

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLER ARASI) SANAT DALI**

**CESARET ANA VE ÇOCUKLARI ADLI OYUNUN
EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO KURAMI AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlter ŞEN

KOCAELİ 2021

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLER ARASI) SANAT DALI**

**CESARET ANA VE ÇOCUKLARI ADLI OYUNUN
EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO KURAMI AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlter ŞEN

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi: Erbil GÖKTAŞ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 07.07.2021/16

KOCAELİ 2021

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİM LİSTESİ	V
TABLO LİSTESİ	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BERTOLT BRECHT YAŞAMI VE SANAT ANLAYIŞI.....	6
1.1. ÇOCUKLUK VE GENÇLİK YILLARI.....	6
1.2. BRECHT'İN YAZARLIĞININ İLK DÖNEMLERİ	9
1.3. BRECHT'İN POLİTİK TİYATROYA YÖNELMESİ VE EPİK TİYATRO İLE TANIŞMASI.....	13
1.4. BRECHT'İN SÜRGÜN YILLARI.....	17
1.5. ALMANYA YA DÖNÜŞ.....	22
1.6. TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON.....	24
1.7. BERLİNER ENSEMBLE	26
1.8. BRECHT'İN SON YILLARI	27
1.9. BRECHT'İN YAZDIĞI OYUNLAR	28
1.10. BERTOLT BRECHT'İN SANAT ANLAYIŞI	31

İKİNCİ BÖLÜM

2. EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO KURAMI.....	36
2.1. ARİSTOTELESÇİ DRAM ELEŞTİRİSİ	39
2.2. EPİK TİYATRO'DA DÜNYANIN DEĞİŞEBİLİRLİĞİ	44
2.3. EPİK TİYATRO'NUN EĞLENCE ANLAYIŞI	46
2.4. EPİK TİYATRO'DA YABANCILAŞTIRMA KAVRAMI	48
2.4.1. Tarihselleştirme	52
2.4.2. Epik Tiyatro'da Diyalektik	54
2.4.3. Episodik Yapı	58
2.4.4. Gestus.....	60
2.4.5. Epik Tiyatroda Oyunculuk.....	63
2.4.6. Epik Tiyatro'da Dekor Müzik Ve Işık Kullanımı.....	70

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CESARET ANA VE ÇOCUKLARI ADLI OYUNUN EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	75
3.1. CESARET ANA VE ÇOCUKLARI'NDA EPİK-DİYALEKTİK TİYATRONUN YANSIMASI	75

3.2. CESARET ANA VE ÇOCUKLARI'NIN YAZIM VE SAHNELEME
BİÇİMİNİN EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO AÇISINDAN İNCELENMESİ..... 81

SONUÇ..... 121
KAYNAKÇA..... 124
ÖZGEÇMİŞ..... 127



ÖZET

20. yüzyılın en önemli tiyatro hareketlerinden biri kuşkusuz Bertolt Brecht'in geliştirdiği Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışıdır. Binlerce yıllık geçmişi olan dramatik tiyatro geleneğini temelinden sarsan bu yaklaşım tiyatroyu özündeki dinsel unsurlardan ayırarak bilimsel bir temele oturtmuştur. Böylece seyircisini pasif olmaktan çıkartmış ve ona toplumsal çelişkileri farklı açılardan sunarak, dünyayı değiştirebileceğini göstermiştir.

Bertolt Brecht'in geliştirdiği Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışının etkileri bugün bütün dünya tiyatrosunda görülmektedir. Türkiye'de Epik-Diyalektik Tiyatro üzerine birçok başarılı araştırma yapılmıştır fakat bu çalışmaların çoğu kuramsal yönü incelenerek ortaya çıkmıştır. Bu kuramın doğru anlaşılabilmesi için sahnelenmiş örnekler üzerinden de araştırma yapmaya ihtiyacımız vardır. Brecht Epik-Diyalektik Tiyatro'nun doğru anlaşılabilmesi için 'Cesaret Ana ve Çocukları' adlı oyununu 'model oyun' olarak belirlemiş ve sahneye koyduğu bu oyunla bir epik oyunun nasıl sahneleneceğini de göstermiştir.

Bu çalışmada Epik-Diyalektik Tiyatro kuramının, oyun metni, rejisi, oyunculuk, dekor tasarımı, müzik ve diğer teknik öğelerinin sahnede nasıl uygulandığının Berliner Ensemble tarafından online olarak yayınlanan 1957 yılında kayda alınmış olan 'Cesaret Ana ve Çocukları' adlı oyun üzerinden araştırılması yapılmış ve bu konularda eksik veya yanlış bilinenler üzerine inceleme yapılmıştır. Bu doğrultuda öncelikle Bertolt Brecht'in yaşamı ve sanat anlayışı sonra Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışı incelenerek 'Cesaret Ana ve Çocukları' adlı oyununa nasıl yansıdığı araştırılmıştır.

Anahtar sözcükler: Bertolt Brecht, epik, diyalektik, oyunculuk, gestus, savaş

ABSTRACT

One of the most important theater movements of the 20th century is undoubtedly the epic-dialectical theater concept developed by Bertolt Brecht. This approach, which shakes the dramatic theater tradition, which has a history of thousands of years, has placed the theater on a scientific basis by separating it from the religious elements in its essence. Thus, he removed his audience from being passive and showed him that he could change the world by presenting social contradictions from different angles.

The effects of the epic-dialectical theater concept developed by Bertolt Brecht are seen in the world theater today. There have been many successful researches on epic-dialectic theater in Turkey, but most of these studies have emerged by examining the theoretical aspect. In order to understand this theory correctly it is also necessary to do research on staged examples. Brecht identified his play "Mother Courage and Children" as a model play for epic dialectical theater to be understood correctly, and with this play, he also showed how an epic play can be staged.

It is investigated in this study how epic-dialectical theater theory, play text, direction, acting, set design, music and other technical elements are applied on the stage through the 1957 play 'Mother Courage and Her Children', which was published online by Berliner Ensemble, and It has been investigated what is wrong of missing. In this direction, first of all, Bertolt Brecht's life and his understanding of art will be examined and then his understanding of epic-dialectic theater will be examined and how it reflects on his play "Mother Courage and Her Children."

Keywords: Bertolt Brecht, epic, dialectic, acting, gestus, war

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Cesaret Ana ve Çocukları Birinci Epizod (1)	85
Resim 2. Cesaret Ana ve Çocukları Birinci Epizod (2)	89
Resim 3. Cesaret Ana ve Çocukları İkinci Epizod.....	91
Resim 4. Cesaret Ana ve Çocukları Üçüncü Epizod.....	96
Resim 4. Cesaret Ana ve Çocukları Dördüncü Epizod	98
Resim 6. Cesaret Ana ve Çocukları Beşinci Epizod	101
Resim 7. Cesaret Ana ve Çocukları Sekizinci Epizod	107
Resim 8. Cesaret Ana ve Çocukları Dokuzuncu Epizod.....	110
Resim 9. Cesaret Ana ve Çocukları Onuncu Epizod	112
Resim 10. Cesaret Ana ve Çocukları Onbirinci Epizod.....	115
Resim 11. Cesaret Ana ve Çocukları Onikinci Epizod (1)	117
Resim 12. Cesaret Ana ve Çocukları Onikinci Epizod (2)	118
Resim 13. Cesaret Ana ve Çocukları Onikinci Epizod (13)	119

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Epik Tiyatro ve Dramatik Tiyatro Biçimlerinin Karşılaştırılması.....	42
Tablo 2. Diyalektik Yaklaşım ve Yanılsamacı Yaklaşım Karşılaştırması.....	56
Tablo 3. Episodik Yapının Karşılaştırılması.....	59
Tablo 4. Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro'da Müzik Kullanımının Karşılaştırılması	72



GİRİŞ

Alman tiyatrosunun en önemli isimlerinden biri olan Bertolt Brecht geliştirdiği ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ kuramıyla Aristoteles’ten beri süre gelen Dramatik tiyatro geleneğini sarsarak kendi döneminde ve sonrasında tiyatro sanatında devrim niteliğinde değişikliklere sebep olmuştur.

Yaşadığı dönem Almanya’ında burjuva toplumunun yarattığı sınıfsal farklılıklar arasındaki uçurumları, sömürüyü, yoksullukları, kapitalizmin bir sonucu olarak faşizmin doruk noktasına çıkışını bundan dolayı ortaya çıkan 1. ve 2. Dünya savaşlarını ve getirdiği yıkımları görmüştür. Her zaman savaşa, yoksulluğa, sömürüye ve toplumsal adaletsizliklere karşı duran Brecht bu çatışmalara karşı bir çözüm olarak gördüğü Marksizm’e sıkı sıkıya bağlı kalmış ve tiyatrosunu da dünyanın değişebilirliği düşüncesiyle, siyasal amaçlı olarak ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ adıyla şekillendirmiştir.

Bertolt Brecht yazarlığının ve dünya görüşünün oturmaya başladığı yıllarda birlikte çalıştığı Erwin Piskator’un “politik tiyatro” kuramından etkilenmiş daha sonralarıysa eleştiriler getirdiği bu yaklaşımı yeniden formüle ederek kendi siyasal amaçlı ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ kuramını oluşturarak bu doğrultuda oyunlar yazıp yönetmiştir.

Erwin Piskator’un ‘politik tiyatrosu’ propaganda yapma amacıyla seyirciyi(kitleleri) ajite ederek belli bir siyasi düşünceye yönlendirmeye hedefliyordu. Brecht ise seyircinin duygusal olarak etkilenmesi yerine düşünsel olarak içinde yaşadığı toplumun çelişkilerini, olumsuzluklarını sorgulamasını istiyordu. Bunu yaparken de seyirciyi belli bir siyasi düşünceye yönlendirmiyordu.

“Tiyatro tarihi açısından büyük önem taşıyan Epik-diyalektik tiyatronun kurucusu, oyun yazarı, şair ve kuramcı olan Bertolt Brecht tiyatroyu “İnsanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulması” olarak tanımlamıştır.” (Aktaran:Gençtürk,2009: s.3)

Brecht tiyatrodaki eğlence kavramını Epik Tiyatro açısından yeniden ele alarak eğlenceyi salt duygusal bir etkinlik olmaktan çıkarıp düşünsel bir süreç dönüştürmüştür. Onun dramatik tiyatroya ilişkin bu eleştirisi Epik Tiyatro kuramını ortaya koymasındaki en temel unsurdur. Çünkü dramatik tiyatroyun geçmişten günümüze seyirciyi pasifize eden, duygusal olarak arınma (katharsis) sağlama yaklaşımını bireyin ve toplumun değişimine ve dönüşümüne hizmet etmemektedir.

“Tiyatro tarihinin çıkış noktası Antik Yunan’dır. Bu dönemde tiyatro sanatı seyircisiyle olan ilişkisinde, etkisi altında olduğu idealist düşünceden kaynaklı olarak ‘erdemli ol’, ‘ölçülü ol’, ‘tanrılar düzenine karşı gelme’ çünkü tanrılar, devlet ve ailen senden bunu bekliyor diye salık verir. Brecht ve geliştirdiği epik diyalektik tiyatro anlayışı bu anlayışa karşı çıkar ve bunun yerine öz olarak, “düşün, sorgula, tartış, harekete geç ve değiştir” der. Brecht, mimesis kavramının karşısına “gestus”u, “katharsis”e ulaşılması için gerekli olan özdeşleşmenin karşısına da yabancılaştırma kavramını konumlandırır. Brecht’in sanat anlayışı ise materyalist dünya görüşünden beslenir. “Horkheimer teorisinin değerinin ‘praksis ile kurduğu ilişkiye bağlı olduğunu’ söylemiştir” (Slater, 1998:41). Bu bağlamda Brecht’e göre, tiyatro sanatının işlevi burjuva sanat anlayışında olduğu gibi sadece dünyayı açıklamakla yetinmez; tiyatro o koşulları değiştirecek durumların yaratımını da sunmalıdır.”(Doğan,2018: s.4-5)

Brecht’in Marksist dünya görüşünü benimsemesi onun Epik Tiyatro kuramının yapısını belirlemede temel unsur olmuştur. Materyalist felsefe açısından eleştiriler getirdiği dramatik tiyatroya karşı çıkararak yine bu bakış açısıyla geliştirdiği ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ anlayışını ortaya koymuştur.

“Marksist düşünürler göre, kapitalizm sanatı da kendine ait bir metaya dönüştürmüştür. Sanatı bir ihtiyaç değil de arz-talep ekseninde ele alan kapitalistler, sanatı kendi düşünceleriyle şekillendirmeye çalıştığını savunan Marksistler, bu anlamda sanatın niceliğinin ve niteliğinin nasıl olması gerektiği üzerine teori ve pratik geliştirmeye çalışmışlardır.” (Doğan,2018: s.2-3)

Kapitalist sistem içerisinde sanatın artık bireye ve topluma ışık tutması mümkün değildir, 20. Yüzyılın en önemli akımlarından “eleştirel gerçekçi” tiyatro oyunlarında bile burjuva toplumuna kısmen eleştiriler getirilse de bireye ve topluma bir çıkış yolu veya gerçek anlamda sorgulayıcı bir bakış açısı sunulmamaktadır. Var

olan burjuva toplumunun yapısı korunurken bireye aksaklıklarla mücadele inancı telkin edilir. Oysa Brecht'e göre kusurlu olan bu bozuk düzenin kendisidir.

“İnsanlar yaşamlarının toplumsal üretiminde isteklerinden bağımsız ve zorunlu bazı ilişkilere girerler; girdikleri üretim ilişkileri kendi maddi üretim güçlerinin gelişiminin zorunlu bir evresine tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin tamamı, toplumun ekonomik yapısını, belirli toplumsal bilinç biçimlerine tekabül eden yasal ve siyasal bir üstyapının üzerinde yükseldiği gerçek temelini oluşturur. Maddi yaşamın üretim tarzı genel olarak toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşam sürecini koşullar. İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değildir; aksine sosyal varlıkları bilinçlerini belirler.” (Aktaran:Doğan,201: s.3)

Bir Marksist olarak Bertolt Brecht burjuva tiyatrosu olarak gördüğü dramatik tiyatronun burjuvazinin (kapitalizm) çıkarlarına hizmet ettiğini, toplumların kendi sınıfsal çelişkilerinin ve olumsuz koşullarının farkına varmadığını, seyirciyi duygusal olarak etkileyerek (katharsiz) bir rahatlama sağladığını bu yüzden düşünmekten ve sorgulamaktan uzaklaştırdığını belirtmiştir.

Yaşamı boyunca Marksizm'e bağlı kalan Brecht ezilen sınıfların kurtuluşu için bir çözüm yolu olduğunu düşünmüş ve tiyatrosunu da bu doğrultuda şekillendirmiştir. Tiyatro sadece içi boş bir eğlence aracı olmaktan çıkmalı toplumları değiştiren ve dönüştüren bir güç olmalıdır. İşte bu doğrultuda Bertolt Brecht tiyatroyu şekillendirmiştir.

“Tarihsel gelişim içinde Brecht'in özgün bir yeri olduğunu; tiyatro tarihi açısından bakıldığında onun bir milat olarak değerlendirilmesi gerektiği açıktır. Tiyatronun gelişim seyrine baktığımızda, Antik Yunandan, Klasizme, Romantizmden Gerçekçiliğe ve Tarihsel Avangard akımlara dek ve özellikle de burjuvazinin ortaya çıktığı dönemler açısından romantik dönemden bu yana, kendi içsel eleştirisi üzerinden var olan tiyatro, sınıfsal aidiyet açısından burjuvazinin politik baskı aracı olmuştur. Marksizm'in ortaya çıkışıyla birlikte yükselen ideolojik ve politik dalga, sanatta da kendini göstermiş ve artık yeni sanat anlayışının temel felsefi zeminini Marksizm oluşturmuştur. Dolayısıyla birey, çelişkilerin ürünü olarak görülüp, toplumsal örgütlenmenin nesnesi olarak ele alınmıştır. Artık tiyatro tanrısal uyumun değil, toplumsal çelişkilerin peşindedir. Yeni bir tiyatro pratiği kuşkusuz ki

yeni anlatım olanaklarına, yeni sahneleme biçimlerine ve içeriğine sahip olacaktır. Ancak bu yeni anlatım olanakları aynı zamanda eskiye ait anlatım biçimlerini de kullanır ve hatta o biçimleri zenginleştirme yolunda çalışır. Daha doğrusu öncesinde var olan biçimleme olanakları artık politik görüşler doğrultusunda yeniden ele alınır.” (Akgül,2013:s.11)

Bertolt Brecht Epik Tiyatro anlayışını “yabancılaştırma” kavramı üzerine yapılandırır, seyirciyi sürekli olarak oyunun dışında tutmaya çalışan bu yaklaşımda duygusal bir etkileşimden çok düşünsel bir süreç yaşanır. Dramatik oyun kurgu biçimi olan serim, düğüm, çatışma ve çözümden oluşan çatı yıkılarak merak ögesi yok edilir. Bunun yerine oyunu her biri kendi içinde bütünlüğü olan Epizodlara ayırır, oyun bir anlatıya dönüşür, “gestus” kavramıyla sınıfsal çatışmaları ortaya çıkarır, müzik, dekor ve ışık kullanımında her zaman yabancılaştırma esas alınır.

“Brecht, seyirciye bir oyuna geldiğini ve sahne ile izleyici arasındaki görünmez perdeden ayrı bir olaya baktığını hatırlatmak için çeşitli araçlar kullanır. Afişler, üsluplaştırma araçları, hatta sahneden yapılan, izlenen şeyin gerçek değil yalnızca bir oyun olduğunu belirten açıklamalar seyirci ile oyun arasına bir mesafe koyar.”(Aktaran:Özmen ,2012:s.2)

Yabancılaştırma oyunun sahnelenmesinde bütünsel teknik olarak kullanılır, böylelikle seyircinin oyuna sürekli olarak uzak açıdan bakması sağlanır. Epik Tiyatro’nun oyun metninden, rejiiye, oyunculuğa, müziğe, dekora, ışığa ve makyaja kadar uzanan ayrıntılı bir yapısı vardır. Ancak bu bütünlük tamamlandığında oyun Epik-Diyalektik biçimine kavuşmuş olacaktır. Ve seyirci üzerinde istenilen etkisi görülecektir.

Bu çalışmada Bertolt Brecht’in geliştirdiği ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ anlayışı incelenerek oyunlarına nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır, birinci bölüm de Bertolt Brecht’in yaşamı ve siyasal düşüncesi ayrıntılı olarak ele alınmış, ikinci olarak ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ kuramı incelenmiş üçüncü bölümde ise Brecht’in ‘Cesaret Ana ve Çocukları’adlı oyununun yazım ve sahneleme biçimi ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ kuramı açısından incelenmiştir.

Dünya Tiyatrosu açısından bir milat olan Bertolt Brecht ve Epik-Diyalektik Tiyatro'nun doğru bir şekilde anlaşılması ve uygulanması tiyatro sanatının gelişimi için önemlidir. Brecht kendinden sonra da bir çok tiyatro adamını etkilemiş ve dramatik tiyatroya alternatif olabilecek yeni yaklaşımlar ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Brecht sonrası Almanya'da yabancılaştırma tiyatrosunun etkisinde oyunlar yazan Friedrich Dürrenmatt, Peter Handke, Heiner Müller, Max Frisch, Peter Weis, R.W. Fassbinder, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini gibi yazarlar Epik-Diyalektik Tiyatro'nun (yabancılaştırma tiyatrosu) devamı olarak görülmüşlerdir. Bu yazarlar Brecht'in kuramını bire bir uygulayarak değil, onun etkisinde özgün ve yeni biçimlerde oyunlar yazmışlardır. Sadece Alman tiyatrosunu değil dünya tiyatrosunu da etkilemiş olan Bertolt Brecht'in tiyatromuzda da bir çok yazarı ve tiyatro adamını etkilediği görülmüştür. Haldun Taner, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı, Mehmet Akan gibi yazarlarımız Brecht'ten etkilenmişlerdir. Geleneksel tiyatromuzla da ortak yanları olan bu yaklaşım kısa zamanda benimsenerek epik-geleneksel sentezi diyebileceğimiz oyunlarında ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Ülkemiz tiyatrosunun gelişimi ve yenilenmesi açısından dünya tiyatrosu için bir devrim olan Epik-Diyalektik Tiyatro'nun araştırılması ve incelenmesi önemlidir. Bugünün tiyatrosu için çağdaş, bilimsel ve ezilenden yana bir tiyatro yapılacaksa Bertolt Brecht ve Epik-Diyalektik Tiyatro'nun doğru anlaşılması bir zorunluluktur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BERTOLT BRECHT YAŞAMI VE SANAT ANLAYIŞI

1.1. ÇOCUKLUK VE GENÇLİK YILLARI

Alman Tiyatrosu'nun en önemli isimlerinden biri olan şair, oyun yazarı, yönetmen, tiyatro kuramcısı Eugen Berthold Friedrich Brecht 10 Şubat 1898 yılında Bavyera eyaletinin Augsburg kentinde burjuva bir ailenin Sophie-Friedrich Brecht çiftinin oğlu olarak dünyaya gelir. Babası Berthold Friedrich Brecht(1869-1939) Augsburg'ta bir kağıt fabrikasının müdürüdür, ailesi onu burjuva kültürü terbiyesiyle yetiştirir. Fakat Brecht çocukluğundan itibaren içinde yaşadığı kültürle hiç bir zaman barışık olmaz. O yaşlarda bile zekası ve kuşkucu tavrı sebebiyle etrafında gelişen bütün olaylara karşı eleştirici bir tavır sergiler. Daha lise yıllarında yazdığı bir şiir onun burjuva kültürüne olan olumsuz bakış açısını göstermektedir.

“Oldukça varlıklı bir ailenin oğlu olarak büyüdüm.
Annem, babam beni herkesin giydiği bir yaka içine hapsettiler
Ve alışkanlıkların hizmetkârı olmamı istediler.
Emir alma sanatını öğrettiler.
Ama büyüyüp şöyle bir bakınca
Hoşlanmadım kendi sınıfımın insanlarından,
Ne emirlerinden ne de hizmete hazır oluşlarından

Ve bıraktım kendi sınıfımı, döndüm unutulmuş sıradan insanlara”(Aktaran: Nutku, 2015: s.13)

Brecht'in çocukluk ve gençlik yılları “emparyalistler çağı”nın savaşlar ve yıkımlar dönemine denk gelir. Bu dönemde İngiltere, Fransa ve Rusya hızla sömürgecilikte genişlemekte ve sanayileri için ham madde kaynaklarını paylaşmaktadırlar. Sömürgecilikte geri kalmış olan Almanya'ya da gelişen sanayisi için çok az pay kalmıştır.

Bu açığı kapatmanın en iyi yolu ise savaştır. Hızlı bir silahlanma yarışı başlamış buna paralel olarak ta toplumda milliyetçilik akımları yükselişe geçmiştir.

Genç Brecht ise toplumun burjuva sınıfı tarafından bir felakete sürüklendiğinin farkındadır, düşüncelerini şiirlerinde ve yazılarında dile getirmiştir.

“Daha 16 yaşında burjuva sınıfını eleştiren şiirlerini yayınlamaya başlamıştır. Sol eğilimli yayın organlarında şiirler yayınlamıştır. Ait olduğu sosyal sınıfa rağmen kendisi, ezilen sınıfa yapılan yakışıksız tanımlamaların karşısında yer almış, kendisini bu sınıfın elemanı olarak görmüştür. Lise öğrenimine devam ederken 1915 yılında, “En tatlı şey vatan uğruna ölümdür” konulu yazdığı kompozisyon ile okuldan atılmanın eşiğine gelir. Savaş karşıtı yazdığı bu ödevi ile ilgili bir öğretmenin ‘gençlikten gelen kafa karışıklığı’ olarak nitelendirmesi üzerine, okuldan atılması engellenmiş olur. Brecht’in daha o yaşlardan itibaren ‘akıl karışıklığı’ olarak nitelendirilen bu durumu, çevresini nasıl farklı bir gözle algıladığının kanıtıdır.”(Aktaran:Baykal,2011:s.25)

Onun genç yaşta neredeyse okuldan atılmasına sebep olan yazısı şu şekildedir.

“En tatlı ve en şerefli şeyin, vatan uğruna ölmek olduğu sözü, amaca yönelik propaganda olarak değerlendirilebilir ancak. Yaşamdan ayrılmak daima zordur; gerek uzanılan yatakta olsun, gerekse de muharebe alanında, özelliklede hayatının baharını yaşayan genç insanlar için. Sadece kurukafalar, zifiri karanlık bir kaleden yapılan sıradan bir atlayış üzerine konuşarak kurumu yürütebilir. Kemik adam, onların kendisine başvurduğunda ise tabelayı sırtına alarak, bu cümleyi düşünme düşünme bulan Philippi’deki imparatorun şişko soytarısı gibi kaçmaya başlarlar.”(Aktaran:Onur,2005:s.4)

Brecht her ne kadar savaş karşıtı olsa da savaş bütün şiddetiyle başlamıştır, bu süreç içinde liseyi bitiren Brecht savaştan da uzak kalabilmek için 1917 yılının Ekim ayında Münih Üniversitesi Tıp Fakültesin’de eğitim görmeye başlamıştır. Zorunlu askerlik görevini de Augsburg’ta ki “Bulaşıcı Hastalılar Koğuşunda” yapar, bu dönemde tanık olduğu cepheden gelen askerlerin korkunç durumu hayatı boyunca savaş karşıtı olmasının sebebi olacak ve bu tavrı yazılarına ve şiirlerine de yansıtacaktır.

‘Ölü Askerlerin Söylencesi’ adlı şiiri bu süreçte yazılmıştır ve faşist çevrelerin tepkisini çekmeye başlamıştır. Brecht’in savaş karşıtı en güzel şiirlerinden biri de “Üsttekiler” adlı şiiridir.

“Toplandılar bir odada,
Sokaktaki adam ise
Bütün umutlarını yellenip defetti.
Hükümetler
anlaştı ateşkeste.
Küçük adam yazdı vasiyetini.
Şimdi gece.
Yeni evlilikler yatakta.
Genç kadınlar yetim doğurmakta.
Tebeşir yazılı duvarda:
Savaş çığlıkları,
Bunu yazanlar
Öldüler cephede” (Aktaran:Nutku,2015:s.25-26)

Savaşın sonunda Prusya İmparatorluğu(Almanya) yenilmiş, İmparator II. Wilhelm Hollanda’ya sığınmıştır. Milyonlarca insan ölmüş, ülke ekonomisi çökmüş, sınıflar arasındaki ekonomik uçurum artmış, açlık, yoksulluk hat safhaya ulaşmıştır. Her savaşta olduğu gibi bu savaşta da kaybedenler yine alt sınıflar olmuş fakat Alman halkı bu durumdan ders çıkarmamıştır.

“Çıkarlarını “milliyetçilik” kalkanı ile halka karşı koruyan egemen güçler, beklenmesi gereken kötü sonuçları da yeşertmişlerdir. İmparator Wilhelm (kendisi de bir kapitalist olduğundan) hep sanayi burjuvasının yanında olmuş ve ondan başka düşünenleri “vatan haini” ilan ederek halk, işçiler ve aydınlar üzerinde bir baskı kurmuştur. Almanya, 1914 yılında, Birinci Dünya Savaşı’na “Almanya bütün ulusların üstündedir” (“Deutschland über Alles!”) sloganı ile girmiş, ama bildiği gibi, umduğunu bulamamış, perişan olmuştur. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya, bir enkaz durumundadır. Ekonomi çökmüş, sınıflar arası çelişkiler büyümüş ve bu olanlardan bir şey anlamayan, tarihsel bilinçten yoksun yığınlar ise büyük bir dehşete ve umutsuzluğa kapılmıştır. Uzun yıllar, her çeşit otoriteye karşı

güvensizlik duyulduğundan, esnaf arasında ve yazın alanında yoğun bir başkaldırı kendini göstermiştir. Rejimin doğal bir sonucu olarak sınıf çatışmaları başlamış, toplumun içine düştüğü umutsuzluğun bir yansıması da yazarlarda ve sanatçılarda izlenmiştir.”(Nutku,2015:s.34)

9 Kasım 1918’de Weimar Cumhuriyeti kurulur, sosyal demokrat parti yönetime gelir, fakat Alman toplumunun savaş sonrası yıkımı ve bunalımı uzun süre devam edecektir. Savaşın sonuçlarından ders alınmaz sorumlular yönetimdeki İmparator ve çevresindeki küçük bir azınlıktır, Sosyal Demokratlar burjuva sınıfını desteklemeye devam ederler, milliyetçi yaklaşımlar ise daha da güçlenmeye başlayacaktır. Böyle bir süreçte Bertolt Brecht’de umutsuzluk içindedir, henüz dünya görüşü tam oturmamış, Marksist eğilimlerden ziyade yapıtlarında nihilist etkiler görülmüştür.

Augsburg’da panayirlarda sirk gösterileriyle ilgilenmiş, elinde gitarıyla şarkılar söylemiş fakat yaşadığı kentin taşralılığı onu iyice umutsuzlandırmıştır, tiyatro adına da karamsardır, arkadaşı Caspar Neher’e yazdığı bir mektupta, kentteki tiyatroların kapatılmasının daha iyi olacağını söylemiştir.

Brecht’in oyun yazarlığının geliştiği ve siyasi düşüncelerinin oturmaya başladığı dönem Münih kentinde başlamıştır, burada Frank Wedekind, gibi önemli sanatçılarla tanışarak yazarlığının yeni bir evresine geçmiştir.

1.2. BRECHT’İN YAZARLIĞININ İLK DÖNEMLERİ

Bertolt Brecht’in iç dünyası da bu dönemde karışıktır, politik açıdan dünya görüşü oturmamıştır, sanatsal olarak yazılarında Büchner’den ve Wedekind’ten etkilendiği görülmüştür.

“Ben, Bertolt Brecht, Karaormanlardan gelmişim.

Daha karnındayken kentlere taşımış anam beni,

Ormanların soğuğu bırakmayacak peşimi

Biliyorum, ta ölüme kadar.

Betonlaşmış asfalt kentler benim evim.

Gazete, tütün ve konyakla

Ölüm törenimi sağlamışım önceden

Kuşkulu, olumsuz biri, umarım huzura kavuşur sonunda...”(Aktaran:Nutku,2015: s.17)

Karaormanların çocuğu Brecht Münih’te sanat çevrelerince de kısa sürede benimsenir, dış görünüş olarak özensiz ve salaş görünen bu genç, sivri dili ve parlak zekasıyla çevresindekileri etkilemeyi başarır ve Münih’te sanat kesiminde kendine bir yer edinir. Bu süreçte Münih Bohemliğin ve yenilikçi akımların merkezidir. Brecht’in örnek aldığı yazarlar bu dönemde Büchner ve Wedekind olarak bilinir. Yakın arkadaşı Walter Benjamin, Brecht’in bu dönemi şu şekilde anlatmıştır.

“Bu savaş yılları, ekspresyonizmin, yani dışavurumcu sanatın etkili olduğu yıllardır. Tüm vahşeti ile yaşanan savaş, sanatçılarda, korkunun ve acının getirdiği tepkilerle çılgınlara dönüşmüş ürünlerin ortaya çıkmasına neden olur. Özel idealizmin yaşandığı bu süreçte Brecht, barikatlar arkasında girdiği çatışmalardan çıkarak Ocak 1919’da Münih’e gider ve öğrenimine devam eder, ancak öğreniminin dördüncü semestrinde öğrenci listesinden ismi çıkarılır. Münih’te R.BECKER, Caspar NEHER, George PFANZELT ve Otto MUELLEREISERT gibi aydınların, sanatçıların toplandığı Stefani kahvesinde savaşa devam eder. Bu kahvede, entelektüel arkadaşlarıyla siyaseti, edebiyatı, sanatı, hekimliği ve devrimi tartışırlar. Birbiriyle çatışan, birbirini tamamlayan, çürüten, zenginleştiren bir düşünceler dünyası, bir masanın çevresinde doğar ve gece bastırıncaya kadar sürer ve nihayetinde kaleme aktarılırdı. “Yazı onun için eser değil, bir aygıt, bir alettir. Ve değerini belirleyen şey de sökme, dönüştürme ve değiştirme yeteneğidir.”(Aktaran:Onur,2005:s.7)

Bu yıllarda Münih’te kendini tiyatro alanında geliştiren Brecht, hem “Baal” adlı oyununun başarısıyla hem de eleştiri yazılarıyla sanat çevrelerince de kabul edilebilir bir yazar haline gelmiştir. Brecht bu dönemde bohem bir hayat sürdürmektedir, oyunları kendi yaşamından izler taşımaktadır.

Brecht’in bu süreçte yazdığı ve dönemin düşünsel yapısından izler taşıyan oyunu “Baal” dir. 1918 yılında yazılan bu oyunda Brecht’in kendi yaşamından ve dışavurumculuk anlayışından izler görülmektedir.

“Baal, sarhoş bir şair olduğu kadar bir suçluydu, arabacı meyhanelerinde şarkı (moritat) söyleyen burjuvanın kabul edemeyeceği bir hergeleydi. Bir yönden Villon ve Rimbaud gibi bohem şairleri andırıyordu. O sırada, Brecht’in yatağının üstünde, Caspar Neher’in yapmış olduğu, Suriye Toprak Tanrısı Baal’in resmi asılıydı. Brecht onu, yaşama karşı doymak bilmeyen bir simge olarak kabul ediyordu. Baal’in kendi varlığı için hissettikleri, genç Brecht’in hissettikleriyle aynıydı.” (Nutku,2015:s.15)

1919 yılında Augsburger Volkwillen adlı gazetede tiyatro eleştirileri yazmaya başlamıştır. Bu arada Paula Banholzer ile ilişkisi başlar, bu birliktelikten oğlu Frank doğar, Frank ikinci dünya savaşı sırasında yaşamını yitirmiştir.

Brecht’in bu dönemde sanatsal açıdan etkilendiği bir isimde Bavyeralı komedyen Karl Valentin’dir, bir süre Karl Valentin’in tiyatrosunda birlikte çalışırlar, ondan grotesk ve hiciv sanatı konusunda etkilenmiştir.

“Brecht, Valentin’in şerefine ve onun etkisiyle Fransız ‘sotie’leri tarzında bir dizi kısa fars yazar. Hiç şüphesiz içlerinde en komiği “Küçük Burjuvalarda Düğün Alayıdır”. Bu misafirlerin yemek boyunca gittikçe kaçtığı, damat tarafından imal edilen mobilyaların teker teker kırılıp döküldüğü satirik bir parodidir. Gelin, davetlilerden biriyle hoşlaşır, bunun üzerine çift kavga eder. Karanlıkta son mobilyada kırılıp, kahkahalar arasında geleneksel ailenin temel direkleri tümünden çökünce oyun sona erer.” (Thoss, Boussignac,2013:s.23)

1919 yılında Brecht bir yandan gazetede eleştiri yazıları yazarken bir yandan da “Gecede Trampet Sesleri” adlı ikinci oyununu yazmıştır. Bu oyun Münih’te sanat eleştirmenleri tarafından çok olumlu eleştiriler alır, 29 Eylül 1922 tarihinde Münih’te ilk kez sahnelendiğinde ise oyunu Berlin’den izlemeye gelen Herbert Jherring çalıştığı gazetenin sayfasında Brecht’ten övgü dolu sözlerle bahsetmiştir.

“Yirmi dört yaşında yazar Bert Brecht, bir gecede Almanya’nın yazın yaşamını değiştirdi... Oyunlarıyla yeni bir sanatsal bütünlüğün sergilenmesi, sonra tümüyle kendine özgü bir dramaturgi, Bert’in dehasını oluşturan öğeler...”(Brecht,2005:s.7)

Bertolt Brecht, aynı yıl “Gecede Trampet Sesleri” adlı oyunuyla Kleist Ödülünü kazanır, oyun Berlin’de de sahnelenir. Böylece Brecht tüm Almanya’da tanın bir yazar haline gelir, artık Berlin tiyatrolarının kapıları da onun için açılacaktır. Ayrıca bu dönemde oyuncu Marianne Zoff ile evlenmiştir, bir yıl sonra ikinci çocuğu Hanne Marie dünyaya gelir, ilk çocuğu 1919 yılında evlilik dışı doğan oğlu Frank’tır. “Kentlerin Vahşi Ormanında” ve “II.Eduard” oyunları sahnelenir, faşist çevrelerden sert tepkiler alır.

Brecht’in dünya görüşü ve tiyatro estetiği bu dönemlerde belirginleşmemiştir. Berlin’e gitmesi onun yazarlığının da ikinci döneminin başlangıcı olacak hem dünya görüşünde hem de tiyatro anlayışında netliklerin kazanılmasını sağlayacaktır.

“Toplumsal eleştiriden henüz yoksun olan Brecht, bu dönemin Avrupa’da insanlar üzerine yığıldığı gerçeklere karşı duyduğu tepkileri, naif bir şekilde dile getirmektedir. Henüz bilimsel bir temelden yoksun olan Brecht, aslında bir çıkış yolu, yani çözüm aramaktadır. Peki, neydi bu gerçekler? Bu gerçekler, Emperyalist Paylaşım savaşının yoksul insanlara yüklediği acılar ve sanayileşme ile birlikte kentlerin büyüyerek yeni bir savaş alanına dönüşmesidir. Bu kaos ortamı içinde, yüzyıllar önce Avrupa’dan “Yeni bir dünya” kuracağız diye, yeni keşfedilmiş Amerika kıtasına göç eden Avrupa burjuvazisinin, orada yarattığı yıkıcı değerlerin tekrar Avrupa’ya gelişidir bu. Yaşadığı düzenin değerleriyle boğuşan insanların, birden bire karşı karşıya kaldığı gerçeklerdir bunlar. Belki de kapitalizm, ciddi anlamda ilk defa kendini hissettirmektedir. Zaten “Im Dickicht der Stadte” adlı oyunda sözü geçen kent, Chicago’dur.” (Onur,2005:s.10)

Brecht’in oyun yazarlığı ve tiyatro anlayışı açısından politik tiyatroyla ve Marksizm’le tanışması belirleyici olmuştur, bu süreçten sonra Brecht yeni biçimsel arayışlara girmiş oyunlarındaki politik tavır belirginleşmiş ve Epik Tiyatro Kuramı doğrultusunda oyunları ortaya çıkmaya başlamıştır.

1.3. BRECHT'İN POLİTİK TİYATROYA YÖNELMESİ VE EPİK TİYATRO İLE TANIŞMASI

Brecht'in Marianne Zoff ile olan evliliği bitme noktasına gelir, bir süre kağıt üstünde evli kalsalar bile ilişkileri bitmiştir, bu dönemde oyuncu Helena Weigel ile tanışır, oyunlarının yetenekli ve vazgeçilmez aktiristi, çocukları Barbara ve Stefan'ın annesi olacaktır. Brecht ile Helene Weigel'in birlikteliği tiyatrodaki ve özel hayatında ölünceye kadar devam etmiştir.

Brecht, bu dönemde Berlin'de Erwin Piscator, Max Reinhardt gibi önemli yönetmenlerle tanışmış ve bu iki büyük yönetmen onun tiyatro anlayışının şekillenmesine de belirleyici rol oynamışlardır. 1925 yılında "Adam Adamdır" adlı oyununu yazar, 1926 yılında da oyun ilk kez sahnelenir. Artık sahnelemede ve yazımda yeni teknikler arayışındadır, 'epik tiyatro' tekniği ile Piscator'un tiyatrosunda çalışmalar yapmış, bir yandan da Marksist dünya görüşü oturmaya başlamıştır.

"Brecht, Almanların katı ve fanatik tutumuna ve kapitalist düzenin yozlaştırdığı kurumlara olan kızgınlığından dolayı, yeni bir düzen vaat eden Marksist görüşü benimsemeye başladı. O, Alman klasiklerine, okul kitapları gibi katı ve tek yönden bakılmasına karşıydı. Ona göre Alman halkının bir devrim yapıp yepyeni bir düzene kavuşması gerekiyordu. Alman halkının artık bir öz eleştiriye gereksinimi olduğunu anlaması zorunluydu. O, Marksizm'i yapıtlarında, kendine göre biçimlendirmiştir. Marksizm'i kabul etmesiyle, yazarlığı ve sanatçılığı gelişmiştir; çünkü onun anarşist ve karamsar eğilimleri Marksizm ile önlenmiş ve onu entelektüel bir disiplin düzeni içine sokmuştur. Brecht'in çok yakın dostu Walter Benjamin, onun Marksist ilkelere olan eğilimini hümanist olmasına bağlar." (Nutku,2015:s.38)

Brecht, kuramsal olarak geliştirdiği "Epik-Diyalektik Tiyatro" anlayışının ortaya çıkmasında etkisi olan en önemli ismin Erwin Piscator olduğunu söylemiştir.

"Tiyatroyu politikaya yöneltme onuru özellikle Piscator'undur. Bu yöneltme olmaksızın benim tiyatrom düşünülemezdi. Brecht"(Piscator,1985:s.7)

“Kapitalist kar mantığının insanları sürüklediği kaotik yaşamın mevcut tüm sosyal sınıflar üzerindeki olumsuz etkileşimin farkına varan Brecht, 1926’da New York Weisen borsasının işlenişi hakkında bir eser üzerine çalışmak için Ulusal Ekonomik Öğrenim gördüğü dönemde Marksist teoriyle tanışır ve toplumcu gerçekçilik düşüncesinin ürünü olan Epik Tiyatro anlayışının temellerini atar. Ancak, Brecht’in tüm görüşlerini bilimsel bir temele oturtma dönemine giriş süreci, Piscator’un yaptığı çalışmalarla olacaktır. Alman Komünist Partisi üyesi olan Piscator, Almanya’da proleterya tiyatrosunu kurmuş ve çoğunluğunu işçilerin oluşturduğu oyuncu kadrosuyla, güncel olayları yansıtan propaganda çalışmaları yapmıştı. Bolşevik devrimi sonrasında Sovyetlerde yapılan çalışmalarla paralellik gösteren bu çalışmalar, Meyerhold gibi, Piscator’unda yalnızca propagandayla yetinmeyip gösterilerinin sanatsal biçimini de geliştirmeye çalıştığı bir dönemde, proleterya tiyatrosunun kapanmasıyla sonuçlanmıştı.” (Onur,2005:s.11)

Brecht başlangıçta etkilendiği “politik tiyatro” anlayışına daha sonraları eleştiriler getirmiş ve yeniden formüle etmiştir. Sovyet agit-prop tiyatrosundan etkilenen Piscator, sahnede projeksiyon makinaları kullanmış, bunlarla konuyu destekleyici görseller yansıtmış, belgesel tiyatro niteliğinde oyunlar sahnelemiş ve oyuncu yerine gerçek işçileri kullanarak bir miting ortamı yaratmaya çalışmıştır. Marksist doktrinleri ajitasyon oyunlarıyla seyirciye empoze etmeye çalışarak, sahneden çok bir tribün ortamı yaratmaya çalışmıştır. Piscator, seyircinin olay nerde geçiyorsa orada olduğuna inanmasını isterken Brecht tam tersine seyircinin tiyatroda olduğunu bir an bile unutmaması gerektiğini düşünmüştür. Yine de bütün bu ayrımlara rağmen Piscator’un tiyatrosu Brecht’in epik tiyatrosunun temelini oluşturur.

