

T.C.KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE BİLİM DALI

BRECHT VE ADORNO ESTETİKLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

DOKTORA TEZİ

YUSUF SARIKAYA

KOCAELİ 2021

T.C.KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE BİLİM DALI

BRECHT VE ADORNO ESTETİKLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

DOKTORA TEZİ

YUSUF SARIKAYA

DANIŞMAN: PROF.DR. HÜR SİNAN ÖZBEK

KOCAELİ 2021

T.C.KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE BİLİM DALI

BRECHT VE ADORNO ESTETİKLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

DOKTORA TEZİ

Tezi Hazırlayan: Yusuf SARIKAYA

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 14.07.2021/17

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Hür Sinan ÖZBEK

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Yıldırım TORUN

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Bora ERDAĞI

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi: Tanzer YAKAR

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi: Taşkın EROL

KOCAELİ 2021

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MARKSİST ESTETİK.....	15
1.1.MARX VE ENGELS'İN GÖRÜŞLERİ.....	15
1.2.TROÇKI'DE POLİTİK MÜCADELE VE SANAT İLİŞKİSİ.....	24
1.3.PLEHANOV'UN MARKSİST ESTETİĞE KATKISI	27
1.4.LUKACS'IN MARKSİST ESTETİĞİ.....	30
1.5.MARCUSE'NİN MARKSİST ESTETİK ELEŞTİRİSİ	36

İKİNCİ BÖLÜM

2. BRECHT ESTETİĞİ.....	41
2.1.BRECHT ESTETİĞİNE GENEL BAKIŞ.....	41
2.2.BRECHT Poetikasının Temel Unsurları	47
2.2.1. Brecht Poetikası	47
2.2.2. Epik Tiyatro	49
2.2.3. Dramatik Tiyatro ile Epik Tiyatro Arasındaki Farklılıklar.....	52
2.2.4. Aristotelesçi Olmayan Oyun Sanatı	56
2.2.5. Yabancılaştırma Efektü ve Özdeşleşmenin Kırılması	58
2.2.6. Tarihselleştirme	63
2.2.7. Diyalektik Tiyatro.....	66
2.2.8. Gestus-Toplumsal Tavır.....	67
2.2.9. Öğreti Oyunları (Lehrstücke).....	68

2.3.FELSEFİ BİR TİYATRO	71
2.4.TRAJEDİNİN DÖNÜŞÜMÜ	73
2.5.HAKİKATİ YAZMANIN GÜÇLÜKLERİ VE SANAT	76
2.6.BRECHTYEN KOMEDYA’NIN PRAKSİSİ	79
2.7.BRECHT ESTETİĞİNDE MARKSİZM ETKİSİ.....	84

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ADORNO’NUN ESTETİK KURAMI	96
3.1.ESTETİK TEORİ	96
3.2.MONADLAR VE SANAT.....	99
3.3.KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT	101
3.4.MÜZİKSEL DÜNYA VE ATONAL FELSEFE	104
3.5.SANAT VE POLİTİK EĞİLİM	106
3.6.BECKETT VE KAFKA	108
3.7.AURA’NIN KAYBOLMASI VE SANAT YAPITI.....	111

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BRECHT VE ADORNO ESTETİĞİNİN KARŞILAŞTIRILMASI.....	115
4.1.SANAT VE POLİTİKA.....	115
4.2.ÖZERK SANAT VE BAĞLANMACI SANAT EKSENİNDE ADORNO- BRECHT ESTETİĞİ	119
4.3.BRECHT VE ADORNO AÇISINDAN KOMEDİNİN PRAKSİSİ	139
4.4.BRECHT’İN ENTELEKTÜELLİK ELEŞTİRİSİ VE ADORNO	150
4.5.BRECHT VE ADORNO ESTETİĞİ AÇISINDAN BENJAMİN’İN KONUMU	153
4.6.BRECHT VE ADORNO ARASINDAKİ ESTETİK UZAKLIĞI LUKACS İLE OKUMAK	164
SONUÇ.....	182
KAYNAKÇA	185
ÖZGEÇMİŞ.....	194

ÖZET

Brecht ve Adorno estetiği hakkında yapılacak bir inceleme, sanat yapıtının toplumsal anlamı konusunda iki farklı eğilimi gösteriyor. Bu inceleme sanatı toplumsallıkla açıklayan ve sanatı toplumsallığın reddi olarak açıklayan iki eğilimi inceleme imkânı veriyor. Estetik ve politika ilişkisine dair Antik Yunandan beri gelen tartışmalarda Brecht ve Adorno, modern estetik düşüncesi için yeni bir alan açıyor. Adorno, estetik kuramında özerk sanatı kavramsallaştırıyor ve sanat alanını özel bir yere koyuyor. Brecht ise sanatı toplumun değişimi için bir olanak olarak görüyor. Brecht'in özgünlüğü kendinden önceki sanat anlayışlarını eleştirerek yeni bir anlayış geliştirmesi oluyor. Böylece Brecht, sanat ve toplumsallık arasında doğru bir ilişki kurmaya çalışıyor. Adorno ise Brecht'in sanatı politikaya indirgediği üzerinde duruyor. Bu çalışmasa sanat ve politik eğilim arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiği, Brecht ve Adorno estetiği açısından inceleniyor.

Anahtar Kelimeler: Brecht, Adorno, Estetik, Politika, Sanat

ABSTRACT

A review of the Brecht and Adorno aesthetics shows two different trends in the social meaning of the artwork. This analysis gives the opportunity to examine two tendencies that explain art as sociality and art as the rejection of sociality. In discussions of the relationship between aesthetics and politics since Ancient Greece, Brecht and Adorno open a new field for modern aesthetic thought. Adorno conceptualizes autonomous art in his aesthetic theory and places the field of art in a special place. Brecht, on the other hand, sees art as an opportunity for the change of society. Brecht's originality is that he develops a new understanding by criticizing his previous understanding of art. Thus, Brecht tries to establish a correct relationship between art and sociality. Adorno, on the other hand, emphasizes that Brecht reduced art to politics. In this study, how the relationship between art and political tendency should be, is examined in terms of Brecht and Adorno aesthetics.

Keywords: Brecht, Adorno, Aesthetics, Politics, Art

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında Brecht ve Adorno'nun estetik kuramı karşılaştırılarak, sanatın politika, ideoloji, felsefe ve toplumsal düşünceler arasındaki ilişkisi incelenmek istenmiştir. Bu tez çalışmasına başlamamda yıllardan beri sürdürdüğüm tiyatro faaliyetleri ile felsefe alanındaki akademik çalışmalarım arasında bir bağ kurma düşüncesi etkili oldu. Ele aldığım problem, tiyatro pratiği içerisinde düşündüğüm bir sorundu. Çalışmanın, sanat faaliyetlerinin felsefi arkaplanı hakkında inceleme yapmak isteyenlere yararlı olmasını diliyorum.

Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup, tez süreci boyunca bana yardımcı olan tez danışmanım Prof.Dr. Hür Sinan ÖZBEK'e teşekkürlerimi sunarım. Tez çalışmam boyunca desteğini esirgemeyen arkadaşım Doç.Dr. Fehmi ÜNSALAN'a, her zaman sevgiyle anacağımız Dr.Öğr.Üyesi Tanzer YAKAR'a çalışmam boyunca her zaman yanımda olan sevgili aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

GİRİŞ

Adorno'nun sanat yapıtına bakışı ile Brecht estetiğinin karşı karşıya getirildiği bir çalışma, sanatın politik eğilimlerle olan ilişkisi konusunda önemli bir tartışma alanı yaratıyor. Sanat ve politik eğilim arasındaki ilişki ele alınırken konu, Brecht Adorno, Benjamin, Marcuse ve Lukacs ekseninde yoğunlaşıyor. Bu tartışmada politik olarak doğru bir anlayışla-sanatsal olarak doğru bir anlayış arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiği önem kazanıyor. Adorno, Brecht'ten sanat anlayışını sanatın politikaya indirgenmesi olarak görürken, Benjamin Brecht'ten sanatı, sanatın aurasının kayboluşuyla birlikte düşünerek yeni bir olanak veya bir örnek olarak görüyor. Adorno gibi Marcuse de özerk sanat anlayışını öne çıkarmakla birlikte yeni bir devrimci sanat tanımı yapıyor ve 'politik eros' kavramını kullanıyor. Benzer biçimde Benjamin siyasetin estetize edilmesine karşıt olarak estetize edilmiş bir yaşam üzerinde dururken, sanat için politik bir temel arıyor ve bunu Brecht'in çalışmalarlarıyla örnekliyor. Lukacs ise klasik gerçekçi romanların üslubunu öne çıkarıyor ve bunun dışındaki belli sanat biçimlerini dekadans olarak nitelendiriyor. Dolayısıyla Brecht ve Adorno estetiği hakkında yapılan bir incelemede, Brecht ve Adorno estetiği merkeze alınarak, Benjamin, Marcuse, Lukacs, Althusser ve Marksist estetiğin incelenmesiyle anlam kazanıyor.

Özellikle Brecht'in seyirciyle kurulan ilişkiyi değiştirmeye dönük çalışmaları, sanatın salt ruhsal bir arındırmadan çıkarılmasına dönük denemeler, seyircinin de üretici olabileceği bir sanat görüşünün önünü açıyor. Sanat faaliyetlerinde politik olanın burjuva söylemi eliyle dışarı atılması, Kant kaynaklı sanatın kendi içinde bir anlamı olması düşüncesi, sanatın kendi dışında bir düşünceye bağlı olmaması gibi görüşlerin etkisi Brecht tarafından kırılmaya çalışılıyor. Yeniçağda insan ilişkilerinin karmaşıklaşması sanatta da yeni algılamaları doğuruyor. Benjamin, Brecht'den hareketle, yeniden üretim çağında, yeni tekniklerin sanatta kullanımını önemsiyor. Sinema, tiyatro, fotoğraf, montaj gibi alanlarda gelişen yeni teknikleri geniş kesimlere ulaşmanın bir aracı olarak görülüyor. Adorno ise Benjamin ve Brecht'in aksine teknik gelişmelerin toplumsal değişim yaratabileceğine dönük karamsarlık taşıyor ve sanatın

egemen sistemin müdahalesiyle, kültür endüstrisinin unsurları haline geleceğini öngörüyor.

Tüm bu tartışma alanı içerisinde sanatın metalaşması, kültür endüstrisi ürünleri haline gelmesi, sanatın toplumun değişime nasıl etki edebileceği, teknik ve teknolojik ilerlemenin sanatsal çalışmalara nasıl etki edebileceği, eskinin büyük sanat eserlerinin modern dönemde oluşup oluşmayacağı, saydığımız isimler açısından önem kazanıyor.

Adorno ve Brecht arasındaki estetiğe ilişkin tartışma hem bu çerçevede, hem de kendi zamanlarına kadar olan geleneğin incelenmesinde anlam kazanıyor. Her iki düşünür de modern çağda sanatın konumuna ilişkin tespitler yapıyor. Adorno özerk sanat vurgusu ekseninde bağlanmacı sanatı eleştirirken sanatın mevcut düzensizlik ve uyumsuzluk içerisinde sığınılacak bir liman olacağını düşünüyor. Bu nedenle sanatı toplumsallığın reddi üzerinden okuyor ve Brecht sanatını siyasete angaje olmakla nitelendiriyor. Brecht ise iki dünya savaşı arasında, kendisini oluşturan koşullar içerisinde sanatı insanı değiştirme potansiyeliyle ele alıyor. Eserleri ve yazılarıyla kendinden önceki sanat anlayışı üzerinde bir devrim yaratıyor. Brecht'in yarattığı devrimi Marcuse, Baudelaire'in yarattığı etkiye benzetiyor. Althusser ise Marx'ın felsefede gerçekleştirdiği devrimle Brecht estetiği arasında bağlantı kuruyor. Brecht bir yandan tiyatrodaki biçimsel bir devrim yaratmakla, bir yandan da politik bir sanat perspektifi ortaya koymakla nitelendiriliyor. Sanatın özerk veya angaje olup olmadığı, başka deyişle özgür ya da güdümlü olup olmadığı, tarihsel olarak iktidarların sanat üzerindeki etkisinin nasıl bir algılayışa neden olduğu, geniş bir tartışma alanını kapsıyor. Bu çalışmada tartışma, Adorno ve Brecht'in sanata yüklediği anlamlar ve farklılaşma üzerinden ilerliyor fakat kısaca tarihsel olarak tartışmanın nasıl ilerlediğini de görmek gerekiyor.

Sanatın doğal olarak ya da kökensel olarak politik olduğuna dönük bir tartışma süregeliyor. Sanatın politik olduğunu düşünen kuramlar, genel olarak insanın tüm faaliyetlerinin de politik olduğunu ele alıyorlar. Heidegger, "Sanatın ne olduğu, eserin kendisinden hareketle açıklanmalıdır" (Heidegger, 2011: 10) demektedir. Herbert Read'e göre, "sanatın en basit ve kullanılan tanımı hoşça giden biçimler yaratma gayretidir" (Read, 1974: 18). Lukac ise "Sanatın yaşam kalitesini artırmadaki olumlu

rolüne inanıyor. Sanat bunu etik estetik değerlere katkıda bulunarak bütünlüklü insanı geliştirmesiyle yapıyor” (Kiralyfalvi, 2016:142). Sanatın hükmetme aracı olarak egemenler tarafından kullanılması ise tartışmanın bir yanını oluşturuyor.

Sanatın kökenine ilişkin tartışmalarda, sanatın kökeni, çalışma (iş), büyü, oyun, mitos, dans olarak konulabiliyor. George Thomson’a göre “ İlkel yansılama dansı...yapılacak işe bir çeşit hazırlıktı” (Thomson, 1984 :51) Öte yandan insanlık tarihiyle yaşıt olarak sanata kendisinden başka bir kaynak aramamak gerektiği de söylenebiliyor. Bu bakımdan sanatın kökenine dair tartışmalarda dahi politik bir bakış açısı bulunabiliyor. Sanatın kökenine ilişkin incelemelerde, bağ bozumu şenliklerinde halkın özgürce şarkı söylemesi, sanatın halk tarafından yaratıldığına kaynak gösteriliyor. Ditrambos şarkıları herkesin özgürce katıldığı kutlamalarda söyleniyor ve bir kutlama gerçekleşiyor. Nietzsche, *Tragedya'nın Doğuşu*'nda sanatın gelişimini Apollonca olan ile Dionysosçu olanın karşıtlığına bağlıyordu:

Dionysosca olmanın büyüü altında, yalnızca kişi, kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, doğanın coşkunluğu içinde sevince kapılarak, birbirine dış bileyenler, yabancılaşanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolaş olan bir insan gibi, birbiriyle kaynaşır. (Nietzsche, 2005: 21).

Augusto Boal'e göre bu noktadan sonra bir kırılma yaşanıyor. Aristokrasi eliyle bazı kişilerin sahnede olduğu diğerlerinin izleyici olarak kalacakları bir sistem oluşuyor. Sahnede temsil edilenler başkahraman olarak aristokrasiyi temsil ediyorlar. İşte bu değişim Boal'e göre Aristotelesçi baskıcı tragedya sisteminden kaynaklanıyor.

Arnold Hauser'de benzer şekilde, *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nde, Antik Yunan devletinde soyluluğun egemenliği ve sanata yansımaları ele alıyor. Buna göre, Atina demokrasisinin ürünü olarak tragedya, toplumun iç çelişkilerini gösteriyor. Tragedyaların içeriğini oluşturan kahramanlık motifleri de aristokratik yapıyı gösteriyor. Bu bakımdan Hauser, tragedyaları taraflı bir yapının göstergesi olarak görüyor ve bugünkü sistemle karşılaştırıldığında onların “devlet sanatçısı” olarak görülmesi gerektiğini belirtiyor. Hauser'e göre, tiyatro maddi olarak desteklediği

sınıfların propaganda aracı olarak hayat buluyor. Tragedya oyuncularını devletten maaş almakla, devlet politikasına karşı olacak eserlerin sahnelenmesini gerçekleştiriyor:

Propagandanın sanata girişi, bu sanat türünde, diğer sanat dallarında olmadığı kadar çok tartışma konusu olmuştur. Bu sorun ilk kez, aydınlanma hareketinin sahneyi, kendi düşünce biçimlerinin savunduğu bir kürsü haline getirmesi ve Kant'a özgü bir düşünceyle, sanatın çevresine kayıtsız olduğu görüşüne karşı koyması ile ortaya çıktı (Hauser, 1984: 91).

Sanatın, politikanın kendisi kadar eski olduğuna dönük bir düşünce geleneği ile sanatın haz nesnesi olduğu görüşü, sürekli bir karşıtlık oluşturuyor. Sanatın eğitici, ahlaki, bilgi verici ve harekete geçirici yönü ile bir hoşlanma nesnesi olması arasındaki karşıtlık, birbirini etkileyerek modern döneme kadar kendisini var ediyor. Sanatın haz verirken eğitmesi ve yön vermesi gerektiği bir görüş iken, diğer bir yönelim sanatın sadece ruhu yüceltmek amacıyla olması gerektiğini ele alıyor. Sanatın kendi içinde yorumlanabilecek bir nesnesi olup olmadığı ya da politik bir nesne olup olmadığı sorusu bir tartışma olarak kalıyor.

Örneğin Aristoteles'in *Poetika*'da şiir ve politikayı ayırması, bir estetik-politik sisteme mi işaret ediyor? Aristoteles, sanatın amacı, işlevi ve niteliği üzerine düşünüyor ve Aristotelesçi sanat anlayışı yüzyıllarca egemen bir sanat anlayışı olarak varlığını sürdürüyor. *Poetika*'daki belirlemeleri resmi sanat anlayışı olarak etki ediyor. Tragedyanın kuralları, üç birlik kuramı, katharsis anlayışı ve sanatın toplumsal rolüne ilişkin düşünceleri kendisinden sonra egemen hale geliyor. Bilindiği gibi "koru ve acıma duyguları uyandırılarak ruhun tutkularından arındırılması" diye tanımladığı Katharsis, seyircinin yasadışı eğilimlerini sindirmeye dönük bir araç olarak görülüyordu. Boal, Aristotelesçi poetikayı baskıcı tragedya sistemi olarak niteliyor. Aristoteles'e göre "Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir" (Aristoteles, 2002: 30). Aristoteles'in sanatı bir taklit olarak görmesi, sanatın yaratılmış olanları yeniden yaratması biçiminde ele alınıyor. Böylece sanat insanları oldukları gibi değil olmaları gerektiği gibi taklit ediyor. Aristoteles'in sözünü ettiği yeniden yaratma, doğanın ve dolayısıyla toplumun hatalarını düzeltme imkânı veriyor

sanata. Boal bu durumu şöyle açıklıyor: “Sanatın ve bilimin amacı şudur: Doğanın kendi telkinlerini kullanarak doğanın hatalarını düzeltmek” (Boal, 2003: 12). Dolayısıyla sanatın toplumsal düzensizlikleri önlemede rol edinmesi Aristoteles düşüncesiyle görülmeye başlıyor. Öte yandan Antik Yunan’da Platon ve Aristoteles özelinde sanatların bölümlenmesi, alt kollara ayrılması işleniyor. Tüm bu bölümlenme ve hiyerarşik yapıda, politika sanatının en üstte durduğu görülüyor. Eşitsizlik, adalet ve erdem kavramının işlendiği, felsefenin bu aşamasında, politika aracılığıyla tragedyaya eşitsizliği giderici bir işlev düşüp düşmediği tartışılıyor. Aristoteles’in sanata ahlaki bir işlev yüklediği söylenebiliyor. Tragedyanın işlevi “koru ve acıma duyguları uyandırarak ruhun tutkularından arındırılması” olarak konulduğunda, sanat bir sağaltım veya ahlaki tedavi amacı gütmüş oluyor.

Aristoteles sanatları genel olarak taklit (mimesis) ile ilişkilendiriliyor. Taklit edilen karakterlere geldiğimizde bunlar doğal olarak iyi veya kötü olmak durumundadır: “Buna göre ozanlar ya ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü olanları yahut da ortalama insanların eylemlerini taklit eder” (Aristoteles, 2002: 13) Demek ki sanatın konusu olan karakterlerin ahlaki normları Aristoteles’te altı çizilen bir konu oluyor. Böylece komik olanın halka yani aşağı sınıflara ilişkin olduğunu, dramatik olanın veya şiirsel olanın soylu sınıflara ilişkin olduğunu söylenmiş oluyor. Aristotelesçi tragedyaya sistemi, incelememizin bir tarafını oluşturan Brecht estetiği için önem kazanıyor. Brecht estetiği, Aristotelesçi olmayan bir sanat üzerinden hareket ediyor.

Aristoteles ile birlikte Platon’un sanat üzerine düşünceleri sanatın toplumsal işlevi konusunda, düşünce tarihi açısından belirleyici bir konumda bulunuyor. Platon şairleri kovma protokolü olarak anılan görüşleri ve sanata devlette verdiği işlev açısından ele alınıyor. Sanata toplumsal işlev yüklemesi ile Marksist estetiğe ve Brecht estetiğiyle arasındaki bağlantı düşünülebilir.

Platon estetiğinde, “mutlak güzel” Tanrısal olanla ilişkilenebilir ve bir şeyin güzel olması “Mutlak Güzellik” sayesinde mümkün oluyordu. Dolayısıyla Platon şairlerin Tanrısal esinle yazdıklarını söylüyor. Eşyalar ve canlılar güzel ideasının bir yansıması oldukları için güzel olarak nitelendiriliyor. Sanatın amacı da hayal meyal görülen bu

güzelliği yeniden yaratmak oluyor. Sanat böylece yansımanın yansımaları ya da taklidin taklidini yaptığı için üçüncül değerde duruyor. Platon'un bu değerlendirmesi sanata olumsuz anlam yüklenmesine kaynak oluşturuyor. Öte yandan Platon'un *Devlet*'te sanatçıların, şairlerin kovulması gerektiğini söylemesi de benzer anlamda düşünülebilir. *Epinomis* diyalogunda Platon "...insan bir sanatı istediği kadar ustalıkla işlesin, bunun hiçbir değeri yoktur. Çünkü taklit insana bilgelik kazandırmaz" (Platon, 2001: 12) diyerek, sanatı bilgelikle karşılaştırıp aşağı değerde görüyor.

Platon *Devlet*'te bir devlet adamı kimliğiyle sanatı ele alıyor ve sanatı devletin yararı açısından değerlendiriyor. Böylece sanatın eğitim açısından işlev kazanabileceğini söylüyor. Örneğin müzik sanatını ise Platon işlevsel yönüyle ele alıyor ve müziği en üst değerlerden birine koyar. "...müzikle eğitim en üstün eğitimidir, çünkü ritm ve uyum, ruhun ta içine girer ve ona uyum kazandırarak her şeyden çok kavrar" (Platon, 1998: 38). Müzik, devletin yönetiminde işlev kazanıyor. Örneğin Lidya kaynaklı müzik biçimleri lirik yapısı gereği ve yakınmaya yönelimli olduğundan devlet için dışlanması gereken müzikler olup, Dor kaynaklı müzik biçimleri coşturucu ve savaşçı yanı sıra önemsenir ve olumlu anlam kazanıyor. "O halde devletimizde üçgen, mızrap ve öbür çok telli, çok makamlı bütün sazları yapan sanatçıları beslemeyeceğiz" diyerek düşüncesini açıklıyor.

Alain Badiou, Platon ile Brecht arasında bir bağlantı kuruyor. Buna göre, Platon ve Brecht didaktik sanat kampı içinde yer alarak, sanatı kendisinden başka bir alana indiriyor. Badiou'ya göre Platon, Protagoras diyalogunda "...sanat öğreniminin eğitimin anahtarı olduğuna ta o zamandan işaret etmişti" (Badiou, 1998: 11). Platon *Devlet*'te şiirin etkinliği yerine felsefenin etkinliğinin egemen olmasını öngörüyordu. Badiou, sanatın didaktizme bağlanmasının köklerini Platon'da arıyor çünkü Platon sanatı felsefeye indiriyor. Sanatın kendi dışında bir hakikate bağlanması böylece Platon'la başlıyor. Nietzsche ise Sokrates'i, dolayısıyla Platon'u Dionisosca olanı öldürdüğü gerekçesiyle konu ediyor ve Sokrates felsefesinin Dionysosça olan üzerindeki olumsuz etkisine vurgu yapıyordu. Nietzsche bu durumu "Sokrates'e özgü güdünün en yakın etkisi kesinlikle, Dionysos tragedyasının yıkımını amaçlamıştır" (Nietzsche, 2005: 93) diyerek belirtiyor.

Aristoteles ve Platon'un estetiği son çözümlemede felsefi bir temele dayanıyor. Badiou, sanat ve felsefe ilişkisine yeni bir bakış getiriyor ve felsefenin sanat üzerindeki etkisini olumsuz bir etki olarak okuyor. Bu bakımdan Badiou, sanat ve felsefe ilişkisinde üç ana akım belirliyor. Bunları sanatta didaktik, romantik ve klasik şema olarak belirliyor. Badiou sanat tarzlarını üç farklı alana ayırdığında, marksizmi didaktik şemada, yorum bilgisel yaklaşımı romantik şemada, psikanalizci yaklaşımı klasik şemada konumlıyor. Didaktik şema Platon ile temsil ediliyor ve Platoncu bakış sanata didaktik, eğitici işlev atfediyor. Sanatı eğitimsel anlamda değerlendiriyor ve bu amacın yönetimini de felsefeye veriyor. Sanatın eğitimde anlam kazanması popülist bir bakışı gerektiriyor ve halk üzerindeki etkisiyle değerlendiriliyor. Böylece sanat eserleri yapının değeriyle değil, halkın beğenisiyle ölçülüyor. Badiou'nun eleştirisi sanatın kendi dışındaki yapılarla belirlenmesi ve sınırlandırılması ekseninde oluyor. Aristotelesçi poetik gelenek ise katharsis kavramı ekseninde sanata sağaltıcı, etik bir anlam atfediyordu. Sanat ruhsallığı düzenlemek için işlev kazanıyor ve yarar unsuruna göre değerlendirilmiş oluyor. Badiou, bu belirlemeler sonunda "başka bir estetik" öneriyor. Sanat bir düşünceye, ideolojiye ve ya felsefeye bağlanmak yerine, sanatın kendisinin bir hakikat olması gerekiyor. Felsefenin ise bu düşüncede sanatı olduğu şekliyle gösterme amacıyla olması gerekiyor.

Platon'un aksine Kant sanatın kendi dışında bir amacı olamayacağı görüşüne referans oluşturuyor. Toplumcu sanat veya sanata kendi dışında bir kaynak aranıp aranmayacağı tartışmalarında Kant'ın etkisi her zaman hissediliyor. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin "Güzellik Üzerine" başlıklı bölümünde şöyle söylüyor: "...Güzeli beğenme çıkarsız ve özgür biricik tek hoşlanmadır; çünkü burada ister duyunun çıkarı, isterse usun çıkarı olsun, hiçbir çıkar onayımız üzerine zorlama yapamaz" (Kant, 2011: 61). Estetik yargı ve onunla bağlantılı olarak beğeni yargısı bilgisel olan ve ahlaksal olandan ayrılmıştır ki böylece estetik nesneye veya sanat eserine salt ahlaki ve bilgisel tavırla yaklaşılması tavsiye ediliyor.

Bu bağlamda Kant estetiğinin en önemli kavramlarından biri "ereksiz ereklilik" oluyor. Ereksiz ereklilik sanatın ereğinin kendi içinde olduğu, sanatta kendisinden başka etmenlerin amaçlanması (örneğin, bilgi, ahlak, politika gibi) başka bir ereğin varlığına işaret ediyor:

“ereklilik”, biçim almış olan şeyin kendi içinde bulunmaktadır. Oysa “erek”(Zweck), her zaman bir dıştan belirlenimi ifade eder. Kant’ın terimleriyle ifade edersek, erekli (zweckmaessig) bir oluşum, kendi hareket ve yönelim noktasını kendi içinde taşır; oysa ereğe yönelen, ereğe bağlı (zweckhaftes) bir şey, kendini hareket ettirecek noktayı kendi dışında bulur (Casirer, 1996: 334).

Ereksiz ereklilik kavramı öznenin “İlgiden bağımsız hoşlanma”sı kavrayışını da temellendirmiş oluyor. İlgiden bağımsız hoşlanma özne açısından hayal gücünün özgür kalmasının yolunu açıyor. Öbür türlü çıkarla ilişkilenen bir yargı, estetik yargıyı bozuyor. Estetik duygu, bilgiden, tattan, yararlılıktan ve kullanıştan tamamen bağımsız kendine özgü bir biçimde ortaya çıkıyor. Kant, sanat yapıtına kendinden başka bir anlam, bir amaç yüklememek gerektiğini düşünür. Kant’a göre, güzelin bir nesnenin faydaya dayalı bir güdüsü olması bekleniyor. Kant’da gerçek güzellik yansız olup ve yansızlık bir ilgisizlik olarak görülmüyor, fakat tarafsızlık olarak düşünülebilir. Güzelliği algılayan kişinin de yansız olmamız gerekiyor. Kant’ın estetik kuramı özgür sanat ve güdümlü sanat tartışmalarında hep bir referans kaynağı oluyor ve “sanat için sanat” düşüncesinin izleri Kant felsefesinin temelinde çıkarılabiliyor. Sanatı toplumsallıkla ilişkilendiren görüşler Kant estetiğiyle bir karşıtlık oluşturuyor.

“Sanatçının kaygısı yalnızca sanat yapmak olmalıdır.” düşüncesi giderek Kant’a dayandırılırken, Hegel, Kant’tan farklı olarak “Sanat eseri, seyir zevki için mevcuttur (...) kamu için mevcuttur” (Hegel, 2012: 245) diyerek farklı bir bakış açısı getiriyor. Bir başka yerde ise Hegel, “Dahası şair, bir kamu için, öncelikle de sanat eserini anlayabilmeyi ve onda yurdunda olabilmeyi talep eden kendi halkı ve çağı için yaratımda bulunur” (Hegel, 2012: 263) diyerek sanatın toplumsallıkla ilişkilendirilmesine yol açıyor. Kant’ın güzellik felsefesi algıya ve hissetmeye dayanıyor; Hegel’de ise bilgiye ve akılsal kavrayışa dayanıyor. “Hegel’e göre sanat, insanlar kendileri ve nihai gerçeklik hakkında bir şey bilebilmeleri için var oldu. Sanat bir araçtır ve biz insan olarak en bilinçli olmayı başardığımızda, artık bu aracı kullanmayacağız” (Minor, 2013: 132). Kant’ın sanatı ereksiz ereklilikte gördüğü yerde Hegel, sanatı bir araç olarak konumlandırmış oluyor.

Hegel’de doğadaki güzel ile sanattaki güzel arasında yaptığı ayrım belirleyici oluyor. Sanat güzelliği doğa güzelliğinden üstün olmasının nedeni Hegel’in Tin’e verdiği anlama dayanıyor. Doğa güzelliği Tin’e ait olan güzelliğin bir yansıması olmakla eksikli yapıda görülüyor. Hegel’in Tin’i tanımladığı şekliyle Güzel, Tin’den pay almakla, pay aldığı oranda ‘güzel’ olarak kabul ediliyor. Bu bakımdan Hegel, sanata dinden ve felsefeden daha aşağı düzeyde bir yer veriyor. Sanat çağı artık kapanmıştır çünkü yukarıda belirttiğimiz gibi burjuva toplumu ve Hıristiyan devlet, yaratıcı sanatın gelişmesine karşısında yer alıyor. Hegel, Prusya Devleti ile nasıl tarihi sonlandırıyor, sanatı da benzer biçimde sonlandırmış oluyor. Mikhail Lifshitz ise *Marx’ın Sanat Felsefesi* adlı çalışmasında, Hegel’in modern çağda sanatsal yaratma olabileceği konusunda karamsar olduğuna vurgu yapıyor (Lifshitz, 1976: 14). Çünkü “İş bölümünün kötürümleştirici etkilerini, her çeşit insan etkinliğinin gittikçe mekanikleşmesini, niteliğin nicelik içinde boğulmasını burjuva toplumun bütün bu kendine özgü karakteristiklerini Hegel şiire düşman görüyordu, kapitalizmi ilerlemenin özsel temeli olarak tanıdıktan sonra bile” (Lifshitz, 1976: 14).

Sanata politik bir işlev yüklemeye birlikte sanatın ahlaki bir amacı olup olmadığı konusu da filozoflarca sıklıkla tartışılıyor. Örneğin Jean-Jacques Rousseau, *d’Alembert’e Mektup’ta* tiyatronun siyasal rolüne ilişkin bir tartışma açıyor ve tiyatronun etkilerini genel olarak sanatın toplum üzerindeki etkisi şeklinde yorumluyor. Rousseau, ahlakla ilişkisi içinde düşünerek, tiyatronun ahlaki bir işlev kazanamayacağını belirtiyor. Sahnedeki olayları izleyen kişi, olup bitenleri kendi dışında yaşanan olaylar olarak görüyor ve kendisini sahnedeki erdemli kişi yerine koymuyor çünkü erdemli kişiyi örnek alsın, bu dünyada sıkıntı yaşayabileceğini düşünüyor. Yani Rousseau, tiyatrodaki sahnelenen oyunların izleyiciyi kendisine yaklaştıracığına uzaklaştırdığını düşünüyor. (Rousseau, 2004: 161). Rousseau sahnede kahramanların erdeminin yansıtılmasını yapmacık olarak görüyor. Erdem, ironik bir dille söylenirse ancak halkı eğlendirmeye yarayabilir ve topluma aktarılması deliliktir. Çünkü sahnede oynanan oyun, izleyici tarafından kendisine uzak görünür.

Saint-Simon ise endüstriyel çağa geçiş sürecinde sanatçının üretimine etik-toplumsal bir rol biçiyor ve sanata etik bir işlev atfediyor. Sanatı sistemin açıklarını kapatan bir işleve dönüştürmeyi arzuluyor. Toplumun kuruluşunda, üretim ilişkileri

içinde yer alan bireylerin motivasyonu için gerekli bir alan olarak sanat faaliyetleri ele alınıyor. Bu düşünce özellikle Brecht'in vurguladığı ve onunla mücadele ettiği “yemeklik sanat” veya “mutfak sanatı” denen şeyi andırıyor. Sanatın boş zamanı dolduran bir kitle tüketim nesnesi olması yine Adorno'nun da kültür endüstrisini tanımlarken eleştirdiği bir düşünce oluyor:

Saint-Simon'un ideal toplum yönetiminin liderleri olarak sanatçılar, genel ekonomik üretkenliği ve toplumun refahını artırarak daha sağlam bir sosyal kaynaşma ve mutluluk yaratma yönündeki etik fonksiyonları da yerine getirmiş olacaktı (Rose, 2015: 27).

Saint-Simon'a göre sanatçılar yüksek hayal güçleriyle geleceğin zenginliğini yaratmada ve geleceğin zenginliğini sanat yoluyla göstererek, toplumsal mutluluğu sağlamada işlev kazanıyor. Modern toplumun kuruluşunda sanatçılara biçilen rol, yeni dünya sisteminin bir cephesi olarak yer alması oluyor. Resim, müzik, şiir ve tüm sanatlarda azınlığa ait bir alan olmaktan çıkarılarak tüm topluma nüfuz edecek olan sanat üretimiyle, yine toplumun kendisine ilham vermesi hedefleniyor.

Modern dönemde Benjamin, sanatın yörüngesinin, tarihsel olarak, dinden siyasete doğru yöneldiğini ifade ediyor. Sanat yapıtını geleneksel bağlamla birlikte ele alıyor ve bu geleneğin değişebileceğini düşünüyor. Örneğin antik Yunan'da heykel bir tapınma nesnesi konumundayken, ortaçağda kilise tarafından şeytani bir tapınma nesnesi durumuna dönüşüyor. Yunanlılarda, ortaçağ kilise papazları da, heykelin aurasını, yani benzersizliğini fark ediyorlar. Yunan tragediyalarının da benzer biçimde, Yunan toplumuna ilişkin bir ritüel olduğunu düşünmek gerekiyor. Sanat yapıtlarının geleneksellikle iç içeliği burada dinsel bir atmosferin içinde olmasıyla ilişkilendiriliyor. Sanatın kökenlerine ilişkin incelemelerde büyü ve ritüellerin sanatın kaynağı olarak düşünülmesi Benjamin için de söz konusu oluyor. Sahici sanat yapıtları her zaman ritüellerle bağlantılı oluyor. Seküler toplumlarda sözünü ettiğimiz ritüel atmosferi, güzelliğe tapınma olarak kendini gösteriyor.¹

¹ Benjamin'in bu vurgusu, estetiği “güzel” ideası ya da güzel düşüncesi üzerinden okuyan geleneğe eleştiri anlamına geliyor. Platon-Kant ve günümüzde Kantçı etkilenmeyle teori yapan düşünürleri bu çerçevede düşünebiliriz. Marcuse'de bu konuya değiniyor ve “Estetik boyutun analizi yüzyıllar boyunca güzel düşüncesi üzerinde yoğunlaştı.” diyor.

Benjamin kendi çağında artık sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkinin yakınlaştığını gözlemliyor. Sözünü ettiği yakınlaşma sanatın kendi evreninde var olan bir nesne halinden çıkmasına neden oluyor ve sanat kolektif özgürleşme aracına dönüşüyor. Çünkü eski halde yani sanatların eşsiz, ulaşılamaz, tapınma biçimindeki hali kitlelerin otorite karşısındaki zaafını gösteriyor. ‘Sanat için sanat’ ifadesinden yola çıkan, estetize edilmiş, modern bir şiddet toplumu ve onun yüceltilmesiyle karşı karşıya kalınıyor. Bu durum kısaca insanın kendi yok oluşunun estetize edilmesi haline geliyor.

Fakat Marcuse sanatın potansiyelini farklı bir noktada, sanatın kendisinde ve sanat yapma biçimlerinde arıyor. Adorno’nun üzerinde durduğu gibi Marcuse de özerk sanat düşüncesine vurgu yapıyor. Toplumsal ilişkilerden özerk, kendi estetik biçim güzelliğiyle oluşan ve hatta tüm bu ilişki ağına başkaldıran bir sanat düşüncesi tasarlıyor. Marcuse’nin “asıl” ve “büyük” sanat yapıtları olarak nitelediği yapıtlar, bu çerçevede önem kazanıyor. “Asıl” ve “büyük” sanat yapıtları salt tarihsel-toplumsal ilişkilerle açıklanamayacak bir estetik bütünlüğü ve sözünü ettiğimiz bu ilişkilerden etkilenmeyen konumda duruyor. “Asıl” ve “büyük” sanat yapıtları bir anlamda felsefi töz olarak konuluyor. Söz konusu yapıtlar, tüm değişimlerde değişmeden kalan ve kendi cevherini koruyan bir töz olarak düşünülüyor. Tüm tarihi değişimlerde değişmeden kalan bu sanatsal beğeni ölçütü aynı zamanda bugün incelediğimiz sanatlar için bir kıstas oluşturabiliyor. Marcuse, böylece sanatın devrimci niteliğini, sanatların toplumsal devrimi geliştirmesine göre değerlendirmiyor. “Dar anlamda, sanat herhangi bir stil ve teknikte radikal bir değişimi temsil ediyorsa devrimci olabilir” (Marcuse, 1978: X). Böylece Marcuse’de sanatın devrimci niteliği, kendinden önceki olgusalılıkları, yerleşik kalıpları kıran, biçimsel olarak devrim yaratan tarzlar için kullanılıyor. Bu nedenle Marcuse öncü sanat akımlarının, toplumsal değişim odaklarını öncelediğini düşünüyor. Örneğin ekspresyonizm ve sürrealizm teknelci kapitalizmin yok ediciliğini önceliyorlardı.

Bir sanat yapıtı eğer estetik dönüşümün gücüyle bireylerin kaderinde bir model oluyorsa mevcut özgürsüzlüğü ve başkaldırma dinamiklerini sunuyorsa, böylece mistikleşmiş ve taşlaşmış sosyal gerçekliği parçalıyorsa ve değişimin

ufkunu açıyorsa özgürlük o zaman devrimci olarak adlandırılabilir (Marcuse, 1978: XI).

Marcuse, devrimci sanatı yerleşik algı ve olgusallığı devirmek ve böylece özgürlüğün ortaya çıkarılması olarak açıklıyor. Örneğin devrimci sanat klasik yapıtlarda, Goethe ve Rimbaud'nun yapıtlarında da ortaya çıkıyor. Böylece salt içeriksel ya da estetize edilmiş politik bir sanat yapıtında değil, zamanın yerleşik yargılarına başkaldıran sanatları da bu kapsama koyuyor. Politika yapan bir sanat yapıtından ziyade, her dönemde yerleşik egemen düşünceyi parçalayan, estetik algılamada değişim yaratan ürünleri de devrimci görüyor. Marcuse'ye göre, "Politik pratik daha iyi bir toplum inşa etmeyi başarırken (veya başaramazken), estetik biçim değişmeye devam edecek" (Marcuse, 1991: 108).

Marcuse, sanatı özgürlük mücadelesiyle ilişki içerisinde, öznelliğin kendini göstermesi olarak tanımlıyor. Sanat onaylamayan yapısıyla bir güç oluşturuyor ve özgürlük mücadelesine katkısını estetik niteliğiyle sağlıyor. "Sanat yapıtı ne içeriği dolayısıyla (e.d toplumsal koşulları doğru temsili dolayısıyla) ne de saf biçimi dolayısıyla değil, fakat içeriğin biçim olmasıyla özgün ve gerçektir" (Marcuse, 1997: 8) Marcuse, toplumsal koşulların doğru çizildiği bir sanat yapıtını, sanat yapıtı olmak bakımından yeterli görmüyor. Toplumsal ilişkilerin doğru kuruluşu belli bir politika tarzı için önemlidir. Sanat yapıtı için de önemlidir fakat yeterli değildir. Sanat yapıtı, özgürlük mücadelesinin içinde olacaksa içeriğin biçim haline gelmesi gerekiyor ki bu biçim devrimci olabilsin.

Althusser de sanatı ideoloji tartışmalarının içinde çözümlerken, Marcuse ile paralellik gösteren bir belirleme yapıyor. Althusser "Her ne kadar sanatın ideoloji ile olan ilişkisi tümünden özel ve özgül ise de, gerçek sanatı ideoloiler arasına yerleştirmem" (Althusser, 2004: 103) demektedir. Althusser, sanatı ideolojiler arasında görmesine rağmen gerçek sanata ilişkin bir ayırım yapıyor. Burada Althusser, tarihselden bugüne gelen sanata özel bir yer açma fikrinin etkisini sürdürüyor. Sanatın özgül yanı bilimsel bilgi ile olan ayırımından anlaşılabilir.² Sanat bilimsel bilgiyle karşılaştırıldığında bilgi

² Althusser'de göre sanat ve bilim arasındaki fark şu şekilde açıklanıyor: Bu iki alan aynı şey üzerine yöneldiklerinde sanat görme, algılama ve duyumsama ile bilim ise kavramlarla tanıma yoluyla gerçekleşiyor.

veren bir yapıda durmuyor fakat bilgiyle kendine has bir ilişki kuruyor. Sanat daha çok görme, algılama ve duyumsama ile gerçekliği bize sunuyor. Sanatın ideolojiyle, politikayla ilişkisini sorgulamadan önce sanatın sanat olabilmesi için bu öğelerin onda bulunmasını da kabul etmek gerekiyor. Öyleyse sanatın gerçekliği gösterme biçimi bilimsel bilgidен ya da başka türlü bilgidен ayrılıyor. Görme, algılama ve duyumsama yoluyla sanat bilgiyle özgül bir ilişki içindedir fakat bu ilişki gerçekliğin bilgisini vermek değil onu hissettirmek veya onu anırtmak için var oluyor.

Sartre'da sanat ve gerçeklik üzerine düşünüyor ve neden imgelere ihtiyaç duyduğumuzu, neden odamızda resimler, koridorlarda heykeller olduğunu ve sinemalara gidip neden kendimizi görmemiz gerekliliğini soruyor. Bu soruya Sartre'ın verdiği cevap "Bence insanlar kendi imgelerinin ortasında yaşıyorlar çünkü kendileri için gerçek nesnel olmayı başaramıyorlar" (Sartre, 1999: 47) şeklinde oluyor. İnsanın kendisini dışardan görememesi ve görme çabası bu imajların ortaya çıkmasında etkili oluyor.

Dolayısıyla, sanatın insan hayatı için anlamı konusunda filozoflar bir tartışma açıyor. Sanat kimi zaman toplumsal ihtiyaçlarla birlikte düşünülürken, kimi zaman da öznel bir alan olarak ele alınıyor. Platon sanatı ideal devlet için yararına göre ele alıyordu fakat onun devlet adamı gözüyle, kendi düşüncesi arasında bir ayırım olduğu söylenegeliyor. Althusser, sanatı ideolojiyle ilişkisi ile açıklarken, gerçek sanatı ayrı bir yere koyuyor. Marcuse'de benzer şekilde asıl ve büyük sanat eserleri üzerinde dururken, sanatın devrimci yanını politika yapmasında değil, biçimsel yanıyla ele alıyor ve estetik değişimle toplumsal değişim arasında yakınlık kuruyor. Buna karşın Benjamin, estetize edilen şiddet toplumuna karşı sanata siyasal bir temel arıyor. Sanat politik bir temele göre düşünülürken, Hegel merkezli bir düşünce olan, kapitalist çağda büyük sanat eserlerinin oluşturulamayacağı konusu bir tartışma olarak kalıyor. Sanatın ereğinin kendi içinde olduğu savıyla Kant, sanata özerk bir alan açmanın kaynağı oluyor. Tüm bu düşünce alanı içerisinde sanatın toplumsal işlevi olup olmadığı, toplumun değişiminde etkisinin nasıl gerçekleştiği, ideolojik belirlenimi olup olmadığı, en genelde ise sanat ve politika arasındaki ilişki tartışılmalı. Söz konusu tartışma içerisinde, Brecht ve Adorno'nun düşünceleri üzerinden tartışmak anlam kazanıyor. Tarihsel gelişim içinde sanata atfedilen tüm özellikler ve işlevler, sanatın

konumuna ilişkin düşünceler, Brecht ve Adorno'nun estetik düşüncesinde izler buluyor.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. MARKSİST ESTETİK

1.1. MARX VE ENGELS'İN GÖRÜŞLERİ

Brecht ve Adorno arasındaki estetik ayrışmada, Marksist estetik geleneği önem kazanıyor. Brecht ve Adorno'nun estetik ayrışması Marksist estetiğe ilişkin tartışmaların bir devamı olarak okunabildiği gibi, bu alana getirdikleri katkıyla da değerlendirilebiliyor. Adorno Marksist estetik içinde değerlendirilmiyor fakat eleştirileriyle bir alternatif oluşturuyor. Brecht Marksist estetik geleneği içerisinde değerlendiriliyor fakat kendine özgün yanları bulunuyor. Adorno ise Marksist estetiğe eleştirel bir alternatif sunduğu görülüyor. Bu açıdan Brecht ve Adorno arasındaki bir estetik tartışma incelenirken Marksist estetiği incelemek ve böylece onların düşünceleriyle bir karşılaştırma yapmak önem kazanıyor.

Marx ve Engels, sanat ve edebiyat üzerine yazılar yazıyor fakat doğrudan estetik bir kuram oluşturmuyor. Daha sonra gelen Marksistler de bu alana ilişkin çalışmalar yapıyor. Plehanov, Lunaçarski, Lukacs, Brecht, Fischer, George Thomson, Caudwell gibi Marksistler konuya ilişkin çalışmalarıyla katkı yapıyorlar. Bugün hala bu çalışmalar dolayısıyla Marksist estetik üzerine tartışmalar sürüyor. Marx ve Engels'in estetiğe ilişkin düşünceleriyle sonra gelen Marksist estetik tartışmaları arasında belli bir ayırım olduğunu da söylemek gerekiyor.

Marksizm tartışılırken politik sorunların geniş bir alana yayıldığı bir gerçek ve sanata ilişkin tartışmalar politik sorunların gerisinde kalıyor. Marksist klasiklerden sanat kuramı çıkarmak, politik alanla karşılaştırıldığında oldukça zor görünüyor çünkü verili metinler oldukça sınırlı. Yine de verili metinlerden yola çıkılarak belli bir perspektife ulaşmak mümkün olabiliyor.

Terry Eagleton, Marx ve Engels'in estetik üzerine bütünlüklü bir çalışma ortaya koymamasını, bu alana önem vermemesine değil siyasal ve ekonomik alana

yoğunlaşmalarına bağlıyor. Gençlik döneminde şiir, roman ve tiyatro üzerine denemeleri olan Marx'ın eserlerinde, sanatın tüm alanlarına ilişkin referanslar bulunuyor.

Toplumun büyük klasik gelenekleriyle yoğrulmuş, müthiş kültürlü bir Alman aydını olarak, sanat ve edebiyat, Marx'ın solduğu havanın ayrılmaz bir parçasıydı. Edebiyatla olan ilgisi, Sofokles'ten İspanyol romanına, Lukretius'tan İngiliz piyasa romanlarına dek uzanan hayret verici bir alanı kapsıyordu (Eagleton, 2002: 15-16).

Marksist teoride sanat, üstyapı kurumları içinde görülüyor. Marksist estetiğin idealist olmayan bir estetik anlayışı olduğu ve ekonomik üretim ilişkileriyle bağlantılı bir sanat düşüncesi olduğunu da söylemek gerekiyor. Kant ve Hegel'de var olan aşkın bir sanat düşüncesine rastlanmıyor. Aşkın derken maddi üretim ilişkilerinden bağımsız bir sanat düşüncesini anlamak gerekiyor. Ekonomik üretiminin yabancılaştırıcı karakteri sanatlar için de geçerli görülüyor. Marx, sanatı üretim ilişkileriyle birlikte düşünüyor ve toplumsal bir üretim biçimi olarak görüyor. Toplumsal bir üretim aracı olarak görmesi, sanatın özel-yüce bir yapıda değil tüm bireylerce yaratılabilecek bir üretim aracı haline getiriyor. Bireylerin duygularını özgür kılan, onlara özgürce yaratma imkânı sağlanan bir dünyada, her birey sanatsal üretimin içinde bulunur ve önündeki tüm engellerin kaldırılması sağlanır. İnsanların önündeki engeller dendiğinde Marx ve Engels, sanatçılar üzerindeki piyasa baskısı, onları sınırlayan ticari kaygıları, hamilik anlayışını kastediyor. Marx'ta sanat yüce bir alan olarak düşünölmekten uzak dururken, sanatçının dahi olarak görülmesi yadsınıyor. Çünkü sanatçının dahi olarak nitelenmesi, Tanrısal esinle yaratma düşüncesine yakın oluyor

Marx ve Engels'in kurdukları genel teorinin ise belli alanlara doğru daraldığı görülüyor. Temel konularını ekonomi, hukuk, tarih, devlet gibi düşünürsek, estetik alanına özel olarak eğilmedikleri görülüyor. Fakat Marx-Engels okumalarından yola çıkılarak sanat kuramı hakkında fikir yürütmek mümkündür ve bu düşünce Marksizm'in genel çözümlenmeleriyle paralellik oluşturuyor. Marx ve Engels sanat alanına özellikle ilgiliydiler fakat bu alana yönelmeye fırsat bulamadılar. Sanat hakkında elimizdeki metinleri, eserleri içerisinde başka konuları incelerken yazdıkları

ve mektuplarından oluşuyor. Buna rağmen Marksizm'den bir estetik teori çıkmayacağını söylemek yanlış görünüyor. Belki de en temelde söyleyebileceğimiz, sanatsal gelişmeyi iktisadi gelişmeye dayandırmaları oluyor. Ekonomik -maddi yapının sanatsal gelişmeyi belirlemesi bir kılavuz olarak ele alınabiliyor.

Politik, hukuki, felsefi, dini, edebi, sanatsal, vb. gelişme, iktisadi gelişmeye dayanır. Ama bütün bu alanlar birbirlerine ve aynı zamanda iktisadi temele tepkide bulunurlar. Yalnız iktisadi durumun her şeye yol açtığını ve yalnız onun etkin olduğunu, başka her şeyin edilgin olduğunu söylemek doğru değildir. (Engels, 2004: 265)

Diğer alanlarda olduğu gibi üretim biçimlerinin, ekonomik yapının kuruluşu, sanatın gelişmesinde de etkin rol oynuyor. Engels'e göre, sanatın doğuşunda, insanın elini kullanması bir moment oluyor. Çünkü insan eli giderek kusursuzlaşıyor ve sanat eserlerini yaratmaya doğru evriliyor. (Engels, 1977: 218-219)

Marx'a göre sanat dünyayı algılama biçimlerinden biridir ve bu yanıyla bir bilgi biçimine yaklaşıyor. Bir yandan da sanat güzellik kavramıyla birlikte açıklanıyor: "Hayvanlar yalnız kendi türlerinin ölçüleri ve ihtiyaçlarına göre yaratırlar, insan bütün türlerin ölçülerine göre üretir ve nesnenin kendi içinde yatan ölçüyü her yerde uygulayabilir. Dolayısıyla insan aynı zamanda güzelliğin kurallarına göre nesnelere biçimlendirir" (Marx, 1993: 147). Güzellik kavramının ya da başka bir ifadeyle estetik arzusunun kökenlerini hakkında Marx, yine insan ve hayvan arasındaki farklılıktan yola çıkıyor: "Bir örümcek, bir dokumacıya benzeyen işler yapar, bir arı hücrelerinin yapımında bir mimarı utandırır. Ancak en kötü mimarı arıların en iyilerinden ayıran şey şudur, mimar yapısını gerçekte oluşturmadan önce hayal gücünde oluşturmaktadır" (Lifhitz, 1976: 79). Böyle bir ayırım aslında insan varoluşuna ilişkin bir tartışmanın cevabıdır. Estetik beğenin insanın varoluşuyla getirdiği bir özellik olmadığını vurgular Marx. Böylece Platoncu, Kantçı ve Hegelci çizgiden farklı bir noktaya çeker tartışmanın eksenini. Marx ve Engels'in sanat ve edebiyat hakkındaki düşünceleri Kant ve Hegel estetiğiyle (genel anlamda felsefi sistemleriyle) olan ayrımları biçiminde de incelenebilir. İdealizmden kopuş estetik alanında da karşımıza çıkıyor.

Estetik yönelme insan doğasıyla açıklanabilecek bir süreçten ziyade toplumsal-tarihsel bir gelişim içinde var olan, sanat görüşünün katıldığı, entelektüel beğeni sürecinin sonucunda oluşan ürünle açıklanıyor. Sanat böylece üretilen bir değer olarak konurken iki yönlü yanıyla ortaya çıkıyor. Hem sanat üreten insanı ortaya çıkarıyor, hem de ortaya çıkan sanat ürünü estetiğe yönelen bireyi oluşturuyor. İnsanın eserini önce hayal gücünde kurmasının nedeni nedir? Bu soruyu Marx, insanın tarihi ve toplumsal gelişimi ile açıklıyor. Bir yandan da insanın doğa ile mücadelesi süreci sorunun cevabı oluyor. İnsan, doğa karşısında güçlerini kullanarak doğayı kendi isteği doğrultusunda şekillendiriyor. İnsan kendi dışındaki dünyayı değiştirirken kendini de değiştiriyor. Doğayı dönüştürmenin biçimlerinden biri de sanatsal üretim oluyor. Dolayısıyla Marx'ta estetik söz konusu olduğunda üretim kavramı ayrı bir vurgu oluşturuyor: "Estetik arzu ve estetik bakımdan gelişmiş birey, bazı teleolojik ve madde üstü güçlerden kaynaklanmaz, sosyal yaşamın kendi gelişiminden kaynaklanır, bu bakımdan gerçek ampirik insan koşulların zorladığı sınırların üzerine çıkar" (Lifshits, 1976: 83).

Engels, yazılarında sanatçının düşünceleriyle sanat yapıtı arasındaki ayrım üzerinde duruyor: "Yazarın fikirleri ne kadar gizli kalırsa sanat yapıtı o kadar iyi olur. Bahsettiğim gerçekçilik, yazarın görüşlerine rağmen de ortaya çıkabilir" (Engels, 2010: 167). Engels'in yürüttüğü tartışma çağdaş bir tartışmadır hala. Sanatçı yaptığı eserde kendi dünya görüşünü ya da tavrını ne kadar hissettirmelidir? Kimi yazar ve sanatçılar eserlerinde kendileri konuşuyor gibidir ya da bir düşüncenin açıklanması için yazılmış gibidir. Engels bu noktada Balzac üzerinde duruyor. Balzac, kralcıydı fakat kişilerini sahneye çıkarınca hicvini esirgemiyordu. O dönemki politik düşmanları olan cumhuriyetçi kahramanlardan hayranlıkla söz ediyordu.

Balzac'ın, böylece kendi sınıf duygudaşlıklarını ve siyasal önyargularını çiğnemek zorunda kalması, sevgili soylularının göçmesinin gerekliliğini görmesi ve onları bundan daha iyi bir sonu hak etmeyen kimseler olarak anlatması: geleceğin gerçek insanlarını görmesi -o zaman için kimler olabilecekse- bunu ben gerçekçiliğin en büyük zaferlerinden biri ve koca Balzac'ın en görkemli yönlerinden biri olarak kabul ediyorum (Engels, 2010: 168).

Benzer bir değerlendirmeye Marx, Ferdinand Lassalle'e Mektup'unda yer veriyor. *Franz von Sickingen* draması hakkında, "Daha fazla Shakespeare'leştirmeniz gerekirdi, oysa şimdiki durumda, Schiller'cilik, yani bireyleri çağlarının basit birer sözcüsü yapmak, bence sizin başlıca kusurunuz" (Marx-Engels, 1995:133-135) yorumunda bulunuyor.

Balzac, politik bakımdan kralcı olmasına rağmen kendi politik tutumuna yakın insanları keskin bir hicivle anlatıyordu. Politik düşmanları olan cumhuriyetçi kahramanları ise hayranlıkla romanlarında gösteriyordu. Kendi politik düşüncesine rağmen politik hasımlarının yaşantısını bize gösteriyor. Althusser, Balzac'ın bu tutumunu sanat ve ideoloji bağlamında ele alıyor. Balzac'ın kendi politik tutumunu bir yana bırakmadan hasımlarını resmetmesini, onun yapıtlarının oluşumuna bir katkı olarak görüyor.

Balzac ve Tolstoy'un yapıtlarındaki içeriğin o yazarların kendi siyasal ideolojilerinden "kopup ayrılması", o ideolojiyi bir bakıma dışarıdan göstermesi, o ideolojiden biraz uzaklaştırıp onu "algılatması", yine o ideolojinin varlığının bir işaretidir (Althusser, 2004: 107).

Bir anlamda sözü edilen yazarlar kendi ideolojilerinin algılanması için bir uzaklaştırma tekniği uygulayarak, kendi ideolojilerinden kopuyor. Engels, Margaret Harkness'e Mektup'unda, Balzac'ın tutumunu, kendi ideolojisinin uzağındaki olguları gerçeklikle anlatması olarak yorumluyordu. Althusser ise bu tutumun Balzac'ın siyasal düşüncelerini bırakması anlamına gelmediği, aksine bu tutumun Balzac'ın politik tutumunun sanatıyla bağlantısının bir göstergesi sayıyor.

Demek ki yazar yapıtıyla kendi tavrı arasında bir mesafe koyuyor. Eserin yazarın eğilimlerinden farklı bir şey de anlatabilmesi gerekiyor. Bununla birlikte Engels'e göre eserin hayatı doğru yansıtıp yansıtmadığı da önemli oluyor. Sanatçı ile eser arasındaki ilişkinin yanı sıra eserin hayatla kurduğu ilişki önemli oluyor. Yine Engels mektuplarından birinde şöyle diyor; "Bir yazarın kendi kahramanına düşkün olması hiç olmaması gereken bir şeydir ve bana öyle geliyor ki bu yönde hata yapmışsınız" (Engels, 2010: 356-57). Engels'in, yazarın kendini belli ettiği, taraf tutan ya da yazarın bilinçli amaçlarını yansıtacak türde bir edebiyatı yadsıdığı görülüyor. Yazarın bir

dünya görüşü, politik duruşu elbette ki vardır fakat Engels'den çıkarsadığımız şey, sanat eserinde kendini açıkça belli eden politikayı reddetmesidir. “Fakat inanıyorum ki eğilim (tendency,) özellikle belirtilmeksizin, durumun ve eylemin kendisinden ortaya çıkmalıdır ve yazar çizdiği toplumsal çatışmaların geleceğe ait tarihsel çözümünü okuyucunun önüne sunma ihtiyacı duymamalıdır” (Engels, 2010: 356-57).

Bir estetik teori ortaya koymasalar da veya sanat felsefesine ilişkin kuramsal çalışma yapmasalar da, siyasal ve iktisadi yazılarının ardında estetik düşüncenin izlerini bulmak mümkün oluyor. Marksizm'de düşünce, kavram ve bilinç faaliyetleri maddi yaşamla ilişkisiyle açıklanıyor. Marx, bu bakımdan *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*'nın önsözünde üretim ilişkilerinin toplumsal yaşama etkisi üzerinde duruyor.

Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç şekillerine tekabül eden bir hukuki ve siyasal üstyapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur. Maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır (Marx, 1976: 25).

Sıklıkla alıntılanan bu cümleleri genel anlamda Marksizmin sanata bakışı için de değerlendirmek mümkün oluyor. İktisadi üretim ilişkilerini elinde bulunduran sınıfın gücünü sağlamak için kullandığı araçlar olan hukuk, siyaset ve devlet yapısı üstyapı kurumlarını oluşturuyor. Fakat üstyapı bu araçlarla sınırlı kalmıyor. Bir anlamda bu güçleri birbirine bağlayan veya ayakta kalmasını sağlayan ‘İdeoloji’, üstyapının önemli bir elementi oluyor. “İdeolojinin de işlevi toplumdaki yöneten sınıfın gücünü meşrulaştırmaktır; son çözümlemede, topluma egemen görüşler, yöneten sınıfın görüşleridir” (Eagleton, 2002: 20) Engels, *Ludvig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu* eserinde, sanatın ideolojiyle ilişkisi konusunda önemli bir belirleme yapıyor. İdeolojiyi gerçekliği örten, insanların yaşantısında yanılısma yaratan bir perde olarak düşündüğümüzde, sanat bu perdeyi kaldırabilen ya da ideolojinin etkisinin daha az temasta olacağı bir alan olarak düşünülebiliyor.

İnsanlar, şimdiye kadar, kendileri hakkında, ne oldukları ya da ne olmaları gerektiği hakkında her zaman yanlış fikirlere sahip olmuşlardır. Sahip olduğu ilişkileri, Tanrı hakkındaki, normal insan hakkındaki vb. tasarımlarına uygun olarak düzenlemişlerdir. Kendi beyinlerinin ürünleri, onları yaratan beynin üstüne çıkmıştır. Yaratıcılar, kendi yarattıkları şeyler önünde secdeye varmışlardır. Öyleyse onları, boyunduruğu altında ezildikleri kuruntulardan, fikirlerden, dogmalardan, hayali yaratıklardan kurtaralım. Fikirlerin egemenliğine karşı başkaldıralım (Marx –Engels, 1999: 31).

Marksizm’de sanat üstyapı araçlarının arasında değerlendiriliyor. Çünkü sanat ideolojinin bir parçası olarak “...bir toplumsal sınıfın öteki sınıflar üzerinde egemenliğinin toplumdaki bireylerin çoğu tarafından ‘doğal’ olarak görülmesini (ya da hiç görülmemesini) sağlayan bu karmaşık toplumsal algılama yapısının bir ögesidir” (Eagleton, 2002: 20). Bu açıdan sanat, toplumsal bütünün tamamına yönelmiş bir bakışla anlaşılabilir. Sanat ürünleri tek başına sanatçının özel yaratım süreçleriyle açıklanabilecek bir konumda bulunmuyor, ideolojik çerçevenin ışığında görünür kılınıyorlar. Fakat Marx ve Engels’in yazılarında belirttiği gibi üstyapı kurumlarının (sanat, hukuk, din, siyaset gibi) altyapının basit bir tezahürü olarak görülmesi doğru olmuyor.

Marx’a göre sanat dışsal gerçekliğin “yansıması” ya da Platoncu anlamda bir kopyası olarak konulmuyor. Sanat Marx için daha çok gerçekliğe insanın bir amaç olarak etki etmesi olarak okunuyor. İnsanlar doğayı ve kendi sınırlarını geliştirirken sanat bu anlamdaki gelişime katkı sağlıyor. İnsanlar klasik üretim sınırı içinde sadece eşya değil düşünce ve sanat da üretiyorlar. İnsan dış dünyayı değiştirirken kendini de bu değişimin nesnesi yapıyor ve kendini değiştiriyor.

Bununla birlikte sanat teknik beceriyle oluşturulan ürünlerin dışında belli özelliklere sahip oluyor. Marx ve Engels, sanatı teknik becerinin ötesinde güzellik ve uyumun, duyguların katıldığı, salt taklide dayanmayan ve faydacı olmayan bir bütün olarak görüyor. Sanatın salt kendisi de bir amaç oluşturuyor. Sanatın kendisi için bir amaç olmasından kasıt, sanatların salt felsefeye, teoriye, ideolojiye veya politikaya

indirgenemeyişi, duygu ve duyulara hitap etmesi oluyor. İnsani duyguların eğitilmesi ve geliştirilmesi için estetik faaliyet temel bir öneme sahip oluyor. Burada kapitalizmin her şeyi olduğu gibi sanatı da tüketim nesnesine indirgemesinin karşıtı bir tutum görülüyor: “Örneğin kapitalist üretim zihinsel üretimin bazı alanlarına, örneğin sanata ve şiire düşmandır” (Marx, 1998: 269-70). İşçi sınıfının duysal yoksunluğu da kapitalizmin doğasından ve sanatın insanı özgürleştiren bir alan olmaktan çıkarılmasından ileri geliyor.

Benzer bir yaklaşımı Benjamin, Adorno ve Brecht’te görülüyor. Her üç estetik kuramcı da kültür ve üretim arasındaki ilişkileri inceliyor. Bu bakımdan Marx bu düşünceyi önceliyor. “Piyaniist müzik üretirken ve bizim işitme duyumuzu tatmin ederken aynı zamanda bazı bakımlarda duygu da üretmiş olmuyor mu? Piyaniist ya bizi daha canlı ve aktif bireyler haline getirerek ya da...yeni bir ihtiyaç yaratarak bu üretimi uyarır” (Marx, 2018: 94). Dolayısıyla Marx, sanatı temel insani bir gereksinim olarak görüyordu. Sanatın kendisi için bir amaç olması ve temel insani bir gereksinim olması, sanatın amacının kendi içinde aranması düşüncesinin ötesinde duruyor. Marx’ın yazılarında sanat, insan hayatına anlamlılık katması bakımından temel bir amaç olarak karşımıza çıkıyor.

Marx, yabancılaşmayı tanımlarken sanatları da incelemesine konu ediyordu. Sanatın yabancılaşmış emek biçimi alması, sanatçının, sanatsal-kişisel özelliklerini, yaratıcılığını geliştirmekten çok sanatçının kendi varlığını sürdürmek için var olmasına neden oluyor. Piyasa koşullarının derinleşmesi, sanatçının yabancılaşmasını artırmakta, tüketim piyasası içinde sanatların giderek pazarlama alanının içine giren kültürel ürün haline gelmesine yol açıyor. Marx “Burjuvazi şimdiye kadar şerefli olan ve huşu ile karşılanan her mesleğin üzerindeki kutsal haleyi çıkarıp attı. Hekimi, avukatı, rahibi, şairi, bilim adamını ücretli emekçilere dönüştürdü” (Lunn, 1995: 24) diyerek kapitalist düzende sanatçının meta ilişkisi içerisinde sıradanlaştırıldığını dile getiriyor.

1844 El Yazmaları’nda Marx, *Burjuva Toplumunda Paranın Gücü* başlığı altında, paranın her şeyi satın alma gücünü vurgularken Shakespeare ve Goethe’den alıntılar kullanıyor. Shakespeare ve Goethe’den yaptığı alıntıların nedeni, burjuva

toplumunda paranın gücünün erdem, sanat, tarih ve tüm insani değerlerden üstün bir güç haline gelmesi oluyor. Ticaret dünyasının kendi koşulları böyle bir etkiyi yaratıyor. Burjuva ticaret düzeninde her şey alınır satılır ve değiş-tokuş edilebilir hale geliyor. “Bir sarayın değişim değeri, belirli bir sayıda boya kutusu ile ifade edilebilir. Ve bunun tersine, Londralı boya imalatçıları, binlerce boya kutularının değişim değerini, saray olarak ifade etmişlerdir” (Marx, 1976: 47).

Dolayısıyla meta fetişizmi, Marx açısından sanat alanını da kapsıyor. Sanat, metaların fetişleştirilmesinde olduğu gibi gizemleştirilerek gerçekliğin üzerinde yer alan bir kutsallaştırma halinde sunuluyor. Nesnelerin bağımsız bir alan içerisinde kendine ait yasaları olması, din dünyasının yarattığı sis perdesine benziyor. Sanatların insan beyninin ürünleri olmakla birlikte bağımsız varlıklar olarak görülmesi, romantik tarzda kutsallaştırılması, gerçekliğin üzerinde başka bir gerçeklik olarak görülmesine neden oluyor.

Sanatlar üzerindeki büyüsel atmosfer kaldırıldığında bile sanatlar mevcut toplumsal koşulları değiştirme yeteneğini içinde barındırıyor. “Marx’a göre en iyi sanat toplumsal gerçeklikleri gizleyen ideolojik bulutları bilişsel olarak delme işlevine hizmet etti” (Lunn, 1995: 25). Bu açıdan burjuvazinin sanata olan ilgisinin nedeni anlaşılabilir. Sanatlar, kapitalist toplumun kendi dinamiklerince yaratamayacağı güzellik algısı ve eğitimini karşılayabilme özelliğini taşıyor. Bu yönüyle kapitalist toplum karşılayamadığı estetik tatmin ihtiyacını sanatların kendi potansiyeliyle karşılamayı amaçlıyor. Her ne kadar piyasa ilişkileri etkisine girmiş görünse de sanatın kendi özerk-özgür yanı onu herhangi bir meta dolayımından uzak tutma potansiyeline sahip oluyor. Bu bakımdan sanatların, Lukacs’ın altını çizdiği “şeyleşme” mefhumundan görece uzak kalabilmesi onun en önemli gücünü oluşturuyor.

Marx ve Engels’te kültür sanat alanı gelecek tasarımında da önemli bir rol oynuyor. Özellikle Engels’in “boş zaman” kavramı üzerinde duruyor. Engels’e göre boş zamanın artırılmasıyla kültürün demokratikleştirilmesinin önü açılacağını düşünüyor. Marx ise iş sürecinin estetikleşeceğini ve böylece yabancılaşmanın ortadan kalkabileceğini düşünüyordu. Emek sürecinin oyun haline getirilmesi insanın makine parçası haline gelmesinin karşısında duruyor. “Yoksul sıkıntı içindeki adamın gözü en

güzel oyunu bile görmez; madenleri işleyen adam onların yalnızca ticari değerini düşünür, madenin güzelliğini ya da eşsizliğini düşünmez” (Marx, 1993: 179). Bu anlamda Marx ve Engels sanat ve edebiyatı sadece bir sınıf perspektifi ya da ideoloji meselesi olarak görmüyor ve kendinden sonraki ‘Marksist eleştirmen’lerden farklı bir tutum içinde oldukları fark ediliyor.

Marx için sanat kendi bağımsız tarihi açısından ele alınan bir konu değil, toplumsal ilişkilerin bütün tarihi gelişimi yoluyla belirlenen yapısıyla var oluyor. Sanat, hukuk ve devletin tarihi gelişimine benzer biçimde sınıfların tarihine göre veya toplumsal ilişkilere göre belirleniyor. Böyle konumlandırmak sanatı ikincil değerde görmek anlamına gelmiyor. Aksine sanatı kendine has, kopuk bir alan olarak ortaya koyan ve duyuşal-imesel yanıyla toplumsal maddi gerçekliğin üzerine koymak onu idealizme sürüklemek ve değerini azaltmak anlamına geleceği için önem kazanıyor.

1.2.TROÇKI’DE POLİTİK MÜCADELE VE SANAT İLİŞKİSİ

Troçki başlı başına bir estetik teori ortaya koymuyor fakat sanat üzerine yazılarıyla Marksist estetik içerisindeki tartışmalara belli bir yön veriyor. Politik mücadele ile sanat ilişkisi, Sovyetlerdeki sanat politikaları hakkındaki eleştirileri, resmi sanat anlayışına getirdiği eleştiriler, proleter kültür söylemine getirdiği katkılarla, estetik-politika ilişkisine özgün bir katkı sağlıyor.

Troçki, yeni bir kültür oluşturma sürecinin, ezilen sınıftan çıkmış tek tek bireylerce değil, bütün bir sınıf tarafından, baskıdan kurtulmuş bir bütün halk tarafından oluşturulacağını düşünüyor. Proletaryanın kapitalist toplumda yeni bir proleter kültür ve yeni bir edebiyat yaratma gücü olduğunu varsaymak tartışma yaratıyor, çünkü;

Proletarya muazzam bir kültürel çıkış yapmadığı sürece proleter bir kültür ve bir edebiyattan söz etmek olanaksızdır, çünkü sonuçta kültür kitleler tarafından yaratılır, bireyler tarafından değil. Eğer kapitalizm proletaryaya bu olanakları sunsaydı kapitalizm olmaktan çıkardı ve onu devirmek için de hiçbir neden kalmazdı (Troçki, 2001: 82).

Kölelikten feodalizme, feodalizmden kapitalizme geçiş dönemleri düşünüldüğünde veya burjuva kültürün oluşum süreci düşünüldüğünde proleter kültürün bugünden yarına yaratılacak bir süreç olmadığı düşünülüyor. Troçki, proleter kültür ile insanlığın ortak kültürü arasındaki ilişkiyi öne çıkarıyor. Böylece insanlığın ortak kültürel mirasının üzerinde şekillenen bir yapıya vurgu yapıyor. Sınıfsız bir toplum kurma iddiasındaki proletaryanın insanlığın ortak kültürel yapısına yabancılaşmaması gerekiyor. “Proletarya, sınıf kültürünü sonsuza dek ortadan kaldırmak ve insanlık kültürüne yol açmak için iktidara gelir. Bunu sık sık unuttur gibiyiz” (Troçki, 2005: 184). Troçki’ye göre Marksizm’in kökeni proleter kültüre değil, burjuva kültürüne dayanıyor çünkü Marx ve Engels küçük burjuva kültürel atmosferi içinden çıkararak Marksizm’i kuruyor. Böyle bir örneği vermesiyle Troçki burjuva kültürünü bir kenara bırakarak salt proleter kültürü yüceltme fikrine bir eleştiri getirmiş oluyor. Dolayısıyla Troçki, kapitalizm koşullarında proleter kültür yaratma çabasına şüpheyle yaklaşıyor.

Engels’in Henrik İbsen ve Norveç’in toplumsal yapısına ilişkin değerlendirmesi³ Troçki tarafından ele alınıyor. Engels, Henrik Ibsen’in oyunlarında kadının toplumsal özgürleşmesine dair bir tavır bulunduğunu söylüyordu.⁴ Engels, Norveç’in “Avrupa’daki bütün çağdaş anayasalardan daha demokratik bir anayasa yapma fırsatını bulduğunu” (Engels, 2010: 503-504) dile getiriyor. Engels’in bu değerlendirmesini konu alan Troçki, bir burjuva yazarı olarak nitelendirilen İbsen’in tarihsel önemine dikkat çekiyor ve kadının toplumsal özgürleşmesine yaptığı katkıyı dile getiriyor; “Marksistler olarak bunu hafife alamayız ve de Ibsen’in ilerici burjuva düşüncesi ile alman burjuvazisinin gerici, korkak düşüncesi arasında bir ayırım yapmalıyız. Diyalektik buna mecbur ediyor bizi” (Troçki, 2001: 82). Troçki’nin bu değerlendirmesi ‘burjuva sanatı’ içerisinde ilerici yanın öne çıkarılmasını ve insanın ortak kültür yapısı için yararlanmasını talep ediyor. Bu açıdan Lukacs’ın klasik romancıların sanatta örnek alınmasına dönük düşünceleriyle benzerlik taşıyor. Peki,

³ Engels’in 1890 tarihli Paul Ernst’e mektubu, İskandinav ülkeleri ve özelde Norveç’in toplumsal yapısı hakkında görüşler içeriyor. Bu çerçevede Norveç’li yazar Henrik Ibsen ve eserleri hakkındaki görüşleri mektupta yer alıyor.

⁴Troçki burada Henrik Ibsen’in *Nora, Bir Bebek Evi* adlı oyunu hakkında yorum yapıyor.

tersinden düşünülduğünde, Sosyalist sanat içerisinde gerici bir yan söz konusu olabilir mi? Aslında Troçki konuyu benzer bir çizgiye taşıyor.

Troçki, Ekim Devrimi'nin Sovyet sanatına müthiş bir ivme kazandırdığını, bürokratik gericiliğin ise bunu totaliter biçimde ezdiğini düşünüyor. Çünkü sanat tam bir içtenlik istiyor ve sahtecilik üzerine kurulması mümkün olmuyor. “Üstelik, Sovyetler birliği'nin resmi sanatı-orada başka türlü yok-totaliter adaletin yani yalan ve hilenin yazgısını paylaşır. Adaletin hedefi, tıpkı sanattaki gibi, “şefin yüceltilmesi, suni olarak bir kahramanlık mitinin imal edilmesidir” (Troçki, 2001: 126). Troçki iktidar tarafından belirlenen sanatın ve kültür dünyasının içtenliğini kaybetmesi, bir anlamda sanatın ‘aurasını kaybetmesini’ tartışıyor. İktidarın sanat ve kültür alanındaki belirleyiciliğine karşı Troçki, sanatın kendine has özelliğini vurguluyor. Sovyetlere ilişkin tespiti bugün iktidar ve özne arasındaki tüm ilişkiler açısından dile getirilebiliyor. Sovyetlerdeki resmi sanat anlayışının sert eleştirilere tabi tutulduğu biliniyor. Belli bir sanat anlayışı dışındaki eserlerin yok sayılması tartışmanın merkezine oturuyor. Devrimci romantizmin öne çıkarılması, romanlarda devrimci kahraman anlayışının öne çıkması, diğer yapıtların yozlaşma ürünü olduğunun söylenmesi v.b. resmi sanat anlayışına örnek gösteriliyor. Bu açıdan Troçki'nin tespitleri farklı bir alan açıyor. Troçki, proleter kültür ve edebiyat yaratılması konusunu ele alırken, tek tek çıkan proleter edebiyatçılara büyük anlamlar yüklenmemesi gerektiğini belirliyor. Dönemin Rusya'sında Proletkult anlayışı tartışılmaktaydı ve bu düşünce geçmişin bütün kültür mirasını reddederek, proletaryanın kendi saf kültürünü yaratması gerektiğini öne sürüyordu. Troçki'nin Proletkult anlayışına eleştirisi sanat ve edebiyat alanı için de geçerliliğini koruyor.

Bağımsız Bir Devrimci Sanat için adlı makalesinde Troçki, entelektüel etkinliğin kendi dışındaki amaçlara tabi kılınmasına ve devletin yararı gereği sanatı keyfince yönlendirme isteğine sert eleştiriler getiriyor. Ve şöyle devam ediyor; “Sanatsal yaratıcılık konusunda en önemli husus, imgelem gücünün her tür zorunluluktan kurtulması, ne olursa olsun kendisini formalitelere kaptırmamasıdır” (Troçki, 2001: 159). Sanatın kendisiyle bağdaşmayacak bir disipline tabi kılınması reddediliyor ve sanata tam bir hoşgörülle yaklaşılmasını bekliyor. Troçki'ye göre yaratma özgürlüğünü savunmak politik umursamazlığı onaylamak ya da “saf” sanatı

hortlatmak istemek değildir. Sanatın en yüce görevi, devrimin hazırlanmasına bilinçli ve etkin bir biçimde katılmak olmalıdır. “Bununla birlikte, sanatçı, özgürleşme mücadelesine ancak bu mücadelenin toplumsal ve bireysel içeriğine öznel olarak bütünüyle inanmışsa, onun anlam ve dramını sinir uçlarına kadar intikal ettirmişse ve onun iç dünyasına sanatsal bir somut örnek vermek için özgür bir biçimde çabalıyorsa, hizmet edebilir” (Troçki, 2001: 160).

İlk bakışta burada bir çelişki söz konusu gibi görünüyor. Sanatın devlet ya da politik iktidar güdümlü olamayacağı ve sanatın bu yapılara tabi kılınmayacağı belirtiliyor. Sanatın politik umursamazlıkla bağdaşamayacağını ifade ederek, sanatın görevini devrimin hazırlanmasına katkı yapmak olarak koyuyor. Böylece aslında sanatsal yaratımın belli bir ideale güdümlü kılındığı söylenebilir. Hem imgelem gücünü her türlü zorunluluktan kurtarmak hem de sanatı devrimin hizmetine sunmak nasıl mümkün olacak diye sorulabiliyor. Bu çelişkiyi Troçki, sanatçının bu mücadeleye içtenlikle inanması durumuyla çözmüş gözüküyor. Troçki'nin problem olarak gördüğü, sanatçının özgür iradesiyle, inanarak katılmadığı bir politik mücadeleye devlet erki tarafından zorunlu kılınması ekseninde oluyor. Bu bakımdan Troçki, sanatı yönetme ve ona belli kalıplar dayatmayı reddediyor. “Sanat ve bilim kendisine patronlar aramaz; sanat, salt varoluş nedeniyle bile onları tanımaz. Yaratıcı devrimci sanatın toplumsal gelişime bilinçli olarak hizmet ettiği zaman bile kendi yasaları vardır” (Troçki, 2001: 10).

1.3.PLEHANOV'UN MARKSİST ESTETİĞE KATKISI

Marx ve Engels sonrası Marksist estetiğin öne çıkan düşünürlerden birisi Plehanov oluyor. Plehanov, Rusya'da Marksizm'in babası olarak görülmesine rağmen sanat üzerine düşünceleri gereken etkiyi yaratamıyor. Kuramındaki çelişkilerin yanı sıra bu durumun nedenlerinin başında, Sovyet devriminde onun Menşevik kanatta yer alması gösteriliyor. Dönemin politik atmosferinde, Plehanov'un politik konumu nedeniyle, sanat teorisyenlerinin Plehanov'un dediğinin tersini uyguladıkları bile söylenebilir.

Eagleton'un tanımlamasıyla söylessek, "Kelimenin gerçek anlamıyla 'Marksist Eleştiri', mekanist belirlenimci yaklaşımıyla Menşevik siyaseti gerçekten indirgemeci bir kültür teorisiyle birleştiren Georgi Plehanov ve Franz Mehring'le başlar" (Eagleton, 2013: 126). *Sanat ve Toplumsal Hayat* adlı eserinde toplanan görüşleriyle Plehanov politik olan ile estetik olan arasındaki ilişki üzerinde duruyor ve böylece Marksist estetik içerisindeki tartışmalarda daha sonra etkisi hissedilen ve bazı konu başlıklarını açan kişi oluyor. Hatta Plehanov daha çok kılavuz alınsaydı devrim sonrası sanat anlayışı daha tutarlı olabilecekti, diyen bir görüş de söz konusudur. Plehanov, sanatın toplumun bir yansıması olması gerektiğini, sanat için sanat görüşünü savunanların, yaşadıkları toplumla aslında bir uyumsuzluk içinde olduklarını düşünüyor ve sanatta biçimi her şeyin üstünde tutan görüşlere karşı çıkıyor. "...her sanat eseri daima bir şey anlatır. Tabii, her şiir anlattığını kendine has bir tarzda anlatır...ideolojik içerikten tamamen yoksun bir sanat eseri yoktur" (Plehanov, 1987: 14). Böylece Plehanov'un, sanat yapıtı ve sanatçıya bakışı politik bakış açısıyla bir bağ içinde açıklanıyor.

Bir sanatçı, zamanının toplumsal akımlarına yabancı kaldığı takdirde, eserlerinde dile getirdiği fikirler esas değerini kaybediyor. Bu tartışma eksenini bugün bize aşmış ya da eskimiş görünebiliyor. Plehanov'un çalışmasından sonra sanat ve toplumsal yapı arasındaki ilişki üzerine geniş bir literatür bulunuyor. Daha sonra gündeme gelecek olan gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik, politik sanat düşüncelerinin şekillenmesinde onun etkileri görülebiliyor. Sanat yapıtında biçime ağırlık veren bir anlayışa karşı çıkışı, burjuva sanatçıların politik duruşlarından ötürü burjuva sanat anlayışını savunduklarını söylemesi, sanat görüşünde sınıfsal konumlanışın belirleyiciliği Plehanov'un temel yaklaşımını oluşturuyor. Plehanov içerikten felsefi bir metni ya da bir mahkeme tutanağını v.s anlamadığını ayrıca dile getiriyor. Plehanov'da estetik biçim son derece önemlidir fakat onun karşı çıkışı sanat yapıtının bir şey ifade etmediği söylemine odaklanıyor. Bu yanıyla post modern sanat anlayışlarına olan eleştirileri öncellemiş oluyor.

Plehanov'un *Sanat ve Toplumsal Hayat* adlı eserinde, politik bir estetik anlayışın bir örneği görülebiliyor. Özellikle o dönem daha yoğun olarak gündemde olan "Sanat sanat içindir" tartışmalarına cevap niteliğinde bir argüman geliştiriyor. "Bunlara göre,

sanat kendi kendisinin amacıdır; onu kendisine yabancı başka amaçlara erişmek için araç yapmak, bu amaçlar en yüce soydan olsa bile, sanat eserinin değerini azaltır” (Plehanov, 1987: 14). Bu düşünceye Çernişevski’nin “Sanat da esaslı bir iyiliği göz önünde tutmalı, kısır bir zevk olmamalıdır” cümlesinden hareket ediyor. Çünkü sanatın başlıca önemi hayatı kopya etmesinde, onun tezahürleri hakkında hükümler vermesinde yatıyor. Çernişevski, sanatın hayatın bir yansıması olması gerektiğini söylemekle Plehanov tarafından olumlanmaktadır fakat Plehanov’un eksik bulduğu nokta, onun toplumsal-tarihsel ilişkilerle sanat yapıtları arasında ilişki kurmada sorun yaşaması oluyor. Dolayısıyla Plehanov, sanat ve sınıf mücadelesi arasında doğrudan bir ilişki kuruyor. Örneğin Knut Hamsun’un *Krallığın Eşiğinde* adlı eserini incelerken, Knut Hamsun’un yeteneğine rağmen sınıf savaşımını anlamamış olmasına değiniyor ve bu yanılığın onu yanlış bir içeriğe yönelttiğini belirtiyor.

Plehanov, sanatı sınıf mücadeleleriyle birlikte açıklama ve “Sanat sanat içindir” düşüncesi arasındaki çelişkide inceliyor. “Sanat sanat içindir” söylemi, Kant’a dayandırılması açısından okunabiliyor. Kant’ın sanatın ereğinin kendi içinde olması gerektiğini söylemesi bu dolayımı kuruyor. Kant aynı yerde güzellik yargısında dolaysızlığın evrensel bir ilke olacağını da altını çiziyordu. Sanat’ın hiçbir çıkar gözetmeksizin haz vermesi gerektiği düşüncesi, bu nedenle toplumcu sanat anlayışı diyebileceğimiz teorinin karşıtı olarak tartışmalarda yer alıyor.

Plehanov’un bu konuyu incelerken Puşkin’i örnek veriyor. Ona göre Puşkin önce ikinci anlayışa yakındır sonra “Sanat İçin Sanat” anlayışına yakın oluyor. Bunu da Plehanov, o dönem Nikola’nın tahta çıkması sonucu yaşananlara bağlıyor. İktidarın baskısı artmış ve yaltaklanıcı bir iktidar yapısı varlığını güçlü bir şekilde hissettiriyor. Bu dönemden sonra Puşkin “Haşmetmeaplarından” övgülü bir şekilde söz etmeye başlıyor ve giderek mevcut düzenin şairi yapılmak isteniyor. Böylece Plehanov’un yorumuna göre bu siyasi ortam onu “Sanat Sanat İçindir” düşüncesine götürüyor. Böylece Plehanov şu sonucu çıkarır; “Sanat sanat için eğilimi, sanatçılarla onları saran toplumsal çevre arasında bir uyumsuzluğun bulunduğu yerde çıkar” (Plehanov, 1987: 23). Sanat ve toplum arasındaki ilişkinin iktidar aygıtlarının politik gücüyle belirlendiğine dair bir örnek oluşturuyor.

Plehanov, bu tezini desteklemek için Puşkin dışında Fransız romantiklerini de örnek veriyor. Boudlaire, sanatın ve burada özel olarak şiirin kendisinden başka bir amacı olmadığını, mutlak anlamda güzellik duygusunu uyandırmaktan başka bir görevi olmadığını dile getiriyordu. Burada Plehanov eleştiri oklarını romantiklerin politik ve sosyal fikirler ile “güzellik fikri” arasında düşündükleri anlaşmazlığa yöneltiyor. Romantikler içinde buldukları toplumla uyumsuzluk halinde görülüyor. “Romantik topluluklara katılan burjuva gençleri mevcut düzene başkaldırmıyor, fakat burjuva yaşayışının aşağılığı, sıkıcılığı ve bayağılığı karşısında öfke ve kırgınlık duyuyorlardı. Bu gençleri coşturan yeni sanat onların bu aşağılıktan, sıkıcılıktan ve bayağılıktan kaçıp sığındıkları bir sığınaktı” (Plehanov, 1987: 26). Adorno da sanatı mevcut düzene alternatif olabilecek bir sığınak olarak görüyordu. Adorno’nun estetik kuramıyla romantizmin sanat anlayışı arasındaki bağ ortaya çıkıyor. Sanat felsefesi geleneğinde iki akım düşünülürse Adorno ile Plehanov’un farklı kampta olduğu söylenebilir ve Adorno’nun bağlanmacı sanat anlayışı dediği düşünce Plehanov’da kaynak bulabiliyor.

Plehanov’un görüşlerinin Marksist estetikle bağını görmek ve kendisinden sonraki geleneğe olan etkisini anlamak, Adorno ve Brecht arasındaki estetik gerilimi tartışmak açısından önemli görünüyor. Plehanov’un düşünceleri belli yönleriyle Bertolt Brecht estetiğini anımsatıyor fakat daha çok politik yönelimiyle bir benzerlik taşıyor. Adorno’nun arkasına aldığı estetik gelenek ile Plehanov’un eleştirdiği anlayışlar örtüşüyor. Öte yandan Plehanov’u Marksist estetik açısından bir kırılma momentini olarak görmek gerekiyor çünkü sanatın toplumsallığa ya da sınıfsal mücadeleye bağlanması konusunda etkin bir rol oynuyor.

1.4.LUKACS’IN MARKSİST ESTETİĞİ

Lukacs, Alman kültürünün içinde yetişiyor ve üniversite çağında gittiği Berlin’de çeşitli akımların etkisinde kalıyor. Önce yeni Kantçı akımın, sonra Max Weber’in, ardından Hegel’in etkisinde kaldıktan sonra, 1917 devriminden sonra Marksizmi benimsiyor. O zamana kadar yazdıklarını yadsıyarak 1923’te *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı eserini yayınlıyor. Kitap Lenin’in sert eleştirilerine uğruyor ve Lukacs orada yazdıklarına öz-eleştirel bir tutum alıyor. Şöyle söylüyor Lukacs bu konuda;

“Nesnel ürün, bu kez, *Tarih ve Sınıf Bilinci*-içindeki idealizminden, yansıma teorisini yanlış anlamış oluşundan, doğadaki diyalektiği reddetmiş oluşundan dolayı gerici bir çalışma oluyor” (Lukacs, 2006: 98). Bundan sonra felsefi düzeyde Hegel ile Marx’ı birleştiren bir çizgide çalışmalar yapan Lukacs, siyasi anlamda ise Macaristan Komünist Partisi içerisinde yer alıyor. Stalin döneminde memnuniyetsiz bir sessizlik sürdürdükten sonra, onun ölümünün ardından daha aktif olarak düşüncelerini açıklamaya başlıyor. Siyasi anlamda zikzaklı bir çizgi sürdürse de sanat eleştirilerinde her zaman Hegelci bir çizgide devam ediyor (Jameson, 2013: 146-47).

Lukacs, Hegel’in sanata tarihsel yaklaşımından belli yönleri sürdürüyor. “Hegel’in belki de daha önemli bir mirası, estetik kategorilerin tarihselleştirilmesi olmuştur” (Lukacs, 2014: 29). Lukacs, Hegelci “tinin tarihsel yolculuğu” fikrini olduğu biçimiyle değil, materyalist tarih anlayışı çerçevesinde açıklıyor. Burjuva toplumunun ilericiliğini kaybetmesiyle, sanat eseri üretme yeteneğinin kaybolduğunu öne çıkarıyor. Hegel, nasıl ki Yunan sanatını bir mükemmellik örneği olarak ele alıyorsa, Lukacs da Goethe, Balzac ve Stendhal gibi yazarları bu ideal yapıda görüyor. Örneğin Balzac’ın *Sönmüş Hayaller* romanı hakkında şunları söylüyor: “Fakat burjuva gelişiminin en yüksek ideolojik ürünlerindeki alayın acı kahkahaları ilk kez Balzac’ın bu romanında işitilir – burjuva ideallerinin, kendi kendini kendi ekonomik temelince, kapitalizmin güçlerince trajik bir biçimde yok edişini, bütünlüğü içinde ilk kez bu romanda görürüz” (Lukacs, 1987: 65). Bu demektir ki Lukacs için de sanatın gelişimindeki doruk noktası geçmiştir; ama o, Hegel’in tersine, mükemmelliğin artık ulaşılamaz olduğunu düşünmüyor. Burjuvazinin yükseliş dönemindeki büyük realist yazarlar, sosyalist realizmin örnekleri haline gelme potansiyeli taşıyor: Lukacs, bir nokta ileri giderek, 20.yüzyılda da burjuva realizminin olanaklı olduğunu öne sürüyor (Bürger, 2014: 161).

Eski Yunanlılar, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoy, hepsi, insani gelişimin büyük dönemlerinin uygun örnekleridirler, aynı zamanda bozulmamış insani kişiliğin yeniden kurulması için verilen ideolojik savaşta işaret direği görevi görürler (Lukacs, 1987: 12).

Lukacs, Balzac, Tolstoy gibi romancıların gerçekçilik anlayışını önerirken, bu anlayış dışındaki Marksist sanatçıların ürünlerini dışavurumcu, öznel, avantgard

sanata örnek gösteriyor. Modern edebiyat ile klasik edebiyat arasında yaptığı karşılaştırmada “...tartışmanın çerçevesi modernist edebiyata, modernist sanata karşı klasik edebiyatı, klasik sanatı ileri sürmek, savunmak değildir” (Lukacs, 2006: 56) demekle, asıl meselenin gerçekçiliğin defterinin dürülmesi olduğunu söylüyor. Örneğin E.Bloch, Lukacs’ın yaşanan dünyayı yeniden kurgulayan sanatçıları ve akımları “özentili bir kasıtle yapılmış yıkıcılık” olarak gördüğünü dile getiriyor. Lukacs bunu gerçekçiliğe dönük bir saldırı olarak görüyor ve sanatta yeni gelişen teknik ve biçimlere karşı mesafeli yaklaşıyor. Dolayısıyla Lukacs’ın estetiğe ilişkin görüşleri yalnızca bir sanat kuramı oluşturma amacından çok Marksist felsefenin sanat pratiğine uygulanışı olarak okunabiliyor.

Hegel-Marx felsefesinden yola çıkarak oluşturduğu görüşlerinde “Totalite (Bütünlük)” kavramı önemli bir yer tutuyor. Lukacs için çözülmeyi bekleyen sorun “Kapalı entegrasyonun, kapitalist sistemin, burjuva toplumunun totalitesinin (ekonomisi ile ideolojisinin birliğinin) bilinçten bağımsız olarak, gerçekten objektif bir bütün oluşturup oluşturmadığı” (Lukacs, 2006: 59) konusunda yoğunlaşıyor. Marx “her toplumda üretim ilişkileri bir bütün oluşturur” diye belirtiyor. Lukacs, Bloch ve dönemin düşünürlerinin, “totalite’nin zamanımızın kapitalizmi için geçerli olmayacağı yolundaki” savlarını hedef alıyor ve aralarındaki ayrılığın felsefi bakış açısından kaynaklandığını söylüyor. Oysaki ekonomik realitenin kendisi tarihsel değişime kapı açıyor. Marx’a göre, burjuvazinin tarih içinde oynadığı en önemli ilerici rol, dünya pazarını genişletmekti. Bu sayede, bütün bir dünya ekonomisi objektif olarak birleştirilmiş bir totalite haline geliyor. Bu totalite o kadar belirgindir ki, doğrudan doğruya para dolaşımından bile kaynaklanan mali bunalımlar baş gösteriyor.

Kapitalizmi oluşturan su yüzeyindeki unsurlar birbirinden ayrılıp çözülmüş gibidir ve kapitalizmde sistemin sunulan etkisi şair ve düşünürlerin de bilincine yansıyor. Lukacs “gerçekçilik” ile ilgili savlarını tam da bu sebeple ortaya atıyor. Yani sanat ve edebiyat alanında görülen bu avantgard akımlar, gerçekçilikten kopuyorlar ve sözü edilen bu bütünselliği görmezden gelmiş oluyorlar. Avantgard akımların kullandığı teknikler ve sanat formları realiteyi doğru yansıtmamış oluyorlar. “Her Marksist bilir ki, kapitalizmin temel ekonomik kategorileri her zaman insanların zihinlerine yansır” (Lukacs, 2006: 61). Peki bütün bunların edebiyat açısından anlam

ve yeri ne olabilir? Lukacs' a göre edebiyatın nesnel gerçeklikle ilişkisinin olabileceğini reddeden akımlar (dışavurumculuk veya gerçeküstücülük gibi) için bu bağlantı hiçbir şey ifade etmiyor. Fakat Marksist bir edebiyat kuramı için çok şey ifade ediyor.

Lukacs, sanat yapıtını gerçeklikle bir bağ kurup kurmadığıyla ölçüyor. Sanat yapıtının gerçeklikle olan bağı, avantgard sanata yönelttiği eleştirilerle açıklanıyor. Avantgard sanatları Lukacs, gerçekliğe yabancılaşmış, içeriğin bulunmadığı ya da bazen içeriğe karşı çıkan bir anlayışta görüyor. Yeni gelişen sanatlar, biçimsel denemeler, öncü akımlar gerçekliği açıklayamıyorsa Lukacs'ın önerisi nedir? Toplumların değişimi, beğenilerin, ekonomik koşulların, kültürel bağların, sınıfsal konumların değişimi göz önünde tutulduğunda, yeni sanatsal formlar, estetik anlayışlar yozlaşma unsurları görüldüğü takdirde, yaşadığımız çağı açıklayacak bir estetik anlayışı nasıl oluşacaktır? Lukacs tam da burada Balzac, Tolstoy, Maksim Gorki, Thomas Mann gibi yazarları öne çıkarıyor. Marx'ın Balzac üzerine söylediği “Balzac yalnızca kendi toplumunun bir kronikçisi olmakla kalmamış, Louis Philippe zamanında hala embriyon halinde bulunup da, asıl onun ölümünden sonra, III. Napolyon zamanında gelişmesini tamamlayan kâhince figürlerin yaratıcısı olmayı da başarmıştır” (Lukacs, 2006: 91) sözüne paralel bir düşüncüyü sürdürüyor. Marx'ın kendi çağında Balzac örneğini bu anlamda düşünmesi anlaşılabilir. Anlaşılamayan ve Lukacs'ı eleştirilerle baş başa bırakan nokta, Balzac ve Tolstoy gibi klasik romancıların gerçeklik anlayışının, gelecek için nasıl model olacağı sorusu oluyor. Buna göre, Lukacs için Balzac, Tolstoy, Maksim Gorki gibi yazarların eserlerinde adı geçen “kâhince figürler” önem kazanıyor. Özellikle Maksim Gorki'nin eserleri bu tarz tipik kâhince figürler için örnek oluşturuyor. Benzer bir etkiyi Heinrich Mann'da görüyor Lukacs. Heinrich Mann'ın bir romanında geçen IV. Henri karakteri, “Anti-faşist cephe savaşçıları arasında, faşizmi yenilgiye uğratabilecek mücadelelerde ortaya çıkacak olan hümanist nitelikleri önceden dile getiren bir figür olmuştur” (Lukacs, 2006: 92). Lukacs'ın önemseydiği, geleceği önceden gören bu kâhince figürler onun estetiğe bakışını ve Marksizm kavrayışını ortaya koyuyor.

Roman, Lukacs'ın teorisinde merkezde duruyor. Edebiyat ve genel planda sanat türlerinde, biçim ve içerik sorununun nasıl değerlendirileceğine ilişkin çalışmalar belli

bir ağırlık tutuyor. Hegel'den yola çıkarak Marksist bir anlayışla edebiyat ve sanat sorunlarını cevaplamaya çalışıyor. Bu eksen üzerinde, Lukacs'ın metinlerine göre yazarın, ele aldığı toplumsal bütünü olabildiğince nesnel bir tavırla anlatması gerekiyor ve bu nesnellik ancak Marksist bir bakış açısıyla mümkün olabiliyor. Nesnellik, bütünlük ve gerçekçilik bu çerçevenin temel yapı taşlarını oluşturuyor. Lukacs'ın üzerinde durduğu nesnellik anlayışının belli dönem ve koşullara bağlı olduğunu da söylemek gerekiyor. Yani Lukacs, yazarın bulunduğu dönem ve toplum koşulları uygun değilse estetik boyutun ve sözü edilen nesneliliğin yakalanamayacağı ve “büyük” yazarların çıkmayacağını düşünüyor. Böylece edebiyatta ve sanat üretiminde nesnel tarihi sürecin belirleyiciliği ön planda tutuluyor.

Lukacs'ın kendisinden sonraki Marksist estetik tartışmalarına bıraktığı kavramlardan biri de “tip” kavramı oluyor. Edebiyatın yapması gereken şeylerden biri de dönemin toplumsal özünü yansıtacak “tipler” bulması oluyor. “Lukacs gerçekçiliği edebi bir tarz olarak tanımladı. Bu tarzda tekil karakterlerin hayatları, onları kendi toplumlarının bütün tarihsel dinamiklerinin içine yerleştiren bir anlatının parçası olarak resmediliyordu” (Lunn, 1995: 100). Tekil karakterlerin tarihsel olarak dönüşümü esas yapıyı oluşturuyor. Tekil karakterler üzerinden okunan edebiyat yapıtları, Hegelci tarih fikrini andırıyor. Özellikle Hegel'in *Tarihte Akıl*'da ortaya konduğu şekilde, tinin macerası içerisinde, tin kendini gerçekleştirmek için tarihteki belli figürleri kullanıyordu. Örneğin tinin tarihsel macerası düşünüldüğünde, tin kendini Napolyon üzerinde gerçekleştiriyor. Bu anlamda Hegelci tin, Lukacs'ın estetiğinde yer buluyor.

Bu noktada Lukacs'a yöneltilen eleştiriler, belirlediği standartlara uyan yazarları övmesi, diğer blokta kalan ve yeni biçim ve tekniklerle eser ortaya koyan yazar ve sanatçıları ise “dekadans” bulması konusunda yoğunlaşıyor. Örneğin Lukacs'ın belirlemesinde Proust, Joyce, Kafka gibi “yenilikçi edebiyat” temsilcileri sözü edilen burjuva yozlaşmasının içine dâhil ediliyorlar. Lukacs'ın tartıştığı bir diğer konu ise gerçeküstücülüğün yapısı oluyor. Lukacs için “Son on-yılların öncü yönelimi gerçeküstücülük, sanatçının tümüyle bağımsız olması özelliğini kurtarmak amacıyla dış dünyanın nesneliliğini bile bile dışta bırakmıştır” (Lukacs, 2004: 103). Öte yandan Lukacs'ın işçi yazarlar veya kimi toplumcu gerçekçi yazarların romanlarını rapor,

toplantı tutanağı olarak gördüğü biliniyor. Bu yanıyla Lukacs'ı Balzac, Tolstoy, Gorki gibi romancıların Lukacs için örnek teşkil etmesi estetik bir tavrı gösteriyor fakat Lukacs'ın politik söylemin öne çıktığı bir sanat eserini onaylamadığını görüyor. Bu nedenle Sovyetlerdeki resmi yapıtları da eleştiriyor.

Dolayısıyla Lukacs'ın eleştirel tavır aldığı konulardan birini o dönem gündemde olan sosyalist gerçekçilik hakkında oluyor. Sosyalist gerçekçi edebiyata ilişkin değerlendirmelerinde, bu tarzın, 'sosyalist ülkelerde bir çelişki kalmadığı' izlenimi verdiği üzerinde duruyor. Oysa bu ülkelerde hala çelişkiler devam ediyor. Bu anlamda Lukacs, "Eleştirel Gerçekçilik" ile "Sosyalist Gerçekçilik" anlayışını birleştiren bir yol öneriyor. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda bu konuyu işliyor ve burada dönemin politik koşullarının da etkisiyle sosyalistlerin, burjuva gerçekçiliği ile kültürel bir ittifak kurmasını öneriyor. "Lukacs'ın liberal burjuvazi ile işçilerin oluşturacağı bir halk cephesinin gerekliliğine duyduğu inanç, 1931 ile 1932 yılları arasında Berlin'de geçirdiği kısa süre içinde, Almanya'daki Nazizm deneyini doğrudan yaşaması üzerine daha da güçlendi" (Lunn, 1995: 137). Dolayısıyla siyasal anlamda oluşacak ittifaka paralel olarak burjuva gerçekçiliği ile bir sentezi öneriyor.

Böyle bir ittifakta Lukacs'ın çıkış noktasını, modern yazarların burjuva toplumunun umutsuzluğunu ve can sıkıntısını yansıtmaktan başka şeyler de yapması gerektiği oluşturuyor. Yazarların burjuva toplumunun bu boşluğunu eleştirel bir açıdan ele alıp olumlu olasılıkları ortaya çıkarması gerekiyor. Yazarlar topluma ayna tutmaktan öteye gitmeli, aksi halde, burjuva toplumunun çarpıklıklarını kendi sanatlarında yeniden üretmiş oluyorlar. Onun 19.yüzyılın "Eleştirel Gerçekçiliğini" öne çıkarmasını Terry Eagleton, şu şekilde yorumluyor; "O zaman Lukacs'ın modern çağdan beklediği 19. yüzyıla geri dönmesidir. Eleştirel gerçekliğin büyük geleneklerine bir dönüş yapılmalıdır; kendilerini sosyalizme doğrudan adanmasalar bile hiç değilse "sosyalizmi hesaba katan ve kesin olarak reddetmeyen" yazarlara gerek vardır" (Eagleton, 2012: 68).