“Uygulamalarının niteliği açasından farklı yönelişleri olsa da, Meyerhold’la birlikte Reinhardt’tan Brecht’e uzanan çizgiye yerleştireceğimiz Piscator, politik amaçlı tiyatronun biçimsel olarak da burjuva tiyatrosundan farklı, epik yani anlatımsal olması düşüncesine yönelişiyle, Brecht’in epik tiyatro kuramının en önemli dayanağını oluşturur.” (Piscator,1985:s.33)

1927 yılında Marianne Zoff'dan boşanmış tır, iki yıl sonra 10 Nisan 1929 yılında Bertolt Brecht ve Helene Weigel evlenirler bir yıl sonra da kızları Barbara dünyaya gelir.

Brecht'in bu dönemde, "Adam Adamdır", "Üç Kuruşluk Opera", "Linbergh'lerin Uçuşu", "Anlaşma Üzerine Öğreti Oyunu", "Mutlu Son", "Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü", "Mezbahaların Kutsal Johanna'sı", "Sivri Kafalılar ve Yuvarlak Kafalılar" ve Maksim Gorki'nin romanından uyarladığı "Ana" adlı oyunlarını yazar. Brecht'in sürgün yıllarına kadar olan süreçte yazdığı bu oyunlar onun politik çizgisinin oturduğunun bir göstergesidir, oyunlarında burjuva kapitalist sistemin ve faşizmin yarattığı sömürüyü ve yıkımları Epik Tiyatro anlayışının ilk örnekleri olarak yazar. Epik Tiyatro yöntemini sürekli olarak geliştiren Brecht oyunlarını ilerleyen yıllarda tekrar kuramının gelişimleri doğrultusunda yazacaktır.

Almanya'da da yaşanan olaylar Brecht'in oyunlarının dolaylı yansıması gibidir, ekonomik çöküş, işsizlik, yoksulluk ve iç karmaşa hat safhaya ulaşmıştır. Gittikçe artan aşırı milliyetçi yaklaşımlar Adolf Hitler'in Nasyonal Sosyalist Partisi ve faşizmi yükselişe geçirmiştir.

"Milliyetçilik ve ırkçılık sisteminin geliştirildiği Adolf HITLER diktatörlüğünde kurulan SS ve SA toplulukları her yerde kan kusturmaktadır. Kendi düşünceleri savunan Almanların dışındaki tüm insanları toplama kamplarına yerleştirerek insanlık tarihine utanç sayfaları açan Nazi Almanya'sında tüm muhalif güçlerin tasfiyesine yönelik girişimler hızlandırılarak kendi iç refahını kurmak adına bir çok yazarın olduğu gibi Brecht'in de kitapları yakılmaya yüz tutmuş ve oda bir çok insan gibi Nazi Partisi'nin kara listesine alınmıştır. Kitapların yakılmasına yönelik tepkisini "Kitaplar Yakılıyor" adlı şiirinde şöyle gösterir," (Onur,2005:s.15)

"Buyurunca Hitler hazretleri
Zararlı fikirlerle dolu kitapların yakılmasını
Halkın önünde, alanlarda,
Öküzler odun yığınlarına araba araba kitap taşıdı.
Gözden düşmüş şairlerden biri,
Hem de en iyilerden biri,

Şöyle bir göz gezdirdi yakılacak kitaplar listesine,
Aklı başından gitti:
Unutulmuştu kendi adı.
Hemen seğırtti çalışma odasına,
Sanki öfkesinden kanatlanmıştı.
O saat bir mektup karaladı zorbalara:
“Benimkileri de yakın” dedi. “Benimkileri de!
Yapamazsınız bana bu kötülüğü,
Kenarda bırakamazsınız beni!
Ben de hep gerçeğı söylemedim mi kitaplarımda?
Bana neden yalancıymışım gibi davranırsınız?
Canı gönülden istiyorum işte:
Yakın benimkileri de!” (Aktaran:Onur,2005:s.15-16)

Bu süreçte iktidarı gittikçe ele geçiren Adolf Hiltler ve Nazi yanlıları toplum üzerindeki baskıyı arttırmış, sanatsal faaliyetler yasaklanmış, tiyatrolar kapatılmış, muhalifler tutuklanmış ve tüm karşıt fikirliler sindirilmiştir. En küçük bir eleştirinin bile ağır bir şekilde cezalandırıldığı bu süreçte aydınlar için kaçmak ve ölmek arasında seçenek bırakılmamıştır.

“Piscator’un tiyatro tarihine geçen en önemli uygulamalarını gerçekleştirdiğı Berlin’den ayrıldığı bu günlerde Almanya büyük bir bunalım yaşıyordu. Ekonomik durum giderek kötüleşiyordu.1931 mayısında ünlü Reichbank’ın iflasıyla fırtına patladı ve bankalar geçici olarak kapatıldı. Yıl sonunda işsiz sayısı altı milyona ulaştı. Bu ortamda iyice güçlenen Nasyonel Sosyalistler 1932 seçimlerinde on dört milyon oy toplayarak 235 sandalyeyle Reichstag’a girdiler ve izleyen yıl Hitler Şansölye oldu. Reichstag yangınından sonra Nasyonel Sosyolist parti dışında tüm partiler kapatıldı. Bolşevik kültüre karşı kampanya başlamıştı. Toller, Rechfish, Wolf, Zuckmayer, Brecht;crede ve Pilivier nazilerce kara listeye alınan yazarlar arasındaydı. Volsbühne dağıtıldı, Yahudi asıllı olan Reinhart’ın tiyatroları kapatıldı. Brecht Danimarka’ya Grozz Amerika’ya, Alfred Kerr ve Friedrich Wolf İsviçre’ye kaçtılar. Weimar Cumhuriyeti Hitler’in diktatörlüğü ile sona ermişti ve politik tiyatro Nazi ideolojisinin ırkçı, militarist, gerici sanat anlayışı ile yer değiştiriyordu.” (Piscator,1985:s.27-28)

Almanya ve Avrupa için felaket yılları olarak nitelendirilebilecek bu yıllarda Brecht için de vatanından uzakta, bir hain olarak yaşayacağı sürgün yılları başlamıştır. 15 yıldan fazla süren bu dönemde, Danimarka, İsviçre, Avusturya, Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ailesiyle birlikte zorlu bir mücadele vermiştir.

1.4. BRECHT'İN SÜRGÜN YILLARI

27 Şubat 1933'deki Reichstag yangının ertesi günü, Adolf Hitler'in muhaliflerinden kurtulmasını beklemeden, Bertolt Brecht ve Helene Weigel oğulları Stefan'la birlikte Almanya'yı terk ederek Avusturya'ya geçmişlerdir. Bir süre kendisi gibi Almanya'daki Nazi faşizminden kaçan aydın ve sanatçılarla görüşüp ne yapılacağını tartışırlar. Fakat bu süreçte bile oyun yazmaktan ve tiyatro yapmaktan uzak durmamış, "Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı" adlı balesini yazmış, aynı yıl Paris'te sahnelenmiştir.

Bir yıl sonra Danimarka'ya yerleşir ve "Üç Kuruşluk Roman" yayınlattırır, oyun sanat çevrelerinden olumsuz eleştiriler alır. Bu dönemlerde Londra, Paris, Zürih gibi Avrupa şehirlerini dolaşarak oyunlarının oynanması için çalışmalar yapar. Nazizm'le sanat yoluyla sürgünde bile olsa mücadele etmektedir, oyunlarının içeriği Nazi Almanya'sının yarattığı yıkım ve çöküştür.

"Brecht'in 1934 yılında sürgündeyken kaleme aldığı 'Yuvarlak Kafalarla Sivri Kafalar' adlı oyun, Hitler'in tayfasını ve iktidara gelişini anlatır. Brecht sürgün yıllarında, birçok ülke değiştirmek zorunda kalır. 1935 yılında Alman vatandaşlığından çıkarılır. 1933-1938 yılları arasında vatanına dönme umudunu yitirince, "Galile'nin Yaşamı", "Cesaret Ana ve Çocukları", "Sezuan'ın İyi İnsanı", "Lukullus'un Sorgulanması" gibi önemli oyunlarını yazmıştır." (Aktaran:Baykal,2011:s.29)

Brecht'in en çok etkilendiği yönetmenlerin başında gelen Piscator'da Nazi Almanya'sından kaçarak Sovyetler Birliği'ne gitmiştir. Politik Tiyatro anlayışını orada da devam ettirmek istemiş fakat yeterince karşılık bulamamıştır. Piscator'un tiyatrosu anlatıya dayalı bir tiyatro olduğu için biçimcilik ön plandaydı fakat

Moskova’da tiyatro anlayışı açısından Stanislavski’ye dayanan toplumcu gerçekçilik yaklaşımı hakimdi. Bu yüzden Piscator’un tekniği gerektiği gibi karşılık bulmamıştır.

“Piscator’un Sovyet Mezhrabpom film şirketiyle gerçekleştirdiği St. Babaralı Balıkçıların İskova’yanı tamamlandığında “Uluslar Arası Devrimci Yazarlar Birliği” (Daha sonra MORT olarak isimlendirildi) kurulmuş, Toller ve Herzfelde’nin katıldığı ilk kongresinde Piscator başkanlığa getirilmişti. Politik Tiyatro’da Rusça yayınlandı, (Politickeskii Teatr, Moskova,1934). O günlerde Piscator Sovyetlerin tiyatro yaşantısında kendisine bir yer edinememişti. Meyerhold’un tiyatrosu onarımdaydı ve Sovyetlerde biçimcilğe karşı başlatılan kampanyanın ilk izleri görülmeye başlamıştı. Piscator’un gözlemiyle “Burjuva estetiğe geri dönüşü simgeleyen, Stanislavski ekolüne dönüş” söz konusuydu. Öncü tiyatrolar, Tairov ve Oklapov’un tiyatroları ise, Piscator tiyatrosuna benzer ilkelerle çalışmıyordu.” (Piscator,1985:s.28)

Brecht bu dönemde oyunlarını geliştirmekte olduğu “Epik Tiyatro” anlayışına uygun biçimde materyalist felsefe bakış açısıyla yazmaya ve sahnelemeye başlamıştır. Piscator’un onu Moskova’ya davet etmesiyle birlikte Çin tiyatrosu üzerine önemli gözlemler yapmış, “yabancılaştırma” ve “epik oyunculuk” kavramının şekillenmesinde bu süreç etkili olmuştur.

“1935’de Piscator, düzenlediği tiyatro yönetmenleri toplantısına katılması için Brecht’i Moskova’ya davet etti. Bu kongreye Meyerhold, Tairov, Eisenstein, Harold Clurman, Gordon Craig, Granach, Teo Otto, Valentine, Mai Lan-fang’da katılmışlardı. Bu kongre sırasında Çinli oyuncu Mai Lan-fang’ın gösterisi izleyen Brecht sonra yabancılaştırma etmeni kavramını ortaya çıkarmasında bu gösteriden ne kadar etkilendiğini belirtecekti.” (Piscator,1985:s.28)

Bertolt Brecht geliştirdiği Epik Tiyatro kuramını ‘yabancılaştırma’ kavramı üzerine şekillendirmiştir, bunu yaparken de Çin Tiyatrosu’ndan ve oyunculuk tekniklerinden yararlanmışır. Çin Tiyatrosu oyuncusu dördüncü duvar olmadığını seyirciye göstererek oynar, ayrıca sürekli seyirciyle temas halindedir, rolü trans halinde canlandıran kişi değil gösteren kişidir. Brecht, Çinli oyuncunun bir oyunu sahnelerken seyirciyi gözlemci olarak tutmasından etkilenmiş ve bu teknikleri Epik Tiyatro kuramına uyarlayarak kullanmıştır.

“Çinli oyuncu asla transa geçmez oyunu hangi aşamada bölünürse bölünsün, oynamakta olduğu karakterden çıkması gerekmez. Bölünmesi bittikten sonra, kaldığı yerden aynen devam edecektir. Sahneye girdiğinde, karakterini oluşturmayı çoktan bitirmiştir ve o oynarken tiyatro sahnesinin tahtalarını değiştirdeniz dahi umrunda olmaz.” (Thoss, Boussignac,2013:s.116)

Brecht, Moskova’da bulunduğu süre içinde sadece Çinli oyuncu Mai Lanfang’ın tekniğinden etkilenmez, Meyerholdun, “Biyo-mekanik oyunculuk” tekniğinden de, “gestus” kavramının ortaya çıkması konusunda yararlanır, ayrıca Eisenstein , Gordon Craig gibi önemli yönetmenlerle tanışma fırsatı bulur. Daha sonraları Brecht, Moskova’ya yaptığı bu ziyaretin, onun “Epik Tiyatro” kuramını oluşturmasında belirleyici bir rol oynadığını açıklamıştır.

Sürgün döneminde de boş durmayan Brecht, İspanya iç savaşı üzerine “Carrar Ananın Tüfekleri” oyununu yazar, bu oyun da Brecht, Epik Tiyatro kuramının dışına çıkarak, dramatik yapıda bir oyun olarak yazar ve yönetir, bunun sebebi olarak ta, faşizm ile bazen onların silahlarıyla savaşmak gerektiğini belirtmiştir.

Arkasından Almanya’nın 1933-1938 dönemdeki Nazi faşizmini anlattığı “Üçüncü Reich’in Korku ve Sefaleti” ni yazar ve Paris’de sahneler. Brecht’in bu dönemde yazdığı diğer oyunlar “Lukus’un Sorgulanması”, “Cesaret Ana ve Çocukları”, “Arturo Ui’nin Önlenebilir Yükselişi” adlı oyunlarıdır. “Bay Puntila ve Uşağı Matti” ve “Galilei’nin Yaşamı” adlı oyunlarının yazımına başlar, 1940 yılında Adolf Hitler’in orduları Norveç ve Danimarka’ya girer, Brecht için artık Avrupa’dan gitmenin zamanı gelmiştir, Amerika’ya gitmek için hazırlıklara başlar. Sovyetler Birliği üzerinden Amerika’ya gitmenin daha güvenli olacağı düşüncesiyle bir süre Moskava’da kalır, daha sonra pasaportlarının çıkmasıyla 1941 yılının Temmuz ayında Los Angeles’e gider. Burayı tercih etmesinin sebebi Hollywood’ta seneryo yazarak geçimini sağlama düşüncesidir.

“Brecht, Hollywood’a beş mil uzaklıktaki Sant Monica’da bir ev tuttu. Burayı tercih etmesinin bir nedeni, Nazilerden kaçan yazarlar, Thomas ve Heinrich Mann’ın buraya yerleşmiş olmalarıydı. Brecht, burada birkaç yıl huzur içinde yaşamak istiyordu. Soranlara, Hollywood’da yaşamış olmasını, “Param olmadığı için seçeneğimde yoktu”, diye yanıtlamıştır. Brecht’e göre , “vekarsız bir kentte”

yaşamak zorunda kalmıştır. Brecht, film seneryoları yazıp para kazanmak istiyordu. Viladimir Pozner, Fritz Kortner, Eric Bentley ve Fritz Lang ile birlikte senaryolar yazıp önerdiler.

‘Her sabah, kazanmak için ekmeğimi,
Çıktım yalanlar satılan çarşıya,
Dopdolu umutlarla
Alıcılara sundum kendimi’. ” (Nutku,2015:s.28-29)

Kapitalist Amerika’nın dayattığı yaşam tarzıyla hiçbir zaman barışık olmamıştır, dünya görüşü ve tiyatro anlayışının hiç örtüşmediği bu ülkede geçimini sağlamakta da çok zorlanır, Brecht bu süreçte yazdığı günlüğünde düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir.

“Buradaki adet istiyor ki, her şey satılsın, bir omuz silkme hareketinden bir fikre kadar her şey. Aklınızın fikrinizin müşteride olması gerekiyor, böylece insan hiç durmaksızın ya satıcı ya alıcı oluyor, insan neredeyse sidiğini yüz numaraya satacak...” “Çalışma Günlüğü” 21.1.1942 (Aktaran:Thoss, Boussignac,2013:s.154)

Brecht, Hoolywood’da film sektörü için senaryo ve oyun yazar fakat yazdıkları Amerikan seyircisi için fazla politik bulunur, ayrıca dramatik metinlere alışkın olan Amerikan seyircisi, epik anlayışla yazılan oyunlara ilgi göstermez. Brecht için Amerika’da en önemli deneyim Charlie Chaplin ile görüşme fırsatı bulması olmuştur.

Bu süreçte Charlie Chaplin’in politik duruşu ve sanat anlayışından etkilendiği gibi onun komedi anlayışından ve oyunculuğundan da etkilenmiştir, Charlie Chaplin’in “The Kid ve City Lights”(Çocuk ve Şehir Işıkları) filmlerinin etkisi Brecht’in “Bay Puntila ile Uşağı Matti ve Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunlarında da görülmüştür.

Amerika’da maddi sıkıntılar yaşayan Brecht, oyunlarının bazılarının İngilizceye çevrilmesini sağlar, “Üçüncü REich’in Korku ve Sefaleti” ve “Galilei’nin Yaşamı”nın çevirileri yapılmıştır. 1945 yılında New York’ta “Üçüncü REich’in Korku ve Sefaleti” sahnelenmiştir.

1945 yılının Ağustos ayında Amerika Birleşik Devletleri'nin iki atom bombasını Japonya'nın Hiroşima ve Nagazaki kentlerine atması sonucu on binlerce insan o anda on binlercesi ise radyasyonun etkisiyle sonradan yaşamını yitirir. İnsanlık tarihi açısından bir dönüm noktası olan bu tarih 'bilimin' kapitalizmin çıkarları uğruna kullanıldığında nasıl felaketler getireceğinin kanıtı olmuştur.

“Binlerce masum insana karşı girişilen, bu hem intikam hem de bilimsel deney niteliğindeki eylem, yeni bir gerekçeyle atom çağını başlatır: silahlanma yarışı. Buraya kadar, Brecht bilimi her zaman insanlığın ilerlemesine yardımcı olduğu gerekçesiyle saygıyla selamlamıştı. Atom bombasının canavarlığı Brecht'i kendi bakış açısını gözden geçirmeye iter.” (Thoss,Boussignac,2013:s.167)

Bu doğrultuda, bilim insanının sorumluluklarını “Galilei'nin Yaşamı” adlı oyunu üzerinden tekrar ele alır, oyun 1947 yılında Los Angeles ve New York'ta sahnelenir. Brecht'in oyunları Amerika'da ticarileştirilme kaygısıyla sahnelendiği için, metinlerin epik yapısı ve materyalist bakış açısı yok ediliyor ortaya dramatik bir metne dönüştürülen oyunlar çıkıyordu. Oyunları çok siyasi bulunan Brecht, düşünceleriyle Amerika'daki politik çevrelerinde dikkatini çekmiş ve Amerika'ya Karşı Etkinlikleri Araştırma Komitesi tarafından soruşturmaya çağırılmıştır.

Brecht, A.B.D.'nde, Senatör McCarthy'nin kaydattığı cadı kazanı sırasında, onu çağıran kovuşturma komitesine hiçbir partiye kayıtlı olmadığını söyledikten sonra şöyle demiştir:

“Ben, tabi ki, Marks'ın tarih hakkındaki önerilerini inceledim. Bence bu çağda bu inceleme yapılmadan aklı başında hiçbir oyun yazılamaz. An die Nachgeborenen (Gelecek Kuşaklara-1938)adlı şiirinde

‘Hedef çok uzaklarda
Belli ki erişemeyeceğim ona
Onu apaçık görüyorum oysa’

diyen Brecht'in Marksizmin öğretilerini yaymak gibi, bir görev yüklenmediği anlaşılıyor. O bu düşünceleri yalnızca çağdaş yaşamın bir aynası olarak görür. ” (Nutku,2015:s.38-39)

Amerika’da artık daha fazla kalamayacağını düşünen Brecht, o sıralarda kendisine gelen davet üzerine Almanya’ya geri dönme kararı alır. Böylece hayatının ve yazarlığının bir dönemini daha bitiren Brecht, Berlin’e dönmüş ve orada hayatının sonuna kadar tiyatro ve dünya görüşü açısından mücadelesine devam etmiştir.

1.5. ALMANYA YA DÖNÜŞ

Nazi Almanya’sı 1945 yılında müttefikler karşısında yenilmiş ve teslim olmuştur. 1945-1949 yılları arası savaş sonrası dönemde işgal güçlerinin kontrolünde bir geçiş dönemi yaşanır. 1949’da Almanya, batıda Federal Almanya Cumhuriyeti ve doğuda Demokratik Almanya Cumhuriyeti olarak ikiye ayrılmıştır. Savaşın bitiminden bir süre sonra tiyatrolar kontrollü bir şekilde açılmaya başlamıştır.

“Savaştan hemen sonra arkadaşları Brecht’e yurda dönmesi ve oyunlarını sahneye koymasına için baskı yapıyorlardı. Ancak o doğru zamanı bekliyordu. Sovyetler Birliği tarafında kalan bölgede, 1948 yılında bir çok tiyatronun açılması ve Berlin Halk Sahnesi’nin yenilenmesinin bitişi ile Ekim 1948’de Brecht, Alman Demokratik Cumhuriyeti Kültür Birliği’nin daveti ile Berlin’e gelir.” (Aktaran:Baykal,2011:s.30)

Savaş sonrası Almanya, faşizmin ve kapitalizmin getirdiği yıkımının sonuçlarını en kötü şekilde yaşamaktadır, Brecht’in 1933’ yılında terk etmek zorunda olduğu Almanya’dan eser kalmamıştır. Buna rağmen Sosyalist bir Almaya umuduyla gelmiş ve mücadelesini burada sürdürmek istemiştir.

“Brecht Almanya’nın evrimini tereddütle izlemektedir. Oraya yerleşmeden önce, her an yeniden yurt dışına çıkabilmek için kendisine bir Avusturya pasaportu alır. Ekim 1948’de Doğu Berlin’e vardığında, yıkıntılar ve bomba oyuklarında sersefil dolanan aç insanları görünce yıkılmıştır.

‘Berlin, Hitler’in bir
Fikrinden esinlenen
Churchill’in kezzabı.
Berlin, Postdam
Yakınlarında çıt

Çıkmayan sokakların
Üzerinde geceleri
Hava köprüsünün
Uçaklarının vınladığı

Bir moloz yığını. Çalışma Günlüğü.’ 27.10.194” (Thoss, Boussignac, 2013:s173)

Almanya'nın ikiye bölünmesi Brecht için sosyalist bir Almanya düşüncesinin çöküşü olur, soğuk savaş yılları boyunca Almanya, Amerika Birleşik Devletleri'nin ve SSCB'nin çekişeceği bir alan haline gelir. Brecht bir Marksist olduğu için ilk yıllarda Batı Almanya tarafına geçişine izin verilmemiştir. Doğu tarafındaysa her zaman siyasi baskıyı üzerinde hissetmiştir, bu yüzden ilk dönemlerde politik eleştirilerini yumuşak tutmuştur. Brecht'in tek istediği tiyatro yapabileceği koşulların kendisine verilmesiydi bu istediği Doğu Alman Yönetimince karşılanmış fakat yönetimin sürekli olarak baskısını hissetmiştir.

Brecht Almanya'ya döndükten sonra ki ilk oyunu 1949 yılında Deutsches Theater'de sahnelenen “Cesaret Ana ve Çocukları” olur, baş rolde Helene Weigel'in oynadığı oyun büyük başarı elde eder. İkinci olarak “Komün Günleri” adlı oyunu sahnelenir, fakat oyunlar SSCB'nin kontrolünde olan Doğu Almanya siyasetçileri tarafından olumlu karşılanmaz. Brecht, yaşamının sonuna kadar düşüncelerini ifade etmekten geri durmamış bu yüzden Doğu Almanya yönetimiyle de karşı karşıya kalmıştır.

“Brecht, Sovyet işgali altındaki Doğu Almanya'nın inisiyatifi ele geçirmemiş oluşunu içine sindiremiyor ve dolaylı yoldan hükümeti eleştiriyordu: “(...) devriminizi yalnızca bakanlarınızla yapamazsınız. Bu durum yeni bir Alman Sefaleti'nin (deutsche Misere) özel görünümünden başka bir şey değil; insanlar bir şeyler yapılmasını hep başkasından bekliyorlar (...) O, yaşadığı Doğu Almanya'daki baskı ve polis rejimine karşı sürekli olarak tiksinti duymuş, zaman zaman karamsarlığa yönelmiştir. Hükümeti yöneten fanatik ve dar kafalı komünistlere, bin bir türlü baskıda bulunan emniyet örgütüne karşı cephe almıştır. Ancak ölümüne dek de Marksist olarak kalmıştır.”(Nutku,2015:s.53)

Bu dönemde Brecht Epik Tiyatro olarak adlandırdığı kuramını açıkladığı “Tiyatro İçin Küçük Organon” adlı kitabını tamamlamıştır. Brecht sadece bir oyun yazarı ve yönetmen olarak değil aynı zaman da bir tiyatro kuramcısı olarak, bu yapıtıyla Dünya tiyatro tarihine geçmiştir. Çünkü artık Antik Yunan’dan beri süre gelen Dramatik tiyatro anlayışını sarsmıştır.

1.6. TİYATRO İÇİN KÜÇÜK ORGANON

Bertolt Brecht’e göre burjuvanın çıkarlarının hizmetinde olan “Dramatik Tiyatro” anlayışı, insanları, yaşadıkları toplumsal sorunlar karşısında bilinçsizleştirmiş ve duyarsızlaştırmıştır, içi boş bir eğlence aracı haline gelen tiyatro sanatı, kapitalizm insanların dünyayı nasıl görmesini istemişse, öyle göstermiştir. Siyasal amaçlı tiyatro yapan Bertolt Brecht için bu, daha iyi bir dünya düzeni için kabul edilemez bir yaklaşımdı. Tiyatro eğlendirmeli, düşündürmeli ve daha iyi bir dünyanın yolunu açabilmelidir. Bu doğrultuda Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışını yazdığı ‘Tiyatro için Küçük Organon’ adlı kitabında açıklamıştır.

“Tiyatro için Küçük Organon’u da (1948’de yazılmıştır) aynı şekilde hararetli tartışmalara neden olur. Brecht bu kitapta Francis Bacon’un (1561-1626) bilimsel ampirizmine gönderme yaparak tiyatrosunun deneysel ve tutkulu niteliğinin altını çizer. Öğrenme eyleminin yeniden zevk alma eylemi haline geldiği yeni bir zaman hayal etmektedir. ‘Tiyatronun eğlence, ama mutlak eğlencenin kendisinden başka bir dayanağa ihtiyacı yoktur.’(Thoss,Boussignac,2013:s177)

Epik-Diyalektik tiyatronun manifestosu diyebileceğimiz bu çalışmada gerek içeriksel gerekse biçimsel olarak bir Epik oyunun nasıl olması gerektiği Dramatik tiyatro ile karşılaştırmalar yapılarak açıklanmıştır. Brecht’e göre tiyatro, Diyalektik materyalizm açısından olayları ve kişileri gösterdiğinde ‘gerçekleri’ ortaya çıkarmış olacaktır.

“...Tiyatro seyircisini şaşırtmalıdır ve bu, tanıdık olandan uzaklaşma tekniğinin yardımıyla olur. Teknik tiyatronun, yeniden üretimlerinde, diyalektik materyalizmden yararlanmasına izin verir... Diyalektik materyalizme göre, her şey ancak dönüşerek, yani kendi kendisiyle zıtlaşarak var olabilir. Bu, insanların

toplumsal yaşamlarının kendine has niteliğinin ifade edildiği davranışları, kanaatleri ve duyguları içinde geçerlidir.” (Thoss,Boussignac,2013:s177)

Brecht'in, tiyatronun nasıl olması konusundaki bu düşünceleri yeni değildir, “Tiyatro için Küçük Organon”da kuramsallaştırdığı bu düşünceler özellikle Piscator’la yaptığı çalışmalarla şekillenmeye başlamıştır. Piscator’un tiyatronun işlevi ve nasıl olması gerektiği konusundaki düşünceleri şöyledir.

“Tiyatro aynı anda nasıl hem eğlendirici hem eğitici olabilir? Onu zihinsel uyuşturucu trafiğinin elinden kurtarıp, bir yanılısalar fuarı olmak yerine, gerçek deneyimler öneren bir alan haline nasıl getirebiliriz? Şu özgürlükten yoksun, bilgisiz çağımız insanına, özgürlüğe ve bilgiye susamışlığıyla ezilmiş ve kahraman insana, şu korkunç ve muhteşem yüzyılımızın hor görülmüş, aldatılmış, yaratıcı, değişebilen ve değiştirebilen insanına nasıl bir tiyatro sunulmalıdır ki, ona dünyasının efendisi olmasında yardımcı olunabilsin.”(Piscator,1985:s.42)

Brecht geliştirdiği “Epik Tiyatro” kuramını sürekli olarak eleştirmiş ve geliştirmiştir, bu dönemde Epik Tiyatro’nun seyirci üzerindeki etkisini sorgulayarak, “diyalektik” kavramı üzerinden tekrar yorumlamış tiyatrosunu da “Diyalektik Tiyatro” olarak tanımlamıştır.

“Diyalektik tiyatro kavramı Mao Zedung’un “Çelişki üzerine” bir broşürüne dayanır. Eski ile yeni arasındaki çelişkiler ve ihtilaflar sosyalizmi geliştirmek için gerekli ve kaçınılmaz sayılırlar. Demokratik Almanya Cumhuriyeti’nde çelişkiler üst üste yığıldığından, Çin devrimi Brecht için bir umut ışığıdır. Ekonomik durgunluk ve ideolojik sertlik artan bir göçe sebep olmaktadır.” (Thoss,Boussignac,2013:s178)

Brecht'in Berlin’e döndükten sonraki süreçte ve Berliner Ensemble için yazdığı bütün oyun ve uyarlamalar artık “Epik-Diyalektik Tiyatro” anlayışı doğrultusunda sahnelenecektir. Nihayet 1949 yılına gelindiğinde Demokratik Almanya Cumhuriyeti’nde uzun uğraşlar sonucu “Berliner Ensemble” tiyatrosu kurulur ve “Bay Puntila veUşağı Matti” ile perde açar.

1.7. BERLİNER ENSEMBLE

Berliner Ensemble 1949 yılında Bertolt Brecht ve eşi Helena Weigel tarafından kurulmuştur, oyunlarını önceleri Berlin'deki Deutsches Theater'da sahnelediler daha sonra 1954 yılında Theater am Schiffbauerdamm'a taşınarak oyunlarını orada sahnelemeye devam ettiler. Brecht bu tiyatrodaki daha çok kendi yazdığı ve uyarladığı oyunları sahnelemiştir. Berliner Ensemble tiyatrosunun kuruluşu aşamasında Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışı doğrultusunda belirlenen ilkeleri şu şekilde açıklanmıştır.

- “1-Toplumunu değiştirebilir olarak serimlemek;
- 2-İnsan doğasını değiştirilebilir olarak serimlemek;
- İnsan doğasını, sınıf aidiyetine bağımlı olarak serimlemek;
- 3-Çatışkılarını, toplumsal çatışkılar olarak serimlemek;
- 4-Karakterleri hakiki çelişkileriyle serimlemek;
- 5- Karakterlerin, durumların ve olayların gelişmelerini sıçramalı (kesintili) olarak serimlemek;
- 6- Diyalekti bakış tarzını eğlenceye dönüştürmek;
- 7- Klasiğin kazanımlarını diyalektik anlamda soyutlayarak saklamak;
- 8- Gerçekçilik ve şiirden bir birlik oluşturmak.” (Kula,2014:s.91-92)

Berliner Ensemble'nin kuruluşu Doğu Almanya yönetimince desteklenmiş ve parti politikalarına uygun oyunların sahnelenmesi beklenmiştir fakat daha sonraları Brecht'in Epik Tiyatro anlayışı eleştirilmiş Moskova tiyatrolarında olduğu gibi toplumcu gerçekçi anlayışla oyunlar sahnelenmesi istenmiştir. Brecht ise Marksizm'e uygun tiyatro anlayışının Epik Tiyatro olduğunu savunmuş ve oyunlarını bu doğrultuda sahnelemeye devam etmiştir.

Berliner Ensemble'ın ilk yıllarında “Ana”, “Carrar Ana'nın Tüfekleri”, “Cesaret Ana ve Çocukları” sahnelenir, 1954 yılında ise Theater am Schiffbauerdamm (Tersanedeki Tiyatro) adıyla bilinen tarihi(1892) binasına kavuşmuştur. Burada “Cesaret Ana ve Çocukları” ve “Kafkas tebeşir Dairesi” sahnelenir. 1954 yılında Paris'e turneye giden “Cesaret Ana ve Çocukları” büyük beğeni alır ve ödülle döner. Ve Berliner Ensemble dünya çapında tanınan bir tiyatro haline gelir.

Brecht'ten sonra da Helene Weigel Berliner Ensemble'ın tüm sorumluluğunu almış ve ölümüne kadar Epik Tiyatro'nun çizgisinin dışına çıkmadan oyunlar sahnelettirmiştir. Berliner Ensemble bugün hala Berlin'deki Theater am Schiffbauerdamm tiyatrosunda kuruluş ilkelerine bağlı bir şekilde oyunlar sahnelemeye devam etmektedir.

1.8. BRECHT'İN SON YILLARI

Tiyatro açısından oldukça başarılı bir dönem geçiren Brecht, Doğu Almanya'nın Komünist Parti yöneticileriyle sorunlar yaşamaya devam etmiş, bir aydın sorumluluğu bilinciyle hareket ettiği için Parti uygulamalarına yönelik eleştirilerini sıkça ifade etmiştir.

17 Haziran 1953 tarihinde ortaya çıkan ve Sovyet tanklarıyla durdurulan halk ayaklanmasının Brecht'in yaşamında önemli bir yeri vardır. Brecht, ayaklanan işçileri bastıran Sovyet tanklarına karşı Böser Morgen (Kötü Sabah)adlı şiirini yazmıştır. Bu şiir Brecht'in derin hüznünü yansıtır:

“(…)

Dün gece beni gösteren parmaklar gördüm düşümde
Bir cüzzamlıydı sanki gösterdikleri,
İş görmekten aşınmış kırık tırnakları ile
Bağırdım onlara, bilgisizler diye
Suçumu bilerek” (Aktaran:Nutku,2015:s.52)

Bu olay sonrasında Komünist Parti Yöneticileri' ne mektupta yazar, fakat yönetim, mektubun önemli bir bölümünü makaslayarak, (sanki yönetimi olumlu-yormuş gibi göstererek) yayınlar. Brecht, bir çok kesimin tepkisini çeker, ölümünden sonra bu mektubun tamamı yayınlanacak ve gerçek düşünceleri de ortaya çıkacaktır. Parti yönetimince eleştirilse de ve oyunları bu dönem de hem doğuda hem batıda oynatılmasa da, o hayatının sonuna kadar bir Marksist olarak kalmıştır.

1955 yılında Stalin Barış Ödülü'nü alır, 1956 yılında “Galilei Galileo” adlı oyunun provaları sırasında 14 Ağustos'ta kalp krizi geçirerek hayata veda eder.

“Brecht yaşamının son dönemlerinde ününün doruğuna erişmiş olmasına rağmen mutsuzdu. Üstelik Doğu Alman rejiminin ayrıcalığı olan bir kişiliği olmuştu. Berlin’deki Sanat Akademisi yöneticisi Rudi Engel’e ölümünden kısa bir süre önce yazdığı mektupta şöyle yazmıştı:” (Nutku,2015:s.31)

“Ölümümde, herhangi bir yere yatırılıp ziyaretçilere sergilenmek istemiyorum. Cenazemde hakkımda konuşmalar yapılmasına da karşı olduğumu belirtirim(...) Ölürken, yanında bulunan Schwerin Kilise’sinin Protestan rahibi Karl Kleinschmidt’e söylediği şunlardır: “ Hiç olmazsa, siz gerçek ve doğru bir ölüm yazısı yazın: öbür şatafatlı yazıların arasında doğruluğu ile özgün bir yer alsın. Bana hayran olduğunuzu falan yazmayın! Benim çok huzursuz biri olduğumu, ölümümden sonra da böyle kalacağımı belirtin. İlerisi için umut olsa bile...”(Aktaran:Nutku,2015:s.31)

Bertolt Brecht; şair, oyun yazarı, yönetmen, “ Epik-Diyalektik Tiyatro”nun kurucusu ve Marksizm ’e son derece bağlı olarak yaşadı, tiyatro aracılığıyla daha iyi bir dünya kurmak için mücadele etti. En azından denedi, yenildi tekrar denedi....

“Brecht, Sonraki Kuşaklara (An die Nachgeborenen) adlı şiirinde, hem yaşamını, hem de yaratısını tarihsel bağlamda konumlandırmaya çalışmıştır. O şiirde şöyle der:

‘Çok az şey yapabildim. Ama ben olmasaydım, iktidardakiler kendilerini daha bir güvende hissederlerdi, bunu umdum.’

Bu bir hakikat olarak kaldı.”(Mayer,1998:s.103)

1.9. BRECHT’İN YAZDIĞI OYUNLAR

Bertolt Brecht’in oyun yazarlığı üç evreden oluşmaktadır, ilk dönem oyunları dışavurumculuk ve nihilizm etkisindedir, daha sonraları politik tavrının belirginleşmeye başlamasıyla ve Piscator’la tanışmasıyla Epik Tiyatro’ya yönelmiş, bu anlayışta oyunlar yazmıştır. Epik Tiyatro’yu sürekli olarak araştırmalar ve denemelerle geliştiren Brecht son dönemlerinde tiyatrosunu ‘Diyalektik Tiyatro’ olarak tanımlamıştır. Bazı oyunlarını kuramsal düşüncesi şekillendikçe tekrar yazmış

ve sahnelemiştir. Birinci dönem oyunları olarak bilinen bu oyunlar şöyle sıralayabiliriz.

“İncil 3 sahnelik bir oyun (Die Bibel. Drama in 3 Scenen) 1913

Baal 1918

Gecede Trampet Sesleri (Trommeln in der Nacht) 1919

Düğün. Küçük Burjuva Düğünü olarak da adlandırılır. (Die Hochzeit, auch Die Kleinbürgerhochzeit) 1919

Şeytan Kovma (Er treibt einen Teufel aus) 1919

Karanlıkta Işık (Lux in Tenebris) 1919

Dilenci veya Ölü Köpek (Der Bettler oder Der tote Hund) 1919

Balık Avı (Der Fischzug) 1919

Ova (Prärie) 1919

Kentlerin Vahşi Ormanında (Im Dickicht der Städte) 1921

İngiltere’li İkinci Eduard’ın Yaşamı (Leben Eduards des Zweiten von England) 1923

Anibal (Hannibal) 1922

Adam Adamdır (Mann ist Mann) [1918]– 1926

Egoist Johann Fatzer’in Çöküşü (Untergang des Egoisten Johann Fatzer) 1926–1930

Jae Chicago Kasabı (Jae Fleischhacker in Chicago) 1924–1929”
(Güneşdoğdu,2011:s.10)

İkinci evresi olarak tanımlayabileceğimiz bu dönemde karamsarlıktan ve anarşist yaklaşımdan uzaklaştığı görülmüştür. Brecht bu dönemde Marksizm etkisinde, materyalist felsefe bakış açısıyla oyunlar yazmaya başlamıştır, duygusallığa karşı çıkmış akılcı bir yaklaşımla sınıfsal koşulları anlatmaya başlamıştır. Marksizm onu karamsarlıktan ve anarşizmden uzaklaştırmış yazarlık konusunda da disiplin sağlamıştır. Epik Tiyatro Kuramı’nın şekillenmeye başladığı bu dönemde kademeli olarak epik öğeler oyunlarında da belirginleşmiştir.

“Mahagonny 1927

Mahagonny Şehrinin Yükselişi ve Çöküşü (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)
1927 -1929

Üç Kuruşluk Opera (Die Dreigroschenoper) 1928

Lindberg’in Uçuşu (Der Flug der Lindberghs - Ozeanflug) 1928

Kabullenmenin Baden Öğretisi (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis) 1929
Evet diyenle Hayır diyen (Der Jasager. Der Neinsager) 1929–1930
Tedbir (Die Maßnahme) 1930
Mezbahaların Kutsal Johannası (Die heilige Johanna der Schlachthöfe) 1929
Ekmekçi Dükkanı (Der Brotladen) 1929–1930
Kural Dışı Kural (Die Ausnahme und die Regel) 1931
Ana (Die Mutter) 1931
Yuvarlak Kafalar Sivri Kafalar (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe) 1932–1936
Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı (Die sieben Todsünden der Kleinbürger)
1933
Jakob Gehherda'nın Gerçek Yaşamı (Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda)
1935?
Horasyalılar Kuriasyalılar (Die Horatier und die Kuriatier) 1935
Carrar Ananın Silahları (Die Gewehre der Frau Carrar) 1936–1937
Goliath 1937” (Güneşdoğdu,2011:s.10-11)

Bertolt Brecht'in oyun yazarlığı evreleri kesin olarak birbirinden ayrılmamaktadır. Brecht'in yazarlığının üçüncü evresinde Epik Tiyatro Kuramı doğrultusunda oyunlar yazmıştır, bu dönemdeki oyunlarında epik-diyalektik yaklaşım belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır, yaşamının sonuna kadar kuramsal yaklaşımını sürekli olarak geliştirdiğinden oyunlarında da bu değişim yansımıştır, bazı oyunlarını birkaç defa bu doğrultuda yeniden yazmıştır.