Lukacs, sözü edilen görüşleri nedeniyle eleştirilerin hedefi haline geliyor. Bu eleştiriler iki farklı cepheden geliyor. Birinci olarak Bertolt Brecht, Lukacs'ın on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğini bir fetiş haline getirdiğini ve en iyi yenilikçi sanata

bile gözlerini kapadığını yazıyor (Brecht, 2006: 139-141). Diğer yandan *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* 'nda sosyalist gerçekçiliğin düzeysiz ürünlerini yediği için, bu kamptan da sert eleştiriler alıyor. Sonuçta Lukacs her ikisine karşı burjuva gerçekçiliğinin büyük hümanist geleneklerini öneriyor. Lukacs'ın bu tavrının tarihsel politik köklerine de bakmak gerekiyor. "II. Dünya Savaşı öncesi yıllarda Stalinist dünyanın "barışsever" ilerici burjuva aydınlarıyla ittifak kurmak ve dolayısıyla devrimci bağlanma anlayışını fazla ön plana çıkarmamak zorunda kaldığı bir dönem..." (Jameson, 2006: 69) oluyor. Lukacs'ın "Eleştirel Gerçeklik" ile "Sosyalist Gerçekçilik" arasında kurmaya çalıştığı bağlaşma, o dönem faşizme karşı oluşturulmak istenen Halk Cephesi saflarını genişletme çabası olarak da yorumlanıyor.

1.5.MARCUSE'NİN MARKSİST ESTETİK ELEŞTİRİSİ

Marcuse'nin Marksist estetiğin çelişkileri üzerinde durduğu çalışmalar bir karşı tezi görmek açısından değer kazanıyor. Marcuse, *Estetik Boyut* adlı çalışmasında Marksist estetiği, ortodoksluk, devrimci sanat, özerk sanat, gerçekçiliğin kavramışı üzerinden değerlendiriyor ve farklı bir yol öneriyor. Bu açıdan Marcuse'nin *Estetik Boyut, Sanat ve Devrim, Yeni Duyarlık ve Kültürün Olumsuzlayıcı Karakteri* adlı makaleleri Marksist estetiğe eleştirel bir bakış sunuyor. Marcuse'un Marksist estetiğe eleştirisini Marx, Engels üzerinden değil, Plehanov, kısmen Lukacs ve özellikle toplumcu gerçekçi estetik anlayışlar üzerinden okumak gerekiyor. Marcuse, Brecht'i kısmen bu bağlamda eleştirse de onu kendi açıkladığı estetik doğrularının içinde değerlendiriyor. Sanatta politik işlevi estetik boyutun önüne koyan anlayışlar üzerine yoğunlaştığı anlaşılıyor.

Marcuse, Marksist estetiği ortodoksluk bağlamında sorguluyor. Marksist ortodoksluk felsefe literatüründe birçok çağrışım yapsa da Marcuse, Marksist estetiği daha çok sanat yapıtlarının sınıf çıkarları, üretim ilişkileri ile değerlendiriyor. "Bu ortadoksiye yönelik eleştirim şu temellere dayanıyor: Marksist teori, sanatı aynı zamanda geçerli toplumsal ilişkiler bağlamında görür ve sanata politik bir işlev, politik bir potansiyel atfeder" (Marcuse, 1978: IX) diyerek sanata politik işlev yüklemeyi Marksist sanatla özdeşleştiriyor.

Marcuse, *Estetik Boyut*'ta yaptığı incelemeyi, yani sanat yapıtının devrimci niteliği ile estetik biçim ilişkisini, Marksist estetik eleştirisi ile kuruyor. Marksist estetiğin ideolojik yaklaşımı, sınıfsal karakterli bir sanat yapıtı kurgusu, kendi belirlediği ölçütler açısından sanatın niteliğini açıklamaya yetmiyor. Marksist estetik son çözümlemede sanat yapıtı ile üretim ilişkileri arasındaki bağlantıyla açıklanıyor. Sanat ile sınıf çatışması arasındaki ilişki mutlak kılınıyor ve nihayetinde ilerici sanat, Marksist estetik açısından yükselen sınıfın sanatı oluyor. Marcuse'nin Marksist estetikte gördüğü temel karakteristiklerden biri de, devrimci içeriği sanatsal nitelikle paralel görmesi oluyor. İçeriğin devrimci olması sanatın niteliğini ne kadar belirliyor? Diğer yandan çöküşte olan sınıfın sanatı yozlaşmış ve üretimden yoksun olarak görülüyor. Marksist estetiğin bu formülasyonu altyapı üstyapı ilişkisinin belirleyiciliğine göre konumlanıyor. Marcuse, altyapı üstyapı ilişkisine göre yapılan açıklamanın, Marksist estetiği katılaştırdığını düşünüyor. Marksist estetiğin geldiği aşamayı Marcuse kısaca şu şekilde özetliyor; "Marksist kuram bir bütün olarak toplum içinde mücadele ettiği ve maruz kaldığı şeyleşmenin kendisine yenildi. Öznellik bir nesnellik atomu oldu, kendi başkaldıran formunda bile kolektif bir bilince bırakıldı" (Marcuse, 1978: 3-4).

Böylece Marcuse, Marksist estetiğin, özneliği yok edip, toplumsal-tarihsel ilişkilerle temellenen bir sistemi merkeze alarak, özneliği heba ettiğini düşünüyor. Bireysel bilincin arka plana itilmesi bir anlamda bireysel bilincin değersizleştirilmesini doğuruyor. Özneliğin bir "burjuva kavram" a indirgenmesi ve kolektif bilince heba edilmesi ise temel çelişmesini oluşturuyor. Oysa Marcuse'e göre öznellik bugün totaliter yapılara karşı bir güç olarak ortaya çıkıyor ve politik bir değer haline gelebiliyor. Özneliğin değersizleşmesi Marksizmin estetik anlayışına da yansıyor.

En öne çıkan temsilcilerinde bile Marksist estetik, özneliğin değersizleşmesinden payını almıştır. Dolayısıyla ilerici sanat modeli olarak gerçekçilik tercihi; romantizmin basitçe gerici olarak inkâr edilmesi, genel olarak yozlaşmış sanat olarak yadsınması, bir eserin niteliklerini sınıf ideolojileri dışında değerlendirme çabası ile karşılaştıklarında sıkıntılı bir hal alır (Marcuse, 1978: 6).

Bu noktada Marcuse'un *One-Dimensional Man*'da ortaya koyduğu, sınıfsal perspektife ilişkin yorumu hatırlatmak yararlı görünüyor. Estetik hakkındaki yorumları esas olarak buradaki bakış açısına dayanıyor. Bilindiği gibi Frankfurt Okulu düşünürleri kapitalist toplumdaki sınıf çatışmasını Marx'ın gördüğü biçimde görmüyordu. Marcuse, *One-Dimensional Man*'de burjuvazi ve işçi sınıfını temel sınıflar olarak görüyor fakat kapitalist gelişimin bu iki sınıfın yapısını değiştirdiğini düşünüyor. (Marcuse, 2007: 34-35) *One-Dimensional Man*'da Marcuse, burjuvazi ve işçi sınıfını tarihin etkin yapıcıları olarak ortadan kaldırdıklarını iddia ediyor. Marcuse, bu savını, bilim ve teknolojinin insan üzerinde kurduğu egemenlik gücüne dayandırıyor. Artık insan ve doğanın sömürsü daha bilimsel ve ussal yöntemlerle yapılıyor. Bu değişim Marcuse'ye Marksizm'in sınıf çözümlemesinin değiştiğini düşündürüyor. Marksist estetiğin sınıf perspektifli sanat görüşü, Marcuse açısından sanatın belli bir alana darlaşmasına yol açıyor:

Sanatın evrenselliği tekil bir sınıfın dünyasıyla veya dünya görüşüyle temellendirilemez, çünkü sanat somut bir evrenselliğe, insanlığa (Menschlichkeit) dayanır ki hiçbir tekil sınıf proletaarya ya da Marx'ın "evrensel sınıfı" bile buna dâhil edilemez. Sevinç ve üzüntünün, kutlama ve ümitsizliğim, Eros ve Thanatos'un sarsılmaz karışıklığı, sınıf mücadelesi sorunlarına indirgenemez. (Marcuse, 1978: 16).

Negatif Diyalektik'de yer alan tarih ve ilerleme fikri eleştirisi, Marcuse ile birlikte Marksist estetik eleştirisinde ortaya çıkıyor. İlerlemeci tarih düşüncesi Nazi Almaya'sını nasıl açıklayamazsa, Yunan sanatının ve kültürünün bugün nasıl hala çekici olabildiğini açıklayamıyor. Yine benzer şekilde Marksist estetik toplumsal ilişkilere bağlantılı açıklamasında sanatın evrensel niteliklerini açıklamakta yetersiz kalıyor. Bir sanat yapıtının proletaryayı ya da burjuvaziyi temsil etmesi yapıtın gerçek sanatsal değerini göstermiyor.

Marcuse, tarih sınıf mücadelelerinin tarihidir söyleminden yola çıkarak din, sanat, kültür, ekonomi ve politik alanı yorumlayan Marksizm'e karşıt olarak estetik boyutun kendi özerkliğini öne çıkarıyor. Tüm bu koşullardan özerk, tarihsel olarak da kendi özerkliğini koruyan sanat yapıtlarına vurgu yapıyor. Sanat yapıtının tüm bu

egemen ilişkilerden özerkleşerek kendisini kurması gerekiyor. Sanatın insanlığı ileriye taşıyan özelliklerini, eser içinde ezilenlerin bulunup bulunmamasından çok ne söylediğine ve nasıl söylendiğine göre değerlendirmek gerekiyor. Böylece Marcuse'nin eleştirisi, Marksist estetiğin salt sınıf perspektifli açıklamasının yetersizliğine dayanıyor. Marksist estetiğin burjuva veya elitist olarak nitelendiği yazarların, örneğin Boudelaire⁵, Proust, Valery ve Goethe'nin kendi toplumsal koşulları içerisinde devrimci olabileceğini düşünüyor. "Dostoyevski'nin Ezilenler'i, Victor Hugo'nun Sefiller'i sadece belli bir toplumsal sınıfın haksızlığını değil, tüm zamanların insanlık dışı doğasını da göstererek tüm insanlığı temsil ederler. Yazgılarında görünen evrensellik, sınıflı toplumun ötesinde yer alır" (Marcuse, 1978: 23).

Marcuse'nin Dostoyevski ve Victor Hugo'nun eserleriyle yaptığı karşılaştırmada açıkça vurgulamak istediği, sanat yapıtının belli bir sınıf karakterinin ötesinde, insanın acıları ve yazgısı açısından gerçek anlamda sanat olabileceğidir. Marcuse, Marksist estetiğin açmazını, Marksist perspektifli olmayan yapıtları, özellikle klasik yapıtlardır bunlar, elitist, gerici ya da yozlaşmış olarak görmesinde arıyor.

Klasik yapıtlarda kahramanın işlevi veya yazgısı konu açısından önemli bir bağlam oluşturuyor. Marcuse'ye göre Marksist estetik bireylerin yazgısı üzerinden oluşturulan yapıtları, sınıf bağlamının es geçilmesi olarak algılıyor ve kahramanlardan oluşan hikâyeleştirmeyi yadsıyor. Marksist estetiğin çelişkisi, proletaryanın bilincini insanlığın özgürleşmesi için temele koymasında yatıyor. Sanatın gerçekliği proletaryanın bilinci temelinde açıklandığında ileri kapitalist ülkelerde karşılığını göremeyeceğimiz bir sonuç yaratıyor. Böylece aslında Marcuse, Adorno'nun estetik teori için çizdiği perspektife yaklaşıyor. Adorno açısından da böyle bir durum sanatın özerkliğini yansıtmıyordu. Proleter bilincin ürünleri olmayan yapıtlar yabancılaşmanın ürünü veya elitist olarak görülmesi Adorno açısından da problematiktir. Marcuse, Brecht'i Marksist estetikçiler arasında bu kabalaştırılmış biçiminin içinde görmüyor. Brecht'de görüldüğü gibi Marcuse'de de sanatın dünyayı

⁵ Benzer bir temayı Walter Benjamin *Pasajlar*'da *Charles Baudelaire; Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair* başlığıyla inceliyor.

değiştirmeyeceğini ama dűnyayı değiştirecek insanların bilincinde değişiklik yapabileceği fikri ۆne çıkıyor.

Marcuse'nin Marksist estetiđi yorumlarken estetiđin temel kategorisi olan “gűzel ideasını” benzer bir hatta deđerlendirdiđi gűrűlűyor. Marcuse'ye gűre Marksist estetik gűzel kategorisini burjuva estetiđin bir kategorisi olarak yorumluyor. “Bu kavramı devrimci sanatla iliřkilendirmek gerçekten de zor gűrűnűyor; politik műcadelenin gerekleri karřısında gűzel hakkında konuřmak sorumsuz, zűppece gűrűnűr” (Marcuse, 1978: 62). Marcuse'ye gűre, sanatı politik műcadelenin bir biçimi olarak gűrmek gűzel kategorisini gereksiz olarak algılatıyor. Gűzel, Eros kaynaklı bir haz ilkesi olmakla verili egemenlik iliřkilerinin karřısında duruyor. Marcuse, gűzel kategorisini estetik biçimin temel yapısı olarak gűndeme alırken, bir çeliřkiyi de gűndeme getiriyor. Gűzel kategorisi yansız gibi gűrűnmekle birlikte ilerici bir yapıtı veya gerici bir gűsteriyi de niteleyebiliyor. Dolayısıyla gűzelin yansız karakteri bir çeliřki barındırıyor.

İKİNCİ BÖLÜM

2. BRECHT ESTETİĞİ

2.1.BRECHT ESTETİĞİNE GENEL BAKIŞ

Bertolt Brecht 19.yüzyılın sonunda Almanya'da burjuva bir ailede dünyaya geliyor ve iyi bir eğitim aldığı biliniyor. Tıp eğitimi alıyor ve 1.Dünya savaşındaki tecrübeleri, sonraki düşüncelerinde etkili oluyor ve bu süreçte politize oluyor. Ausburg'da geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarından sonra yine burada ilk oyunlarını yazıyor ve ardından Berlin serüveni başlıyor. İlk dönemki oyunlarında kendisi ileride bu etkiyi reddetse de ekspresyonizmin etkisinde olduğu görülüyor. Bu dönemki oyunları Marksizm'le tanışmadan önceki çalışmalarından oluşuyor ve bu dönemde de parlak bir yazar olarak göze çarpıyor.

Brecht'i belli dönemlere ayırmaya karşı çıkan görüşleri de hesaba kattığımızda, Brecht'in yaşamının ortak karakteristiğinin uyumsuz, protest bir tavır olduğu görülüyor. Burjuva bir aileden gelmesine karşın bulunduğu koşullardan haz etmeyip içinden geldiği sınıftan uzaklaştığını söylüyor bu da bulunduğu koşullarla yaşadığı çatışmasının bir örneği oluyor. Bir şiirinde bu tavrını şöyle anlatıyor;

Ben oğlu olarak yetiştim/Hali vakti yerinde insanların./Ailem boynuma bir yaka taktı ve yetiştirdi beni/hizmet etme alışkanlığıyla ve öğretti bana/buyurma sanatını/Ama büyüyüp de çevreme baktığımda/Hoşlanmadım sınıfımın insanlarından/Bana hizmet edilmesinden ve buyurmaktan./Ben de sınıfımı terk edip katıldım/aşağı tabakadan insanlara (Kesting, 1985: 14).

“Galip tarafta olmayı böylesine reddetmesi, Brecht'in siyasal anlayışına resmi olumlu hatla çoğunlukla bağdaşmayan, bireysel ve anarşik bir tat vermiştir” (Steiner, 2010: 262). Bu tavır elbette ki sanatını da şekillendiriyor. Kendinden önce yazılan bazı klasik metinleri yeniden yazarak bu itirazını yansıtıyor. Yine ilk dönem eserlerinde bu

itirazla paralel olarak bir nihilizm hissediliyor. Toplumsal bir karşı çıkış yerine bireysel, nihilist bir karşı çıkış, ilk dönem eserlerinde ağır basıyor. İlk oyunlarında genelde karamsar, değer tanımaz, umutsuz kişiler görülüyor.

Örneğin Brecht'in ilk yapıtlarından *Baal* dışavurumcu bir anlayışa örnek oluşturuyor. Hikâye, bencil ve acımasız bir şair olan *Baal*'in serseri yaşamını konu alıyor. İçki yüzünden başı beladan kurtulmuyor ve bir orman kulübesinde yapayalnız ölüyor. İlk yapıtlarındaki kişiler biraz da Beckett'in tiplerini andırıyor. *Gecede Trampet Sesleri*, *Kentlerin Ormanında* gibi ilk dönem oyunları da, aykırı, serseri, zavallı kişileri konu alıyor. 1924-1926 yılları arasında yazdığı *Adam Adamdır*'da, oyunun başkişisi Gally Gay'in üç asker tarafından, bilinçsiz bir şekilde sürüklenerek bir savaş makinesine dönüşümü anlatılıyor.

Berlin'e geldiğinde politik tiyatronun devrim yapmış isimlerinden Ervin Piscator'la birlikte çalışıyor. Piscator ile olan çalışması onun politik sanata yaklaşımını ve ileride ortaya koyacağı epik tiyatronun nüvelerini ortaya çıkarıyor. Buradaki yazarlık ve dramaturji çalışmalarında Marx okumaya ve Marksizm'e yönelmeye başlıyor. Brecht, Marx'a yöneldiği dönemlerde Karl Korsch ile tanışıyor ve 1926 yıllarında ondan ders almaya başlıyor. Korsch, o dönem, Komünist Parti'den ihraç edilmiş olarak ve kendi çalışma grubunu kurup Marksizm çalışmaları yapıyor ve Brecht de bu çalışmalara katılıyor. Korsch, daha sonra Brecht'in "Marksist öğretmeni" olarak anılıyor. Korsch'un başlattığı çalışmalarda Frankfurt Okulu kurucularının da yer aldığını hatırlatmak gerekiyor.

Brecht'in düşünce dünyasının oluşumunda temel bir moment yazdığı "*Üç Kuruşluk Opera*" adlı oyundur. 18.Yüzyılda yazılmış "*Dilenciler Operası*" nı yeniden ele alarak yazdığı bu oyun, sistemi analiz ettiği ve aynı zamanda büyük başarı kazandığı, Brecht'in sanat hayatında kendisini ispatladığı bir yapıt oluyor. Burjuva yaşantısının ve burjuva ailesinin çıkarıcılığı, mafyatik ilişkiler ve devlet görevlilerinin işin içine girmesi gibi öğeler hikâyeyi oluşturuyor. Aslında burjuva seyircinin bu oyunu çok beğenmesi ve popüler olması Brecht'i de rahatsız ediyor ve bu çalışmasını sorgulamaya başlıyor. Genel anlamda Brecht, endüstriyel bir isim olabilecekken, bu yönde gitmeyerek burjuva seyirciyi rahatsız edici metinler yaratmaya devam ediyor ve

sistemle uzlaşmaz tavrını sürdürüyor. *Günlükler*'inde *Üç Kuruşluk Opera* hakkında bir röportaja yer veriyor. Burada Brecht'in tavrı daha net anlaşılabilir.

Sizce 'Üç Kuruşluk Opera'nın başarısı nereden kaynaklanıyor?

Korkarım, beni pek de ilgilendirmeyen şeylerden: romantik olaylar, aşk hikâyesi, müzikal özellikleri. 'Üç Kuruşluk Opera' başarı kazandığında bir de filmini çektiler. Oyunda alay ettiğim her şeyi filme almışlar; romantizmi, duygusallığı vs. ve mizahı bırakmışlar. Filmin başarısı çok daha fazla oldu.

Peki sizin için önemli olan şeyler nelerdi?

Toplumsal eleştiri. Sokak haydutlarının duygu ve düşünce dünyalarıyla anormal derecede benzeştiğini göstermeye çalıştım (Brecht, 2007: 399).

1930 lu yıllara gelindiğinde, Almanya'da parlamento binası yandıktan sonra, Brecht için sürgün dönemleri başlıyor. Berlin opera binası önünde Naziler, Yahudi yazarların kitaplarını yaktıklarında onun da kitapları yakılanlar arasında yer alıyor. Ailesiyle birlikte önce Prag'a kaçıyor, sonra Viyana ve Zürich'teki göçebelik günleri yaşıyor. Ardından Paris ve Danimarka dönemleri izliyor. Bu dönemde, Brecht'in ikinci dönemi diyebileceğimiz, *Galile'nin Yaşamı*, *Cesaret Ana ve Çocukları*, *Sezuan'ın İyi İnsanı*, *Lukullus'un Sorgulanması* gibi önemli oyunlarının yazılıyor.

Danimarka'da geçirdiği yıllarda Brecht çalışmalarını tamamlamak için uygun koşullara sahip oluyor ve estetik kuramını tamamlamak için çalışmalar yapıyor. Sonrasında Brecht, iki hafta Moskova'ya gidiyor ve ardından Amerika günleri başlıyor. Brecht'in neden Moskova'da kısa süreli olarak kaldığına ilişkin söylenenlere baktığımızda, Sovyet Rusya'daki kısıtlamalar ya da orada pek sıcak karşılanmaması düşünülebilir. Brecht, esas olarak Moskova'da sürekli yaşayıp yaşayamayacağını düşünüyor fakat kısa bir süre orada kalıyor. Ardından Amerika'ya gidişi film senaryoları yazıp para kazanmak için gerçekleşiyor. Amerika'da "Brecht, bazılarını birkaç yüz dolara satabildiği film metinleri yazıyordu" (Berlau, 1989: 119) Yazdığı senaryolardan birkaçı filme çekiliyor.⁶ Amerika'daki yaşamı, kapitalist Amerikan

⁶ Bu dönemde Brecht'in senaryolarından *Hangmen Also, Die*, satın alınıp filme çekilmişti. Nazilerin Çekoslavakya'daki sürek avını konu alan film, Amerikan toplumunu eleştirdiğinden kamuoyunda hoşnutsuzluk yaratmaya başlamıştı.

toplumu üzerine eleştirilerle örülüyor.⁷ Buradaki hayata karşı uyumsuzluğu Adorno ile benzerlik taşıyor. Brecht'in Amerika'daki çalışmaları sonrasında, 1947 yılında "Amerika Karşıtı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi" başkanı Brecht'i sorgulamak üzere Washington'a çağırıyor. Bu soruşturmada Brecht'e film endüstrisi içerisinde komünist fikirler besleyip beslemediği soruluyor. Gazeteler bu süreçte gelişmeleri kullanarak Brecht'i "hain bir yabancı" ilan ediyorlar. Sorgulamada Brecht'e hiçbir komünist partiye üye olup olmadığı sorulduğunda, Brecht komünist bir partiye üye olmadığını söylüyor. Gerçekten de Brecht bir Marksist olarak hiçbir komünist partiye üye olmuyor. Brecht'in 1930 yılında Alman Komünist Partisi'ne katıldığını söyleyen iddialar oluyor fakat somut bir belgeye rastlanmıyor.⁸ Yapıtlarında ve yaşam pratiğinde Marksist bir çizgide ürünler verse de partiye bağlı bir sanatçı olarak ürün verme fikri Brecht'e genel manada uzak oluyor. Senatör McCarthy'nin öncülüğündeki bu soruşturmalar sırasında Brecht şu açıklamaları yapıyor: "Ben tabii ki, Marx'ın tarih hakkındaki önerilerini inceledim. Bence bu çağda bu inceleme yapılmadan aklı başında hiçbir oyun yazılamaz" (Nutku, 2015: 38).

Ölümüne kadar yaşadığı Doğu Berlin'de de Brecht politik anlamda, iktidar bazında bazı sıkıntılarla da karşılaşılıyor. Yeni yazdığı çalışmalarının basılmaması, çalışmalarına karışılması ve oyunlarının siyasi egemenlerce eleştirisi her zaman gündeme geliyor. Doğu Berlin'e yerleşmeden önce, ona tahsis edilen ödenekli tiyatro konusunda bir süre kararsızlık yaşanıyor. Brecht'in tiyatrosu Berliner Ensemble, Doğu Berlin'de ve doğu bloku ülkeleri arasında halk tarafından büyük bir sempatiyle karşılanıyor. Oyunlarının içeriği ne kadar keskin olsa da, bu dönemde izleyiciler onun oyunlarının eğlenceli ve özgün yanıyla ilgileniyor. Dönemin otoriteleriyle Brecht'in Marksizm'i ele alışı arasında çeşitli problemler yaşanıyor.

Doğu Almanya'daki Die Rote Fahne (Kızıl Bayrak) adlı gazetenin 4 Eylül 1928 tarihli sayısında Üç Kuruşluk Opera'nın "toplumcu somutluktan yoksun" olduğu belirtilmiştir. Solcu entelektüellerin dergisi olan Die Linkskurve'nin Ocak 1931 tarihli sayısında Mahagonny (1926) için şöyle

⁷ George Tabori, "Brecht Dosyası" adlı oyununda, Brecht'in Amerika günlerini oyunlaştırmıştı. Oyunda Brecht'in Amerikan toplumuna ve yaşantısına uyarsızlığı alt metinde dikkat çekmektedir.

⁸ 30 Ekim 1947 de gerçekleşen Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komitesi'nin 8. toplantı 1. Oturumunda bu konu gündeme gelmiştir.

yazılmış olduğunu görürüz: ‘Kendi bilinçsizliğini nihilist ölçütlerle kapamaya çalışan eski, kuşkucu bir burjuvanın yapıtı’. Genç Brecht’i inceleyen Doğu Alman eleştirmen Ernst Schumacher, Mahagonny’yi yerden yere vurur. Eleştirmen Brecht’in kapitalizmi taşlarken büyük bir yanlışlığa düştüğünü ve kapitalizmin kötülüğünü emekçi sınıf ile göstermekle amaçtan uzaklaşmış olduğunu söyler. Schumacher, emekçi sınıfın kapitalizmin yozlaştırdığı yeme, içme ve eğlence düzeni içinde gösterilmesini yanlış ve kusurlu bulur (Nutku, 2015: 42).

Brecht’in bu bağlamda tartışılan oyunlarının başında *Önlem* adlı oyunu geliyor. Oyun Brecht’in o dönemki siyasal konumunu açıklaması bakımından anlam kazanıyor. *Önlem* ve *Ana*, Brecht’in Sovyet devrimine ilişkin yazdığı iki oyundur. *Önlem* oyunu Brecht’in didaktik oyunları içerisine giren ve Adorno’nun da Brecht eleştirilerinde özellikle ele aldığı bir çalışma olarak literatüre geçiyor. *Önlem*, ele aldığı konu dolayısıyla sağ ve solun kanat yazarlar tarafından eleştirilerle karşılaşılıyor.⁹

Brecht’in, Gorki’nin *Ana* romanından uyarladığı aynı adlı oyun, Sovyet devrimine ilişkin içeriği nedeniyle benzer politik eleştirilere neden oluyor. Pelageya Vlasova’nın devrimciliğe dönüşümünü anlatan bu oyun, Brecht’in proleter yaşayışı bilmediği şeklindeki eleştirilere maruz kalıyor. Öte yandan oyun başka bir kesim tarafından burjuva tiyatro alışkanlıklarından uzaklaşmasının bir örneği olarak algılanıyor.

1939 yılında yazılan *Lukullus’un Sorgulanması* adlı oyun savaşa karşı olan içeriği nedeniyle o dönem Doğu Berlin yönetimi tarafından eleştiriliyordu. 1951 yılında Berlin’de sahnelenen oyun, aynı dönemde yaşanan Kore Savaşı dolayısıyla ve oyunun içeriğinin her türlü savaşa karşı olmasından dolayı tereddütle karşılanıyor. Oyunun başarısı ve yankıları dolayısıyla üç temsile izin veriliyor.

⁹ Bu eleştirileri ele almadan önce Brecht’in yazdığı öğretici oyunlarının izleyici tarafından değil metni oynayanlar tarafından öğretici nitelik taşıdığını söylemek gerekiyor. Oyunların yazılış amacı, bu metinleri sahneye koyanlar için öğretici nitelik taşımasıdır. *Önlem* de bu bağlamda bir öğretici oyunu oluyor.

Doğu Almanya yöneticileri, ilk temsilde seyircinin çok alkışladığı bu temsilden asık yüzle ayrılmışlardır. Parti'nin resmi organı Neues Deutschland, 22 Mart 1951 tarihli sayısında bu operayı çok sert bir dille kınamış, besteci Paul Dessau ise “ucuz kabare efektleri” bestelemekle suçlanmıştır. Brecht ile Dessau, sorguya çekilmek üzere parti merkezine çağrılmışlardır. Sorgulama sekiz saat sürmüştür. (Nutku, 2015: 46).

Brecht oyunlarında savaş karşıtı tutum yoğunlukla hissediliyor. İki dünya savaşını görmüş bir yazar olarak Brecht, birinci dünya savaşının tüm eziciliğini pratikte görüyor. İkinci dünya savaşının yaklaştığı dönem, sürgünlerle geçmiş ve ülkesi savaşın baş aktörü oluyor. Fakat bu oyunlar dönemin siyasi konjonktürü açısından birçok kez sakıncalı bulunuyor. Brecht 1951 yılında kaleme aldığı *Alman Sanatçılarına ve Yazarlarına Açık Mektup*'ta, savaşlara ilişkin tavrını ve sanatçılar içinde savaşa ilişkin tavrın ne olması gerektiğini açık kılan bir metin yazıyor. Bu mektupta sanatın tüm alanlarında tam bir özgürlük bulunması gerektiğinin altını çizdikten sonra tek bir konuda sınırlama olabileceğinin altını çiziyor. O da şudur; “Savaşı yücelten ya da kaçınılmaz bir durum diye ortaya koyan yazılar ve sanat yapıtlarıyla, halklar arasındaki nefreti körükleyen yazılara ve sanat yapıtlarına özgürlük tanınmamalıdır.” (Brecht, 1980: 220)

Brecht'in Berlin'deki tiyatrosu olan Berliner Ensemble'da karşılaştığı sorunlar bir kenara bırakıldığında, 17 Haziran 1953 tarihinde yaşanan halk ayaklanmasına ilişkin gelişmeler, Brecht'in o dönemki konumuna ilişkin fikir veriyor. Bu tarihteki halk ayaklanmasının Sovyet müdahalesiyle durdurulması sonucu Brecht, dönemin devlet başkanı Ulbricht' e bir mektup yazıyor ve bu durumu kınıyor. Mektubun sonuna ise partiye bağlı olduğunu belirten bir ifade ekliyor. Fakat hükümet Brecht'in mektubunda sadece partiye olan bağlılık bölümünü kamuoyuna duyurunca, kendisine karşı büyük bir tepki ortaya çıkıyor. Doğu Alman hükümetinin bu tavrını desteklediği farz ediliyor. Mektubun tamamı ancak Brecht'in ölümünden sonra yayınlanıyor ve Sovyet tanklarının müdahalesine dönük tepkisi ortaya çıkıyor. Doğu Berlin'de yaşadığı sürede hükümetin baskıcı yanına karşı her zaman muhalif oluyor ve bunu dile getiriyor.

2.2.BRECHT Poetikasının Temel Unsurları

2.2.1. Brecht Poetikasi

Brechtien sanat kuramını anlayabilmek için sanatını oluşturan belli kavramları açıklamak gerekiyor. Brechtien sanatı incelerken epik tiyatro, yabancılaştırma efekti, özdeşleşme, Aristotelesçi olmayan tiyatro, tarihselleştirme, gestus ve diyalektik tiyatro kavramları öne çıkıyor. Brechtien sanatın felsefi arka planını anlamak için temel unsurların açıklanması bir Brecht poetikası söz edilip edilemeyeceğini, Brechtien sanatın Marksist estetik içindeki konumu sorularına cevap oluşturuyor. Öte yandan Adorno'nun Brecht estetiğine dönük eleştirisi, Brechtien sanatın unsurlarının anlaşılmasıyla açıklanabiliyor.

Brecht'in mevcut sanat düşüncesinde ve özelde tiyatrodaki bir dönüşüm yaptığı söylenebilir. Hazır bulduğu sanat düşüncesine baktığında, burjuvazinin bilimlerde gösterdiği gelişimi, sanat ve toplumsal alanlarda göstermediğini fark ediyor. Mevcut tiyatrolara baktığında, bunların egemen sınıfın eğlence yerleri olarak konumlandığını görüyor. Oysaki "Tiyatronun işi, günlük uğraşının posasını çıkardığı ve her çeşit sosyal sürtüşmelerin sınırlarını yıpratmış yorgun bir seyirci kitlesi iledir" (Brecht, 1981: 20). Brecht'e göre, bilimsel düşüncenin doğa bilimleriyle sınırlanması ve insan ilişkileri alanında bilimsel düşüncenin kapısının açılmaması bu sonucu doğurdu. Bu kavrayışla Brecht, "başka bir sanat" ın yöntemlerini ortaya koyuyor. Ortaya konulacak yeni sanat anlayışı, "hazır bulduğumuz" tiyatrodan farklı olarak bugünü ve tarihsel olayları değişmez, sonsuz görmeyecek bir yapıyı gerektiriyor.

Brecht estetiği, burjuva sanat biçimlerine alternatif oluştururken bunu sahne unsurlarını birbirinden ayırarak yapıyor. Söz, müzik ve sahneleme birbirinden ayırmayı diğer bir ifadeyle bu unsurların birinin diğerine üstünlük kurmasına dayanan estetik anlayışa karşı çıkıyor. Sanat yapıtının içindeki öğelerin birbirine kaynaştırılması gerekliliğine dayanan eski anlayışta her bir öğenin değerden düşeceğini düşünüyor.

Kaynaştırma eylemi, kapsamına aldığı seyirciyi de aynı potada eritecek ve *toplu sanat yapıtı*'nın edilgin bir parçası durumuna sokacaktır. Hiç

kuşkusuz, böyle bir büyüsellikle savaşılmaması her türlü uyutma (hipnoz) denemesinden, insan onuruna yakışmaz esrikliklere yol açıp kafaları tütsüleyecek her türlü davranıştan el çekilmesi gerekmektedir (Brecht, 2011: 43).

Brecht'in bu tavrına Kellner, *Üç Kuruluşluk Opera* oyunundan bir örnek veriyor. Oyunda önce aşk şarkıları söylenen bir sahne gerçekleşiyor fakat sonrasında çalınmış mallarla dolu bir depo ve ihanete ilişkin sahneler yer alıyor. Bu sahneyle yaşadığımız sistemde aşk ilişkisi ve sömürü ilişkileri artarda gösteriliyor. Böylece müziğin ve sahne eylemlerinin ayrı ayrı var olması farklı bir gösterime yol açıyor. Müzik ve görüntü arasındaki karşıtlık ilüzyonu ortadan kaldırıyor ve eleştirel bir tutum hedefleniyor.

Brecht sanat üretiminde de alternatif oluşturan bir gelişmeye ön ayak oluyor. Onun tüm çalışmaları ensemble ile temsil ediliyor. Sanat üretiminde kolektif bir çalışmayla yaratılan eserler görülüyor. Çalışma arkadaşlarını bu kolektifler içerisinde yaratıcılığa teşvik eden bir yöntemle çalışıyor. Sanatsal yaratmayı sanatçının dehasına ilişkin olarak yorumlayan düşünceye de bir alternatif oluşturuyor. Yaratıcılığı salt bir deha ürünü olmaktan çıkararak estetik üretim sürecini önermiş oluyor. Özellikle Kant'ta ve idealist estetikte öne çıkan deha kavramı, Brecht ile farklı bir hal alıyor. Sinema sanatında ve hatta romanların oluşumunda dahi bugün bu kolektif üretim görülebiliyor. Sanat galerileri, tiyatro eserleri, müzikaller bugün böyle bir biçimlenmeye kaymış görünüyor. Her biri kendi alanında usta sanatçıların ortak üretimine doğru giden bir süreç görülüyor. Fakat yine de bu tutum sanatçının dehasını reddetmek anlamına gelmiyor. Sanatsal deha ile birlikte ensemble olarak edinilen bir sanat çalışmasını birlikte düşünmek gerekiyor.

Brecht seyirciyle mesafe kuruyor fakat bir yandan hem seyirciyi gösteriden uzaklaştırmayacak hem de seyircinin yapıttan haz alacağı bir bütün tasarlıyor. Gösteriyle seyirci arasında bir mesafe koymak, seyircinin eleştirel bakmasını sağlamak temelde seyircinin oyunu tamamlayan unsur olarak konulmasını sağlıyor. Seyircinin sanat yapıtını tamamlayan bileşen olması, aslında genel bir kavramdır ve sanat yapıtları zaten seyirciyle tamamlanır. Brecht'in özgün yanı ise tamamlama sürecinin sahne dışında, hayat içinde de devam etmesidir. Başka bir deyişle gösteri hayatın içinde tamamlanan bir sürece evrilir.

Brecht estetiğinde klasik yapıdan farklı olarak kahramanın seyrine dayanmayan bir olay örgüsü konuluyor. Seyircinin kahramanla özdeşleşmesinin önüne geçilirken bir yandan da seyircinin oyun dışında kalmaması için yöntemler aranıyor. Oyun nihai bir yargı içermiyor. Seyircinin gösterilere karşı oluşturulan mesafesi, gösterilere yabancılaştırılması aslında seyirciyi uzaklaştırmak için değil seyirciyi eleştirel bakış içinde gösterilere dâhil etmek içindir. Bu şema içinde, eleştirel mesafe yanlış bilinci seyircinin önüne serer ve ideolojik planda oluşturulan mitleri kırmayı dener. Seyirciyle kurulan ilişkinin değişime uğratılması onun özgün yanını oluşturuyor. Oyuncu kendi oynadığı karakterin dışına çıkarak, kendini izler konuma geliyor. Seyirci de sahnedeki eylemin oyuncusu oluyor.

2.2.2. Epik Tiyatro

Birinci dünya savaşının sonrası Alman tiyatrolarında sahnedeki olayların hikâyeleştirildiği, projeksiyondan ve korodan yararlanıldığı ve adına epik denilen bir tiyatro ortaya çıkıyor. Temelinde oyuncu oynadığı kişiyle belli bir uzaklığı koruduğu ve böylece seyircilerin eleştirilerine olanak sağlayan bir sergileme doğuyor. Epik tiyatronun uygulayıcıları toplumda oluşan yeni durum ve çelişkilerin epik anlatım yoluyla sahnede daha kolay yansıtılabileceğini fark ediyor. Özellikle Piscator'un sahne uygulamaları epik tiyatronun öncüllerinden oluyor. Piscator, tiyatrodaki teknik yeniliklere ağırlık veriyor (Işık, döner sahne, projeksiyon gibi.) Epizodik¹⁰ bir anlatım uyguluyor, duygulardan çok olaylara ağırlık veren bir anlatım tercih ediyor.

Piscator tiyatro gösterilerinde, film, pano, slayt v.s gibi öğeleri dahil ediyordu. Örneğin Piscator, New York'ta Sartre'ın *Sinekler* adlı oyununu sergilerken, İzleyiciye oyunun Yunanlılarla ilgili değil Nazi Almanyası ile ilgili olduğunu göstermek için, oyun öncesi izleyicilere savaş ve kapitalizm hakkında bir film izletiyor. Brecht, Piscator'un tiyatrosu için önemini günlüklerinde şöyle belirtiyor: "Tiyatroyu politikaya doğru yönelmiş olma onuru, özellikle Piscator'undur. Bu yöneltme olmaksızın Yazar'ın (Brecht) tiyatrosu düşünülemez." (Brecht, 1977: 140) Gorelik'e göre, Piscator tiyatrosunda kullanılan yeni teknikler, projeksiyon, hoparlör v.b. verili

¹⁰ Eserde ana olaydan ayrı olarak yer alan, kendi başına konusal bütünlüğü olan olay ya da olaylar olarak tanımlayabileceğimiz epizotlar, klasik tiyatronun bir hikâyeyi merkeze alan ve tüm sahnelerin onun ekseninde döndüğü yapıyı bozan bir biçimi ifade ediyor.

hikâyeyi güçlendirmek için kullanılan ve izleyicinin dikkatini çekmeye yarayan araçlardı. Fakat bugün için bu teknik olanaklardan ziyade epik tiyatroyu temsil eden unsurlar eleştirel bakış ve politika olmaktadır (Gorelik, 2005: 32).

Öte yandan epik tiyatro Brecht'ten veya Piscator'un uygulamalarından önce de tarihsel olarak varlığını sürdürmekteydi fakat Brecht bu sanat kuramını teorik olarak ortaya koyup ürünler vererek sistematik hale getiriyor. “Bazı oyunlar, kişilerinin toplumsal arka planından ne kadar daha geniş çapta bahsettiklerine bağlı olarak diğerlerinden daha epik olabiliyor. Karakterlerinin tüm toplumsal bağlantılarını ortaya çıkarabilen Shakespeare, Brecht'ten çok önce epik bir dramattisti. Moliere de öyle” (Gorelik, 2005: 31) Shakespeare'in Aristotelesçi üç birlik kuramına sığmayan gösterileri bu duruma örnek gösteriliyor. Brecht'in epik tiyatrosunun Shakespeare tiyatrosundan belli noktalarda yararlandığı ve epik tiyatroyu önelediği görülüyor. Shakespeare dönemini Elizabethyen dönem olarak ele aldığımızda, dönemin Brecht'e yakın gelme nedeni, dönem yazarlarının kendi tarihsel süreçlerine eleştirel yaklaşması oluyor. “Brecht açıkça, kendisinin kendi dönemine dair yaptığına benzer şekilde Elizabethyen yazarların da kendi tarihi konjonktürlerine dair bile isteye bir tür eleştiri yaptığını düşünmekteydi” (Dollimore, 2002: 66).

Marianne Kesting'in *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro* adlı çalışması bu düşünceyi inceliyor. Bu çalışmada Kesting, tarihte epik tiyatroyu Aristotelesçi ‘üç birlik kuramının’ reddedildiği momentlerde arıyor.¹¹ Bilindiği gibi Aristotelesçi üç birlik kuramı, tiyatro yapıtında hikâyeye, yer, zaman ve olayda belli sınırlamalar getiriyordu. Aristoteles *Poetika*'da öykünün, belli bir yerde, bir gün içerisinde ve belli bir olay örgüsü içerisinde geçmesini bir kural olarak tanımlıyor.¹² Fakat *Poetika*'nın yorumlanmasında bu sonucun çıkarılamayacağına dönük bir görüşle de karşılaşılıyor.

Burada epik kavramının antik Yunandaki ‘epos’ kavramından kaynaklanmakta olduğunu söylemek gerekiyor. Manzum, destan anlamlarına gelen epos anlatı geleneğinin köklerini temsil ettiğinden, epik kavramına kaynak oluşturuyor.

¹¹ Bkz.Marianne Kesting, *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*.

¹² Yunan tragedyasının uyguladığı, Klasik Fransız tiyatrosunun ve genel olarak Avrupa tiyatrosunun dervaldığı “zaman-mekân-konu” birliği, tek bir konuyu işleyen eylemin tek bir mekân ve tek bir zamanda geçmesi olarak literatüre geçmiştir.

Aristoteles, komedyaya, tragedya ve epos arasında ayırım yaparken, eposu Şu Şekilde tanımlıyor;

“Epos, ölçülü (vezinli) sözlerle ağır başlı konuları taklit etmesi bakımından tragedyaya benzer; fakat aynı ölçüyü ve öykü biçimini kullanmasıyla da tragedyadan ayrılır. Başka bir ayrılık da (zamanla ilgili) uzunluk yönündendir. Çünkü tragedya öyküyü, güneŐin doğuşu ve batıŐı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır yahut da pek az bunun dışına çıkar. Oysa epos zaman yönünden sınırlandırılmamıŐtır” (Aristoteles, 2002: 21).

Aristoteles’in yaptığı karşılaştırmada eposun zaman yönünden sınırlandırılmamıŐ olması önem kazanıyor. Çünkü eposda, Aristotelesçi tiyatrunun temel belirleyicilerinden olan zaman sınırlaması yer almıyor. Öte yandan hikâyeleŐtirme yani anlatı tekniği öne çıkıyor. Olay örgüsünde ise epizodlar kullanılıyor.

Augusto Boal ise, Brecht’in epik tiyatro kuramını Hegel ile olan ilişkisi üzerinden inceliyor. Öncelikle Brecht’in geliştirdiği epik kavramını sorgulayarak başlıyor incelemesine. Aristoteles *Poetika*’da epik kavramından söz ediyor. Brecht’in kendi tiyatrosunu Aristotelesçi olmayan tiyatro olarak formüle ettiğini biliniyor. Oysa Boal’e göre, “Aristoteles epik tiyatrodan değil sadece epik Şiir, tragedya ve komedyadan söz eder” (Boal, 2008: 80). Epik Şiirin burada ayırıcı özelliği anlatısal olmasıdır. Dolayısıyla tragedyada olaylar bugünde geçerken, epik Şiirde geçmişe ait olaylar anlatılıyor. Temelde her ikisi taklide dayansa da, Aristoteles’e göre tragedya epik Şiirden daha kapsayıcıdır. Tragedya epik Şiirin özelliklerini barındırabilir fakat epik Şiirde tragedya özellikleri beklememem gerekiyor. Bu anlamda, Brecht’in epik kavramının anlatısal özelliğini alıp, yeniden yorumladığını söylemek gerekiyor.

Epik yapıtları veya epik tiyatroyu açıklarken dramatik tiyatro üzerinden ilerlemek gerekiyor. Yanlış bir kanı, dramatik yapıtların sahnede oyuncular tarafından oynanıp, epik yapıtların anlatı biçiminde izleyiciye aktarılıyor gibi düşünülmesidir. “Ama epik yapıtlarda ‘dramatik’, dramatik yapıtlarda da ‘epik’ öğeler vardı” (Brecht,

2011: 27). Dramatik yapıtlarda daha çok öykünün bir merkezde toplandığını ve bu parçaların birbirine örülü olduğu, epik yapıtlarda ise parçalı – epizodik bir anlatım görülüyor ve parçalar kesildiğinde, kendi içinde anlamı olmaya devam ediyor.

Brecht, *Mahagony* oyunu üzerine notlarda, dramatik biçim ile epik biçim arasındaki farkı ortaya koyuyor.

2.2.3. Dramatik Tiyatro ile Epik Tiyatro Arasındaki Farklılıklar

D: Eylemlerle çalışılır. E: Anlatıcıya başvurulur.

D: Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır. E: Seyirci gözlemci olarak tutulur.

D: Seyircinin etkinliği harcanıp tüketilir. E: Seyircinin etkinliği uyarılır.

D: Seyircide birtakım duygular uyanması sağlanır. E: Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.

D: Seyirciye bir yaşantı sunulur. E: Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.

D: Seyirci olaya karıştırılır. E: Seyirci olay karşısında tutulur.

D: Telkinle iş görülür. E: Kanıtlarla çalışılır.

D: Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur. E: Duygular ileri götürülerek, seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.

D: Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir. E: Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.

D: İnsanın bilinen bir varlık olduğu varsayımı benimsenir. E: İnsan inceleme konusu yapılır.

D: İnsan hiç değişmez. E: İnsan değişir ve değiştirir, yani diyalektiğin yasaları mevcuttur

D: Seyircinin ilgisi oyun sonu üstünde toplanır. E: Seyircinin ilgisi oyunun işleyişi üstüne çekilir.

D: Her sahne bir ötekisi için vardır. E: Her sahne kendisi için vardır.

D: Organik bir büyüme vardır. E: Montaj tekniği vardır.

D: Olaylar düz bir çizgi üstünde gelişir. E: Olaylar eğriler çizer.

D: Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir. E: Olaylar eğriler çizer.

D: İnsan durağan bir nitelik taşır. E: İnsan oluşum süreci içinde verilir.

D: Düşünce varoluşu yönetir. E: Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.

D: Duygu egemendir. E: Akıl egemendir.(Brecht, 2011: 42)

Bu karşılaştırmada, insanın sabit, değişmez bir yapısı olduğu reddediliyor. İnsanın değişmez niteliğe sahip olduğu savı dramatik tiyatroya atfedilen bir anlayış olarak belirleniyor. Burada Brecht'in yaptığı tanımlama ayrımı kesinleştirmek için konuluyor. Brecht akıl ve duygunun sürekli çatışma halinde olması gerektiğini düşünmüyor. Seyirciyi eleştirel bir tavır almaya yöneltirken, duyguları dışarıda bırakmayı hedeflemiyor. "Akıl ile duygu arasındaki ilişki, bütün çelişiklere rağmen özenle incelenmeli ve rakiplere epik tiyatroyu, bir akıl ve duygu karşıtı olarak sunmalarına izin vermemeli" (Brecht, 2007: 601).

Epik ve dramatik tiyatro ayrımında, dramatik tiyatro klasik tiyatro formlarını temsil etse de modern dönemde dramatik tiyatronun temsilcisi Konstantin Stanislavski oluyor. Stanislavski doğal oyunculuk yöntemleri üzerine çalışıyor. Brecht 1938'de Stanislavski hakkında günlüklerinde onun hissetme ve ruhsal arındırma yöntemleri üzerinde duruyor. Stanislavski yönteminde "sihirli eğer" ler yoluyla oyuncu rolünü hissetme yöntemini uyguluyordu. Akıl ise duyguları kontrol etmekte anlam kazanıyor. Stanislavski ve Brecht sahneleme yöntemleri konusunda iki farklı ekol olarak hep bir zıtlık içinde gösteriliyor. *Günlükler*' de söz konusu zıtlık şöyle yansıyor:

Sadece, esas itibariyle bizzat hayattaki süreçlerle ilgilenenler, tiyatrodaki imaj edilen olaylarla yani, sahnedeki süreçleri gerçeğin bir tasviri olarak görebilir ve eleştirebilirler. Bunu yaparak sanat mahallinden de çıkmış olurlar, zira sanat ana görevini gerçeğin tasvirini oluşturmada görmez...Şimdi soru, gerçeğin tasvirini sanatın görevi haline getirmenin ve böylece seyircinin gerçek süreçlere eleştirel yaklaşımını sanata uygun bir hale getirmenin mümkün olup olmayacağıdır. (Brecht, 2007)

Epik tiyatro' nun bir anti Stanislavskici yöntem olup olmadığını soran Gorelik, epik tiyatrodaki Stanislavskici biçimde hissetmeye dönük olmaktan çok oyuncudan karakterin eylemini gözlemlemesini ve taklit etmesini talep ediyor. Freudcu bir analiz talep etmiyor epik oyunculuk. Karakterin kişisel geçmişini bilmek üzerine çalışmıyor fakat karakterin tarihini duygularını ve karmaşık yapısının ne olduğunu analiz ediyor.

Brecht o dönem özellikle Moskova merkezli olarak Stanislavski yöntemlerinin sanatta tek geçerli yöntem olmasına dönük değerlendirmeleri eleştiriyor. Sanatta duygu ve akıl arasındaki ilişkide duyguya veya akla ağırlık verilmesine ilişkin yürüyen tartışmada Brecht akla ağırlık vermekle eleştiriliyor. Oysa Brecht akıllı ve duyguyu birbirinden ayırmaya katılmıyor. “Duygusal olan “altyapı” ya, entelektüel olansa “üstyapı”ya dahil ediliyor. Akıl ve duyguyu birbirinden ayırma işine de uslu uslu katılıyorlar. Benim gibiler akılsal olanı vurgulamaya kalktığında bu sefer de duygusal olan eksik kalıyor doğal olarak” (Brecht, 2007: 433). Oysa sanatta her düşüncenin duygusal bir karşılığı, duygularında belli bir düşünsel karşılığı olabilir.

Tekniğin, teknolojinin gelişimi ve beraberinde yeni sorunların sanat yapıtlarına girmesiyle ve toplumsal çevrenin değişmesiyle, dramatik yapıtlarda epik unsurların kullanımı kaçınılmaz hale geliyor. Toplumsal çevrenin varlığı elbette dramatik yapıtlarda da yer alıyordu fakat farklı bir anlamda. “Bu çevre kuşkusuz şimdiye kadarki dramatik yapıtlarda da yer alıyor, ama bağımsız bir öge gibi değil de, yalnız oyundaki başkahraman açısından veriliyordu. Çevrenin geleneksel tiyatrodaki bulunuş nedenini, kahramanın bu çevreye tepkisi oluşturmuştu hep” (Brecht, 2011: 28). Toplumsal çevrenin sadece kahraman açısından veriliyor oluşu epik ve dramatik tiyatrolar arasındaki ayrımlardan biri oluyor. Şöyle ki; epik tiyatro bir kahraman ya da star üzerinden kurulmuş oyun örgüsünü reddediyor. Olayların çevresinde döndüğü bir

karakter mevcut olsa bile seyirciden kahramanla ya da sözünü ettiğimiz başkişiyle özdeşleşmesi beklenmiyor. Epik tiyatrodaki insan, inceleme konusu olarak var olduğundan, değişen yapısıyla ve oluşum süreci içerisinde veriliyor. Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerinden korunuyor. İşte bu nedenle ki kahraman üzerinden şekillenen bir kurgu örülüyor ve izleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırma öğrenmeye yöneltiliyor.

Brecht'in geliştirdiği anlamda epik tiyatrodaki 'hikâye etme', anlatma işlevi belirgin oluyor. Oyuncular sahneye koydukları kişi ile belli bir uzaklığı koruyor ve bu sayede seyirci bir gözlemci olarak etkin konuma sokuluyor ve birtakım yargılara varması sağlanıyor. Sahnedeki olayların izleyiciye belli bir yabancılaştırma içerisinde verilmesi, yaşananların doğal durumlar, olağan bir akış olduğunun kırılmasını öngörüyor. "Çünkü anlatılanların seyircilerde 'pek doğal' nesnelere izlenimini uyandırması onların anlaşılmasını düpedüz önlemekteydi" (Brecht, 2011: 29). Doğallığın kırılmaya uğramasıyla kazanılan yadırgatıcı etki, seyircilerin olayların başka koşullarda başka bir şekil alacağını düşünmesine açıyor.

Epik tiyatro uygulamalarının yeni yeni görünmeye başladığı dönemlerde, epik tiyatroya kuramsal ve uygulamada bazı eleştiriler getiriliyor. Eleştiriler ve Brecht'in açıklamaları epik tiyatroyu ve kuramsal yapıyı anlamamız için açıklayıcı oluyor.