“III.Reich'in Korku ve Sefaleti (Furcht und Elend des Dritten Reiches) 1937–1938
Galilei'nin Yaşamı (Leben des Galilei) 1938–1939
Dansen 1939?
Demirler Kaç Para? (Was kostet das Eisen?) 1939
Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Courage und ihre Kinder) 1939
Lukullus'un Sorgulaması (Das Verhör des Lukullus) (Radyo skeci) 1939
Sezuan'ın İyi İnsanı (Der gute Mensch von Sezuan) 1939
Puntila Ağa ile Uşağı Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti) 1940
Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui) 1941
Simone Machard'ın Yüzleri (Die Gesichte der Simone Machard) 1941
Şvayk İkinci Dünya Savaşında (Schweyk im Zweiten Weltkrieg) 1943

The Duchess of Malfi (John Webster'dan uyarlama) 1943
Kafkas Tebeşir Dairesi (Der kaukasische Kreidekreis) 1944
Uyarlama Sophokles – Antigone 1947
Komün Günleri (Die Tage der Commune) 1949
Uyarlama Jakob Michael Reinhold Lenz – Lala (Der Hofmeister) 1949
Uyarlama Gerhart Hauptmann – Kunduz Kürkü ve Kızıl Horoz (Biberpelz und roter Hahn) 1950
Uyarlama William Shakespeare – Coriolanus 1951–1955
Uyarlama Anna Seghers – Jan Darc Davası Rouen 1431 (Der Prozess der Jeanne d'Arc in Rouen 1431) 1952
Turandot veya Aklayıcılar Kongresi (Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher) 1953
Uyarlama Moliere – Don Juan 1952
Davullar ve Trompetler (Pauken und Trompeten) (George Farquhar'dan uyarlama) 1954”(Güneşdoğdu,2011:s.11-12)

1.10. BERTOLT BRECHT'İN SANAT ANLAYIŞI

“Felsefe yapan ikna etmemeli, göstermeli ve düşündürmeli.”Brecht.
(Wekwerth,2006:s.53)

Bertolt Brecht göre tiyatronun temel amacı eğlendirmektir, fakat Epik-Diyalektik Tiyatro'nun eğlence anlayışı Dramatik tiyatrodan farklıdır. Brecht hiç bir zaman felsefi bir düşünceyi seyirciye dikte etmemiş, bunun için çabalamamıştır. O toplumsal koşulları diyalektik bir yaklaşımla sergilemiş ve seyirciyi düşünmeye sevk ederek ona dünyanın değişebilirliğini göstermiştir. Seyirciyi edilgen değil etken bir canlı olarak ele almış üretmenin, yaratmanın ve değiştirebilmenin zevkini sunmuştur. Epik tiyatro kuramını da bu doğrultuda biçimlendirmiştir.

“Eleştirel toplumcu gerçekçi tiyatro olarak epik tiyatroyu kuramsal Meyerhold ve Piscator deneyimlerini özümseyerek, yepyeni bir tiyatro deneyiminin ufuklarını açmıştır. Aristotelesci-olmayan tiyatro ve dramaturji anlayışını temellendirmiş, kuramsallaştırmış ve yöntemleştirmiş olan Brecht, bu bağlamda, öğretisel oyun kuramını getirdiği kadar, epik sahneleme, epik sahne tasarımı, epik oyunculuk, epik müzik ve epik dramaturjinin ilkelerini de koymuş; epik tiyatro ile Aristotelesçi

tiyatro arasındaki karşıtlıkları kuramsal olarak gerçekleştirmiş, sahneyi dünyanın değiştirilebilirliğinin ortamı olarak almıştır.” (Çalışlar,1993:s.203)

Brecht bir Marksist'tir, onun sanat anlayışı, materyalist felsefe bakış açısıyla şekillenmiştir çünkü toplumsal çatışmalar ve çelişkiler ancak bilimsel yaklaşımlarla doğru bir yöne evrilebilir. Bilim çağının tiyatrosu olarak tanımladığı diyalektik tiyatro anlayışı, duygusal olarak etkilemeye değil akla yönelerek, düşündürmeyi (eğlendirerek) ve seyircinin kendisine anlatılanlar üzerinde sorgulama yapmasını hedefler. Ancak böyle bir başlangıç, kapitalist sistemdeki çelişkilerin ve çatışmaların değişiminin anahtarı olabilecektir.

“Brecht'in vurgulaması uyarınca, “hangi alanda olursa olsun düşünmenin propagandası, ezilenlerin davasına yararlıdır”; çünkü düşünme, “sömürüye hizmet eden yönetimlerce” horlanır. (Kula,2014:s.23)

Brecht, Dramatik Tiyatro'nun burjuva sınıfının çıkarlarına hizmet ettiğini belirterek ezilen sınıflar için Epik Tiyatro'yu uygun görmüştür. Çünkü egemen güçler ezilenlerin düşünmesini, sınıfsal bilinç kazanmasını istememiştir. Düşünenleri, sorgulayanları toplum dışına itmiş ve cezalandırmıştır. Çoğu zaman nasıl düşünceleri gerektiği bile dikte edilen ezilenler, düşündüklerinde bile egemen güçlerin çıkarlarına hizmet ederek var olabilmişlerdir. Oysa Epik-Diyalektik Tiyatro sunduğu perspektiflerle sorgulamayı amaçlar.

“Dolayısıyla, düşünme “müdahale edici şekilde biçimlendirilebilir”. Hakikat için savaşanlar, bilimsel ilerlemeden de yararlanarak, nüfusun “küçük bir bölümü tarafından büyük bir bölümü üzerinde uygulanan baskı ve sömürüyü” teşhir etmenin yolunu bulabilirler; devlet ne denli güçlü ve baskıcı olursa olsun, “her şeyi denetleyemez.” Burada önemli olan “doğru düşünmeyi, her türlü şeyi ve her türlü süreci geçici ve değiştirici yönleri açısından sorgulamayı öğretmektir.” Egemenler, “güçlü değişimlerden” hoşlanmaz, her şeyin aynı kalmasını ister.”(Kula,2014:s.23)

Tarihsel sürecin ezilenlerin lehine değişmesi gerektiğini düşünen Brecht'in akla, bilime ve Marksizm'e olan inancı tamdı, oyunlarında çözümü seyirciye bıraktı ama bunu çözüm önerileri sunmadığı için değil, seyircinin üretime ve çözüme katılması için yaptı. Onun, diyalektik tiyatro olarak adlandırdığı yaklaşımı, yıllar

içinde biriken deneyim, gözlem ve araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır. İki Dünya savaşının canlı şahidi olan Brecht'in sanat anlayışı, yaşamında ki belli deneyimler ve araştırmalarla sürekli olarak değişmiş ve gelişmiştir. Brecht'in sanatsal yaklaşımının değişim evrelerini şu şekilde ifade edilmiştir.

“Kanal'ın her iki tarafında da hâlâ yaygın olan bir görüşe göre ise Brecht'in üç evreden geçtiği kabul edilir: Baal ile birlikte erken bir öznelci anarşist ya da nihilist bir evreden (dünyayı ben oluşturuyorum); orta-dönem akılcı, davranışçı ya da mekanik bir evreye (dünya beni oluşturuyor); oradan da üçüncü ve daha olgun bir evreyi başlattığı varsayılan daha geç oyunlarında birinci ve ikinci evrenin ikilemelerinin sözde diyalektik çözümlerine (kendisi ve dünya arasındaki diyalektik) geçer... Üç evre kuramlarının tümünde ortak olan bir kanı, nihai devamlılık fikridir. Brecht'in gelişiminde bir dönüm noktası olarak görülen 1920'lerin ortasında Marksizm'le karşılaşması ve bunun sonrasında ilk öznelci evreyi ikinci nesnelci evreye çevirmesi, kaba bir diyalektik düşünceye özensizce uydurulmuştur.” (Aktaran:Aykut,2016:s.21)

Brecht'in sanatsal yaklaşımındaki en önemli farklılıklarından biri de onun çoğulcu bir yaklaşımla üretmesidir. Brecht yazarken de, yönetirken de tartışmayı seven biriydi, oyunlarını hiçbir zaman tek başına yönetmemiş herkesin fikrini dinlemiş, uygulamış ve tartışmıştır. Kendi fikirlerini dayatmacı bir anlayışla kimseye dikte etmemiş aksine herkesin fikrini almıştır. Bu yüzden de provalar esnasında metin üzerinde sürekli değişiklik yapılmıştır, oyunlarını sürekli olarak eleştiriler doğrultusunda yeniden yazmıştır. Onun tiyatrosu yönetmeninden oyuncusuna ve seyircisine kadar bir dinamoydu, devingen ve üretkendi. Brecht, öğrenciler için eğitim amaçlı yazdığı “Öğreti Oyunları”nı bile rol alan öğrencilerin oynarken öğrenebilecekleri bir yapıda yazmıştır. Edward Braun, “Yönetmen ve Sahne” adlı kitabında, Brecht'in bu yönünü şu şekilde ifade etmiştir;

“1948 Ekim'inde Helene Weigel'le Berlin'e döndüğünde, esas olarak 1933'ten önceki deneyimleri sayesinde kurmak istediği tiyatro hakkında net bir görüşü vardı. Yöntemini tamamlanmış bir şey olarak gördüğü için değil; sayısız anlatının tanıklık ettiği gibi, her yapım bir öğrenme süreci olmaya devam etti. Brecht, metin hakkında

herkesten daha az şey biliyor gibi görünüyor ya da öyle bir izlenim veriyordu; sanatçı olsun olmasın, herkesten gelen her öneriye açıktı.”(Braun,2013:s.203)

Brecht ‘Dünyanın değişebilirliği’ konusunda da olumlu ve yapıcı olmuştur, bu da onun ‘Bilime ve Marksizm’e olan inancından kaynaklanıyordu. Bugünün çoğu Postmodern sanatçıları için akılcılık ve bilim, yıkımlar ve felaketler getirmiş bu yüzden de güvenilirliğini yitirmiştir. Brecht’in Epik Tiyatrosu’nun artık ‘demode’ olduğunu düşünen, tiyatrosunun günümüzde geçerliliğini kaybettiğini ifade edenlerin dayanağı da onun akla ve bilimsel olana güvenidir. Brecht’in Berliner Ensemble ‘den öğrencisi ve asistanı olan Manfred Wekwerth, “Brecht’le Havana’da” adlı kitabında bu tartışmalara yönelik anısını şöyle anlatmıştır:

“Brecht akla inanır. Kapsamlı bir düşünme ile insanların dünyayı bilmeleri ve onu değiştirmeleri düşüncesini yaymak istedi. Akıl, Diderot’dan bu yana bir şifa aracı olarak görüldü, ancak sonunda hastalığın kendisi olduğu ortaya çıktı. Bilime inanmak feci bir yanılgıdır. Dünya bilinemez. Bu tezi çok kısa yanıtlamak istiyorum, Brecht’in kendisiyle...

Takvimler 1954’ü gösteriyordu. Berliner Ensemble ilk Paris turnesindeydi. Başarıyı seven ancak başarı curcunasından hoşlanmayan Brecht, oyun yerimiz olan ünlü Theatre-Sarah-Bernhardt’ın küçük kafesine çekilmişti. Eugene Ionesco, ellili ve altmışlı yılların absürd tiyatrosunun bir numaralı savunucusu, Brecht’i arayıp buldu. Çevresine ona büyük değer veren hayranları toplanmış, Brecht’le konuşmaya başladı:

‘Bay Brecht, sizi sahnede duyguları öldürmekle ve akıl terörü estirmekle suçluyorum.’

Konuşması,

‘Uğraşmayın Brecht, bu dünya bilinemez!’ ünlemesiyle doruk noktasına ulaşmıştı. Brecht, ona ters gelen bir şey olduğunda her zaman yaptığı gibi başını sağa sola salladı ve sonra alçak bir sesle ama son derece alçak bir sesle ama son derece anlaşılır bir tonda:

‘Dünya bilinemezse, Bay Ionesco, bunu nereden biliyorsunuz öyleyse?’

Ionesco’nun daha sonra nasıl bir karşılık verdiğini bilmiyorum. Bildiğim yalnızca onun Brecht’e akıl konusunu hiç açmamış oluşudur.”(Wekwerth,2006:s.36-37)

Epik Tiyatro, Brecht döneminde ve sonrasında çok eleştirilmiştir, bunlardan biri de, daha iyi bir dünyanın oluşumunda tiyatronun etkisi üzerinedir. Brecht, tiyatroya ve ya sanata olduğundan daha fazla görev yüklememiştir, o sanatın ve tiyatronun insanlar üzerindeki etkisine güvenmiş buna da Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışıyla biçimlendirmiştir. Elbette tiyatro dünyayı tek başına değiştiremez, bu sanatın görevi değildir, ama sorgulayan, düşünen insan bir devinim yaratabilir.

“Tiyatro, toplumda var olagelen siyasal hareketleri canlandırabilir veya frenleyebilir, ama onların yerini alamaz. Ancak, siyasal hareketlerin canlandırılmasında, diğer tüm sanatlardan önde gelir. Beaumarachai'nin yazdığı Figaro'nun Düğünü veya Muhteşem Gün kesinnes Fransa İhtilalini doğurmamıştır, ama 1784 yılının devrimci durumu içinde öyle bir hareket yaratmıştır ki Bastille'e saldırıya denk düşmüştür. Brecht'in Galileo Galilei'si atom bombasını engelleyememiştir, ama mutlaka atom bombası yanlılarının sayısını azaltmıştır ve dünya vicdanına benzer bir şey yaratmıştır.”(Wekwert,2006:s.38)

Genelde sanatın özelde tiyatronun toplum üzerinde ki yapıcı ve olumlu etkisi muhakkaktır, bu etkiyi binlerce yıl önce keşfeden insanoğlu sanatı etkin şekilde kullanmıştır, sanatsal üretimden uzak olan toplumlarda ise bu yoksunluk belirgin bir şekilde zaten görülmüştür. Tiyatroyu kullanmış olan toplumlarda tiyatro sanatı genelde egemen güçlerin çıkarlarına hizmet etmiştir, politik olanlar mutlaka etkin olmuştur ama bu etkinlik toplumsal sorunlar üzerinde ancak bir takım modifikasyonlar yapacak şekilde ortaya çıkmıştır. Brecht'in tiyatro anlayışının farkı ise, politik tiyatroya farklı bir boyut kazandırarak, yaşama sanatının hizmetine sunmuş olmasıdır. Bu doğrultuda Brecht, tiyatro anlayışını şu şekilde ifade etmiştir:

“Tiyatrodan yalnızca bir takım bilgiler vermesinin, gerçeğe ilişkin aydınlatıcı nitelikte kopyalar sağlamasının beklenilmesi yeterli değildir. Bizim anladığımız tiyatro bilgi edinme isteğini uyandırmak ve gerçeğin değişime uğraması karşısında duyulan sevinci belli bir yörüngeye oturtmak zorundadır. Bizim seyircilerimiz yalnızca bağlı Prometheus'un nasıl kurtarıldığını işitmekle kalmamalı, fakat kendilerini onu kurtarma doğrultusunda eğitilmelidirler.

Bulucuların bütün istekleri ve sevinçleri, bütün kurtarıcıların utku duyguları bizim tiyatromuzun aracılığı ile öğretilmelidir.”(Brecht,1980:s.238-239)

İKİNCİ BÖLÜM

2. EPIK-DİYALEKTİK TİYATRO KURAMI

“Alman şair, yazar ve tiyatro adamı Bertolt Brecht’in geliştirdiği ve kuramsallaştırdığı “Epik-Diyalektik Tiyatro Kuramı” siyasal amaçlı bir tiyatro biçimidir. Bertolt Brecht, ‘Marksizm’ e dayandırarak geliştirdiği yaklaşımıyla, toplumsal çelişkilerin anlaşılır kılınmasını hedeflemiş ve bilinçlenen insanın dünyayı değiştirebileceğini düşünmüştü, bu amaç doğrultusunda geliştirdiği “Epik Tiyatro” yöntemini bir araç olarak kullandı.”(Şen,2021:22)

“Bertolt Brecht, modern epik tiyatro yazarları içinde, eserlerini önemli kuramsal çalışmaların izlediği tek kişidir. Bu kuramsal çalışmalar, marxist anlayış tabanında, yalnız modern dramın değil, aynı zamanda sahnelenişin de dramaturjisini kapsar. Böylece bu eserlerin ve çalışmaların tümü, Bertolt Brecht’in, politikacı, tiyatrocusu, dramaturg ve rejisör olarak kendini koyduğu başlı başına bir tiyatro anıtı olmuştur.” (Kesting,1985:s.68)

Epik Tiyatro, Brecht’le birlikte ortaya çıkan bir kavram değildi, kökeni Antik Yunan’a dayanan bu sözcüğü ilk olarak Erwin Piscator, kendi geliştirdiği ‘politik tiyatro’ yaklaşımı içinde, ‘anlatı’ biçimi olarak kullanmıştır. Kökeni Antik Yunan’a dayanan bu sözcüğü Aristoteles şu şekilde açıklamıştır:

“Aristoteles, Poetika’da biçimsel açıdan bir eylem sanatı olan “tragedya” ile karşılaştırdığı “epos”u bir anlatı sanatı olarak niteler. Tragedyada olaylar, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman aralığında tamamlanmaya çalışılırken, epos’ta zaman yönünden bir sınırlama yoktur. Dolayısıyla, tragedyada kahramanın başından geçen olaylar bugünle sınırlıyken, epos’ta kahramanın başından geçen düne ve bugüne ait tüm olaylar öykülenir. Aristoteles’e göre, “Tragedya, (sanatın) ereğine daha iyi ulaşmakla, epos’a karşı bir üstünlük sağlar.” Ayrıca Aristoteles, epik şiirin sahip olduğu her şeyin tragedyada olduğunu, ama tragedyada bulunan her şeye epik şiirin sahip olmadığını söyler.” (Karabulut,2014:s.119-120)

Piscator, modern tiyatronun en önemli yönetmenlerinden bir olmuştur, ortaya koyduğu “politik tiyatro” anlayışı doğrultusunda, siyasal amaçlı politik tiyatro

yapmış, tiyatrosunu da miting alanlarına dönüştürmüştür. “Epik Tiyatro” kavramını bir anlatı biçimi olarak kullanmış, daha çok kitleleri ajit-prop teknikle provake etmeyi amaçlamıştır.

“Bu denemelerde sürekli olarak kendini yineleyen Piscator, kuramsal yazılardan da açıkça anlaşılacağı gibi ajit-prop uygulamalarla işe başlamış, giderek politik belgesel tiyatro ve seyircinin sahneyle bütünleşmesini sağlayacak “total tiyatro” görüşünü ortaya koymuştur.” (Piscator,1985:s.33)

Piscator bu doğrultuda tiyatral denemeler yapmasına rağmen çalışmalarını sistemli bir şekilde kuramsallaştırmamıştır. Brecht, bir çok yönden Piscator’un tekniğinden ayrılmış ve “Epik Tiyatro” anlayışını kendi düşünceleri doğrultusunda sistemleştirmiştir. Piscator’un tiyatro anlayışından ayrılarak ‘Epik Tiyatro’ya dönüşmesinin nedenlerini Marianne Kesting şu şekilde açıklamıştır.

"İlk nedeni (...): Her sahne, toplumsal ve siyasal ilintileriyle gösterilmeli ve Aristotelesçi dramdaki gibi kesilip ayrılmış bir parça değil, dünya tablosunun karmaşık bütünü verilmeliydi. İkinci olarak ise, yorum aracılığıyla öğretiyeye götüren eğitici bir tiyatro gerekliydi. Bir üçüncü neden, bireysel üstü, bilimsel, nesnel bir tiyatroya gereksinim vardı ki, bu da en iyi epik dramaturjiyle gerçekleşebilirdi."(Aktaran:Karabulut,2014:s.119)

Bertolt Brecht, “Epik Tiyatro” kuramını ortaya koyarken, Antik Yunan’dan itibaren süre gelen Dramatik Tiyatro (Aristotelesçi) geleneğinin, toplumsal sorunları çözmekten uzak olduğunu ve kapitalist sistemin çıkarına hizmet ettiğini belirtmiştir. Bu yüzden de Marksizm’e dayanan yeni bir yaklaşımın yapısını ortaya koymuştur. Brecht’e göre bu yeni yaklaşım şöyledir.

“Bu yeni tiyatro her şeyden önce toplumun önemli gerçeklerini, işsizlik, ekonomik çöküntü, açlık, savaş gibi sorunlarını ele almalıdır ve bunları toplumun yazgısı gibi kabul etmeyip derinde yatan nedenleri ortaya çıkartmalıdır. Oysa gerçekçi tiyatro bu büyük sorunlara el atmamış, derindeki ilişkileri açıklamamıştır. Bu yanılgının nedeni gerçekçi tiyatronun bir burjuva tiyatrosu olması, kendi sınıfının çıkarları ile koşullu bulunmasıdır.”(Şener,2008:s.267)

Tiyatro yoluyla toplumsal ilişkilere açıklık getirerek bu ilişkiler üzerine düşündürmeyi amaçlayan Brecht bunun da Dramatik tiyatro yoluyla değil Epik tiyatro aracılığıyla olabileceğini düşünmüştür.

Brecht'in toplumsal ilişkilerin kavrana bilinmesinin yolu olarak gördüğü "Epik Tiyatro"nun bunu sağlayabilir olmasının sebebi, onun kuramının bilimsel temelli yaklaşımlarıdır. Bertolt Brecht'in yaşadığı dönem bilimsel keşiflerin hızla arttığı ve gelişen ülkelerin sanayilerinin güçlendiği bir dönem olmuştur. Bilim, kapitalizmi büyütmüş, burjuva toplumunu ise ayrıcalıklı bir refaha kavuşturmuştur, fakat aynı koşullar ezilen sınıflar için yarar sağlamamıştır. Tam tersine zengin ve fakir arasındaki uçurum daha çok büyümüş, üretimin artmasıyla işçi sınıfının yükü artmış ve şartları ağırlaşmıştır. Brecht, Tiyatro İçin Küçük Organon'da bu durumu şöyle ifade etmiştir.

"Yeni bilimlerin çevremizde bunca büyük değişikliklere yol açmış, özellikle de çevremizi bunca değişebilir kılmış olmasına rağmen, bu bilimlerin ruhunun hepimize yön verdiğini söyleyebilmek henüz olanaksız. Yeni düşünme ve duyma biçiminin büyük kitlelere henüz gerçek anlamda işleyememiş olmasının nedeni, doğanın sömürülmesinde ve alt edilmesinde onca başarılı olan bilimlerin, egemenliğini ona borçlu bir sınıf, yani burjuva sınıfı tarafından bir başka alanı işleme konusunda engellenmesinde aramak gerekir; henüz karanlıklar içindeki bu bölge, doğanın sömürülmesi ve alt edilmesi sırasında insanlar arasında var olan ilişkilerden oluşmaktadır. Herkesi ilgilendiren bu işin üstesinden gelindi, ama işin üstesinden gelinmesini olanaklı kılan yeni düşünme yöntemleri, işi gerçekleştirenler arasındaki karşılıklı ilişkileri aydınlatamadı. Doğaya ilişkin yeni bakış açısı, topluma yönelemedi." (Brecht,2005:s.28)

Brecht'e göre burjuva sınıfı bilimi, kendi çıkarı adına kullanırken, toplumsal çatışmaların ve farklılıkların ortadan kalkması adına kullanmamıştır, bunun sebebi olarak ta böyle bir yaklaşımın burjuva sınıfı için bir tehdit olarak görülmesidir. Oysa Brecht'e göre materyalist bakış açısıyla ve bilimsel dayanaklarla bu sömürü üzerine kurulu ilişkiler ağına ışık tutularak çözüm üretilebilir.

"Eski çağların insanları önceden kestirilemeyen doğa afetleri karşısında nasıl davranıyorsa, bugünün insanları da kendi girişimleri karşısında aynı davranışı

sergiliyor. Kalkınmasını bilime borçlu olan ve bilimin nimetlerini tekeline alarak bu kalkınmayı egemenliğe dönüştüren kentsoylu sınıfı, kendi girişimlerine çevrilecek bilimsel bakışın, egemenliğine son vereceğini iyi biliyor. Dolayısıyla, insan toplumunun sorunlarını konu alan ve yaklaşık yüz yıl önce kurulan yeni bilim, yönetenlerle yönetilenler arasındaki savaşımdan doğup çıktı ortaya. Bu tarihten beri de toplumun alt kesiminde, can damarı büyük üretim olan yeni işçi sınıfında bilimsel bir ruhun varlığı seziliyor ve büyük afetler ilgili ruh tarafından egemenliği elinde bulunduranların girişimleri olarak algılanıyor.”(Brecht,1987:s.15-16)

Brecht, ‘Epik Tiyatro’yu ‘bilim çağının tiyatrosu’ olarak ifade eder, ona göre bilim nasıl insanların yaşamlarını kolaylaştırıyorsa, epik tiyatrodaki toplumsal çelişiklere ve çatışmalara ışık tutacak, toplumun gerçek sorunları üzerine düşünmesini sağlayacaktır. Bunu yaparken de duygusal ve törenselleşmiş bir yaklaşım değil akılcı ve bilimsel bir yöntem izleyecektir. Bu doğrultuda insana dünyayı değiştirme konusunda itici bir güç olduğu da gösterilecektir.

“Yeni kuramın amacı, üretim ilişkilerini onu şekillendiren çalışmaların içinde göstermek ve böylelikle tüketiciyi üretim sürecine yakınlaştırmaktır. Yazar, artık sadece gizli bir anlatıcı ve aktarıcı değil, izleyiciden de açık işbirliği bekleyen kişidir. Y- etkisi Rus Biçimcileri'nin savunduğu gibi “estetik bir araç” olmakla kalmaz. Onlar için bu tür araçlar algının kapılarını nesnenin bütün olasılıklarına açmıştır. Brecht için Y- etkisi nesneyi değil, gerçekliği değiştirmeye yarayan bir araçtır; burjuva kapitalizminin ardındaki gerçeklik etkilerini yok eden toplumsal bir araçtır. “Nesne” bugüne kadar ideoloji tarafından çarpıtılmıştır: Brecht'in peşinde olduğu şey, seyirciyi kışkırtarak onların, çarpıtılmış insanlar ve nesnelere üretmeye devam eden toplumsal gerçekliği değiştirmeye yönlendirmektir.”(Wright,1998:s.41)

2.1. ARİSTOTELESÇİ DRAM ELEŞTİRİSİ

Dramatik tiyatrunun, Aristoteles'ten beri süre gelen temel yapısıyla, “Katharsis” sağlayarak seyircide rahatlama sağlaması, burjuva sınıfının tiyatrosu olmasının en önemli özelliği olmuştur. Dramatik tiyatrunun seyirci üzerinde yarattığı etkiye karşı çıkan Brecht, “Epik Tiyatro” anlayışını “Dramatik Tiyatro” eleştirisi üstünden şekillendirmiştir. Bu yüzden de “Epik Tiyatro’yu” anlamının en doğru yolu

Dramatik Tiyatro'nun(Aristotelesçi Dram) eleştirisi ve karşılaştırması üzerinden olmaktadır.

“Brecht, geleneksel tiyatronun idealist felsefeye epik tiyatronun ise materyalist felsefeye temellendirilmiş olduğunu belirtir. Bu nedenle, geleneksel tiyatro doğayı yazgının egemenliğinde değişmez bir yapı olarak ele alırken, epik tiyatro doğayı koşullara göre değişirlik içinde gösterir. Başka bir ifadeyle, epik tiyatro materyalist felsefe çerçevesinde insanın tarihsel süreçteki değişimi üzerine kuruludur. Geleneksel tiyatrodaki seyirciyi büyülemek üzerine kurgulanmış yanılsamacı estetik yapının yerini, epik tiyatrodaki seyirciyi şaşkırtan eleştirel bir bakış açısı almıştır.” (Karabulut,2014:s.122)

Epik Tiyatro'nun hedefi, seyircisinin oyunu eleştirel bir bakış açısıyla izlemesidir, bu yüzden de Geleneksel Avrupa tiyatrosunun yanılsamacı yapısının kırılması gerektiğini savunur. Çünkü seyircinin oyuna duygusal yaklaşımının ve “katharsiz”i yaşamasının en temel sebebi Dramatik tiyatronun yanılsamacı (benzetmeci) olmasıdır. Dramatik tiyatro anlayışında seyircinin karakterlerle özdeşleşerek (empati kurması) ve adeta büyülenerek izlemesi sonunda da “katharsiz”i yaşaması onu bir rahatlamaya götürmektedir. Oysa epik tiyatro bu durumun oluşmasını istemez bu yüzden de canlandıran değil anlatan konumundadır.

“Özdeşleşme, günümüzde egemen estetiğin temel direğidir. Daha Aristoteles, o muazzam Poetika'sında katharsis'in, yani seyircinin ruhsal arınmasının mimesis'ten yararlanılarak sağlanacağını belirtir. Oyuncu, oyundaki kahramana, diyelim Ödipus'a ya da Prometheus'a öykünür ya öykünme eylemini öylesine bir telkin, öylesine bir özdeşleşim gücüyle gerçekleştirir ki, seyirci de ona öykünerek kahramanın yaşantılarına sahip çıkar.” (Brecht,2011:s.86)

Epik Tiyatro'daysa seyirciyi canlandırma yoluyla özdeşleşebileceği bir olay sunulmaz, onun yerine seyircinin gözlemci olarak tutulduğu bir anlatı sunulur. Epik tiyatro, seyircinin “katharsiz” yaşamaması ve duygusal bir etki altında oyunu izlememesi için, yabancılaştırma etkisi yaratır. Bunu sağlamak içinde oyun metninden, rejisine, oyuncululuğuna, dekoruna, müziğine ve ışığına kadar yeni bir biçimlemeye (yabancılaştıran) gider. Fakat bu durum, Epik Tiyatro'nun duyguları tamamen dışladığı anlamına gelmez, elbette duygulardan tamamen arındırılmış

şiiresel ve tiyatral bir ifade biçimi seyircide istenilen etkiyi oluşturamaz çünkü sözcükler, barındırdıkları duygu durumlarıyla birlikte ifade edildiklerinde anlam kazanırlar. Bir şiir ve ya bir oyununda ki karakterin cümleleri doğru duygularla ifade edildiği zaman seyircide anlam bulacaktır. Epik Tiyatro duyguları yok saymaz, kontrol edilmesini ister, duyguların yönlendirdiği bir akılcılıktan değil, aklın kontrolünde ki bir duygusal yaklaşımdan yanadır.

“Brecht, epik diyalektik tiyatroyla duyguları bir kenara atmış veya duyguya karşı bir kuram oluşturma peşinde değildir. Aksine akıl ve duygunun birleşiminden yanadır. Brecht’e göre akıl ve duygunun birlikteliğinin önündeki engel, özdeşleşmedir. Birlikteliğin sağlanması için, sahne ile seyirciyi birbirinden ayıran dördüncü duvarı yıkmıştır. Brecht’e göre, duygular düşünceleri değil; düşüncelerin duyguları etkilemesi gereklidir. Ernst Fischer, bu durumu şu şekilde tahlil eder. ‘Kapitalci dönemin sonlarına doğru duygu da, düşünce de soysuzlaşarak verimsiz bir çatışmaya düştü. Ama gelişen yeni sınıfın ve ondan yana savaşılanların amacı duygu ile düşüncenin verimli bir çatışmaya girmesini sağlamaktır. Duygularımız düşüncelerimizi keskinleştirirken, düşüncelerimiz de duygularımızı artırır.’ ” (Aktaran:Doğan,2018:s.44)

Genel olarak Epik Tiyatro Dramatik Tiyatro’nun karşıtı olarak şekillenmiştir, oyunculuktan, dekora, ışığa, müziğe tüm sahneleme ve yazım bu doğrultuda şekillenir. İki tiyatro biçimini karşılaştıracak olursak:

Tablo 1. Epik Tiyatro ve Dramatik Tiyatro Biçimlerinin Karşılaştırılması

DRAMATİK TİYATRODA	EPİK TİYATRODA
Eylemlerle çalışır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyirci etkin (aktif) duruma sokulur.
Seyircide bir takım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin bir takım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alınır.	Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin bir takım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci sahnedeki olayın ortasında olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir varlık olduğu, varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerine toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgide üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir .	Akıl egemendir

Kaynak: Brecht,2011:42.

Yukarıda ki tablodan da anlaşılacağı gibi Epik Tiyatro'nun temel farklılığı duygusal bir etkileme yaratmadan çok düşünsel bir süreç yaşatmayı hedeflemesidir. Dramatik tiyatro 'illüzyon' tekniğini kullanarak seyirciyi oyunun içine çekmeye çalışırken Epik Tiyatro 'yabancılaştırma' tekniğini kullanarak seyirciyi oyunun dışında tutmaya çalışır, böylelikle seyircinin olaylara eleştirel yaklaşarak düşünmesini sağlar.

“Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der: "Evet ben de bunu hissetmişim.” “Tıpkı benim gibi.” “Çok doğal.” “Hiç değişmeyecek bu.” “İnsanın çektiği acılar kaçınılmazdır. Bu yüzden benim ilgimi çekiyor.” “Ne büyük sanat; dünyanın apaçık gerçeğini gösteriyor.” “Onlarla ağlıyor, onlarla gülüyorum.”

Epik Tiyatro seyircisi şöyle der: “Böyle olduğunu hiç sanmazdım.” “Böyle olmamalı.” “Çok olağanüstü, inanılır gibi değil.” “Böyle kalmamalı.” “İnsanın çektiği acılar boşunadır. Bunun için ilgimi çekiyor. Ne büyük sanat; hiçbir şey apaçık belli değil.” “Onlar ağlayınca ben gülüyorum, onlar gülünce ben ağlıyorum.” (Şener,2008:s.271)

Yabancılaşma tekniği ile sağlanacak olan bu süreç, epik oyun seyircisinde de farklı bir tepki oluşmasını sağlayacaktır. Epik Tiyatro seyircisi, sahnedeki oyuncunun acılarını onunla birlikte paylaşmaktan ziyade dışardan bakan bir gözlemci gibidir.

“Brecht’in tiyatrosunda yazar, gördüğü ya da duyumsadığı dünyaya benzer bir dünya canlandırmaya çalışmaz, yalnızca kafasında kurduğu, tasarladığı bir dünyayı anlatır izleyicilere. Bu dünya sahnede koro, pandomim, dans, müzik, projeksiyon gibi açıklama ve anlatma işlevini vurgulayan öğelerle somutlaşır. Duygusal yaklaşımı önleyerek konuyu düşünsel düzeye aktaran bu anlatıcı öğeleri Brecht “yabancılaştırma etkileri” olarak tanımlar. Yabancılaştırma yoluyla yazar, yönetmen ve oyuncu anlatılan konuyu benzetmecilikten öylesine uzak bir açıdan yoğururlar ki, izleyici anlatılanları anlayabilmek için sürekli düşünmeye yönlendirilir.” (İpşiroğlu, 1992: s.23)

Bertolt Brecht, Epik Tiyatro’da seyircinin oyunu bir laboratuvardaki araştırma konusu gibi bakmasını ve düşünmesini hedefler. Bu yüzden tiyatrosunu “Bilim Çağının Tiyatrosu” olarak tanımlar, toplumsal ilişkilere ve onu yansıtan tiyatroya da(Epik Tiyatro) bilimsel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Onun için tiyatro, insana da bu bakış açısıyla yaklaşmalıdır. Walter Benjamin bu durumu şu şekilde ifade ediyor;

“Epik tiyatrocü bütünlüklü, bitmiş sanat eserinin karşısına teatral laboratuvarı çıkarır. Yeni bir biçimde, tiyatronun en büyük ve en eski fırsatı olan, var olanı sergilemeye başvurur. Deneylerinin merkezinde yer alan şey, insandır. Bugünün insanı; yani indirgenmiş biri, soğuk bir dünyada buz kesmiş bir insan. Ama elimizde ondan başkası yoktur, bu yüzden onu tanımak menfaatimiz icabıdır. Onu, sınavlardan ve gözlemlerden geçiririz. Sonuç şudur: Olaylar, doruk noktalarında değil, erdem ve kararlar değil, yalnızca, kesinlikle sıradan, alışılmış süreçleri içerisinde, akıl ve pratik aracılığıyla değiştirilebilirler. Epik tiyatronun amacı, Aristotelesçi tiyatronun "eylem" dediği şeyi, davranışın en küçük öğeleriyle inşa etmektir. Demek ki araçları,

tıpkı hedefleri gibi, geleneksel tiyatronunkilerden daha alçak gönüllüdür. İzleyiciyi duygularla -bunlar isyan duyguları bile olsalar- doldurmaktansa, onları düşünme aracılığıyla içinde yaşadıkları koşullara kalıcı bir biçimde yabancılaştırmayı amaçlar.” (Benjamin,2018:s.113-114)

Brecht, geliştirdiği ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ anlayışını maddeci dünya görüşü çerçevesinde bilimsel bir yaklaşımla ortaya koymuştur. ‘Bilim Çağının Tiyatrosu’ olarak gördüğü tiyatrosunu da bu doğrultuda temellendirmiştir.

2.2. EPİK TİYATRO’DA DÜNYANIN DEĞİŞEBİLİRLİĞİ

Günümüz insanı, bilimsel araştırmalar ve keşifler sayesinde doğaya karşı epey üstünlük sağladı, sayısız teknolojik gelişme sayesinde dünyanın bir ucundan başka bir ucuna kısa sürede gidilebiliyoruz, aynı anda dünyanın başka bir ucundaki arkadaşımızla görüntülü görüşebiliyoruz. Artık robotların yaşamımıza girdiği bir dönemdeyiz, bugün bilim sayesinde Mars’ta yeni keşifler yapılıyor, dünyayı saran bir salgında tedavi yöntemleri geliştirebiliyoruz. Bilim doğru amaçlarla ilerlediğinde insanın yararına gelişmeler ortaya çıkartırken, yanlış amaçlarla ilerlediğinde insanlık için felaketler getireceği şüphesizdir. İnsan içinde bulunduğu fiziksel koşulları nasıl bilim sayesinde kendi lehine değiştirmeyi başarabiliyorsa aynı şekilde içinde bulunduğu toplumsal çelişkileri ve çatışmaları değiştirebilecektir. Kapitalist sistemin yarattığı sınıfsal çelişkiler birer ‘yazgı’ değil, değiştirilebilir durumlardır.

“Brecht tiyatronun ancak bu dünyayı değiştirebildiği oranda bir anlamı olduğuna inanır. Yeni bir dönemin, Endüstri Çağı’nın kurucusu, büyük teknik atılımların yaratıcısı olan günümüz insanı, ezen ezilen ilişkisine dayanan bu çarpık düzenin kökenini bulup kurutmadıkça, kendi yarattığı teknik dünyayı onu her an yok edebilecek olan korkunç bir güç olarak bulacaktır karşısında. Bu yeni insan, eski insanın düşündüğü gibi olmayacaktır. Makinalar onu değil, o makinaları değiştirecektir.”(İpşiroğlu,2000:s.51-52)

Brecht’e göre Epik Tiyatro sadece kapitalizm ortaya çıkardığı toplumsal çelişkileri ve çatışmaları gösteren bir tiyatro değil, aynı zamanda çözüm konusunda yönlendirici bir itki olacaktır. Sevda Şener Epik Tiyatro’nun bu amacını şöyle açıklamıştır.

“Tiyatroya dünyayı değiştirme işlevi verildiği zaman ortaya iki soru çıkmaktadır: Değiştirilmesi gereken nedir? Tiyatro bu değiştirme işine nasıl katkıda bulunacaktır? Bu soruların yanıtlanabilmesi için öncelikle sanatın, doğanın yansıısı değil, parçası olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Maddeci görüşe göre, sanat, tıpkı bilim ve felsefe gibi, doğayı kopya etmez, onun gelişimini temsil eder. Sanatı gerçeğe açılan sihirli bir pencere saymak hatalıdır. Sanatın gerçeğe ayna tuttuğu görüşü de yanlıştır. Sanat, ne gerçeğin simgesel anlatımıdır, ne de onu kopya eder. Sanat gerçeğin oluşunun temsilidir. Brecht'e göre tiyatro, bu oluşumu gösterebilmek için insanı biçimleyen toplum ilişkilerini ele almalı ve değişebilirlik ilkesini bu ilişkiler içinde kanıtlamalıdır. Çünkü değiştirilmesi gereken de bu ilişkiler düzenidir.” (Şener,2008:s.273)

Epik Tiyatro ele aldığı konuyu çok boyutlu olarak, tarihsel süreç içindeki gelişimini, çelişkilerini ve değişimlerini tartışarak aktarır. Materyalist bakış açısıyla oyunu bir araştırma konusu yaparak, toplum yasalarının değişebilirliklerini gösterir. Dramatik tiyatro konuyu tarihsel süreç içinde ele almaz, karakterin karşılaştığı psikolojik durumlar sergilenirken, koşular bir yazgıymış gibi ele alınır ve değiştirilemeyen trajik sonuna gider. Zehra İpşiroğlu, Epik Tiyatro'nun “değişebilirlik” yaklaşımını Brecht'in oyunlarından örneklerle şu şekilde açıklamıştır.

“Brecht'in oyunlarında dile getirdiği tüm sorunlar ve bu sorunlardan kaynaklanan davranışlar toplumsal sorunlara bağlıdır. Koşullar değiştikçe sorunlarda değişir, davranışlar da. Sözelimi “Sezuan'ın İyi İnsanı”nda Shente'nin acımasızca sömürülmesi, ya da “ Cesaret Ana”da Cesaret Ana'nın çocuklarını savaşta yitirmesi önüne geçilmez olgular, trajik yazgılar değildir. Bu sorunların çözümleri içinde yaşadığımız toplumsal koşulların değiştirilmesine bağlıdır. Çözüme “ Cesaret Ana”da ya da “Sezuan'ın İyi İnsanı”nda olduğu gibi kimi kez izleyicinin kendinden ulaşması beklenir, kimi kez de “Kafkas Tebeşir Dairesi”ndeki gibi oyun içinde bir çözüme ulaşır. Ama oyunlarının çoğunda Brecht, kesin bir çözümden kaçan açık son biçimini benimsemiştir. İşlediği sorunu değişebilirliği göstererek çözümleri izleyiciye bırakır.” (İpşiroğlu,1992:s.19)

Epik Tiyatro seyircisini pasif bir nesne olarak değil aktif bir özne olarak ele alır ve toplumun yasalarını bilimsel bir yaklaşımla göstererek değişimi getirecek olanında yine kendisi (seyirci) olduğunu gösterir.