"Epik tiyatronun uydurma, soyut, entelektüellere yönelik bir kuramdır. Gerçekle bir alıp vereceği yoktur." (Brecht, 2011: 140) yönündeki eleştirilere dönük olarak Brecht, epik tiyatro kuramının uzun yıllar süren pratik çalışmaların sonucunda ortaya çıktığını söylüyor. Gerçekten de Brecht kendi epik oyunlarını yazmadan önce Piscator'un tiyatrosunda belli bir yetkinlik kazanıyor ve dönemin önemli sahnelerinden Schiffbauerdamm tiyatrosunda, yine dönemin önemli oyuncularından tarafından sahneleniyor bu oyunlar. Brecht bu açıdan epik tiyatronun pratikle ve gerçekle bağının olmadığı yönündeki eleştirilerin altının boş olduğunu dile getiriyor.

Brecht, "Kuramlarla uğraşmaktan vazgeçilip oyun yazılmalıdır. Buna aykırı bir davranış Marksizm'le bağdaşmaz." (Brecht, 2011: 141) biçimindeki değerlendirmede,

ideolojiyle kuramın birbirine karıştırıldığı üzerinde duruyor. Marksizm bağlamında salt teorisinin bir anlam ifade etmeyeceğini dile getiriyor.

“Epik tiyatro tüm duygulara sırt çevirir. Oysa us ve duygu birbirinden ayrılmaz” (Brecht, 2011: 141) biçimindeki eleştiri, Brecht’in eserler vermeye başladığı ve günümüzde de sıkça üzerinde durulan bir konu oluyor. Bu tür bir değerlendirme, daha çok Brecht’in dramatik ve epik eserler arasındaki ayrımı belirlerken öne sürdüğü yargıdan kaynaklanıyor. “Dramatik tiyatrodaki duygu egemendir, epik tiyatrodaki akıl egemendir” diye belirlemede bulunuyor Brecht. Fakat yazılarında epik tiyatroların duyguları dışlamadığını onları araştırma konusu yaptığı üzerinde duruyor. Aksine kendinden önceki tiyatro anlayışlarında aklın dışarda bırakıldığını söylüyor.

“Biz Amerikalılar (Fransızlar, Danimarkalılar, İsviçreliler, vb.) kendi estetiğimizi kendi oyun sanatımızdan çıkarmalıyız.” (Brecht, 2011: 142). Böyle bir eleştiri hakkında sanatın uluslararası yönü üzerinde duruyor. Avrupa ulusları için her ulusun ayrı bir sanatı olduğunu söylemek anlamına geliyor bu söylem. Bir Avrupa sanatından söz edilebilir daha çok. Öte yandan “Epik tiyatro, Almanya’da hayli süre Almanlıktan uzak diye nitelenmiş, Nasyonal Sosyalistler ise ona kısaca yozlaşmışlık özelliğini yakıştırmıştır.” (Brecht, 2011: 142). Epik tiyatroların başlı başına Alman sanatı olduğunu söylemek de mümkün görünmüyor.

2.2.4. Aristotelesçi Olmayan Oyun Sanatı

Aristoteles tragedyanın işlevini “Korku ve acıma duyguları uyandırarak ruhu tutkularından arındırmak” (Aristoteles, 2002: 22) olduğunu söylüyordu ve bu tanım katharsis kavramını ifade ediyor. Katharsis kavramıyla tragedyanın toplumsal bakımdan etik bir işlevi olup olmadığı tartışılıyor. Bu konuda David Ross, Aristoteles’e atıfla, “Retorik’teki bazı pasajlara dayanarak, bazen, izleyicinin kahramana acırken aslında kendisi için, benzer bir kaderin kendi başına gelmesinden korktuğu düşünülmüştür” (Ross, 2011: 438) demektedir. İzleyici kahramana acıyor ve kahramanın başına gelen olayların kendi başına gelebileceğini düşünüyor. Böylece izleyici kahramanla belli bir özdeşlik kuruyor ve tragedyanın arındırma işlevi gerçekleşiyor. İzleyicinin kahramanla özdeşleşmesi düşüncesi Aristoteles sonrası hem

teatral gösterilerin hem de genel olarak sanatlardaki temel motiflerden biri oluyor. Sanat yapıtında özdeşleşmenin kırılması konusu hep tartışlageldi ve bugün dahi izlediğimiz eserlerde kahramanla özdeşleşme unsuru belli ölçüde görülebiliyor.

Aristoteles'in tanımladığı katharsis kavramını göz önünde tuttuğumuzda, sanatın insandaki tutkuları arıtma, yüceltme ve uyumlu bir duruma getirme işlevi ortaya çıkıyor. Katharsisin işlevinden yola çıkarak diyebiliriz ki bir ilacın vücudu temizleyişi gibi sanat da ruhları zararlı tutkuların arındırıyor. *Poetika*'da Aristoteles'in üzerinde durduğu katharsis kavramı antik Yunanda tedavi amaçlı kullanılan bir kavramla da köken buluyor.

Walter Benjamin, Brecht'in Aristotelesçi olmayan tiyatro kuramını Riemann'ın Öklidci olmayan geometri sistemine benzetiyor. Riemann, Öklidci olmayan bir geometri olabileceğini ortaya koymasına gibi, Brecht de Aristotelesçi olmayan bir dramaturji olabileceğini teoride ve uygulamada göstermeye çalışıyor.

Aristotelesçi tiyatro anlayışı ve onun *Poetika*'da ortaya koyduğu düşünceler, modern dönemlere kadar etkisini sürdürüyor. Üç birlik kuramı, katharsis, mimesis gibi kavramlar ile tragedya, komedy ve epos kavramlarının sınırlarının çizildiği bu temel yapıt, etkisini belli ölçüde modern çağlara dek sürdürüyor. Özellikle üç birlik kuramı, oyun yazarlarını belli kalıplar ve sınırlandırmalar içerisinde eserler vermeye zorluyordu.

Fakat Brecht'in üstünde durduğu ve kendi poetikasını kurarken karşı çıktığı daha çok üç birlik kuramı değil de katharsis konusudur. Katharsis yani 'korku ve acıma duyguları uyandırılarak ruhun tutkuların arındırılması' kavramı tanım itibarıyla bir çeşit özdeşleşmeyi ifade ediyor. Aristoteles'in tanımladığı anlamda ruhun tutkuların arınması oyuncuların yansıttığı kişilerle özdeşleşmesinin sonucu gerçekleşiyor. İşte Aristotelesçi tiyatro dediğimizde Brecht'in üzerinde durduğu, bu tanımlama oluyor. Aristoteles'in tragedyalardaki eylemlerin korku ve acıma duygusunu yansıtmayla sınırlandırması Brecht'in eleştirisinin başka bir gündemini oluşturuyor. Fakat Brecht tiyatrosunda özdeşleşmenin reddedilmesi duyguların, heyecanların tiyatrodaki kenara atılması anlamına gelmiyor.

Yunanlılara göre tragedyanın amacı korku ve acıma duygusu yaratmaktır. Korkuyla, insanların korkusu, acımayla da insanlara karşı duyulan acıma anlaşılıysaydı, bu amaç günümüzde de geçerli olurdu; demek ki ciddi tiyatro, insanların birbirlerine korku ve acıma duymaya zorlandıkları ünlü durumları ortadan kaldırmaya yardım etseydi, geçerli olurdu bu amaç. Çünkü bundan böyle, insanın yazgısı, yine insandır. (Brecht, 1977: 46).

Aristoteles'in *Poetika*'sında seyirci ile sahne arasında gerçekleşen özdeşleşme, eleştireliliğe izin vermiyor. Eleştirel düşünmenin olmadığı koşullarda özdeşleşmenin kurulması mümkün olabilir. Brecht'e göre Aristoteles tiyatrosunda hikâye hayatın gerçek ilişkilerini sunmaktan ziyade belli bir katharsis oluşturmak için kurgulanıyor. Özdeşleşmenin gerekli olması için belli bir yanılısama gerekiyor ve Aristoteles tiyatrosunda hikâye özdeşleşmenin gerçekleşmesi için gereken kadar yer alıyor.

Aslında Aristoteles tiyatrosunun hikâyesi ve oyunu hayattaki süreçlerle ilgili tasvirler sunmak için belirlenmemiştir, tersine tümüyle sabitlenen bir tiyatro deneyimi (belli katharsis etkileriyle birlikte) elde etmek içindir. Ama yine de hayatı anımsatan olaylar gereklidir bunun için ve bunlar az çok muhtemel şeyler olmalıdır ki yanılısama gerçekleşsin, yanılısama olmadan özdeşleşim gerçekleşmez çünkü. (Brecht, 2007: 522).

Brecht'e göre, sahnedeki süreçlerin sadece gerçeğin tasviri olduğunu söylemek, sanat yapmaktan uzaklaşma anlamına geliyor. Çünkü sanat sadece gerçeği betimlemekle yetinmiyor. Gerçeğin tasviri dışında belli özelliklere sahip olması gerekiyor. Brecht açısından sanatın gerçeği betimlemesi bir başına yeterli değilken, sahne ile seyirci arasındaki ilişkinin de değişmesi gerekiyor. Sahne ve izleyici arasındaki ilişkide özdeşleşme anlayışının değişmesi gerekiyor ve bu değişim "yabancılaştırma efekti" ile gerçekleşiyor.

2.2.5. Yabancılaştırma Efekti ve Özdeşleşmenin Kırılması

Yabancılaştırma efekti, epik tiyatronun ve Brecht estetiğinin temel ögesi halinde görülüyor. Seyirciyi sahnedeki olaylara yabancılaştırmak veya sergilenen sahnelerin doğal karşılanmamasını sağlamak için kullanılan bir tekniği ifade ediyor ve

yabancılaştırma efektleri seyircinin sahneyle özdeşleşmesini kırmayı amaçlıyor. Brecht, ilk olarak Almanya’da yabancılaştırma efektlerine dayanan sahne denemeleri uygularken amacı; “seyircilerin oyun kişilerle salt bir özdeşleşme içerisinde kalmasını önleyecek bir yöntemi geliştirmektir” (Brecht, 2011: 13). Böylece sahnedeki söz ve eylemlerin seyircilerin bilinçaltına değil bilinç düzeyinde etki bırakması hedefleniyordu.

Yabancılaştırma efektinin tarihsel kaynaklarından biri eski Çin tiyatrosunda yer alıyordu. Eski Çin tiyatrosunda kullanılan simgeler belli bir dönüşüme uğrayarak Brecht tiyatrosunda kullanılmaya başlıyor. Antik çağda yabancılaştırma etkisi maskeler kullanılarak oluşturuluyor. Asya tiyatrosunda ise müzik ve mim bu etkiyi yapıyor. Fakat eski çağlarda kullanılan bu efektlerin amaçlarının Brecht’in koyduğu amaçlardan farklı olduğunu söylemek gerekiyor. Eski yabancılaştırma etkileri sergileneni değişmez olarak görüyordu. Yeni yabancılaştırma tekniği ise toplumsal bağlamda etki altındaki olayların üstündeki perdeyi kaldırmaya yöneltiyor.

Örneğin, omuzda taşınan minik bayraklar bir generali, bayrakların sayısı da generalin komutasındaki birliklerin sayısını belirler bu tiyatrodaki. Yoksulluk, ipek giysiler üzerine iliştirilmiş değişik renkte, ama gene ipekten gelişigüzel yamalarla dile getirilir. Karakterler belli maskelerden yararlanılarak, yani salt yüzün boyanmasıyla anlatılır (Brecht, 2011: 13).

Çin tiyatrosunda Brecht’in esinlendiği şey, Çinli oyuncunun dördüncü duvarı¹³ kaldırması ve oyuncunun bir seyirci topluluğunun önünde olduğunu belli etmesi oluyor. Bu tutum veya uygulama tarzı, klasik tiyatronun ya da Avrupa sahnelerinde gerçekleşen gösterimlerin yarattığı yanılısamayı kırıyor. Amaç epik tiyatro biçiminden önceki sahne gösterimlerinde görülen, sahnedeki üç duvar içinde gerçekleşen eylemin, seyirciden gizlenmeye çalışılan ve sahicilik yanılısaması yaratan yönünü bozmak oluyor.

¹³ Dördüncü duvar burada klasik İtalyan sahneye atıfla kullanılıyor. Üç duvar halindeki sahne önünde seyirciyle oyun arasındaki ilişkinin mesafeli olması anlamına geliyor.

Yabancılaştırma efektiyle seyirciler, oyunlaştırılan eylemleri, araştıran eleştiren bir tutum takınmaya yöneliyor. Brecht bu tavrı şöyle açıklıyor: “Söz konusu amaç uğrunda Y-efektinin uygulanabilmesi için, sahne ile seyirci salonunun tüm büyüselliğinden arıtılması ve ipnotik alanların oluşmasının kesinlikle önlenmesi zorunluydu” (Brecht, 2011: 13). Bu yüzden epik tekniğin uygulandığı sahnelerde belli bir yer ve zamanın atmosferinin yaratılmasından uzak duruluyor. Seyircilerin duygusal olaylarla coşturulması, heyecansal bir özdeşleşme yaratılmasından kaçınılıyor. Söz konusu etkinin yaratılması oyuncunun anlatan-gösteren konumunda olmasına bağlıdır ve sergilenen gösterinin seyircisiz oynandığı yansımalarını kırmaya dayanıyordu. Oysa geleneksel tiyatroyun ve tiyatroyunun neredeyse ana amacı gösterilenin, özdeşleşmeye dayanarak yansıtılmasıydı.

Brecht’in poetikasında, özdeşleşme ve yabancılaştırma efekti birbirini açıklayan iki kavram haline geliyor. Fakat Brecht, özdeşleşmenin bütünüyle bir kenara atılmasına da karşı çıkıyor. Şöyle ki, özdeşleşmeyi kırmak için yansıtılacak olay ve kişilerin belli özellikleri dolayısıyla onlarla özdeşleşme gerekiyor.

Daha önce belirtildiği gibi, epik tiyatro oyuncusu özdeşleşme denen ruhsal eylemden de yararlanır. Ama oyun içinde seyirciyi de aynı eyleme sürüklemek için başvuramaz özdeşleşmeye; bu noktada geleneksel tiyatroydan ayrılarak ilgili eylemi oyunun bir ön aşamasında, yani provalarda bulunup rolü üzerinde çalışırken gerçekleştirir (Brecht, 2011: 177).

Oyuncu sahnede tümüyle bir değişim geçirerek oynadığı kişiye dönüşmüyor. Sadece özdeşleşmeden belli ölçüde yararlanıyor. Oyuncunun yansıttığı kişiyle özdeşleşmemesi, yansıttığı kişiye belli bir mesafeden bakabilmesini doğuruyor ve seyirci de kendisine yansıyan kişi ve eylemlere dönük eleştirel bakış getiriyor. Öyle ki oyuncunun bu yöntemle canlandırdığı tipe dönüşmemesi gerekiyor. Antigone’nin kendisi olmak yerine Antigone’yi oynamayı seçecektir oyuncu. “Oyuncuya düşen, canlandırdığı karakteri yalnızca göstermektir, ya da daha iyi deyişle, yalnızca yaşamaktır” (Brecht, 2011: 72). Tabii bu durum oyuncunun ruhsuz bir oyunculuk ortaya koymasına anlamına gelmez, yapması gereken kendi duygularıyla canlandırdığı karakterin duygularının özdeşleşmemesidir. Özdeşleşme böylece kırıldığında

izleyiciler sahnede sergilenen oyunu daha özgür biçimde görmeye yöneliyor. Oyuncunun tavrı da toplumsal eleştiriyi içinde barındırıyor ve oyuncu oynadığı kişinin karakterini çizerken, toplumsal ilişkilerin belirlediği karakter özellikleri üzerinde duruyor. “Oyuncu, seyircileri geldikleri toplumsal sınıflara göre, toplum koşullarını savunmaya ya da eleştirmeye çağırır” (Brecht, 2011: 182).

Brecht yabancılaştırma efektini günlük yaşamda karşılaştığımız bir durum olarak ve eğitimde, çalışma hayatında ya da günlük hayatta öne çıkarılması gereken bir yöntem olarak görüyor. Nesneyi sıradanlığından çıkarıp olağandışı beklenmedik bir nesneye dönüştürmek için y-efektini kullanıyor. “Olağan bir nesneyi kavrayabilmek için, onu dikkati çekmez durumundan sıyırıp almak gerekmektedir” (Brecht, 2011: 184). Brecht’in yabancılaştırma efekti hakkındaki kavramsallaştırması Hegel’deki yabancılaşma kavramını anımsatıyor. Hegel’de yabancılaşma benzer biçimde, nesneyi olduğu konumdan çıkarıp tekrar karşımıza getirmek, bir anlamda yabancılaştırarak daha iyi görmemize olanak sağlamak anlamına geliyordu.

Yabancılaştırma efekti Brecht’in komediye bakışına da yansıyor. “Gülünçleştirme herhangi bir şeyi nasıl dışarı vuruyorsa öylece göstererek, onu kendi dışına taşıyor” (Kesting, 1985: 68). Gülünç olanın kendini dışarı taşıması gibi olağan olan da yabancılaştırma efektiyle olağandışı bir görünüm kazanıyor. Brecht’in sanatın “göstermecisi” olarak anılması da bu nedene bağlıyor. Olayların birebir gerçekliği değil göstermecisi yanı öne çıkıyor ve sahnedeki olayın bir gösteri olduğu belli ediliyor.

Aristotelesçi drama anlayışıyla Brecht estetiği arasındaki fark için “karmaşık görme” dediğimiz bir kavram ortaya çıkıyor. Kendi estetik teorisinde de “karmaşık görme” kavramı çok önemli bir konumda duruyor. Aristotelesçi drama akış içindeki yapıyı oluştururken, Brecht estetiği dışarıdan görmeyi öneriyor. Brecht’in önerdiği oyunun akışının dışına çıkıp oyuna öyle bakmak çünkü akışın dışından düşünmek içinden bakmaktan daha çok yarar sağlıyor. Burada Brecht’in Hegelci yabancılaşma kavramını estetik üzerinde uyguladığı görülüyor.

Hegel diyalektiğiyle benzeştiği noktaları, Brecht’in *Diyalektik ve Yabancılaştırma* adlı denemesinde de görülüyor. Sözü ettiğimiz denemesi dokuz

maddelik belirlemelerden oluşmaktadır. İlk iki maddesini alıntılatacağımız bu yazısında, yabancılaştırmayı diyalektiğin formülasyonlarıyla açıklıyor;

1.Bir kavrayış biçimi olarak yabancılaştırma (kavramak-kavramamak-kavramak), olumsuzlamanın olumsuzlanması.

2.Bir kavrayış eyleminin gerçekleşmesine kadar anlaşılma-olunmazlıkların birikimi (nicelik ve niteliğin birbirine dönüşümü) (Brecht, 2011: 190).

Brecht, “Bizim söylemek istediğimiz, seyircinin özgürlüğüne kavuşturulması, yani salt sanatsal yaşantıya bağımlılıktan kurtarılmasıdır” diyor (Brecht, 2011: 214). Burada “salt sanatsal yaşantıya bağımlılıktan kurtarılma” ifadesi üzerinde durulmayı hak ediyor. Bu ifadeyle sanatsal yaşantının yerine başka bir şeyin konulacağı kastedilmiyor. Seyircinin özgürleştirilmesi için özdeşleşmeden uzaklaşma gerekiyor. Brecht tiyatrosu eleştirilirken, özdeşleşmenin ortadan kalkması, estetiğin temel motiflerinden birinin kaybolduğu söylenebiliyor. Buna bağlı olarak seyircinin sanat eseri karşısında gösterdiği contemplatif tavır (temaşa) kaybolduğunda, sanatta güzelin kaybolacağı iddia ediliyor. Bu düşünceye göre seyirci ya da alımlayıcı yapıyla özdeşleşmeyi, yapının içine girmeyi talep ediyor. Klasik sanatın ya da Brecht’in kullandığı tabirle burjuva sanatın kategorilerinden biri seyircinin yapıyla bağ kurmasına dayanıyor. Brecht, yazılarında bu eleştirilere sıklıkla cevap veriyor ve özdeşleşmeyi tamamen reddetmediğini açıklıyor;

Epik oyunculuğun özdeşleşmeden tümüyle el çekmesi gerekmez ne var ki böyle bir oyunculuk, seyircinin eleştirel bir tavır takınmasına da olanak vermek zorundadır. Bu işlevi de, sanat niteliğini yitirmeden yerine getirebileceği kuşkusuzdur. Eleştirel tutum, çokluk sanıldığı gibi sanata düşman değildir; hem haz verici, hem duygulandırıcı özellik taşır...Epik tiyatro kavramının ana ilkelerinden biri, eleştirel tutumun sanatsal nitelik taşıyabileceğidir (Brecht, 2011: 214).

Brecht’in özdeşleşmeye radikal karşı çıkışı ve sonradan ondan yararlanılabileceğini söylemesi bir çelişki olarak görülebiliyor. Fakat geleneksel tiyatronun veya Brecht’in yer yer kullandığı ifadeyle burjuva tiyatrosunun yarattığı

kalıcı etkiyi kırmak için anlaşılabilir duruyor. “Epik tiyatro, Aristoteles’ten beri benimsenen epik, dramatik ayrımını yeniden ele almış, fakat Aristoteles’in görüşünden farklı olarak bu iki anlatım üslubunun karışık olarak kullanılabileceğini göstermiştir” (Şener, 2012: 291). Brecht’in ortaya koyduğu teknik ve sanat yapma tarzı yeni bir anlayışa karşılık geliyor ve ilk etapta var olan kalıpları yıkması zor oluyor. Aslında bugün izlediğimiz sinema veya tiyatro gösterilerinde tam bir özdeşleşme zaten bulunmuyor. Modern sanatta, gösterinin bir oyun ve kurgu olduğu zaten fazlasıyla açık ediliyor. Hatta bazen sahnedekinin veya ekrandakinin kurgu olduğunu belli etmek daha fazla etki yapabiliyor. Yani teknik olarak epik anlatım biçimi günümüz sanatında, fark edelim ya da etmeyelim var oluyor.

Seyircinin bir yanlısına içerisinde olduğu, kendini yeniden üretecek mekanizmalara sahip bir toplumda yaşıyor. Bu konuda Brecht şöyle söylüyor: “Yeni yabancılaştırmaların görevi, toplumsal bağlamda etkilenebilir olayların üstüne serilen ve el uzatılmaktan koruyan perdeyi kaldırmaktır” (Brecht, 1993: 67). Fakat bunu seyirciye direkt olarak söylediğimizde insanlar tepki duyuyor. Öyle bir uygulamayla seyirciye bu söylenmeli ki seyirci kendi durumunu görmeli, tanımalı ve sorgulamalı. Kısaca seyircinin kendisini görmesi için bir ortam hazırlamak, bir olay sergilemek ve ardından seyirciyi bu durumdan yabancılaştırarak kendisini görmesini sağlamak gerekiyor.¹⁴ İleride ortaya atacağı diyalektik tiyatronun temelleri de bu ekseninde ortaya çıkıyor. Seyirciye bir tez sunuluyor, ardından anti tez gösteriliyor fakat sentez seyirciye bırakılıyor.

2.2.6. Tarihselleştirme

Brecht estetiğinde “tarihselleştirme” epik tiyatroyu anlamakta önemli etken oluyor. Sahnede tarihselleştirilmiş karakterler yer alıyor. Buradaki tüm duygular, fikirler ve tavırlar belli bir tarihsel toplumsal durumun ürünleri oluyor. Şöyle ki;

¹⁴ Brecht’in kullandığı bu yabancılaştırma efekti uygulamasına Marx ve Hegel’deki yabancılaşma kavramı üzerinden bağlantı kurulabilir. Marx’taki yabancılaşma insanın içine düştüğü yanlısamayı göstermesi bakımından Hegel’deki yabancılaşma ise izleyiciyi kendisine yabancılaştırarak kendisini görmesi anlamında ilişkilendirilir.

“Yabancılaştırma, materyalizmin diyalektik yasalarına tekabül ettiği ölçüde, tarihselleşme de tarihi yasalarına tekabül etmektedir” (Parkan, 2004: 64).

Brechtien tarihselleştirme düşüncesi Shakespeare’i yorumlarken daha anlaşılır hale geliyor. Brecht, Shakespeare oyunları, diğer tarihsel oyun, karakter ve olayları yeniden bugüne getirerek tiyatrosunda kullanıyor. Shakespeare oyunları, feodalizmin çöküşünü ve kapitalizmin doğuşunu simgelemesi açısından önem kazanıyor. İnsanlar ve olaylar tarihsellikleriyle ele alınıyor ve geçici şeyler olarak değerlendiriliyor.

Shakespeare feodalizmin ve ‘büyük yönetici sınıfların’ çözümlüşünü trajik olarak gösterir. Aynı zamanda bireyci ahlak anlayışlarıyla yükselen yeni sınıflar – aşkta, hırsta, düşünce yapısında, aile ilişkilerinde- feodalizme meydan okuyan yeni taleplerde bulunurlar (Heinemann, 1996: 233)

Shakespeare oyunlarını Brecht farklı dönemlerde inceliyor. *Coriolanus* adlı oyununu tekrar ele alarak sahneliyor. Oyunlarında Shakespeare’e göndermeler sıklıkla görülüyor ve bitmemiş, kısa Shakespeare uyarlamaları bulunuyor. *Coriolanus* eseriyle Brecht’in hedeflerinden biri, Shakespeare’den keyif alınabileceği ve ciddi biçimde yararlanılabileceğini göstermek oluyor. Tarihsel olayları incelerken de Brecht’in eğlendiricilikle öğreticiliği birleştirmeyi önemseydiği görülüyor. Teknik olarak Brecht tarihsel oyunların belli bir uzaklık konularak sahnelenmesini öneriyor. Tarihsel oyunlar sahnelenirken, onların geçmişe ait geçmişte kalan sanat yapıtları ve kendi içinde algılanmasına karşı çıkıyor ve böyle bir yöntemin sanat yapıtından haz alınmasını engellediğini öngörüyor. Özellikle *Coriolanus* oyunundaki ilişkiler Hitler dönemi ve sonrası için belli izler gösteriyor. Tarihsel metinlerin kendi tarihselliği içinde incelenmesi ve belli bir mesafe konulması bir anlamda kendi zamanımızın da tarih olacağını görmemize olanak sağlıyor. Shakespeare oyunlarında kahramanın trajedisi ve bu trajediden alınan tat alma öne çıkıyor. Brecht estetiğinde kahraman yoluyla alınan sanatsal hazzın yerini toplumun trajedisine yönelen bir yorum alıyor. Örneğin Brecht’in *Coriolanus* uyarlamasında, esas metinde olmadığı kadar ‘plebler’ ön plana çıkıyor.

Örneğin *Mahagonny* ve *Üç Kuruşluk Opera*’da Brecht, kapitalist toplumda insan ilişkilerini göstermeye çalışıyor ve gösterim aşamasını tarihselleştirme olarak

adlandırıyor. Tarihselleştirme perspektifiyle alınan olaylar değişime tabi olarak kavranıyor ve böylece kişi toplumdaki süreçlere belli bir mesafeye yaklaşip eleştirel bir tutum alabiliyor. “Tarihselleştirme sırasında belli bir toplumsal sistem başka bir toplumsal sistemin bakış açısından gözlenir” (Brecht, 2007: 522).

Tarihsel bakış açısı olmayan izleyicilere bu gibi orta çağ oyunlarını sahnelemek neredeyse imkânsızdır. Bu tek kelimeyle akılsızlıktır. Ama Shakespeare büyük bir gerçekçidir ve sanırım bu sınavı geçiyor. Sahneye her zaman pek çok ham malzeme ve gördüğü gerçekliğin işlenmemiş tasvirini taşıyor. Oyunlarındaki bu faydalı bağlantı noktalarında, kendi dönemindeki yeni ile eski birbiriyle çatışıyor. Biz de yeni bir dönemin ataları ve eski dönemin çocuklarıyız; uzak geçmiş hakkındaki pek çok şeyi kavrayabiliriz ve günümüzde büyük ölçekte harekete geçirilmiş olan taşkın duyguları paylaşabiliriz. İçinde yaşadığımız toplum son derece karmaşık. Klasiklerde söylendiği gibi, insan tüm zamanların tüm toplumsal koşulların toplamıdır. (Brecht, 2002: 75).

Brecht poetikası uygulamada olayların başka şekilde olabileceğini gösterme üzerine kuruluyor. Oyuncular da oynadıkları karakterleri yaşamak değil göstermeye çalışıyor. Bu demektir ki ürünün tiyatro olduğu gösteriliyor ve seyirciler bu algıyla ortaya çıkıyor. Tarihselleştirilen karakterler izleyiciye olayların ve kişilerin değiştirilebilir olduğunu gösteriyorlar. Tarihselleştirme böylece Brechtyen yabancılaştırmayı ortaya çıkarıyor ve diyalektikten yararlanıyor. Olayların üzerindeki örtüyü kaldıran bu yöntemlerle hareket ediliyor:

“Her dönemde aynı” olan, hep olduğu gibi kalandır. Tarihselleştirme, “sabit” tasarımları, durağanlığı ve sonsuz şimdiki zamanı parçalar. Her şey belirli bir zamana ait olarak gösterilir ve o süreçle birlikte gidici olduğu. Bu bir talebin somut uygulamasından başka bir şey değildir; bu talep dünyanın değiştirilebilir olduğudur (Wekwerth, 2006: 75).

Brechtyen tarihselleştirme kavramı Benjamin’in *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*’inde benzer biçimde açıklanıyor. Benjamin, sürekli akıp giden tarihin, belli bir kesintiye uğratılması hakkında duruyor. Tarihin sürekliliğinin kesintiye uğradığı o ‘an’

lar geçmiş deneyimlerin açığa çıkmasını ve geleceğin güçlerinin ortaya çıkmasını sağlıyor. Epik tiyatro metinlerinde epizodlar halinde verilen tablolarla, yani birbirinden ayrı olarak verilen oyun tabloları bir anlamda “tarihin sürekliliğini” kesintiye uğratmak oluyor.

Bu açıdan Benjamin, Brecht’in epik tiyatro anlayışı için en uygun konunun tarihsel olaylar olduğunu düşünüyor. Bunlar büyük tarihi olaylar olmayabilir, kıyıda kenarda kalmış olaylar da olabilir. Buna göre epik tiyatro yazarı “ bu olay şöyle olabileceği gibi, böyle de olabilir diye düşünecektir.” Bu açıdan Benjamin açısından epik tiyatro, modern teknolojik gelişmelere en uygun tiyatro olarak düşünülüyor.

2.2.7. Diyalektik Tiyatro

Brecht, son dönemlerinde diyalektik tiyatro kavramının üzerinde daha çok duruyor fakat sonraları bu kavramı tercih etmeyi bırakıyor. Diyalektiğin yöntemlerinin, tiyatroya uygulanması diyebileceğimiz bu anlayışta diyalektik yöntemin temel kavramları olan; reddin reddi, genelin içinde özel, gelişmenin anı, çelişki, bir şeyin bir başkasıyla anlaşılması, sıçrama, zıtların birliği, bilginin pratikleşebilirliği gibi belirlenimleri tiyatrosuna uygulamaya çalışıyor. Ernst Schumacher, *The Dialectics of Galileo* adlı yazısında, Brecht’in diyalektik tiyatro düşüncesinin *Gelileo* oyununda uygulanmasını inceliyor. Ernst Schumacher’e göre, *Gelileo* oyunu diyalektiğin bir oyunun estetik değerine nasıl etki yapabileceğini gösteriyor. “Oyunun genel yapısı şunu göstermektedir; sadece antitezleri değil aynı zamanda tutarlılıkları da ifade eder. Zıtlıktan ziyade çelişkinin gösterilmesini mümkün kılar” (Schumacher, 1999: 112)

Brecht'in zihninin ilk yıllarındaki radikal şüphecilik yoluyla Epik Tiyatro teorisinin ilk, dar biçimine ve oradan da bu teorinin genişletilmesine ve onun geçici olarak Diyalektik Tiyatro'nun yerini almasına kadar izlemek ilginçtir. (Bentley, 1981: 132)

Brecht’in diyalektik yöntemini yeni ile eski yapıtların biçimleri üzerinden anlamak mümkün görünüyor. “Yeni, eskiyi ortadan kaldırmak zorunda, ama ortadan kaldırılmış eskiyi de içinde barındırmalı yeni, ‘aşmalı’ onu.” Brecht’in diyalektik

bakış açısının tarihsellikle bağı önem kazanıyor. Brecht bu konuda *Me-Ti – Özdeyişler Kitabı*'nda şöyle diyor:

Üstad Hü-yeh'in (Hegel) birin bire eşit olmadığı, birin yalnız bire eşit olmadığı ve birin her zaman bire eşit olmadığı yolundaki cümlesi, Büyük Yöntemin hareket noktasıdır... İnsan belli bir zamanda ve konumda bu cümleyi söylemekte haklı olabilir, buna karşılık bir süre sonra, değişik bir konumda aynı cümleyle haksız çıkabilir... Aynı sözcük aynı şeyleri, üstelik aynı zaman dilimi içinde ayrı şeyleri ifade edebilmektedir. (Brecht, 1977b: 87)

Burada “Büyük Yöntem”, diyalektik yöntem olarak kullanılıyor. Brecht, yabancılaştırma etkisi ile diyalektik materyalizm arasında yakın bir ilişkisi kuruyor. Yabancılaştırma etkisi, diyalektik materyalizmin yöntemlerini tiyatro tekniği içinde kullanmayı içeriyor. Diyalektik materyalizm toplumsal durumları tarihsel yapılarıyla inceliyor ve bunların çelişkilerini ortaya koyuyor. Bu çelişki şeylerin kendisiyle çelişmesine de götürüyor bizi ve bu çelişkidен değişim doğuyor.

2.2.8. Gestus-Toplumsal Tavrı

Yabancılaştırma efektinin bir diğer amacı oyuncunun göstermeye çalıştığı gibi olayların arkasındaki toplumsal tavrı (gestus) yabancılaştırmak oluyor. Belli bir dönemde yaşayan insanların oluşturduğu toplumsal ilişkiler toplumsal tavrın (gestus) oluşturduğu jest ve mimikler ile gösteriliyor.

Brecht, karakterlerin birbirine karşı takındıkları tavırlardan jestlerden oluşan alanı *gestus* olarak tanımlıyor. *Gestus'lar* basit birer jest veya el kol hareketi olmaktan çok toplumsal anlamları olan jestler olarak tanımlanıyor. Karakterlerin oyun içindeki toplumsal konum ve niyetlerini belli eden belirgin tavırları kapsıyor. *Küçük Organon*'da Brecht şu örnekleri veriyor:

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 (Brecht, 1993: 92).

Toplumsal *gestus* bu yanıyla toplumsal olaylar karşısında belli yargılara varmamızı sağlayan tavırlar olarak anlaşılıyor. Toplumsal tavırlara işaret eden bir gösterim dili olarak da düşünebiliriz *gestusları*. Toplumsal tavrı başka bir yerde şöyle tanımlıyor Brecht: “Toplumsal tavrı belli bir çağın insanlarını birbirine bağlayan toplumsal ilişkilerin mimik ve jest yoluyla dışavurumudur anlatılmak istenen” (Brecht, 2011: 183). Örneğin Kral Lear’ın ülkesini kızlarına bölüştürürken bir harita üzerinden bu bölüştürmeyi yapması olayında, *Kral Lear* haritayı parçalara ayırarak gösterdiğinde, Gestus yoluyla bir yabancılaştırma edimi gerçekleşiyor. Bu tür bir davranış Kral Lear’ın ülkesine ve kendi iktidarına bakış açısını göstermesi açısından bize fikir veriyor.

2.2.9. Öğreti Oyunları (Lehrstücke)

Brecht, epik tiyatro, yabancılaştırma tekniği ve Aristotelesçi olmayan oyun tekniğiyle bilinirken, onun gölgede kalan ve önemi daha sonra ortaya çıkan öğretti oyunları (Lehrstücke) üzerinde durmak gerekiyor. Günümüzde öğrenme süreçleri ve sanat arasındaki bağlantıda, Brecht’in öğretti oyun teorisi ve öğretti oyunlarına (Lehrstück) sıklıkla referans yapılıyor. 1920’lerin sonlarında Brecht’in yazdığı bu kısa oyunlar dönemin politik hareketlerince oynanmaya başlıyor. Bu oyunlarda Brecht tarihselleştirme yöntemini de kullanıyor. “Bu oyunlarda Brecht, antik bileşeni kullanarak tiyatroyu yeniden icat eder” (Oesmann, 2005: 132). Bugüne gelen süreçte eğitim ve öğrenme süreçlerinde sanatın, özelde tiyatroyun işlevi konusunda denemelerin arttığı görülüyor. Sahnelendiği dönemlerde pek anlaşılmayan bu çalışmalar, o dönem her iki politik kamp içinde eleştiriyle karşılanıyor.

Bilhassa Brecht’in 1930’lu yıllardaki kuramsal tiyatro yazılarında sürekli olarak pedagojik yanını sanatsal yanından daha çok vurgulaması, öğretici oyun tasarısının bir çeşit ajit-prop tiyatroyun propagandasını yaptığını ve bu sayede seyirciyi anlaşıyor ve akılda kalır bir biçimde hazır bir öğretiyi

ya da doktrini, bir diğerk adıyla Marksizm ve Leninizmi aktarmaya çalıştığına genel olarak inanıldı (Fornoff, 2013).

Bu oyunların politik bir doktrini öğretme çabası olarak görülmesi, metinlerde yer alan, bireyin yok edilmesine dönük Brecht'in açtığı tartışmayı gölgeliyor. Brecht bireyin tutum ve kararlarının Marksizm içinde tartışılmasını istiyordu. Walter Weideli, *The Art Of Bertolt Brecht* adlı çalışmasında, öğretici oyunlarının Marksist bir okul olduğuna vurgu yapıyordu. Öğretici oyunlarının yanlış yorumlanması asıl etkiyi arka planda bırakıyor. Öğretici oyunlarında sahnelemek birincil amaç olmuyor. Seyircinin olmazsa olmaz olmadığı bu tarzda, oynarken öğrenen ya da sahnelerken öğrenen bir tarz hedefleniyor. Oyunda yer alan oyuncuların öğrenme sürecine girdiği söz konusu oyunlar, seyirciye dönük didaktik bir amaçla yazılmıyor ve oyunlar öğrenme sürecine aracı oluyorlar. Öğretici oyunları, daha çok politik tiyatro grupları tarafından öne çıkarılıp oynandığı için ders veren oyunlar olarak algılanıyor ve oynayanların öğrendiği oyun teorisi gölgede kalıyor. Nitekim bugün yaygın olan yaratıcı drama ve eğitimde drama faaliyetleriyle birlikte düşünüldüğünde, Brecht'in çalışmalarını anlamak kolay oluyor. Fakat 1930'lu yıllarda mesele daha karmaşık bir hal alıyor.

1930'lu yıllarda Brecht tiyatronun pedagojik bir işleve sahip olması gerektiğini öngörüyor ve tiyatronun öğrenmenin mekânı olması gerektiğini düşünüyordu. Genel anlamda Brechtien sanat geniş halk kitlelerine dönük ve egemen sanat formlarından ayrı bir yönelimi barındırıyor. Bu sebeple tiyatronun tüm teknik unsurları başka bir formasyona doğru şekil alıyor. Yeni formasyonlarla kurulan gösterilerle Brecht, mevcut tiyatro işletmelerinin ekonomik kaygılarından dolayı ve kendi tarzının mevcut sahneler dışında işlevli olacağını düşünerek, farklı topluluk ve mekânlarda oynanabilecek oyunlar yazmaya yöneliyor.

Biz bu önemli etkinlikleri (öğretici oyunlar kast ediliyor) her türden bağımlılıktan kurtarıyoruz ve bunları kendisi için kullanabilecek belirli kişilere: işçi korolarına, amatör oyunculara, okul korolarına ve okul orkestralarına, yani ne sanat için para ödeyen ne de sanat için para alanlara, tersine sanat yapmak isteyenlere yaptırıyoruz. (Fornoff, 2013)

Brecht'in öğreti oyunları yazıldığı dönemden çok geleceğe ilişkin bir tasarım olarak öne çıkıyor. Öğreti oyunlarının ileri bir model olduğu ele alındığında, geç dönem oyunlarının kültür politikalarıyla uyumlu olduğu göz önünde tutuluyor ve Doğu Almanya'daki sisteme bir eleştiri olarak algılanıyor.

Öğreti oyunlarının seyircisiz bir tiyatro formuna uygun olması sanat yapma biçimlerinde bir devrimi doğuruyor. Brechtien eleştirel sanat formu artık izleyici üzerinden değil sanat performansını gerçekleştirenler üzerinden geliyor ve toplumsal dönüşümü sanat çalışmasında yer alanlara kaydırıyor. *Feuerbach Üzerine Tezler*'in 3. Tezinde Brecht'in öğreti oyunlarındaki niyetiyle paralellik taşıyor.

Ortamın değiştirilmesine ve eğitime ilişkin materyalist öğreti, ortamın insanlar tarafından değiştirilmediğini ve eğiticinin kendisinin de eğitilmesi gerektiğini unuttur. Bu yüzden de, toplumu, biri toplumdaki üstün olan iki kısma ayırmak zorunda kalır. (Örneğin Robert Owen'da.) Ortamın değiştirilmesi ile insan faaliyetinin ya da kendi kendini değiştirmenin çakışması, yalnız devrimci pratik olarak kavranabilir ve ussal biçimde anlaşılabilir. (Marx-Engels, 1999: 22)

Douglas Kellner'e göre Brecht'in öğreti oyunları, Korsch ile yürüttüğü felsefe çalışmalarının etkisiyle oluşuyor. Korsch'un işçi konseylerine ilişkin yaptığı çalışmalar ve yazılarla öğreti oyunları arasında paralellik kuruyor. Korsch, bürokratik parti yapısından ziyade işçi konseyleri aracılığıyla oluşacak bilinçlenme çalışmaları üzerinde duruyor. "Bu modelde kuramcılar ve görevlilerin direktifler yayınlacakları ve kitlelerin faaliyetlerini kontrol edecekleri bürokratik elit parti kavramının reddedildiği görülmektedir." (Kellner) Öğreti oyunları da tiyatro çalışmaları aracılığıyla merkezci olmayan bir bilinçlenme çalışmasını öngörüyor. Öğreti oyunları bir yandan da Brecht'in eserlerinin didaktik görülmesine yol açıyor. 1930'lu yıllarda yazılan bu oyunlar, sanatın politikaya indirgenmesi olarak görülüyor. Adorno'nun Brecht eleştirilerinde öğreti oyunları, örnek inceleme konusu haline geliyor.

2.3.FELSEFİ BİR TİYATRO

1929'da Brecht, "Tiyatronun geleceği felsefededir." diye yazıyor. Brecht'in oyunlarında felsefi bir tartışmanın izleri görülülebilir. Brechtçi yaklaşımı felsefe ile sanatın birbirini etkilemesi olarak görmek mümkün görünür. Brecht'in oyunları bir düşüncenin, bir felsefenin veya bir politikanın tartışılması anlamına da geliyor. Oyunlarında burjuva ilişkilerini, kapitalizm koşullarında bireyin konumunu, faşizmin ve savaşların siyasal köklerini ile ahlaki sorunları tartışmaya açıyor. Brecht'in oyunları, temel siyasal ve felsefi sorunların tartışılması içeriyor. "Benim tiyatrom... felsefi bir tiyatrodur. Demek istediğim, benim tiyatrom insanların davranışlarıyla ve düşünme, yargılama yollarıyla ilgilenir... Tiyatroda şu ilkeyi anımsatmak istedim: Dünyayı yorumlamakla yetinmemeli; onu aynı zamanda dönüşüme uğrattırarak da gerekir" (Althusser, 2004: 81). Roland Barthes'e göre Brecht bir oyun yazarı veya şairden öte bir anlam taşıyor. Brecht eserlerinin sanatsal ve teorik anlamda Marksist eleştiriye bir zekâ kattığını düşünüyor. Brecht, felsefi bir tiyatro kurmakla, felsefeyi sanat yoluyla hayata yansıtıyor. Felsefeyi teorik yazılarından çok oyunlarıyla ele almak daha doğru görünür. Nitekim kendisi de teori ve sanat arasında şu ilişkiyi ortaya koyuyor:

Beni eleştirenler, her şeyden önce teorilerimle uğraşacaklarına, yaptığım tiyatroyu sade bir izleyici gibi gidip görsünler; sadece tiyatro göreceklendir, düş ürünleri, güldürme ve düşünce dolu olduğunu umduğum bir tiyatro. İşte bu tiyatronun yarattığı etkiyi çözümlerken kendilerini şaşırtan yeniliklerle karşılaşacaklardır, ondan sonra, bu yeniliklerin açıklamasını benim teorik sözlerimde bulabilirler. (Althusser, 2004: 82).

Brecht, yaşadığı dönemde felsefi denebilecek bir çalışma yayınlamasa da (Tiyatro İçin Küçük Organon hariç) Ölümünden sonra yayınlanan yazıları ve notları geniş bir felsefi literatürü karşımıza çıkarıyor. Örneğin *Messingkauf Diyalogları*¹⁵ adlı teorik eserinde *Tiyatrodaki Filozof* adlı bir alt başlık bulunuyor. Diyaloglardan oluşan ve karakterlerin konuşması ekseninde gerçekleşen çalışmada Filozof karakteri

¹⁵ Türkçeye Hurda Alımı olarak çevrilmiştir fakat Pirinç Pazarlığı olarak da çevrilmiştir.

üzerinden bir akış yansıtılıyor. *Messingkauf* biçim açısından Platon diyaloglarını da anımsatıyor. Buradaki filozof karakteri Platon diyaloglarındaki Sokrates ağırlığı taşıyor. Brecht'in tiyatronun geleceğini felsefede görmesi, estetiğinin felsefe yapmak olarak algılanmasına neden oluyor.

Brecht'in uygulamanın yanı sıra teoriye ağırlık vermesi, Alman felsefe geleneğiyle ilişkilidir. Teorik yazılarının çokluğu kendisinin yanlış anlaşılmasına da yol açıyor. Bu açıdan teorik yazılarını oyunları ve uygulamalarıyla birlikte ele almak gerekiyor. Brecht'in kendisi de bu durumu kabul ediyor. Claude Hill, Brecht'in felsefe ile olan ilişkisini Kant ile Schiller arasındaki bağlantıyla açıklıyor.

Goethe ve Schiller sanatın, toplumsal değişimlerde başta gelecek ve ön koşul olacak birey için asilleştirici ve insanileştirici işlevine inanırken; Marx'ın öğrencisi Brecht, filozofun rolünü üstlenmek istedi. Dünyayı yorumlamak yerine, tiyatroyu dünyayı değiştirme girişiminin hizmetine sokacaktı. Genelde sanat ve özelde tiyatro 'dünyayı daha yaşanır kılma' sürecine yardım edecekti. Ekonomik-politik donanımıyla Marx, Brecht'in en önemli bilgi kaynağı olduğundan tiyatrosu bir "politik kurum" haline gelmek durumundaydı. Tıpkı, Kant'ın metafizik idealizminin Schiller'in ahlaki kurum inancına dayanak olması gibi (Hill, 1975: 42).

Althusser'in ideoloji ve sanat arasındaki ilişkiyi açıklayış biçimi, Brechtien sanat düşüncesine ilişkin yorumları için kaynak oluşturuyor: "Brecht'in tiyatrosu bir praksis tiyatrosu değildir; Brecht'in tiyatrosu'nun yeni olan yanı, yeni bir tiyatro pratiğidir" (Althusser, 2004: 85). Althusser, Brecht'in felsefi bir yöntemi tiyatrodaki uygulaması üzerinde duruyor. Tiyatro elbette felsefe değildir. Brecht, tiyatronun eğlendirmesi gerektiğini söylüyordu. Althusser, Brecht'in tiyatronun eğlendirme işlevini öne çıkarmasına ilişkin belirlemeyi yeterli görmüyor. Brecht'in öne sürdüğü izleyicilerin öğrenirken zevk alması ya da farkına varmakla ilişkin yöntemini, Althusser ideolojik olanın fark edilmesi olarak görüyor. Çünkü izleyici tiyatroya kendini görmeye gelir bir anlamda. Kendini görme bir eğlendirme etkisi yaratabilir fakat içinde bir tehlikeyi de barındırıyor. İzleyici, girmesi olası tehlike alanı nedeniyle bir zevk duyar. "İzleyici tiyatrodaki ateşle oynadığını görme zevkini alır, yangın olmadığından ya da kendi evinin yanmadığından, başkalarının evinin yandığından, ne

olursa olsun kendi evinin yanmadığından iyice emin olmayı görme zevkini alır” (Althusser, 2004: 98).

2.4.TRAJEDİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Raymond Williams Modern Trajedi adlı çalışmasında, felsefe ve edebiyatın önemli isimlerini trajediyle ilişkilendiriyor ve Brecht’e ilişkin bölümü “trajedinin reddi” olarak yorumluyor ve Brecht’in acıya verdiği tepki açısından farklılık gösterdiğini belirtiyor. Brecht’in siyasal sistemi acının ana kaynağı olarak görmesi ve sanatının bu acıya karşı umut olarak ele alması onun farklılığını oluşturuyor. İnsanları merhamete yöneltecek argümanların gittikçe tükenmesi ve acının artık kanıksanmış olması başka bir yolu zorunlu kılıyor. *Üç Kuruşluk Opera*’da dilencilerin yöneticisi Peachum, acıma duygusunu dilencilere öğretirken, acımanın bir ticarete dönüşümünü simgeliyordu. Değerlerin sahteleşmesi ve sıradanlaşması yeni bir yolu zorunlu kılıyor. Brecht bunu seyirciyi şok ederek yanılsamayı kırmakla deniyor. İnsan ilişkilerindeki sahtelik sıradan bir anlatıma sığmıyor.

Örneğin *Üç Kuruşluk Opera* saygın burjuva toplumunun bir portresidir. Mülkiyet baştan sona hırsızlık, mülkiyet etrafındaki kurumlar kalpsiz ve sahte olduğuna göre kendini saygıdeğer gibi sunan bir toplumun şoke edici olduğu gibi sonuna kadar sahici de olan gerçek portreleri hırsızlar ve fahişelerdir. Hırsız ve fahişe görmenin yarattığı şok yerleşik sahte bilinci delip geçer (Williams, 2018: 284).

Fakat burada sorun şu ki, belli bir mesafeden izleyicinin gördüğü bu sahtelik yine izleyicinin kendisiyle sergilenen arasında bağıntı kurmasını engelliyor. İzleyici ne kadar etkileyici olgular sergilense de kendisini olayların dışında görüyor ve sergilenenle yüzleşmekten kaçınıyor. J.J.Rousseau’da tiyatro üzerine düşüncelerinde benzer bir tespitte bulunuyordu.¹⁶ Rousseau’ya göre izleyici tiyatro sahnesindeki olayları kendi dışında olaylar olarak görüyor. Nitekim Raymond Williams Brecht üzerine yaptığı bir incelemede bu konuyu dile getiriyor. “Suç ve kötülük belirli bir

¹⁶ Rousseau, *d’Alembert’e Mektup*’ta tiyatronun siyasal rolüne ilişkin bir tartışma açıyor.

mesafeden teatral ve renkli bir şey olarak sunulduğunda sahte bir toplum kendisiyle yüzleşmekten kaçabilir” (Williams, 2018: 286).

Raymond Williams, Brecht hakkındaki incelemesini trajedi kavramıyla ilişkilendirirken bir anlamda acının normalleşmesi üzerinde duruyor ve bu durumu ahlakla ilişkilendiriyor. Ahlaksızlığın sanat yapıtında işlenmesi belli bir aşamada onu normalleştiriyor. Bu nedenle karşı çıkılan ahlaksız toplum yapısına dolaylı katkı sunulmuş oluyor. Brecht’in seyirciyi şoke etme çabası bu yönelimi değiştirme çabası taşıyor. “Taş kalpliliğin genel bir olguya dönüşmesi bir yana, kendi kötülüğünü artık açıkça kabullenen toplum istikrardan yana ve değişime karşı bir kalkan olmaya devam edebilir çünkü ahlaki çekincesi tümüyle ortadan kalkmıştır” (Williams, 2018: 286). Brecht bu ahlaki algılayışı kırmak için farklı bir yola giriyor ve burjuva ahlakından uzaklaşmanın yollarını arıyor. *Mezbahaların Kutsal Johanna*¹⁷ oyununu bu ahlaki çelişkilerin daha iyi anlaşılması için imkân veriyor. Brecht, oyunda tarihsel figür Jeanne Dark¹⁸’ı 1929 Chicago bunalımındaki tarihi döneme koyuyor. Chicago mezbahalarındaki işçi mücadeleleri sırasında, dini bir yardım kuruluşunda yoksullara yardım etmeye çalışan Azize Johanna, ekonomik bunalım ortamında ahlaki çelişkilerin sonuçlarını anlamamızı sağlayan bir figüre dönüşüyor:

Johanna: Bir dakika! Sevgili dostlar, niçin yoksulsunuz acaba?

İşçiler: Sen bir zahmet anlatıversen.

Johanna: Söyleyeyim: Dünya nimetlerinden nasibinizi almadığınız için değil –ona herkes erişmez-, ama daha yükseğini duyamadığınız için. Bu yüzden yoksulsunuz. O peşinden koştuğunuz aşağı zevkler, işte bir kaşık çorba, güzel evler, yok sinema filan, bütün bunlar çok kaba bedensel zevkler; ama Tanrı kelamı çok daha ince, içten ve süzülmüş bir zevktir;

¹⁷ Brecht’in 1929 yılındaki ekonomik bunalım döneminde yazmaya başladığı oyunda Cihat Ordusu ve onun kapitalist sömürüyü gizleyen sosyal yardım etkinlikleriyle ve onların dini propagandalarıyla ilgileniyordu. Oyun için Brecht sayısız kaynaktan yararlanıyor. Upton Sinclair’in *The Jungle* romanı, Amerika’daki mezbahalar hakkında Brecht’in teknik verilerinin kaynağı oluyor.

¹⁸ Yüz Yıl Savaşı boyunca İngiltere’ye karşı ülkesi Fransa’da manevi anlamda büyük destek olan ve sonradan ünü Fransa’nın dört bir yanına yayılmış bir Fransız Katolik azizesidir. Hayatı edebiyata ve sinemaya yoğun şekilde aktarılmış ve pek çok farklı uyarlamaya konu olmuştur.

belki kaymaktan daha tatlı bir şey düşünemiyorsunuzdur, oysa işte Tanrı kelamı çok daha tatlıdır, ah, o öyle tatlıdır ki! (Brecht, 1999b: 15).

Azize Johanna'nın yardımseverliği esas olarak yoksulluğu gizleyen bir örtüye dönüşüyor. Fakat oyun üzerine Brecht'in yazdığı notlarda özellikle oyundaki tartışmanın inanç üzerine kurulmaması ve dindar insanların davranışlarına yönelinmemesi gerektiği belirtiyor. Dindarlığı küçümsemek meselenin özünü kaçırmak oluyor. Önemli olan dindarların davranışlarının sonuçlarını görmek oluyor. Dini davranışların bugünkü olaylar karşısında nasıl bir tutum aldığını görmek böylesine tarihsel bir konuyu bugüne getirip inceleme konusu yapmak oluyor. Oyunda dini kuruluşlarla mezbahaları yöneten kurumsal aygıtlar birlikte ele alınıyor çünkü iki aygıt aynı bütünün parçası olarak veriliyor.

Seyircinin eleştirisi söz konusu kurumun bütününe yönelmelidir, çünkü toplumsal süreçte bu kendi içinde çelişkili kurum bir bütün olarak devreye girmekte. Ne yalnızca Johanna, ne de yalnızca aygıt, gereklikte gözlenebilir olan o sonuçları bir başına hayata geçiremezdi (Brecht, 1999b: 315).

Raymond Williams'ın Brecht'i trajedinin reddi olarak ele alması ve Brecht oyunlarını acının farklı şekilde işlenişi açısından değerlendirmesini düşündüğümüzde, *Mezbahaların Kutsal Johannası* oyunundaki bir sahne, Brecht'in trajediye bakışını görmemizi sağlıyor. Mezbahalarda iş kazası sonucu işçilerden biri ölür ve karısı onu aramaktadır. Fabrika yönetimi işçinin karısına kocasının başka bir şehre gittiğini söyler fakat kadın inanmaz. Bu arada ölen işçinin elbiseleri yok edilmeleri için başka bir işçiye verir fakat o da bunları giyer. Fabrika görevlisi kadına kocasını aramaktan vazgeçerse üç hafta fabrikada öğlen yemeği yiyebileceğini söyler. Kadın ısrarla kocasının nerede olduğunu bilmek istemektedir fakat iki gün sonra kadın yine kocasını aramaya geldiğinde, iki gündür yemek yemediği için öğlen yemeğini yer. Kadın kendisini kocasının başka bir şehre gittiğini inandırmaya başlar. Öğlen yemeğinde kocasının elbisesini giyen bir işçi görür ve fenalık geçirir. Ardından her öğlen buraya yemek yemeye geleceğini söyler. Böylece Brecht trajik yapıyı açlık ile ölüm arasındaki tercihe yöneliyor. Önce yemek sonra ahlak olarak ifade edilen bir ahlaki seçimle yerleşik ahlak ölçütleri sorgulanıyor. Brecht'te trajedinin reddi, acıya verilen tepkinin değişimini gösteriyor. Mevcut baskıcı sistem acının esas kaynağı iken sanat

nu acıya karşı direnmede umut oluyor. Acının kanıksanmış olması, sanatta sarsıcı bir yöntemle gerçekleştiriliyor.

2.5.HAKİKATİ YAZMANIN GÜÇLÜKLERİ VE SANAT

Brecht, *Hakikati Yazmada Beş Güçlük* adlı bir makale kaleme alıyor ve bu yazı aydınların, yazarların konumunu tartışıyor. Yazıda hakikate temas edebilecek çalışmalar için gereklilikleri ortaya koyuyor. Brecht'in ortaya koyduğu ve aşılması gereken beş güçlük; hakikati yazma yürekliliği, hakikati fark edebilmek, hakikati bir silaha dönüştürebilme sanatı, hakikatin kimlere yarayacağına karar vermek ve hakikati çok kişiye ulaştırabilme hüneri olarak ifade ediliyor.

Hakikati yazmak, yalanla ve bilgisizlikle savaşmak açısından önem kazanıyor. Hakikati açığa çıkarmak ve hakikatle çelişmeyen ürünler vermek, temelde güçlülerin karşısında eğilmemekten geçiyor. Hakikatin ortaya konulması, iktidar ve güç ilişkileriyle açıklanıyor çünkü gerçekten de hakikatin önündeki engel güçlülerden örülü bir düzende hakikati söylemenin zorluğundan ve güçsüz oldukları için aldatılmanın kolay olduğu ve dolayısıyla kazançlı olmasından kaynaklanıyor. Brecht'in makalesi bu anlamda Foucault'un *Doğruyu Söylemek* adlı çalışmasıyla da paralellik kazanıyor. Foucault'un *Parrhesia* olarak incelediği Türkçeye *Doğruyu Söylemek* olarak çevrilen kavram esasında doğruyu söylemeyi cesaret ile ilişkilendiriyor ve antik dönemde doğruyu söyleme örneklerinin izini sürüyor. Brecht'de benzer biçimde hakikati söylemeyi yürek ve cesaret kavramlarıyla ele alıyor. Ezilmiş, mülksüz, baskı altındaki insanların veya toplumların hakikati söylemek için yürek ve cesaret göstermesi kaçınılmaz oluyor.

Hakikati söyleme yürekliliği olması için hakikati bilmek ve farkına varmış olmak gerekiyor. Bu nedenle hakikati bulmak, güçlüklerin başında geliyor. Çünkü bazı hakikatler ya da hakikat olarak sanılan argümanlar çoğunlukla bir anlam ifade etmiyor. "Sözgelimi, koltuklar oturmaya yarar, yağmur gökten yağar türünden hakikatler. Bunlar yanlış da değil. Birçok yazar, bunlara benzer hakikatleri yazıyorlar. Bunlar, batmakta olan bir geminin duvarlarına natürmortlar çizmeye çalışan ressamları andırıyorlar."(Brecht, 1935: 2)

Zaten bilinen, göz önünde olan bilgileri söyleyen yazarlar, güç dengelerini umursamadan yazıyorlar fakat güçsüzlerin çıkardığı sesler de umurlarında olmuyor. Bu yazarların karamsarlıkları bile para ediyor. Sıradan şeylerin sanatı önemli kıldığı yanılması içinde duran bu yazarların hakikati bulması mümkün olmuyor. *Bay Keuner'in Öyküleri*'nde Bay K, bir felsefeci hakkında şunları söylüyor: “Belli belirsiz konuşuyorsun ve konuşmanla hiç ışık yaratmıyorsun”(Brecht, 2003: 1). Diğer bir kampta yer alan yazarlar ise karşılaşacakları zorluklardan korkmamaları ve dile getirmelerine rağmen bilgileri eksik olduğu için hakikate ulaşamıyorlar.

Eski hurafelere, eski dönemlerin bilinen önyargılarıyla doludur kafaları. Dünya çok karmaşıktır onlara göre. Olayları değerlendiremezler, karşılaştıkları olaylar arasındaki nedensellik ilişkilerini kuramazlar. Dürüstlükten başka, emek harcayarak kazanılan bilgilere, öğrenilebilir yöntemlere gerek vardır bunun için. Karışıklıklarla dolu, büyük değişimlerin gerçekleştiği günümüzde yazan herkes, materyalist diyalektiği, ekonomiyi ve tarihi bilmelidir. (Brecht, 1935: 2)

Böylece Brecht'e göre hakikate ulaşmak ve ulaştırmak için emek ve donanım zorunlu hale geliyor. Sıradan, herkesin ulaşabileceği bilgilerin üzerine çıkmak zorunluluğu doğuyor. Hakikati bilmek bir çabayı gerektiriyor. Bazen tesadüfen bulunan hakikatler mümkün olabiliyor fakat bu tür hakikatler insanlara nüfuz etmeyebiliyor.

Hakikati yazma konusunda bir diğer güçlük hakikati bir silah olarak kullanabilme sanatı olarak karşımıza çıkıyor. Brecht'in verdiği örnekle faşizmin kendinden menkul bir baskı aygıtı olduğunu düşünmek yanlıgısı örnek veriliyor. Yani kapitalizmi faşizmden ayrı olarak ele almak ve faşizmi kapitalizmin bir sonucu olarak değil de onu ayrı bir baskı aygıtı olarak değerlendirmek bir yanlıgı oluyor. Faşizm kapitalizmin bir uzantısı olduğuna ve kimi aşamalarda kullandığı bir biçim olduğuna göre, barbarlığa karşı olup, barbarlığı doğuran mülkiyet ilişkilerine karşı çıkmamaktır. Hakikati doğru analiz etmek, bulanık tespitleri ortadan kaldırmaya yarıyor. Görünüşte edilen parlak sözler gerçeğe temas etmiyor ve entelektüel gevezelik olarak beliriyor.

Bu bakımdan hakikati yazmada, hakikatin kimlere yarayacağı da önemli bir ölçüt haline geliyor. Düşüncelerini ifade eden yazar, bunları yayınlatır ve insanlara ulaştığını düşünür. Oysa bunları okuyan, eseri satın alma gücü olan insanlar oluyor ve yazarın düşünceleri genele yansımıyor. Hakikatin doğru hedefe ulaşması ve onun kime söylendiği de bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. “Hakikat kavgacıdır, yalnızca hakikat olmayanla değil, hakikat olmayanı yayan, savunan kişilerle de savaşıır.” (Brecht, 1935:3)

Hakikati yazmak için gerekli bir diğer koşul ise onu çok kişiye ulaştırabilme hüneridir. Hakikati söyleme cesareti gösterilse bile onu çok kişiye ulaştırabilmek ayrı bir hüner gerektiriyor. Hakikati söyleme hüneri ele alınırken Brecht tarihten örneklere başvuruyor ve burada kendi oyunlarında yer alan ironiyi fark ediyoruz. Fredric Jameson, *Brecht ve Yöntem* adlı eserde bunu “Brechtyen Muziplik” olarak ifade ediyor. *Brecht'in Me-ti özdeyişler Kitabı* ve *Bay Kouner'in Öyküleri* gibi çalışmaları, Brechtyen muzipliğe örnek oluşturuyor. Kısaca söylenirse bir olayı başka olaylar kastederek anlatma veya metaforik anlatım kullanma denilebiliyor. Bazen sözcüklerin farklı tercihlerle kullanılması tüm anlamı değiştirebiliyor. Örneğin halk sözcüğü ortak bir çıkarı ifade ederken ve belli bir birliği ifade ederken, halk yerine sınıflar ifadesinin kullanılması kastedilen anlamı değiştiriyor. Baskı altındaki bir toplumda disiplin yerine boyun eğme ifadesi kullanıldığında anlam değişiyor. Şeref sözcüğü yerine insanlık onuru tercih edildiğinde, kendi içinde zaten meselenin yönelimi farklılaşıyor. “İngiliz Thomas More, “Ütopya adlı yapıtında; adil bir yönetimin egemenlik kurduğu bir ülkeden söz ediyordu-kuşkusuz kendi ülkesi değildi sözünü ettiği ülke; ama, aslında, ne kadar da çok benziyordu o Ütopya kendi ülkesine, anlatığı olaylar ülkesinde görülenleri ne de çok andırıyordu! İngiltere’yi eleştiriyordu More.” (Brecht, 1935: 4).Yine benzer bir yönelimle Jonathan Swift, yoksul çocukların kesilip et olarak satılmasının ülke ekonomisine yarar getireceğini söylediğinde, acımasız ekonomik kararların alçaklığını ifade ediyordu. Böylece onun önerisi göz önüne alındığında daha insanca kararların ortaya çıkması gündeme geliyordu.

Düşünmenin farklı yol ve boyutlarla önünün açılması bir şekilde güçsüzlerin yararına olacaktı ve güçlüler düşünmenin önüne engel koymak isterler. Fakat Brecht, hakikati yazma konusunda vurguladığı üzere düşüncenin başarısını sağlayacak

alanların var olduğunu düşünüyor. Egemen düşünce tarafından ortaya konan kimi düşünceler, doğru düşünme yoluyla farklı bir boyut alabiliyor. “Prusyalı devlet filozofu Hegel’in mantık alanındaki çalışmaları, Marx’a ve Lenin’e klasiklerini yazarken kullandıkları yöntem için son kerte değerli ipuçları verdi.” (Brecht, 1935: 6). Her durumun kendi çelişkisini taşıdığı ve bu çelişkinin büyümesi, egemenler açısından bir tehdit oluşturuyor ve bu yöntem araştırma nesnelere yöneltilmesi gerekiyor.

2.6.BRECHTYEN KOMEDYA’NIN PRAKSİSİ

*“Ömrü hayatımda mizah duygusu olmayıp
diyalektiği anlayabilen tek bir kişi görmedim.”*

Brecht

Brecht’in sanat yapıtlarını oluşturmasında ve kuramlaştırmasında komedi önemli bir rol oynuyor. Brecht estetiğinde komedi tarihsel-toplumsal bağıyla birlikte ele alınıyor. Komik olan, geçmişten bugüne kadar, doğal olanla ilişkisi üzerinden ele alınıyordu. Özellikle Aristoteles komedyayı aşağı sınıftan insanların doğal olmayan durumlar içindeki haliyle açıklıyordu ve komik olanla insanın yaptığı kusurlar arasında ilişki kuruluyordu. Aristoteles ortalamadan daha iyi karakterlerin tragedyada, ortalamadan daha kötü karakterlerin komedyada taklit edildiğini söylüyor. Fakat komedy bu karakterleri kötü olduğu için değil gülünç olduğu için taklit ediyor. Aristoteles’in tragedyayı “soylu ve ağır başlı” olanla özdeşleştirdiğini öte yandan komedyanın “aşağı sınıfları” konu ettiği biliniyor. Antik yunan da gülmek ve komedinin aşağı sınıflarla özdeşleştirilmesi genel bir kabul haline geliyordu.

Bergson, bu konuda yazdığı *Gülme* adlı çalışmada, gülmeyi bir tür topluma uyumsuzluk olarak görüyor. Charles Baudelaire de *Gülmenin Özünü* adlı bir çalışma kaleme alıyor ve burada fiziksel düzeyde oluşan bir sakarlığı konu ediyor. Şöyle diyor Baudelaire “Yaşamdaki en sıradan olgulardan birini ele alalım; buzlu bir yerde ya da kaldırımda yürürken düşen birini getirelim gözümüzün önüne. Böyle birine bakmaktan daha hoş ne vardır? Hemen yüzümüzün biçimi bozulur, yüz kaslarımız yaylı bir oyuncak gibi oynamaya başlar” (Baudelaire, 1997: 9).

Oysaki Brecht, komedya ve konumuz açısından komik olanı insan doğası yerine toplumun yapısında arıyor ve doğal olmayan olgular önem kazanıyor. Geleneksel kuram tragedya ile komedyayı her zaman birbirinden ayırmaya ve böylece belli bir düzeni normalleştirmeye çalışıyordu. Brecht'e baktığımızda, evrensel komik değil toplumsal komik öne çıkıyor.

Brecht, politik bir sanatçı olarak anılırken, genellikle mizahi yönüyle değerlendirilmiyor veya böyle bir değerlendirmede eksik kalınıyor. Mizahi unsurlarla Brecht'in birlikte ele alınmaması, politik perspektifle komedinin birlikte düşünülüyor oluşudur. Dünyayı değiştirme yönelimiyle hareket eden yapıların, kahkahayla örtüşmediği düşünülüyor. Oysa Brecht'de, metinlerinde klasik yapıtlarda gördüğümüz mutlu finale biten komediler görülüyor. Kendisi de komedi yazarı olarak düşünülme istemiyor fakat buna rağmen Brecht'i etkili bir mizah yazarı olarak görmek gerekiyor. Mizah mutlu sonla biten komedilerden ziyade, komediyi izleyicilerle tartışarak gerçeğin sorgulanmasını amaçlıyor:

Mizahın bu bağlamda kullanılan anlamı, eylemleri ve ilişkileri temel alan yapısal bir ilkeyi ima eder; mizah olması gereken ile olan arasındaki çelişkiyi, karakterin eylemleri ve düşünceleri ile onlara dayatılan sert gerçeklik arasındaki çatışmayı ortaya koyar. (Silberman, 2018: 164)

Brecht'in kullanımında mizah toplumsal ilişkileri ve çelişkileri gösteren yöntem olarak karşımıza çıkıyor. Çeşitli tarihsel komedi tarzları Brecht için sistemin çelişkilerini açığa çıkaran unsurlar haline geliyor. Toplumsal çelişkileri ve adaletsizlikleri ortaya koyan pek çok yazardan farklı olarak Brecht, mizahı bir silah olarak kullanıyor ve hayatı değiştirmenin bir yolu olarak ele alıyor. Mizahın kullanımı doğrudan gülmeye dönük olmayabiliyor. Hatta komedi olarak ele alınan bir olay örgüsüne gülünmeyebiliyor ve çelişkinin daha çok öne çıkması için kullanılıyor. Brecht oyunlarının estetik kurgusunda, oyun hakkında değerlendirme yaptığımızda komedi mi yoksa güçlü bir yergiyle mi karşı karşıya olduğumuz havada kalıyor. Komedinin insan üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, komedi izleyiciyi sanat yapıtındaki izleğe yakınlaştıran bir etmen oluyor.

Nitekim epik tiyatro kavramı da modern komediyle örtüşen bir üslubu barındırıyor. Mizahın epik tiyatro ile örtüşmesi, Brecht'in dünyaya bakışını göstermekten çok kullandığı bir yöntem olarak karşımıza çıkıyor. İzleyicinin gerçeği algılaması ve diyalektik düşünceyle onu değiştirebileceklerine inanması temel bir prensip olarak görünüyor ve bu yönelimde mizah, etkin bir hal alıyor. "Mizahı, baskıcı zamanlarda hayata devam etmenin işlevsel bir aracı olarak kullanır. Bilge bir soytarı, kendini onaylayan bir aptal, zekice bir espri, kurnazlık yoluyla nasıl zafer kazanılacağını gösterebilir." (Silberman, 2018: 167)

Brecht'in uygulamalarında karakterlerin mizahi yapısı genelde alışılmışın dışında tiplerden oluşuyor. Ortak özellikleri izleyicinin yakınlık duyacağı, özdeşleşeceği karakterler olmamasıdır. Birkaç karakter hariç sınıfsal konumu belli olmayan karakterler öne çıkıyor. Örneğin *Schweyk* oyununda köpek satıcısı olan Schweyk, patavatsız söylemleriyle ve bilinçli mi bilinçsiz mi söylediği anlaşılmayan düşünceleriyle savaş karşıtı bir figüre dönüşüyor. *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununun ana karakteri Azdak, olayı çözen bir yargıç haline dönüşüyor fakat kendisi hayata tutunmaya çalışan bir serseri olarak gösteriliyor. *Adam Adamdır* oyununda Galy Gay karakteri savaş koşullarında sürüklenen ve uyum sağlamak zorunda kalan bir karakter halinde işleniyor. Mizah oluşturan tipler baskı dönemlerinde, savaş koşullarında, sömürü düzeni içinde hayatta kalmak için akıllı olmak gerektiğini bilen tipler oluyor. Bir anlamda Brecht, oyunlardaki bu karakterlerle mevcut sistemde ayakta kalmak için zekice yöntemlerin gerekliliğini düşündürüyor. Muğlak karakterlerin toplumsal çelişkileri ortaya çıkaran figürlere dönüşmesi de Brecht'in toplumsal mizahını açığa çıkartıyor. Çelişkileri açığa çıkaran bu karakterlerin kendisinin de çelişkili tipler olduğu görülüyor.

Bu anlamda Brecht'in karakterleri Chaplin'in karakterlerini anımsatıyor. Charlie Chaplin'in örneklediği tipler, epik tiyatrosunun şekillenmesinde etkili oluyor. Tabi ki Chaplin karakteri, epik oyunculuğun birebir göstergesi demek istenmiyor fakat Brecht'ten göstermecilik için ilham alıyor. Brecht'in sıklıkla üstünde durduğu gestuslar (toplumsal tavır) böylece anlam kazanıyor.

Brecht, Chaplin tiyatrosunun pandomimsel yapısından jestlerin kullanımından kendi tiyatrosunda yararlanıyor. Hanns Eisler, Chaplin'in Brecht'in en önemli öğretmenlerinden biri olduğunu dile getiriyordu. Brecht, Chaplin'in en iyi izleyicilerinden biriydi. Chaplin'in oluşturduğu kahkahaların evrensel yapısı Brecht'i etkiliyor ve Brecht estetiğinin siyasal yapısının oluşumunda katkı sağlıyor. "Chaplin bir karakteri gösteriyor – oynamıyor – ve karakterin oyunculuğunu, uygun davranış biçimini sunma arzusunu vurgulayarak yapıyor." (Flaig, 2019: 7). Chaplin'in karakterleri Brecht'in epik tarzının bir uygulaması gibi. Brecht'te oyunculara karakteri göstermesini, oyunun rol olduğunu seyircinin bilmesini hedefliyordu.

Chaplin'in bütünlüğü, yıpranmış bol pantolon, yıpranmış ayakkabı ve vücudunun alt yarısında penguen yürüyüşü ile yoksulluk ve servet arasında bulunurken, üst yarısında bambu bastonu ve melon şapkasının yanı sıra sıkı, aristokrat palto ve kravat vardır. Tramp (Chaplin), ne tek bir sınıf konumuyla ne de diğer herhangi bir tanınabilir sosyal hiyerarşide ortaya çıkarılabilir, o toplumsal çelişkinin tezahür etmesidir. (Flaig, 2019: 15).

Brecht, Chaplin'in karakterini bu sınıfsal çelişkiyle değerlendiriyor. Örneğin Brecht'in ilk oyunlarından olan *Baal* karakteri Chaplin'deki serseri yanı bize gösteriyor. Brecht'in tüm oyunlarında yer alan iki sınıf arasında kalmış tipler Brecht'in gerçekçiliğini vurgulamaya yardımcı oluyor ki bu tipler izleyicinin daha yakından bildiği tipler oluyor. *Üç Kuruşluk Opera*'da Sustalı Mack, hem bir mafya hem de saygın bir burjuva kimliği arasında dolaşıyor. Arturo Ui karakteri ise gangster olarak zenginler sınıfına yükseliyor. Chaplin'in yarattığı karakter olan Tramp'ın belirsiz karakteri birçok Brecht karakterine ilham veriyor. Bugün kara mizah olarak bahsettiğimiz tarz Brecht'in uyguladığı mizah anlayışında görünür oluyor.

Brechtian mizah, izleyici veya okuyucuya ideolojinin uyumsuzluğunu ve gerçek toplumsal varoluş koşullarını, sadece burjuva, kapitalist dünyayı eleştirmek için değil, aynı zamanda onun tarihselliğini, sınırlamalarını ortaya çıkarmak için göstermeyi hedefler. (Silberman, 2018: 175)

Teknik olarak düşünüldüğünde, Brecht sahnede oluşacak yanılsamaya karşı olduğundan, asosyal karakterlerin olumsuz model olması çelişki doğurmuyor. Seyircinin kendisini karakterin yerine koyması tercih edilmiyor, böyle olunca

karakterin olumlu veya olumsuz bir hikâye oluşturması önemini kaybediyor. Brecht'in sanat uygulamalarında seyircinin özdeşleşmesi etkisiz kılındığından ve izlediğimiz şey ile bir uzaklık oluşturduğundan, eleştirel tavır almaya olanak sağlıyor. Böylece mizahın toplumu değiştiren bir güç olabilmesi hedefleniyor.

Brechtien mizahın politik karakteri ve estetik algısını, *Puntila ve Uşağı Matti* adlı oyunu ile açıklamak yerinde görünüyor. *Puntila ve Uşağı Matti*, Charlie Chaplin'in *Şehir Işıkları* adlı filmiyle içerik açısından benzerlik taşıyor. *Şehir Işıkları*'ndaki varlıklı karakter sarhoşken Chaplin'le dost oluyor, uyandığında onu tanımıyor ve evinden kovuyor. *Puntila* oyununda da, *Puntila* ve uşağı arasında benzer bir durum yaşanıyor. Brecht'in çalışma arkadaşlarından Hans Mayer, *Puntila ve Uşağı Matti* oyununun Hegel'in *Efendilik ve Kölelik Diyalektiği*' ne bir gönderme olduğunu belirtiyor.¹⁹ Bu yanıla *Puntila ve Uşağı Matti*, Brecht'in birçok oyunda kullandığı karakterin kişilik bölünmesi anlatımına da örnek oluşturuyor. Toplumsal çelişkileri açığa çıkaran mizah anlayışı, karakterin ikili tavrından besleniyor. Sarhoşken neşeli insanlarla dost bir karakter olan *Puntila* ayıkken sömürücü bir patron oluyor. Brecht oyunlarındaki bu ikili yön hem karakterlerin sınıfsal yönünü hem de insani yönünü birlikte düşünmeye neden oluyor. Böylece onun oyunları salt sınıfsal çelişkileri yansıtan oyun kurgusu olarak ele alınmıyor.

Bu açıdan bakıldığında, *Puntila*'nın “insani” ilişkilerden bahsetmesi tamamen farklı bir anlam içerir. Ayık iken sahip olduğu yanlış duyguların, doğru olanlarıyla yer değiştirmesini değil; bir sömürü çeşidinin diğeri ile yer değiştirmesini ima eder, ayık *Puntila* materyal kazançlar ister, sarhoş *Puntila* zevkin peşindedir; ayıkken tüm vurgusu gelenek ve toplumsal konum üzerindedir, sarhoş iken ona eğlence sağlayan insan ilişkileri üzerine “insanlık” hakkında yaptığı tüm bu konuşmalar kaçamaktır (Speidel)

Ana karakterin kişilik bölünmesi üzerinden giden bir diğeri oyunda *Sezuan'ın İyi İnsanı*'dır. Burada Shen Te karakteri, iki farklı karaktere bölünüyor. İyi bir insanken

¹⁹ Hegel *Tinin Fenomenoloji*'sinde Özbilincin Bağımsızlığı ve Bağımlılığı bölümünde efendiliği özü kendisi için olan bağımsız bilinç olarak, köleliği ise başkası için yaşamak olan bağımlı bilinç olarak tanımlıyor.

yıkıma uğrayan Shen Te, Shui Ta kılığına girdiğinde, iyiliklerini bir kenara atıyor ve bu sayede ekonomik çöküntüden kurtuluyor. Kapitalist sistemde iyi bir insan olmanın sınırlarını gösteren oyun yine ana karakterin kişilik bölünmesiyle izleyiciye yansıyor.

2.7.BRECHT ESTETİĞİNDE MARKSİZM ETKİSİ

Marksist estetik içerisinde hakkında en çok konuşulan ve atıf yapılan düşünürlerin başında Brecht geliyor. Brecht'i diğer Marksist estetikçilerden ayıran en önemli yan, kattığı yeniliklerin yanı sıra, kendisinin de sanat üretmesi oluyor. Sadece bir eleştirmen, kuramcı, yazar olmanın dışında, kurguladığı sanat görüşünü hayata geçirmesi onu ayrı bir yere koyuyor. "Her şeyden önce, Brecht'in şöhret ve muhtemelen ölümsüzlük- hakkı, sanatına dair en uzman sanatçılardan fazla yazmasından değil, yetenekli bir oyun yazarı, sahne yönetmeni ve şairin yaratıcı donanımına sahip olmasından ileri geliyor." (Hill, 1975: 140) .Bu yanıyla, bir yandan politik tiyatronun, Marksist estetiğin ve Marksist felsefenin uygulamasını, bir yandan da kendi özgün estetik anlayışını oluşturuyor.

En genel manada Brecht'in Marksizm'le ilişkisinin karmaşık bir yanı da olduğunu söylemek gerekiyor. 1920 ile 1956'da ölümüne kadar geçen sürede Brecht kendini Marksist olarak tanımlıyor. 2.Dünya savaşı sonrası sürgünden Almanya'ya döndüğünde Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde yaşamayı tercih ediyor ve burada eşi Helene Weigel ile birlikte Berliner Ensemble Tiyatrosu'nu kurarak ölümüne kadar çalışmalarına burada devam ediyor. Brecht'in ortodoks Marksizm çizgisine dönük kimi zaman eleştirel bir tavır aldığı ve bu çizgiyle çelişkiye düştüğünü söylemek gerekiyor.

Brecht ile ilgili tartışmalarda iki farklı görüş karşımıza çıkıyor. Birincisi onun aşıldığına ya da post modern çalışmalar söz konusu olduğunda eskidiğine dair olan görüş. Diğeri ise 21.Yüzyıl felsefe ve estetik tartışmalarında Brecht'ten yararlanmanın mümkün ve önemli olduğuna dair bir görüş. Birinci görüş aslında politik bir sanat anlayışının mümkün olmadığına işaret ediyor.

Brecht estetiği, tiyatro ve genel anlamda sanatta eleştirel düşünmeyi gerektiriyor. Bunun bir nedeni de onun oyun yazarı kimliği dışında şair, teorisyen ve

politik yorumcu olmasından kaynaklanıyor. Sean Carney, *Brecht and Critical Theory*'de Brecht estetiğinin temelini ideolojik olduğunu fakat sadece ideolojik olmadığını bundan fazlası olduğunu dile getiriyor (Carney, 2005: 2). İdeolojinin yanlış bilinç olarak değerlendirilmesinden farklı olarak Brecht estetiğinde ideoloji, diyalektik olarak estetiğin dönüşümüne nasıl hizmet ettiği ile ilişkili oluyor.

Althusser'in ortaya koyduğu üzere, Brecht tiyatrosunun ideolojik olanla bir ilgisi söz konusudur. Brecht'te tiyatro ve genel anlamda sanat, insanların düşünce ve davranışlarını inceliyor. Althusser, Marksist düşüncede bunun karşılığını ideolojik olan olarak görüyordu. "İdeolojik olan, yalnızca düşünceler, düşünce dizgeleri demek değildir, aynı zamanda, Gramsci'nin çok iyi gördüğü gibi, hem düşünceler hem davranışlardır, davranışlar içinde düşüncelerdir ve bunların hepsi bir bütün oluşturur" (Althusser, 2004: 96).

Brecht, sahne uygulamalarından örnek aldığı ve birlikte çalıştığı Ervin Piscator, Politik tiyatronun en önemli temsilcilerinden oluyor, Brecht ve Piscator'un epik tiyatro yönelimi esas olarak felsefi bir temele dayanıyor. O dönemki Hegel-Marx tartışmalarının bir yansımaları bu alanda görülüyor. Hegel'e göre şiir sanatı, tüm sanatlar içerisinde insan ruhunun kendisini en rahat ifade ettiği biçim oluyor. Hegel, ortaya koyduğu epik şiir-lirik şiir-dramatik şiir sınıflandırmasında lirik şiiri önemsiyor. Çünkü lirik şiir "ruhun düşünsel ya da duygusal yaşamıdır" ve öznel bir yapıda ele alınıyor. Epik şiirde önemli olan olaylardır, dramatik şiir ise bu ikisinin birlikteliğinden ortaya çıkıyor. Brecht ve Piscator Marksist pencereden baktıklarında olaylara ağırlık veren epik şiirin doğru bir yönelim olduğunu öngörüyor. Hegel, burada "öznel alan" a ağırlık verirken Marx'ta nesnel alanın belirleyici olduğu göz önünde tutularak epik şiir'in Marksist bir sanat anlayışına daha yakın olduğu sonucuna varılıyor.

Fakat Boal'e göre Brecht'in epik tiyatro kavramını geliştirme nedeni farklı bir temele dayanıyor. "Brecht epik tiyatro ifadesini temelde Hegel'in epik şiir tanımına bir karşı duruş olarak kullanır. Gerçekte Brecht'in bütün poetikası Hegel'in idealist poetikasına bir yanıt ve bir karşı önermedir" (Boal, 2008: 81).

Hegel, şiiri de epik şiir, lirik şiir ve dramatik şiir olarak ayırıyordu. Epik şiirde önemli olan eylemlerin anlatılmasıdır. Bunu özel hislerin etkisinde kalınmaksızın olayları hatırlatmak biçiminde yapıyor. Lirik şiir, epik şiire karşıt biçimde ruhun düşünsel ya da duygusal yaşamını yansıtıyor. Epik şiirden farklı olarak önemli olan olayların anlatımı değil, öznel ve kişisel olan yöndür. Hegel, dramatik şiiri ise epik şiir ile lirik şiirin birleşimi gibi düşünüyor. “Eylem epik şiirde olduğu gibi geçmişte kalmış bir şey olarak değil, daha ziyade tam da ona tanık olduğumuz anda gerçekleşen bir şey olarak sunulur... Epik şiir “hatırlatır”. Dramatik şiir ise “yeniden yaşatır” (Boal, 2008: 83-84).

Boal’in Hegel’in sanat felsefesiyle Brecht’i karşılaştırması epik kavramının kullanımını dolayısıyla. Marksist felsefenin temel belirleyenlerinden, “toplumsal varlık toplumsal düşüncüyü belirler” savı burada kritik önemde duruyor. Hegel ve idealist felsefe ters bir kampta yer alacak ve toplumsal düşüncenin varlığı belirleyeceğini söylüyor. Hegel özelinde toplumsal düşünce tinde karşılığını buluyor. “Hegel’e göre dramatik eylemi tin yaratır; Brecht’e göre ise dramatik eylemi karakterin toplumsal ilişkileri yaratır.” (Boal, 2008: 89) Boal, Brecht’in seçtiği kelimeyi hatalı buluyor. Brecht’in poetikası, Hegel ile bir karşıtlık gösteriyor. Peki, Hegel’de bir tür olarak yer alan epik kavramını Brecht neden temele alıyor? Boal’e göre Brecht kötü bir sözcük seçimi yapıyor çünkü

“Brechtien poetika sadece “epik” değildir: Onun poetikası Marksist’tir ve Marksist poetika lirik, dramatik veya epik olabilir. Eserlerinin birçoğu bir türe, diğerleri diğer türe ve yine başka diğerleri de üçüncü türe aittir. Brecht’in poetikası dramatik ve epik eserleri olduğu kadar lirik eserleri de kucaklar” (Boal, 2008: 89).

Brecht, son dönem yazılarında zaten giderek diyalektik tiyatro ifadesini kullanıyor. Boal, diyalektik tiyatro tanımının da doğru olmayacağını çünkü Hegel’in sanat felsefesinin de diyalektik olduğunu hatırlatıyor. Boal’e göre en doğru tanımlama Brecht açısından ‘Marksist poetika’ olmalıydı. Sözüünü ettiğimiz Marksist poetikanın temel karakteristiği Hegel ile karşılaştırılarak açık kılınabiliyor. Hegel, karakteri mutlak özne olarak görürken Brecht, karakteri ekonomik ve toplumsal ilişkilerin bir

görünümü ve sonucu olarak görüyor. Söz konusu ayırım, Brecht'in kendi çalışmaları üzerinden görülebiliyor.

Brecht, Piscator ile planlanan bir oyun için Chicago tahıl piyasasının işleyişine ilişkin ekonomik bilgiye ihtiyaç duyuyor. Şikago'da o dönem tahıl piyasalarına ilişkin yaptığı çalışmalara rağmen buradaki işleyişi yeterince açıklayamıyor. Sözünü ettiğimiz bu oyun araştırmaları döneminde Marksizm'le tanışıp bu kanaldan kendisine cevap aramaya ve Marksist toplum teorisi yoluyla toplumu ve tarihi incelemeye başlıyor. Brecht, Marx hakkında yazdığı, *Oyunlarının Tek Seyircisi* başlıklı kısa metinde şu ifadelere yer veriyordu:

Oyunlarımı, Marx'ın "Kapital" ini okuduğumda anladım. Bu kitabın alabildiğine geniş bir kitleye yayılmasını isteyişim, sanırım anlayışla karşılanacaktır. Bu sözlerimle Marx'ı okuduğumda, farkında olmaksızın bir sürü Marksist oyun kaleme almış olduğumu anladığımı söylemek istemiyorum hiç kuşkusuz. Ama Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi. Çünkü onun konularıyla uğraşan bir adamın, doğrudan doğruya bu tür oyunlarla ilgilenmesi doğaldı. Bunun nedeni ise oyunlarımda belirginleşen kavrayış gücü değil, fakat Marx'ın kavrayış gücüydü. Oyunların içeriği onun için sezgi malzemesiydi. Bu ise insanoğlunun kafasındaki görüşlerine ilişkin görüşümün, paraya ilişkin görüşüme eş olmasından ileri geliyordu: görüşlerin işlevi de kullanılmak ve harcanmaktır, yoksa saklanmak değil. (Brecht, 1980:228)

Marksist kuramın Brecht açısından dünyayı anlamanın bir aracı olduğu görülüyor. Brecht oyunları Marx'ın *Kapital*'deki çözümlerinin sanat alanında uygulanmasını çağırıyor. Fakat bu uygulama salt bir politika yapma olarak ya da propaganda olarak değil, Marx'ın tarih ve toplum alanında gerçekleştirmeye çalıştığı değişikliğin sanat alanına yansımaları olarak değerlendiriliyor. *Feuerbach Üzerine Tezler*'de Marx'ın belirlemelerinin, buna bağlı olarak felsefedeki düşünme biçimi değişikliğinin Brecht estetiğinde benzer tarzda uygulandığı söylenebiliyor.

Bu açıdan Brecht'in Marksist estetiğın önemli bir temsilcisi olduğu söylenebilir. Brecht'in çalışma arkadaşlarından Hans Mayer, Brecht'in Marksizmle bağlantısının işçi sınıfına acımaktan kaynaklı değil, Marx'ın yazılarını okuduktan sonra oluştuğunu belirtiyor (Mayer, 1998: 32). Marksizmi bir yöntem olarak kullanmakla Brecht, sanat yapıtı ile hedef kitlesi arasındaki ilişkiye dair yeni bir bakışı ortaya koyuyor:

Brecht'in Marksizminin ve bu Marksizmi tanıtmak için tasarlanmış tiyatro kuramının konumu nedir? 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 iş birliği bekleyen kişidir (Wright, 1998: 41).

Brecht, Marksizmi ve özellikle Marx'ın tarih görüşünü bir yöntem olarak kullanmakla ve burjuvaziyi tarihsel yapısıyla ele alarak, toplumsal çelişkileri sanata yansıtıyor. Marx'ın sınıfların savaşımı olarak ele aldığı tarihi Brecht, daha çok çelişkiler içerisindeki insanın süreci olarak değerlendiriyor. Brecht oyunları, ezilenler üzerinden şekilleniyor ve tarihselleştirmeyi ezilenler üzerinden kurguluyor. Nitekim Brecht üzerine çalışmalar yapan Walter Benjamin'de *Tarih Üzerine Tezler*'de benzer bir düşünceyi paylaşıyor.

Ezilenlerin geleneği, bize içinde yaşadığımız “olağanüstü hal”in gerçekte kural olduğunu öğretir. Yapmamız gereken, bu duruma uygun düşecek bir tarih kavramına ulaşmaktır. O zaman gerçek anlamda olağanüstü hal'in oluşturulması, gözümüzde bir görev niteliğiyle belirecektir; böylece de faşizme karşı yürütülen kavgadaki konumumuz, daha iyi bir konum olacaktır (Benjamin, 2018: 478).

Douglas Kelner'e göre ise Brecht, Marksizmin kendine has versiyonunu, Karl Korsch'tan etkilenerek oluşturdu ve estetik teorisini de şekillendirdi. Bu şekillendirmenin de rastlantısal olarak değil bilinçli bir yönelimle Brecht'in eserlerinde uygulandığını dile getiriyor. (Kellner, 2007: 102) Korsch'un Marksizmi, ortodoks Marksizm'le uyuşmayan bir yapıyı gösteriyordu. Bu dönemde ortodoks

egemen Marksist anlayışın ekonomik temelli dünya açıklamasından farklı olarak Korsch, sadece ekonomi üzerinden bir tartışma yürütmekten ziyade ideoloji üzerinden bir tartışma yürütülmesi gerektiğini söylüyor. Korsch entelektüel faaliyetin de dünyayı değiştirmenin bir yolu olduğunu düşünüyordu. “Modern diyalektik materyalizm için önemli olan şey, felsefeyi ve başka her ideolojiyi herşeyden önce birer gerçeklik olarak teorik düzeyde kavramak ve pratik düzeyde ele almaktır” (Korsch, 1991: 68). Marksizmin temel tartışmaları alt yapının üst yapıyı belirlemesi, ekonomik temelin toplumsal yapıyı belirlemesi gibi tezlerden ayrı bir tartışma açan Korsch, entelektüel faaliyetin devrimci eylemi hazırlayan bir faaliyet olduğunu öne çıkarmaya çalışıyor. Brecht’in bu konuda ortaya attığı tarihselleştirme, yabancılaştırma gibi unsurların, Korsch ile yaptığı çalışmalardan etkilendiği fark ediliyor.

Korsch’un Marksizm ile felsefe ilişkisinden yola çıkarak açıkladığı düşünceleri Brecht’in sanat kuramına nasıl yansıyor? Korsch, Marksist öğretilerin tarihsel özgüllüğü üzerinde duruyordu. Yani belli dönemlerde ve tarihsel koşullarda Marksist teorilerde değişimler olabiliyor. Brecht, benzer biçimde katı ve dogmatik bir uygulama anlayışından uzak duruyordu. Bu nedenle Marksist estetiği çağının koşulları ve biçimlerinden yola çıkarak uygulamaya çalışıyor. Lukacs ile Brecht arasındaki tartışmalarda, Marksist estetiğe ilişkin biçim sorunları ön plana çıkıyordu. Lukacs, Marksist eserlerde 19.Yüzyıl romanlarında oluşturulan biçime dönmek gerektiğini düşünürken, Brecht yaşadığı çağın gereksinmelerine uyan yeni biçimleri kullanabileceğini ve bunların değişebileceğini ortaya koyuyor. Geliştirdiği teknik uygulamalar bu düşüncenin sonucu olarak ortaya çıkıyor.

Korsch - Brecht ilişkisini, Korsch’un *Feuerbach Üzerine Tezler*’den yola çıkarak geliştirdiği düşüncelerde aramak yararlı görünüyor. “Filozoflar dünyayı yalnızca değişik biçimlerde yorumladılar, sorun onu değiştirmektir” (Marx-Engels, 1999: 24) tezinden yola çıkarak, bu değişimin nasıl olması gerektiği üzerinden yürüyen bir tartışma gerçekleşiyor. Korsch’un yorumunda devlet gücünü eline almak, tek başına yeterli durmuyor. Burjuvazi, devlet yapısından, ekonomik ilişkilere, sanat, din ve diğer alanlara uzanan bütünsel bir ideolojik etkiye sahipse, proletaryanın da bu alanlarda ideolojik-felsefi bir mücadeleyi sürdürmesi gerekiyor.

Douglas Kellner, Brecht ile Korsch arasındaki yakınlığı ideolojilerin tahakküm aracı olarak kullanılması düşüncesinde arıyor. Korsch teorisinde, Brecht ise sanatsal çalışmalarında, ideolojinin insanlar üzerinde kurduğu tahakküm üzerine çalışıyor ve ideolojiyi aldatma gücü olarak görüyorlar. Böylece ikisi de burjuva ideolojisinin gerçeklikle örtüştüğü yanılsamasını kırarak çalışmalar veriyorlar. “Dolayısıyla Brecht’in ideolojinin yıkılması ve “müdahale düşüncesi” pratiği Korsch’un ideoloji eleştirisi ve entelektüel eylem ilkesinin bir uygulamasıdır.” (Kellner, 2007: 102).Brecht oyunlarını egemen tiyatroya eleştirel bakmayı sağlayacak bir alternatif olarak görür ve bu alternatif oluşturma süreci egemen sanat anlayışına içeriden yapılacak müdahaleyle gerçekleşir. Korsch ve Brecht’in ortak yanı ekonomik ve politik eylem dışında, estetik teori ve entelektüel eylemin de önemini göstermek oluyor.

Brecht’in kendinden önceki sanat kuram ve uygulamalarına alternatif geliştirmesi, Korsch’un sözünü ettiği bilinç ve gerçeklik örtüşmezliği ile ilişki kurarak açıklanabiliyor. İnsanın kendi gerçekliğinin bilincine varması, ya da varmaya çalışması süreci Brecht’i var eden temel motiflerden oluyor. Korsch’un bahsettiği ideolojik ve felsefi mücadelenin sürdürülmesi benzer amaca hizmet ediyor. Brecht, tiyatrosunda seyircinin olayın karşısında tutulması, seyircilerin inceler konumda oluşu, insanın da yine inceleme konusu yapılışı ve değişim içinde olması “aslolan değiştirmektir” vurgusuyla örtüşüyor.

Brecht estetiğini ideoloji problemiyle tartışırken, Gramsci ile Brecht arasında kurulan analogiye de değinmek gerekiyor. Wolfgang Fritz Haug, Gramsci ile Brecht arasında bir analogi kurmaya çalışıyor. Alman İdeoloji’sinde Marx ve Engels’in felsefeyi ideolojik biçimiyle ele almalarıyla Gramsci ve Brecht’in çalışmalarına etkisi tartışılıyor. “Gramsci ve Brecht, Marx’ın *Feuerbach Üzerine Tezler*’inde yeni bir felsefe türü ortaya çıktığını anlıyor.” (Haug, 2003: 21)Haug’a göre Brecht ve Gramsci birbirinden habersiz şekilde Marksist düşünceye farklı bir boyut katıyor. *Feuerbach üzerine Tezler*’in birincisinde vurgulanan pratik eleştirel faaliyet iki düşünürde ortak yön olarak öne çıkıyor. Brecht ve Gramsci’yi praksis düşüncesi birleştiriyor.

Gramsci'de ideoloji toplumun biçimlenmesinde kurulan hegemonya ile ilişkili oluyor. Karl Korsch'da gördüğümüz gibi ideolojinin hegemonik yapısını ekonomik determinizme karşı duruşuyla belirliyor ve felsefeyi de bir ideoloji olarak ele alıyor. Gramsci, felsefenin ulaşılamaz salt uzmanların anlayabileceği bilgiler içerdiğine ilişkin yanlıyı dile getiriyor. Felsefenin zor kavranabilir bir bilgi olduğu filozoflar kümesinin yaratmaya çalıştığı bir durumdur. Felsefenin bir ideoloji olarak düşünülmesi, felsefenin filozoflar kümesince ulaşılamaz, zor kavranan bir alan olarak ifade edilmesi hegemonik bir ilişkiyi de gösteriyor. Gramsci'nin felsefe ve filozoflara ilişkin analizini sanatlara da uygulamak mümkün görünüyor. Bu bağlamda Brecht ile Gramsci'nin birbirinden bağımsız olarak paralel bir yaklaşımda olduğu fark ediliyor. Brecht sanatlarda, Gramsci ise politika ve felsefe alanında hegemonik ilişkileri ortaya koyuyor. Felsefenin elitleştirilmesine karşın Gramsci, her insanın bir "filozof" olduğunu dile getiriyordu. Dil her zaman bir felsefe olanağını kendiliğinden taşır ve bu nedenle bütün insanlar filozof olabilir. (Gramsci, 1986: 203) Sinan Özbek'e göre "Bu dile getirim, Gramsci'nin felsefeyi ya da filozofları küçümsediği anlamında yorumlanmamalıdır. Gramsci, her insanın "filozof" olduğu şeklindeki deyişini, bir başka felsefe düzeyinin varlığıyla birlikte tartışır. Ona göre kendiliğinden ve "herkese özgü" (Jedermannphilosophie) bir felsefe söz konusudur" (Özbek, 2011: 129). Bu düşünüş her insanın dil ve düşünce bağlamında ele alınmasından kaynaklanıyor ve öte yandan felsefe tarihinin ideolojik yapısının eleştirisinden kaynaklanıyor. Felsefe tarihi filozofların tarihi olmakla, iktidar aygıtlarının felsefesi olarak süregeliyor. Gramsci, felsefeyi iktidar ilişkisiyle göstermek açısından ele alıyor ve herkese göre felsefeden bahsetmekle algılayışı tersine çevirmeyi amaçlıyor. Brechtien klasik tiyatro geleneğine karşıt argümanlar, sanatın tüm formlarının yüceleştirilmesine karşıt yaklaşımlar, Gramsci'nin felsefeye bakış açısından izler taşıyor. Gramsci'nin felsefe tarihi üzerinden filozoflar eleştirisi ile Brecht'in entelektüellere dönük eleştirisinde simgeleştirdiği Tui entelektüellerine ilişkin metaforu paralellik gösteriyor. Gramsci'nin düşünce geleneğine kattığı en orijinal düşüncelerden biri aydınlar üzerine tezleridir ve iktidar ile aydınlar arasında ilişki kurar. Sinan Özbek, Gramsci'nin yaklaşımını şu sözlerle tanımlıyor:

Gramsci'ye göre toplumun yönetimini ele geçirmiş sınıfın egemenliğinin gelişmesiyle de yine bu yönetici sınıfa ait olan ideoloji, toplumun bütün

katmanlarına ve etkinliklerine yayılır. Yönetici sınıf, ideolojinin bu yayılma işlevini, yarattığı aydınlar aracılığıyla sağlar. (Özbek, 2011: 129)

Wolfgang Fritz Haug'a göre, Brecht ve Gramsci birbirinden bağımsız şekilde benzer sorunlar üzerinde duruyor. Tabii Gramsci'nin teori-politik alanda yaptığı çalışmaların karşılığı Brecht'tin oyunları ve işlediği konular oluyor. Brecht'in aydınlara dönük eleştirel yaklaşımı, onların iktidarın yedek gücü olmasına, ezilenleri burjuvazi adına manipüle etmesine dayanıyor. Tuiler olarak simgeleştirilen entelektüeller Brecht oyunlarında ana eleştiri konusu oluyor. Brecht'in Frankfurt Okulu eleştirisi de benzer anlayışla gerçekleşiyor.

Gramsci ile Brecht arasında kurulan analogiye benzer bir yaklaşıma Althusser'in Brecht analizlerinde de karşılaşıyor. Brecht'in Marksizmle ilişkisi hakkında Althusser, önemli bir metin yazıyor. *Sanat Üzerine Yazılar* başlığı ile topladığı çalışmada Marx ve Brecht arasındaki benzer yöntem anlayışına dikkat çekiyor. Bu metinde özetle söylersek, Althusser, Marx'ın politika alanda yaptığını Brecht'in sanat alanında yaptığını iddia ediyor. Brecht'in eski tiyatro kurallarına ilişkin bir devrim yaratmasına rağmen, eski tiyatroyu ortadan kaldırmıyor. Tiyatronun tiyatro olarak kalması gerekiyor. Brecht'in gerçekleştirdiği ona başka bir anlam katmaktır. Sanatı sanat yapan özellikler olmadan bu gerçekleşemez.

Tiyatroya koyduğu belli değişiklikler bu etkiyi yaratmasına ve onun felsefi kavrayışını ortaya koymasına yardımcı oluyor. Brecht estetiği, Marx'ın Feuerbach hakkındaki ünlü 11.tezindeki cümleyle ifade edilebiliyor. Tiyatrodaki değişikliklerin kaynağı olarak da Marksist felsefeyi görmek gerekiyor. Bu konuda Althusser şöyle bir değerlendirilmede bulunuyor;

İşte, beni en çok etkileyen şey, tiyatrodaki Brecht'in devrimi ile felsefede Marx'ın devrimi arasında bir çeşit koşutluk bulunmasıdır. Brecht, bir filozof değildi, diyeceksiniz, felsefe hocaları Brecht'in felsefesinden ders konusu çıkarmazlar. Neden? Çünkü o felsefe kitabı yazmamıştır, bir felsefe sistemi yaratmamıştır, teorik felsefi bir söylemi olmamıştır. Brecht'in kendisi felsefede pek acemi olduğunu söylerdi. Felsefe hocaları haksız. Çünkü Brecht, Marx'ın felsefi devriminin özünü pekâlâ

kavramıştı. Onu teorik bir söylemde değil, pratiğinde, tiyatro uygulaması diyeceğim şeyde kavramıştı. (Althusser, 2004: 84)

Bu açıdan düşündüğünde Althusser, Marx'ın felsefi devrimini, her noktada Brecht'in tiyatro devrimine benzetiyor. Bu, felsefenin uygulanmasında bir devrimdir. "Aslolan dünyayı yorumlamak değil, onu değiştirmektir." tezi düşünüldüğünde, Brecht'in sanatı ile dünyayı değiştirmek arasında bir bağlantı olduğu görülüyor. Bunu yaparken Brecht, tiyatroyu ortadan kaldırmıyor. Tiyatro yaşıyor; belirli bir rol oynuyor. Tıpkı Marx'ın felsefeyi ortadan kaldırmadığı gibi. Brecht, baştan sona yeni bir tiyatro anlayışı yaparak kendinden önceki repertuara itirazda bulunuyor. Geçmişteki anlayışlarla bağlarını koparan bir anti-tiyatro inşa ediyor. Marx ve Marksistlerde böyle bir anlayışla yola çıkmışlardı. Felsefi gelenekle kendilerine mesafe koyan bir anti-felsefe ortaya koydular. Her iki yaklaşımda uygulama biçimlerinde farklılıklar ortaya koydular. Tiyatronun ve felsefenin uygulama biçimlerinde devrim yarattılar. Althusser birinde felsefenin diğerinde tiyatronun yeni bir uygulaması ile karşı karşıya kaldığımızı belirleyerek, tartışmayı farklı bir noktaya taşıyor.