2.3. EPİK TİYATRO’NUN EĞLENCE ANLAYIŞI

“Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır.” (Brecht,2005:s.19)

Tiyatronun en temel görevinin ‘eğlendirmek’ olduğunu belirten Brecht, bundan uzaklaşmanın hata olacağını açıklamıştır. Brecht’e göre tiyatro seyircisine ne sunarsa sunsun bunu eğlendirerek yaptığı sürece etkili olacaktır. Epik Tiyatro içinde ‘eğlendirme’ ön plandadır fakat bu durum Dramatik tiyatronun eğlence anlayışından farklıdır.

“Eskiden beri tiyatronun işi, öteki sanatlarda da olduğu gibi, insanları eğlendirmektir. Ona kendine özgü saygınlığını hep bu özelliği kazandırır; tiyatro eğlenceden başkaca bir kimlik kartına ihtiyaç duymaz, ancak bu kimliği taşıması kesinlikle şarttır. Tiyatroyu örneğin bir ahlak pazarına dönüştürmek, asla onun düzeyinin yükseltilmesini sağlamaz; tam tersine, böyle bir durumda bulunduğu düzeyi yitirmemeye çalışmalıdır; tiyatro, ahlaki olanı eğlendirici kılmadığı takdirde - ki ahlak, eğlendirici kılma işlevinden ancak kazançlı çıkabilir- derhal 'düzeyini' yitirecektir.” (Brecht,2005:s.20)

Dramatik tiyatrodaki seyirci duygusal bir rahatlama ve estetik haz yaşayabilir ama bu pasif bir konumda, gerçek olmayan ve gerçeğe etkisi olmayacak olan geçici bir rahatlama. Brecht Dramatik tiyatronun eğlence anlayışının seyirci üzerindeki etkisini şöyle anlatmıştır.

"Şu tiyatrolardan birine girelim ve seyirci üzerinde uyandırdığı etkiyi izleyelim. Çevremize bakındığımızda, oldukça dingin bir takım kişileri, tuhaf bir durumda görürüz: Büyük bir çabayla bitkinliğin etkisiyle artık güçsüzleşmiş olanların dışında, bütün kaslarını germeye çalışır gibidirler. Aralarında hemen hiç haber alışverişi yoktur. Beraberlikleri, uyuyan bir sürü insanın bir arada oluşu gibidir; karabasanların pençesinde kıvrılarak uyuyanları gibi. Gözleri açıktır ama

görmezler, yalnızca bakarlar, tıpkı kulaklarının duymaması, salt dinlemesi gibi... Sahneye, kendilerinden geçmişçesine bakarlar; yüzlerdeki ifade, büyücülerin ve din adamlarının egemen oldukları zamandan kalmadır. Görmek ve duymak, sırasında eğlendirici olabilir; ne var ki bu insanlar artık her türlü eylemin dışındadırlar. Daha çok bir eyleme konu olan kişilere öykünürler. Belirsiz, ama güçlü duyumlara kapılıp gitmeleri oyuncular iyi oynadıkları ölçüde yoğunlaşır; öyle ki bu durumdan hoşlanmayan bizler, "keşke oyuncular alabildiğine kötü oynasalar" diyecek oluruz.

Atılımımızın eşiğinde karşılaştığımız, işte böyle bir tiyatrodur. Ve bu tiyatroda bu güne dek, bilimsel yüzyılın çocukları diye adlandırdığımız iyimser dostlarımızı, sindirilmiş, inançlı, 'uyutulmuş' bir kitleye dönüştürebilmiştir."(Aktaran:Şener,2008:s.276)

Dramatik tiyatroda seyirci, ahlaki vaaz veren bir din adamının karşısında gibidir, pasif bir alımlayıcı olarak kendisine sunulanı eğlenceli bir şekilde alabilir, bu tıpkı uyku da görülen güzel bir rüya gibi eğlenceli olabilir, fakat ışıklar yandığında toplumsal gerçeklerle karşı karşıya kalacaktır. Oysa Epik Tiyatro'da seyirci pasif değildir, izlediğinin araştırma konusu olan kurgulanmış bir yaşam gerçeği olduğunun farkında ve eleştirel bir tavidir.

"Tiyatronun öteden beri insanları eğlendirmeyi amaç edindiğini söyleyen Brecht, Epik Tiyatro'nun eğlendiriciliğini ise, toplumsal değişim ve dönüşüme yönelik diyalektik yaklaşımında ve buna koşut olarak gelişen didaktik tavrında görür. Çünkü insanlar içgüdüsel olarak öğrenmekten hoşlanırlar. Epik Tiyatro'nun seyirci üzerinde öğrenmekten kaynaklanan bir hoşlanma duygusu yaratması, bir ileri adımda seyircinin öğrendikleriyle yaşamını değiştirip-dönüştürecek bir üretime yönelmesini sağlar. "Brecht, Epik tiyatroyu "üretimi eğlencenin ana kaynağı yapan tiyatro" olarak tanımlamıştır. "(Karabulut,2014:s.129-130)

Epik Tiyatro nasıl bilim çağının tiyatrosuysa onun seyircisi de, bu çağın eğlence anlayışına uygun olmalıdır. Epik Tiyatro seyircisine, bilimsel bir araştırmanın, yeni bir keşfin yarattığı heyecanı sunar, toplumsal çelişkileri ve nedenlerini göstererek farkına vardırır, düşünmenin ve üretmenin verdiği hazzı sunar. Epik tiyatronun eğlence anlayışı güçlü ve üretkendir.

“Brecht, insanların içgüdüsel olarak öğrenmekten hoşlandıklarını anımsatarak, epik tiyatronun seyircide gerçekleri öğrenmekten gelen bir hoşlanma duygusu yarattığını belirtmiştir. Bilim çağının tiyatrosu, anlamak ve görmekten tat alan insanın bu gereksinimini karşılamalıdır. Böyle bir eğlence, zorla öğretilmekten doğan bıkkınlığın aşılması demektir. Bu eğlencede kişi ruhsal ve düşünsel devinimini duymalı, düşünmenin, tartışmanın tadına varmalıdır. Bu etkin bir eğlence biçimidir: Yanılsamacı tiyatronun seyirciyi büyüleyen, donuk ve hareketsiz bir alıcı durumuna sokan eğlendiriciliğinden farklıdır. Bu eğlencede seyirci, bilgileri tadına vararak algılar. Artık düşünme bir görev değil, usun devinimini duymaktan gelen zevkli bir uğraş olmuştur.” (Şener,2008:s.276)

2.4. EPİK TİYATRO’DA YABANCILAŞTIRMA KAVRAMI

Bertolt Brecht’in Epik-Diyalektik Tiyatrosu, seyircisinin tiyatroda duygusal bir rahatlama yaşamasını değil, düşünsel bir süreç yaşamasını hedeflemiştir. Bu yüzden de dramatik tiyatronun “özdeşleşme” yoluyla rahatlama sağlayan yapısına karşı çıkmış, bunun yerine seyircinin oyuna dışardan bakmasını ve düşünmesini amaçlayan “yabancılaştırma” kavramını getirmiştir.

“İllüzyonu bozan, seyircinin bir düşünme sürecine girerek bilinçlenmesini sağlayan, bunun için toplumun ilişkiler düzenindeki çelişkileri gösteren, sahne ile seyirci ve sahne öğeleri arasında diyalektik bir ilişki kurarak bu çelişkiyi somutlaştıran tiyatronun yöntemine yadırgatma (yabancılaştırma) yöntemi, bu yadırgatmayı sağlayan etmenlere de yadırgatma etmenleri (yabancılaştırma etmenleri) denilmiştir.” (Şener,2008:s.285-286)

Dramatik tiyatronun estetik biçimi seyirciyi illüzyon tekniğini kullanarak bir düş aleminin içine almaya çalışır, çeşitli yanılsama yaratan tekniklerle seyircinin sahnede sunulana inanması sağlanır. Brecht’e göre Dramatik tiyatro seyircini büyülemekte ve onun iradesini yok saymaktadır. Geçici bir rahatlama yaşayan seyirci değişmemiş ve değişmeyecek olan toplumsal koşulların içinde yaşamaya devam eder.

“Dramatik kurgu, düğüm, merak, gerilim öğeleri ile seyirciyi sahneye merakla bağlamaktadır. Seyirci kendini bu kurgusal mekanizmaya kaptırır ve olayın

gelişimini merakla, heyecanla izler. Bundan başka sahnedeki zengin dekorlar, göz alıcı renkler, gönül okşayan müzik, zarif nükteler, gizli ışıklandırma düzeni, bu büyü havasını tamamlar. Seyirci bu hava içinde kendini iyice yanılısamaya kaptırır. Brecht bu büyülenme olayını yalnızca uyutucu olarak değil, ayıp olarak da nitelemiştir: Seyircinin hareketsiz gövdesi, hayretle açılmış gözleri, büyülenmiş gibi bakışları oyun sonunda birden rahatlamaya dönüşmektedir. Bu rahatlama bir gevşeme ve boşalmadır. Aristoteles'in "arınma" kavramı bu boşalmayı anlatır. Brecht, boşalmanın tüketim olduğunu belirtir ve bu boşalmada müstehcen bir yan görür. Seyirci arınmış ama düzelmemiştir. Oyun seyircide kalıcı bir iz bırakmamıştır.” (Şener,2008:s.284-285)

İşte bu yüzden Brecht, seyircide illüzyonu kırmak ve seyirciyi tanık olarak sorgulamaya yönelmek için “yabancılaştırma kavramını getirir. Brecht, “yabancılaştırma” kavramını şöyle açıklamıştır.

“Yabancılaştırma nedir? Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır. Burada yine Kral Lear'in kızlarının nankörlüğünden duyduğu öfkeye dönebiliriz. Özdeşleşme tekniğinden yararlanan oyuncu bu öfkeyi o türlü sergileyebilir ki, seyirci dünyanın en doğal bir nesnesi gibi bakar ona, Lear'in öfkeye kapılmasının ille de gerekli olmadığını asla düşünmez, kendini Kral Lear ile tam bir dayanışma içinde görür, onun yaşadığı duygunun tıpkısını kendisi de yaşar. Oysa, yabancılaştırma tekniğinden yararlanan bir oyuncu, Lear'in öfkesini o türlü sergileyebilir ki, seyirci şaşar bu öfkeye, Kral Lear'in söz konusu durumunda yalnız öfke değil, başka türlü tepkiler de gösterebileceğini kafasında tasarlayabilir. Böylelikle Lear'in tavrı yabancılaştırılır, yani, acayip, yadırgatıcı, dikkati çekici bir özellik kazanır, doğal sayılamayacak bir toplumsal olay (fenomen) görünümüne bürünür.” (Brecht,2011:s.89)

Brecht, Epik Tiyatro kavramıyla, Piscator'la politik tiyatro yaparken tanışır, Piscator'un “politik tiyatrosu” anlatıya dayalı olmasına rağmen “ajit-prop” teknikleri kullanarak seyirciyi belli bir siyasal amaç doğrultusunda duygusal yollarla provake etmeye çalışıyordu. Brecht Epik Tiyatro ile Piscator'un yöntemiyle tanışmasına rağmen onun seyirciyi ajite etmesini eleştirmiştir. Ona göre seyirci

bilinçlendirilmeliydi bu da uzak açı sağlanarak olabilirdi. Piscator'un onu 1935 yılında Moskova'ya davetiyle birlikte, “yabancılaştırma” kavramının temellerini atmıştır.

“Brecht, epik tiyatrodaki “yabancılaştırma” kavramını Çinli oyuncu Mei Lan-Fang'ın tekniğinden yararlanarak kullanmıştır. 1935 yılında Moskova'da tanıştığı kadın rolleri yorumcusu Mei Lan-Fang'ın oyunculuk tekniği Brecht'i çok etkiler. Bu teknik, onun yanılsama karşıtı düşüncelerinin yerini bulmasını sağlar. Brecht, bu deneyimden yararlanarak, 1936 yılında yazdığı *Verfremdungseffekte in derchinesischen Schauspielkunst* (Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma Etkileri) adlı denemesinde ilk kez yabancılaştırma kavramını kullanır.”(Karabulut,2014:s.123)

Epik Tiyatro ‘yabancılaştırma’ tekniklerini kullanarak seyircide yadırgatma sağlar, bu ‘yabancılaştırma’ teknikleri Brecht tarafından Çin tiyatrosundan Epik tiyatroya uyarlanarak kullanılmıştır. Çin tiyatrosunda ‘yabancılaştırma’ kullanımı şöyledir.

“Bir Çinli oyuncu, her şeyden önce, çevresindeki üç duvardan başka bir 'dördüncü duvar' varmış gibi davranmaz; kendini seyrettiklerinden haberi bulunduğunu açıkça belli eder. Bu türlü davranış da, Avrupa sahnelerine özgü yanılsamayı hemen ortadan kaldırır; seyirci artık gerçekte olan biten olayı gizlice seyrettiği yanılsamasına kendisini kaptırmaz. (...) Çin Tiyatrosu'ndaki bir başka yabancılaştırma etmeni de, oyuncunun kendisini seyretmesidir. Diyelim ki, oyuncu bir bulutu canlandırıyor, bulutun birden ortaya çıkışını, yumuşak ve etkili gelişimini, hızlı ama adım adım değişimini gösterirken arada bir sanki 'tıpkı böyle, değil mi?' der gibi, seyirciden yana göz atar. Bakışlarını kendi el ve ayaklarında dolaştırır, yöneterek, denetleyerek, sonunda belki de övgüyle... Açıkça gözlerini yere çevirir, oyunu içinde buyruğuna verilmiş yeri ölçer, biçer, ama böyle yapması yanılsamayı bozacakmış diye düşünmez. Böylece de, mimiği (kendi kendisini seyretmenin oyunlaştırılması) ile jesti (bulutun oyunlaştırılması) birbirinden ayrılmış olur” (Aktaran: Nutku,2015: s.115-116)

Brecht için bilim çağının tiyatrosunda yabancılaştırma zorunluluktur, çağdaş dünyanın toplumsal ilişkilerinin ardındaki gerçeği göstermek için “özdeşleşmenin”

kırılması gerekmektedir. Seyirci için böylelikle uzak açı sağlanmış ve bir yargıya varmasının yolu açılmış olacaktır.

Özdemir Nutku, Epik Tiyatro’da ‘yabancılaştırma’ etkisi sağlanmanın dört aşamada oluştuğunu şöyle açıklamıştır:

“A) Seyirci ile sahne arasında: seyirci gözlemci durumunda;

B) Sahne ile oyuncu arasında: oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılısamaya gitmiyor;

C) Oyuncu ile rolü arasında: duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir (Çin Tiyatrosu);

D) Rol ile mekân arasında: Brecht'in anlayışında, dekorda yalnızca göstermeci bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir.” (Nutku,2015:s.117)

Epik Tiyatro seyircide yabancılaştırmayı sağlamak için oyun metninden, rejiiye, oyunculuğa, müziğe, dekora ve ışığa kadar bütünsel bir biçimde değişikliğe gider. Epik-Diyalektik Tiyatro’nun bütün öğeleri birlikte yabancılaştırmayı gerçekleştirecek ve seyirci üzerinde düşündüren bir yapı sağlanmış olacaktır.

"Epik oyun, akılcı bir biçimde izlenmesi ve içindeki şeylerin fark edilmesi gereken bir yapıdır, dolayısıyla sahnelenişi bu izlemeye uygun düşmek zorundadır. Epik rejinin en önemli görevi sahnelenen olayla, sahneye koyma olayının içerdiği her şey arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır. Marksizmin genel eğitim programı öğretme ve öğrenme tavırları arasında işleyen bir diyalektik tarafından belirlenir. Epik tiyatrodaki da, benzer bir biçimde, sahnede gösterilen olayla, olayın gösterilme tarzı arasında sürekli bir diyalektik ilişki vardır. Epik tiyatrodaki ilk buyruğu gösterenin-oyuncu- gösterilmesidir."(Karabulut,2014:s.124)

Brecht, kendi oyunlarını yazarken yabancılaştırmayı sağlamak için, ‘tarihselleştirme’, ‘diyalektik’ ve ‘episodik yapı’ öğelerine göre yazmış, sahnelemede ‘gestus ‘ kavramını getirmiş, oyunculukta canlandıran değil, anlatan oyuncu olmasını istemiş(özdeşleşmeyen), müzik, dekor, kostüm ve ışıkta da yabancılaştırmaya gidilmiştir. Epik tiyatro bu bütünlük içinde sahnelendiğinde ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ olarak etkin olacaktır.

2.4.1. Tarihselleştirme

Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışında “yabancılaştırma”nın en temel iki ögesi ‘diyalektik’ ve ‘tarihselleştirme’dir, toplumun diyalektik yasaları tarihsellik içinde gösterildiği zaman seyircinin uzak açıdan bakması sağlanır. Tarihselleştirme bir olayı şimdinin sıcaklığından, duygusal etkilerinden uzaklaştırarak, akılcı bir bakış açısıyla olayları yorumlamasını sağlar.

“Brecht için hiçbir insan, olay yoktur ki içinde yaşadığı çağ ve koşullarından soyutlanarak değerlendirilsin. Marksist estetikten yola çıkan Brecht, insanı yaşam içerisinde toplumsal iletişim ve ekonomik süreçleri ile değerlendirmekte tüm davranışları tarihsel koşullar doğrultusunda ele almaktadır. Oyunlarının tümünde tarihselleştirme yoluyla yabancılaştırmaya giden Brecht bu sayede seyircide oluşturmak istediği uzak bakışı hedeflemiş, oyunlarındaki tüm olay ve kişileri tarihsel koşulların bir sonucu olarak değerlendirmeye çalışmıştır.” (Gençtürk,2009:s.38)

Tarihselleştirmeyle birlikte dramatik tiyatronun yanılsamacı ve illüzyon yaratarak seyirciyi oyunun içine alan yaklaşımı yerine uzak açı sağlanarak seyirci gözlemci olarak tutulur. Walter Benjamin Epik Tiyatro’da ‘tarihselleştirme’ kavramı üzerine şunları belirtmiştir:

“Epik tiyatro sahnede gösterileni coşkudan arındırmak” amacındadır. Dolayısıyla onun için eski bir öykü, çoğu zaman yenisinden daha kullanışlı olacaktır. Brecht, kafasında, epik tiyatrodaki gösterilen olayların önceden bilinen olaylar olması gerekliliğini evirip çevirmiştir. Epik tiyatronun öyküsüyle ilişkisinin, ilk görevi öğrencisinin eklemlerine olabildiğince esneklik kazandırmak olan bir bale öğretmenin öğrencisiyle olan ilişkisine benzediğini söyler.(Çin tiyatrosu da aynen buna yönelmiştir. Brecht, The Fourth Wall of China' da bu tiyatroya olan borcunu belirtmiştir.) Eğer tiyatro bilinen olayları gösterecekse, "bu durumda ona en iyi uyabilecek olaylar tarihi olaylardır." Bu olayların oyunculuk, posterler ve başlıklarla epik serimi, coşkusalıklarının defedilmesi amacına yöneliktir.” (Benjamin,2018:s.29)

Epik-Diyalektik Tiyatro'da, tarihselleştirme, bir olayı sadece 'geçmişe mal ederek' oluşturulmaz, geçmişte veya günümüzde olan bir olayın, tarihsel süreç içindeki gelişmesini, değişmesini ve değişebilirliğini bir yorum çerçevesinde göstermekle oluşturulur. Tıpkı Çin tiyatrosunda oyuncunun 'O böyle davrandı, ama böyle de davranabilirdi' diye, olayın bir tanığı gibi yorum katarak oynamasına benzer. Böylece seyircinin, olaya uzak açıdan bakarak bir yargıya varmasının yolu açılır. Brecht, tarihselleştirmeyi şu şekilde açıklamıştır:

“Sahnede kişileri toplumsal çarklar içinden geçirdik de çarkları değişen çağlara göre değişik tuttuk mu, seyircinin bu kişilerle özdeşleşmesi güçleşecektir. Seyirci düpedüz kalkıp «Ben de olsam öyle davranırdım», demeyecektir örneğin, olsa olsa şöyle söyleyecektir: «Bu koşullarda yaşasaydım, ben de öyle davranırdım.» Eğer biz kendi çağımızın oyunlarını da tarihsel oyunlar gibi sergilersek, davranışlarına eşlik eden koşullar da seyircilerimize yine olağan dışı görünebilecektir, bu da işte eleştirel tutumun başlangıcıdır.” (Brecht,1987:s.24)

Epik Tiyatro, bir olayı Dramatik tiyatrodaki olduğu gibi canlandırma yolunu gitmez, bunun yerine anlatma(gösterme) yoluna gider, anlatılan olay doğal olarak geçmişte olup bitmiştir, bu geçmiş olay epik-diyalektik açıdan tarihselleştirildiği zaman yabancılaştırma sağlanmış olur. Ve bunu sadece tarihte olup bitmiş durumlar için değil güncel olan durumlar içinde gerçekleştirir.

“Yabancılaştırma bir tarihselleştirme değildir, diye sürdürür açıklamalarını Brecht, olay ve kişileri tarihsel, yani kalıcılıktan uzak bir açıdan sahneye çıkarmaktır. Aynı işlem çağdaş kişiler üzerinde de uygulanabilir kuşkusuz, onların da tutum ve davranışları zamana bağlı, tarihsel, yani kalıcılıktan uzak bir açıdan sunulabilir seyirciye.» Tiyatroda uygulanacak yabancılaştırma efektleriyle soru sorar duruma getirilen seyirci, doğa ve toplumbilimlerin ortak tutumunu benimser ki bu da eleştirel tutumdur. Bir esrikliğe kapılıp sahnede karşısına çıkarılan kişilerle özdeşleşmeyi, bu kişilerin ruh dünyalarına gömülüp gitmeyi bırakır, onlardan geride tutar kendini. Geleneksel tiyatrodaki gibi adeta zincire vurulmaya yanaşmaz, gerginliklerden uzak durumda bulunur. Adeta öne doğru eğilmiş durumda oturmaz, arkasına yaslanır, gözlerini dikip sahneye bakmaz ve kulak kabartarak konuşulanları dinlemez, dikkatli bir biçimde konuşmaları izler, merak ve hayretle sahnede olup bitenleri gözlemler.

Böylece görüp işittiklerinin leh ve aleyhinde kafasında uyanan düşünceleri sakın sakın tartıya vurur ve sonunda serinkanlılıkla kararını verir.” (Brecht,1987: s.216-217)

Epik Tiyatro’ya göre ‘tarihselleştirme’ her zaman tarihi olayların gösterilmesi değildir, amaç ister tarihi olsun ister günümüz olsun olayların, tarihsel süreç içindeki gelişimini göstermektir. Brecht, oyunlarında güncel olanı tarihselleştirerek değişebilirliklerini gösterir, olayların kader olmadığını, değiştirilebilecek tarihsel gerçekler olduğunu gösterir.

“Bertolt Brecht, Epik Tiyatro anlayışıyla ezilen sınıfların içinde buldukları toplum koşullarının farkına varmasını istemiştir, çünkü dramatik tiyatrodaki karakter içinde bulunduğu koşullara gösterdiği tepkilerle yansılır, seyirci onun psikolojik sürecine odaklanır, karakteri sonuca götüren de koşullar değil onun kişisel tepkileridir. Epik Tiyatro’da ise oyun kişinin içinde bulunduğu toplumsal koşullar, tarihsel süreç içindeki değişimleri gösterilerek sergilenir, yabancılaşarak koşulları gözlemleyen seyircide farkındalık yaratılmaya çalışılır. Amaç seyircide kapitalizmin yarattığı toplumsal çelişkiler üzerine bilinç oluşturmak ve bu bilinçle düşünmesini sağlamaktır.” (Şen,2021:s,23)

2.4.2. Epik Tiyatro’da Diyalektik

Brecht, geliştirdiği Epik Tiyatro Kuramına sürekli olarak eleştiriler getirerek geliştirmiştir, yaşamının son dönemlerinde “Epik Tiyatro” kavramının geliştirdiği kuramsal yaklaşımı tam olarak karşılamadığını düşünmüş bu yüzden de, “diyalektik materyalizm ” üzerinden geliştirdiği tiyatrosunu da “Diyalektik Tiyatro” olarak tanımlamıştır.

“Diyalektik tiyatro kavramı Mao Zedung’un “Çelişki üzerine” bir broşürüne dayanır. Eski ile yeni arasındaki çelişkiler ve ihtilaflar sosyalizmi geliştirmek için gerekli ve kaçınılmaz sayılırlar. ." (Thoss,Boussignac,2013:s.178)

Diyalektik düşünceye göre, her şey kendi içinde zıddıyla bir aradadır, bu zıtlıklar bir hareket ve devinim oluşturur (tez-antitez-sentez), hiçbir şey aynı kalmaz sürekli olarak değişir. Evrende ki her şey doğar ve yok olur.

“Brecht'in estetik ilke olarak benimsediği yabancılaştırma etkisinin iki odak noktası vardır: Tarihselleştirme ve diyalektik. Tarihselleştirme, gerçekliği toplumsal, tarihsel ve yöresel koşullarıyla ve bir süreç olarak gösterme yöntemidir. Diyalektik ise bunları karşıtlıkların biresimi niteliğiyle ele alıp, her olgunun içinde barındırdığı tez-antitez karşıtlığını gözler önüne sermeyi öngörür. Amaç, toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanrı vergisi değişmez bir sonuç değil, değişebilir bir süreç olduğunu göstermektir.”(Candan,2013:s.109)

Olaylara diyalektik yaklaşmak her şeyin hareket ve değişim halinde olduğunu görerek bakmaktır. Brecht, Epik Tiyatro'nun “diyalektik” yaklaşımını şöyle ifade ediyor:

“Tiyatro seyircisini şaşırtmalıdır, ve bu, tanıdık olandan uzaklaşma tekniğinin yardımıyla olur. Teknik tiyatronun, yeniden üretimlerinde, diyalektik materyalizmden yararlanmasına izin verir... Diyalektik materyalizme göre, her şey ancak dönüştürerek, yani kendi kendisiyle zıtlaşarak var olabilir. Bu, insanların toplumsal yaşamlarının kendine has niteliğinin ifade edildiği davranışları, kanaatleri ve duyguları için de geçerlidir.”(Aktaran:Thoss,Boussignac,2013:s.177)

Evrende her şey nasıl kendi içindeki zıtlıklarıyla varsa, toplumsal ilişkilerde ve bireysel ilişkilerde de zıtlıklar ve ya çelişkiler vardır, bu çelişkiler bir çatışma ve devinim yaratır, devinse değişim yaratır. Bu yüzden her şey sürekli olarak değişir.

“Öyleyse, diyalektik düşünceye göre, kesin ve nihai hiçbir şey yoktur. Her şeyin bir geçmişı, bir de geleceği olacaktır. Sonuç, mutlak olan hiçbir şey yoktur.” (Nutku,2015:s.122)

Dramatik tiyatro da karakter, iyi ve ya kötü olduğu için ya da sabit olan kusurlarından dolayı trajik hatasını yapar ve kaçınılmaz sonuna gider. Örneğin “Macbeth”te, büyük komutan Macbeht, karşısına çıkan üç cadının tetiklemeesiyle, hırsları ve aç gözlülüğünden dolayı ülkesini şiddet sarmalına sokar. Kusur onun kişisel özelliklerinden kaynaklanır ve ölümüyle birlikte çatışmalar sona erer, oyun biter. Gerçekte ise iktidar mücadeleleri bitmeyecektir, yeni bir kralla birlikte, yeni iktidar mücadeleleri, yeni çatışmalar ve yıkımlar devam edecektir. Dramatik tiyatrodaki seyirci yıkımla birlikte arınma yaşar bu da seyirciyi rahatlamaya götürür

çünkü arık bir çözüm verilmiştir. Oysa Epik Tiyatro toplumsal ilişkilerin diyalektik yapısını gözler önüne serer, bir çözüm değil bir süreç sunar. Çözüm ve çözümler seyirciye bırakılmıştır, bu anlamda Epik Tiyatro bir itici güç, bir dinamo görevi görür.

“Bana göre, Brecht için diyalektik sanat, sanatçının çevresinde varolan gerçeğin aynası ya da seyircinin katkısını sağlamak için doğanın ve insanın dural bir biçimde yansınması değildir. Bizce, onun diyalektik sanat anlayışında ayna olmak değil, dinamo olmak vardı. Bu anlayıştaki sanat, doğanın olanaklarına etkin olan sanatsal ve görünümsel bir bakış açısıdır. Diyalektik sanat, doğanın karmaşık yasalarını bulup çıkarır ve onları anlamak için eleştirel anlayışı var eder; bir üretim biçimidir. Bunu da dünyanın değişken olasılığı ve insan huyunun tarihsel gelişimi içinde görerek yapar. Öyleyse, Brecht estetiğini, alışagelinmiş tiyatro estetiğinden ayırmak gerekir. O, yanılısamacı ve bireyci estetik eğilimler (ayna olma) yerine, eleştirel ve diyalektik estetik eğilimleri (dinamo olma) kabul eder.” (Nutku,2015:s.127)

Epik-Diyalektik Tiyatro’yu bir de aşağıdaki tablo üzerinden karşılaştırarak anlamaya çalışalım.

Tablo 2. Diyalektik Yaklaşım ve Yanılısamacı Yaklaşım Karşılaştırması

YANILSAMACI BİREYCI ESTETİK EĞİLİMLER (AYNA OLMA)	ELEŞTİREL VE DİYALEKTİK ESTETİK EĞİLİMLER (DİNAMO OLMA)
1. Gerçeklik görünür ve hesaplanabilir ticaret eşyasının toplamıdır (insan dahil). Her şey mala dönüşmüştür, para ile ölçülür ve hesaplanır.	1. Gerçeklik acı dolu bir insanlaştırma eyleminin çelişkili işlemiyle gösterilir. İnsan incelenir ve onların birbirlerine olan ilişkileri araştırılır.
2. Doğa -insan huyu dahil- evrensel, sonsuz, değişmez bir değerdir; yüzeydeki farklar yöresel renklerden gelir. İnsan da, sonsuzlukla ölçülen değişmez bir değerdir.	2. Doğa -insan huyu dahil- tarihsel gelişimi ve değişkenliği içinde ele alınır, çeşitli davranış biçimleri insanlaştırma olasılığı ile belli toplumsal yabancılaştırmanın arasındaki gerilimle ortaya çıkar.
3. Mimesis, tek gerçek olarak değişmeyen doğayı taklit eder; sanat (ve tiyatro) artırılmış doğa, yarı-doğa ile yansıtılır. İdealize edilen doğa.	3. Mimesis, belli bir gerçeği ortaya sürer, sanat (ve tiyatro) değişen doğanın paralelindedir. Doğayı idealize etmez, araştırır.
4. Sanat yapıtı, önceden saptanmış, bilinen nesnelerin varlığını telkin eder. Bu bilinen nesnelerin varlığına inanmaya zorlar.	4. Sanat yapıtı, yaratıcı bir imge ve nesne olarak kendi varlığını kanıtlar. Önceden bilinen nesnelerin varlığı üzerine tartışma açar, bunları, seyirci önünde yeniden incelenmesi gereken

	nesnel olarak kabul eder.
5. Sanat (ve tiyatro), esinlenmeyi öznel bir yolda yansıtılan nesnel gerçeklerle iletir. Yansıtılan gerçek, o güne dek belenmiş olan değer anlayışı iledir.	5. Sanat (ve tiyatro), doğayı ve insan huyunu değişken olarak kabul ettiği için, esinlenmeyi olası gerçeklerin öznel-nesnel ilişkileri ile var eder ve seyirciyi yargıya yönlendirir.
6. İdea'lar ve ideoloji estetik varoluşun temelidir: felsefi idealizm. Doğayı ve insanları bilinen değerler ile ele alır. Sonuca hipotezlerle (varsayımlarla) varır.	6. Tarihsel gerçek, estetik varoluşun temelidir: felsefi materyalizm. Doğayı ve insanları tarihsel gelişim içindeki evreleri ile inceler. Bu incelemeden estetik varoluşun esasını çıkarır. (Brecht, "Bugünkü durum, tarihin kendisidir" der. Bugünü ancak tarihsel gelişimi bilerek anlayabiliriz.)
7. Evren monist(23) ve determinist(24) açıdan ele alınır: bilinçlenme tragedyaya götürür, komedyadan uzaklaştırır (Ibsen, Strindberg, O'Neill).	7. Evren pluralist(25) ve olasılık(26) açısından ele alınır: bilinçlenme komedyaya götürür, tragedyadan uzaklaştırır (Shaw, O'Casey, Brecht).
8. En yüksek ideal: sonsuzluk (Nirvana) sanatsal açı soylu bir şekilde ölebilmek.	8. En yüksel ideal: özgürlük: sınıfsız toplum: yararlı bir biçimde yaşamak.
9. Ataerkil, otorite gücü: baskı ve tek yönlü özgürlük.	9. Anaerkil, doğurganlık, özgürleştirici esneklik. Kuşku ve araştırma ile yeni değerlerin bulunması, durmadan yeni baştan yaratışa girmek
10. İnsanın sonsuzluğa uzanan yaşantısına inebilmek için büyüleyici estetik, yanılsamayı hissettirmek,	10. İnsan yaşantısının olasılıklarını ve toplumsal kısıtlamalarını anlamak için eleştirel bir estetik gösterilir.
11. İyi Kurulu Oyun'un kapalı biçimi içinde, determinist nedenler (neden-sonuç) ile gelişerek doruk noktaya varan zincirleme durumlardan ortaya çıkar.	11. İyi Kurulu Oyun'un açık biçimi içinde, çeşitli düzlemlere dağıtılmış ve doruk nokta seyircinin zihninde ortaya çıkan bir işlemin saptanmış noktaları ile kurulur.
12. Zorunlu yargı baş oyun kişisi (kahraman) ile elde edilir: Polis, Çar'ın habercisi. (Rosmersholm, Müfettiş) Baş oyun kişisi ile seyircinin kader birliği (özdeşleşme).	12. Oyunun sonucu ve seyircinin vereceği yargı, oyunun çeşitli özellik taşıyan kişileri ile elde edilir. Yargıç, Azdak (Ermiş Joan, Kafkas Tebeşir Dairesi) Özdeşleşme yok.
13. İnsan, boyutlarıyla gösterilir; karakterler psikolojik olup çevreleriyle çatışma durumundadırlar, böyle karakterlerin bütünlüğü metafizik beliterle (formüllerle) belirlenir.	13. İnsan, çeşitli olasılıkların ve niceliklerin içinde karşıtlı ve birbirlerine karşı davranışlarında çelişkili olarak verilir; böyle kişilerin bütünlüğü toplumsal eylemin verileriyle belirlenir.
14. Oyunun ideal bakış noktası: baş oyun kişisinin gözleriyle bakılır (oyunun demek istediği seyirciye kabul ettirilir)	14. Oyunun ideal bakış noktası: bütün oyun kişilerine dışardan bakılır (oyunda demek istenen sınanır).
15. İdeal seyirci: esasta derinlemesine bilmediği şeylere, kahraman ile yaptığı kader birliği sayesinde, biliyormuş, tanıyormuş gibi bakan seyirci.	15. İdeal seyirci: bütün tanıdık şeylere tanıdık değilmiş gibi bakan kimse, çünkü insan gelişiminin her evresindeki farkedilmemiş potansiyelleri anlamak ister.

Kaynak: Nutku,2015:s.128-129

Diyalektik tiyatro her türlü toplumsal yapının ve ya ilişkilerin çelişkilerini ortaya çıkarmaya çalışır, Elizabeth Wright'ın "Postmodern Brecht" adlı yapıtında Epik-Diyalektik Tiyatro'nun bu yapısal özelliği şu şekilde açıklanır.

"Bu teknik, tiyatronun, diyalektik materyalizm olarak bilinen yeni bilimsel yöntemden yararlanmasını sağlar. Toplumun devinim yasalarını su yüzüne çıkarmak için bu yöntem, toplumsal durumları süreçler olarak ele alır ve bu süreçteki bütün çelişkilerin izini sürer. Değişmediği sürece, hiçbir şeyin var olduğunu kabul etmez. Bu görüş, insanların toplumsal birlikteliklerinde gelişebilecek her türlü duygu, düşünce ve davranış biçimi için de geçerlidir." (Wright,1998:s.54)

Sonuç olarak Epik Tiyatro'nun "diyalektik" yapısı onu 'bilim çağının tiyatrosu' yapan en önemli özelliklerinden biridir. Çünkü böylece seyirci pasif olmaktan çıkar, olaylara yabancılaşır ve düşünmeye itilir. Diyalektik yaklaşımla toplumsal sorunların çelişkileri göz önüne serildiğinde ve bütün bunlar yabancılaştırma etkisiyle sunulduğunda, ancak o zaman toplumsal bir değişim beklenmelidir. Aksi bir yaklaşımda ise insanoğlu 'kapitalizm'in çarkları içinde kendi 'Sisifos söylencesi'ni yaşamaya devam edecektir.

2.4.3. Episodik Yapı

Dramatik tiyatrodaki öykünün, olaylar dizisini belirleyen genel yaklaşım, Aristoteles'ten beri gelen birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı bütünlüklü yapıdır. Aristoteles, "(...) Birlikli ve tek bir şeyin taklidi olan öteki taklitlerde olduğu gibi, eylemin taklidi olan öykü de birlikli ve bütün bir eylemin taklidi olmalıdır." (Aktaran: Doğan,2018:s.44) diye açıklamıştır.

Dramatik Tiyatro'nun öyküsünü belirleyen bu bütünlüklü ve birbirine bağlı yapı serim, düğüm, çatışma, doruk, çözüm 'den oluşan bir izlek doğrultusunda ilerler, böylece seyirci de sürekli olarak merak ögesi ve heyecan diri tutulur. Kendini yaratılan bu illüzyona kaptıran seyircinin gerginliği öykünün doruk noktasına kadar sürekli artar ve çözümle birlikte bu gerginlik (katharsiz) rahatlamaya dönüşür. Bertolt Brecht, dramatik tiyatronun seyircide özdeşleşme sağlayan bu yapısına karşı çıkmıştır.

“Gerçekçi burjuva tiyatrosunun biçimi şöyle eleştirilmiştir: Bu biçimlemede tek yönlü, yüzey gerçeğini kabul ettirmek için dramatik denilen olay örgüsüne başvurulmaktadır. Bu örgü seyircinin ilgisini olayın sonucuna yöneltmekte, düğümün çözüleceğini merak ederek izlemesine yol açmaktadır. Oysa önemli olan, seyircinin olayın kendine, gelişimine, olayı yaratan nedenlere ilgi duymasıdır. Bunun için epik tiyatro, dramatik denilen olay örgüsünü kullanmamakta, tiyatrosunu “Aristotelesçi-olmayan” olarak betimlemektedir. Bertolt Brecht epik tiyatro kuramını açıklarken sık sık dramatik ve epik tiyatro farkını belirtmiştir.” (Şener,2008:s.268)

Bertolt Brecht, Epik Tiyatro’nun episodik yapısının, Dramatik Tiyatro’dan nasıl ayrıştığını aşağıdaki karşılaştırmada göstermiştir:

Tablo 3. Episodik Yapının Karşılaştırılması

Dramatik tiyatroda	Epik tiyatroda
Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi, oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne, bir öteki için vardır.	Her sahne, kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar, düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar, eğriler çizer.
Olayların akışı, evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar, sıçramalıdır.

Kaynak: Parkan, 2000: s.39

Epik Tiyatro’da öykü birbirinden bağımsız episodlardan oluşmaktadır, bu episodlar birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı olmadan, her biri kendi içinde farklı bir bakış açısıyla ilerler. Böylece seyirci oyunu merak hissi uyanmadan ve gerilmeden uzak bir açıdan izler. Sevdâ Şener, Epik Tiyatro’nun episodik yapısını şu şekilde açıklar:

“Epik tiyatrosunun yapısı her biri kendi içinde bütünleşmiş olan kısa episodlardan oluşmuştur. Bu episodlar birbirine neden sonuç bağı ile bağlı değildir; belli bir kriz noktasına doğru gelişmez. Her episod ayrı bir durumu gösterir. Her dilimin kendi başına iletmiş olduğu bir düşünce vardır. Her dilim kendi başına zevkli ve anlamlıdır. Bu episodlar anlatımla birbirine bağlanmıştır. Anlatıcı sürecin

aşamalarını belirtir. Öykünün ayrı ayrı öğeleri önce soyutlanmış, ayrı birimcikler meydana getirmiş, sonra yeniden birleştirilmiştir. Fakat bu birleşme bir kaynaşma değildir. Bölümler arasındaki bağlantılar açıkça belirtilmiştir. Böylece düşünce gereksiz yere dolandırılmamış olur. Olayların, bölümlerin, dilimlerin dizilişinde montaj tekniği uygulanmıştır. İstenirse bunlar yer değiştirebilir.” (Şener,2008:s.291-292)

Epik Tiyatro'nun her biri birbirinden bağımsız episodik yapısı seyirciyi yabancılaştırarak oyunu düşünsel bir süreçle takip etmesini sağlar. Epik tiyatro bu özelliğiyle Dramatik tiyatronun seyirciyi merak ve heyecanla büyülemesini sağlayan en önemli ögesini yok eder. Böylece sahnedeki olayı yabancılaşarak izleyen seyircinin bilinçlenmesi ve içinde bulunduğu toplumsal koşulları sorgulaması amaçlanır.

2.4.4. Gestus

“Brecht'in oyunları, seyirciyi belli bir toplumsal koşul üzerine düşündürmeyi amaçladığı için, oyun kişilerinin, kişilik özellikleri ve duygusal tepkilerinden çok, sınıfsal ve toplumsal tavırları ön plandadır. Çünkü bireyin yönelişlerini belirleyen kendinden çok içinde bulunduğu sınıfsal koşullardır, ezen-ezilen üzerine kurulu çatışma ortamında bireyin psikolojik sıkıntılarında ziyade, yönelişleri tartışma konusudur. Oyun kişilerinin bu yönelişlerini belirleyen tavırları da (gestus) toplumsal olmalıdır. 'Gestus' kavramını şu şekilde açıklayabiliriz.” (Şen.2021.s.23)

“Brecht'in epik tiyatro kuramının en önemli öğelerinden biri olan 'gestus' kavramının, dilimizde 'jest', 'toplumsal jest' ya da 'toplumsal davranış gibi kavramlarla karşılandığı görülmektedir. Karakterlerin birbirini karşılıklı etkilemesi, epik tiyatronun temel olgularındandır. Toplumsal birimler arasındaki bu karşılıklı ilişki, onların birbirleri karşısındaki temel tutumlarında (Grundhaltung) belirginleşir. İşte gestus'u oluşturan, bu temel tutumlardır. Bu içeriğiyle gestus, salt jest ya da davranışı çok aşan bir kavramdır; kavram, toplumsal ilişkilerin dışlaşan, göze görünen tüm belirtilerini, bir insanın bir başkası karşısındaki tutumunun düşünülebilecek tüm anlatımlarını kapsar. Ses tonu, yüzdeki ifade, bedenin konumu, bir insanın bir başkası önünde konuşma ve duruş biçimi, ona gösterdiği tepkiler - bunların tümü, gestus'u oluşturan öğelerdir.” (Benjamin,2014:s.16)

Epik Tiyatro oyun kişilerinin sınıfsal konumlarını ve toplumsal çelişkilerini ön plana çıkardığı için oyunlarında kişiler sınıfsal konumlarını belirginleştirirler, ayrıca bu kişiler özel isim yerine meslek veya ait oldukları sınıflara göre isimlendirilir, örneğin asker, köylü, rahip, general, aşçı v.s. gibi sınıfsal konumları ön plandadır. Oyun kişilerinin tavırlarını belirleyen de yine toplumsal konumları ve ilişkileridir, ortaya konan bu toplumsal tavırlarla (gestus) eleştirel bir bakış açısı yaratılır.

“Epik tiyatrodaki ideolojik değer taşıyan her türlü jest veya mimik gestus olarak nitelendirilebilir. Bilinen anlamıyla jest ve mimikten farklı olarak gestusun seyirciyi diyalektik bir düşünce sürecine sevk etmesi gerekir. Bu bakımdan epik tiyatrodaki jestler bir karakterin duygu durumunu betimlemek yerine ifadelerinin, davranışlarının veya sözlerinin ait olduğu toplumsal sınıfın özellikleriyle veya belirli toplumsal problemlerle ilişkilendirilmesine yardımcı olur.” (Özmen,2020:s.319)

Epik Tiyatro’da oyun metni, toplumsal ilişkileri diyalektik yaklaşımla sergilerken, bu çelişkileri dramatik tiyatrodan farklı bir biçimde seyirciye gösterir, çelişkiler sadece oyun metniyle değil oyunculukla da gösterilir. Epik Tiyatro’da oyuncunun davranışı, toplumsal ilişkilerdeki çelişkileri göstermelidir, bu yüzden de dramatik tiyatrodan farklı bir dil kullanılır. Bertolt Brecht, gestus kavramını şu şekilde açıklamıştır.

“Her olayın temel nitelikte bir gestus'u vardır: "Richard Gloster, kurbanının dul karısına talip olur. Bir tebeşir dairesinin aracılığıyla çocuğun asıl annesi ortaya çıkarılır. Tanrı, Doktor Faust'un ruhu için şeytanla bahse tutuşur. Woyzeck, karısını öldürmek için ucuz bir bıçak satın alır." Sahnede karakterlerin öbekleştirilmesi ve öbeklerin hareket ettirilmesi sırasında gerekli güzellik, birincil olarak gestus malzemesinin sergilenişindeki ve izleyiciye sunulduğundaki zarafet aracılığıyla gerçekleştirilmelidir.” (Brecht,2005:s.62)

Tiyatro’ da oyuncunun kişilerle ve objelerle her etkileşiminde bir tavır görebiliriz fakat bu gerçekleşen her davranışın ‘gestus’ olduğu anlamına gelmez. “Gestus insanların birbirleriyle olan ilişkilerini gösterir. Örneğin bir görev, sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermezse bir Gestus sayılmaz.” (Wright,1998,s44) Epik tiyatrodaki oyun kişisinin tavırları toplumsal çelişkilerin yarattığı ilişkileri açıklayıcı bir şekilde sergilemeli ve seyirciyi yargıya götürmelidir,

bu ilişkileri göstermeyen bireysel tepkiler ‘gestus’ olarak adlandırılmazlar. Brecht bu farklılığı şu şekilde anlatıyor:

“Her gestus, toplumsal nitelik taşımaz. Bir sineğe karşı kendini savunma, bir kez toplumsal bir gestus olmaktan uzaktır. Ama bir köpeğe karşı kendini savunma, toplumsal gestus niteliği taşıyabilir; yeter ki, pejmürde kılıklı bir adamın köpeklere karşı savaşıması bu yoldan dile getirilebilsin. Kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinme de, toplumsal gestus değerini içerebilir; yeter ki, bir kimsenin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin. Çalışma gestus'u ise, doğayı egemenlik altına almayı amaçlayan insanın etkililiğinin bir toplum sorunu olması ve insanlar arası sorun karakteri taşıması bakımından toplumsal gestus'tur. Öte yandan, bir acı çekme gestus'u, hayvansal sınırları aşmayacak kadar soyut ve genel kaldığı sürece, toplumsal gestus sayılmaz. Ancak, gestus'u toplumsallığından sıyrıp almaya da çokluk eğilim gösterir sanat. "Kovalanan bir köpeğin bakışına" sahip olmadan, sanatçının içi rahat etmemektedir. Bu durumda, insan yalnız falan ya da filan insandır; gestus'u her türlü toplumsallığından soyutlanmıştır, boştur, yani insanlar arasındaki belli bir insanın sorunu ya da önlemi değildir. "Kovalanmış köpeğin bakışı" toplumsal gestus olabilir; yeter ki, böylelikle bir insanın, başka insanların birtakım oyunları ile hayvansal bir düzeye nasıl indirildiği ortaya konabilsin. Toplumsal gestus, topluma uygun düşen bir gestus, toplumsal olaylar konusunda yargılara varılabilmesini sağlayan bir gestus'tur.” (Brecht,2011:s.155-156)

Epik Tiyatro’da gestus kavramı, bir sürekliliği temsil eder, sahne yaratılan anlık tepkiden ziyade, toplumsal çelişkilere verilen tepkilerin bütünüdür. Gestus, bir süreci ifade eder, bir işçinin grev sırasında kendi emeğini sömürmeye çalışan işverenle, sınıfsal çelişkilerini gösteren ilişkisi ve ona gösterdiği tavırlar dizisi gestus’u ifade eder.

“Bertolt Brecht oyuncunun canlandıracağı kişinin tipik tavrını dikkatle saptamasını, saptarken sınıfsal konumunu gözden kaçırmamasını, bu tavrın anlamını seyirciye iletecek biçimde abartmasını gerekli görmüştür. Bu tavır, toplumsal anlamı olan bir modeli tanıtır. Tavır belirtilen oyun kişinin ruh derinliklerine inilmemiş, karmaşık incelemeler yapılmamıştır. Onun için tavır kavramı klasik karakter

kavramından da, tip kavramından da farklı bir kavramdır. Karakter gibi ayrıntılı içsel özellikleri göstermediği gibi klasik tip gibi kendine benzeyenleri temsil eden soyut bir genelleme de değildir. Epik tiyatrodaki oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi bu niteliğin eleştirisini de yapar. Yadırgatmalı oyunculuğu yöntemini incelerken gördüğümüz gibi tavrı belirtilen oyun kişisi hem içten yansıtılmış, hem de dıştan yargılanmıştır.” (Şener,2008:s.293)

Gestus kavramı Epik Tiyatro'nun ve oyunculuğunun dilsel-bedensel biçimidir, bir epik oyun ancak bu dille yabancılaştırmayı ve eleştirel tavrı ortaya çıkarır. Örneğin bir tüccarın çıkarları söz konusu olduğunda her türlü insani değerden uzaklaşarak bir tavır sergilemesi seyirci açısından sorgulatan bir durum ortaya çıkarır. Kapitalizmin ortaya çıkardığı çelişkiler ve kirlili ilişkiler 'gestus'la belirgin hale gelerek eleştirel bir bakış açısı sağlanır.

2.4.5. Epik Tiyatroda Oyunculuk

Epik Tiyatro yönteminde yabancılaştırma sahnelemenin bütün öğelerinde uygulanır, oyun metninden, rejiiye, müziğe, dekora, ışığa ve oyunculuğa kadar her öğeyle seyircide yabancılaştırma sağlanarak seyircinin yargıya varması amaçlanır. "Brecht'in epik tiyatrosu düşünsel bir sürecin işlerliği üzerine biçimlendirilmiştir. Epik oyuncu da bu sürece "göstermecii" tavrıyla katkıda bulunan, duyguyu yadsımadan düşüncenin taşıyıcılığını üstlenen kişidir." (Karabulut,2014:s.125) Epik Tiyatro'da ön planda olan oyunun "öyküsü"dür, seyirci oyun boyunca, eksen oyun kişisine(karaktere) odaklanmaz, bunun yerine oyunda gösterilen toplumsal çelişkiler ve bunların yarattığı çatışmalara odaklanır. Böylece karakterin acılarını empati kurarak paylaşmak yerine, karakterin içinde bulunduğu toplumsal koşullar üzerine bilinç sağlanır. Margaret Erdershaw Epik Tiyatro'da oyuncunun role yaklaşımını şöyle ifade etmiştir.

"Brechtien oyuncu karakterini yer yer sergiler yer yer ondan uzaklaşır, seyircisiyle iletişim halindedir ve psikolojik bir gerçeklik olarak kabul edilen karakterinden çok içinde bulunduğu duruma ve o durumun toplumsal önemine vurgu yapması gerekir." (Aktaran: Özmen(2020) s.316)

Epik Tiyatro’da yabancılaştırmanın sağlanması için oyuncu dramatik tiyatrodaki gibi, canlandırdığı rol ile yoğun bir özdeşleşme çabasına girmez. Çünkü ‘özdeşleşme’ ile seyirci, oyuncuyla empati kurmaya başlar bu da görmesi gereken gerçeklerden onu uzaklaştırır. Özdeşleşme, dramatik tiyatro da illüzyon yaratmanın temel direğidir, seyircinin tiyatrodaki olmasının başat sebebidir, özdeşleşmeyle birlikte seyirci aşkları, korkuları, sevinçleri, acıları, heyecanları yaşayarak bir üstünlük duygusu hissedecektir. Epik Tiyatro, dramatik tiyatrodaki gibi seyirciyi illüzyona sokan, böylesi bir eğlence aracına (özdeşleşmeye) karşı çıkar, çünkü böyle bir eğlence seyirciyi uyuşturucu gibi etkilemekte, ona dikte edileni sorgusuz kabul ettirmektedir. Fakat Epik Tiyatro’nun böylesi bir ‘özdeşleşme’ anlayışına karşı olması onu tamamen yok saydığı anlamına da gelmez. Brecht, Epik Tiyatro oyunculuğunda ‘özdeşleşme’ üzerine şunları söyler:

“Oyuncu bir an bile, kendisinin, bütünüyle canlandırdığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. "Lear'i oynamıyordu, Lear'in ta kendisiydi," yolundaki bir yargı, onun açısından yıkıcı bir yargıdır. Oyuncuya düşen, canlandırdığı karakteri yalnızca göstermektir, ya da daha iyi deyişle, yalnızca yaşamaktır; bu, tutkulu kişileri canlandırdığında kendisinin buz gibi kalması gerektiği anlamına gelmez. Ama ilke olarak, kendi duygularını canlandırdığı karakterin duygularıyla özdeşleştirmekten kaçınılmalıdır ki, izleyicilerin duyguları da canlandırılan kişinin duyguları olmasın. İzleyiciler bu bağlamda mutlak anlamda özgür olmalıdırlar.” (Brecht,2005:s.48)

Epik Tiyatro, oyunculukta ‘özdeşleşme’nin kırılması için yabancılaştırma tekniklerini uygular, nasıl ki dramatik tiyatrodaki temel direği ‘özdeşleşme’ ise, Epik Tiyatro’nun da temel dayanağı ‘yabancılaştırma’dır. Fakat burada Epik Tiyatro’nun ‘yabancılaştırma’ kavramını ‘ne çeşit bir biçimde’ kullandığı önem taşımaktadır.

“Seyircilerle sahne arasındaki bağlantı, bilindiği üzere, öteden beri özdeşleşme temeline dayanır. Geleneksel tiyatro oyuncusu, söz konusu ruhsal eylemi gerçekleştirmek için öylesine yoğun çaba harcar ki, sanki sanatının ana amacı olarak bunu görmektedir. Konuya girerken yaptığımız bu açıklamalardan, Y-efekti tekniğinin, özdeşleşmeyi amaçlayan tekniğe taban tabana karşıt nitelik taşıdığı anlaşılacaktır; Y-efekti tekniği, oyuncuyu, seyircinin kendisiyle özdeşleşmesini sağlamaktan alıkoyar.” (Brecht,2011:s.176-177)

Epik Tiyatro oyunculuğunda ‘yabancılaştırma’ sadece belli durumlarda ‘özdeşleşme’nin kırılması için yaratılmaz, epik oyuncu role yabancılaştığı gibi, eleştirel de bakabilmelidir, böylelikle rolü yargılayarak yorum getirir. Epik-Diyalektik Tiyatro yabancılaştırma ile işlevsellik kazanmaya başlar çünkü eleştirel duruş seyircide de eleştirel bir bakış açısı sağlar.

“Oyunculukta yadırgatmanın sağlanabilmesi için oyun kişilerini yaşayan insanların kopyası olarak düşünmemek gerekir. Epik tiyatrodaki oyuncu seyirciye oyun kişisini nasıl düşündüğünü gösterir. Seyirci oyuncuyu oyundaki karakterin ta kendisi gibi algılamamalı, onun oyuncu olduğunu unutmamalıdır. Oyuncu oyun kişisini seyirciye en belirgin özellikleri ile en anlaşılır biçimde gösterir. Bunu yaparken hem oyun kişisini canlandırmakta, hem de canlandığı kişiyi, ondan daha çok bildiğini, hatta yargıladığını belli etmektedir. Böylece seyirci oyun kişisini, olayların akışı içindeki yerini, konumların bütünü ve olaylar arasındaki bağlantıları görebilir.” (Şener,2008:s.287)

Bertolt Brecht, özellikle Çin tiyatrosundan etkilenerek geliştirdiği yabancılaştırma tekniğini, Epik Tiyatro’nun diyalektik yaklaşımına uygun eleştirel bir yapıya sokar. Bu konuda da ‘gestus’ kavramından yararlanan oyuncu, toplumsal çelişkileri belirgin hale getirerek, rolünün bu çelişkili düzen içindeki tepkilerini eleştirel bir oyunculukla gösterir.

“Brecht burada önemli bir açıklama daha yapmıştır: Oyuncunun göstermeci biçimde bir model insanı en belirgin çizgileri ile seyirciye sunması yeterli değildir. Seyirci o oyun kişisinin nasıl davrandığını gördüğü gibi daha başka nasıl davranabileceğini de düşünebilmelidir. Brecht'in sözleri ile, “o bunu yaptı”nın yerine "o başka bir şey yapabilecekken bunu yaptı" diyebilmelidir. Oyuncu bunu sağlayabilmek için oyun kişisini eleştirel bir bakışla biçimler ve onu yargılar. Fakat provalarda oyun kişisini daha iyi tanıyabilmek için Stanislavsky yönteminden yararlanılabilir.” (Şener,2008:s.288)

Brecht’in Epik Tiyatro’da ‘özdeşleşme’ kavramına karşı çıkması, onu tamamen reddettiği anlamına gelmez, maalesef bu durum Epik Tiyatro’yu yeterince araştırmayan kişiler tarafından eleştirilmiş, ‘Epik Tiyatro’nun duyguları tamamen dışladığı’ gibi yanlış bir algı oluşmuştur. Brecht, ne özdeşleşmeyi ne de

özdeşleşmeye dayalı Stanislavsky yöntemini tamamen dışlamıştır. Epik oyunculuk duyguları reddetmez kontrol altında tutar, Stanislavsky yöntemini’de oyuncunun rolü doğru ve ayrıntılı çıkartabilmesinde çok başarılı bir yöntem olarak görmüştür. Brecht’e göre oyuncu rolü çıkarma aşamasında mutlaka bu yöntemden yararlanmalı, genel prova aşamasında ise uzaklaşması gerektiğini bilmelidir.

“Brecht, oyuncu-seyirci ilişkisinde “empati”ye neden olacak bir duygusal alış-verişe karşı olmasına rağmen, hiçbir zaman duyguya karşı olmamıştır. “Modern bilime göre duyguyu reddetmenin saçma olduğunu söylemiş ve açık bir şekilde, cehaletten doğan duyguya karşı, salt bilgidен doğan duyguya taraftar olduğunu belirtmiştir. Brecht, epik tiyatronun çoğu kez yanlış algılanan "duygu-akıl" karşıtlığı konusunda Friedrich Wolf a yazdığı bir mektupta şunları söyler: Epik tiyatro 'yok duygu, yok akıl' diye bir çatışmaya çağrı çıkarmak demek değildir. Epik tiyatro, duyguyu hiçbir biçimde yabana atmaz... Hem yabana atmak ne söz, epik tiyatro üstelik duyguların var olanıyla da yetinmez, bunları daha da güçlendirmeye ayrıca yaratmaya da uğraşır."(Karabulut,2014:s.125)

Epik-Diyalektik Tiyatro’nun çelişkileri ortaya koyan yapısı gereği, sadece toplumsal ilişkilerdeki çelişkili yönleri değil bireysel çelişkileri de ortaya koyduğu ortadadır. Örneğin Brecht’in oyun kişileri kendi bireysel tepkilerinde de çelişkili davranırlar, Cesaret Ana ve Çocukları’adlı oyunda Cesaret Ana hem analık duygusuyla hareket edip çocuklarını korumaya çalışır hem de savaştan yana çıkar sağlamaya çalışır. Brecht’e göre bu çelişkili yapı epik oyunculukta da, akıl-duygu karşıtlığı üzerinden ortaya çıkar. Böylece oyuncu rolünün bu çelişkileri üzerinden, tarihsel süreçteki gerçek yapısını ortaya çıkarır. Brecht bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

“Provada özdeşleyim yararlıdır, çünkü çağdaş tiyatro tarafından ölçüsüz oranda uygulanmış olmasına karşın, karakterlerin daha ayrıntılı çizilebilmesi gibi bir sonuca götürebilmiştir. Ama oyuncu «Hiç, birinin böyle dediğini ve böyle yaptığını gördüm mü?» diye soracak yerde, «bunu söyleseydim ve bunu yapsaydım, durum nasıl olurdu?» diye sorarsa, bu, özdeşleyimin en ilkel türü olur. Birinci şekilde soru sormanın amacı, değişik türden öğeleri toplayıp, bunlarla tarihte yer almış olması düşünülebilecek, bir karakteri oluşturmaktır. Çünkü bir karakterin bütünlüğü, onun

bünyesinde birbiriyle çelişen niceliklere yer verilmesi yoluyla sağlanabilir.”
(Brecht,1980:s.138)

Epik Tiyatro’da oyuncunun sahne de, rolünü nasıl yabancılaştırması gerektiği aşama aşama Brecht tarafından belirtilmiştir. Öncelikle Epik Tiyatro oyuncusunun metnin ortaya koyduğu toplumsal çelişkileri amacına uygun bir şekilde gösterebilmesi ve gereken eleştirel yaklaşımı sunabilmesi için, doğru bir dramaturgi çalışması yapılması gerekmektedir. Oyuncunun siyasal ve toplumsal konularda bilgi birikiminin olması oyunun çözümlenmesi ve amaca uygun sahnelenmesi açısından önemlidir. Epik Tiyatro’da oyuncunun role hazırlanma sürecini şöyle sıralayabiliriz;

1. Oyuncu, rolünü şaşarak ve rolüne karşı gelerek okumalıdır;
2. Oyuncu, oynayacağı rolü nesnel bir tutumla tartmalı, rolün özelliklerini kavramalıdır;
3. Rolünü ezberlemeden önce, rolünün nerelerine şaştığını, nerelerine karşı çıktığını anlamalıdır,
4. Oyuncu sahneye çıktığında karakterin yalnızca bir türlü olduğuna karar vermiş olmalıdır; oyununu saptadığı gibi oynamalı, aynı zamanda, oyunuyla başka hususları da ima etmelidir;
5. Oyuncunun sahne hareketleri, 'O değil, bu', 'oraya değil, buraya' vb. şeklinde saptanmalıdır;
6. Oyuncu, oynadığı role kişiliğini kurban etmeyecektir. O, Lear, Hamlet, Şvayk, II. Edward olmayacaktır: bunları gösterecektir;
7. Oyuncu, yönetmenin ona gösterdiği şeyleri iyi yorumlayacak, şu ya da bu hareketi neden yaptığını iyice anlamış olacaktır;
8. Oyuncu, kendi metnini doğaçtan değil, kesin bir biçimde belirterek davranış olarak gerçekleştirecektir.” (Nutku,2015:s.155-156)

Epik Tiyatro’da oyun sanki o an, şimdi gerçekleşiyormuş gibi değil (dramatik tiyatrodaki olduğu gibi), önceden prova edilmiş bir performans olduğu seyirciye hissettirilerek oynanır. Dördüncü duvarı yok sayıldığı gibi yeri geldiğinde seyirci ile doğrudan teması bile geçilebilir. Seyirci bir an bile illüzyona sokulmaz. Ayrıca Brecht, Epik Tiyatro’da oyuncunun role hazırlanmasında ‘gözlem’in çok önemli olduğunu belirtmiştir.

“Gözlem, oyunculuk sanatının temci Öğelerinden biridir. Oyuncu, çevresindekileri bütün kasları ve sinirleriyle, bir öykünme eylemi gerçekleştirerek gözlemler; bu, aynı zamanda bir düşünme sürecidir. Çünkü salt öykünmeyle yetinilseydi, ortaya yalnızca gözlenen, çıkardı; bu ise yeterli değildir, çünkü kendisine öykünülen, dile getirdiği şeyi çok alçak sesle söyler. Oyuncu bir karikatür değil, ama bir betimleme yaratabilmek için insanlara, sanki yaptıklarım rol yaparcasına sergiliyorlarmış gibi, kısacası, seni ona, yaptıkları üzerinde düşünmesini öğütüyorlarmış gibi-bakar.” (Brecht,2005:s.53)

Brecht, epik oyunculuk üzerine hem teorik açıklamalar yapmış hem de yönettiği oyunlarında, nasıl oynanması gerektiğine dair oyuncularla uygulamalı olarak çalışmıştır ve bu çalışmaları da not ettirmiştir. Oyuncunun rolünü çalışma sürecini ve nasıl bir yadırgatma sağlanması gerektiğini şu şekilde açıklamıştır.

1. Üçüncü kişiye çevirme,
2. Geçmişe aktarma,
3. Oyunun oynanışına ilişkin not ve açıklamaları da kapsamına alma.

Üçüncü kişiye çevirme, yani 'o' zamirinin kullanılması ve olayın geçmişe aktarılması, oyuncunun oyununa gerekli bir uzaklık gerisinden bakabilmesini sağlar. Ayrıca oyuncu, rolünün nasıl oynanacağına ilişkin not ve açıklamaları belirleyerek, provalarda bunları da ezberleyip katar metnin içine. “(Ayağa kalktı ve kötü kötü söylenmeye başladı, çünkü yemek yememişti...” ya da: “Böyle bir şeyi ilk kez işitiyordu; gerçek midir, değil mi, bilemedi...” ya da: "Gülümsedi ve hiç de tasalanmamış bir edayla dedi ki...”)

Oyunun nasıl oynanacağına ilişkin açıklamalar da üçüncü kişi ağzından sunulup iki ayrı ses tonu karşı karşıya getirilerek, kişi ağzından sunulup iki ayrı ses tonu karşı karşıya getirilerek, ikinci, yani asıl metindeki konuşmaların yabancılaştırılması sağlanır. Bundan başka, sergilenecek sahnenin bir kez sözle belirtilip kendisine sunulacağının önceden bildirilmesi, sonra seyirci karşısına çıkarılması da yine oynayış biçimini yabancılaştırır. Geçmiş zaman kipine gelince: Bu kip, oyuncuyu alıp öyle bir noktaya taşır ki, ağzından çıkan cümlelere ilerden dönüp bakabilsin. Böylece konuşulan cümleler, konuşanın gerçek dışı bir yönteme başvurmasına gerek kalmaksızın yabancılaştırılır; çünkü konuşan, dinleyene karşın, oyunda ne gibi sonuçlara varılacağını bilir önceden; oyunu pek tanımayıp

konusulan cümleye yabancı seyircilere göre, ilgili cümle konusunda daha doğru yargılar verecek durumdadır.” (Brecht,2011:s.179-180)

Epik Tiyatro oyunculuğunda bir egzersiz olarak oyuncular kendi aralarında rollerini bir birlerine göstererek oynayabilirler, partnerinin rolünü oynayan oyuncu karşısındakine ‘rolü nasıl yabancılaştırması’ gerektiğini göstermiş olur, rolü gösteren oyuncu partnerine nasıl oynaması gerektiği ve ya nasıl oynamaması gerektiği konusunda eleştirel bir yaklaşımla gösterir, duyguları yok saymaz çünkü doğru ifade edebilmek için tekrardan yaşıyormuş gibi göstermesi gerekir ama bu onu özdeşleşmeye götürmez.

“Oyuncu sanatını da, teknik ustalığını da izleyicinin kolaylıkla almasını izin vermelidir. O, izleyiciye tamamlanmış bir biçimde, bir olayı, kendi düşüncesine göre gerçekte nasıl olduğu ya da nasıl olabileceği doğrultusunda gösterir. Bir akrobat çalışmasını ne denli gözlerden az saklasa da, gösterdiği olay üzerinde çalışmış olduğunu gizleyemez; bunun kendi oyunculuk anlatımı, görüşü ve yorumu olduğunun altını çizer. Canlandırdığı kişiyle özdeşleşmediği için, ona karşı belli bir düşünceyi seçebilir. Ona ilişkin görüşünü açığa vurabilir, özdeşleşmeye çağrılmayan izleyiciden canlandırılan kişiye karşı eleştiri yapma isteminde bulunabilir. Burada benimseyeceği düşünce, toplumsal eleştirel düşüncedir.” (Çalışlar,1993:s.216)

Yabancılaştırmanın anlaşılabilmesi için başka bir örnekte, oyuncunun bir kaza anını anlatmasıdır, dramatik tiyatrodaki oyuncu kazayı yapan kişi olarak, o an olmuş bir şekilde acı içinde yaşamaya çalışırken, Epik Tiyatro oyuncusu, olmuş bitmiş bir kazayı dışarıdan gözlemlemiş biri gibi anlatır. O bir tanıktır, olayın gelişim sürecini ve nedenlerini eleştirel bir yaklaşımla gösterir, bunu yaparken kişileri ayrıntılı bir şekilde betimler, yaralanmış kişinin acı içinde kıvrınmasını, tekrardan o duyguları tanık gözüyle yaşar, duyguları kullanır. Ama Epik Tiyatro’da unutulmaması gereken ölçüt şudur, seyirci, oyuncunun o an çektiği acıya değil olaya ve nedenlerine odaklanmalıdır.

“Oyuncu, yansıladığı kişiyle özdeşleşemeyeceği için, bu kişiye belirli bir açıdan bakabilecek, onun üzerinde ne düşündüğünü açığa vuracak ve kendisiyle özdeşleşmeye zorlamadığı seyircisini de yansıladığı kişiyi eleştirmeye çağırabilecektir. Oyuncu için böyle bir bakış açısı toplumsal eleştiri açısidir. Oyuncu

olayları düzenleyip oynadığı kişinin karakterini çizerken, toplumsal güçlerin belirlediği karakter özellikleri üzerinde durur. Böylelikle oyunu, toplumsal koşullar üzerinde düzenlenip gerek kendisinin, gerek seyircilerin katıldığı bir seminer niteliğini kazanır. Oyuncu seyircileri, geldikleri toplumsal sınıflara göre, toplum koşullarını savunmaya ya da eleştirmeye çağırır.”(Brecht,2011:s.182)

Brecht’in ‘Bilim Çağının Tiyatrosu’ olarak tanımladığı Epik-Diyalektik Tiyatro, sahneyi bir laboratuvar olarak görmüş, toplumu ve insanı bilimsel bir inceleme konusu yapmıştır. Toplumsal koşulları tarihsel süreç içindeki değişim yasaları çerçevesinde ele alarak bilimsel bir bakış açısıyla sunmayı hedeflemiştir.

2.4.6. Epik Tiyatro’da Dekor Müzik Ve Işık Kullanımı

Epik Tiyatro’da dekor kullanımında, seyirci üzerinde ‘illüzyon etkisi yaratma’ amaçlanmadığı için, gerçeğe benzerlik ve güzellik kaygısı gütmeyen işlevsel bir dekor anlayışı tercih edilmiştir. Seyircinin sürekli olarak, tiyatro salonunda oyunu izlediğini hatırlatan, çoğunlukla boş bir sahnede işlevsel olan dekor kullanılır. Epik Tiyatro’da dekorda yabancılaştırmanın sağlanması esas alınır, dekor toplumsal ilişkileri ve sınıfsal durumları göstermeli ve seyirciye bilgi vermelidir.

“Dekor gerçeği tanımakla kalmamalı, onu açıklamalıdır. Bir ev dekoru hem evi göstermeli, hem de evi yapanların bilgisini, ustalığını, evde oturanların yaşam biçimini açıklayabilmelidir. Bunun için dekor yapanın gerçekleri taklitte yetinmemesi düş gücünü kullanması gerekir. Dekor, yaratıcısının damgasını taşımalıdır. Epik tiyatrodaki dekor ayrıntıları titizlikle seçilecek, fakat bu ayrıntılar işlenirken seyirciyi illüzyona sokacak biçimde bir atmosfer yaratmaktan kaçınılacaktır.” (Şener,2008:s.294)

Brecht, Epik Tiyatro’nun dekor anlayışının nasıl olması gerektiğini ve dekoratörün görevini şu şekilde anlatmıştır;

“Üzerine düşen görev, seyircilere dünyayı göstermektir. Neden yokken hiç bir şeyi durağanlık içine bırakmaz, hiç bir şeyi de durup dururken devingen duruma geçirmez; çünkü dünyanın kopyalarını sunar seyircilere, ilgili dünya da kimisi henüz keşfedilmemiş birtakım yasalara göre devinir; ama dünyanın devinimini yalnız

dekoratör değil, onun dünyaya ilişkin kopyalarını seyredenler de görür. İşin önemli yanı, sahne kurucusunun dünyayı nasıl gördüğü değil yalnız, onun dünyaya ilişkin kopyalarını seyredenlerin dünyada yollarını yordamlarını bulabilmeleridir. Demek oluyor ki, dekoratör dünyaya ilişkin kopyalarını eleştirici gözler için kotaracaktır; baktı ki gözler eleştirici değil, eleştirici kılacaktır onları; çünkü başkalarına ister istemez içlerinde yaşadıkları dünyayı göstermenin ne büyük bir iş sayılacağını hiç aklından çıkarmayacaktır.”(Brecht,1982:s.81)

Epik Tiyatro, illüzyon yaratmayı amaçlamadığı için dekor değişimlerini de seyircinin görebileceği şekilde yapar, çünkü dekorun işlevsel kullanılması esastır. Epik oyun toplumsal koşulların çelişkilerini göstererek bir yargı oluşturmaya çalıştığı için, dekor da bu diyalektik anlayış doğrultusunda sürekli bir devinim halindedir.

“Brecht’e göre evren, diyalektik anlamda sürekli değişim ve dönüşüm yaşadığından, tamamlanmış (bitmiş) bir bütünlüğe ulaşamaz. “Prova yapan oyuncularla beraber kendisi de provaya katılan bizim kapı, oyuncular değiştikçe değişir. Alabildiğine zengindir dile getirdiği şey, betimlemelerde bulunur ya da betimlemelere olanak sağlar”. Bitmiş ve devinimden uzaklaşmış bir dekor, epik diyalektik tiyatronun estetik anlayışına hizmet etmez.” (Doğan,2018:s.50)

Brecht ayrıca oyunlarında projeksiyon tekniğini kullanmıştır, bu tekniği daha önceden Piscator sık sık kullanmıştı, Piscator, projeksiyonu bir oyuncu gibi kullanmış, oyunu destekleyici görüntüler sunmuş böylece seyircide istenilen duygu durumunun yaratılması amaçlanmıştı. Brecht’te projeksiyonu sahne konusunda açıklayıcı bilgiler verme, çelişkili durumları gösterme amacıyla kullanmıştı.

“Filmler tüm dünya olaylarından parçaları birleştirip gösterdi. Buna projeksiyonla istatistik bilgi eklendi. Olayların arka planı sahnenin önüne getirildiği için insanların davranışları seyircinin eleştirisine açılmış oldu.” (Şener,2008:s.271)

Brecht, projeksiyon yöntemini, illüzyon etkisini kırmak için kullanmıştır, oyun hakkında açıklayıcı bilgi vermek gibi; her episod başlangıcında sahnenin içereği ve sahne sonunun nasıl olacağı yansıtılırdı. “1624 YILI İLKBAHARI. KOMUTAN, OXENSTJERNA, DALARNE'DE POLONYA SEFERİS İÇİN ASKER TOPLAMAKTADIR. CESARET ANA ADIYLA TANINAN SATICI KADIN

ANNA FIERLING DE BİR OĞLUNDAN OLUR BÖYLECE.”(Brecht,1997:s.9) Brecht, bu şekilde seyircide yadırgatma sağlamış, oyunun merak ögesini yok ederek, olayların gelişimini, seyircinin eleştirel bir bakış açısıyla izlemesini hedeflemiştir. Bunun yanında Brecht, projeksiyondan konuyu pekiştiren görsellerde sunarak seyircinin bilgi edinmesini ve olaylara eleştirel bakmasını amaçlamıştır.

Ayrıca Brecht, Epik Tiyatro’da kullanılacak aksesuarların da gerçek yaşamda kullanılanlar olması gerektiğini belirtmiştir. Örneğin ‘para’ ve ‘yiyecek’ gibi aksesuarların gerçek olmasını gestus’un doğru ve etkili olabilmesi için gerekli görmüştür.

Epik Tiyatro ‘yabancılaştırma’ya dayalı bir tiyatro biçimi olduğu için müzik kullanımında da bu unsur birincil öncelik olmuştur. Müzik illüzyon yaratmaktan kaçınır bunun yerine açıklayıcıdır, heyecanlandırır, hüzünlendiren bir melodiden kaçınılır. Oyunda orkestra seyircinin görebileceği bir yere yerleştirilir gerektiğinde oyuncular ve müzisyenler oyuna ilişkin diyalog kurabilir. Oyunda akış durdurularak araya şarkı girer böylece seyirciye düşünme süresi verilir, müzik belli bir koşula açıklama yapmak amacıyla kullanılır. Epik oyunun her ögesinde olduğu gibi müzikle de çelişkiler yansıtılır, örneğin acıklı bir durum neşeli bir ezgiyle sunulur, böylece yadırgatma sağlanmış olur. Brecht, Epik Tiyatro’nun her ögesini Dramatik tiyatro karşılığı üzerinden anlattığı gibi ‘Epik müziği’de karşılaştırarak açıklamıştır.

“Brecht, Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü adlı müzikli oyun üzerine yazdığı yazıda, Epik Tiyatro müziğini, Wagner anlayışındaki dramatik müzikle şöyle karşılaştırır” (Nutku, 2015:s.172) (Tablo 4).

Tablo 4. Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro’da Müzik Kullanımının Karşılaştırılması

DRAMATİK MÜZİK (WAGNER)	EPİK MÜZİK (BRECHT)
Müzik özdeşleştirilir.	Müzik ileticidir.
Müzik metni pekiştirir.	Müzik metni yorumlar.
Müzik metni süsler ve doğrular.	Müzik metni varsayar ve karşı durur.
Müzik ruhsal durumları verir.	Müzik davranışları verir.”

Kaynak: Nutku,2015: s.172

Epik Tiyatro’da müzik sadece bir yabancılaştırma ögesi olarak kullanılmaz, müziğin farklı (oyunun koşulu ile zıtlık içinde ve farklı üslupları kullanarak) kullanımı, ve çelişkileri ortaya çıkarması seyirciyi düşünme sürecine iter. Böylelikle seyirciyi Dramatik Tiyatro’nun tersine duygulandırmaya değil düşündürmeye kanalize etmiş olur.

“Epik Tiyatro kavramlarını ele alırken bir bütün olarak düşünmek çok önemlidir. Temelde tüm kavramlar yabancılaştırma amacıyla kullanılır ama; müziğin katkısı diğer kavramlara kıyasla açık ara ndedir. Epik Tiyatro’da müzik tarzlarının çeşitliliği ve müzikal malzemelerinin farklı işlevlerde kullanılabilirliği, seyircide istenen düşünce sürecini başlatma noktasında büyük önem taşımaktadır.” (Turgay, Bozkurt Katıkı,2018:s.1606)

Epik Tiyatro’da ‘ışık’ kullanımı Dramatik Tiyatro’nun tersine yanılısama yaratma amaçlı kullanılmaz. Dramatik Tiyatro’da ışık, sahnede atmosfer yaratılmasında en önemli ögelerden biridir, boş bir sahnede bile sadece ışık kullanılarak yanılısamacı bir atmosfer yaratılabilir. Bu yüzden Brecht Epik Tiyatro’da sahneyi olabildiğince aydınlık kullanmıştır. Zifiri karanlık bir sahne ortamı kesinlikle yaratılmaz, değişimler görülebilir, seyirci tiyatro salonunda olduğunun hep farkındadır. Müzikte olduğu gibi ışık sistemleri de görülebilir bir konumdadır.

"Işıldakların açıkça sergilenmesi önemlidir, çünkü bunlardan hoşa gitmeyen yanılısamaların doğmasını engellemede bir araç diye yararlanılabilir. Ayrıca, böyle bir yola başvurmak, dikkatin oyun üzerinde yoğunlaştırılmasını pek etkilemez. Işıklandırma, ışıldakları görüş alanı içinde kalacak gibi düzenlendi mi, hemen o anda geçen, kendiliğinden olup biten, önceden provası yapılmayan gerçek bir sahneye tanıklık ettikleri gibi bir yanılısamının seyircilerde uyanması bir ölçüde önlenir, sahnede bir şeyin sergilenmesi amacıyla birtakım hazırlıklar yapıldığını görür seyirci, özel koşullarda, diyelim çok parlak bir ışık altında bir olayın yinelenildiğini anlar. Işık kaynaklarının sergilenmesiyle, eski tiyatronun onları seyirciden gizleme yöntemine karşı çıkılır."(Karabulut,2014:s.129)

Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro’da ışık kullanımıyla ilgili bir şiir’de yazmıştır, bu şiir şöyledir;

“Hey, ışıkçı başı aydınlat iyice sahnemizi!
Biz yazarlarla oyuncular nasıl sunarız yoksa
Yarı karanlıkta dünyaya eserlerimizi?
Uyuşuk alacakaranlıklar uyutur kişiyi
Bize bakanların gözleri açık olmalı oysa
Bırakın aydınlıkta kursunlar hayallerini!
Zaman zaman gerekiyorsa eğer geceler
Ne güne duruyor ay'lar ve ampuller
Gerektiğinde günün değişik yüzlerini
Belirtebiliriz oyunumuzda
Işığın onlara erişmediği karanlık çağlarda
Ne dizeler döktürmüş o koca Elizabeth ozanı
Korkma dök bütün ışığı üstümüze
Görsün seyirciler aydınlığı
Tıpkı Tavast toprağına oturmuş
Köylü kadının öfkesi gibi kurulsun sahnemize” (Aktaran:Nutku,2015:s.162-163)

Brecht, tiyatronun tüm öğelerini ‘yabancılaştırma’ etmeni üzerinden yeniden biçimlendirmiş, her birinin görevi üzerine uygulamalı bir şekilde yeterli açıklamalar yapmıştır. Epik-Diyalektik Tiyatro siyasal amaçlı olarak seyircisinde eleştirel bir bakış açısı oluşturmayı hedeflemiştir.

“Epik tiyatro öz ve biçim bütünlüğünü başarmış, saptadığı amaca, benimsediği öze en uygun olacak biçimin kurallarını belirlemiş, böylece tiyatro düşüncesinin evriminde önemli bir aşamayı gerçekleştirmiştir. Seyirciyi yapay bir merakla değil, gerçek bir ilgi ile sahneye bağlaması, onu edilgin ve uyuşuk bir alıcı olmaktan çıkarıp, düşünen, kendine yeni eylem yolları arayan bir güç kaynağına dönüştürmesi ve en önemlisi tiyatrodan alınan zevkin bir avunma değil, tanımaktan, öğrenmekten doğan zevk olması gerektiğini göstermesi bakımından epik tiyatro, sahne-seyirci ilişkisine yeni bir boyut getirmiştir. Tiyatronun, bir "ayna değil dinamo" olması görüşü, Aristoteles’in "hareketin taklidi" olması görüşüne karşı güçlü bir antitezdir.” (Şener,2008:s.296)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CESARET ANA VE ÇOCUKLARI ADLI OYUNUN EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.1. CESARET ANA VE ÇOCUKLARI'NDA EPİK-DİYALEKTİK TİYATRONUN YANSIMASI

Bertolt Brecht'in yazdığı ve yönettiği 'Cesaret Ana ve Çocukları' adlı oyunu Epik-diyalektik tiyatro kuramı açısından hem yazım hem de sahneleme olarak 'model oyun' niteliği taşımaktadır. "Öte yandan Cesaret Ana, epik tiyatro kuramının uygulanmasında ölçütleri belirleyen oyun olarak kayda geçti." (Brecht,1997:s.265) Brecht bu oyunun prova notlarını da kaydettirerek epik-diyalektik tiyatronun doğru anlaşılmasını istemiştir, ancak bu şekilde oyun seyirci üzerinde doğru etki oluşturabilecektir.

Bu oyun 1939 yılında savaşın Almanya ve tüm Avrupa için gelmekte olduğunu gören Brecht tarafından uyarı niteliğinde yazılmıştı. Halklar savaşlardan ders almıyor, kapitalizmin değirmenine yıkımları pahasına su taşıyorlardı. Tıpkı Bertolt Brecht'in Cesaret Ana ve Çocukları' adlı oyununda olduğu gibi, bu oyunda Brecht savaşın acımasız yanını ve insanların bu durumdan ders almadığını anlatmaya çalışmıştır.