Temelde, felsefe de tiyatro da siyasetle belirlenir, ikisinin de sınırları siyasetle belirlenir,...ancak bu belirlemeyi silmek, onu yadsımak, siyasetten kaçır gibi görünmek için ikisi de tüm çabalarını harcarlar. Tiyatronun olduğu gibi, felsefenin ta derininde konuşan siyasettir....Felsefe ve tiyatro hep siyasetin sesini bastırmak için konuşurlar....felsefenin ve tiyatronun işlevi siyasetin sesini bastırmaktır. Onlar siyasetle vardır, ama aynı zamanda varlıklarını borçlu oldukları siyaseti ortadan kaldırmak için vardırlar. Sonucu iyi biliyoruz felsefe vaktini siyaset yapmadığını, kendisinin sınıf siyasetinin üzerinde olduğunu, tüm insanlara seslendiğini, taraf tutmaksızın yani tuttuğu tarafı itiraf emeksizin insanlık adına konuştuğunu söylemekle geçirir. Bu, Marx'ın dünyayı yorumlamakla yetiniyor dediği felsefedir. Gerçekte hiçbir felsefe dünyayı yorumlamakla yetinmez; her felsefe siyasi bakımdan etkindir ama felsefelerin çoğu vakitlerinin kendilerinin siyasi bakımdan etkin olduklarını yadsımakla geçirirler" (Althusser, 2004: 87).

Marx'ta felsefe ile siyasetin derin bağlantıları tüm yapıtlarında hissediliyor. Tıpkı Brecht'te sanatın tüm düşünce alanlarıyla ve dolayısıyla politika ile bağlantıda olduğu gibi. Althusser'in üzerinde durduğu konu, felsefe tartışmaları ve ekolleri arasında süregelen bir tartışmaya da işaret ediyor. Felsefi düşünme süreçlerini, kendinden menkul, insan ve toplumla bağıni kopararak, metafizik tartışmaların yürütüldüğü ayrı bir dil olarak sürdüren anlayışları işaret ediyor. Felsefecilerin siyaset yapmıyorum dediği noktada aslında siyaset yaptığını ele alıyor. Felsefe ve sanatın kendi büyülu alanlarında varlık gösteren haz nesnelere olarak ele alınması konunun özünü teşkil ediyor. Marx'ın felsefe eleştirisini ve Brecht'in tiyatro eleştirisini bu çerçevede düşünmek gerekir. O zaman her iki düşünüş ve uygulamada amaç, felsefenin ve sanatın bir aldatmaca olmasına son vermek oluyor. Sanata ve felsefeye son vermek değildir amaç, yanılısamanın kırılımasını amaçlamaktır. Fredric Jameson Brecht estetiğini bu bağlamda şöyle yorumluyor:

Brecht'in oyun yazarlığı ve tiyatro pratiğinde hayatı boyunca sürdürdüğü çaba, Bernard Shaw gibi, edilgin bırakılmış bir seyirciye 'hakikatleri' sunmak değil; seyircinin kapitalist (ve sosyalist) toplum ilişkileri ve bunlar içindeki kendi yeri üzerinde düşünmesi, düşünebilmesi için önünde bulabileceği seçenekleri çoğaltmak olmuştur (Jameson, 2006: 316).

Althusser'in Brecht yorumu, Brecht'i sadece bir oyun yazarı olarak açıklamanın mümkün olmadığını gösteriyor. Marx'ın Kapital'de ortaya koyduğu yanılısama ilişkilerini, yabancılaşmayı, kendi sanatı yoluyla kitlelere göstermeye çalışan, seyirciyi ve kendi sanatını da dönüştürmeye çalışan bir yazar olarak okunabiliyor. Tabi bunu yaparken altı çizilmesi gereken diğere bir nokta, Brecht'in estetik anlamda hoş giden, beğenilen, eğlendirici bir sanat anlayışından hiç ödün vermemesidir. Estetiğin temel kategorisi "güzel" oluşmadıkça belki de oyunlarının dramaturjisinden bahsetmek söz konusu olmuyor. Çünkü "Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olayların canlı betimlemelerinin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır" (Brecht, 1993: 25).

Felsefede ve sanatlarda yer edinmiş ideolojik söylemin doğru yere oturtulması onları bir araya getiriyor. Geçmişten bugüne gelen seyirci sahne ilişkisindeki

aldatmacanın bozulması, sahenin gerçek hayat olmadığını göstermekle başlıyor. Brecht estetiğinin klasik sanat uygulamalarından farkı biçimsel değişiklikler olarak düşünülmemelidir. Biçimsel değişiklikler söz konusu aldatmaca için yer alıyor. Değişiklikler sanat yapıtlarıyla karşı karşıya kalan insanlar için yeni bir ilişki kurmayı öneriyor.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ADORNO'NUN ESTETİK KURAMI

3.1.ESTETİK TEORİ

Adorno'nun felsefesini eleştirel teori, toplum, söyleşme, kapitalizm eleştirisi, negatif diyalektik, kültür endüstrisi başlıklarıyla ele aldığımızda, tüm bu başlıklarla bağlantılı olan sanat, ayrı bir anlam kazanıyor. Sanat yapıtının Adorno için ne ifade ettiği onun felsefesinin yönünü de gösteriyor ve sanat, Adorno'nun genel felsefesi içerisinde bir unsur değil bütünü içinde önemli bir alan haline geliyor.

Adorno'nun ölümünden sonra yayınlanan *Estetik Teori*, konu hakkındaki en kapsamlı çalışmalardan biridir. Willem van Reijen, "Estetik Teori, "estetikğin teorisi" hakkında mı konuşmaktadır (genetivus objectivus) yoksa *Estetik Teori* "estetik olan bir teori midir (genetivus subjectivus)?" (Reijen, 1999: 90) sorusunu soruyor. Bu nedenle Adorno'nun sanat kuramını anlamak için *Estetik Teori* ile birlikte, sanat ve edebiyat hakkındaki yazıları, mektuplar, müzik üzerine yazıları, kültür endüstrisi üzerine çalışmaları önem kazanıyor. Diğer yandan *Estetik Teori*, Adorno'nun ölümünden sonra yayınlanıyor ve düzenlemesi ölümünden sonra yapıldığı için sıralamada belli karışıklıklar gösteriyor.

Sanat üzerine yazılarına bütünlüklü bakıldığında Adorno'nun işlediği problemler; özerk sanat, angaje sanat (bağlanmacı sanat), kültür endüstrisi ve sanat, atonal müzik, caz müziği, Beckett-Kafka-Balzac üzerine değerlendirmeleri, Benjamin-Brecht-Lukacs hakkındaki değerlendirmeleri hakkında yoğunlaşıyor.

Adorno, sanatın, Aristoteles ve Platon'dan beri gelen 'yansıma' anlayışından, toplumsal gerçeği anlatma misyonundan çıkması ve topluma yön gösterecek bir yapıya dönüşmesi gerektiğini düşünüyor. Sanatın toplumsal gerçekliği yansıtmada biçiminde ele alınması onun burjuva toplumun gerçekliği içinde eriyip gitmesine sebep oluyor. Sanat yanlışlıklarla örölmüş burjuva toplumunun 'olumsuzlaması' olduğu için önemli

bir alanı temsil ediyor. Bu nedenle sanatı toplumsal gerçekliği değiştirme iddiasından çıkarıp ‘örnek’ bir alan halinde düşünmek gerekiyor. Bu yüzden Adorno, sanatı toplumsal gerçekliğin dışına koyuyor ve toplumsal gerçekliğin zaten bir çarpıklığı içerdiğini varsayarak, sanatın toplumsal yanlıştan kaçması gerektiğini düşünüyor.

Adorno’ya göre sanat eserini önemli ölçüde biçim belirler. Marcuse de *Sanat ve Devrim* adlı çalışmasında sanat eserinde önemli olanın biçimsel devrim olduğunu söylüyordu. Sanat eserinde mimesis ve rasyonellik arasında bir ikilik düşünecek olursak, rasyonel olanı biçim temsil ediyor. Mimesis tarafında ise içerik ve biçimin sağladığı uyum öne çıkıyor. Biçim Adorno’da içeriğin özümsemesi olarak düşünülebilir. Malzemenin sanatsal biçimlerle işlenip estetik bir bütün oluşturması öne çıkarılıyor.

Sanat ve toplum arasındaki ilişkide Adorno, Marksist estetik ile özdeşleştirilen yansıtma kuramı, mimesis, toplumun yansıtması gibi yöntemlere uzak duruyor ve sanatın toplumu yansıtması gerektiğine kuşkuyla bakıyor. Sanatı toplumun dışında, toplumu yansıtacak bir yapı olarak değil, toplumu zaten içinde barındıran bir yapıda görüyor. Toplumu yansıtma düşüncesi yerine sanatın hakikiliğini yine sanatın kendi özgünlüğünde arıyor. Toplumu yansıtma misyonu sanatı gerçekliğe tabi kılıyor ve sanatı kendi dışında bir olguya dayandırıyor. Sanat topluma yön verme gibi özel bir anlam ifade etmiyor, sanat toplumun olumsuzlaması olarak görülüyor.

Sanat toplumun ya da gerçekliğin yansıtması olmaktan öte, yanlışlıkla örülü bir dünyada sığınılacak bir liman olarak anlam kazanıyor. Horkheimer “Sanat yapıtı bireyin bırakılmışlığının ve ümitsizliğinin biricik upuygun nesneleşmesidir” (Horkheimer, 2005: 491) demektedir. Yanlışlıklar içindeki bir dünyada sığınma yeri olan sanat, hakikat alanı olarak görülüyor ve burjuva dünyasının kurtuluğu, sanatın oluşturacağı hakikat ülkesinde aranıyor. Toplum yanlışlıklarla örülü bir bütünü ifade ediyorsa, toplumsal gerçekliğin oluşturduğu çarpıklıktan, yanlışlıklardan uzak kalarak sanat, tüm bu çarpıklıktan uzak bir alan sağlıyor.

Adorno, conformitenin basıncına sadece yalnız teorisyenin (ya da sanatçının) dayanacağı sonucuna varır. Eleştirel teori kendini

proleteriyadan ve Marx'ın klasik devrimci kavramlarından koparmalıdır. Aynı yolla Eleştirel Teori Batıdaki (ve Doğu'daki) bilimin ve teknolojinin insancıl sonuçlar vereceği inancından da kurtulmalıdır (Reijen, 1999: 88).

İlerleme fikrine getirilen eleştiri düşünüldüğünde sanat ayrı bir noktaya konuluyor. Marksizm özel mülkiyetin ortadan kalkıp sınıfsız toplumun kurulacağı bir gelecek tasarısı ortaya koyuyordu. Adorno her ne kadar Marx'ın tarih görüşüne ve dolayısıyla sınıfsız toplum idealine çekinceli yaklaşırsa da, sanat eserinin geleceğine ilişkin olumlu bir tutum alıyor. Tarihte ilerleme fikrine getirdiği eleştiriye rağmen sanatta ilerlemeyi önemsiyor.

Adorno'nun sanat görüşünde sanat yapıtı, ampirik gerçeklikle bir karşıtlık içinde görülüyor ve sanat ampirik gerçekliği olumsuzluyor. Gerçeklikle sanat yapıtının oluşturduğu zıtlık, sanat yapıtının gerçekliği kesinlikli biçimde gösterememesinden kaynaklanıyor. Sanat yapıtı bilimler gibi bilginin kesinliğini bir ölçüt olarak tasarlamıyor. "Sanat yapıtı hiçbir önerme oluşturmaz; ancak bir bütün olarak değerlendirilecek olduğunda bir önerme niteliği kazanır" (Adorno, 2006: 358). Sanat yapıtı bir şeyi bildirimlemek zorunluluğu taşıyor. "Bir sanat yapıtı, ancak, bir totalite olarak ele alındığında; yani, sanat yapıtının kendi bireysel niyetleri aracılığıyla değil, bütün dolayımamlarıyla ele alındığında bilgi olabilir" (Adorno, 2006: 359). Çünkü sanat somut bilgi ya da bilimin nesnelere farklı olarak karmaşık bir yapıyı gösteriyor.

Adorno'ya göre sanat, baskıya karşı cevabını yabancılaşmayla veriyor ve yabancılaşma burada olumlu bir işlev kazanıyor. Toplumun yabancılaşması haricinde ikinci bir yabancılaşmadır sanatta karşımıza çıkan. Sanatçı kendisini yabancılaşmış toplumdaki soyutluyor ve sanatın gerçekliği ekseninde oluşan bir alan oluşturuyor. "Bu yabancılaşma, aynı zamanda sanatı topluma bağlar: sınıf içeriğini korur – ve saydamlaştırır. "ideoloji" olarak sanat, egemen ideolojiyi "geçersiz kılar". Sınıf içeriği "idealleştirilir", stilize edilir ve böylece özgül sınıf içeriğinden öte bir genel hakikatin yuvası olur" (Marcuse, 1991: 89). Sanatsal yabancılaşma, sanat alanını bir yanılısama dünyası ya da görünüşler alanı olarak görülmesini sağlıyor ve böylece yerleşik olgusalılığı kırmaya yöneliyor. Adorno ve Marcuse, sanatın yabancılaşmasını aktüel

hayattan çıkışın bir yolu olarak görüyor ve yaşadığımız baskıcı yönetim ortamında özgün bir alan yarattığını düşünüyor.

3.2.MONADLAR VE SANAT

Sanatın yarattığı özgün alan, “monad” kavramıyla bağlantısıyla daha net anlaşılabilir. Adorno, Leibniz felsefesinin önemli kavramı “monadlar” ı sanat kuramını açıklamak için kullanıyor. Leibniz’in kullandığı anlamdan önce, antik yunandaki kullanımıyla *monas* veya *monados* birlik anlamına geliyordu. Leibniz’in *Monadoloji*’deki kullanımına baktığımızda, kavramın töz ve özne anlamında kullanıldığı görülüyor. “Monadların, içlerine herhangi bir şeyin girebileceği veya çıkabileceği pencereleri yoktur” (Leibniz, 2014: 40) Her monad, başka monaddan ayrılabilir olmalıdır. Nasıl ki doğada her varlık birbirinden ayrı ise monadlar da doğanın atomları olarak düşünülüyor. Monadların bölünemez özler olması ve etraftan etkilenemiyor olması, kapalı yapısı, öte yandan doğayı oluşturan atomlar olması Adorno tarafından sanat kuramına yansıtılıyor. “Her Monad, diğer her birinden farklı olmalıdır; zira tabiatta, biri diğeriyle mükemmelen benzer olan ve aralarında içsel bir fark bulmanın mümkün olmayacağı iki varlık asla yoktur” (Leibniz, 2014: 41) Sanatların özerk yapısı ile monadlar arasında bağlantı düşünüldüğünde, sanatın kendi kurallarına göre eylediği sonucu çıkarılıyor. Sanat dışarıdan aldığı tüm malzemeleri kendi içinde işleyerek sanatsal üretime dönüştürüyor ve kendini dışarıya kapatıyor. Tabi burada Adorno’nun modern sanatı veya olması gereken modern sanatı düşündüğünü söylemek gerekiyor.

Sanat eseri, hem sürecin sonucudur hem de sürecin kendisi hareketsizdir. O rasyonalist metafiziğin evrenin ilkesi olarak ilan ettiği apogee’nin kendisidir, bir monad: aynı anda hem bir güç alanı hem de bir şeydir. Sanat eserleri bir diğeriye kapalı, kör ve yine de onların *hermeticism*’lerinde dışsal olanı temsil ediyorlar. İçkin olarak sanat eserinin yorumu, kristalize bir süreç olarak monad kavramına yaklaşır (Adorno, 2002: 179-80).

Adorno sanat eserini monadlara benzetmekle, özerk sanatı kapitalizmin çelişkilerinin içinde önemli bir role koyuyor. Her ne kadar kültür endüstrisi tanımı içinde olumsuz bir tablo çizse de, ticarileşmiş bir dünyada sanat eseri olumlu bir anlam

kazanıyor. Metalaşmış bir dünyada sanat, monadik özelliğiyle yani yalıtık yapısıyla, kendisi de meta sürecinin içinde olmasına rağmen özgül bir anlam kazanıyor. Meta dolayımı içinde sanat anlaşılmaz yapısıyla kendisini koruyabiliyor. Monad kavramının anlamında penceresi olmayan bir yapı görülüyor ve dışa kendini kapatıyor. Sanatı monad ile örtüştürdüğümüzde, sanat monadlara benzetilirse, dışarıdan gelecek etkilere kendini kapatabilmesiyle anlam kazanıyor. Bu nedenle meta dünyasından, şeyleşmeden en az etkilenebilecek bir alan haline geliyor. Ticarileşen dünyada sanatın kapalı yapısı ona belli bir işe yaramazlık formu kazandırıyor. Adorno sanatın bu anlamdaki işe yaramazlığın bir imkân olarak görüyor. Kant'ın sanatı “kasıtlı işe yaramazlık” diye tanımlanan düşüncesiyle hemfikir olan Adorno: “Sanat eserlerine toplumsal bir işlev atfedilecekse eğer bu onların işlevsizliğidir” (Boucher, 2016: 101), tespitini yapıyor

Normal işyerinde araçsal akıl aracılığıyla icra edilen yabancılaşmış emekten farklı olarak, sanat eserinin oluşumu gerçekleşebilmek için Adorno'nun “yaratıcı praksis” diye tarif ettiği insan yaratıcılığına gerek duyar. Bunun nedeni sanatçıların özel insanlar (mesela yaratıcı dâhiler) olması değil, tüm diğer metalar bir işe yararken sanat eserinin bir işe yaramamasıdır. Adorno'ya göre yaratıcı praksis, doğanın işe yaramaz şeylere dönüştürülmesi –safı oyun- iken, toplumsal emek doğanın ticari değişim amacıyla işe yarar nesnelere dönüştürülmesi demektir (Boucher, 2016: 100)

Adorno için sanat eseri ticarileşen dünyada kar güdüsünün hâkim olmadığı bir tasarımı ifade ediyor. Meta fetişizmi egemenliğinde bir anti tez olarak özerk sanat sınımlanacak son nokta oluyor. Sanatın anlamı, sanatı yüceltmek, elitləştirmek için değil, şeyleşme egemenliğindeki ilişkilere karşı alternatif olmasıyla önem kazanıyor. Sanat eserinin alternatif olması hem bir mutluluk kaynağı olması hem de mevcut sistemin negatifi olmasıyla mümkün görünüyor. Özerk sanat, salt varlığıyla bile araçsal aklın karşısında yer alabiliyor.

Yaratıcı praksis olarak okunan sanat eseri ve sanatçı, mevcut şeyleşmeye karşıtlık oluşturuyor. Emek süreçleri içerisinde sanat eseri entelektüel üretimin önemini daha açık kılıyor ve meta düzeninde sanatın işe yaramazlığı bir çıkış olarak

düşünüyor. Endüstri dünyasında sanat eserinin özerk yapısı bir protesto teşkil ediyor. Söz konusu özellik metanın egemenliğinde sanatın işe yaramazlık edimiyle gerçekleşebiliyor.

3.3.KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT

Adorno'nun kültür endüstrisine ilişkin yazıları ve kültür endüstrisini incelerken yaptığı çalışmalar, sanat ve politika ilişkisi hakkında yürütülen tartışmalar için verimli bir alan oluşturuyor. Frankfurt Okulu ve özelde Adorno'nun sanat hakkındaki görüşleri giderek salt sanat ve kültür hakkında olmaktan çıkıp toplum incelemesine dönüşüyor ve eleştirel düşüncenin genel hatları çiziliyor. Kültür endüstrisi kavramını şekillendirirken Adorno üç ana damardan besleniyor. Almanya'da yaşadığı ilk dönemde gözlemlediği kitle kültürü, naziler tarafından halk kültürünün nasıl yüceltildiği örneği ve Amerika günlerinde gözlemlediği popüler kültürün yapısı. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde *Kültür Endüstrisi*²⁰ başlığının bir alt başlığı *Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma* adını taşıyor. Kültür endüstrisi kitleleri aldatmak için ürettiği yöntemlerle anılıyor. Özellikle kültür endüstrisinin yarattığı eğlence kültürü bu aldatışa bir örnek oluşturuyor.

Dolayısıyla, Adorno'nun sanat kuramı, kültür kavramına verdiği anlam ile şekilleniyor. Aynı zamanda bir müzisyen olması sanat kuramını ele alırken kültür sorunlarıyla yaklaşmasına neden oluyor. Kültür kavramı onun için bütünsel bir hayat tarzını ifade ediyor ve kültürü üretim ilişkilerindeki adaletsizliklere, haksızlıklarla bağlantıda inceliyor. "Ticaretin ve ticarete ilişkin irrasyonel boşlukların yerini endüstrinin hesaplı dağıtım araçları aldığı anda, kültürün ticarileşmesi saçmalık içinde doruğa ulaşır. Tamamen bastırılmış, yönetilmiş ve bir anlamda "işlenmiş" bir şey olarak ölür" (Adorno, 1997: 24).

O halde kültür toplumlar üstü bir konumda değil bizatihi toplumsal kısıtlamalarla birlikte ele almayı gerektiriyor. Kültürün elitist bir formda algılanmasına vurgu yapıyor. Kültürün maddi koşullardan arı tutulması bir

²⁰ Adorno ve Horkheimer Popüler Kültür ve Kitle Kültürü tanımlamaları yerine Kültür Endüstrisi tanımını kullanmayı tercih ettiler. Bunun nedeni kitle kültürünün, kitlelerin kendiliğinden oluşturduğu bir kültür gibi görünmesiydi.

kandırmaca yaratıyor ve ekonomik çarpıklığın gizlenmesine hizmet ediyor. Öte yandan Adorno'nun kitle kültürü eleştirisi seçkin bir tavır olarak da yorumlanabiliyor ve bu tavrıyla, popüler kültürle toptan bir karşıtlık içinde olduğunu yansıtıyor. Jazz'dan nefret edişi bu karşıtlığın en uç noktasını gösteriyor.

Kitle kültürüne Adorno'nun yönelttiği karşıtlığın kökeninde denetim altına alınmış bir kültür ortamı yatıyor. “Adorno bu denetimin ve yönetim altına almanın hesaplı kitaplı yapılan bir şey gibi görünmediğinin farkındaydı. Olayın bozguncu açıklamalarla aydınlatılabileceğini düşünmüyordu. Fakat kültürel bir tahakkümün söz konusu olduğunu ve bunun belirli bir yönde işlediğini kesinlikle savunuyordu” (Jay, 2001: 164). Bu sebeple Adorno ve Horkheimer kavramı ilk kez kullanmaya başladıklarında “kültür endüstrisi” yerine “kitle kültürü” tanımını tercih ediyorlar. Kitle kültürü, kitlelerin kendilerinin oluşturduğu bir kültürü işaret ederken, kültür endüstrisi sözü edilen yönetim ve denetim sürecini ortaya koyuyor ve bu nedenle “kültür endüstrisi” tanımı daha kapsayıcı oluyor:

Kültür, devrimci içgüdüler kadar barbar içgüdülerin evcilleştirilmesine de her zaman katkıda bulunmuştur. Endüstrileşmiş kültür bundan fazlasını yapar. O, bu acımasız yaşamın hangi koşullarda sürdürülebileceğini zihinlere kazır. Birey, kendini o bıktığı kolektif güce bırakabilmek için, bikkınlığını itici bir güç olarak kullanmak zorundadır. Bireyi günlük yaşamda bezdiren o sonu gelmez çaresizlik anlarının filmde aynen yinelenmesi, her nasılsa, bireyin varoluşunu sürdürebileceği vaadine dönüşür (Adorno, 2014: 89).

Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin zihinler üzerinde yarattığı kuşatma, artık özneler farklı bir yol biçiyor ve dış dünyayı algılama süreci özneler açısından kültür endüstrisinin gözüyle belirleniyor. Bu değişimi Adorno, Kant'tan yola çıkarak ele alıyor. Kant anlama yetisi ve duyarlık ile akıllı çözümlüyor ve çeşitli işlevlere ayırıyordu. Zihnimizdeki kavramlar ve duyularla dış dünyayı algılama süreci, Adorno'ya göre kültür endüstrisi aracılığıyla öznenin belirleyiciliğinden artık alınıyor. Kant'ın analiz ettiği, akıl yetilerindeki karmaşık işlevlerin sırrı artık kültür endüstrisi yoluyla ele geçirilmiş oluyor. Kültür endüstrisi gelişen tekniklerin desteğiyle, iktidar

gücünü sağlamlaştırıyor. Marcuse’de benzer bir analizden hareket ediyor ve piyasanın sanat üzerindeki etkisine vurgu yapıyor. Marcuse “Böylelikle isyancı müzik, edebiyat, sanat piyasa tarafından kolaylıkla özümser ve şekillendirilir ve zararsız kılınır” (Marcuse, 2013: 52) İktidarın gücü bir anlamda yeni tekniklere dayanıyor artık. Yeni tekniklerin yarattığı etkiyi Adorno şöyle anlatıyor; “Kültür endüstrisi, efektlerin, bariz rötuşların ve teknik ayrıntıların sanat yapısına baskın çıkmasıyla birlikte gelişmiştir; vaktiyle bir ideayı ifade eden sanat yapısı, onunla birlikte tasfiye edilmiştir” (Adorno, 2014: 54). Bu düşünceyle Adorno’nun bir yandan da Benjamin’in sıklıkla üzerinde durduğu Aura’nın yitirilmesi düşüncesinin izleri görülüyor.

Adorno’nun kültür endüstrisi ve onun ürünlerine ilişkin tespitleri yaşadığı dönemdeki ürünlerle sınırlıydı elbette. Sinema, tiyatro, müzik-özelde Adorno’nun üzerinde durduğu caz ve radyo- gibi araçlar üzerinden bu endüstriyi açıklıyor. İletişim çağında, görsel medyanın bugünlerde sosyal medyanın ve ürünlerinin geldiği boyutu gördüğümüzde Adorno daha kolay anlaşılabilir. Frankfurt Okulu düşünürlerinde gördüğümüz, iktidarın kültür-sanat ve çeşitli söylemlerle kitleleri manipüle etmesi ve yaşadığımız dünyanın sonsuza kadar devam edeceği fikrine dönük eleştirel analizleri, okulun çoğu metninde fark ediliyor. Yanlış bilinç, ideolojik aygıtlar, kitle kültürü, kültür endüstrisi, kültürün olumlayıcı karakteri gibi kavramları bugün kullanabilmek daha kolay görünüyor. Özündeki fikir bu araçlarla kitlelerin gerçeklikten koparılıp, yaşadığı aktüel hayatı unutturma çabası oluyor. Yeni gelişen teknikler, bunların kültür-sanatta kullanımı bu nedenle farklı tartışmaları ortaya çıkarıyor. Belki de Frankfurt Okulu’nun proleter ve burjuva ayrımının farklı bir boyuta geldiğini düşünmesi, sınıf çatışması üzerinden yapılacak açıklamaları artık yeterli görmemeleri ve sistemin kullandığı yeni araçlardan kaynaklanıyor. Örneğin Marcuse, teknolojinin yarattığı hegomonik durum üzerinde duruyordu. Adorno, eleştirel olduğunu düşündüğümüz çağın kimi yapıtlarını sistemin karikatürize edilerek meşrulaştırılması olarak görüyordu. Bu bakımdan, “ her şeye kadir” bu sistem, insan yaşamında hiçbir boşluk bırakmayarak yönlendirmeyi elinde tutmak istiyor ve sonuçta gördüğümüz ürünler, eserler bu yanılsamanın araçları oluyor. Hitler için “sarhoş edilmiş kitleler” yaratmakta usta deniliyordu ve bu özelliğiyle kitleleri manipüle edebiliyordu. Siyasette verdiğimiz bu örnek, sanatta ise kültür endüstrisiyle gerçekleşiyor.

Adorno, aynı zamanda sanatın eğlendirme ve eğitim işlevine kuşkuyla bakıyor. Örneğin, Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi*²¹ üzerine yaptığı deneme hakkında şunları söylüyor; “Ne kadar soylu bir tavır içinde görünse de sanatı yorgun işadamları için vitamin iğnesi haline getiren kültür endüstrisindeki durumun gizliden gizliye habercisiydi Schiller” (Adorno, 2015: 151). Sanatın işlevinin eğitim ve eğlendirme olmadığını söylerken bir yandan da sanatı insanlar için haz kaynağı olarak koyuyor. Sanatın haz kaynağı olması, kökensel olarak sanatta bulunan bir özelliktir ve sanat bu özelliğiyle ayakta kalabilecektir. Sanatın haz veren, şen yanı aynı zamanda gerçekliğin insanlar üzerinde oluşturduğu sarsıcı durumun eleştirisi oluyor. Adorno, sanata kendisi dışında bir anlam yüklemeye karşı çıkıyor. Sanatın bizzat varlığı kendi içinde ciddiyetle örülmüş bu dünyada, insanlara haz veren bir alan açıyor. Sanat ciddiyetle şenlik arasında gidip geliyor ve sanatı kuran öğelerden biri işte bu ikilem oluyor.

3.4.MÜZİKSEL DÜNYA VE ATONAL FELSEFE

Adorno, sanat toplum ilişkisini müziğin üretiminden ve onun topluma etkisi üzerinden tartışıyor. Bir müzik sosyoloğu olarak, müzik üzerine yaptığı çalışmalarda, psikolojik etmenleri de dikkate alıyor. Öte yandan Adorno'nun müzik felsefesini, sanat felsefesi geleneğinde belli bir yere oturtmak ise zor görünüyor. Çünkü sistematik bir estetik anlayıştan uzak bir bakışta değerlendirme öne çıkıyor.

Adorno'nun kültür endüstrisi çözümlemesi, Marx'ın meta fetişizmi çözümlemesinde kaynak buluyor. Kültür endüstrisinin ürünleri direkt pazarda satılmak için üretilmiş ürünler haline geliyor. Özellikle Adorno'nun müziğe ilişkin çalışmalarında meta fetişizmi çözümlemesinin izleri görülüyor. Burjuva müziği, yükselme döneminde dinleyici tarafından algılanabilen, bütünlüğü olan eserler ortaya koymuşken bugün bütünlükten yoksun, kopuk parçalardan oluşan, taklit ürünler sunuyor. Modern müzik kalıplaşmış melodilerin dışına çıkamıyor ve teknik detaylar eserin kendisinin önüne geçiyor. Adorno, müzik üzerine yaptığı incelemesinde yine kültür endüstrisi bağlamında müzikle ilgili analizler yapıyor ve popüler müziğin, eserde sadece belli bölümlerin öne çıktığını, sürekli değişen popüler müzik akımlarının

²¹ Burada Adorno, Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* adlı eserine atıfta bulunuyor.

farklı görünse de birbirinin tekrarı olduğunu ele alıyor. Müzik üzerine yaptığı değerlendirmede, kültür endüstrisinin pazarda satılabilecek ürünler yarattığını ve müziğin kültür endüstrisi yoluyla oluşturulan yabancılaşmanın bir aracı olduğunu belirtiyor.

Müzik Adorno'ya göre belli bir sınıfın değil tüm toplumun bilincini temsil ediyor. Belli bir sınıfı temsil etmekle oluşan dünya görüşünün sanat çalışmalarına yansımaları konusunda Adorno, Marksist estetikçilerden farklı düşünüyor. “Daha iyi sonuç veren durumlardan alıntı yapabiliriz, ancak büyük olasılıkla fikrin kendisi yani sınıf üyeliği ile bestecinin toplumsal kökeni arasındaki uygunluk arayışı, ilke olarak hata içerir” (Adorno, 1976: 56-57). Bestecilerin sınıfsal kökeni ile çalışmaları arasındaki ilişkiye önem vermeyerek, yaşadıkları toplumun çelişkilerini ne oranda ortaya koydukları önem kazanıyor. Müzik, toplumsal çelişkileri ortaya koymakla birlikte, yine toplumsal çelişkiler nedeniyle müzik, kendisini toplumdan ayrı alana yerleştiriyor. Müziğin toplumla olan ayrılığı konusunda, Bach'ın müziği örnek veriliyor. Bach müziği gelenekten kopmanın ve modernitenin öncülü olarak düşünülüyor. Müzikte gelenekselden moderniteye geçişin toplumsal arkaplanı ise lonca üretiminden manifaktüre geçiş oluyor. Üretim süreçlerinin düzenlenmesi, sanatta karşılığını doğanın üzerinde estetik egemenlik kurulması fikriyle buluyor ve bu fikir Bach ile başlıyor (Adorno, 1997, 138).

Adorno için müzikte zirve noktası ise Beethoven'in müziğiyle oluyor ve kendinden sonra gelen bestecilerin müziği Beethoven ölçü alınarak değerlendiriliyor. Beethoven 'in müziği burjuva kültürünün en başarılı günlerinin bir temsilcisi olarak değerlendiriliyor. “Ona göre, Beethoven, Bach ile başlayan müziği dinsel sınırlamalarından özgürleştiren laikleşme sürecinin doruğa ulaştığı nokta olmuştur” (Jay, 2001: 196).

Adorno'nun müzik felsefesini incelerken, Caz müziğine karşı duruşunu daha yakından görmek gerekiyor. Adorno'ya göre Caz, özellikle klasik müzik formları üzerine yapılan değiştirmelerden oluşuyor. Bir yandan da Caz, çeşitli mitoslar yaratarak kendisine alt metin oluşturuyor. Caz müziği, siyahilerle özdeşleştirilse de, Adorno, Caz müziğinde geçmişin kölelik karşıtı kökeniyle ilişki kurmuyor. Caz

müziği, kurduğu mitoslarla aslında gündelik hayattan kaçışın yollarını oluşturuyor. Caz kültürü, sergilendiği ortamla, müzisyenlerin giydiği kıyafetlerle, aksesuarlarıyla kendine has bir alan oluşturur. Köle müziği olarak bir başkaldırı kültürüyle anılan Caz müziğinin ayrıcalıklı ortamlarda icrada bulunması bir çelişki oluşturuyor Adorno için. Caz müziği bu yönüyle, sosyal statü oluşturma konusunda dinleyicilere olanak sağlıyor. Sosyal statü oluşturma bir aracı oluyor.

Schönberg'in müziği ve müziğe getirdiği yeni anlayış Adorno'nun sanat anlayışı için bir örnek oluşturuyor. Geleneksel tonal müziğin aksine atonal müzik anlayışıyla Schönberg, tonal müziğin karakteristiği olan armoniyi bozuyor. Tonal müzik egemen bir yapıyla belli bir tonun egemenliğini öngörüyor. Schönberg, tonal müzikteki egemen yapı yerine yeni bir biçim uyguluyor ve atonal müzik üzerine çalışıyor. Adorno'nun Schönberg'in müziğinde bulduğu aykırı yan sanatın toplum içindeki yeri konusunda örnek oluşturuyor. Çünkü genel olarak sanat da toplumla bir uyumsuzluğu gerektiriyor, sanat toplumun olumsuzlaması halinde anlam kazanıyor. Schönberg'in müziği edebiyatta karşılığını Beckett ve Kafka gibi yazarların yapıtlarında buluyor. Beckett'in eserlerinde sanat yapıtının absürd karakteri bizatihi toplumun çelişkisini gösteriyor.

3.5.SANAT VE POLİTİK EĞİLİM

Elbette Adorno, sanat yapıtlarının politik yön verme misyonunu şüpheli buluyor. Eğer böyle bir şey söz konusu ise (yapıtın politik yön verme işlevi) yapıtta ikincil önemde ele alınıyor. Aksi bir durum sanatın kendi anlamına ters düşüyor. Adorno'ya göre "Sanat yapıtının hakiki, toplumsal önemi ve etkisi büyük ölçüde dolaylıdır; bu, görünmeyen süreçlerde toplumun dönüşümünü destekleyen ve sanat yapıtında yoğunlaşmış olan tine (geist) katılmadır" (Slater, 1998: 257).

Adorno'ya göre düşünce tarihinde, sanat yapıtı hakkındaki değerlendirmelerde iki ana kamp öne çıkarılıyor. Birincisi toplumsal çalkantılar karşısında siyasal yanını ortaya koymayan, hayatın güzelliklerini öne çıkararak sanat yapıtını önemseyen anlayış. İkincisi ise bağlanmayı ele almış iki toplumsal sınıf arasında geçen bir eksen etrafında sanat yapıtını açıklamaya çalışan anlayış. Söz konusu ikilik içerisinde bağlanmayı

reddeden anlayıştakiler, bağlanma ekseninde sanat yapma düşüncesini suçluyor ve her iki kamp kendini diğerini yargılayarak oluşturuyor. Adorno'ya göre bağlanma yanlısı anlayış, sanat ile gerçeklik arasında çok yakın ilişki görüyor. Bağlanmacı sanat anlayışını reddedenler ise sanat ile gerçeklik arasında mutlak belirleyici bir ilişkiyi reddediyor. Adorno, söz konusu ikiliği ortaya koyarken belli bir kampta yer almak niyeti dışında yeni bir yaklaşım getiriyor ve yeni bir gerilimi öne çıkarıyor. Modern edebiyatın geldiği konumda artık sorunlar bu iki anlayışın belirleyiciliğinden ötesini talep ediyor ve bu nedenle hayatın akışının bu iki zıt kampın içeriğiyle açıklamak mümkün görünmüyor:

Auschwitz, saf özdeşliğin ölüme eş olduğunu savlayan felsefi önermenin ispatıdır. Beckett'in *Oyun Sonu* adlı oyununun en ucu açık vecizesi –geriye korkacak bir şey kalmadı – toplama kamplarında ilk örneğini gördüğümüz ve eskiden belli bir saygınlığı olmakla birlikte artık özdeşliksiz her şeyi imha etmeyi teleolojik olarak içeren bir kavrama dönüşmüş olan pratiğe verilen tepkidir (Adorno, 2016: 328).

Sanat ve politik eğilim arasındaki ilişkinin sorgulanması sürecinde Balzac, Adorno için bir örnek oluşturuyor. Sanat ve politik eğilim arasındaki ilişkide Engels'ten başlayarak, Lukacs, Althusser, Adorno, Brecht bağlamında bir tartışma sürdürülüyor. Adorno'nun tartışmaya katılımı, sanatı yaşam içinde konumladığı yeri gösteriyor. Bilindiği gibi Engels, Margaret Harkness'e yazdığı bir mektupta Balzac hakkında konuşuyor. Adorno, Engels'in mektubu dolayısıyla Marksist estetik içindeki farklı tutumları ve söz konusu bir kırılmayı açıklıyor. Engels, mektubunda Harkness'in romanı *Şehirli Kız*'ı değerlendirirken, romandaki gerçekçiliği "Bana göre gerçekçilik, ayrıntıların gerçek olması dışında, tipik karakterlerin tipik durumlar içinde doğru şekilde yeniden üretilmesi demektir. Sizin karakterleriniz, çizdiğiniz kadarınca, yeterince tipik; ama onları çevreleyen ve harekete geçiren koşullar, o derece değil" (Engels, 2010: 167) diyerek yorumluyor. Burada Engels'in, Balzac'ı doğalcı Zola'ya yeğlediği görülüyor. Gerçekçilik tanımı yapılırken ayrıntılı bir anlatım yerine, koşullar içinde doğru karakterlerin sunulması önemsleniyor. Harkness'in romanına Engels'in çok konuşulan eleştirisi, yazarın görüşlerinin romanda gizli kalması gerektiği hakkında yoğunlaşıyor. Yazarın görüşlerinin esere nasıl yansımaları gerektiği hakkında

Balzac romanları bir örnek oluşturuyor. Balzac, siyasi olarak yakınlık duyduğu toprak aristokrasisini romanlarında alaycı bir biçimde eleştiriyordu. Hayranlığını gizlemediği cumhuriyetçiler ise Balzac'ın siyasi muhalifleri olarak biliniyordu. Balzac'tan bugüne gelen tartışmada siyasi yakınlığın sanatçının eserine nasıl yansımaları gerektiği önem kazanıyor.

Adorno, Engels'in Balzac yorumundan, çağının estetik anlayışlarına bir eleştiri çıkarıyor. Örneğin sosyalist gerçekçilik olarak tanımlanan akımın Engels'e uzak çizgide olduğunu vurguluyor. Zola-Balzac karşılaştırmasına değiniyor ve Zola'nın gerçekçilik yerine doğalcılık kavramını tercih etmesine atıf yapıyor. Adorno'nun Balzac'a yeniden dönmesi Engels'in sanatta politik eğilime karşı olduğunu örnekleme açısından anlam kazanıyor. Bu yoruma göre "Engels'in yazdıkları buna ve dolayısıyla örtük olarak, Stalin'den bu yana Doğu bloğunda hoşgörülen tüm sanata karşıdır." (Adorno, 2019: 142) Böylece Adorno'nun Engels üzerinden yorumladığı şekliyle, Balzac'ın önemi kendi sınıfsal-politik önyargılarına ters düşen roman yazımında yatıyor.

3.6.BECKETT VE KAFKA

Beckett'in yapıtları günün en önemli ve saygın eserleri olarak değerlendiriliyor. Beckett'in yapıtları karşısında okuyucu-izleyici irkilmektelerdir fakat okuyucu onların karşısında zaten bilinenin gösterilmesi şeklinde düşünmemektedirler. Adorno'nun bu yorumu Brecht'in sanatın anti-tezi gibi konuluyor. Brecht eserleri, kendi cemaatine, zaten görünenlerin tekrar gösterilmesi olarak yorumlanıyordu. Oysa Beckett ile karşılaşan izleyici-okuyucu zaten rahat okumaya-izlemeye uygun durumda kalamıyor. Beckett eserlerinin iletişimsizlik, yabancılaşma ve anlamsızlık üzerine kurulduğu gözlemlenebiliyor. Fransa'da yaşayan bir İngiliz olmakla dilin getirdiği iletişimsizlikte onun tiyatrosunda etkili oluyor. Oyunlarında öykü, tipik karakterler gibi öğeler görülüyor. Kullandığı biçimler var olan formların da bir olumsuzlanması olarak üretiliyor. Bu anlamda Adorno'nun atonal müziği ele almasıyla Beckett arasında bir yakınlık kurulabiliyor.

Beckett'in ilkel insanları dünyanın son insanlarıdır. Onun oyunlarında Horkheimer ve benim bulduğumuz bir tema ise, bizim daha önce Aydınlanma'nın Diyalektiği'nde ele almış bulduğumuz bir temadır. Bütün bütüne kültür endüstrisinin etkisi altına girmiş bir toplumun hem suda, hem de karada yaşayan hayvanlara dönüşeceği: bir sanat yapıtının içinde yeralan ve ayrı varlık ifade eden muhtevası, ancak saçmalaşmış bir dünyanın son vaktinin yaşanmakta olduğunu işaret eden sözsüz polemiğin varlığı ile kendini sürekli kılabilir. (Adorno, 2006: 343)

“Böylesi bir anlatıma göre, Beckett araçsal aklın savaş sonrası dünyayı bütünüyle tahakkümü altına aldığı nihai anı temsil eder” (Boucher, 2016: 100). Adorno'nun sanat kuramında bir model olarak ortaya konan Beckett, yazdığı tiyatrolarla, tiyatronun çıkmazlarını öne çıkarıyor, romanlarında ise edebiyatın bitişini anlatıyor. Beckett'in çabası ile Hegel'in “sanatın sonu” arasında bir koşutluk aramak mümkün görünüyor.

Öte yandan mizah unsurunun sanat yapıtlarından tümüyle uzaklaştırılması değildir Adorno'nun önerdiği. Kafka ve Beckett'in çalışmalarında düşünülenin aksine mizah öğesinin bulunduğunu söylüyor. Kültür endüstrisiyle yoğrulan sanat yapıtları çağında, faşizmin yıkıcı etkisi ardından yaşanan dönemde Adorno için, Beckett'in oyunları ayrı bir anlam taşıyor:

Özellikle Beckett'in oyunları karşısında trajedi kategorisi gülüşe teslim olur; ve düzeni kabullenen her türlü mizaha kapalıdır bu oyunlar. Artık ne ciddiyet ve neşe alternatifine ne de trajikomik karışıma izin veren bir bilinç durumuna tanıklık ederler. Trajik olması gereken özneliğin iddiaları açıkça boş olduğu için, trajedi dağılıp gider. Gülüşün yerini gözyaşı dökmeyen kurumuş bir ağlayış alır. Yakınma boş, oyuk gözlerin tuttuğu yasa dönüşmüştür. Mizah kurtarılmıştır Beckett'in oyunlarında, çünkü bunlar hem gülüşün saçmalığına gülmeyi hem de umutsuzluğa gülmeyi aşılabilir seyirciye (Adorno, 2015: 157).

Elbette Beckett'in anlamsızlık formunu anlamlandırmak mümkün görünüyor. Absürd tiyatronun altında incelenen Beckett elbette başlı başına da değerlendiriliyor

çünkü absürd tiyatro dendiğinde örneğin Ionesco ve Beckett çok farklı noktalarda durabiliyor. Beckett oyunları saçmalık üzerinden giderek yaşamın saçmalığına, akıldışılığına yön veriyordu. Oyunlarında mantıklı bir gelişim, kahraman, beklenen bir son, çatışma gibi öğeler bulunmuyor. Onun yerine imgelerin bireşimi bir yapı oluşturuyor. Örneğin Beckett oyunları anti kahramanlardan oluşuyor. Kişiler genellikle umutsuz, bilgisiz, inançsız, umursamaz bir görüntü çiziyor ve bu kişiler kesinlikle bir umut vermezler dışarıya. Kullandıkları dil, önceki formlarda olduğu gibi belli bir bağlam içerisinde seyretmiyor. Bu yanlarıyla özne olmaktan vazgeçirilmiş unsurlar karşımıza çıkıyorlar. Oyunlarında gösterilen insanlık, yaşananlar karşısında çaresiz kalan, suskunlaşmış insanları yansıtıyor.

Bu niteliği ile Beckett'in rahat okunmaya, rahat izlenmeye elvermeyen, bunu bilerek reddetmiş bulunan oyun ver romanlarındaki mutluluk vaadi ne denli küçük kalacakmış gibi görünürse görünsün, Beckett'in sanatının bu dünyayı bir yana bıraktığını değil, bu dünyayı içinde yer almaya değmeyen bir dünya saydığını görmek gerekir (Adorno, 2006: 409).

Örneğin Beckett'in *Oyun Sonu* adlı eseri Adorno açısından felsefeye indirgenemeyecek bir sanat çalışması oluyor. *Oyun Sonu*'nun anlamını anlamsızlığında arıyor. *Trying to Understand Endgame* 'de oyun hakkında şunları söylüyor: "Onu anlamak, yalnızca onun anlaşılmazlığını anlamak, hiçbir anlamı olmadığı gerçeğinin anlamını somut olarak yeniden inşa etmek anlamına gelebilir" (Adorno, 2019:238). *Frankfurt Okulu Eleştirisi* adlı kitabında, Adorno'nun Beckett incelemesini, onun estetiğinin teolojik yanıyla ilişkilendiriyor ve Adorno'nun anlamsız olanda anlam arama düşüncesine eleştiri getiriyor (Holz, 2012: 67)

Adorno'nun çizdiği çerçeve ile Beckett'in yapıtları, Brecht ile özdeşleştirdiği bağlanmacı sanat anlayışının antitezi oluyor. Beckett'in çalışmaları bağlanmacı sanat çalışmalarının reddedilmesinin bir örneği oluyor. Sadece reddedilmesi anlamında değil, Beckett ve Kafka'nın temsil ettiği sanatsal biçim, bağlanmacı sanat tarzlarından daha üstün bir etkiye sahip bulunuyor. Brecht'in büyük bir idealle birlikte yürüyen sanat çalışmaları, Adorno'ya göre Beckett ve Kafka'nın yanında sönük kalıyor. Kafka

ve Becket'in bağlanmacı sanat anlayışından farkları oluşturdukları etkiyle ifade ediliyor.

Kafka'yla tanışabilmiş bir okuyucu için, onunla bir kez tanıştıktan sonra, var olan dünya ile barışık olabilmenin ve bu dünyanın işlerinin evvel eski böyle olduğu yargısında bir teselli bulabilmenin olanağı kalmamış demektir. Kötülüğün hükümranlığını teslimiyetçi bir tutumla kabullenmenin bizi mecbur bırakabileceği var olan dünyayı olumlama, böylece, bir olasılık olarak belirir gibi olduğu yerde, paramparça edilmiş olmaktadır (Adorno, 2006: 410).

Kafka ve Beckett'in önemi onlarla karşılaşan kişilerin var olan dünyayla uyumsuzluk yaşamalarından kaynaklanıyor. Adorno'nun Schönberg'in müziğine yaklaşımını, Kafka, Beckett gibi yazarlarla yakın gördüğünü söylemek gerekiyor. Schönberg'in müziği de kullanım değerine direnen, metalaşmaya olanak tanımayan sanat yapıtı olarak oluşuyor. Tıpkı Kafka ve Beckett de olduğu gibi Schönberg'in müziği de tümüyle kontrol edilen bir dünyanın olumsuzlanması oluyor. Sanat yapıtının kendisi dışında yükleneceği bir amaç veya siyasete indirgenen bir içerik oluşması için, yaşanan dünya ile insan dünyasının çelişmesini göstermek birey için yeterli görülüyor. Özerk sanatın teorisini yapan Adorno'nun bağlanmacı sanata özel bir eleştiri getirmesi anlaşılabilir.

3.7.AURA'NIN KAYBOLMASI VE SANAT YAPITI

Benjamin, sanat yapıtlarının aurasının yitirildiğini ve teknolojik yeniden üretim süreci ile birlikte, sanat yapıtlarının çoğaltılabilmesinin özgürleştirici bir etki yaratacağını düşünüyordu. Adorno bu konuda elbette ki Benjamin ile ters düşüyor. Adorno, teknolojinin özgürleştirici yanını hiçbir zaman kabul etmiyor ve teknoloji yoluyla hayatımıza giren kültür-sanat ürünleri ya da iletişim araçlarını tahakkümün bir aracı olarak görüyor. Teknolojik yenilikler, ekonomik iktidarı elinde bulunduranların tahakküm amacıyla kullandıkları araçlar konumuna geliyor. Örneğin Benjamin'in teknik ve sanat yapıtı arasında kurduğu olumlu ilişkiye şu sözlerle yorumluyor:

Kültür endüstrisindeki teknik kavramının sanat yapıtlarındaki teknikle sadece isim benzerliğine vardır. Sanat yapıtlarındaki teknik kavramı nesnenin kendi içindeki örgütlenişine, onun iç mantığına gönderme yapar. Buna karşılık, kültür endüstrisindeki teknik, daha en baştan bir yaygınlaştırma ve mekanik üretim tekniğidir; bu yüzden, kendi nesnesine aynı zamanda dışsal kalır (Adorno, 2015: 113).

Benjamin, teknolojik yeniden-üretimin, siyasal yönden de olumlu bir etki yapacağını düşünüyordu ve sinema sanatına bu düşünceyle yaklaşıyordu. Adorno ise sinema sanatını bireysel tekniklerden yeterince yararlanamadığı için eksik buluyor. Adorno, dönemin sinema endüstrisini takip ederken çıkardığı sonuçlarda ve modern filmlerin gerçekliği temsil ettiği noktasında kuşku duyuyordu. Sinema, seyircinin imgeleminde hiç pay bırakmamasıyla, yarattığı gerçekliğe kendini kaptırmasıyla sorunlu bir yerde duruyordu. Adorno'nun Benjamin'e mektuplarında konu hakkında şöyle yazıyor: "Sinema izleyicisinin gülmesi (bu konuyu Max Horkheimer ile de konuştum, size söylemişim eminim) iyi ya da devrimci bir şey değil, en korkunç burjuva sadizmiyle dolu" (Adorno, 2012: 128). Oysa Benjamin sinema salonlarında verilen kitlesel tepkileri önemsiyor ve oradaki kitlesel tepkileri politik değişim için önemli görüyordu.

Benjamin çalışmalarında gelenek ve kültür kavramlarının üzerinde sıklıkla duruyor. Geleneğin baskıcı yönlerine karşı çıkarken, diğer yandan geleneksel olanın yok olmasından acı duyduğunu ifade ediyor. Gelenekselin baskıcı yanına karşı modernleşmeyi, teknoloji ve bilgilenmeyi öne çıkaran Benjamin, bu açıdan yenilikçi ve deneysel sanata daima yakınlık duyuyor. Brecht ile olan ortaklığı ve maruz kaldığı eleştirilerde sanatta yeni biçimlerin ve tekniklerin kullanımı hakkında oluyor. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden-Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı çalışmasında, teknik yeniden üretim dolayısıyla yapıtın gelenekle olan tüm bağlarının koparıldığını belirtiyor. Gelenekle olan bağların koparılması da sanat yapıtının "biricikliğinin" yitirilmesine neden oluyor. Yitirilen şey sanat yapıtının aurasıdır. Aura, modern sanatın yarattığı parçalanmışlığın karşıtı olarak görünüyor. Sanat yapıtı aurasından kopunca sanatın kökenini oluşturan büyü ve dinden kopmuş oluyor. Tapınma değerinin yerini sergileme değeri alıyor fakat artık yeni bir temel söz konusu oluyor ki bunu Benjamin 'politik temel' olarak ifade ediyor. Kaybolan auranın yerini alacak olan

politik temel, Brecht ile Benjamin arasında bir bağlantı yaratıyor. Aura ve geleneksel biçimlerin biricik yapıtları, izleyicide özdeşleşme ve yoğunlaşma tavrı oluştururken, diğer yandan teknik olanakların yarattığı yabancılaştırıcı işlev, seyirciyi eleştirel, etkin ve katılımcı bir konuma taşıyor.

Mitsel olanın bozulup, sanatın büyüden uzaklaşması dolayısıyla sanat aurasının kaybolup yeni bir temel arayışına girildiği fikrine Adorno belli bir ölçüde katılıyor. Özellikle müzikte teknolojinin etkisini kabul ediyor. Fakat sanatın hem büyüsel yanını taşıırken özgürleştirici yapıda olabileceğini öngörüyor. Benjamin'e mektubunda "Fakat sanat için sanat'ın da savunulması gerekir" demektedir. Adorno'nun her şeye rağmen sanat için sanat görüşünü savunmayı önermesi, sanatın ayrıcalıklı yapıda kabul görmesini öngörmüyor, sanatın mutluluk vaadinin var olmasını önemsiyor. Sanatın üstündeki büyüsellğin yitirilmesi kabul ediliyor fakat sanatın mutluluk vermesi için büyüsel yanının belli yönleriyle sürmesi gerektiği sonucu çıkarılabiliyor.

Biliyorsun "Sanatın ortadan kaybolup yok olması" benim de yıllardan beri sürdürdüğüm estetikle ilgili çalışmalarımın üzerinde durduğum bir konu olmuştur. Benim özellikle müzikte, teknolojiye öncelik verilmesinden yana olmam da tamamen bu açıdan anlaşılması gereken bir tutumdur (Adorno, 2006: 248).

Benjamin tarafından ortaya konulan popüler sanat yapıtlarının aurasının kaybolduğu tespiti, Adorno tarafından kısmi eleştirilere neden oluyor. Adorno modern dönemde eskinin yüce sanat yapıtları döneminin ve sanat yapıtının oluşturduğu büyüsel auranın yitirildiğini kabul ediyor fakat popüler sanatın belli bir haleyi üzerinde barındırdığını belirtiyor. Tabi popüler sanat üzerindeki hale olumsuz bir yön taşıyor Adorno'da. "Tersine, Adorno'ya göre, bu 'popüler' sayılan sanatın başta gelen özelliği mimetik ve çocuklaştırıcı bir sanat oluşuydu"(Jameson, 2006: 214) Adorno'ya göre, popüler sanat, basitleştirici bir öykünme anlayışı içerisinde, çocuksu bir üslupla işlemeye devam ediyor. İlerici ve sol yönetmen olarak konumlandırılan Chaplin'i de bu sınıfın içine dâhil ediyor. Geniş kitlelerin toplu kahkahalarıyla izlenen Chaplin filmleri, oluşturduğu hale ile manyetizma oluşturan bir etki yaratıyor. Chaplin filmlerinin müzikteki karşılığı ise Caz müziği oluyor. Caz müziği de gelişmiş bir

müzik formu görünmekle birlikte tekrarlardan oluşan basit bir yapı olmakla belli bir yanılısama yaratıyor.²²

Sinema hakkında Benjamin ile mektuplaşmasında şu cümleleri kuruyor; “Sinema salonunda kahkahalar atan o seyirci ne güvenilecek biridir, ne de bir devrimci! Tam tersine, en berbatından, en seviyesizinden burjuva sadizmiyle doldurulmuş biridir; burjuva sadizmin ta kendisidir” (Adorno, 2006: 254). Dolayısıyla Adorno, Benjamin’in aksine sinema salonlarındaki kahkahaların, kitlesel tepkilerin değerli olmadığını düşünüyor. Chaplin sinemasının önemli eseri *Modern Zamanlar* için olumsuz bir görüş öne sürüyor. *Modern Zamanlar* esas olarak üretim bantları içerisinde bir parçaya dönüşen insanı gösteriyor. Bunun nedeni Chaplin’i kitle kültürünün bir örneği olarak görmesiydi. Özerk sanatı tanımlayan Adorno, Benjamin eleştirisinde sanata yararlı işlev atfetmeyi olumsuzlamış oluyor:

Sen özerkliği olabilen sanatın teknik yanını küçümsüyor, bağımlı sanatın (düşük beğeniye seslenen ve tekniğin yeni olanaklarını, daha çok, yeniden üretimi kolaylaştırmak amacıyla sınırlı olarak kullanılan) teknik yanını ise fazla önemsiyorsun (Adorno, 2006: 258).

Benjamin sanat için kullandığı auratic ve aurası yitirilen sanat ayrımında Adorno farklı bir yol öneriyor. Kendisine bir hale oluşturmayan ve dışsal etkilerden mümkün olduğunca etkilenmeyen bir sanat tasarlıyordu. Benjamin’in sanatın yörüngesinin dinden siyasete geçtiğini söylemesi, Weber’in modern dünyanın tılsımının bozulması fikriyle örtüşüyor. Teknik çoğaltma imkânlarıyla, medyanın gelişmesiyle yüzyılımızda auranın yitirilmesine yol açıyor.

²² Fredric Jameson’a göre Adorno, caz müziğinin estetik yapısını gözden kaçırıyor ve bir anlamda hafife alıyor. Bunun nedeni ise Adorno’nun 1930 ların caz müziği üzerinden yorum yapmasından kaynaklanıyor.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BRECHT VE ADORNO ESTETİĞİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

4.1.SANAT VE POLİTİKA

Adorno'nun sanat yapıtına bakışı ile Brecht estetiğinin karşı karşıya getirildiği bir çalışma, sanatın politik eğilimle ilişkisi konusunda önemli bir tartışma alanı yaratıyor. Tabi konu Adorno ile birlikte Frankfurt Okulu düşünürlerine doğru genişleyebiliyor. Sanatın toplumsal rolü konusundaki teorilerle birlikte, sanat ve politik eğilim arasındaki ilişki günümüzde tartışılırken konu Adorno, Benjamin, Marcuse, Brecht ve Lukacs ekseninde yoğunlaşıyor. Politik olarak doğru bir anlayışla-sanatsal olarak doğru bir anlayış arasındaki ilişki nasıl düşünülüyor? Adorno, Brechtien sanat anlayışını sanatın politikaya indirgenmesi olarak görürken, Benjamin Brechtien sanatı, sanatın aurasının kayboluşuyla birlikte düşünerek yeni bir olanak veya bir örnek olarak görüyor. Adorno gibi Marcuse de özerk sanat anlayışını öne çıkarmakla birlikte, Marcuse yeni bir devrimci sanat tanımı yapıyor ve 'politik eros' kavramını kullanıyor. Benzer biçimde Benjamin siyasetin estetize edilmesine karşıt olarak estetize edilmiş bir yaşam üzerinde dururken, sanat için politik bir temel arıyor ve bunu Brecht'in çalışmalarıyla örnekliyor.

Özellikle Brecht'in seyirciyle kurulan ilişkiyi değiştirmeye dönük çalışmaları, sanatın salt ruhsal bir arındırmadan çıkarılmasına dönük denemeler, seyircinin de üretici olabileceği bir sanat görüşünün önünü açıyor. Sanat faaliyetlerinde politik olanın burjuva söylemi eliyle dışarı atılması, Kant kaynaklı sanatın kendi içinde bir anlamı olması düşüncesi, sanatın kendi dışında bir düşünceye bağlı olmaması gibi görüşler egemen olmaktan çıkıyor. Yeniçağda insan ilişkilerinin karmaşıklaşması sanatta da yeni algılamaları doğuruyor. Benjamin, Brecht'den hareketle, yeniden üretim çağında, yeni tekniklerin sanatta kullanımını önemsiyor. Sinema, tiyatro, fotoğraf, montaj gibi alanlarda gelişen yeni teknikleri geniş kesimlere ulaşmanın bir aracı olarak görüyorlar. Adorno ise Benjamin ve Brecht'in aksine teknik gelişmelerin

toplumsal değişim yaratabileceğine dönük karamsarlık taşıyor ve bahsedilen sanat alanlarında egemen sistemin müdahalesiyle, kültür endüstrisinin unsurları haline geleceğini öngörüyor.

Adorno, Brecht'in angaje sanat yapmakla nitelerken bir yandan da sanatı tüm bu kapitalist ilişkiler içinde ayrı bir alana koyarak özerk bir alan yaratmaya çalışıyor ve onu sığınılacak bir liman olarak görüyor. Adorno'nun sanat felsefesi Kant ve Hegel çizgisinde izler barındırıyor. Kant'da sanatın kendi dışında bir ereği olmayacağını teorize ederek, burjuva sanat anlayışını temellendiriyordu. Hegel ve Adorno arasındaki bağlantıya baktığımızda sanatın kitlelere ulaştıkça değerinin azalacağı sonucu paylaşılıyor. Adorno da benzer bir yorumla sanatın metalaşması veya şeyleşmesinden yola çıkarak farklı bir sürece girildiğini görüyor. Sanatın kitleleşmesini ve şeyleşmesi Adorno için burjuvazinin politikası sonucu hayata geçiyor.

Pahalı bir şey olduğu süre boyunca sanat burjuvaya engel oluyordu. Bu artık sona erdi. Her türlü engelin, hatta aradaki para aracının ortadan kalkmasıyla birlikte, sanata açık olanların sanata bu kadar yaklaşması yabancılaşma sürecini tamamlamış ve zafer kazanan şeyleşmenin sancağı altında iki taraf birbirine benzemeye başlamıştır (Adorno, 2014: 99)

Burjuvazinin sanatı şeyleşme derekesine getirmesi kültür endüstrisiyle, dolayısıyla da kitle kültürü üzerine yaptığı çalışmaların özünü oluşturuyor. Büyük ve yüce sanat yapıtları dönemi kapanmış bulunuyor ve Benjamin'in vurguladığı gibi kitlelerin sanat çalışmalarıyla kolay buluşacağı bir döneme geçiliyor. Benjamin Chaplin filmlerini izleyen kalabalığın kahkahalarından umutlanıyordu. Yine Brecht, Chaplin gibi bir mizahı kendi politik mizahında kullanıyor. Çünkü bu eserlerde insanlar kendilerinden birini görürken gerçeklikle doğrudan ilişki kurmaya başlıyordu. Adorno ise Chaplin filmlerini izleyen kitlelerin toplu kahkahasına olumsuz anlamlar yüklüyordu. Adorno'nun Caz müziğinden nefret etmesi de yine kitlelere inmiş ürünlere olan karşıtlığıyla bağlantılı hale geliyor.

Sözünü ettiğimiz düşünürlerin sanat ve politik eğilim arasındaki ilişkiyi sorun ettikleri gözlemleniyor. Burada Marcuse ve Benjamin'in önerileri de yeni olanaklar

açıyor. Özellikle Marcuse'nin devrimci sanatı salt politik yönüyle düşünülemediğini söylemesi önem kazanıyor. Sanatta yaratılan biçimsel devrimde mevcut egemen ilişkilere bir başkaldırı olarak görülüyor. Bu anlamda Marcuse, Adorno'nun sanatı politikaya indirgemekle nitelediği Brecht'i devrimci yanıyla okuyor ve Boudelaire ya da Picasso'nun yarattığı sanatsal devrimin yanına koyuyor. Marcuse, "...kapitalizm ve tüketim toplumunun kültüre ve kişiliğin gelişmesine bir tehdit oluşturduğunu savunur" (Goldmann, 2013: 317). Bu nedenle Adorno'dan farklı olarak Brecht ve Sartre gibi yazarları 'politik eros' un örnekleri olarak görüyor. Bu kavramla Marcuse eros ile bağlantılı olan güzel düşüncesini, politik olan ile birleştiriyor. Sartre ve Brecht'in oyunları faşizme başkaldırıda estetik biçime uygun yapısıyla, 'politik eros' un örnekleri olarak görülüyor. Bu açıdan Adorno'dan farklı olarak Marcuse'nin düşünceleri Brecht estetiğini estetik ve politikanın birlikteliği açısından olumlu bir aşama olarak görüyor. Yani sanattaki güzel ile politikanın birleştiği bir estetik anlayışı öneriyor. Marcuse'nin karşı çıkışı daha çok vulger Marksist estetik anlayışta yoğunlaşıyor. Böylece Benjamin ve Marcuse politik eğilimin doğru olması yanı sıra edebi eğilim de doğru olduğu bir sanat anlayışı tasarlıyor ve bunu doğru buluyor. Şu halde siyasetin estetize edildiği bir çağda sanatın politik bir temelden yola çıkarak oluşturulup oluşturulamayacağı gerçekçi bir gündem olarak okunabiliyor.

Adorno ve Brecht, sanatın toplumsal ilişkilere yansımaları konusunda karşıtlık içinde görülse de, benzer çözümlenmelere temas ettikleri de görülüyor. Adorno ve Brecht temel bir yanılsamayı ortaya çıkarmak istiyordu. Buna göre kapitalizmde, gerçeklikle kitlelere gösterilen arasında bir karşıtlık olduğudur. Brecht kendi yöntemine yabancılaştırmayı kırarak unsurlar koyuyor ve yapıdaki özdeşleşmeyi kırmak için biçimler geliştiriyordu. Adorno kahraman ile kişinin kendi yaşamını özdeşleştirmesinin, bir gün öyle olabilme umudu yaratmaktan kaynaklandığını belirtiyordu.

Brecht'in sanat yapıtına bakışında görülen, sanatı emekçi kitlelere ulaştırma çabası, Adorno'nun sanatın kitleleşme vurgusuyla zıtlık oluşturuyor. Adorno, sanatın kitleleşmesini, sanatın erimesi olarak düşünürken bir yandan da sanatı tüm bu egemenlik ilişkileri içerisinde sığınacak bir liman olarak görüyor. İlginçtir ki Brecht

de, Lukacs ile ilgili bir yazısında, Lukacs'ın edebiyatı bir kaçış alanı olarak mı gördüğü sorusunu soruyordu.

İşte Lukacs'ın mutlaka alt edeceği bu teslim olma, bu geri çekiliş, bu ütöpik idealizm havası, gerçekte, yabana atılmayacak bir içeriği taşıyan denemelerini eksik kılıyor: bu durum insanda Lukacs'ın edebiyatın eğlendirici yönüyle, bir mücadeleden, ileriye yönelik bir atılımdan çok, bir kaçış tavrıyla ilgilendiği sanısını yaratıyor (Brecht, 1980: 69).

Lukacs ve Adorno'nun sanatı toplum içinde özel bir alana koyma çabası yanında Brecht, sanat ile halk kitleleri arasında yakınlık kurma amacı güdüyordu. Örneğin Brecht, halkın karmaşık anlatım tarzlarını anlamayacağı söylendiğinde, Marx'ı anlayan işçileri örnek veriyor.²³ Brecht bu tarz bir düşünceyi yani halk ve sanat yapıtı-sanatçı arasındaki uzaklığın bir nedenini egemen estetik görüşüne bağlıyor. Halkın yukarı tabakaya uzaklığı bariz gerçek, bu da ezenler ile sömürülenler arasındaki ayrımın belirginleşmesinden kaynaklanıyor. Bu nedenle Brecht onların diliyle konuşmak gerektiğini öneriyor. Sanat yoluyla hayatın gerçeğe uygun biçimde yansıtılması gerekiyor ve bunun için anlaşılır, halka dönük sanat yapma biçimini önemsiyor. Burada Brecht geniş halk kitlelerine dönük sanatı vurgularken, halkçılığın tarihsel olarak sınıf çatışmalarında kullanıldığı yanlış anlamları da özellikle belirtiyor. Çünkü “ Şiirsel birtakım biçimler içinde halk, özellikle boş inan dolu ya da daha doğrusu boş inanları diriltici bir unsur olarak yansıtılır” (Brecht, 1980: 93). Brecht, gerçeklikle ilişkisi doğru kurulduğunda halkın yeni ve alışılmamış şeyleri benimseyeceğine dönük bir kabulden hareket ediyordu. “Her zaman araya girerek, ‘Halk bunları anlamaz’ diyen kültürlü kişiler, sanat uzmanları ortaya çıkacaktır. Ama halk sabırsızcasına bu kişileri bir kenara itip, sanatçılarıyla doğrudan bir ilişkiye girecektir” (Brecht, 1980: 98). Gerçekten de o dönem Brecht ve Ervin Piscator'un tiyatrodaki ortaya koyduğu yeni biçimler geniş kitlelerin ve özelde işçilerin ilgiyle izlediği çalışmalar olarak öne çıkıyordu.

²³ Brecht, *Biçimcilik Üzerine Yazılar* adlı çalışmasında Lukacs ve Halkçılık üzerine yaptığı tartışmada bu konuya değiniyor.

Sanatın şeyleşmesi ve bu yabancılaşma sürecine vurgu Brecht ile Adorno'yu belli anlamlarda yan yana getiriyor. Adorno'nun yabancılaşmayı Marksist geleneğin anladığı biçimde yorumladığını söylemek mümkün fakat işçinin ürettiğine yabancılaşması, Adorno açısından sanatın kitleleşmesi sonucu sanatta yabancılaşma biçiminde yorumlanıyor. Kitleler için geçmişte ulaşamayacağı imkânların artık kolay erişilebilir olması, yöneldiği nesneyi eritiyor ve o nesneye yabancılaşıyor. Ortaya çıkan yanılsama Adorno'nun vurgusuyla özgürlük yanılsaması veya kısa deyişle özgür olduğuna dönük sanı oluyor.

Herkes dans edip eğlenmekte özgürdür: tıpkı herkesin, din tarihsel olarak nötr hale getirileli beri sayısız tarikatlardan birine girmekte özgür olması gibi. Ama her zaman ekonomik baskıyı yansıtan ideolojiyi seçmeyle ilgili bu özgürlüğün, bütün alanlarda hep aynıyı seçme özgürlüğü olduğu görülür (Adorno, 2014: 107).

4.2.ÖZERK SANAT VE BAĞLANMACI SANAT EKSENİNDE ADORNO-BRECHT ESTETİĞİ

Adorno'nun 1962 yılında kaleme aldığı ve Türkçe'ye *Bağlanma* olarak çevrilen, angaje sanat ya da politik eğilimli sanat anlayışını incelediği bir yazı kaleme alıyor. Buna göre sanat eserlerinin algılanmasında, geçmişten bugüne iki ana kamp beliriyor. Biri sanat yapıtını, toplumsal-siyasal yanıyla ele alıyor, diğeri ise toplumsal çalkantıları sanatsal yapıdan uzak görmeye çalışıyor. Adorno iki anlayıştan farklı olarak, gelişen koşullarda yeni bir anlayış kurmayı öneriyor. Sanat ve bağlanma üzerine bu yazısında Adorno, genel olarak Sartre ve Brecht eleştirisine yer veriyor. Adorno, Sartre ve Brecht'i bağlanmacı sanatın savunucusu olarak değerlendiriyor. Adorno ve Brecht estetiği incelenirken, Adorno'nun Brecht ile aynı kampta gördüğü Sartre'ı da tartışmaya eklemek gerekiyor. Sartre'ın Brecht estetiğini burjuva sanatına karşı geliştirilmiş yapısıyla incelemesi de estetik anlayışlarındaki yakınlığı gösteriyor.

Adorno açısından Sartre bağlanmacı sanatın felsefi karşılığı oluyor. Sartre'ın doğrudan bağlanmacı sanatın gerekliliğini söyleyen yazıları, *Edebiyat Nedir?* Eserinde yer alıyor. Sartre, varoluşçu felsefenin önemli bir ismi olarak, edebiyata farklı bir gözle

bakıyor ve kısaca söylemek gerekirse varoluşçuluk felsefesini daha çok edebiyat eserleriyle ifade ediyor. Varoluşçuluk bir anlamda sanat aracılığıyla açıklanan bir düşünce oluyor. Bu çerçevede Adorno, Sartre'ın sanatı felsefeye indirgediğini düşünüyor.

Sartre, *Edebiyat Nedir?* eserinde belli bir dönemde sanat üretkenlerin o dönem tarafından ve dönemin edebiyatı tarafından doğal olarak etkilendiği görüşünde ve bu nedenle saf sanat kavramını gerçekçi bulmuyor. Saf sanat söylemi basit kaçışı simgeliyor. Sartre, yazarların niçin yazarlık yaptığı ve dolayısıyla neden sanatsal ürünler yarattığını soruyor ve sanatın kişinin kendisi için değil başkaları için ortaya konduğunu belirtiyor. Bu nedenle Sartre'a göre yazar döneminin tartışmalarından etkileniyor ve ürettiği eserler başkaları için yaratılıyor. Bu nedenle bir yazar için saf sanat üretimi bir çelişkiyi barındırıyor. Yazarın bulunduğu dönemden ve ideolojik süreçlerden etkilenmemesi mümkün görünmüyor. Bu nedenlerle yazarın neden "bağlanan" bir sanatçı olduğunu göstermeye çalışıyor. Böylece "bağlanma" bir yazarın temel niteliklerinden birini oluşturuyor. Bir yazarın amacı ise toplumun üzerine inmiş perdeleri kaldırmaktır. "Demek ki insanın kendisi için yazması diye bir şey yoktur: böyle bir şey tam bir bozgun olurdu; insan duygulanımlarını kâğıt üstüne dökmekle onlara güçlkle cansız bir uzantı sağlayabilir belki" (Sartre, 1982: 45). Bu nedenle sanatın başkası için olmadan kendi başına bir anlamı olmayacaktır. Sözüünü ettiğimiz perdenin kalkması için yazarın "bağlanmış" olması gerekiyor. Yazar insanlığın bir üyesi olarak mevcut toplumsal-politik oratamın içine doğuyor ve ondan etkileniyor.

Bağlanmacı sanat, Sartre özelinde giderek sanatı felsefeye dönüştürebiliyor. Oysa Adorno için düşünceler sanat yapıtının oluşturucu öğelerinden biri olmalı fakat sanat yapıtı felsefeye indirgenemez. Sanat yapıtının düşünce aktaran yapıda olması, onu estetik yapı açısından bozuyor. Sanat yapıtları, onu yaratan sanatçıların düşüncelerine yaklaştığı ölçüde sanatsal niteliği azalıyor. Adorno, Sartre'ı bu kampıta değerlendiriyor. Sanat yapıtının ve edebiyat yapıtını oluşturan karakterlerin bir tezin taşıyıcısı olması, onları tezli sanata yaklaştırıyor.

Adorno, Sartre ve Brecht'i bağlanmacı sanat kampında görüyor. Öte yandan Sartre, Brechtien sanatın burjuva sanat geleneğinde bir kırılma yarattığını düşünüyor.

Sartre'a göre yüz elli yıldır burjuva tiyatrosu sahnede dramatik bir eylem istemiyor veya insanın eylemlerinin temsil edilmesini istemiyor. Eylemlerin temsili dediğimizde, eylem bir hareketi ve bir değişimi gerektiriyor ve değişimin olması istenmediği için eylem içinde insan gösterilmiyor veya değişim içinde. Burjuvazi daha çok kendi görüntüsünü görmek istiyor. Çünkü Burjuva tiyatrosuna göre, insanların yaptığı eylemler eğer kötüyse bu insanın doğasından kaynaklanır ve değişmez. Brecht'in tiyatrosu ve kurmaya çalıştığı estetik bu durumun eleştirisinden çıkıyor. "Yani tiyatrodaki, kendi ideolojisine göre bir insan imgesi üretmek istiyor ve birbirini gören bireylerin, birbirleri hakkında yargılar oluşturan grupların dünyasını arayan insan değil, çünkü o zaman burjuvaziye itiraz edilecekti" (Sartre, 1982: 51).

Adorno tarafından özerk sanatın örneği olarak görülen Beckett oyunları hakkında ise Sartre farklı bir analiz yapıyor. Sartre çağdaş metinlerden Beckett ve Ionesco'nun oyunları üzerinden bir karşılaştırma yapıyor. Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'i iyi bir oyun olmakla beraber kötümser bir özellik taşıdığı belirtiliyor. Öyle ki bu kötümserlik umut etmeyi de ortadan kaldırıyor. Bu yanı sıra hoş bir burjuva oyunu görünümünde kalıyor. Ionesco'nun *Gergedanlar*²⁴ adlı oyununda giderek gergedana dönüşen insanlık vardır fakat gergedanlaşan insanla kimin kastedildiği belirsiz kalıyor. Gergedanlaşmaya karşı direnen insanlar görünür fakat onların da neden direndikleri anlaşılabilir. Sartre, absürd tiyatrosunun bu iki yazarının dolaylı olarak burjuva tiyatrosu içerisinde olduğunu düşünüyor. Adorno'nun Beckett'in eserlerini kendi estetik kuramına örnek gösterdiği noktada, estetik düşüncedeki bu farklılık daha iyi anlaşılıyor.

Beckett'in oyunları, Adorno açısından, Sartre özelinde çizilen çerçevenin karşıtı olarak görülüyor. Söz konusu olan, gerçeğe sanat yoluyla temas etmek ise Beckett'in oyunları Sartre'ın çizdiği çerçeveye göre gerçeğin temsiline daha çok yaklaşıyor. Adorno, *Trying to Understand Endgame* adlı yazısında Beckett ile Sartre arasında bir karşılaştırma yapıyor. Sartre oyunları, Adorno'nun altını çizdiği üzere varoluşçu felsefenin edebiyat yoluyla işlenmesi gibidir. Varoluşçu felsefe kendisini daha çok edebiyat eserleri ile ifade ediyor. Absürd tiyatro ikinci dünya savaşı sonrası politik-

²⁴ Ionesco'nun *Gergedanlar* adlı oyununda, insanların boş konuşmalar sırasında veya günlük diyalogları sırasında giderek etraftaki insanların Gergedanlara dönüştüğü görülür. Diğer insanlar bu durumu farkeder fakat ayımsızlık içerisinde oldukları için. Giderek onlar da birer Gergedana dönüşürler.

psikolojik ortamda yeşermiş ve varoluşçu felsefenin temalarına yakın çizgide eserler ortaya koyuyordu. Absürd tiyatro ile varoluşçu felsefe arasında kurulan yakınlığa rağmen Adorno, Beckett ile Sartre arasındaki farklılığı dile getiriyor. Adorno'ya göre Sartre sanatta biçimi geleneksel şekilde ve belli bir etki oluşturmak için değerlendiriyor. Beckett'da ise biçim söylemi aşıyor ve değiştiriyor. Beckett saçmalığı varoluşsal bir durum olarak ele almıyor ve dolayısıyla varoluşçu uyumu reddediyor (Adorno, 2019: 237) Dolayısıyla Adorno, Beckett tiyatrosuyla varoluşçu edebiyat arasında kurulan bağın yanlış olduğuna işaret etmek istiyor. Bunun nedeni Beckett'in eserlerinin felsefeye indirgenemiyor oluşudur.

Adorno, siyasal sanat düşüncesine uzaklık içerisinde, politik olarak bağımsız sanat alanına çekilmeyi önemsiyordu. Politik sanatı bu bağlamda problemlili görüyor ve sanatın politik belirlenim altında daha zayıflayacağını öngörüyor. Brecht ve Sartre'ı eleştirdiği politik sanat yaklaşımları yerine Adorno, Beckett ve Kafkavari sanat örneklerini öne çıkarıyor.²⁵ Kültürün birçok alanında verilen ürünleri beğenmemesiyle birlikte, bütünsel bir iktidar çemberini düşündüğümüzde, canlılığını sürdüren önemli bir alan olarak yine de sanatı görüyor.

Adorno'ya göre, yaşanan iletişimsizliği saklamaktan kaçınmayan Beckett, Kafka gibi yazarlar, yalnızca bu yazarlar, sanatın eleştirel gücü bakımından gerçek sanatçıydılar. “Çünkü Brecht'in modernist didaktizminin ve Lukacs'ın desteklediği “sağlıklı” gerçekçiliğinin fark etmemiş gibi görüldüğü, öznenin modern hayattaki katline acılar içinde tanıklık etme yürekliliğini yalnızca bunların sanatı gösterebilmekteydi (Jay, 2001: 179).

Bu bakımdan estetik ve politika ilişkisinde Adorno'nun tercihi estetik yönünde oluyor. Dönemin politik hareketlerinde de bu inancını sürdürüyor.²⁶Sanat, denetlenen

²⁵ Adorno, Beckett ve Kafka'nın yapıtlarını kendi sanat kuramı açısından örnek olarak görse de, Brecht'in kimi eserlerinin gerçeküstücü yanına vurgu yapıyor. Brecht'in *Mahagonny* operasını ilk sürrealist opera olarak niteliyor. Kurt Weill'in kullandığı müzikler de *Mahagonny* operasını övmesinde etkili oluyor. Brecht'in eserinde kullanılan müziklerin atonal müzik yapısıyla bağlantısını düşünmek gerekiyor. Bu konu hakkındaki ayrıntılı bir inceleme için Susan Buck-Morss'un *The Origin of Negative Dialectics* adlı eserine bakılabilir.

²⁶ 1967'de İran Şahının Almanya'ya ziyaretinde bir öğrencinin polislerce öldürülmesi sonucu Adorno'dan “Goethe'nin Iphigenia'sında Klasizm” başlığındaki dersini değiştirmesi istenmiş fakat bu

bir toplumda canlılığını sürdüren yegâne alan olarak konumlanıyor, sanatın bu misyonu inancın sürmesi anlamına geliyor. Sanat, ideolojik ve araçsal işlevlerden özerk yapısıyla anlam kazanıyor.

Şu günlerde fazlaca kurcalanıp esnetilen ideoloji kavramına gelindiğinde özellikle dikkatli olmak gerekir. İdeoloji hakikatsizliktir çünkü yanlış bilinçtir, yalandır. Kendini sanat yapıtlarının başarısızlığında, içsel sahteliklerinde ortaya koyar; eleştirinin hedef aldığı da budur. Oysa sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü de ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir. Bir yapıt başarılıysa, ister amaçlanmış olsun ister olmasın, yanlış bilincin ötesine geçilmiş demektir (Adorno, 2015:117-118).

Adorno'da sanat toplumsallığın reddi ile anlam kazanıyor ve sanatın toplumsal işlevini, toplumsal işlevi olmamasında yatıyor. Sanatın toplumsallığa bağlanması burjuvaziyle köken buluyor ve özellikle ilk olarak roman sanatında kendini gösteriyor. Adorno'ya göre burjuvazi daha önceki toplumlarda görülmediği oranda sanatı kendi tahakkümü altına alıyor. "Bir açıdan, tinin toplumsal emeğinin bir ürünü olarak sanat, daima örtük olarak toplumsal bir olgu olsa da burjuva sanatı haline gelmesinde toplumsal yönü iyice açık hale geldi" (Adorno, 2002: 225). Oysa Adorno için sanat, üretim ilişkileri, üretim tarzı dolayısıyla toplumsal değildir ne de işlediği konuların toplumsallığı nedeniyle böyledir:

Daha da önemlisi, sanat topluma olan karşıtlığıyla toplumsallaşır ve bu konumu sadece özerk sanat olmasıyla işgal eder. Mevcut toplumsal normlara uyup ve "toplumsal olarak yararlı" olarak nitelendirilmektense, kendine özgü bir şey olarak kristalleşerek, salt kendi varlığıyla toplumu eleştirir; bu yüzden her kesimden tutucular onu mahkûm eder (Adorno, 2002: 226).

Kısacası Adorno'da sanat toplumsallığa karşı çıkışıyla var oluyor. Toplumsallığı reddetmesiyle özerk sanatı bir ideoloji aracı olarak görüyor. Çünkü sanatın kendisi

talebi redderek, politikayı estetiğin önüne koymayacağını söylemiştir. Bu tavrıyla Brecht ve Sartre'a yönelttiği angaje sanata uzaklığını göstermiştir.

ideolojik bir karşı çıkışı doğuruyor. Sanatın üretici gücü bu karşı çıkışı hayal ettiriyor. Adorno bu karşı çıkışı bir direniş olarak görüyor ve sanatın canlılığını sağlayan unsur olarak görüyor. Toplumsal gerçeklikten uzaklaşmak Adorno için sanatın ana itici gücü oluyor ve Brecht'i bu değerlendirmenin içine şöyle katıyor:

Kısa bir süre önce, kendini toplumsallığa adanmış Brecht bile, politik konumuna sanatsal bir ifade vermek için, kendi eserlerinin amacı olan toplumsal gerçeklikten uzaklaşmanın gerekli olduğunu keşfetti. Engizisyondan kaçmak için, sosyalist gerçekçilik perspektifinde yazdıklarını yeterince kamufle etmek için, Cizvit entrikalara ihtiyaç duymuştu (Adorno, 2002: 226)

Adorno'ya göre, Brecht'in sanatsal düzeyde ürünler verebilmesinin nedeni bile toplumsal gerçeklikten uzaklaşması oluyor. Burada Adorno özellikle Brecht'in son dönem eserlerini kastediyor. Buna göre Brecht bu eserlerde toplumsal gerçekliğe ulaşmayı hedeflemediği için estetik düzeyi yüksek ürünler veriyor. Dolayısıyla belirtmeli ki Adorno, Brecht'in eser ile toplum arasında bilinçli bir bağ kurma ve bu bağı şekillendirme çabasını şiddetle karşı çıkıyor. Adorno'nun bu yönelimine Picasso'nun, *Guernica* tablosu hakkında Nazi subayına verdiği cevap örnek oluşturuyor. Nazi subayı *Guernica* tablosunu gösterip, "Bunu siz mi yaptınız" diye soruyor. Picasso ise "Hayır siz yaptınız" diye cevaplıyor. Picasso'nun tavrı Adorno için bağlanmacı olmayan sanat yapıtını örnekliyor. Çünkü burada sanat yapıtı aktüel gerçekliğin reddi haline geliyor.

Adorno, Brecht'in bağlanmacı sanat anlayışını, Brecht'in eserleri üzerinden açıklıyor ve bu nedenle Adorno'nun eleştirisi yoluyla Brecht oyunlarını değerlendirmek gerekiyor. Örneğin Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* adlı oyunu ile faşizmi 'önemsiz ve basit' bir olgu olarak gösterdiği üzerinde duruyor. *Arturo Ui* oyununda Hitler'in yükselişi, bir gangster çetesinin yükselişi olarak işleniyor. Oyunda Hitler'i temsil eden gangster Arturo Ui, karnabahar tröstünün yönlendirmesiyle hareket ediyor ve ardından tüm ülkeyi ele geçiriyor. Ekonomik iktidar bu tröstle simgeleniyor. Karnabahar tröstü, içinde bulunduğu ekonomik çıkmazı, bir gangster olan Arturo Ui'yi kullanarak aşma yoluna gidiyor. Oyunda

dönemin tüm Nazi liderleri, kronolojik olarak tüm tarihi olaylar (Örneğin Reichstag yangını), Hitler'in yükselirken uyguladığı tüm yöntemler, metaforik bir dille anlatılıyor. Örneğin Reichstag yangını mahkemesinde olayla alakasız bir işsiz mahkûm edilmesi gösteriliyor ve burada Yargıç şu replikleri söylüyor:

Yargıç: Basında, bazı çarpıtmalarla, güya bu mahkeme baskı altındaymış diye bazı haberler çıktı. Mahkememiz her türlü baskıdan uzak olup, tam bir özgürlük içinde çalışmaktadır. Bu açıklamanın yeterli olduğunu sanırım (Brecht, 2000: 150).

Baskı altındaki yargıcın söyledikleri, baskı döneminde acıyla gülümse arasında bir iz bırakıyor. Bir yandan da replik, söz konusu içeriğin her dönem yaşanabileceğini ve gerçekliğini göstermesi açısından önem taşıyor. Oyunun kuruluşu bir gangsterin yükselişi olarak da Hitler faşizminin yükselişi olarak da gösterilebilecek iki dramaturjik yönelim taşıyor. Bir yandan Hitler'in yükselişi bir gangster çetesinin yükselişi olarak işlenirken bir yandan da da Al Capone'un yükselişiyle paralellikler kuruluyor. Brecht oyunu uzun bir süreçte tamamlıyor. Nazilere karşı açık savaş başlatılan bir dönemde, Almanya'dan kaçarken yazmaya başlıyor. Ardından "Metin, Auschwitz'ten ve İkinci Dünya Savaşı dehşetinin tüm acılarıyla anlaşılmasından çok önce, 1941'de Amerikan seyircisi için yazılmıştı."²⁷

Adorno'nun bu oyun özelindeki eleştirisi, istenildiği takdirde faşizme direnilebileceği yanılgısını vermesi ve faşizmin dehşetini basit bir suçlular çetesi olarak görmesi oluyor. Brecht açısından Hitler, yükseliş sürecinde bir komedi figürü olabiliyor. Bu konuda Adorno şunları söylüyor;

Faşizm, zenginlerin ve güçlülerin haince bir eylemi olarak gösterilmek yerine, kendisine lahana tröstü süsü vermiş bir gangster örgütüyle anlatılıyor. Faşizmin gerçekteki dehşet verici yanı, böylece atlanmış oluyor. Faşizm toplumsal iktidarın temerküzünün ağır ağır oluşmuş bir

²⁷ Bkz. Bertolt Brecht *Bütün Oyunları Cilt 9 Arturo Ui'nin Yükselişi* Oyununun Sahnelenişi ve Yankıları bölümü, MitoşBoyut Yayınları, İstanbul 2000, sayfa 305,

sonul ürünüken, Brecht'in bu komedisinde, artık sıradan bir toplumsal suç gibi bahtsızlık sonucu varılmış bir nokta oluyor (Adorno, 2006: 394).

Arturu Ui oyunu özelinde Adorno, kısaca söylemek gerekirse, Brecht'in faşizmi gülünçleştirdiğini ve zararsız bir şey olarak gösterdiğini düşünüyor. Almanya'da iktidara gelme işini organize eden yapının bir çete olduğu belli bir şeydir fakat sorun burada bu çeteyi oluşturan nedenlerin ülke dışı kaynaklardan değil, Alman toplumunun kendisinden kaynaklanan bir durum olmasıdır. Sözü ettiğimiz sonucun doğmasına kaynaklık eden şey, yine yazısının başlığını oluşturan "bağlanma" kavramıdır. Adorno'ya göre, sanat üretiminde Brecht, siyasal bağlanma etkisi dolayısıyla gerçeklik ve onun etkilerini hafifleterek ele alma yoluna gidiyor. Chaplin'in faşizmi gülünçleştirmesi gibi (Adorno, 2006: 394). Brecht'de Arturo Ui'de faşizmin dehşetini küçültmüş oluyor.

Brecht'in, *Arturo Ui*'de karnabahar tröstünü bir simge olarak kullanması Ranciere'e göre oyunun ikili yanını gösteriyor. Oyunda karnabahar tröstü adıyla örgütlenmiş sermaye sınıfı gösterilirken bir yandan da şiirsel bir dille oluşturulan oyunda klasik eserlere yapılan göndermelerle yüksek sanata ilişkin ironi gerçekleşiyor. "Hikâyeler hem Nazi iktidarının sermayenin iktidarının alegorisi olarak okunabilirliğiyle, hem de siyasi olsun ya da olmasın her türlü büyük ideali entipüften sebze hikâyelerine indirgeyen şaklabanlıkla oynar." (Ranciere, 2014: 50) Bir yanda sermaye ile birlikte yükseltelen Nazi iktidarı metaforik olarak anlatılırken, diğer yandan sebze hikâyeleri arasında bir gangsterin yöntemleri komediye dönüşüyor. Aslında Brecht'in yöntemi sebze toptancılarını sanatla ve siyasetle ilişki içinde göstermek bir anlamda büyük anlatıları dalga geçerek küçümsemek anlamına geliyor. Bu tutum da güçlü iktidarı zihinlerde yenmenin bir yolu olarak karşımıza çıkıyor. Fakat Adorno, bu oyunu faşizmin gülünçleşmesi olarak yorumluyor.

Adorno, Brecht eleştirisinde pek çok oyununu konu alıyor fakat özellikle *Ana* ve *Önlem* adlı eserleri üzerinde duruyor. *Ana*, Gorki'nin *Ana* adlı romanından uyarlanan ve kısaca devrimci Pavel'in annesinin de devrim mücadelesine bilfiil katılması sürecini anlatıyor. Brecht oyun hakkındaki yazılarında oyunun içeriğinin dünyanın birçok ülkesinde durum ve eylemler üzerine dayandığını belirtiyor ve

burjuva basının oyunu ele alışına vurgu yapıyor. Anlaşıldığı kadarıyla basında oyunun işçiler ve genel olarak halk tarafından anlaşılacağı söyleniyor. Brecht ise *Ana* oyununa ilişkin açıklamasında, oyunun işçiler tarafından anlaşılabilirdiği fakat burjuva izleyici tarafından beklenen tepkinin alınmadığından bahsediyor. Adorno, Brecht'in işçilere seslendiğini fakat entelektüel bir dil kullandığı düşünülürken, doğrudan bu eleştiriye karşı olmasa da bir cevap niteliği taşıyor. Brecht sıklıkla kendi sanatının halkın anlayabildiği bir üslupla yazıldığını dile getiriyor. Burada elitist bir yaklaşımın karşısında olduğu görülüyor. Öte yandan oyunun politik yanının ağır basmasına rağmen tüm kesimlerde izlendiği anlaşılıyor. Bunun nedeni ise oyunun estetik seviyesiyle ilişkilendirilebiliyor.

Adorno, *Ana* oyununu sanatta bağlanma örneği görürken, Roland Barthes oyunu bir propagandift yapıyla değerlendirmiyor ve Brecht Marksizm'inin yapıtın değerini azaltmadığını düşünüyor. Çünkü Barthes'e göre, oyun özelinde ve genel manada Brecht oyunlarında Marksizm olayın nesnesi olarak yer alıyor, konusu olarak değil. Brecht Marksizm'den yararlanıyor fakat Marksizm'i açıklamak niyetiyle hareket etmiyor. İdeoloji tüm yaşananları bağlayan bir olgu olduğuna göre ve ideolojisizlik bir ideoloji olduğuna göre, Brecht'in Marksizm'i, Marksizm'in açıklanması için değil gerçek bağlantısı içinde düşüncenin yaratımı olarak anlam kazanıyor. Barthes'e göre, *Ana* oyununun başkarakteri Pelagie Vlassova, Marksçı vaazlar veren bir ana olmaktan çok, analık içgüdüleriyle hareket eden gerçek yapıyla ele alınıyor.

Bu ilke bütün Brecht tiyatrosunun amacını temellendirir: ne bir eleştiri tiyatrosudur, ne bir kahramanlık tiyatrosu, bir bilinç tiyatrosu, daha da iyisi, bir doğmakta olan bilinç tiyatrosudur. Sanırım çok geniş bir kitleyi etkileyebilecek nitelikte (Brecht'in Batı'da gittikçe artan başarısı da bunu doğruluyor), büyük "estetik zenginliği bundan gelmektedir (Barthes, 1990: 63).

Böylece Adorno'dan farklı bir yorumla Barthes, Brecht tiyatrosunu bir bilinç tiyatrosu olarak tanımlıyor. Brecht'de sanat bilinç değişimiyle birlikte ele alınıyor ve Barthes, Brecht'in yönelimini filozofik bir çaba olarak yorumluyor. Brecht eserlerinde politika, yapıtın öznesi olarak yer almıyor. Nihayetinde Barthes şu soruyu soruyor:

“Bu tiyatronun yaptığını anlamak için Brecht “hastası” mı olmak gerekir? (Barthes, 1990: 63).

Önlem adlı öğreti oyununda ise bir görev nedeniyle Çin’e gönderilen partililerin, görev yerinde parti disiplinine uymayan bir ‘yoldaşı’ öldürmeleri konu alınıyor. Önlem, yukarıda değindiğimiz iki oyundan farklı olarak erken dönemde yazdığı bir öğreti oyunu olarak biliniyor. Adorno’ ya göre bu oyunlarda Brecht’in çelişkisi şudur; Brecht bu tarz oyunlarda bir yandan Parti’yi yüceltiyor, öte yandan kullandığı sanat formlarında, seyircideki yanılısamayı kırmak istiyor, yapıtla seyirci arasında belli bir mesafe koyarak onları düşünmeye sevk etmeyi amaçlıyor. Seyircideki aldanmayı kırmak, karşısında duran nesne ile özdeşleşmeyi bozmayı hedeflerken, bu yolla seyirciyi eğitmeye çalışırken, örneğin Parti’nin yüceltilmesi yoluyla kurulan özdeşleşme bağı nasıl mümkün oluyor?²⁸ Adorno, söz konusu oyunların, Brecht’in özdeşleştirme karşıtı sanat anlayışına uymadığını çünkü oyunlarda partinin yüceltmesi aracılığıyla bir özdeşleştirmeye dâhil olduğunu dile getiriyor. Benzer bir örnekle, Brecht’in *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununun, Brecht’in eleştirdiği katharsis anlayışına yakın olduğunu düşünüyor. “Yapıtını l’art pour l’art anlayışının mucitlerine ya da alemdarlarına ithaf etmiş bulunan Baudelaire bile böyle bir katharsise varmış, bu denli bir katharsis aramış değildir” (Estetik ve Politika, 2006: 402). Adorno’nun bu eleştirisine rağmen Brecht’in katharsise ilişkin düşüncesini yinelemek gerekiyor. Aristotelesçi olmayan tiyatro anlayışıyla Brecht, katharsis anlayışına karşı bir biçim belirliyor. Böylece izleyici ile eser arasındaki özdeşleşmenin kırılması amaçlanıyor. Fakat özdeşleşmenin kırılması için bile belli bir özdeşleşme, duygudaşlık olması gerekiyor. Sanat yapıtının, onu izleyen ile belli bir bağının olmasını Brecht reddetmiyor fakat bu etkinin Aristotelesçi anlamda bir katharsise dönüşmesi gerekmiyor. Belli bir noktada onun kırılması gerekiyor. Bu noktayı Adorno atlıyor ya da farkında olmadan değiniyor.

Brecht’in *Önlem* adlı eserine geri dönülürse, oyun dört Moskovalı parti üyesinin, denetleyici birime, Çin’e kadar onlara eşlik eden genç bir komünisti öldürmek zorunda kalmalarını anlatmasıyla başlıyor. Denetleyici birim (oyunda koro) bir yargıya varmadan önce neler olduğunu bu parti üyelerinden öğrenmek istiyor. Dört parti üyesi

²⁸ Burada özellikle Adorno’nun Brecht’in *Önlem* adlı eserine ilişkin yorumu kastedilmektedir.

yaşananları dramatize ederek anlatıyorlar. Bu dramtizasyonlarda genç yoldaşın Çin’de kendilerini birkaç defa tehlikenin içine soktuğunu anlaşıyor. Çin’de gizli çalışmalarına başlıyorlar fakat genç yoldaşın bireysel tepkileri yüzünden sorunlar yaşıyorlar. Oyunda dört parti üyesi canlandırma ile yaşadıkları sorunları anlatıyor. Genç yoldaş, pirinç torbalarını taşıyan köylülere acıyarak onlara yardım etmeye çalışıyor. Bu duruma tepkisi yüzünden propagandaları yarım kalıyor. Fabrikalarda genel grev örgütlenirken polisin vurduğu bir işçiye sahip çıkmak adına, işçileri polise karşı kışkırtıyor ve sonuçta genel grev projesi sekteye uğruyor. İşçileri silahlandırmak üzere bir tüccarla anlaşılıyorlar ve bu görev için genç yoldaşı görevlendiriyorlar. Genç yoldaş işçi düşmanı olarak gördüğü bu tüccarla yemek yemeyi onur sorunu yapar ve tüccarı aşağılayarak bu çalışmanın da sona ermesine neden oluyor. Gelişen olaylarda sabırsız davranıp, öfkesini kontrol edemiyor ve partinin direktifini beklemeyi reddediyor. Giderek genç yoldaş tanınıp, deşifre oluyor. Onun ele geçirilmesi görevin yarım kalması anlamına geliyor. Ardından yaptığı yanlışları kabul ediyor ve kendisinin öldürülmesi gerektiğini onaylıyor. Dört partili de onu öldürüyor. Sonuçta denetleyici koro bu önlemi onaylıyor ve oyun son buluyor.

Yazılıp oynandığı dönemlerde, oyuna yönelik eleştirilerin merkezinde parti üyelerinin kullandığı şiddeti meşrulaştırması görülüyor. Almanya’da faşizmin yükseliş dönemleri olan 1930’larda ortaya çıkması nedeniyle oyun, nasyonal sosyalizmi çağrıştırdığına dönük söylemleri karşısına alıyor. Şiddetin meşrulaştırılması ve kolektif çıkarlar için bireyin kendini kurban etmesi fikri, oyunun yazıldığı hassas dönemde dikkati çekiyor.

Önlem oyununa yukarıdaki bakış açısının dışında yaklaşan görüşler de bulunuyor. Oyunu eleştirel bir tartışma olarak gören bu yaklaşım, oyunun iki karşıt yaklaşımı ortaya koyduğu ve seyirciye bir yargıya varması için olanak sağladığı düşünülüyor. Bu düşünceye göre, oyun esas itibariyle bir yargıdan söz etmiyor, karşıt argümanlar gösteriliyor. Bu çalışması üzerinden bir kanat, onun politik bir bağlanma temelli eser oluşturduğunu söylerken, diğer kanat onun iki karşıt argümanı ortaya koyduğunu ve bir tarafa ağırlık vermeyerek bir karşıtlığı sunduğunu söylüyor. *Önlem* oyunu Alman kuramcı Kurella tarafından, “bir küçük burjuva aydınının yapıtı olarak görüldü”. Kurella’ya göre Brecht, kurmaya çalıştığı akıl-duygu karşıtlığı ile bir çeşit

idealizme düşüyor. Oyuna gelen eleştiriler doğrultusunda Brecht, mevcut parti sözcülerinden daha farklı bir çizgide olduğunu düşünüyor. Neticede oyun Sovyet rejimine dönük bir eleştiri olarak algılanıyor ve Sovyet Rusya’da oynanması da yasaklanıyor.

Brecht’in Amerikan Karşıtı Aktiviteler Komitesi’ndeki sorgusunda, *Önlem* oyunundan bahsediliyor ve sorgulamada Brecht’e bu oyunun kasıtlı adam öldürmeyle ilgili olup olmadığı soruluyor. Brecht bunu reddediyor ve oyunun insanın kendini yok etmesiyle ilgili olduğunu söylüyor. Oyunlarının temelini Marksist olup olmadığı sorusunda, Brecht bunu kabul ediyor fakat tarihsel içerikli oyunlarının başka şekilde zekice yazılamayacağını belirtiyor (Brecht, 2009: 293). Brecht’in Marksizm’i bir anlamda yöntem olarak kullanması burada da gündeme geliyor. Marksizm Brecht için aynı zamanda insan ilişkilerini yorumlama ve tarihsel bir perspektife oturtma anlamında anlam katıyor.

Adorno’ya göre Brecht, toplumda görülmeyen gerçekliği kendi tiyatro formunun gereklerine göre, görünür kılma çabasında oluyor. “Brecht’in tiyatrosunda sahnede yer alan insanlar, gözlerimize toplumsal süreçlerin ve işlevlerin öğeleri olarak görünmek zorunda kalmakta; dolaylı bir biçimde birer ampirik realite oluşturmaktadır” (Adorno, 2006: 402). Brecht’in bu gerçeklik anlayışı, Adorno’ya göre onun siyasal yönelimi uğruna estetik anlayışında bir indirgeme yaratıyor ve kendi estetik anlayışını bu çerçeve üzerine koyuyor. Dolayısıyla Adorno’ya göre Brecht, sanat yapıtının oluşumunda bir emrivakiye göre hareket ediyor.

Adorno’nun Brecht yorumuna benzer bir yorumu Alain Badiou’da görülüyor. Badiou, Platon, Marksizm ve Brecht sanatını aynı kampta görüyor ve sanat anlayışları içerisinde onları didaktik şemaya yerleştiriyor. Badiou, Brecht’in sanat dışı bir hakikate bağlandığını söylüyor ve bu dış kaynaklı hakikatin diyalektik materyalizm olduğunu belirtiyor. Böylece Brecht de Platon gibi sanatı dış kaynaklı bir hakikate yani felsefeye bağlamış oluyor.

Son tahlilde, Brecht’in büyüklüğü- Platon gibi- var olan sanatları iyi ve kötü diye sınıflandırmakla yetinmeyip, Platoncu (didaktik) bir sanatın

içkin kurallarını inatla aramış olmasındadır. Brecht'in "Aristotelesçi olmayan" (yani: klasik olmayan ve sonuçta Platoncu olan) tiyatrosu, "sanatın tabi kılınması" denen düşünümsel unsur içinde birinci sınıf bir sanatsal buluştur. Platon'un anti-teatral düzenlemelerini teatral olarak fiiliyata geçirmiştir Brecht. Sanatı dış kaynaklı hakikatin olanaklı özdeşleşme biçimlerine odaklayarak yapmıştır bunu (Badiou, 2010: 16).

Adorno'nun karşı çıkış noktası biçimin, işlevin hizmetine verilmesi eksenine dayanıyor. Adorno'da Badiou gibi, Brecht'in sanatsal ilke olarak didaktik oyun anlayışında olduğunu belirtiyor. Adorno'ya göre Brecht'in didaktik oyunları içindeki gerçekler zaten biliniyor. Bu oyunlar olmadan da insanlar dünyanın düzeninin çarpıklığını görebiliyor. O halde Brecht'in didaktik oyunları "bizim dine geçmiş kimselere ilahi okumak" anlamına geliyor. Adorno'nun Brecht üzerinden geliştirdiği sanat eleştirisine başka bir açıdan bakmak gerekiyor. Brecht didaktik oyunlar kaleme alıyor fakat bunlar daha ilk dönemlerinde ortaya koyduğu ve genç oyunculara yönelik çalışmalar olduğu biliniyor. Yani bu çalışmalar daha çok eğitimde tiyatro uygulamalarını kullanmak niyetinde oluyor. Brecht'in didaktik oyunları yani öğreti oyunları sanatın eğitimde kullanımı açısından bugün bir örnek oluşturuyor ve uygulamalarda yararlanılıyor. *Önlem* oyunu özelinde Brecht bu anlayışa paralel bir yazı kaleme alıyor:

Önlem adlı öğreti oyunu, bilindik anlamda bir tiyatro oyunu değildir...Buna göre öğreti oyununun amacı, politik olarak yanlış davranış biçimini sergileyerek doğru davranış biçiminin ne olduğunu öğretmektir. Gösterim, böyle bir girişimin politik bir öğreti değeri taşıyıp taşımadığını tartışmaya açmalıdır (Brecht, 1999: 327).