"Cesaret Ana savaşı bir ticaret sanıyor, seyyar satıcı olarak askerlerle birlikte oradan oraya gidiyor ve varını yoğunu sürüyor ortaya. Üç çocuğu birden gidiyor elinden, her birinin gidişi de bir satış çıkarı yüzünden. Sonunda Cesaret Ana, sefalet içinde ve aç, ama gene de alışveriş umuduyla darmadağın birliklerin ardı sıra sürükleniyor. Savaş, varını yoğunu almıştır, ama o hala işini yürütebileceğine inanmaktadır." (Kesting,1985:s.90)

Epik tiyatro, insanlar için savaşın ve sömürünün bir 'kader' olmadığını, 'değiştirilebilir' olduğunu göstermeye çalışır, bunun içinde 'yabancılaştırma' öğelerini kullanır, başta 'tarihselleştirme' ve 'diyalektik yaklaşım' epik tiyatronun temel unsurlarıdır. Brecht bu oyunda da tarihselleştirmeye giderek olayları Otuz Yıl

Savaşları içinde göstermiştir, böylelikle hem estetik uzaklık sağlamayı hem de olayların değışebilirligini göstermeyi amaçlamıştır.

“Cesaret Ana oyunu genel anlamda, anne figürü Anna Fierling’in Otuz Yıl Savaşları (1624-1636) döneminde hayatta kalma çabası ile ilgilidir. Anna Fierling, hayatını savaşta kullanılmak üzere yiyecek satarak kazanmaktadır. Brecht oyun için Otuz Yıl Savaşlarını seçmiştir çünkü bu savaşın “kapitalizmin Avrupa üzerine getirdiği en büyük savaşlardan biri olduğuna” (akt. Dickson 129) inanmaktadır. Oyunu için, oynandığı yüzyıldan üç yüzyıl gibi eski bir zaman dilimi seçmesinin sebebi, Brecht’in seyircisinin savaş ve savaş sırasında toplumda yaşanan aksaklıkların evrensel olduğunu düşünmelerini sağlamaktır. Seyircinin o günlerde yaşadıkları olaylar yıllar önce de bir başka savaş sırasında yaşanmaktadır. Ayrıca, böyle eski bir zaman kullanması da epik tiyatrunun bir başka özelliği olarak gösterilebilir çünkü Brecht, seyirciler oyunu izlerken gerçek yaşamı tecrübe ediyorlarmış gibi hissetmelerini istememiştir.” (Özmen,2012:s.5)

Brecht döneminin Almanya’ında yaşanan olayları geçmişte yaşanmış olaylar üzerinden göstererek yabancılaştırma sağlamıştır çünkü seyirci kendi dönemi üzerinden canlandırılan bir oyunda özdeşleşme yaşayabilmektedir. Bunun olmaması için oyun ‘tarihselleştirilir’ böylece yabancılaştırma sağlanmış olur. Ayrıca oyunda anlatılan olaylarda kahramanlar genellikle sıcak çatışma içinde gösterilmez, çatışma (sahne canlandırılan bir savaş sahnesi v.s.) sınırlı tutulur, var olanlar yabancılaştırma etmenleri içinde gösterilir ve ya seyirci bu tür olayları olmuş bitmiş bir süreç olarak sonradan öğrenir, bu yaklaşımda bir yabancılaştırma ögesi olarak kullanılmıştır.

Savaşlar, çoğu zaman kutsal sayılan değerler üzerinden çıkartılsa da arkasında kapitalizmin kirlı çıkar ilişkileri vardır, kanlı bir ticaret biçimi olan savaşta, sermaye dinsel, ulusal ve insani değerleri kılıf yaparak daha çok zenginleşmenin yolunu açar. Bu savaşlardan çıkar gütmeye çalışan alt sınıflarsa sadece piyondurlar, kapitalizme hizmet ederken aslında kendi sonlarını da getirirler.

Brecht bu durumu şöyle ifade eder: “ Küçük insanların savaştan umacakları bir şey yoktur (güçlülerin tersine). Küçük insanlar zaferlerin ve yenilgilerin bedelini öderler.” (Brecht,1997:s.251)

Brecht bu oyununu tarihinde çok fazla savaş olan Alman ve Avrupa halkları için yazmıştı, Alman halkı 30 yıl savaşlarında ve 1. Dünya savaşlarında çok ağır bedeller ödemişti buna rağmen yeni bir savaşa sürükleniyordu. Brecht ‘Cesaret Ana ve Çocukları’ adlı oyunda Alman halkının 2. Dünya Savaşı’na sürüklenişini, uyarı niteliğinde ‘tarihselleştirme’ yoluyla göstermeye çalışmıştır.

“Brecht için hiçbir insan, olay yoktur ki içinde yaşadığı çağ ve koşullarından soyutlanarak değerlendirilsin. Marksist estetikten yola çıkan Brecht, insanı yaşam içerisinde toplumsal iletişim ve ekonomik süreçleri ile değerlendirmekte tüm davranışları tarihsel koşullar doğrultusunda ele almaktadır. Oyunlarının tümünde tarihselleştirme yoluyla yabancılaştırmaya giden Brecht bu sayede seyircide oluşturmak istediği uzak bakışı hedeflemiş, oyunlarındaki tüm olay ve kişileri tarihsel koşulların bir sonucu olarak değerlendirmeye çalışmıştır.” (Gençtürk,2009:s.38)

Brecht, ‘Cesaret Ana ve Çocukları’ oyununda toplumsal ilişkileri, tarihsel süreç içindeki çelişkileriyle ortaya koymuştur, ‘diyalektik’ dediğimiz bu yaklaşımla toplumsal ve bireysel ilişkilerin Dramatik tiyatrodaki olduğu gibi değişmez değil aksine değişen bir yapıda olduğunu göstererek oyunu bir araştırma konusu yapar.

“Eski tiyatro sanatı, bir figürü çelişkilerden arınmış birlikli bir karakter olarak kurmaya çalıştıkça, insanın sürekli ve derinlemesine değişikliğini gösterme gücünü yitirmektedir. Burada art arda sıraladığımız tablolar ise Cesaret figürünün çelişkilerle dolu kişiliğini gösteriyor.” (Brecht,1994:s.135)

Cesaret Ana karakteri Anna Fierling’in hem savaştan çıkar elde etmeye çalışması hem de çocuklarını savaşa kurban vermek istememesi onun başat çelişkisidir. Oyun boyunca bu ve benzeri bir çok durum çelişkileriyle sergilenmektedir.

“Oyunun epik kurgusu, Cesaret Ana’yı savaşın çeşitli aşamalarında gösterir. Her aşama izleyiciyi düşündürücü, öğretici yeni bir durumla karşılaştırır. Bu durumlar Cesaret Ana’nın iş yaşamında en verimli olduğu dönemde kızı Katrin’in sakatlanması örneği, hep beklenilmedik çelişkilerle belirlenmiştir. Cesaret Ana’nın

ytirdikleri kazandıklarından hep daha çoktur. Ancak bunun bilincine hiç varamaz.” (İpşiroğlu,1998:s.163)

Cesaret Ana savaş süresince bir yandan ‘analık’ duygularıyla hareket etmek bir yandan da akıllıca para kazanmak ister, savaş ortamında bu mümkün değildir elbet fakat Cesaret Ana bu durumu görmemekte ısrar eder. Özdemir Nutku, Cesaret Ana ve Çocukları oyunundaki çelişkili durumu şöyle anlatmıştır.

“Yazar, bu oyununda bir yandan toplumsal çerçeveyi taşlarken, öbür yandan insan karakterinin derinlere giden duygularını işlemiştir; bir yanda, yozlaşan toplum düzeninin kötülüğünü gösterirken, öbür yanda acı çeken bir ana figürü yaratılır. Böylece, akılcı yanıyla bilinçli bir toplum taşlamasına yönelirken, duygusal yanıyla da büyük bir trajik figür yaratmıştır. 'Cesaret Ana' adıyla tanınan Anna Fierling, Otuz Yıl Savaşları'nda öteberi satarak ekmek parasını çıkartmaktan ötede, arada vurgun da vurmaya çalışan küçük bir tüccardır. Brecht'in tasarısı içinde, Anna Fierling, olumsuz bir kahramandır. Savaşı fırsat bilip para kazananlar cezalarını bulmalıdırlar: Anna Fierling de üç çocuğunu yitirir. Ailesini ticaret tutkusuna feda eden Cesaret Ana, bundan da ders almaz ve savaş süresince ticaretini sürdürür. Perde kapanırken, o hâlâ arabasını çekerek yeni pazarlar bulmaya ve savaştan yararlanıp para kazanmaya gider.” (Nutku,2015:s.99)

Cesaret Ana ve Çocukları, hemen hemen bütün sahnelerdeki çelişkilerle dolu yapısıyla, diyalektik yaklaşımı sergilemektedir, oyunu episodlar halinde incelediğimizde de çelişkili durumlar görülmeye devam etmiştir. Brecht, Epik-diyalektik tiyatro yaklaşımıyla yaşamı idealize ederek değil olduğu gibi göstermeye çalışmıştır, çünkü ona göre ‘evrende her şey karşıtlarıyla vardır’ ancak bu şekilde bakıldığında toplumun yapısı doğru gözlemlenebilecek ve çözüm için bir fırsat doğacaktır.

Epik-diyalektik tiyatronun asal unsurları olan tarihselleştirme ve diyalektikten sonraki en önemli yabancılaştırma etmeni ‘episodik yapı’dır. Dramatik tiyatronun ‘serim, düğüm, doruk ve çözüm’ den oluşan birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı yapısı, illüzyon yaratmada ki en önemli unsurdur. Epik Tiyatro, oyunu birbirinden bağımsız episodlara ayırarak hem yabancılaştırma sağlamakta hem de her episodda

olaylara farklı bir bakış açısı sunarak seyircinin olaylara farklı açılardan eleştirel bakabilmesini amaçlamaktadır.

“Olayları ana çizgileriyle özümleyen başlıklar, zaman akışını (savaşın sürekliliğini) ve bu süre içinde olay kişilerinin giderek kötüleşen durumlarını belirtir. Örneğin "1625-26 yıllarında Cesaret Ana İsveç ordusuyla birlikte Polonya'yı aşar" denir ikinci perdede. Hemen bir sonraki sahnede ise, "Cesaret Ana Finlandiyalı askerlerle birlikte tutsak düşer," diye açıklanır. Beşinci perdede savaşın giderek büyüdüğü ve yayıldığı bildirilir. Dokuzuncu sahnede ise savaşın on altı yıldır sürdüğü hastalık, açlık ve yokluğun giderek arttığını öğreniriz. Cesaret Ana bu sahnede artık dilenecek duruma gelmiştir.” (İpşiroğlu,1998:s.164)

Cesaret Ana ve Çocukları 12 episodtan oluşmaktadır, her episod arasında belirgin zaman farklılıkları vardır ve birbirlerine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı değillerdir. Her sahnenin kendi içinde bütünlüğü olmakla birlikte farklı bakış açıları sunmaktadırlar. Örneğin bir sahnede savaş ve din ilişkisi gösterilirken başka sahne de savaş ve sermaye ilişkisi anlatılır. Cesaret Ana ve Çocukları adlı oyunda her episod başlangıcı ve içeriği, projeksiyonla seyirciye yansıtılmıştır böylelikle merak ögesi yok edilmiş, seyirci sonuca değil sürece odaklanmış ve eleştirel bakabilmiştir. Marianne Kesting bu durumu şu şekilde açıklamıştır.

“Epik kurgusu, Cesaret Anayı savaşın çeşitli aşamalarında gösterirken, her aşamada yeni bir durumla karşılaştırır. Olayları ana çizgileriyle anlatan başlıklar, savaşın sürekliliğini, olay kişilerinin gittikçe kötüleşen durumlarını yansıtır. Oyunun şarkıları, sahnedeki durumların çelişkilerini vurgulayarak, bu durumlara açıklık getirir. Epik kurgu, şarkılar ve sahnelerin başındaki kısa açıklamalar, savaşın değişik açılardan ve belli bir gelişim süreci içinde gösterilmesini sağlar.” (Aktaran:Gençtürk,2009:s.39)

Epik-diyalektik tiyatrodaki her episod içerisinde oyuncuların doğrudan seyirciye yönelerek söyledikleri şarkılar bulunmaktadır. Bu şarkıların amacı oyundaki aksiyonun duraklatılmasını ve şarkı sözleriyle konuya farklı bir bakış açısı sunarak yabancılaştırma sağlamaktır. Walter Benjamin Epik tiyatrodaki müziğin kullanımını şu şekilde açıklıyor.

“Şarkılar, sahne dekorunda yer alan başlıklar, oyuncuların jeste dayanan ortak tavırları durumları birbirinden ayırmaya yarar. Böylece her yerde, izleyicideki yanılısamayı bütünüyle kıran aralıklar yaratılmış olur. Bu aralıklar, izleyicinin eleştirel bir tavır almasını, düşünmesini sağlamayı amaçlar.”(Benjamin,2018:s.44)

Cesaret Ana ve Çocukları’nda da hem yazılı metin de (şarkı sözleri) hem de sahneleme de müzik bu doğrultuda kullanılmıştır, şarkılarla birlikte seyircinin oyuna ilişkin eleştirel bakabilmesi sağlanır, müzikle birlikte sahneye karşıt bir bakış açısı sunulur. Dramatik tiyatronun tersine müzik destekleyici ve illüzyon yaratıcı değil yabancılaştırmayı sağlar, hüznü bir sahne neşeli bir ritimle duygusalıktan uzaklaştırılır. Cesaret Ana ve Çocukları’nda her episod içinde oyuncular seyirciye doğrudan yönelerek şarkı söylerler, orkestrada görülecek bir yere konumlandırılmıştır, böylece seyirci her an gerçek bir olay değil bir temsil izlediğinin farkında olmuştur.

“Benzer bir şekilde, sürekli kullanılan şarkılar da Brecht’in arzuladığı yabancılaştırma tekniğini sağladığından epik özellik olarak gösterilebilir. Hemen bütün karakterler oyun boyunca şarkı söylerken görülür. Eilif’in Balıkçının Karısı ve Asker şarkısı, Cesaret Ana’nın Büyük Yenilginin Türküsü, Yvette’nin Kaynaştırma Türküsü ve Rahip’in Hz. İsa’nın ıstırap Destanı bunlara örnek olarak verilebilir. Şarkılar, buldukları sahnelerde geçen konularla alakalı olarak seçilmiştir ve bunlar da seyircilerin karakterlerle özdeşleşmelerine engel olan unsurlardan biridir. Wulbern, şarkıların kullanımı için Cesaret Ana’nın şarkısı hakkında şöyle der: “Bu tarz şarkılar, izleyicinin dengesini değiştirerek, onları yabancılaştırarak eleştirecek olmalarını sağlayarak dramatik sürekliliğe engel olur”(148). Bu engel de Brecht’in yabancılaştırma amacına hizmet eder.” (Özmen,2012:s.3)

Bertolt Brecht’in yazıp ve yönettiği Cesaret Ana ve Çocukları adlı oyunu Epik-diyalektik tiyatronun yapısal özelliklerini her açıdan taşımaktadır. Oyun metninin tarihselleştirilmesi, diyalektik oluşu, olayların episodlar halinde yazılması, sahneleme de rejisiyle, oyunculuğuyla, müziğiyle, dekoruyla, kostümüyle ve ışığıyla tamamen epik bir oyundur. Brecht bu oyunun prova notlarını kaydettirerek Epik-diyalektik Tiyatro’nun doğru anlaşılmasını istemiştir.

Çünkü, ‘Cesaret Ana ve Çocukları’nda anlatılan olaylar, yanlış bir biçimde sahnelendiğinde ana karakteri Anna Fierling’in bir tragedya kahramanına dönüşmesi olasıdır. Nitekim oyun 1945-46 sezonun da İsviçre’nin Zürih kentinde sahnelendiğinde de öyle olmuştur. Oyunun basında çıkan eleştiri yazılarında bile oyunun amacından saptığını gören Brecht bir eleştiri yazısı yazmıştır.

“Brecht Cesaret’in yanlış anlaşılmasından Anne Hayvanın Yaşama Gücüne Övgü (Loblied auf die unerschöpfliche Vitalität des Muttertiers) (Ç. Güncesi, 7 Ocak 1948) başlıklı yazısında yakını; bu durumu "her türlü metni tarihe uygun olmayan bir biçimde algılayan burjuva oyunculuğu”na bağlar. Cesaret Ana ve Çocukları üzerine Notlar (Anmerkung zu Mutter Courage und ihre Kinder) başlıklı yazısında ise, İsviçre’nin bir "Niobe-tragedyasından ve anne hayvanın sarsılmaz yaşama gücünden" söz eden burjuva basınına yöneltir eleştirilerini; bu yanlış anlama yüzünden metinde değişiklikler yaptığını belirtir. Konuşmalarda anaç bir yaşama gücü vardır, ama bir Niobe-tragedyasından hiçbir yerde söz edilmez.”(Brecht,1997:s.260)

Brecht’in geliştirdiği Epik-diyalektik tiyatro biçimi tüm öğeleriyle birlikte çalıştığında yabancılaştırma etmeni amacına ulaşacaktır. Sadece teknik anlamda bir yabancılaştırma sağlanırken oyunculuk olarak ‘özdeşleşen’ bir yöntem izlenirse, oyun hem biçimsel olarak etkisini kaybedecek hem de istenilen eleştirel düşünce oluşturulamamış olacaktır. Bu yüzden Brecht, Cesaret Ana ve Çocukları adlı oyunun da yeni düzenlemelere giderek oyunu sahnelemiş ve bütün prova düzenini kayıt altına tutturmuştur. Metnin son hali üzerinden sahnelenen oyun ‘Epik-Diyalektik Tiyatro’ için bir modeldir.

3.2. CESARET ANA VE ÇOCUKLARI’NIN YAZIM VE SAHNELEME BİÇİMİNİN EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO AÇISINDAN İNCELENMESİ

‘Cesaret Ana ve Çocukları’nın Almanya’daki ilk gösterimi “11 Ocak 1949”(Brecht,1997:s.247) tarihinde Bertolt Brecht ve Erich Engels’in sahnelemesiyle “Berlin’de Deutsches Theater’de”(Brecht,1997:s.247) gerçekleşir. Brecht daha önce Zürih’te (1941) sahnelenen oyunda Epik Tiyatro açısından yapılan hataları düzeltmiş ve Epik-Diyalektik Tiyatro Kuramına uygun bir şekilde sahneye koymuştur. Oyun daha sonra Berliner Ensemble’ın kendi sahnesinde uzun yıllar oynamaya devam

etmiştir. Bu oyun Bertolt Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatrosunun hem yazım hem de sahneleme olarak en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilir. İnceleyeceğimiz Cesaret Ana ve Çocukları adlı oyunun kaydı 1957 yılında Berliner Ensemble'de kendi salonunda alınmıştır ve Aralık 2020 boyunca Berlin Ensemble'ın internet sayfasında yayında kalmıştır.

“Berliner Ensemble Tiyatrosundan bir kayıt: Bertolt Brecht'in “Cesaret Ana ve Çocukları”

Tiyatro tarihinden bir parça: Brecht'in “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı eserinden, Bertolt Brecht ve Erich Engel tarafından sahneye konan, başrolünde Helene Weigel'in yer aldığı bir oyun. Bu kayıt, 1957 yılına ait bir performansı gösteriyor. “Cesaret modeli” olarak adlandırılan, fotoğraflar ve talimatlarla oyunun daha sonraki tüm sahnelenmeleri için bağlayıcı model haline gelen model kitabı bu sahnelemeden ortaya çıkmıştı. Tiyatro tarihi açısından önemli olan bu yapım, ilk kez sahne kaydı olarak geniş kitlelere sunuluyor. Oyuncular: Cesaret rolünde Helene Weigel, Katrin rolünde Angelika Hurwicz, Eilif rolünde Ekkehard Schall, Schweizerkas rolünde Heinz Schubert, Yvette Pottier rolünde Regine Lutz, Aşçı rolünde Ernst Busch vd.

Yönetmen: Bertolt Brecht ve Erich Engel, Sahne: Heinrich Kilger, Müzik: Paul Dessau.

Sanat Akademisi Bertolt Brecht Arşivi işbirliğiyle, Bertolt Brecht Varisleri ve Suhrkamp Verlag'a teşekkürlerimizle.”(Berlinalive,2021)

Bertolt Brecht'in ‘Cesaret Ana ve Çocukları’ adlı oyununda hem metin hem de yayınlanan kayıt üzerinden Epik-Diyalektik Tiyatro'nun nasıl uygulandığı incelenmiştir. Kapitalizm ve savaş karşıtı olarak yazılan bu oyun için Brecht şunları söylemiştir.

“Savaş sırasında büyük alışverişler-küçük-insanlar tarafından yapılmamaktadır. Alışverişin başka araçlarla sürdürülmesinden başka bir şey olmayan savaş, insani erdemleri ve bu erdemlerin sahiplerini yok eder. Savaşa karşı yürütülen savaşta

verilen hiçbir kurban fazla sayılmamalıdır” Couragemodell 1949)”(Brecht,1997:s.260)

Bertolt Brecht'in 'Cesaret Ana ve Çocukları' oyununda, yazılı metinde olduğu gibi sahnelemede de 'öykü' ön plana çıkarılmıştır. Epik Tiyatro'da, ne gösterişli rejiler, ne derinlemesine yaşanan oyunculuklar, ne ihtişamlı dekorlar ve kostümler ön plana çıkmalıdır, Brecht, illüzyonu arttıracak bütün öğelere karşı çıkmıştır, seyircinin 'harika bir oyunculuktan onunla birlikte bende yaşadım ve ya muhteşem bir rejiydi o dünyanın içindeydim' gibi söylemlerle oyundan ayrılmasını istememiştir. Seyirci oyun kişinin içinde bulunduğu koşulları(öykü) eleştirel gözle izlemeli ve bir yargıya varabilmelidir, bu yüzden sahnelemede de yabancılaştırmaya giderek oldukça 'sade' bir anlayışla oyunu sahnelemiştir. Brecht için oyunda ki her ögenin işlevsel olması önemlidir.

Brecht, Cesaret Ana ve Çocukları'nı sahnelerken de yabancılaştırmaya dayalı, oldukça sade bir rejisi belirlemiştir. Brecht'in rejisinde oyun metni ve sahneleme arasında neredeyse hiç fark yoktur, parantez içlerine birebir uyulmuştur, bunun en büyük sebebi aynı zaman da oyunun yazarı olmasıdır, fakat burada Brecht'in asıl amacı 'öykü'yü bozmamak ve onu ön plana çıkarmaya çalışmak olmuştur.

Brecht oyun boyunca hiçbir şarkıda koreografi de kullanmamıştır, seyircinin dikkatinin öyküden uzaklaşmasını istememiştir, çünkü estetik ve görsel olarak etkileyici yapılmış bir dans düzeni şarkı sözlerini geri plana itip seyirciyi öyküden uzaklaştırarak istenilmeyen bir etki bırakabilir.

Cesaret Ana ve Çocukları bu anlamda öyküsüyle ön plana çıkmış bir oyundur, her episod ayrı ayrı incelendiğinde öykünün ön planda olduğunu ve diğer epik öğelerin seyirciyi yabancılaştırarak bir yargıya varmasını amaçladığını görülmüştür.

“1624 YILI İLKBAHARI. KOMUTAN OXENSTJERNA, DALARNE'DE POLONYA SEFERİ İÇİN ASKER TOPLAMAKTADIR. CESARET ANA ADIYLA TANINAN SATICI KADIN ANNA FIERLING'DE BİR OĞLUNDAN OLUR BÖYLECE.” (Brecht,1997:s.9)

Bir Çavuş ve Çığırkan asker toplamak amacıyla yol kenarında beklemektedirler, Geçimini savaş alanlarında ticaret yaparak sağlayan Cesaret Ana, üç çocuğuyla birlikte satıcılık yapmak amacıyla yollara çıkmışken önleri ikisi de asker olan Çığırkan ve Çavuş tarafından kesilir. Cesaret Ana'nın oğullarını askere almak için gözlerine kestiren Çavuş ve Çığırkan onlara önce kim olduklarını sorarlar, Cesaret Ana kendisini ve babaları birbirinden farklı olan üç çocuğunu tanıtır. Çavuş, iki oğlanı asker olarak orduya almak ister fakat Cesaret Ana bu duruma karşı çıkar ve Çavuş'a bıçak çekerek kendilerinden uzak durmasını ister. Çavuş ısrar eder, büyük oğlu asker olmaya meyilli davranınca hepsinin gözünü korkutmak amacıyla fallarına bakar, eğer asker olurlarsa hepsinin sonu ölüm olacaktır. Cesaret Ana fal bittikten sonra Çavuş'a çocuklarından uzak durmasını ve yollarından çekilmesini söyler. Tam yola çıkacaklarken Çığırkan'ın aklına bir fikir gelir ve Çavuş'a alış veriş bahanesiyle Cesaret Ana'yı oyalamasını söyler. Çavuş alış veriş için onu oyalarken Çığırkan, büyük oğlunu ikna eder ve birlikte uzaklaşırlar. Cesaret Ana böylece bir oğlunu orduya kaptırmış bir şekilde iki çocuğuyla yoluna devam etmek zorunda kalır.

Her episod başlangıcında oyunun içeriğini ve sonunu anlatan başlık projeksiyonla seyirciye yansıtılmıştır, böylece 'merak' ögesi ortadan kaldırılmış yabancılaştırma sağlanmıştır.

Brecht oyunlarında dekor kullanımını işlevsel olarak belirlemiştir, Cesaret Ana ve Çocukları'nda atmosfer yaratmayan sadece kullanımı olan dekor tercih etmiştir. Oyunun ana dekoru satıcı arabasıdır, ilk episod süresince yıpranmamış ve satılacak mallarla dolu bir araba görürüz. Her sahne de mekanın neresi olduğu sahne üstüne asılan bir yazıyla belirtilmiştir. Oyuncuların kostümleri, ayrıntılı olarak belirlenmemiş, karakteristik özellikler taşıyacak şekilde tasarlanmamıştır, çünkü ayrıntılı tasarlanmış kostümler illüzyon yaratabilmektedir. Kostümler daha çok sınıfsal kimliklerini gösteren, ayrıntılı olmayacak şekilde dönemsel çizgiler taşımaktadır.

Oyun başlangıcında Cesaret Ana ve Çocukları'nı boş sahnede satıcı arabasıyla ilerlerken ve şarkılarını söylerken görürüz. Oyunun şarkısı hem Cesaret Ana ve Çocukları'nın savaş sırasında askerler için satıcılık yaptıklarını anlatır hem de

oyuncular dördüncü duvarı yok ederek şarkı söyledikleri için yabancılaşmayı sağlamış olurlar.

Resim 1. Cesaret Ana ve Çocukları Birinci Epizod (1)



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

“Kumandanlar, et ister asker
Uğrunuza ölmek için
Cesaret'ten yesinler içsinler
Ruh ve beden aç gitmesin.
Boş mideye top mermisi
İyi gelmez kumandanlar
Ama bir doyarsa asker, hakkım helal olsun
Gitsin cehenneme kadar.
Bahar geldi! Kalk ey Hıristiyan!
Kar eridi! Öldü ölen!
Ve kim kaldıysa yaşayan
Yola koyulmalı hemen. “(Brecht,1997:s.10)

Oyunun ilk sahnesi tanıtım görevi görmektedir fakat bunu tarihselleştirme içerisinde çelişkileri göstererek yapar. Oyunun başında söylenen şarkı oyun boyunca ve finalde de söylenir, bu şarkının Epik Tiyatro açısından nasıl bir işlevi olduğunu Zehra İpşiroğlu şöyle anlatmıştır.

“Oyunun içindeki şarkılar bu çelişkileri vurguladığı gibi, gösterilen durumları yorumlayarak, açıklayarak oyuna somut bir boyut kazandırır. Örneğin, oyun boyunca birkaç kez yinelenen 'Cesaret Ana' şarkısı oyunun özünü dile getiren bir anahtar şarkıdır. Bu şarkı ilkin oyunun başında "Siz Kimsiniz?" sorusuna yanıt olarak tanıtma şarkısı olarak söylenir. Daha sonra Cesaret Ana'nın iş yaşamındaki başarısını belirtmek için yinelenir. Bir sonraki sahnede Cesaret Ana şarkının devamını söylerken, oğlu Eilif öldürülür. Finalde ise Cesaret Ana'nın hâlâ bilinçlenmediğini vurgulamak için şarkı yinelenir.” (İpşiroğlu,1998:s.163-164)

Oyunun giriş sahnesinde, ordu için asker toplamakla görevlendirilmiş bir Çavuş ve ona eşlik eden Çığırtkan kente yakın bir yol kenarında beklemektedirler. Epik Tiyatro'da oyun kişilerinin yönelimlerini belirleyen sınıfsal konumları ve tavırları olduğu için burada da oyun kişileri özel isimlerle değil buldukları toplumsal sınıfa göre 'Asker ve Çığırtkan' olarak isimlendirilmiştir. Oyunun diğer sahnelerinde de oyun kişilerinin genelini bu şekilde isimlendirildiği görülmüştür. Brecht oyun kişilerinin sınıfsal konumlarını ön plana çekmekle birlikte ayrıca onların içinde buldukları koşulları tarihselleştirerek ve çelişkileri ortaya koyarak göstermiştir. İki askerin konuşmasında da bu çelişkili bakış açısını görürüz.

“ÇAVUŞ:

Anlaşıyor ki, epey olmuş buraları savaş yüzü görmeyeli. Sonra ahlak kalır mı ya sorarım? Barış demek, düzensizlik, başıboşluk demektir; oysa düzeni ancak savaş sağlar. Tohuma kaçıyor insanlık barışta. İnsanlar da, hayvanlar da sanki hiç değersizmiş gibi ziyan ediliyor. Neymiş, francala, onun üstünde bir dilim peynir, efendime söyleyeyim, daha üstünde bir dilim et. Şimdi şu kentte kaç delikanlı, kaç dayanıklı beygir var, bilen var mıdır ha? Hiçbir zaman sayılmamış yetmiş yıldır savaş görmemiş yerlerden geliyorum ben! Oralarda insanların daha adları bile yoktu, kendi kendilerini tanımıyorlardı. Oysa, savaş zamanı düzenli listeler yapılır, kayıtlar tutulur; pabuçlar balyalara, tahıl da çuvallara konur, insanlar ve hayvanlar dikkatle sayılıp öyle taşınır; çünkü bilinir ki, düzen olmadan savaşılmaz!” (Brecht,1997:s.9)

Brecht burada, Çavuş'un gözüyle 'savaşı-düzen, barışı-düzensizlik' olarak, çelişkili bir durum göstermiş, böylece seyirciye, savaşı ve barışı, Epik Tiyatro'nun en temel iki unsurundan biri olan 'diyalektik'le göstererek seyircinin de eleştirel

yaklaşmasını hedeflemiştir. Bu çelişkilerin en önemlisi Cesaret Ana'nın savaşa karşı tutumunda görülür.

“Cesaret Ana'nın kantin işletmesi ve tanıdık türden girişimleri andıran yeni savaş(Başlar ve devam ederler; devam ederek başlarlar). Gerekenler: enerji, girişim, yeni çağın beklentileri, yeni tehlikelerle birlikte yeni ticaretin gelişi. Cesaret Ana savaş için istek duyar, ama aynı zamanda ondan korkar. Ona katılmak ister, ama bir iş kadını olarak bunu savaşçıl bir biçimde yapmak istemez. Ailesini savaş sırasında ve savaş sayesinde geçindirmeye çalışır. Orduya hizmet etmek, ama aynı zamanda, onun denetiminden uzak durmak ister.”(Mimesis,1990:s.9)

Cesaret Ana'nın arabasının önünü kesen askerler önce kim olduklarını sorarlar, iki delikanlıyı askere almak için gözlerine kestirmişlerdir, Cesaret Ana askerlerin niyetlerini anlayınca çocuklarını toparlayıp hemen gitmek ister fakat Çavuş alış veriş bahanesiyle onu oyalayınca Çığırtkan oğlu Eilif'ı ikna ederek oradan uzaklaştırır.

Hem savaştan para kazanmak istemesi hem de çocuklarını savaştan korumak istemesi onun çelişkisidir. Çavuş sahne sonunda Cesaret Ana iki çocuğuyla yola çıkarken arkasından şöyle söyler:

“ÇAVUŞ: (Arkalarından bakarak) Eğer istekliysen savaşın sırtından yaşamaya

Payını vermek zorundasın ona da” (Brecht,1997:s.17)

“Cesaret Ana satış yapıp para kazanmış ama bu arada bir oğul kaybetmiştir. Savaştan kazandığını tekrar savaşa kaptırmış dolayısıyla kumarda kazanamamıştır. Çavuş, Çığırtkan ve Cesaret Ana savaştan geçinen, savaş sayesinde yaşamını sürdüren kişilerdir. Oyunun ilk sahnesi boyunca devam eden pazarlıklar sonunda iki tarafta para kazanmış ama her zaman olduğu gibi savaş erbabı olanlar daha karlı çıkmıştır. Brecht tüm tarihsel koşullara rağmen (savaş, açlık) kişilerin öznel bilinçlerinin yaşamlarını konusunda belirleyici olduğunu söylerken, Cesaret Ana ve diğerlerinin çelişkileriyle tarihsel koşulları belirlemiş, bu sayede uzak bir açıyla olaylara bakıp eleştirel bir şekilde yaklaşmamızı sağlamıştır.” (Gençtürk,2009:s.44)

Epik Tiyatro açısından sahneleme de yabancılaştırmayı sağlayan en önemli öğelerden biri de oyunculuklardır. Cesaret Ana ve Çocukları adlı oyunda başta Ana

karakterini oynayan Helena Weigel ve diğer oyuncular, oynadıkları karakterlerin sınıfsal, fiziksel ve psikolojik özelliklerini son derece ayrıntılı çıkarmışlardır. Brecht, epik oyunculuk konusunda, rolün ayrıntılı çıkarılabilmesi için Stanislavski yönteminden yararlanılabileceğini fakat genel provada ve oyunda özdeşleşmeden kaçınılması gerektiğini ifade etmiştir. Oyun boyunca karakterlerin psikolojik yönelimlerini de görürüz, örneğin Cesaret Ana'nın öfkesini, sevincini, Kattrin'in korkusunu ve merhametini, Eilif'in cesaretini, heyecanını, Schweizerkas'ın saflığını endişesini belirgin bir şekilde görürüz. Fakat şu ayırım çok önemlidir, epik oyunda karakterlerin sınıfsal konumları ve koşullara gösterdikleri toplumsal tavırlar ön plandadır. Karakter belli bir koşul karşısında ki tepkisini psikolojik olarak yoğun duygusallaşma yaşayarak değil, o koşul karşısında ki toplumsal tavrını gösterir. Birinci episod sonunda, Cesaret Ana Çavuş'a palaska satmaya çalışırken aralarındaki diyalogda bu toplumsal tavrı (gestus) görebiliriz.

“(İkisi giderler. Dilsiz Kattrin arabadan atlar, anlamsız sesler çıkarır)

CESARET ANA: Geliyorum Kattrin, geliyorum. Hele Çavuş Efendi hesabı ödesin. (Yarım Gulden'i ısıtır) Paraya hiç güvenim yoktur. Sütten ağzım yandı Çavuş! Neyse bu halismiştir. Gidebiliriz. Eilif nerede?

SCHWEIZERKAS: Çığırkanla gitti.

CESARET ANA :(Bir an durur) Ah akılsız. (Kattrin'e) Konuşamıyorsun biliyorum, senin suçun yok. “(Brecht,1997:s.16-17)

Çavuş ve Cesaret Ana (Hem Ana hem tüccar) arasında asker-tüccar ilişkisini görürüz, orduya gerekli olan daha çok silah, asker ve paradır, tüccar ise daha çok mal satmak ister, sattığı malın kime ve neye hizmet ettiği önemli değildir. Çavuş'un tavırları askerce bir üstünlük ve baskı kurma çabası içindedir, istediğini alabilmek için gerekirse şiddet uygulayabilecektir. Cesaret Ana küçük bir tüccar olarak asker üzerinden para kazanmak ister, hatta ‘kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez’ mantığıyla Çavuş'a içki bile ikram eder. Aralarında ki bu kirli ilişki sonucunda ikisi de istediğini almıştır. Çavuş, Cesaret Ana'yı oyalarken Çığırkan oğlu Eilif'ı ikna edip uzaklaştırmıştır. Kattrin o sırada annesini uyardırmaya çalışmıştır ama Cesaret Ana'nın gözü paradan başka bir şey görmemiştir, asker ve tüccar kazanmıştır fakat

bir Ana oğlunu kaybetmiştir. İşte bu ilişki de kullandıkları tđm bedensel tavırlar ve mimikler ‘gestus’ diline uygun olarak yansıtılmıştır. Özdemir Nutku bu sahne de kullanılan ‘gestus’ için şoye bir örnek verir.

“Fierling’i oynayan Helene Weigel (1900-1971), para kalp mı değil mi diye ısıırır, sonra eski pđskđ çantasını çıkartır, parayı içine koyar; çantanın kapanmasında özel bir ‘lık’ sesi çıkar: bu o anın gestus ‘udur (...) Brecht için bu ses, ağdaş insanın para mekanizmasını gösterme konusunda, ‘tavır’ açısından önemlidir, ‘para’ kavramı ile ahlaksal ve toplumsal sorunlara gönderme yapmak gerekir.” (Aktaran:zmen(2020):s.321)”

Bu sahne zdeşleşmenin yoğun olabileceği sahnelerin başında gelmesine rağmen yabancılaştırma ögeleriyle bu durum kırılmıştır. Cesaret Ana’nın oğlunu savaşa kaptırdığı bir olay yaşanmıştır fakat bu durum yoğun bir şekilde duygusal tepkilerle değil özdeşleşmeyi kıran yabancılaştırma etmenleri ve dışsal tepkilerle gösterilmiştir.

Resim 2. Cesaret Ana ve çocukları Birinci Epizod (2)



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

ığırtkan oğlu Eilif’ı ikna etmeyi başararak uzaklaştırır, Dilsiz Katrin annesine durumu fark ettirebilmek için çok çırpınır ama başarılı olamaz, Cesaret Ana durumu fark ettiğinde iş içten geçmiştir. Eilif’ın olmadığını grđnce şaşır ve

endişeyle öne doğru koşar, Eilif'ın nerede olduğunu sorar, gittiğini anlayınca Çavuş'a doğru yönelir palaskayı alır ve arabadan içeriye sert bir şekilde fırlatır, sopayı arabayı çeken ipe dolayıp yüzüne hiç bakmadan Kattrin'e uzatır, geriye kalan iki çocuğuyla yola koyulur. Bu sahne boyunca Cesaret Ana tepkilerini duygusal ve içsel bir yaşamla değil dışa dönük sınıfsal tavırlarla göstermiştir. Böylece seyirci koşulu özdeşleşerek değil uzak açıdan eleştirel bir bakış açısıyla izlemiştir.

“1625 ve 1626 YILLARINDA CESARET ANA İSVEÇ ORDULARIYLA BİRLİKTE POLONYA'YI DOLAŞMAKTADIR. WALLHOF KALESİ ÖNÜNDE OĞLUNA RASTLAR. BESİLİ BİR HOROZUN BAŞARIYLA SATIŞI ve YİĞİT OĞULUN BÜYÜK GÜNLERİ.” (Brecht,1997:s.17)

Aradan iki yıl geçmiştir, Cesaret Ana, ordu komutanının karargah çadırında, komutanın aşçısına horoz satmak için pazarlık yapmaktadır. Aşçı fiyatı çok yüksek bulduğunu söyleyip satın almaya yanaşmaz, bir süre sonra çadıra komutanla birlikte Cesaret Ana'nın büyük oğlu Eilif ve bir Rahip girerler. Cesaret Ana yan tarafta bulunduğu için komutanla oğlu arasındaki konuşmalardan oğlunun sesini tanır ve onun bir kahraman olduğunu öğrenir. Eilif, köylülerin askerlerden sakladıkları hayvanlarını onları öldürerek ellerinden almıştır.

Savaş döneminde askerlerin iyi beslenebilmeleri için yapılan bu cinayetler komutan tarafından olumlu görülüş ve Eilif kahraman ilan edilmiştir. Cesaret Ana oğlunun kahraman olmasını fırsata çevirir ve iyi bir fiyata horozu satar, ardından iki yıldır görmediği oğluyla bir araya gelir.

Sahne başlarken episod başlığı seyirciye yansıtılmıştır, dekor olarak sade bir (gösterişten uzak) karargah çadırı ve yanında açık alanda bir mutfak vardır. Bu sahnede oyun kişileri özel isimlerle adlandırılmamış bunun yerine sınıfsal konumlarını açıklayan 'Aşçı, Rahip ve Komutan' olarak adlandırılmıştır amaç seyircinin olaylara bu kişilerin sınıfsal konumları üzerinden bakmalarını sağlamaktır.

Mutfakta ve çadırda kullanılan aksesuarlar gerçekçidir, tencereler, bıçaklar, kaşıklar, bir parça et ve tüyü yolunmamış tavuk kullanılır. Brecht aksesuar kullanımının, 'gestus' (toplumsal tavır) açısından gerçekçi olması gerektiğini belirtmiştir. Çünkü ancak gerçekçi bir aksesuar doğru tavrı getirebilir, Epik Tiyatro

'gestus'a dayalı bir tiyatro biçimi olduğu için aksesuar kullanımında da gerçekçi olanı tercih etmiştir. Fakat istisna olan durumlarda söz konusudur eğer sahnede yabancılaştırma gerekiyorsa bu durumdan kaçınılır. Bu açıdan Brecht Cesaret Ana ve Çocukları'nda aksesuarların gerçek olmasını tercih etmiştir.

Aşçı gerçek bir bıçakla et doğrar, içtiği pipo gerçektir bu ona havalı bir tavır katar, aynı zaman da pipo ona daha zenginmiş gibi bir hava katmaktadır. Aşçının ilerleyen sahnelerde bir 'Don Juan' olduğunu öğreniriz, geçmişte birçok kadının canını yakmıştır. Bir yandan Cesaret Ana'yla pazarlık yaparken bir yandan da ona olan ilgisini belli etmektedir. Cesaret Ana'da bu ilgiye karşılık verecektir ama onun için ticaret birinci plandadır, bir yandan tavuk yolarken bir yandan da konuşmaya devam eder. Böylece sınıfsal kimliklerini ön plana çeken bir tavır göstermiş olurlar, ikisi de başkası için yemek hazırlamakta ama kendileri yiyememektedir.

Komutan çadıra Eilif ve bir rahiple birlikte girer, köylülerin hayvanlarını, onları öldürerek ellerinden alan Eilif, general tarafından kahraman ilan edilmiştir. Birlikte yemek yiyecek karşılıklı içki içecekler, general onu pohpohlar, cesaretini över çünkü askerlerin iyi beslenmesi onları savaş için daha hevesli yapar, aç askerler savaşmakta da zorlanmaktadır. Eilif, köylüleri öldürmüştür ama hayvanları henüz saklandıkları yerden getirmemiştir bu yüzden General ona içki ve yemek ikram ederek elinde tutar. Yanında bulunan Rahip onu dini yönden kutsar, çünkü yapılan savaş bir din savaşdır, ona göre Eilif'ta köylüleri dini bir amaç uğruna öldürmüştür.

Resim 3. Cesaret Ana ve Çocukları İkinci Epizod



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

Rahip askerlere savaşmaları ve ölmeleri konusunda vaazlar vermekte, onları kutsamaktadır sonrasında o da savaştan payını almaktadır. Böylece aslında sermayenin çıkar çatışması olan savaş, dini değerler üzerinden gösterilerek aklanmış olmaktadır.

“KOMUTAN (Eilif'in omuzunu sıvazlayarak) Gel evladım. Çavuş'la birlikte içeriye gel ve sağ tarafıma otur. Çünkü sen dini bütün bir süvari olarak bir kahramanlık yaptın. Ve bir din savaşında yaptığın her şeyi Tanrı adına yaptın, bunu çok takdir ediyorum; hele bir şu kenti alayım altın bir bilezikle bunu sana da göstereceğim. Biz onların ruhlarını kurtarmak için geldik.” (Brecht,1997:s.18)

Brecht bu sahnede savaşa farklı bir açıdan baktırarak, Rahip üzerinden din kisvesi altında alt sınıfların nasıl sömürdüklerini ve yıkıma sürüklendiklerini gösterir.

“Oyununda böyle bir karakteri kullanarak, Brecht din adamlarını da eleştirmektedir. Otuz Yıl Savaşları, Katolik ve Protestanlar arasında olduğundan Brecht yine savaş yoluyla din adamlarının savaşta ölmeyi diğer erkekler için kutsal bir durum gibi gösterirken yaptıkları kazancı vurgular. Brecht, oyununu ve eleştirisini 17. Yüzyıla oturtmuş olsa da, bu savaşta olan olayların aynı etkileri kendi gününde de görüldüğünden, dini ideolojiler özellikle Nazi istilası sırasında da rol oynadığından, bütün bu eleştirileri aynı zamanda kendi gününe de yansıtmış olduğu öne sürülebilir.”(Özmen,2012:s.10)

Brecht sınıfsal çelişkileri ‘Gestus’ kavramı (toplumsal tavır) ile bu sahnede belirgin bir şekilde göstermektedir. Eilif, General ve Rahip ilişkisinde toplumsal tavır şu şekilde görülmüştür. Hep birlikte çadıra girdiklerinde, General başköşeye koltuğuna oturur, Rahip ayakta ve elleri birbirine bağlı sadık bir hizmetkar gibi ayakta beklemekte, diğer tarafta Eilif ise kullanılan bir piyon olarak ‘ne emredilirse’ yapmak için Komutan’ın yanında oturarak beklemektedir. Üçünün arasındaki ilişki de sınıfsal farklılıkları görürüz. General önce pohpohladığı Eilif’ı biraz sarhoş olunca ensesinden tutup geriye fırlatır, Eilif, elinde kılıçla General’in karşısında şarkı söyleyip savaş dansı yapar, Rahip onu kutsar çünkü işlediği cinayetleri ‘din’ için yapmıştır. İşte bu ilişkiler süreci, Epik Tiyatro’ya uygun bir şekilde, sınıfsal çelişkileri belirgin hale getirmek için ‘gestus’la (toplumsal tavır) gösterilmiştir.

Bu üçlü sahne Cesaret Ana'nın Eilif'ı sesinden tanınması ve onun şarkısına eşlik etmesiyle dağılır. Şarkılarda ise seyirciyi duygusal olarak etkilemekten uzaktır, müzik sözlerin anlaşılmasına yardımcı olur, ön planda olan ezgi değil şarkının sözleridir. Bu sahnede de müzik Epik Tiyatro'nun yabancılaştırma etmenine uygun bir şekilde kullanılmıştır.

“ARADAN ÜÇ YIL GEÇMİŞ, CESARET ANA FİN ALAYININ BİRLİKLERİYLE TUTSAK DÜŞMÜŞTÜR. KIZI ve ARABASI KURTULUR. NAMUSLU OĞLU ÖLÜR.” (Brecht,1997:s.23)

Cesaret Ana Fin Alayının karargahının yakınlarında kızıyla birlikte satış yapmaktadır, küçük oğlu da askere katılmıştır ama dürüstlüğünden dolayı Fin alayında mutemet olmuştur. Bu yüzden ön cephede değil arka cephede görevlendirilmiştir. Yanlarında bir de genç ve güzel bir kadın olan ve rütbeli bir subay bulup evlenerek parasına konmak isteyen Yvette bulunmaktadır, oda geçimini bedenini satarak kazanmaktadır. Cesaret Ana Fin alayından bir Levazımcı'yla kurşun pazarlığı yaparak alış verişi ucuza kapatır. Levazımcı kendi ordusunun mallarını el altından satmaktadır. Daha önce oğlu Eilif'ın kahraman ilan edildiği karargahtan tanıştığı Aşçı ve Rahip onu ziyarete gelmişlerdir, aslında geliş sebepleri Aşçının Cesaret Ana'ya olan ilgisidir, bu sırada oğlu Schweizerkas alayın kasasını arabanın içine saklamıştır, kızı Katrin ise Ywette'nin ortada bıraktığı şapkasını ve çizmelerini almış ve giyinmiştir. O da Ywette'nin yürüyüşünü ve hareketlerini taklit ederek kendisini de bir erkeğin beğenmesini ve evlenmesini ummaktadır. Bu arada Katolik ordusu Fin alayını kuşatarak saldırıya geçmiştir, Aşçı apar topar çıkar, Rahip kıyafetini değiştirip orada kalmayı daha güvenli bulur. Ywette katolik bir rütbeli subay tavlama hazırlığına girer. Katolikler Fin alayını esir almıştır, kaçabilenler kaçmış kaçamayanlarsa aranmaktadırlar. Schweizerkas kendisine emanet edilen kasayı teslim etmek için harekete geçtiği sırada nehir kenarında Katolikler tarafından yakalanır, fakat erken davranıp kasayı nehre attığı için hemen öldürmezler.

Sorguya çekilecektir, oğlunun yakalandığını duyan Cesaret Ana onu kurtarmak için askerlere rüşvet teklif eder, istenilen rakam yüksek olunca pazarlık yapar ama pazarlık uzayınca oğlu idam edilir. Suçlanmamak için oğlunun cesedini tanınamazlıktan gelir, arabasını ve mallarını kurtarır ama bir oğlunu kaybeder.

Her episod başlangıcında olduğu gibi sahne içeriği de projeksiyonla seyirciye yansıtılmıştır, ayrıca sahne üstünde yukardan sarkıtılmış bir şekilde ‘Polonya’ yazmaktadır, Epik Tiyatro’da atmosfer yaratılmaya çalışılmaz bu sahnede olduğu gibi nerede olduklarını gösteren bir yazı yeterlidir. Ayrıca sahneler arasında belirgin zaman aralıkları vardır, bu sahne de bir önceki sahnenin 3 yıl sonrasındır. Sahneler arasında neden-sonuç ilişkisinin olmadığını görürüz, sahneler birbirinden bağımsızdır böylelikle seyirci oyunu merak ögesi olmadan eleştirel bir gözle izlemiştir.

Brecht bu sahne de savaşın bir başka yüzünü seyirciye göstermektedir, sahne başında Levazımcı olan bir askerin Cesaret Ana’ya ordudan aşırıldığı kurşunları satmaya çalıştığını görürüz, arabanın yanında geçimini fahişelik yaparak kazanan Ywette bir albay tavlayıp parasına konmak istemektedir. Rahip hem savaşın kirli yüzünü örtbas etmekte hem de askerler daha iyi savaşın diye vaaz vererek karşılığında payını almaktadır. Aşçı, generalin yemeğini yapmakta karşılığında payını almaktadır, Cesaret Ana cephe cephe dolaşıp askerlere birkaç parça mal satmaya çalışmaktadır. Brecht bu sahne de savaşın gerçekte bir ticaret olduğunu gösterir, aslında kimse kutsal değerlerin peşinde değildir, fakat bu ticaretin kazananları küçük insanlar değil kapitalizmin büyük güçleridir.

“CESARET ANA: Kimse yenemez onu. Neden? Adamları inanıyorlar ona da ondan. (Ciddi) Kodamanların lafına bakılırsa, Tanrı içinmiş bu savaş; iyi ve güzel olan her şey içinmiş. Ama dikkatli bakınca onların bu kadar aptal olmadıklarını, savaştan çıkar bekleediklerini görüyorsun. Yoksa benim gibi küçük insanlar onları destekler miydi?” (Brecht,1997:s.27-28)

Cesaret Ana ve Çocukları oyununda savaşın yok ettiği bir kesimde kadınlardır, başta Cesaret Ana olmak üzere, fahişelik yapmak zorunda kalan Ywette ve dilsiz kızı Kattrin, savaşın kadınları nasıl parçaladığını ayrıca göstermiştir. Ywette kendi hikayesini anlatan şarkısında şöyle söyler;

“On yedimdeydim daha
Düşman çıkageldi
Kılıcını koydu yana
Bana elini verdi.

Ve Mayıs Şenliğinden sonra
Geldi Mayıs geceleri
Alay dörder sıralı dizildi
Vurdu davullar adet üzre
O zaman götürdü bizi düşman çalılığa
Ve düzdü kardeşlik adına.” (Brecht,1997:s.24-25)

Ywette, tecavüze uğramış, ailesinden koparılmış ve sonunda cephe gerilerinde fahişelik yapmaya zorlanmıştır, aynı şekilde Kattrin’de çocuk yaşta askerler tarafından şiddet görmüş ve bu olay yüzünden bir daha konuşamamıştır.

Ywette’nin şarkısı neşeli bir ritim eşliğinde söylenir, parça aşırı duygusallıktan uzak, üzüntü içinde değil, eleştirici bir biçimde söylenmiştir, böylece yabancılaştırma sağlanmıştır.

Bu sahne de özdeşleşmeye müsait birçok olay anlatılsa da yabancılaştırma teknikleriyle bu durum kırılmıştır. Epik Tiyatro’da ‘komedi’ yabancılaştırma etmeni olarak belirtilen bir öge olmasa da bu amaçla sıkça kullanılmıştır. Oyun boyunca seyirci birçok olaya gülmüştür örneğin Katolikler cepheyi kuşattıklarında hepsinde bir panik başlar gösterilen bu panik havası gülünç bir şekilde anlatılır. Örneğin Cesaret Ana’nın, askerlerin kızı Kattrin’i beğenmemesi için çamurla yüzünü bulaması komik bir durum yaratır. Oyun kişilerinin beceriksizce yaptığı toparlanma çabaları gülünç durumlar oluşturmuştur.

Cesaret Ana ve Çocukları’nda oyunculuk açısından en önemli ‘yabancılaştırma’ örneğini bu sahne de görürüz. Cesaret Ana, oğlu Schweizerkas kurşuna dizilince, ‘özdeşleşmeden’ oğlunun ölümünden dolayı duyduğu acıyı, sessiz bir çılgınlıkla gösterir.

Resim 4. Cesaret Ana ve Çocukları Üçüncü Epizod



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

“Cesaret Ana'nın kurşun seslerini işittikten sonraki son derece acı bakışı, çığlık atmadan ağzı açık ve başı geriye doğru eğik duruşu büyük olasılıkla Singapur bombardımanı sırasında ölen oğlunun üstüne çömelmiş Hintli bir kadını gösteren bir basın fotoğrafından alınmıştı.” (Mimesis,1990,s34)

Böyle bir sahne seyirci açısından özdeşleşmeye çok müsaittir fakat Helena Weigel daha önceden gözlemlediği bir fotoğraf üzerinden Cesaret Ana'nın acısını özdeşleşmeden gösterir. Sahne birkaç saniye sürmüş ve seyirciyi özdeşleşmeye götürebilecek herhangi bir müzik de kullanılmamıştır. Ayrıca bu sahnede toplumsal ilişkileri yansıtmak için 'gestus' dili kullanılmıştır, askerler Cesaret Ana'nın oğlunun cesedini, tanıyıp tanımadığını anlamak için gösterdiklerinde ortaya çıkan tavırlar bunun örneğidir.

“Çavuş, Cesaret Ana'ya insan gibi gömülmesi için cesedin kime ait olduğunu belirlemeleri gerektiğini söyler ve örtüyü açar. Oğlunu gören Cesaret Ana başını sallama jestiyle onu tanıımıyormuş gibi yapar. Bunun üzerine Çavuş, "[t]anıyan çıkmadı. Gömün hayvan leşleriyle" şeklinde emir verir (1967, s. 40). Bu gestus örneği, Cesaret Ana'nın tutumunun oyun, da en güçlü biçimde eleştirildiği anlardan birini oluşturur. Oğlunun insan gibi gömülmemesi pahasına ekonomik çıkarını düşünmeye devam eder. İşte bu örnekte de görüldüğü gibi, Cesaret Ana'nın başını

sallama gestusu ile seyirciye aktarılmak istenen düşünce bu karakterle alakalı bir durum değil onun temsil ettiği savaşın yozlaştırdığı çarpık ekonomik düzenin insanlıktan uzaklaştırıcı etkileridir.” (Özmen(2020):s.322- 323)

Özdeşleşmeye çok müsait olan sahnede oyunculuk ve sahneleme olarak ta yabancılaştırma sağlanmaya çalışılmıştır. Cesaret Ana oğlunun cesedine gülmek ve ağlamak arasındaki soğuk bir ifadeyle yaklaşır, askerin gözü sürekli ondadır, örtüyü kaldırır ve bakmasını ister. Cesaret Ana ‘hayır’ anlamında başını sallayıp yine aynı soğuklukta yerine oturur. Bu süre içinde sahneyi dramatize edecek bir müzik kullanılmaz, sonrasında askerlerin toparlanmasıyla dikkat onların üzerine çekilir. Bu sahnede Helena Weigel durumu yaşayarak değil göstererek anlatmıştır, böylece seyirci en kritik sahnelerde bile duruma yabancılaşarak bakabilmiştir.

“CESARET ANA BÜYÜK TESLİMİYETİN ŞARKISINI SÖYLÜYOR.”

(Brecht,1997:s.39)

Cesaret Ana bir subay çadırının önünde şikayet için beklemektedir, askerler Cesaret Ana ‘nın Schweizerkas’la yakınlığından şüphelenmiş, arabasını talan etmişlerdir. Cesaret Ana subayı beklerken genç bir asker öfkeli bir şekilde gelmiştir, kendisine hakkettiği bahşişi vermeyen Yüzbaşı’ya bağırıp çağırır, fakat ortada Yüzbaşı olmadığı için boşuna bağırıp çağırmaktadır. Cesaret Ana genç askere öfkesini Yüzbaşıya saklamasını söyler, Genç Asker bunun üzerine ona da kafa tutar, bu sırada Yazıcı onlara Yüzbaşı’nın geleceğini ve sessizce oturup beklemelerini söyler, Genç Asker kuzu gibi oturup beklemeye başlar, bu durumu gören Cesaret Ana, kendisi de dahil olmak üzere ezilenlerin ezenler karşısında bu kadar teslimiyetçi olduğu sürece bir şey kazanamayacaklarını ifade eder. Kendisi de gerçekten meydan okuyamayacağı için ‘Büyük teslimiyetin şarkısını’ söyler ve çıkar.

Brecht bu sahne de seyircisine farklı bir bakış açısı daha sunar, savaşta ortaya çıkaran egemen güçler ezilen sınıfları çıkar ilişkileri üzerinden kendilerine mecbur bıraktırmışlardır. Ezilenler kendilerini sömüren sınıflara karşı çıkar güttükleri sürece onlar karşısında haklarını savunamazlar. Egemen güçler ezilenleri kendilerine bağımlı hale getirerek onları sindirmişlerdir.

“CESARET ANA: Oturdu bile. Gördünüz mü, demedim mi ben? Oturdun bile. Bunlar bizi çok iyi tanıyorlar ve bize nasıl davranacaklarını çok iyi biliyorlar. "Oturun!" dediler mi oturuyoruz. Oturarak ayaklanamaz insan. İyisi mi bir daha ayağa kalkamayın, çünkü artık biraz önce burada durduğunuz gibi duramazsınız. Benden utanmana gerek yok, senden farklı durumda değilim. Bizim hepimizin fiyakamızı alaşağı ettiler. Kıpırdadım mı alışverişim elden gider.” (Brecht,1997:s.41)

Resim 5. Cesaret Ana ve Çocukları Dördüncü Epizod



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

Brecht, Cesaret Ana ve onun gibilere eleştiri getirmektedir, sömürüye dayalı bir toplumsal düzende, sömürülenler çıkar beklentisiyle hareket ettiği sürece sömürülmeye devam ederler. Baştan teslimiyet ‘böyle gelmiş böyle gider’ anlayışı demektir, Brecht bu teslimiyete karşı çıkmıştır. Bu sahnede anlatılmak istenenin özdeşleşmeden gösterilmesi çok önemlidir, herhangi bir özdeşleşme ve duygusal anlatım(yaşayarak) seyirciyi eleştirel bakış açısından koparacaktır. Bu yüzden Brecht bu sahne için yabancılaştırma ögesinin önemini şöyle ifade etmiştir.

“Cesaret’in haksızlığa boyun eğmeği öğütlediği ve uyguladığı böyle bir sahnede oyuncu, büyüleyici bir oyun tarzıyla seyirciyi de kendisine katılmaya ve hiç yabancılaşmaksızın duygusal yanılısamaya girmeye sürüklerse, toplumsal açıdan tam kadereci bir sahne olur bu, Seyirci yalnızca kendinde zaten var olan kaçış ve teslimiyet eğilimlerini pekiştirmekle kalmayacak, bunu bir de kendi üstüne çıkmış olmanın keyfiyle yapacaktır. Toplumsal bir sorunun güzelliğini ve çekiciliğini hissetmekten yoksun kalacaktır.” (Brecht,1994:s.110)

Oyunda şarkı seyirciye yönelik olarak söylenmiş, önceki sahnelerdeki teknik yabancılaştırma etmenleri bu sahnede de kullanılmıştır. Sahne de bir önceki sahnede ki gibi duygusal bir atmosfer oluşmadığı için var olan yabancılaştırma etmenleri yeterli olmuştur.

“İKİ YIL GEÇMİŞTİR. SAVAŞ GİTTİKÇE YAYILIR. CESARET ANA'NIN KÜÇÜK ARABASI DURUP DİNLENMEDEN POLONYA, MAHREN, BAVYERA, İTALYA'YI DOLAŞIR, GENE BAVYERA'YA DÖNER. 1631. TILLY'NİN MAGDEBURG ZAFERİ CESARET ANA'YA DÖRT SUBAY GÖMLEĞİNE MAL OLUR.” (Brecht,1997:s.43)

Cesaret Ana savaşta harap olmuş bir köy yakınında kızıyla birlikte satıcılık yapmaktadır, birkaç asker arabanın yanında içki içerler ve yağmalamadan yeterince pay alamadıkları için hayıflanmaktadırlar. Bu arada zafer kutlaması yapan askerler etrafa tüfek ve toplarla ateş açtıkları için bazı köylüler yaralanmıştır, Rahip top atışlarından dolayı yaralı bir kadını getirir, acil sargı bezi lazımdır, Cesaret Ana elinde olmadığını söyleyip bez vermek istemez, Katrin annesine karşı çıkarak vermesini için çırpırır. Rahip, Cesaret Ana'yı kenara iterek arabadan dört gömlek alır ve parçalayarak yarılıyı sarar. Bir bebek ağlaması üzerine Katrin neredeyse yıkılmakta olan eve girerek bebeği kurtarır, Cesaret Ana öfkeli bir şekilde Katrin'e bebeği annesine geri vermesini söyler. Bu durumu fırsat gören askerlerden biri içki parasını ödememek için sıvışırken Cesaret Ana onu yakalar ve üzerindeki kürkü içki parası karşılığı alır.

Her sahne başında olduğu gibi bu sahnede de episod içeriği projeksiyonla yansıtılmıştır, dekor olarak Cesaret Ana'nın arabası ve savaştan zarar görmüş bir köy evi görürüz. Oyunun geçtiği mekan üstte bir yazı ile belirtilmiştir.

Cesaret Ana askerlere içki satmakta ama karşılığında parasını alamadığı için yakınmaktadır, askerler köyü yağmalak istemişler fakat komutanları sadece 1 saat izin vermiştir bu yüzden para edebilecek fazla bir şey koparamamışlardır. Cesaret Ana ise bu durumdan hoşnutsuzdur ve kimseye karşılıksız mal vermek istememektedir.

“CESARET ANA: Ne? Ödemiyor musun? Para yok sa, içki de yok. Zafer marşını çalmasını biliyorlar, ama maaşlara gelince ödemiyorlar.

ASKER: İçkimi isterim. Yağmaya geç kaldım. Kazıkladı bizi komutan. Yağmaya yalnızca bir saat için izin verdi. “Ben canavar değilim,” filan dedi. Anlaşılan, ahali gördü onu el altından.” . (Brecht,1997:s.43)

Bu sahne de savaşın kirliliğinin bir yönünü daha görürüz, Katolikler zafer kazanmış ve masum köylülerin evlerini yağmalamışlardır. Söz de din savaşındır fakat yağmaladıkları ve öldürdükleri köylülerde kazananlar gibi Katolik'tir. Böyle bir dönemde bütün insani değerler de yok olmaktadır, aslında savaşmak için öne sürülen değerlerin bahane olduğunu, sömürünün, yıkımların hiçbir değeri tanımadığını görürüz. Egemen güçler çıkarları gerektiği gibi ‘insani değerleri’ kullanmakta, kimi zaman yücelttikleri değerler kimi zaman alaşağı edilmektedir.

Cesaret Ana, yıkıntılar arasından yaralı bir kadın getirildiğinde yardım etmek istemez, Rahip arabadan bez parçası almak ister fakat Cesaret Ana karşılığında parasını alamayacağı için direnir. Katrin annesine karşı çıkararak yardım etmek ister ama başarılı olamaz daha sonra Rahip zorla Cesaret Ana'yı arabanın önünden kaldırır ve içerden dört tane gömlek alarak yaralıya sarar.

Rahip yaralı kadına neden kaçmadıklarını sorunca kadın zar zor konuşarak, mallarını korumak için deyince Cesaret Ana “Dinleri imanları mal.” (Brecht,1997:s.43) diyerek söylenir.

Burada da mallarını insani amaçlar için bile olsa vermek istemeyen Cesaret Ana'nın bir başka çelişkisini görürüz, Katrin evin içinden gelen bir bebek ağlaması üzerine eve girer ve bebeği kurtarır. Cesaret Ana bebeği annesine vermesine söyler o sırada içki içip parasını ödemediği için kaçan bir askerin üzerindeki kürkü alır ve arabaya koyar.

Resim 6. Cesaret Ana ve Çocukları Beşinci Epizod



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

Oyunculuk açısından baktığımızda bu sahnede özdeşleşmeye uygun olmasına rağmen yabancılaşma sağlanmıştır. Örneğin yaralı kadın oynarken yaşadığı acının duygusal yönünü değil daha çok fiziksel yönünü gösterir, olabildiğince küçük oynayarak fiziksel acının yaratabileceği özdeşleşmeyi kırar ve seyircinin dikkati sınıfsal durumuna çekilir. Köylü olması, yoksul olması yaralanmasına sebep olmuştur, yaşayabilmek için korumaya çalıştığı birkaç parça mal yüzünden yaralanmış çocuğunu bile tehlikeye atmıştır. Bu sırada Cesaret Ana ve Katrin arasında ki bebek tartışması kovalamacaya dönüşür böylece seyircinin dikkati farklı bir yöne çekilir. Katrin bebeği neşeli bir şekilde severek şarkı söyler, Cesaret Ana kürkü kaptığı gibi katlar ve arabanın içine atar. Sahnenin atmosferine tezat nitelikte aksiyonun yaratılması, dramatik bir tiyatro oyununda çok trajik olabilecek bu sahnede özdeşleşmenin oluşmamasını sağlamıştır.

Seyirci savaşın ve kapitalizmin yarattığı sömürü düzeninin bir başka yönüne uzak açıdan bakarak eleştirel yaklaşabilmiştir.

“BAVYERA’NIN INGOLSTADT ŞEHRİ ÖNÜNDE CESARET ANA, İMPARATORLUK BAŞKOMUTANI TILLY’NİN CENAZE TÖRENİNİ İZLİYOR. KAHRAMANLIK ve SAVAŞ SÜRESİ ÜZERİNE KONUŞMALAR.

RAHIP'İN KENDİNİ GÖSTEREMEMEKTEN YAKINMASI. KATTRIN'İN KIRMIZI AYAKKABILARINA KAVUŞMASI. YIL 1632.” (Brecht,1997:s.44)

Cesaret Ana'nın arabası yeni mallar almak için bir satıcı çadırının önünde durmuştur, Rahip ve Yazıcı dama oynamaktadırlar. Bir kaza sonucu vurulan Başkomutanın cenaze töreni yapılmaktadır. Bu yüzden olası bir barış da söz konusudur. Rahip savaşın bir komutanın ölümüyle bitmeyeceğini yeni komutanlarla devam edeceğini söyler, ona göre savaş hiçbir zaman bitmeyecektir sadece küçük molalar vereceğini belirtir. Savaşın devam edeceği düşüncesiyle Cesaret Ana daha çok mal almaya karar verir ve kızı Kattrin'i yazıcıyla birlikte şehre mal almaya gönderir. Bu sırada Rahip, Cesaret Ana'nın pipo içtiğini görür, daha önce Aşçı'nın bıraktığı pipodur bu, Rahip gençlik yıllarında bir Don Juan olarak bilinen Aşçıyı kıskanmıştır, kendisi de Cesaret Ana'ya ilgi duymaktadır, Aşçıyı karalayarak Cesaret Ana'nın ona yakınlaşmasına engel olmaya çalışır. Rahip, Cesaret Ana'ya olan ilgisini belli ederek, birlikte yaşamayı teklif eder, fakat Cesaret Ana bu teklifi reddeder. Bir süre sonra kızı Kattrin yaralı bir şekilde gelir, dönüş yolunda askerlerin saldırısına uğramış ve yüzü feci şekilde yaralanmıştır. Kızının yaralarını sararken bir yandan da onu teselli etmeye çalışır çünkü kızının yüzünde yara izi hep kalacaktır bu haliyle de kimseyle evlenemeyecektir, kırmızı ayakkabıları giymesini için ona verir ama Kattrin ilgilenmez. Cesaret Ana ilk kez savaşa lanet eder.

Sahne başında episod içeriği yansıtılır, üstte 'Bavyera'da olduklarını gösteren yazı asılıdır, dekorda araba sahne ortasındadır, arka taraf büyük bir fonla kapatılmış, yanlara da çamaşır ipi üzerine asılı iki fon serilmiştir. Atmosfer yaratabilecek bir yaklaşımdan uzak kalınmıştır fakat kullanılan araba ve diğer aksesuarlar gerçekçidir.

Burada da amaç toplumsal ilişkilerin çelişkilerini ortaya çıkarmak ve doğru tavrı bulabilmektir. Brecht rolün stilize ve karikatürize edilmesine karşıdır, yabancılaştırma sağlamak için bu iki yöntemi kullanmaz çünkü o toplumsal ilişkilerin gerçek yanını göstermek istemiştir. Oyun boyunca bütün oyunculuklar bu doğrultuda oynanmaktadır.

Brecht bu sahne de seyirciye farklı bir bakış açısı daha sunar, savaşlar egemen güçlerin para kazanabilmeleri için gereklidir, var olan sömürü düzeni devam ettikçe savaşlar durmayacak sadece molalar verecektir. Sahne başında Cesaret Ana bir

askere içki satarken Rahip ve bir yazıcı karşılıklı dama oynamakta savaş üzerine konuşmaktadırlar. Rahip savaşın hiçbir zaman bitmeyeceğini sadece molalar vereceğini söyler.

“RAHIP: Ciddi olduğunuzu anlıyorum. Ortalıkta dolaşp, “Bir gün savaş bitecek,” diyenlere hep rastlamışımıdır. Şahsen ben diyorum ki, savaşın herhangi bir zamanda biteceğinden emin olamayız. Tabii bir ara mola verebilir. Soluklanmak için. Hatta başına bir kaza gelebilir. Bu dünyada hiçbir şey mükemmel değildir. İnsanın, bak bunun hiçbir kusuru yok diyebileceği kadar mükemmel bir savaş belki de hiç olmayacak! Ve hatta hatta savaş birdenbire durabilir, daha önce tesbit edilemeyecek bir nedenden dolayı. Hiç kimse her şeyi önceden düşünemez. Gözünü bir kırpmışsın, küt, savaş boka saplanmış. Eh, birinin tutup onu oradan çıkarması lazım. İşte bu biri, ya imparator, ya kral, ya da Papa. Savaşın hiç bir şeyden korku duymaması icap eder, çünkü önünde uzun bir yaşam vardır.” (Brecht,1997:s.46)

Rahip’e göre bu değiştirilemez bir gerçektir, çünkü her zaman böyle olmuştur ona göre bu durum kabullenilmeli hatta ondan faydalanmalıdır. Cesaret Ana’da Rahip’in sözlerine ikna olmuştur hemen yeni mallar almak için hazırlık yapar.

Brecht’e göre egemen güçler, ezilen sınıfların sömürüye dayalı bu bozuk toplumsal düzenin değişebileceğine inanmasını istemez, Cesaret Ana ve Rahip gibiler bunu fark edemedikleri için savaştan çıkar elde etmeye çalışırlar böylece hem bu düzeni ayakta tutmuş hem de kendi yıkımlarını getirmiş olurlar. Oysa tam tersine ezilen sınıfların bilinçlenmesi değişimi getirecektir.

“Savaş da barış da devlet adamlarının değil onlar için savaşan halkların elindedir ki bu farkına varıldığı ve kullanıldığı takdirde büyük bir güç olacaktır.” (Gençtürk,2009:s.61)

Cesaret Ana bu konuşmaların üzerine kızını Katrin’i şehre alışverişe gönderir, keyfi biraz yerine gelince bir pipo yakar, Rahip piponun Aşçı’ya ait olduğunu bildiği için Cesaret Ana’nın Aşçı’ya ait pipoyu özenle saklamasından ve kullanmasından rahatsız olur. Kendisi de Cesaret Ana’yla yakınlaşmak istediği için Aşçı’yı karalar, sonra ona olan ilgisini açıklar. Cesaret Ana, Rahip’in bu teklifini kabul etmez çünkü o da Aşçı’ya ilgi duymaktadır. Bütün bu süreçte komik öğeler bol miktarda

kullanılır, Rahip ilgisini açığa vururken aynı zamanda odun kesmeye çalışır fakat her hareketini beceriksizce yaptığı için komik duruma düşer. Böylece bu ikili sahnede de yabancılaştırma sağlanmıştır.

Bir süre sonra Katrin yüzü kanlar içinde elinde şehirden aldığı mallarla gelir, alışverişten dönerken başıboş askerlerin saldırısına uğramış ve yüzünden yaralanmıştır.

“RAHİP: Onları suçlayamam. Evdeyken böyle hayvanlıklar yapmıyorlardı. Kabahatin büyüğü savaşı çıkaranlarda. İnsanı insanlığından ettiler.”(Brecht,1997:s.50)

Rahip az önce övdüğü savaşı kötülemektedir, oyun boyunca görülen çelişkili durumlar burada da ortaya çıkar. Aynı şekilde Cesaret Ana'da savaşı ilk defa lanetler;

“CESARET ANA: Benim için tarihi an, kızımın gözüne vurdukları andır. Ziyan oldu gitti. Kocaya varamaz artık. Çocuk için deli olur halbuki. Dilsizliği de savaş yüzünden. Küçükken askerinin biri ağzına bir şeyler tıktırmıştı. Schweizerkas'ı artık hiç göremeyeceğim. Eilif kim bilir nerelerde? Lanet olsun savaşa!” (Brecht,1997:s.51)

Cesaret Ana bir yandan savaşı lanetlerken bir yandan da malları toparlamaya devam eder, Rahip gibi oda savaşı överken şimdi kötüler ama savaştan vazgeçmez. Epik-Diyalektik Tiyatro'nun bireyi ve toplumsal ilişkileri diyalektik yaklaşımla gösteren anlayışını burada da görürüz.

“CESARET ANA İŞ HAYATININ ZİRVESİNDE” (Brecht,1997:s.51)

Cesaret Ana savaşın devam etmesiyle mallarını satabilmiştir, para kazanabildiği görülebilmektedir. Bir önce ki sahne de savaşa lanet ederken şimdi övgüler düzmektedir.

Bu sahne de Cesaret Ana ve arabasını hareket halinde görürüz, arabayı Rahip ve Katrin çekerken savaşın sırtından biraz para kazanabilmiş olan Cesaret Ana keyifli bir şekilde savaşı övdüğü şarkısını söyler. Bir önce ki sahnede savaşa lanet

ederken şimdi övmektedir. Şarkı ve müzik Epik-Diyalektik Tiyatro'nun yapısına uygun bir biçimde seyirciye yönelerek söylenmiştir.

“AYNI YIL İSVEÇ KRALI GUSTAV ADOLF, LUTZEN'DE VURULUR. BARIŞ, CESARET ANA'NIN İŞLERİNİ TEHLİKEYE DÜŞÜRÜR. EILIF KAHRAMANLIĞI BİRAZ FAZLA İLERİ GÖTÜRÜR, SONU KÖTÜ OLUR.”
(Brecht,1997:s.52)

Cesaret Ana her zaman ki gibi karargah yakınlarında satış yapmaktadır, savaş yüzünden aç kalan iki yoksul köylü yataklarını satmak isterler ama Cesaret Ana kabul etmez. İsveç Kralı Gustav'ın öldüğü duyulur, bu durum aynı zaman da barış ilanını getirmiştir. İki köylü sevinçle çıkarken Cesaret Ana'nın canı sıkılmıştır, elinde bol miktarda mal kalmıştır, ona göre 'barış' demek 'iflas' demektir. Savaşın bitimiyle askerlerde dağılmıştır, Aşçı bir sürpriz yaparak Cesaret Ana'nın yanına gelmiştir, amacı Cesaret Ana'nın yanında kendine yeni bir geçim kapısı bulmaktır. Bu durum Rahip'in hoşuna gitmez, Aşçı'yla atışmalar, Cesaret Ana'ya da kötü bir söz söyleyince onunla da yolları ayrılmış olur. Bunlar olurken siyahlar giyinmiş bir halde Yvette gelir, amacına ulaşmış zengin bir albayla evlenmiş ve adam ölünce de bütün parası ona kalmıştır. Cesaret Ana'yla görüşmek için gelen Yvette, onu yıllar önce terk eden eski sevgilisi Aşçı'yı fark eder, ondan intikam almak için Cesaret Ana'ya onu kötüler fakat Cesaret Ana onun söylediklerini ciddiye almaz. Cesaret Ana, Yvette ile birlikte mallarını bir an önce alayda satmak için yola çıkar.

Onların ardından Eilif elleri bağlı bir şekilde askerler tarafından getirilir, savaş zamanın da yaptığı gibi yağma yapış ve bir kadını öldürmüştür, fakat yaptığı bu eylem barış zamanında yapıldığı için idam cezası verilmiştir. Ölmeden önce de annesini görmesine izin verilmiştir, fakat annesinin olmadığını görünce, ona bir şey söylememelerini ister ve gider. Rahip'te din adamı olarak görevini yapmak için onun peşinden gitmiştir. Cesaret Ana gelir, savaşın tekrar başladığını mallarını satmak için hemen yola koyulmaları gerektiğini söyler, Aşçı oğlu Eilif'in geldiğini söyler ama öldüğünü söylemez, Cesaret Ana sevinçle hazırlanmaya başlar hem para kazanacağını hem de oğlunu görebileceğini düşünür. Hep birlikte yola koyulurlar.

Her sahne de olduğu gibi bu sahnede de episod başlangıcı ve içeriği projeksiyondan yansıtılmıştır, bu sahnede dekor olarak sadece Cesaret Ana'nın arabasını ve yanında ahşap bir tabure görürüz.

Sahne başında iki yoksul köylü Cesaret Ana'ya yataklarını satmak ister fakat o almak istemez, bu sırada barış çanlarının çaldığı duyulur, iki yoksul köylü bu duruma sevinirken Cesaret Ana'nın canı sıkılır. Brecht burada bir karşıtlık gösterir savaştan çıkarı olup üzölenleri barışta çıkarı olup sevinenleri görürüz. Barış, Cesaret Ana ve onun gibi savaştan nemalanmaya çalışanlar için bir felakettir ve bu küçük insanların çıkar sağlama amacı savaşın devamlılığının da başat sebebidir.

Savaşın bitmesiyle birlikte askerler de dağılmış Aşçı'da kendine yeni bir geçim kapısı bulma umuduyla Cesaret Ana'nın yanına gelmiştir. Rahip tekrar cüppesini giymiş ve eski işine dönmeyi ummaktadır, fakat Aşçı'nın gelişi onun için tehdittir. Uzun süredir Cesaret Ana'nın yanına sığınmıştır, ona yardım etme karşılığı yemek ve içmek gibi temel ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Cesaret Ana'nın zaten Aşçı'ya karşı ilgisi vardır, pabucunun dama atılacağını anlayan Rahip agresif bir tepki gösterir ve Cesaret Ana'ya ağır bir ifade kullanır.

“RAHİP: Barışa dil uzatıp günaha girmeyin Cesaret! Savaş alanlarının sırtlanışınız siz.” . (Brecht,1997:s.55)

Rahip artık Cesaret Ana'dan bir çıkar elde edemeyince onu suçlar oysa kendi de savaş sırasında o sırtlanla birlikte hareket etmiştir. Bu söz üzerine Cesaret Ana onunla yollarını ayırır sonra da elinde kalan malları bir an önce satmak için arabanın içine girer ve hazırlık yapmaya başlar.

Bu sırada sahneye arkasında uşağıyla birlikte Ywette gelir, sonunda amacına ulaşmış yaşlı ve zengin bir albayla evlenmiş sonra da kocasının ölümlüyle birlikte mirasına konarak zengin bir dul olmuştur. Ywette bu süreçte şişmanlamış ve yaşlanmıştır, siyahlar içinde bir yas kıyafeti giymiş boynuna da büyük bir haç takmıştır. Rahip ona karşı büyük bir saygı içindedir, oyunun ikinci sahnesinde generalin yanında nasıl duruyorsa Ywette'nin de yanında öyle durur. Ywette eskiden ilişkisi olduğu Aşçı'yı görünce hemen tanır ve ondan intikam almak amacıyla Cesaret Ana'nın yanında onu karalar. Cesaret Ana ona inanmış gibi görünüp sonra

onunla birlikte karargahtaki zengin çevresine mallarını satmak amacıyla birlikte çıkarlar.

Brecht bu sahne de küçük insanların savaşı nasıl ticarete dönüştürdüklerini göstermektedir, hepsi savaştan bir çıkar elde etme peşinde koşmakta ve bunu yaparken de hem insani değerlerini yitirmekte hem de hayatlarını yok etmektedirler. Aralarında tek kazanan Ywette'ymiş gibi görünse de oda kendini yaşlı bir adama satarak, siyahlar içindeki canlı bir tabuta dönüşmüştür. Ezilen sınıfların savaştan kazanabileceği hiçbir şey yoktur.

Bu sahne oynanırken bol miktarda gülmece unsuru kullanılmıştır, Aşçı ve Ywette'nin atışmasında gülmece seyirciye birebir dönerek ve eylem onaylatılarak yapılmıştır. Hem gülmece ögesi hem de dördüncü duvarı yıkarak yabancılaştırma sağlanmıştır.

Ayrıca Ywette ve Rahip arasındaki ilişkiler, sermaye din ilişkisini gösteren tavırlarla sergilenmiştir, arka tarafta uşağın duruşu ve her an ondan komut beklemesi, Rahip'in onun karşısında ellerini birleştirmesi ve önünde eğilmesi, Aşçı'nın geçmişinden dolayı çıkar elde edemeyeceği için umursamaz görünen ama ezik tavrı bizlere 'gestus'la gösterilmiştir.

Resim 7. Cesaret Ana ve Çocukları Sekizinci Epizod



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

Cesaret Ana ve Ywette çıktıktan bir süre sonra sahneye askerler eşliğine Eilif eli bağlı olarak getirilir, savaşta yaptığı yağma yapmış ve cinayet işlemiştir. Brecht yine olayı karşıtlık üzerinden anlatır, Eilif'in savaşta kazanç getiren davranışı barışta felaket getirmiştir. Böylece Cesaret Ana bir oğlunu daha savaşta kaybetmiş olur.

Bir süre sonra Cesaret Ana sevinçle sahneye gelir çünkü savaş tekrar başlamıştır, Aşçı oğlunun öldüğünü söylemez, hep birlikte yola çıkarlar.

“DİN SAVAŞI PATLAK VERELİ ONALTI YIL GEÇMİŞTİR. ALMANYA, NÜFUSUNUN YARISINI KAYBETMİŞTİR. SAVAŞIN YARI BIRAKTIĞINI SALGIN HASTALIKLARI TAMAMLAR. BİR ZAMANLAR REFAH İÇİNDE YÜZEN BÖLGELERDE ŞİMDİ AÇLIK KOL GEZMEKTEDİR. YANIP KÜL OLAN ŞEHİRLERE KURT SÜRÜLERİ İNER. 1634 SONBAHARINDA CESARET ANA'YI FICHELGEBIRGE'DE İSVEÇ ORDULARININ YAKININDA BULURUZ. KIŞ O YIL ERKEN BASTIRIR ve ORTALIĞI KIRAR GEÇİRİR. CESARET ANA'NIN İŞLERİ GİTTİKÇE SARPA SARAR. SADECE DİLENCİLİK AYAKTA KALIR. AŞÇI, UTRECHT'TEN ALDIĞI MEKTUP ÜZERİNE YOLA ÇIKAR.”
(Brecht,1997:s.60)

Yıllarca süren savaş boyunca halk çok yoksullaşmış açlık hat safhaya ulaşmıştır, Cesaret Ana'da ise ne satılacak ne de alınacak bir şeyler kalmıştır, Aşçı ile birlikte Din adamlarının konakladığı bir evin önünde yiyecek bulmak umuduyla beklemektedirler. Aşçı artık dayanamadığını kendisine bir aşevinin miras kaldığını ve gidip orada yaşayacağını söyler, eğer isterse Cesaret Ana'da onunla birlikte gelebilecektir. Ve bu arada Aşçı evdekilerin kendilerini duyup yemek vermeleri için, 'Hazreti Süleyman'ın Şarkısını'(Brecht,1997:s.62) söyler. Önce habere çok sevinen Cesaret Ana sonradan Aşçının kızını yanlarında istememesi üzerine gitmekten vazgeçer. Onlar gitmeyi konuşurken Kattrin kulak misafiri olmuştur, annesinden gizli kaçmaya yeltenirken Cesaret Ana onu yakalar, Aşçı evden birinin yemek daveti üzerine orada kalırken, Cesaret Ana ve kızı tekrar yola koyulur.

Sahne episod içeriğinin projeksiyonla yansıtılmasıyla başlamış, oyunun geçtiği mekan yukardan asılan bir yazı ile gösterilmiştir. Dekor olarak Cesaret Ana'nın

arabasını ve ahşap bir evin giriş bölümünü görürüz, kostümler havanın soğuk olduğunu göstermek için daha kalındır ama yıpranmış, kirli ve eski oldukları görülmektedir.

Sabah ayazında din adamlarının kaldıkları bir evin önünde durmuşlardır, açtırlar ve yoksulluktan bıkmışlardır. Aşçı, Cesaret Ana'ya kendisine miras kalan aşçevini birlikte işletmeyi teklif eder ama yanlarında Kattrin'i istemez. Cesaret Ana düşünürken o evdekilere sesini duyurmak amacıyla şarkı söyler.

Bu şarkı da Aşçı erdemli olmanın bu dünya da mutluluk yerine yıkım getirdiğini, erdemsiz davranışlarınsa karın doyurduğunu söyler, onlar erdemli davranmaya çalıştıkları için aç kalmışlar ve mutsuz olmuşlardır.

“Ya koskoca, cesur Sezar?

Gördünüz sonunu.

Tanrı gibiydi sarayda.

Bildiğiniz gibi öldürüldü.

Hem de en büyük olduğu zaman

O anda bağırdı: Sen de mi oğlum!

İşte daha gece olmadan

Onun da görüldü sonu:

Cesaret yüzünden oldu olan!

Cesur değilsen, ne mutlu!

(Yarı kısık sesle) Bakmıyorlar bile. (Yüksek sesle) Muhterem Peder ve bu evde oturanlar. Belki cesur olmayı bırakın da namuslu olun diyeceksiniz. Dinleyin bakın.

Peki ya dürüst Sokrates

O hakikat dostu?

Onun değerini bildiler mi?

Adam koyup izlettiler onu

Ve içirdiler ölüm zehirini

Ne dürüsttü halkın o yüce oğlu!

Bakın daha gece

Onun da görüldü sonu:

Dürüstlük yüzünden oldu olan!

Dürüst değilsen, ne mutlu!” . (Brecht,1997:s.63)

Resim 8. Cesaret Ana ve Çocukları Dokuzuncu Epizod



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

Brecht’e göre sömürüye dayalı toplumsal bir düzende erdemli olmanın yeri yoktur, şarkıda ki bu durumu Zehra İpşiroğlu şöyle açıklamıştır.

“Süleyman’ şarkısı ise Cesaret Ana’nın çocuklarının yazgısını dile getirir. Oğullarından Eelif’in ölümünün nedeni Cesar gibi yürekli oluşudur, Schweizerkas’ı ölüme sürükleyen Sokrates gibi dürüst oluşudur. Kızı Katrin’in acıklı sonu ise ermiş Martin gibi özverili oluşuna bağlıdır. Bu şarkıyla kaba güce ve savaşa dayanan bir dünyada erdemli davranışlara hiç hak tanınmadığı vurgulanır.” (İpşiroğlu,1998:s.164)

Brecht bu sahneyi de diyalektik olarak ele almıştır, oyunda Aşçı erdemli olmanın bu dünyada yeri olmadığını söyler ama Cesaret Ana bu sahne de çıkarını değil kızını tercih ederek erdemli bir davranış sergiler. Erdemli davranışlar bozuk bir düzen içerisinde yıkım getirmiştir fakat burada yanlış olan erdemli davranmak değil sömürü üzerine kurulu bozuk düzenin kendisidir. Brecht bu sahne de yaşanan durum için şöyle bir açıklama yapmıştır.

“Biraz titizlikle üstünde düşündüğü zaman seyirci, sahnenin bu anlamlarını ister istemez görecektir. Şarkı, tüm soylu davranışların değersiz olduğunu ilan

ederken, aynı anda sahnede gerçekten soylu bir olay yaşanmakta. Yani insanlar doğru değerlendirme yapmıyorlarsa suçlu olan erdemler değildir, bu görünüyor. Demek ki büyüklerin, hele asıl küçüklerin başına belaların gelmesi, özel toplumsal koşullardan olmalı. "Kendinden" zararlı erdemler yoktur. Ve hepsinden daha dikkat çekici olan da, asıl en büyük insansal kahramanlıkları, gerek şarkıda, gerekse tarihte sözü pek edilmemiş adsız küçük insanların sahnede getiriyor olmalıdır. Sezar'ın, Sokrates'in şarkısı söylenirken, tarihin hemen hiç tanımadığı bir "Cesaret Ana"nın yiğitliğini, fedakârlığını ve ince yürekliliğini yaşıyoruz. Ama bu ilintileri seyirci kendi irdelemeleriyle çıkarmalıdır. Brecht'in belirlediği gibi, yazarın meselesi Cesaret Ana'yı toplumsal görüş derinliğinin en üst basamaklarına yükseltmek değildir: bu bilinçlenme süreci seyircide olmalı, oyunun herhangi bir figüründe değil.”(Brecht,1994:s.128)

Sahne sonunda Cesaret Ana kızı Katrin'i yalnız bırakmamayı tercih ederek erdemli bir davranış sergilemiştir. Aşçıyı orada bırakarak Katrin'le birlikte yola koyulurlar.

“CESARET ANA ve KATRIN 1635 YILINI ORTA ALMANYA YOLLARINDA SÜRTEREK GEÇİRİRLER. PERİŞAN ORDULARI İZLERLER.” (Brecht,1997:s.65)

Cesaret Ana ve kızı Katrin uzun süre yollarda olmaktan bitkin düşmüşlerdir, savaş onları çok yıpratmıştır. Bir evin önünde dururlar, evin içinden gelen şarkıyı dinledikten sonra tipiyle birlikte yola koyulurlar.

Sahne episod içeriğinin projeksiyonla yansıtılmasıyla başlamıştır, bir önceki sahnede olduğu gibi buldukları bölge yukarıda asılı duran bir yazıyla gösterilmiştir. Dekorda ahşap çatılı bir ev ve satıcı arabasını görürüz, oyunun başından itibaren arabada yıpranmış, üstündeki mallar azalmıştır. Cesaret Ana ve Katrin evin önünde durup başlarını eğerek ve kıpırdamadan şarkıyı dinlerler. Burada amaç seyircinin dikkatinin şarkının sözlerine verilmesidir, şarkının sözleri şu şekildedir.

Resim 9. Cesaret Ana ve Çocukları Onuncu Epizod



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

“Bir gül diktim ortasına
Evimin bahçesinin
Bayılırsın kokusuna
Can suyu verildi Mart'ta
Zahmet gider mi hiç boşa.
Bahçesi olan şükretsın
Gülü açar yazda baharda.
Kar tipiye vurduğunda
Camlarda ulur rüzgâr,
Bize bir şey olmaz ama!
Biz çatmıŝız çatımızı
Üstünü örtmüŝüz bir sıkı.
Şükretsın çatısı olanlar
Kar tipiye vurduğunda.” (Brecht,1997:s.65-66)

Brecht bu sahneyi yine bir karşıtlık üzerinden kurmuştur, bir yanda soğukta dışarda kalmış evsiz insanlar bir yanda sıcak evinde oturanlar. Savaş gibi olumsuz koşullarda insanlar daha çok bencilleşip duyarsız olmaktadır, insani değerlerin yok edilmesi, bir başka açıdan gösterilmiştir.

**“1636 YILI OCAK AYI. İMPARATORLUK KUVVETLERİ
PROTESTANLARIN ELİNDE BULUNAN HALLE KENTİNİ TEHDİT
ETMEKTE. TAŞIN DİLE GELMESİ, CESARET ANA’NIN KIZINI DA
KAYBEDEREK YOLA YALNIZ DEVAMI. SAVAŞIN BİTMESİNE DAHA
ÇOK VAR.”** (Brecht,1997:s.66)

Halle kenti bir gece İmparatorluk güçleri tarafından sessizce kuşatılmıştır, Cesaret Ana arabasını ve kızını kent yakınında bir köy evinin yanı başında bırakıp kentten ucuza mal toplamaya gitmiştir. Kente saldırmak için yol arayan askerler gece vakti köy evine baskın yapar, içerdeki yaşlı köylüleri ve genç oğullarını tutsak alırlar, askerlerden biri satıcı arabasını fark edince Kattrin’i de tutsak alırlar. Askerler köylülerden kente giden yolu göstermelerini isterler, önce direnen köylüler sonra ahırdaki hayvanlarıyla tehdit edilince kente giden yolu göstermek zorunda kalırlar. Genç köylüyle yola çıkan askerler gidince yaşlı köylü çatıya çıkarak durumu anlamaya çalışır, koruda bekleyen alay dolusu silahlı askeri görünce kentte büyük bir katliam yapılacağını anlar. Korku içinde dua etmeye başlarlar ve bir mucize ile kente yaşayanların uyanmalarını dilerler. Kattrin kentteki bir çok masum insanın ve çocuğun katledileceğini duyunca sessizce geri çekilir ve arabadan bir trampet alarak ahır damına çıkar. Ve gürültülü bir şekilde trampete vurmaya başlar, yaşlı köylüler askerlerin onları da öldüreceği korkusuyla Kattrin’i indirmeye çalışırlar ama başarılı olamazlar. Askerler gelir Kattrin’i önce ikna yoluyla sonra tehditle indirmeye çalışırlar fakat başarılı olamayınca bir tüfekte vurarak öldürürler, trampet sesi kesilmiştir fakat Kattrin kenttekileri uyandırmayı başarmıştır, çatışmalar başlar.

Sahne episod içeriğinin projeksiyonla seyirciye yansıtılmasıyla başlamıştır, sahne üstünde, her sahnede olduğu gibi olayın nerede geçtiğini gösteren yazı asılıdır. Dekorda döküntü bir köy evi, karşısında ahır ve ortalarında da Cesaret Ana’nın arabası bulunmaktadır. Bu sahnede köylülerin kostümleri yoksulluğun geldiği boyutu göstermesi açısından oldukça kötü gösterilmiştir.

Askerler köy evine baskın yapıp onları şehre giden yolu göstermeleri konusunda tehdit ettiklerinde köylüler kendi mallarına ve canlarına zarar gelmemesi için yolu göstermeyi kabul ederler. Genç köylü askerlerle giderken yaşlı çift Kattrin’i de yanlarına alarak dua etmeye başlarlar. Onların yolu göstermesiyle kentteki

yüzlerce belki de binlerce insanın yaşamı tehlikeye girmiştir, masum çocuklar bile katledilecektir. Yaşlı çift yaptıkları yanlışın üstünü örtmek için dine sığınır, işlenen suçlarını dua ederek hem affettirmeye, hem de çözümü tanrıya bırakarak kendilerini rahatlatmaya çalışırlar.

Brecht, bozuk bir toplumsal düzende insanların yaptıkları erdemsizlikleri din kılıfıyla örtbas etmelerini, sorunların çözümünü ve kurtuluşu Tanrı'dan beklmelerini eleştirir. Katrin'in bu sahnede trampetle kentte yaşayanları uyandırmak istemesi; erdemli bir davranışla insanın çözüm olabileceği konusunda seyirciye umut verir. Genç köylü onun bu tavrını görünce cesaretlendirir.

“GENÇ KÖYLÜ: (Birden elindeki tahtayı atar) Vur! Yoksa mahvolacak hepsi, vur! Vurmaya devam et!” (Brecht,1997:s.70)

Katrin bu davranışıyla kenttekileri bir felaketten kurtarır ve ölümüyle de cezalandırılır çünkü bozuk bir toplumsal düzende erdemli olmaya yer yoktur. Katrin'in bu davranışı 'gestus' açısından iyi bir örnek sayılmaktadır, Özlem Özmen bu sahnedeki tavrı şöyle açıklamıştır.

“Ölümlle tehdit edilmesine rağmen teslim olmayan Katrin'in bu isyankar hareketi kahramanlık örneği bir gestus sergiler. Bu da Katrin'den başka oyunda kahramanca hareket eden bir karakter bulunmadığı düşünüldüğünde oldukça önemli bir ayrıntıdır. Brecht, Katrin'in yani "oyunun en çaresiz karakterinin yardım etmeye en çok hazır olduğu"ndan (Brecht'ten aktaran Thomson, 1997, s.55) bahseder. Bu bağlamda Katrin'in, oyundaki diğer tüm karakterlere zıt olarak vicdanı ile hareket ettiği söylenebilir. Bu noktada tüm şehrin insanları tehlike altında olduğundan ve Katrin bunu önlemeye çalıştığından savaşın acımasızlığı eleştirildiği gibi güçsüz bir karakterin bu konuda bir şeyler yapmaya çalışması jestiyle de dünyanın isteyen kişiler olduğu sürece daha iyi bir yer haline getirilebileceği mesajı verilmektedir.” (Özmen,2020:s.323)

Resim 10. Cesaret Ana ve Çocukları Onbirinci Epizod



Kaynak: Berliner Ensemble, 2020

Bu sahne oyunun en trajik sahnelerinden biri olması dolayısıyla seyirci açısından özdeşleşmeye çok müsaittir, Epik-Diyalektik Tiyatro’da bu durum yabancılaştırma etmenleriyle aşılmıştır. Oyundaki tüm ögeler bu yabancılaştırmaya hizmet etmektedir, sahne boyunca subayın Kattrin’i ikna etme çabası ve bir türlü başarılı olamaması gülünç bir şekilde gösterilir. Oyuncuların tepkisi duygusal olarak değil daha çok bedensel tavırlarla gösterilmiştir. Askerlerin tepkilerini büyük bedensel eylemler olarak göstermeleri Kattrin’in seyircide yaşatabileceği özdeşleşmeyi kırmıştır. Ayrıca Brecht bu sahnede oyuncuların hiçbir şekilde özdeşleşmemesi için egzersizler yaptırmıştır, prova notlarında bu durumu şöyle anlatılmıştır.

“Bu sahnede ucuz bir heyecan gerilimi yaratarak dikkat çekilmesi gereken her şeyin yitip gitmesi istenmiyorsa, o zaman özellikle incelikli yabancılaştırmalar sağlanmalıdır. Örneğin, köylülerin baskın üstüne konuşmalarında seyirci genel bir döngüye kendini kaptırarak bu konuşmaları öylece yaşayıp geçiverirse, köylülerin hiçbir şey yapmamayı haklı göstermeye çalışmaları ve kılını kıpırdatmamanın zorunlu olduğunu karşılıklı onaylamaları, böylece geride “eylem” diye kala kala yalnızca dua etmelerinin kalışı, hiç fark ettirmeksizin atlanmış olur. Buna karşı bir yöntem olarak provada oyuncuların, repliklerinin ardına, "dedi adam", "dedi

kadın”, eklentisini yapmaları istendi. Şöyle ki: "Nöbetçi vardı, baskını tam zamanında fark eder canım.. dedi adam". "Ah, sayımız daha çok olaydı.. dedi kadın", "Bir biz, bir de damdaki sakat kız.. dedi adam". "Yapacak bir şey yok yani.. dedi kadın". "Yok ya.. dedi adam". vb.” (Brecht,1994:s.118)

Oyunun tek pozitif diyebileceğimiz kahramanı davranışlarındaki tutarlılık ve erdemleriyle dilsiz Kattrin’dir, fakat onun gibi erdemli davrananlara bozuk bir toplumsal düzende yer yoktur. Kattrin rolü oyunda da karikatürize edilmeden; dilsiz bir insanın davranışları, ayrıntılı denebilecek seviyede gösterilmiştir. Brecht’in rol çalışma sürecinde ‘Stanislavski’ yönteminden yararlanılması gerektiği tavsiyesinin Kattrin rolü üzerinde başarılı bir biçimde uygulandığı görülmüştür.

“Sabaha karşı. Uzaklaşan birliklerin trampet ve flüt sesleri. Cesaret Ana, arabanın önüne oturmuş. Kattrin kaskatı uzanmış. Köylüler ayakta.” (Brecht,1997:s.70)

Cesaret Ana kızı Kattrin’in ölü bedenine sarılmış ninni söylemektedir, yanı başında ayakta dikilen köylüler ona biran önce buradan gitmesini söylerler, Cesaret Ana köylülere “Ona eniştenizin çocuklarından söz etmeyecektiniz” (Brecht,1997:s.71) der, köylülerde “Avanta için şehre inmeseydin başına gelmezdi bunlar” (Brecht,1997:s.71) derler ve ondan biran önce gitmesini isterler. Cesaret Ana, kızının gömülmesi için bir miktar parayı köylülere bırakarak askerlerin peşinden yola devam eder.

Bu sahnede dekor bir önceki sahneyle aynıdır, oyunda birbiriyle bağlantısı olan tek sahne bu bölümdür. Cesaret Ana kızının başını dizine koyarak oturmuş ve ona sarılmış olarak ninni söyler, özdeşleşmeye uygun bir sahne olduğu için ninni müzik eşliğinde söylenmemiştir.

“CESARET ANA: Belki de uyuyordur.

(Şarkı söyler)

Ninni de ninni

Bu ne hışırtı?

Zırlaktır komşunun bebeği

Benimki ise mutlu.

Komşununki paçavralar içinde gezer
Senin üstünde ise ipek giysiler
Bir meleğin eteğinden
Bozma.
Onun ekmeği yok.
Senin elinde ise pasta
Biraz kuru kaçtıysa
Tek bir şey söyle yeter
Ninni de ninni
Bu ne hışırtı?
Biri Polonya toprağında
Öteki acep ne yanda?” (Brecht,1997,s70-71)

Resim 11. Cesaret Ana ve Çocukları Onikinci Epizod (1)



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

Cesaret Ana ninniyi, yüzünü Kattrin'in üzerine gömmüş bir şekilde kesik kesik söyleyerek seyircide oluşacak duygusal etkiyi kırmıştır, yüzünde ağlamış bir kadının ifadesi yoktur bunun yerine yıkılmış bir kadının bedensel duruşu ve tavrı vardır. Ağır hareketlerle ayağa kalkar arabaya gidip bir örtü getirir ve Kattrin'in üzerini örter. Sonra sırtını köylüye dönerek çantasından iki tane para çıkarır birini tekrar çantaya atar diğerini yaşlı köylüye uzatır, onlardan Kattrin'i uygun bir şekilde

defnetmelerini ister. Arabaya doğru zar zor yürüyerek ilerler sopayı önce ipe geçirmekte zorlansa da ikinci denemisinde başarır ve arabayı çekerek yeni bir cephede satış yapmak üzere oradan uzaklaşır. Cesaret Ana'nın bu sahnede yaşlı köylüyle olan ilişkisinde 'gestus' dilini görebiliriz.

“Köylülere Kattrin'in ölüsünü gömmeleri için çantasından para çıkarıp verirken, madeni paralardan birini düpedüz mekanik bir biçimde hemen gene çantasına koyuveren Weigel'in bu oynayış üslubunun etkisi nereden kaynaklanıyor? Satıcı kadının, tüm acısına karşın, hesabı unutmadığını –parayı kazanmak kolay değil -gösteriyor Weigel. Şu ya da bu koşullar altında oluşan insan doğasıyla ilintili bir bulgu olarak gösteriyor bunu. Küçük bir ayrıntı ama bulgulamanın gücünü ve anidenliğini taşımakta. Alışılmışlık yığını içinden hakiki olanı bulup çıkarmak, biricik olanı dikkat çekici biçimde genel olana bağıntılamak, büyük bir süreç içinde özellikli olanı yakalamak, işte gerçekçilerin sanatı bu.(Berliner Ensemble,1994: 138)”(Aktaran: Arıcı(2006):s.102-103)

Resim 12. Cesaret Ana ve Çocukları Onikinci Epizod (2)



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

Bu tavrıyla Cesaret Ana kızının ölümünde bile hala tüccarlığı düşünmektedir, böylelikle yabancılaştırma sağlanmış seyirci olaya eleştirel yaklaşmıştır. Bir oyuncu için özdeşleşmeye çok müsait olan bir sahneyi seyirci üzerinde yoğun bir duygusal etki oluşturmadan oynamak zordur, ayrıca bu sahne oyunun amacına hizmet eden en önemli sahnelerden biridir, oyuncunun bu sahneyi özdeşleşerek oynaması Cesaret

Ana'yı bir tragedya kahramanına dönüştürebilir ve eleştirel durumu ortadan kaldıracaktır.

Helena Weigel rolüyle özdeşleşmeden oynayarak seyircinin uzak açıdan bakmasını sağlayabilmiştir. Cesaret Ana ve Çocukları'yla ilgili prova notlarında bu sahne için şöyle yazılmıştır.

“Weigel, Cesaret'i sert ve öfkeli oynuyordu: Yani onun Cesareti değildi öfkeli olan, kendisi, yani oyuncuydu. Çocuklarını savaşta yitiren, ama savaştan kazancı sağlamak isteyen tüccar kadını güçlü ve etkileyici bir biçimde oynuyordu. Cesaret'in içinde bulunduğu sefaletten, hiç ders almadığı, oyunun sonunda bile hiçbir şeyin farkında olmadığı üzerine çok konuşuluyordu. Çok az insan özellikle bu durumun oyunun en acı öğretisi olduğunun farkındaydı”. (Brecht,1997:s.345)

Bu sahnede gösterilecek olan çocuğunu savaşta kaybetmiş zavallı bir annenin dramı değil savaştan hiç ders almayan küçük insanların benzer durumları tekrar tekrar yaşamaya mahkum oluşudur. Brecht oyunun anlatmak istedikleri hakkında şunları söyler.

“Savaşlarda büyük ticareti küçük insanların yapmadığını; Savaşın, o ticareti bambaşka araçlarla sürdürmek demek olduğunu, öyle ki o başka araçların, insanlık erdemlerini, erdem sahipleri için bile öldürücü kıldığını; İşte bu yüzden, savaşa karşı mücadele edilmesi gerektiğini.” (Brecht,1994:s.158)

Resim 13. Cesaret Ana ve Çocukları Onikinci Epizod (13)



Kaynak: Berliner Ensemble,2020

Cesaret Ana ve Çocukları oyunun baş kahramanı Anna Fierling savaştan hiç ders almamıştır, Brecht için önemli olan bu dersi seyircinin çıkarmasıdır. Bunu sağlayacak olanda oyunun Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışıyla sahnelenmesidir.

“Evet, bugün artık küçük burjuva gerçekten de Cesaret'in o dönemde ancak savaştan kesinlikle tiksintmesine ve savaşı oluşturan büyük ticaretleri artık küçük burjuvaların yapmadığını görmesine yardımcı olabilir. Dolayısıyla bunu göstermek üzere yapılmış ve savaş durumunun daha çok bir deneysel durum olarak sergilendiği tiyatro oyunu, gerçek savaşın kendisinden daha öğreticidir, yani seyirci onu inceleyen kişi durumuna erişir-yeter ki, oyun tarzı doğru olsun. Savaşa karşı kendi eyleme geçebilecek ve önleyebilecek sınıf olan proletaryadan seyircilere gelince, elbet gene ancak doğru oyun tarzı ile, savaş ve ticaret arasındaki bağlantıyı derinlemesine görme olanağı sunulmalı onlara: Sınıf olarak proletarya, savaşı ortadan kaldırabilir, kapitalizmi ortadan kaldırarak. Ne var ki, bu oyunun seyircisi olacak proleter izleyicilerde de, bu sınıfın tiyatro içinde ve dışında gelişmekte olan kendi bilincine varma süreci hesaba katılmalıdır.” (Brecht,1994:s.120)

Bertolt Brecht'in 'Cesaret Ana ve Çocukları' adlı oyunu 'Epik-Diyalektik Tiyatro' kuramının hem yazım hem de sahneleme açısından bütünüyle uygulandığı bir oyundur. Savaş karşıtı olarak yazılan oyun Brecht'in dünya görüşünü ve tiyatro anlayışını temsil etmektedir, bu yüzden de Epik-Diyalektik Tiyatro'nun anlaşılabilirliği ve uygulanabilirliği açısından doğru bir örnektir.

SONUÇ

Bertolt Brecht, geliştirip kuramsallaştırdığı Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışıyla yazdığı ve yönettiği Cesaret Ana ve Çocukları adlı oyunuyla 1939 yılında yaklaşmakta olan savaşa karşı toplumsal bir bilinç oluşturmayı amaçladı. Toplumlar savaşımlardan ders almıyor, küçük çıkarlar uğruna savaşı besleyerek kendi yıkımlarını getiriyorlardı; kapitalist sistem daha çok zenginleşmek uğruna bütün insani değerleri yok ediyor, savaşlar, yıkımlar ve ölümler getiriyor fakat toplumlar 'çıkar ideolojisine' dayalı düzende gerçeği göremedikleri ve doğru bir perspektifle sorgulayamadıkları için kendi sonlarını hazırlıyorlardı.

"Otuz Yıl Savaşları Avrupa kapitalizminin en büyük ve en uzun süren çatışmasıydı. Ancak kapitalizmin altında ve içinde yaşayan bireyin savaşın gerekli olmadığını anlaması çok zordur; çünkü savaş kapitalizm için hayati ve gerekli olan bir şeydir. Bu ekonomik sistem içinde büyükler büyüklerle, küçükler küçüklerle ya da büyükler küçüklerle çıkarları için savaşmak zorundadırlar. Artık gereksiz olan savaşı ve felâketi getiren Kapitalizmin kendi başına bir felâket olduğunun farkına varılmasıdır". (Aktaran:Nutku,2015:s266)

Brecht oyununu yazdığında Alman halkının geçmişten ders aldığına inanmıyordu fakat tiyatro yoluyla, bilim çağının tiyatrosu olan Epik-diyalektik tiyatroyla seyircide bilinç yaratılacağına inanıyordu. Epik-diyalektik tiyatro seyirciyi bir laboratuvardaki gözlemcilerle dönüştürmüş ve düşünmenin yolunu açmıştır. Brecht oyununda bir öğretiyi sunmamakta veya bir mesaj empoze etmemektedir, ezilen sınıflara yaşadıkları çatışmaları tarihsel süreç içinde göstererek hem uzak açıdan bakmasını sağlamış hem de tarihin değiştirilebilir olduğunu göstermiştir. Epik tiyatro oyununda seyirci tarihte yaşanmış veya yaşanacak gelişmelerin etkisiz bir parçası değil ona yön verenin kendisidir. Ezilen sınıflar bu bilinçle hareket ettiği zaman gelecekte yaşanacak sömürüye ve savaşlara karşı durabilecektir. Oyun savaştan sonra Epik-Diyalektik Tiyatro yöntemine uygun bir biçimde Kopenhag'ta sahnelendiğinde, oyun için çıkarılan program dergisinde şöyle yazılmıştır.

"Cesaret Ana ve Çocukları Hitler Almanya'sının çöküşünden üç yıl sonra yerle bir olmuş Berlin'de sahneye çıktığında birçok insan, insanların ve kentlerin korkunç bir biçimde yok edilmesini oyunun nasıl olduğu gibi öngörmüş olduğuna çok şaşırıldı.

Doğrusu söylemek gerekirse bunun için özel bir düş gücü filan gerekmiyordu, tam tersine bunu görmemek için aptal olmak gerekiyordu. Özellikle de insanlarda uyanan bu şaşkınlık oyunun yazarına, bu kentte yaşayan insanların yaptıklarının ya da yapmadıklarının nelere yol açabileceğini öngörmekten ne denli uzak olduklarını gösterdi. Ne korkunçtur ki oyunun yaptığı uyarının üzerine bugün kimse geçememiştir, çünkü oyunun bir zamanlar uyarısını yaptığı o savaş bitmiştir, ama yenileri kapımızdadır.” (Brecht,1997:s.346)

‘Cesaret Ana ve Çocukları’ adlı oyunda Epik-Diyalektik Tiyatro’nun tüm öğeleri Brecht tarafından uygulanmıştır, doğru bir sahnelemeyle seyirci üzerinde ufuk açıcı etki yaratan oyun sadece geçmişte değil günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

Bertolt Brecht kendi dönemini ve sonrasını çok iyi görebilmiş bir yazardır, dün olduğu gibi bugünde savaşlarla yaşıyoruz, Cesaret Ana ve onun gibi milyonlarcası günümüzde de savaştan, ölümlerden hala çıkar elde etme çabasıyla hareket etmektedirler. Bugünün kapitalizmi çok daha korkunç bir hale gelmiştir, her şeyin ticari bir meta haline getirildiği dünyamızda, savaş kavramının kendisi bile küresel bir ticari ürün olmuştur. Savaş üzerinden üretilen filmler, bilgisayar oyunları, onu bir eğlence aracına dönüştürmekte ve insan ölümleri, yıkımları sıradanlaştırılmaktadır. Kapitalist sanat anlayışı da hala yoğunlukla dramatik tiyatronun eylemsel kurgusuyla üretmektedir çünkü onlar için düşündürmekten çok duygulara yönelerek haz vermek daha karlıdır.

Bugünün burjuva sanat anlayışının tamamen ticarete dönüştürülmesi Brecht’in dramatik tiyatroya yaptığı eleştirilerin doğruluğunun ve haklılığının kanıtıdır. Kapitalizm düşündürmeyen bir sanat anlayışını tercih eder çünkü toplumsal çelişkiler ortaya çıkmaz ve insanlar tıpkı Cesaret Ana gibi sorgulamadan yaşamaya devam eder. Oysa günümüz insanı ‘30 yıl Savaşları’ndan çok daha büyük yıkımlar getirebilecek savaşlarla karşı karşıyadır, kapitalizmin çok daha acımasızlaştığı bir çağda sorgulamaya ve düşünmeye de daha fazla ihtiyaç vardır. İşte bu yüzden Epik-Diyalektik Tiyatro ‘düşünerek öğreten’ bir anlayışla yapıldığı için hala çok önemlidir.

“Düşünme, sorunları enine boyuna tartarak özüne inen, irdeleyen düşünme, öğrenmenin temelini oluşturuyor. Bu açıdan da düşünerek öğrenmenin, insanı zorlayan, sıkı bir etkinlik olmadığını, tersine son derecede keyif verici ve eğlendirici bir yanı olduğunu önemle vurguluyor. Düşünmeyi yok sayan, tersine düşünmemeye dayanan asık yüzlü öğretim sistemimize bütünüyle ters düşen bir anlayış burada savunulan. Bu anlayışın artık iflas etmiş olması ve yeni arayışların gündeme gelmesi, Brecht'i bizim açımızdan güncel kılıyor.” (İpşiroğlu,1998:s.173)

Bugün Brecht'in oyunları hala dünyanın bir çok tiyatrosu tarafından sahnelenmeye devam etmektedir, kuramsal fikirleri hala bir çok yazar ve yönetmen için ufuk açıcı olmakta, onları Aristotelesçi dramın dışında yeni yaklaşımlar aramaya itmektedir. Bertolt Brecht'in tiyatrosu her zaman ezilen sınıfların sanatı olmuş, yoksulluğa, adaletsizliğe, sömürüye ve faşizme karşı çıkmıştır. Dünyada sınıfsal çatışmalar, eşitsizlikler devam ettiği sürece Brecht'in kuramsal düşünceleri yaşamaya devam edecektir. Kuşkusuz tiyatro sanatı sürekli olarak bir devinim ve değişim içindedir, Bertolt Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatrosu'nun bugün için seyirci üzerindeki etkisi ve geçerliliği tartışılabilir (kuşkusuz Brecht içinde öyle olurdu) fakat değişmeyecek bir gerçek varsa oda Brecht'in dünya tiyatrosu için bir milat olduğudur. Yüzyıllar önce nasıl ki denizciler yollarını kaybettiklerinde “kutup yıldızını” takip ederek doğru yönü buluyorlarsa, Bertolt Brecht'te tiyatro dünyası için her zaman düşünceleriyle yol gösterici bir ışık olamaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

1.Kitaplar

- Benjamin, Walter (2014). Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul. Agora kitaplığı
- Benjamin, Walter (2018). Brecht'i Anlamak (Çev.Haluk Barışcan, Güven Işısağ). İstanbul. Metis
- Braun, Edward (2013). Yönetmen ve sahne.(Çev. Bahadır Sina Şener). Ankara. Dost Kitabevi
- Brecht, Bertolt (1980).Sosyalist Toplum ve Gerçekçilik (Çev. Ahmet Cemal, Kayahan Güven) .İstanbul. Altın Kitaplar Yayınevi
- Brecht, Bertolt (1982). Oyunculuk Sanatı ve Dekor (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul. Say Kitap Pazarlama
- Brecht, Bertolt (1987). Sanat Üzerine Yazılar (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul. Cem Yayınevi
- Brecht, Bertolt (1994). Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, Bertolt (1997). Bütün Oyunları Cilt 8 (Çev. Ayşe Selen, Ahmet Cemal, Özdemir Nutku). İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Brech, Bertolt (2005). Tiyatro İçin Küçük Organon (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, Bertolt (2011). Epik Tiyatro (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul. agorakitaplığı
- Candan, Ayşın (2013). Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim. İstanbul. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Çalışlar, Aziz (1993). 20. Yüzyılda Tiyatro. İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- İpşiroğlu, Zehra (1992). Tiyatroda Yeni Yaklaşımlar. İstanbul. Düzlem Yayınları
- İpşiroğlu, Zehra (1998). 2000'li Yıllara Doğru Tiyatro. İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- İpşiroğlu, Zehra (2000). Tiyatroda Devrim. İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Karabulut, Tufan(2014). Modern Tiyatro. İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Kesting, Marianne (1985). Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul. Adam Yayınları

- Kula, Onur Bilge (2014). Brecht, Lukacs, Bloch Sanat ve Edebiyat. İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Mayer, Hans (1998). Brecht'i Anımsamak.(Çev. Ahmet Cemal).İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Nutku, Özdemir (2015). Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro. İstanbul. Özgür Yayınları
- Parkan, Mutlu (2000). Brecht Estetiği ve Sinema. İstanbul. Hayal Perest Yayınevi
- Piscator, Erwin (1985). Politik Tiyatro.(Çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney). İstanbul. Metis Yayınları
- Şener, Sevda (2008). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara. Dost Kitabevi
- Thoss,Michael, Boussignac ,Patrick. (2013)Yeni Başlayanlar için Brecht . (Çev. Tuvana Gülcan).İstanbul. Habitus Kitap
- Wekwerth, Manfred (2006). Brecht'le Havana'da.(Çev. Yalçın Baykul). İstanbul. Mitos-Boyut Yayınları
- Wright, Elizabeth(1998). Postmodern Brecht (Çev. Ayşegül Bahcıvan). Ankara. Dost Kitabevi

2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- Aykut, Cem (2016). Bertolt Brecht Estetiği ve Türk Tiyatrosuna Etkileri. Yüksek Lisans Tezi, KKTC. Yakın Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. KKTC-Lefkoşa.
- Baykal, Mehtap (2011). Bertolt Brecht'in "Der Kaukasische Kreidekreis" ve Wolfgang Borchert'in "Drauben Vor Der Tür" adlı Eserlerinde 1945 Sonrası Alman Tiyatrosunun Teknik ve İçeriksel Yönelimleri. Yüksek Lisans Tezi, T.C. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Adana.
- Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları (1990). Brecht'ten Metinler (Çev.Kerem Karaboğa, A. Cüneyt Yalaz). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi. 3, 9,34.
- Doğan, Boran (2018). Brecht Tiyatrosunda Praksis'in İşlevi ve Bu İşlevin "Sezuan'ın İyi İnsanı" Oyununda Kullanımının Araştırılması. Yüksek Lisans Tezi, T.C. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Isparta
- Gençtürk, Kamil (2009)Bertolt Brecht'in Tiyatro Oyunlarında tarihsellik. Yüksek Lisans Tezi, T.C. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Güneşdoğdu, Ayça (2011). Bertolt Brecht'in Kafkas Tebeşir Dairesi Oyunudaki Grusha Vashnadze Karakteri Üzerine Oyunculuk Çalışmaları. Yüksek Lisans Tezi, T.C. Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

Onur, Ali (2005) Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro. Yüksek Lisans Tezi, T.C. Yüzüncüyıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Van

Şen, İlder (2021). Epik Tiyatro Yaklaşımıyla Vasıf Öngören'in "Asiye Nasıl Kurtulur?" adlı Oyununda Kadın Sorununun İşlenişi. Yeni Tiyatro, 139, 22,23.

3. Elektronik Kaynaklar

Turgay, N. Özgül. Bozkurt Katıkçı, Kadriye (2018). Epik Tiyatroda Müzik. İdil Dergisi,7, 1606 <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1546382991.pdf> 22.05.2021

Özmen, Özlem (2012). Epik Tiyatronun Öncüsü Bertolt Brecht ve Cesaret. (s,2,3,5,10) Ana. [https://www.researchgate.net/publication/308166850_Epik](https://www.researchgate.net/publication/308166850_Epik_Tiyatro'nun_Oncusu_Bertolt_Brecht_ve_Cesaret_Ana)

[Tiyatro'nun Oncusu Bertolt Brecht ve Cesaret Ana](https://www.researchgate.net/publication/308166850_Epik_Tiyatro'nun_Oncusu_Bertolt_Brecht_ve_Cesaret_Ana) 27.05.2021

Yıldız Akgül, Tülay (2013). Bertolt Brecht, Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilir. (s.11). [Thttps://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118122](https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118122), 27.05.2021

Arıcı, Oğuz (2006). Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine. Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi, 18, 102-103. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/10986.30.05.2021>

Özmen, Özlem (2020). Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosunda Gestus Kullanımının İşlevi,(s.316-319-321-322-323) . [https://www.academia.edu/44564386/Bertolt Brechtin Epik Tiyatrosunda Gestus Kullan%C4%B1m%C4%B1n%C4%B1n_%C4%B0%C5%9Flevi.31.05.2021](https://www.academia.edu/44564386/Bertolt_Brechtin_Epik_Tiyatrosunda_Gestus_Kullan%C4%B1m%C4%B1n%C4%B1n_%C4%B0%C5%9Flevi.31.05.2021)

Berlinalive (2021). <https://www.berlinalive.de/ondemand/berliner-ensemble-helene-weigel-als-mutter-courage-1323>. 07.06.2021

Berliner Ensemble (2020). <https://www.berliner-ensemble.de/BE-at-home> 10.12.2020

ÖZGEÇMİŞ

İLTER ŞEN

2002 yılında Ç.Ü. Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünden mezun oldu.

2007 yılına değin Devlet Tiyatrolarında, Özel Tiyatrolarda oyuncu olarak çalıştı.

2007 yılında Adana Büyük Şehir Belediyesi Şehir Tiyatrosuna katıldı.

2007 Özel Başkent Okulları ve Özel Gündoğdu Okullarında Tiyatro ve Diksiyon dersleri verdi.

2010 yılında Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü ve Güzel Sanatlar Bölümü'nde Tiyatro ve Diksiyon dersleri vermeye başladı, halen devam etmektedir.

2019 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Dramatik Sanatlar Bilim dalında Yüksek Lisans eğitimine başladı.

Halen Adana Büyük Şehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda oyuncu, yönetmen ve eğitmen olarak görev yapmaktadır.

ROL ALDIĞI OYUNLAR

2003-2004	Köprüden Görünüş	Adana Devlet Tiyatrosu
2003-2004	Kuru gürültü	Adana Devlet Tiyatrosu
2003-2004	Figaro'nun Düğünü	Adana Devlet Tiyatrosu
2004-2005	Kadınlar savaş ve oyun	Adana Devlet Tiyatrosu
2004-2005	Carmela Paolino	Adana Devlet Tiyatrosu
2005-2006	Eşeğin Gölgesi	Adana Devlet Tiyatrosu
2005-2006	Deli Dumrul	Adana Devlet Tiyatrosu
2001-2002	Resimli Osmanlı Tarihi	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2006-2007	Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2008-2009	Bit yeniği	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2008-2009	Ödenmeyecek Ödemiyoruz	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2009-2010	Rüya Oyunu (Ç.O)	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2010-2011	Misafir	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2011-2012	Komşu Köyün Delisi	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2012-2013	Müfettiş	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2013-2014	Becerikli Kanguru (Ç.O)	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu

2013-2014	Kamyon	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2014-2015	Herostratos'u Unutun	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2015-2016	Ayyar Hamza	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2016-2017	Lokman Hekim ve Şahmaran	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2020-2021	Köprüden Önce Son Çıkış	Adana B.Ş. Belediyesi Şehir Tiyatrosu

YÖNETTİĞİ OYUNLAR

2007-2008	Düdüklüde Kıymalı Bamyası	Özel Başkent Okulları
2008-2009	Sevgili Doktor	Özel Başkent Okulları
2009-2010	Evet Diyen Hayır Diyen	Özel Gündoğdu Okulları
2010-2011	Bekçi Murtaza	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü Drama Topluluğu
2011-2012	Toros Canavarı	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü Drama Topluluğu
2012-2013	Kuklalar	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü Drama Topluluğu
2013-2014	Keşanlı Ali Destanı	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü Drama Topluluğu
2014-2015	Çanakkale Oratoryosu	Adana Büyük Şehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu
2014-2015	Kadınlık Bizde Kalsın	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü Drama Topluluğu
2015-2016	Lysistrata	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü Drama Topluluğu
2016-2017	Azizname	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü Drama Topluluğu
2016-2017	10 Kasım Atatürk'ü Anma Töreni	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü
	Atatürk Oratoryosu	
2017-2018	10 Kasım Atatürk'ü Anma Töreni	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü
	BİR DESTANDIR	
	ATATÜRK	
2017-2018	Scapin'in Dolapları	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü Drama Topluluğu
2018-2019	İstibdat Kumpanyası	Ç.Ü. Kültür Müdürlüğü Drama Topluluğu