Adorno'nun bu dönem çalışmalarını öne çıkarması bilinçli bir tercih oluyor. Çünkü Brecht incelemelerinde Adorno'nun bahsettiği kısa oyunlardan daha çok temel yapıtları referans alınıyor. Adorno, Brecht'in sanatta bir "bağlanma" içinde bulunduğunu ve ölçüt olarak kendisine siyaseti aldığını düşündüğünden, sadece öğreti oyunları diyebileceğimiz didaktik oyunları kendisine referans almış görünüyor. Adorno, Brecht'in tiyatro yoluyla insanları düşünmeye yönlendirme savı üzerinde duruyor ve bu yönelimin Brecht'in estetik düzeyini düşürdüğünü belirtiyor. Fakat

Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*'nde bu konuda farklı bir görüş belirtiyor. "Brecht gibi öğreticiliğe büyük önem veren bir sanatçı bile yalnız us yoluyla, düşüncelerle değil, duygularla, sezgi yoluyla da etkiler. Seyircinin karşısına bir sanat yapıtıyla çıkmakla kalmaz, onların o yapıtın içine girmelerini de sağlar." (Fischer, 1980: 11)

Şu halde Brecht'in sanat yapıtları, Adorno açısından belli bir siyasi söylemi dile getirmek için sanatsal formu kullandığı eserler oluyor. Hatta Alman edebiyatının da sanatçı Brecht ile siyasetçi Brecht'i birbirinden ayırmak konusunda endişeli olduğunu düşünüyor. (Adorno, 2006: 397). Bunun nedenini Brecht'in Alman ulusunun şairi olarak görülüp "tartışmaların üstünde" bir konuma sokulmasında arıyor. Brecht'in artistik gücü ve zekâsı da aslında böyle bir durumun oluşmasına zemin hazırlayabiliyor. Adorno'ya göre "Onun çoğu kez zayıf yanları açıkça görülen sanat yapıtı, eğer siyasal yanı bu denli doygun olmasaydı, hiç de bu denli doygun olmayacaktı...Brecht'in yapıtlarındaki reel ya da tasarımsal güzellikleri bu yapıtların siyasal amaçlarından ayırmaya çalışmak nafile bir iştir." (Adorno, 2006: 397) Oysa Adorno, sanat ürünlerinin, yazarın inandığı düşünceleri mümkün oldukça az söyleyip savunmalarının yeğliyor. Bu anlamda Adorno, Engels'in sanatçının kendi görüşünü gizlemesi gerektiğine ilişkin düşüncesini sürdürüyor çünkü ancak bu şekliyle özerk sanat yaratılabilmesi mümkün oluyor. Aslında Adorno'nun belirttiği, sanat yapıtının geride kalıp siyasal düşüncenin öne çıkmasına dönük eleştirisine katılmamak mümkün görünmüyor. Sanat yapıtlarında sadece savunulan bir düşüncüyü görmek ya da savunulan düşüncenin gölgesinde kalmış bir sanat yapıtıyla karşı karşıya kalmak, elbette onu zayıflatıyor. Fakat Brecht'in Adorno'nun çizdiği sınırlar içerisinde olup olmadığına bir şerh koymak gerekiyor. Bu değerlendirmenin Brecht'in oyunlarına mal edilebileceği bir soru olarak kalıyor. Sosyalist gerçekçilik perspektifiyle, Sovyet Rusya'da ısmarlama olarak ortaya çıkan ürünler ile Brecht'in eserlerini yakın görmek bir problem olarak duruyor. Tüm Dünya'da sahnelenen oyunları Brecht sadece oyunların siyasal yapısıyla değil, kurduğu olay örgüsüyle, geliştirdiği yeni biçimlerle ve daha çok ahlak ve politikaya ilişkin meseleleri estetize ederek metne taşımasıyla öne çıkıyor. Eserlerinin yoğun olarak sahnelenmeye devam etmesini salt politik yönünden değil estetik seviyesine bağlamak gerekiyor. Brecht'in kapitalist toplumun antitezini oluşturan eserlerinin etkisi düşünüldüğünde ve politika yapma iddiasında

olmayan sanatçıların oyunlarını yoğun şekilde sahnelediği göz önüne alındığında, onu salt propagandist sanat yapmakla nitelemek yetersiz bir eleştiri oluyor.

Adorno, Brecht'in siyasete angaje olmasından ötürü kendi rengini de yitirdiğini düşünüyor. (Adorno, 2006: 400) Adorno'ya göre Brecht, baskı altındaki halkın dilsel ölçütüyle konuşmaya çalışıyor fakat aslında düşünceleri entelektüel bir dil gerektiriyor. Bu nedenle Brecht'in dilinin yapmacıksız olması mümkün olamıyor. "Bütün roller oynanabilir, ama emanet alınıp oynanmayacak bir rol varsa, o da işçi rolüdür." (Adorno, 2006: 400) O nedenle Brecht'in metinlerindeki konuşmalar birer propaganda haline gelmektedir diye düşünüyor Adorno. Bu nedenle Brecht'in kurduğu toplumsal ilişkilerin artık "arkaik" topluma ait ilişkiler olarak kaldığını belirliyor. Fakat Brecht'in *Ana* oyununa ilişkin yaptığı kendi değerlendirmesinde Adorno'nun tespitlerinin tersi bir değerlendirme göze çarpıyor. Oyunun sahnelenmesi sonrası analizlerinde şu tespiti yapıyor:

Gösterilerden bazıları hemen hemen tümüyle burjuvalardan oluşan bir izleyici topluluğuna, bazıları ise (çoğu) yalnızca proleterlerden oluşan bir izleyici kitlesine yapıldığı için bu iki tür izleyici arasındaki ayrımı belirgin bir biçimde gözlemleyebildik. Korkunçtu. İşçiler diyaloglardaki en ince ayrıntılara hemen tepki gösterip en karmaşık önermeleri anlarken, burjuvalardan oluşan izleyici topluluğu eylemin akışını anlamakta güçlük çektiği gibi oyunda neyin önemli olduğunu bile kavrayamadı (Brecht, 1999: 327).

Elbette Adorno'nun Brecht'in estetik anlayışına dönük sert eleştirileri, onun sanata bakışının saf bir göstergesi oluyor. Adorno'dan alıntıladığımız şu cümleler, onun sanata ilişkin düşünceleri hakkında bir fikir verebilir; "Bugün apaçık bir gerçektir ki, yaşanmakta olan acıların kendisini duyulur, duyulabilir bir sese dönüştürebildiği, kendisine kısa yoldan hemen ihanet etmeyecek olan bir teselli bulabildiği biricik alan, gene de, sadece sanattır." Adorno'ya göre gerçek sanat üretimi başlı başına bir karşı çıkışı gerektiriyor. Onun siyasal bir bağlanmaya olmaya gereksinim duymaması gerekiyor.

Adorno, esas olarak bağımsız sanatın savunulması gerekliliği tezinden hareketle bir Brecht eleştirisi yapıyor. Çünkü bağımlı sanat yönlendirmeye açık hale gelebiliyor. Faşizm döneminde dehşet verici olaylar ahlaki kisve altında inandırıcılık sağlıyordu. Aslında 1962 yılında yazdığı bu yazıyla Adorno, sanat yapıtında illa bir mesaj arama kaygısını eleştiriyor. Toplumlara yardımcı olma iddiasındaki sanat anlayışlarının yine toplumun kurtuluşuna zarar vereceğini öngörüyor. Çünkü kendisini dayatan bir sanat anlayışı ideoloji haline gelme tehlikesi taşıyor. Adorno'nun eleştirisinin daha çok siyasal iktidarın dayattığı bir sanat anlayışına dönük olduğu anlaşılıyor. Bu kapsamda Brechtien sanat örneklendirmesini güçlendirmek için öne çıkıyor. Adorno'nun bu düşüncesi “Bütün kötü sanat eserleri iyi niyetle ortaya çıkmıştır” sözünü hatırlatıyor. Fakat tekrar belirtmeli ki Brecht oyunları bu değerlendirmeye sığmıyor çünkü Brecht'in sanat yapıtında haz ögesini yadsıdığı söylenemiyor. Hatta bu tespiti Adorno'nun kendisi yapıyor:

Çileci yanları (ascetic tratis) yok denemeyecek biri olan Brecht'in kendisi de bir yandan hazcı sanatı “boğaz düşkünlüğü sanatı” olarak gülünçleştirirken: bir yandan da ne denli gerlimli ve huzursuz olursa olsun, sanat yapıtında bütünsel estetik etki bakımından bu haz ögesinin tamamıyla inkâr edilemeyeceğini görmüş ve kabul etmiştir. (Adorno, 2016: 414)

Böylece Adorno, bir yandan Brecht'i bağımlı sanat yapmakla nitelerken bir yandan da neden onun haz ögesini kullandığını sorgulamış oluyor. Her ne kadar Adorno, bağlanmacı sanat anlayışını toplumsal siyasal bağlılığı nedeniyle eleştirse de, “...sanat yapıtlarının bağımsızlığını önde tutan anlayış da, doğası gereği toplumsal-siyasal niteliktedir” (Adorno, 2006: 417) şeklinde bir analiz yapıyor. Bu bakımdan doğru politik güçlerin etkisini yitirdiği bu çağda sanatın politik etkisini önemsediği görülüyor. Çünkü niteliksiz sanat ve kültür ortamında bağımsız sanatın toplumsal-siyasal etkisine olan gerekliliği vurguluyor.

Adorno'nun Brecht'in politik tiyatrosuna ilişkin problemleri açıklarken akılda tutulması gereken başka bir problem ortaya çıkıyor. Siyasal yönden başarılı bir sanat çalışmasını Marksist estetik içinde çözümlenip çözülemeyeceği düşünülürken, bugünkü

haliyle burjuva sanat anlayışlarının bu sorunu çözüp çözemeyeceğini de Adorno'nun perspektifi açısından sorun olarak kalıyor. Adorno'nun Brecht karşıtlığına dönük tartışmalardan bugüne, yeni bir sanat görüşünün oluşturulması yönünde çabalar yoğunluk kazanıyor.

Adorno'nun çizdiği çerçeveye ekseninde, bir dönem resmi hale gelen toplumcu gerçekçilik anlayışını karakterize eden unsurları ele almak ve Brecht ile yakınlığını-uzaklığını ortaya koymak gerekiyor. Bu şekilde Brecht estetiğini anlamak ve Adorno'nun eleştirilerle analiz etmek mümkün görünüyor. Sosyalist gerçekçilik geniş halk kitlelerine ulaşan bir yönelimi destekliyor ve güncel konuları işlemeyi tavsiye ediyordu. Bu anlamda pratik bir amaç güdüyordu. Bunu yaparken de mevcut partinin bakış açısına bağlı kalmak gerekli oluyordu.

Sosyalist gerçekçilik, Sovyet sanatçılar için resmi sanat yaratma biçimiydi. Sosyalist gerçekçilik belli bir sanat yapma formunu işaret ediyordu ki bu form gerçekçilikti, içerik olarak da sosyalist olması gerekiyordu. Form açısından gerçekçi içerik açısından sosyalist bir sanat üretimi anlayışı pratikte bazı çelişkileri barındırıyordu. Sanat üretirken belli bir kalıba uygun eserler vermeye çalışmak, sanatçılar açısından bir zorluk ve çelişki oluşturuyordu. Stalin sonrası görece belli esnemeler olsa da uyumlu bir estetik politikası hayata geçmedi. Sovyet sanatında bir yandan sanatçıların kendini Batı'yla karşılaştırması söz konusuysen, resmi anlayış Batı'daki sanatı çürümüş ve geçmiş sanat değerlerini reddeden bir sanat anlayışı olarak görüyordu. Bu nedenle Sovyetler, geçmiş mirası içeren bir sanat programı üzerinde duruyordu. Sanatçılara geçmiş değerleri yeni sanat ortamına hizmet edecek şekilde kullanması öneriliyordu. Sosyalist Gerçekçi sanat olması gerekeni göstermesi açısından, oluşturduğu imgelerle, form açısından gerçekçi hale geldi. Bu sanat yapma biçiminin bir diğer yönelimi ise sanat yapıtı ile halk arasında, büyük uzaklıklar oluşturmamak oldu.

Bu kültürün amacı, halkı memnun etmek değil onu eğitmek, ona ilham vermek, kılavuzluk etmektir. (Başka bir deyişle sanat form açısından gerçekçi, içerik açısından sosyalist olmalıydı.)Pratikte bu durum, içeriği, hedefleri ideolojik

olarak belirlenmiş ve kitlelerin algısı açısından erişilebilir olması gerektiği anlamına geliyordu. (Groys, 2014: 149)

John Berger’de benzer bir vurguyla “bu sanatın halk tarafından tutulması ve Sosyalist bir Devlette, sanattan yararlanma hakkı olan yeni ve geniş seyirci kitlelerinin isteklerini cevaplamasıydı” (Berger, 1987: 28) demektedir. Sosyalist gerçekçilik tartışması söz konusu olduğunda Brecht’in günlüğünde Sovyetlerde gelişen bir tartışmaya ilişkin yorumuna değinmek gerekiyor. İki Sovyet eleştirmenin yürüttüğü bir tartışma, klasik burjuva yazarlarının insanlığı mı yoksa burjuvaziyi mi temsil ettiği üzerinden yürüyor. Konunun tartışılmasını Brecht sert bir dille eleştiriyor ve klasik burjuva yazarların hem insanlığı hem de burjuvaziyi temsil ettiğini vurguluyor (Brecht, 2009: 213)

Bu açıdan Brecht’i resmi sosyalist gerçekçilik anlayışının uzağında görmek gerekiyor. Öte yandan sosyalist gerçekçi akım temsilcileri için ise yeterince sosyalist görülüyordu. Bir yere ait olmama durumunun nedeni, belki de Brecht’in özgünlüğünden ileri geliyor. Brecht’in politik sanat icracısından çok, politikayı ve felsefeyi sanatta kullandığı bir yöntem olarak düşünmek daha yerinde görünüyor. Brecht’in çalışmalarını salt ideolojik perspektifin sanata yansması olarak görmek doğru olmaz. Politik perspektifin etki ettiği, politik perspektifin bir yöntem olarak ele alındığı, modern sanatın gerekliliklerine uygun devrimci bir sanat görüşü olarak görmek daha doğru bir tespit oluyor. John Elsom bu konu hakkında yaptığı değerlendirmede şunları söylüyor:

Seyirciye bir tiyatrodaki, bir iş yerinde olduğu hatırlatılmalı ve günlük hayatlarından kibar toplumu ve diğer peri masallarını düşleyerek kaçmaları teşvik edilmemelidir. Bu ana fikirden yola çıkan teknik önerilerin etkileyici çeşitliliğiyle Brecht, Sosyalist Gerçekçiliğe, natüralizme ve Aristotelyen tiyatro olarak isimlendirdiği köklü batı geleneğine karşı bir saldırı başlatmıştır. (Elsom)

Esas olarak Brecht’de gerçekçilik sadece bir biçim sorunu olarak ele alınmıyor. Öte yandan açık olarak herkes tarafından bilinen gerçekleri işlemek de gerçekçilik olarak düşünülüyor. “Gerçekçilik belirli bir biçim değildir. Tek bir gerçekçinin (ya

da sınırlı sayıda gerçekçilerin) kullandığı biçim benimsenip, gerçekçi edebiyatın tek biçimi olarak kabul edilemez” (Brecht, 1980: 65). Brecht burada gerçekçiliğin belirli birkaç yapıt örnek alınarak ortaya konmasına da karşı koyuyor. Balzac veya Tolstoy’un yapıtlarının benzeri bir biçimciliğin örnek alınması bir sorun oluşturuyor. Gerçekçilik sadece içeriksel olarak düşünülüyor. Geçmiş yüzyılların belli yazarlarını yüceltmek yetmiyor, onların seviyesine nasıl ulaşılabileceğini ortaya koymak da önemli oluyor.

Adorno’nun Brecht eleştirisini bir Marksist estetik eleştirisi olarak da düşünmek mümkün görünüyor. Politik sanat vurgusunun salt Marksizm’le ilişkilendirilmesi bir problem olarak karşımıza çıkıyor. Sanat yapıtı ile saf tutma arasındaki ilişkinin özel olarak Marksizm’e ilişkin bir tartışma olduğu söylenebiliyor. Fakat gerçekten böyle bir savı salt Marksizm’le ilişkilendirmek mümkün müdür? Belli bir bakış açısından sanat yapmanın sadece Marksizm’e özgü olduğunu söylemek de bir yanlış anlamı beraberinde getiriyor. Brecht’e göre, sözü edilen yanlış yorumlama sanat üretimine karşı bir düşmanlığın ifadesi oluyor. Kendileri üretmek istemeyen eleştirmenler, denetim mekanizması kurmak amacıyla böyle bir söylem geliştiriyor. Öyleyse sanat ile saf tutma arasındaki ilişkiyi ön plana çıkaran görüşler bir denetleme mekanizması kuruyor. Oysa Marx ve Engels’in angaje bir edebiyat anlayışına karşı çıktıkları yazılarından anlaşılıyor. Eserleri siyasal düşüncelerle örme alışkanlığı Marx ve Engels için de bir sorun oluşturuyor. Bu çabanın temel nedeni Engels’e göre yeteneksiz yazarların kendi inançlarını belli ederek etki alanı oluşturmasında yatıyor. Politikanın ve ahlaksal yargıların ilgisizce esere eklenmesi Marx için bir eleştiri konusu oluyor. Öte yandan Marx, tersinden bir yaklaşımla İngiliz yazarları Dickens ve Miss Bronte gibi yazarların birçok siyasetçiden daha gerçekçi eserler üretebileceği üzerinde duruyor.

Althusser, bu konuyla paralellik içinde burjuva sanat geleneğinin ideolojik arkaplanı üzerinde duruyor. Sanat ve politika arasındaki ilişkinin salt Marksizm’le ilişkilendirilmesinin nedenlerini inceliyor. Althusser, klasik tiyatrunun, başka bir ifadeyle geleneksel tiyatro anlayışının da konuları itibariyle ideolojik olduğunu vurguluyor. Örneğin şeref, ahlak, şan, tutku, politika gibi konular ideolojik temalardır ve bu temalar doğal görülerek eleştirilmezler. Klasik tiyatrunun bu eleştirilmeyen

ideolojik konuları, mitler olarak gösterilir, tartışma konusu yapılmayarak mutlaklaştırılır. Althusser'in açtığı pencereden şu açıklamayı yapmak gerekiyor. Brecht'in sanatı politikaya indirgediğini söyleyen Adorno dikkate alındığında, sanatla politikanın ayrı iki dünya olarak algılandığı görülüyor. Sanat yapılarının politik olmadığı, yüce bir sanat anlayışının veya büyük sanat yapıtları çağının yaşandığı tartışma götürüyor. Bu anlamda klasik tiyatro ve genel anlamda klasik yapıtların ideolojiden arı olduğu bir yanılgı oluşturuyor. Oysaki kendi konuları itibariyle yeni oluşan burjuva sınıfının ideolojisi klasik yapıtların yapısını oluşturuyor.

Klasik tiyatroya ait ahlak ve politik tutumların, onur, şan, şeref temaları gibi temalar, kendiliğinden süregeldiği için sanatların ayrılmaz parçaları olarak görülüyor. "Onun yetkin şekilde yaratmak istediği şey, insanların içinde yaşadıkları kendiliğinden ideolojinin eleştirisidir" (Althusser, 2002: 178). Klasik sanat yapısı, ideolojinin, mutlak değişmez olduğunu düşündürerek bir anlamda kendi kavramlarını sanatla var etmeye çalışıyor. Brecht ise süregelen bu kendiliğinden yapıyı değiştirecek bir sanat teorisi ortaya koyuyor. Söz konusu değişimin bir örneği klasik tiyatrodaki görülen, kahraman ya da belli bir kişinin üzerinden yürüyen hikâyeye kurgusuna karşı mücadele oluyor. Brecht "...tüm dünyayı kendi dramı içinde tutar, ama şu yaklaşıklıkla ki, bu dünya ahlakın, politikanın ve dinin dünyasından, kısacası mitlerin ve uyuşturucuların dünyasından başka bir şey değildir" (Althusser, 2002: 178).

Brecht'in Marksizm'le olan ilişkisinde kendine has bir yan söz bulunuyor. Marksizm'le ilişkisi, yazarlığı ve sanatçılığında gelişime neden olmuştur. Marksizm öncesi dönemlere ait çalışmalarını önemseyenler olmasına rağmen, Marksizm sonrası karamsar, umutsuz eğilimlerin yerini entelektüel bir yapının aldığı görülüyor. Walter Benjamin, Brecht'in Marksizm'le olan ilgisini hümanist eğilimlerine bağlıyordu. Brecht'in oyun ve yazılarını Marksizm'in yayılması için bir araç olarak düşünmek veya bu görevi edinmiş bir yazar olarak görmek doğru görünmüyor. Marksizm'i yaşamı anlamının ve anlatmak için bir ayna olarak gördüğünü ve gerçekliği göstermenin ve insanı değiştirmenin bir yolu olarak ele aldığını söylemek daha doğru görünüyor. Brecht üzerine bir incelemesinde John Willet, onun tutumunu şöyle açıklıyor: "Brecht, özellikle komünist denebilecek bir yapıt yazmamıştır. *Ana* onun bu

alandaki göze görünür tek örneği olup, birçok yönden de en mükemmel oyundur” (Willett, 1960: 78).

Martin Esslin, Brecht’in politik yanını, oyunlarına anlam katan bir etmen olarak görüyor. “Brecht'in eserinin gerçek önemini anlamak için, onun bilinçli politik niyetinin yüzeysel düzeyinin ötesine geçmek gerekiyor” (Esslin, 1971: 249). Esslin’e göre Brecht, politika yapmak için sanat yapıyor olsaydı bu denli etkili eserler üretemeyecekti. Bu açıdan Brecht’in Marksizm’i, politik bir amacın yöneliminden çok kendine özgü bir niteliğe sahip oluyor. Kendine özgü Marksizm’iyle Brecht, ideolojik çabadan farklı olarak gerçekliğin sahneye yansımaları çabasıyla öne çıkıyor. Fredric Jameson, benzer biçimde *Brecht ve Yöntem*’de, Brecht’in özgünlüğünü Marksizm’in bir uygulaması olarak değil, kendine özgü yönteminden kaynaklandığını düşünüyor. Marx, maddi ilişkilerle düşünce arasındaki ilişkiyi kurarken kastettiği “maddi ilişkiler” yalnızca somut üretim safhaları değil, genel olarak gündelik hayattaki ilişkileri gösteriyor (Jameson, 2013: 49). Bu nedenle Brecht’in yöntemi gündelik hayat ilişkilerinden yola çıkan bir gerçekliği ve yanıltıcı gerçekliği konu ediyor.

Gerçekçilik şu anlama gelir: toplumun nedensel karmaşalarını açıklığa çıkarmak / egemen bakış açılarını, egemen sınıfın bakış açıları şeklinde ortaya koymak / yenilmesi gerekli güçlüklerle karşı çözümler getirebilecek, insandan yana bir toplumu oluşturabilecek bir sınıfın açısından sorunlara bakmak / gelişmenin etmenlerini vurgulamak / somutu ve soyutlamayı olabildiğince gerçekleştirmek. (Brecht, 1974: 109)

4.3.BRECHT VE ADORNO AÇISINDAN KOMEDİNİN PRAKSİSİ

Brecht, “Boğaz Düşkünlüğü Sanatı” veya “Yemeklik Sanat” olarak çevirilebilecek bir tanımlama yapıyor. Kimi çevirilerde “mutfak” tanımı kullanılıyor. “Bir oyun yazarı olarak kariyerinin çok başlarında, Brecht "mutfak" terimini hem belirli bir sanat biçimine hem de bir alımlama tutumuna atıfta bulunmak için kullandı” (Mueller, 2007: 101). Bu tanımlama kendi sanatını burjuva yemeklik sanatının karşısında konumlandırılışı olarak okunuyor. Sartre da benzer bir hattan giderek, burjuvazinin sanatları kontrolü hakkında, özelde tiyatroyun kontrolü hakkında bir yazı

kaleme alıyor: *Bujuva Tiyatrosunun Ötesinde*. Söz konusu çalışmasında burjuvazinin sanat üzerindeki tahakkümünü incelemeye çalışıyor. Yazıda yüz elli yıllık burjuva tiyatrosu incelenirken Brecht estetiğini zorunlu kılan nedenleri tartışıyor. Sartre'a göre, burjuvazi tiyatroları kent merkezinde konumlandırıp ve bir yandan da onu bilet fiyatlarıyla kontrol ediyor. Böylece hangi kitlenin tiyatroyla temas edeceğini belirliyor. Eleştirmenler yoluyla bazen de söz konusu bir tiyatroya gelmeyerek bu kontrol sağlıyor. Tiyatro üzerinden söylenen bu tespit, elbette genel olarak sanat yapıtları ve kültürel çalışmalar üzerine de söylenebiliyor. Sartre, Brecht estetiğini burjuva tiyatrosunun ötesine geçmeye çalışan bir yapıda görüyordu. Bunu Brecht, sanata yüklediği anlamlarla gerçekleştiriyor.

Sanat yapıtının eğlendirme işlevi hakkında Brecht'de özellikle duruyordu. *Tiyatro İçin Küçük Organon*'da, tiyatronun temel işlevini eğlendirmek olarak ele alırken, Adorno ise kültür endüstrisinin bir aracı olarak eğlencenin sanatta kullanımı üzerinde duruyordu. Brecht'te eğlendirme işlevi bilinçlenme ile de bağlantılı bir hoşlanma veya sanatsal haz anlamında olsa da, Brecht, Adorno'nun eleştiri hedefinde yer alıyor. Brecht üreticilikle eğlenceli olanın uyumu üzerine düşünüyor, Adorno ise kültür endüstrisinin ürünlerine ilişkin bir inceleme yapıyor. Bu bakımdan sanatın eğlenceli olanla ilişkisini iki yazar farklı bir anlam yüklüyor.

Tiyatro İçin Küçük Organon' da Brecht, tiyatroyu şöyle tanımlıyordu; “Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olayların canlı betimlemelerinin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır” (Brecht, 1993: 25). Eğlendirme ifadesi, klasik estetikteki beğeni, haz ve hoşlanma kavramlarıyla birlikte düşünülüyor. Elbette ki bir sanat yapıtı karşısında aldığımız tavır, hoş, güzel v.b gibi yargılar olabiliyor. Sanat yapıtı belli bir sanatsal haz veriyor ve bu eğlendirici bir özelliğe bürünüyor. Fakat burada tartışılan eğlendirici olma işlevinin niteliğidir. Brecht'in eğlendirme işlevini, tiyatro için yazdığı kuramsal bir çalışmada temele alması, Schiller'in “Tiyatro bir ahlak okulu olmalıdır.” savı ile ilişki oluyor. Çünkü eğlendirici olmayan, salt ahlaki bir amaç tiyatronun düzeyini aşağıya çekiyor. Tabi Schiller'in bu sözü söylediği koşullarda tiyatronun ahlaksal bir kurum oluşu yadırganmıyordu. “Çünkü o zamanın seyircileri sahneden kendilerine ahlak dersleri verilmesini hoş karşılamaktaydı” (Brecht, 2011: 34).

Brecht'e göre, tiyatronun öğreteceği şeyin sanat yapıtından nasıl haz alabileceğimiz ya da hoşlanma duygusunun nasıl geliştirilebileceği olması gerekiyor. O halde Brecht'in ağırlık verdiği sanat eserinin politik mesajı ya da bilgisel içeriğinden çok sanatsal beğenin nasıl gerçekleşeceği oluyor. Bunun nedeni Brecht tarafından şöyle açıklanıyor. "Çünkü tiyatro, bütünüyle bir fazlalık olarak kalmak hakkına sahip bulunmalıdır; elbet bu, insanın zaten fazlalıklar için yaşadığı anlamına gelir. Başka şeylere oranla eğlencenin savunulma gereksinimi çok daha azdır" (Brecht, 1993: 27). Tiyatronun dinden, büyüden, mitten geldiğini varsaydığımızda, tiyatro bunu dinden kendinde bulunan eğlendirme işlevini alarak yapıyor. Dinsel törenler bugünkü sanatların kökenleri olabilir fakat sanatlar dinsel törenler içindeki, belli bir yönü alarak (burada eğlendirme, hoşlanma gibi) kendini oluşturuyor. Brecht'in bu yönü ortaya koymasının temelinde, sanatı hayatın tamamlayıcı bir unsuru olarak görmesi yatıyor.

Brecht üreticilik ile eğlendirici olanın birlikte olduğu bir sanat görüşü tasarlıyordu. Bilimlerle sanatların karşılaştırması yapıldığında, her ikisi de insanların hayatını kolaylaştıran etmenler haline geliyor. Bilimler insanların geçimlerini sağlar, sanatlar ise onların eğlenceleriyle ilintilidir. "Bilim çağının çocukları olan bizler, tiyatromuzda doğa ve toplum karşısında, aynı zamanda eğlendirici nitelikte nasıl bir tutum benimsemeliyiz ki, üretici olabilsin" (Brecht, 1993: 45). Böylece üreticiliğin eğlencenin ana kaynağı olduğu bir tiyatro temel amaçlardan biri haline geliyor.

Üreticilikle eğlendirici olanın birlikteliği hayatın değişime uğratılmasını doğuruyor. Brecht, üretici sınıf kendi tiyatrosuna geldiğinde, değiştirsinler diye dünyayı onların duygu ve düşüncelerine sunmak niyeti ile hareket ediyor. Böyle bir çaba, Brecht'in deyimiyle tiyatroyu "varoşlara" yönlendiriyor. Sanat üretiminin ağır yaşam koşullarında yaşayan geniş kitlelere açılması gerekiyor. Bu sayede tiyatro aracılığıyla, geniş kitleler kendi sorunları üzerinden bir tartışma ortamına yönlenebiliyor. Brecht, varoşlarda ağır koşullarda yaşayan geniş kitlelerin onlara sunulan sanatı ilk etapta anlamayabileceklerini fakat zamanla ilgi göstereceklerini düşünüyor ve sanatını bu veriye göre inşa ediyor. "Çünkü doğa bilime böyle uzakmış gibi görünen bu kitleler gerçekte ondan uzak tutuldukları için uzaktırlar ve bu bilimi edinebilmek için, önce kendi başlarına yeni bir toplumbilimini geliştirmek ve uygulamak zorundadırlar; böylece bilimsel çağın çocukları olurlar" (Brecht, 1993: 47).

Tüm bu çabalarla, üreticiliği eğlencenin ana kaynağı yapan bir yönelim, her alanda fark ediliyor. Sanatın, böylece en yoğun ve zor koşullarda çalışma yapan kitlelere ulaşması ve böylece onlara kendi hayatlarını değiştirebilecek imkânlar sunması bekleniyor. Benzer şekilde Brecht, sinema üzerine yazdığı yazılarda üretim ve eğlence arasındaki ayrıma başvuruyor. Kapitalist üretim biçiminin çalışmayla eğlence arasında bilinçli bir ayrım yarattığını söyleyerek, zihinsel faaliyetleri eğlence için olanlar ve çalışmak için olanlar şeklinde ayırdığını özellikle belirtiyor. Yine dinlenmeye yarayan etkinliklerin ise çalışmayı yeniden organize etmek veya yeniden motive sağlamak için kullanıldığını belirtiyor. İnsanların dinlenme ile çalışma süreçlerini birbirinden ayırmak, dinlenmeyi çalışma için organize etmek sistemin görünen işlevi oluyor. Böyle bir işlev bütüncül bir yaşam biçimini bozuyor. Özel olarak sanatın üretim alanından yalıtılması, sanatın bir anlamda boş zaman tüketimine indirgenmesi haline geliyor (Brecht, 2012: 66-67).

Brecht'in sanatı boş zaman tüketimine indirgenmediğini söylemesi ile Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisi arasında bir analogi kurulabiliyor. Kültür endüstrisinin sanatı eğlenceye dönüştürme işlevi öz itibarıyla emek süreçlerinden insanların uzaklaşmasını sağlamak, kısaca kendi aktüel dünyalarını unutarak, kendi haklarında düşünmesinin önüne geçmek üzere tasarlanıyor. Bu endüstrinin kullandığı araç olarak eğlence, bilindiği gibi Brecht tiyatrosunda farklı bir anlam kazanıyordu. Brecht estetiğinde eğlendirme, sanatın asal amacıdır. *Tiyatro İçin Küçük Organon*'da Brecht, "Eskiden beri tiyatronun işi, öteki sanatlarda da olduğu gibi, insanları eğlendirmektir. Ona kendine özgü saygınlığını hep bu kazandırır; tiyatro, eğlenceden başka bir kimlik kartını gereksinmez, ama bu kimliği taşıması kesinlikle şarttır" (Brecht, 1993: 27) diyordu.

Aslında daha önce konu edinildiği gibi sanatın eğitme işlevi Brecht'e özgü bir durum da değil. Schiller, Montaigne, Pascal gibi pek çok düşünür, bu konuya eğiliyor. Örneğin, Montaigne ve Pascal arasında eğlencenin toplumdaki rolü üzerine bir tartışlık bulunuyordu. Montaigne bu tartışmada eğlencenin toplumsal baskılar karşısında kalan insanın konumu açısından olumlu bir rol oynadığını düşünüyor. Pascal ise ruhun kurtuluşuna önem verdiği için bu dünyaya tahammülü kolaylaştırma yolu olarak görülen eğlence ve oyunu bir kaçış aracı olarak düşünerek

olumsuzluyordu. Gerçekten de “Montaigne tinsel, toplumsal ve ekonomik güvensizlikten kaynaklanan acılı bir ruhsal durumun, insanın kendinden kaçmasını gerekli kıldığına inanıyordu” (Löventhal, 2017: 45). Montaigne ve Pascal karşıtlığında Adorno, Pascal’e yakın duruyor. Fakat Martin Jay’e göre, “ ...Adorno (bir kötümser olarak tanınmasına rağmen), Montaigne’nin tersine, insanın içinde bulunduğu toplumsal durumun iyileştirilmesinde etkin bir rolünün olamayacağı görüşüne hiçbir zaman katılmamıştır” (Jay, 2001: 166). Adorno kitle eğlencelerinin insan gelişiminin önünde engel olduğunu düşünüyordu fakat Pascal gibi ruhun kurtuluşunu önemseydiği görülüyor. Pascal, eğlencenin tehlikeleri üzerinde duruyordu ve eğlencenin insanın “zayıf ve fani” yanından ileri geldiğini öne sürüyordu. Pascal, Montaigne’in tersine eğlencenin kaçış olarak onaylanmasına karşı çıkıyordu çünkü bu kaçışın insan ruhunu kurtuluşa götüreceği içsel düşünme sürecinden uzaklaştırdığını öngörüyordu. Örneğin Pascal, eğlencenin tehlikesinden söz ederken tiyatroyu farklı bir yere koyuyor. “Pascal’a göre eğlencenin en tehlikelisi tiyatrodur. Tiyatro bütün duyularımızı emer ve bu yüzden, insanı sahnede sergilendiğini gördüğü bütün o asil nitelikleri taşıdığına inandırmak suretiyle kandırma kapasitesi yüksektir” (Löventhal, 2017: 47). Bir bakıma Pascal, Aristotelesçi tiyatronun ya da başka bir deyişle özdeşleşmeye dayanan tiyatronun yanılmacı yanını daha 17. Yüzyılda ele alıyor. Özellikle Pascal, kimi kültürel unsurların daha yüksek amaçlara ulaşmada insanın önüne engel olduğunu öngörüyor ve Adorno’nun kültür endüstrisi hakkındaki güncel tespitlerini önceliyor. Öte yandan Montaigne insanın doğal talepleri olduğu ve bunun giderilmesi gerektiğini söyleyerek, yapılabilecek olanın kültürel ürünlerin seviyesini artırmak olduğu sonucuna varıyor. Pascal ise eğlence ve Montaigne’in olumladığı kaçış ihtiyacının önüne geçilemeyeceğini fakat insan ruhunun bilinçsel gelişimiyle kurtuluşun mümkün olacağını ileri sürüyordu.

Geniş kitlelerin sanata olan ilgisi söz konusu olduğunda, izleyicisinin beğenisini yükseltmek anlamında, sanatın ilerletici ve eğitici bir yanı olduğu tartışılıyor. Brecht eğlendirme ve eğitme amacı için kendi sanatında çeşitli yöntemler deniyor ve bunları deneysel çalışmalar olarak görüyor. İnsanların beğenisi gelişen toplumlarda değiştiğine göre yeni arayışların ortaya çıkması kaçınılmaz oluyor. Sanatın eğitici işlevi konu alınırken, sosyal reformları sanatta dile getiren bir yazarlık anlayışı kastedilmiyor. Şüphesiz böyle bir yaklaşım sanatsal etkinliği zayıflatıyor. Brecht’in

ele aldığı ve uyguladığı sanatsal zevkin yükseltilmesi ile birlikte oluşan bir eğitici tarz oluyor.

Dolayısıyla, Brecht'in sanatın boş zaman tüketimine indirildiğinin söylenmesiyle, kültür endüstrisi ürünlerinin toplum açısından aktüel yaşamdan kaçış anlamına geldiğini söyleyen Adorno arasında bir ortaklık bulunuyor. Adorno daha çok bunun kültür endüstrisi ürünlerinin yarattığı “eğlence dünyası” ile gerçekleştiğini söylüyor. Brecht'in öne çıkardığı eğlendirme işlevi ile Adorno'nun kastettiği eğlence dünyasının içeriği elbette farklı anlamlar kazanıyor. Diğer yandan Brecht estetiğinde komedinin toplumsal değişimdeki etkisinin önemli olduğunu, Adorno için ise sanat yapıtı ile eğlendirici olanın komedinin birbirine uzak konumlandığını söylemek gerekiyor. Bu noktada Brecht estetiğinde komedinin işleviyle Adorno'nun düşüncelerini karşılaştırmak gerekli oluyor.

Adorno için “Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları gündelik yaşamdan kaçış vaat eder” (Adorno, 2014: 75). Kendilerine sunulan gündelik hayatın bir anlamda aurasının yok olması, yaratılan ikinci gerçeklik alanıyla doyum kazanıyor. Yaşadığımız dünyanın panzehri olarak sunulan bu yapay cennetin en önemli enstrümanı, eğlence dünyası oluyor. “Eğlence, kendini eğlencenin içinde unutmak isteyen teslimiyetçiliği daha da artırır” (Adorno, 2014: 75). Gündelik yaşamdan kaçış için gerekli olan eğlence, giderek gündelik yaşamın hapisanesine bireyleri daha çok çekiyor ve kaçış imkânsız oluyor. Adorno, kültür endüstrisini çözümlerken bu endüstriyle eğlenmek-gerçek yaşam ve gerçek yaşamdan kaçış arasında bağlantı kuruyor. Biraz da abartılı biçimde sanat yapıtı ile gülünç olan arasında uzaklık koyuyor. Eğlenmek Adorno için düşüncenin uzaklaştırılması anlamına geliyor. Gündelik yaşamın acılarını unutmasının yolu eğlenmek oluyor. Böylece eğlence kültürünün düşüncüyü uzaklaştırması insanda oluşabilecek son direniş imkânını da ortadan kaldırıyor.

Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir güce sahiptir ki, eğlence metalarının üretimini temelden

belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında emek süreçlerinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz (Adorno, 2014: 68).

Kapitalizmin mekanikleştirilmiş emek süreçlerinde, kültür endüstrisine ve eğlenceye ihtiyaç duyduğu bir gerçeklik olarak duruyor. Eğlencenin kullanımı, iktidarların gülme edimine bakışı ve kullanımında da aranıyor. Dolayısıyla Adorno gülmeyi korku duygusuyla birlikte işliyor.

Gülme edimi, fiziki tehlikelerden ya da mantığın pençelerinden kurtuluşu gösterir. Rahatlamadan kaynaklanan gülmede, iktidarın elinden kurtulmuş olmanın sevinci yankılanır. Korkudan kaynaklanan kötü gülme biçimiye, insanı korkulması gereken mercilerin safına geçirerek korkunun bertaraf edilmesini sağlar ve iktidarın elinden kurtulmanın olanaksızlığını yankılar (Adorno, 2014: 73).

Adorno, gülme edimini kendi katiline, sinir kriziyle gülen bir mağduru tanımlar gibi bakıyor. Kültür endüstrisinin ürünleri karşısında gülme edimi ve eğlence, iktidar gücüyle ilişkilenebilir. İktidar, gülme edimini, yarattığı tahribatı sağıltmak için kullanılıyor. Bu açıdan, güldürmek insanların kendi hayatları hakkında yanılısama yaratarak yapay bir mutluluk hali için zemin sağlıyor.

Böylece güldürü ya da eğlence kültürü, bu ürünleri tüketenlerin veya genel manada tüketicileri sürekli kontrol altında tutmaya yarıyor. Tüketicinin mutlak kontrolü ve manipülasyonu sistem tarafından gevşetilmemesi gereken bir yöntem oluyor. Çünkü bu sürekli denetim ve kontrol tüketicilerde mümkün bir direnişin ve başka bir alternatifin de olmayacağını düşündürmeye yarıyor. Kültür endüstrisi başka bir yolu çaresiz kılarken tüm ihtiyaçların kendisi tarafından karşılanacağını garanti ediyor ve böylece insan toplulukları bu endüstrinin nesnesi haline geliyor.

Bu sebeple Adorno'nun Brecht eleştirisini kültür endüstrisinin araçları olan eğlence kültürü ve komedi üzerinden okumak gerekiyor. Adorno'nun Brecht'ten komediyi değil Beckett ve Kafka üzerinden okunabilecek anlayışı tercih ettiği biliniyor. Brecht'in eserlerinde komedinin ele alınışı Adorno tarafından eleştiriliyordu. Bir anlamda büyük sarsıntılar ve yıkımlarla, baskılarla ve acılarla oluşan tarihsel

olayların veya hikâyelerin gülünçleşmesi Adorno için kabul edilmez oluyor. Brecht için komedi güçlülere karşı mücadele yöntemi, Adorno için toplumsal baskının yıkıcılığını zayıflatan bir etken oluyor. Platon, *Devlet* diyalogunda gülmenin zayıflatıcı yanından bahsediyordu. Örneğin Platon, *Devlet'te* bekçilerin gülmeye eğilimli olmasına değinerek şöyle söylüyor. “Ama bekçilerimiz gülmeye düşkün olmamalı. Çünkü insan güçlü bir gülmeye kapıldı mı, ruhunda da güçlü bir değişim olur” (Platon, 1998: 17).

Adorno'nun eleştirisini yorumlarken Brecht'in estetik düşüncesinde komedinin işlevine tekrar bakmak gerekiyor. Terry Eagleton, estetik ve politika ilişkisi hakkında tartışmalarda öne çıkan düşünürlerden Bloch, Adorno, Lukacs, Benjamin ve Brecht'i karşılaştırıyor ve bu isimler arasında sadece Brecht'in komik olduğunu belirtiyor (Eagleton,2013: 247). Batı Marksizm'inin ideolojik bir melankoli içinde bulunduğunu ve bu dönemde Brecht'in, diğer dört yazardan ayrıldığını belirtiyor. Brecht'e kadar Marksist bir komedi kuramı olmaması bu tezi doğruluyor. Trajediler ve dramatik öğeler içeren yapıtlar Marksizm'in daha çok ilgisini çekiyor bu döneme kadar. Brecht, trajik olanla mizahı farklı bir şekilde buluşturuyor. “Boynunda ilmekle şaka yapmak sizi ezenleri aşmanın güçsüz bir yoludur, ama yine de bir yoludur ve her zaman bir başkasının işine yarayabilir” (Eagleton,2013: 265) Eagleton'un “boynunda ilmekle şaka yapmak” biçiminde ifade ettiği ve Brecht'e gönderme yaptığı anlayış Freud'a dayanıyor. Eagleton'a göre Brecht'in yaklaşımı Freud'daki komedi ve mizah öğelerini birleştirmeye çalışmak oluyor. Komedi bir eylemi bizden uzaklaştırıp, duyguyla bağın koptuğu bir temsili gösterir. Oysa mizahta rahatsız edici duygularla haz öğesi birlikte var oluyor. Brecht için gülme, düşünceyi ortaya çıkaran bir yol olarak işlev kazanıyordu. Düşüncenin mizah yoluyla ortaya çıkması için Brecht kasılmış değil rahatlamış bir izleyici kitlesi yaratmayı hedefliyor. Bu amaçla Brecht eski tiyatrolarda yemek yiyen, sigara içen izleyicileri örnek veriyor ve izleyiciyi bu rahatlıkta konumlandırmak istiyor.

Brecht trajik şekilde sunulması öngörülen bir hikâyeyi komediye dönüştürerek onu dışlaştırıyor. Fabrikadaki görevi sürekli bir kolu indirmek olan bir işçi, birkaç yıl sonra bu kolun hiçbir yere bağlı olmadığını öğreniyor. Bu hikâyenin trajik-acıklı bir yanı olduğu aşikâr fakat Brecht bu hikâyeyi “...kapitalist üretimin kaba güldürüsel

absürtlülüğüne, gülünç verimsizliğine ve buna bağlı olarak devrilmek üzere olgunlaşmış olmasına yöneltebilirdi” (Eagleton, 2013: 243). Freud’un *Espri Sanatı* adlı çalışmasında mizaha ilişkin benzer bir algılama üzerinde duruyor. Freud, gülme, espri ve mizaha ilişkin yaptığı analizlerde, mizahın üstün bilinçsel yanıyla, her zaman düşünürlerin ilgisini çektiğini söylüyor. Freud, mizahı tam da Brecht’in kullandığı şekilde, mizahla yapılan şakanın, kendimizi var olan durumdan üstün tutmayı sağladığını söylüyor. Freud verdiği örnekte, pazar günü idama götürülen bir mahkûmun, “işte güzel başlayan bir hafta” diyerek bulunduğu durumun üstüne çıktığını, var olan durumu aşağıda bırakarak onunla alay ettiğini düşünüyor. Freud yoluyla yapılabilecek yorumla, güçsüzlerin mizah yoluyla güçlülere alt etmeye çalıştığı fikri ortaya atılıyor. Bu açıdan mizah espri ve komikten daha üstün özelliklere sahiptir. “Mizah boyun eğmez, meydan okur. Yalnızca, benliğimizin utkusunu, egonun utkusunu değil; elverişsiz dış gerçeklere rağmen, kendini doğrulama olanağı bulan zevk ilkesini de içinde taşır” (Freud, 1996: 200). Freud, mizahı acıya karşı koymanın bir yolu olarak ele alıyor ve bu yön esprinin kendisinde bulunmayıp mizahta bulunuyor.

Brecht’in komedyaya bakışı evrensel bir kahkahayı değil, yanlış inançlarla örülü toplumun, gerçeklikten kopuk yaşam tarzını öne çıkarıyor. Böylece komedyaya yoluyla artan bir bilinç, toplumsal değişimin unsuru olarak görülüyor. Gülme düşünceye giden yolda bir vesile oluyor. Aristotelesçi ruhsal arındırma yerine diyaframın kasılması tercih ediliyor. *Me-Ti Özdeyişer Kitabı*’nda Brecht trajik ve komik arasındaki ilişkiyi şöyle konumlıyor;

Me-ti şöyle dedi: Ciddi konulara gülemeyen insanlar vardır. Onlara kızmamak gerek; ama ciddi konularda gülmeyi yasaklamak da doğru değil. Ciddi konular üzerinde gülerken ya da ciddiyetle konuşulabilir, tıpkı gülünç konular üzerinde ciddiyetle ya da gülerken konuşulabildiği gibi. Gülmecedan yoksun insanların ‘Büyük Yöntem’i kavrayabilmeleri daha güçtür (Brecht, 1977b: 66).

Burada sözü edilen ‘Büyük Yöntem’ diyalektiktir ve ciddilik ile gülünç olan arasında var olan insanı gösterir. Oyunlarındaki komedi unsuru her zaman eleştirel

tavrın zeminini oluşturur. Örneğin Hitler faşizmine atıf yapan oyunlarında komik olan, oyunun akışında ciddi olana eşlik ediyor. Bir anlamda büyük ideolojik söylemleri komikleştirmek, onları alt etme girişimi olarak okunabiliyor. Örneğin *Arturo Ui'nin Yükselişi* oyununda Hitler figürü olarak karşımıza çıkan Arturo Ui, eski bir klasik tiyatrocudan ders alıyor. Görünüşte Arturo Ui'nin tiyatro jestlerini öğrenirken ki tavırları komiktir fakat sonda Sezar olarak attığı tiratta gelecek karanlık günleri anımsamasıyla seyirciyi irkiliyor.

Öte yandan Arturo Ui'nin *Yükselişi* oyunu özelinde ve genel anlamda Brecht eserlerindeki komedi unsurlarında “Lumpen Proleterya” tanımıyla bir bağlantı bulunuyor. Marc Silberman, Brecht'in bu tip bir mizah oluşturmasında Charlie Chaplin'in yarattığı karakterlerin ve o dönem Brecht'in onları izlemesinin etkili olduğunu düşünüyor. Chaplin'in sergilediği karakterler Marx'ın tanımındaki “lumpen proletarya” tanımına yakınlık gösteriyor. Marx, 18 Brumarie'de lumpen proletaryayı şöyle tanımlıyor:

Neyle geçindikleri ve kökenleri belli olmayan, yıkıma uğramış zevk düşkünleri ile burjuvazinin bozuk ve maceracı unsurlarının yanında, serseriler, terhis edilmiş askerler, serbest bırakılmış hükümlüler, firar etmiş kürek mahkumları, dolandırıcılar, yankesiciler, üçkağıtçılar, kumarbazlar, pezevenkler, genelev sahipleri, hamallar, yazar bozuntuları, dilenciler, kısacası Fransızların la boheme (yarını düşünmeden yaşayanlar) diye andığı, belirsiz, dağınık, oradan oraya savrulan yığınların tümü (Marx, 2016: 93).

Marx'ın “dangerous class” olarak tanımladığı lumpen proletarya, savaş veya bunalım dönemlerinde gerici akımlara kayabilecek kesimi oluşturuyorlar. Fakat Brecht, lumpen proletaryayı andıran tiplere yeni baştan içerik yüklüyor ve bu tipler üzerinden kurguladığı hikayelerle, Marx'ın olumsuz anlam yüklediği bu tiplere üzerinden hikayelerini oluşturuyor ve eleştirel tavrını yaratıyor. Lumpen proletaryanın oyunlarda yer alışı Brecht'in dünyayı nasıl gördüğü hakkında fikir veriyor. Brecht, “Evreni, kaynayan bir düzensizlik uğultusu olarak deneyimledi. Akbabalar ve köpekbalıkları, yağlanmış cellatların ilmekleri ve çürüyen enkazlar, ayyaşlar, korsanlar ve askerler bu dünyayı oluşturur ” (Grimm, 2006: 14).

Dolayısıyla, Brecht'in oyunlarında sıklıkla ana karakterlerin asosyal kişilerden oluşmasıyla birlikte söz konusu karakterlerin olumlu bir profil çizmediği görülüyor. Lümpen proletaryadan seçilen karakterler, sosyalist gerçekçi edebiyatın örnek işçi karakterlerine uymuyor. Brecht'teki bu farklı estetik tavır iki yönü ortaya koyuyor. Birincisi Marksist estetik içinde değerlendirilen Brecht'in, farklı bir estetik tavır ortaya koyması oluyor.

Adam Adamdır oyununu ve oyundaki Galy Gay karakteri, lümpen karakterleri oyununda ele almasıyla konuya örnek oluşturuyor. Sınıfsal konumu belirgin tiplerden daha çok kaybolmuş, sürüklenen tipler üzerinden oluşan hikâyeler onun komedisinin toplumsal yönüne işaret ediyor. "1920'li yılların ortalarında Galy Gay karakteri; Brecht için ancak kitleler arasında gözden kaybolduğu zaman bir "adam" olabilen, burjuva öznesinin kendini özgün bir birey zannetme ilüzyonunu temsil eder" (Silberman, 2018: 171). Nitekim Hitler'in yükselişi ve etkilediği kitleler düşünüldüğünde Brecht'in Galy Gay karakteriyle, Hitler'in dönüştürdüğü hedef kitle arasında bir ilişki olduğunu düşündürüyor. Bulunduğu ortama göre şekil alan ve savrulan Galy Gay karakteri, bireyin hayatta kalmak için dönüşümlerini ve toplumsal ihtiyaçların onları nasıl dönüştürdüğünü göstererek bir mizah figürü oluşturuyor. İzleyici böyle bir gösterimde oyunun sonucundan çok toplumsal ihtiyaçların hayatı belirlemesi üzerine bir değerlendirme yapmış oluyor.

Sonuçta Adorno ile Brecht arsında geçen analizlerde komedinin, mizahi öğelerin veya komik olanın farklı anlamlar yüklendiği görülüyor. Adorno ve Brecht arasındaki estetik tartışmada Adorno kültür endüstrisinin yansıması olarak eğlence kültürünü ele alıyor, Brecht de ise tiyatronun temel işlevi üreticilikle birleşen ve sanatsal tat almaya ilgili olan eğlendirme işlevi oluyor. Öte yandan Brecht'ten komedi toplumsal dönüşümün aracı olarak, baskıya karşı üstün gelmenin bir yöntemi oluyor. Brecht'ten komedi anlayışı ve Adorno'nun eleştirisi, Benjamin'in Proust hakkında yaptığı bir değerlendirmeye daha anlaşılabilir oluyor:

Onun tarzı komedidir, güldürü değil; Onun kahkahası dünyayı yukarı fırlatmaz, yere düşürür-parçalara ayrılacağı ve bunun onu gözyaşlarına boğacağı riskini de alır. Aile ve kişilik, ahlaklılık ve profesyonel onur

birliği gerçekten de parçalarına ayrılır. Burjuvazinin savları kahkahayla tuzla buz edilir (Benjamin, 2007: 10).

Brechtien mizah anlayışı ve dolayısıyla komedinin estetik uygulamalarında kullanımı düşünöldüğünde, Adorno'nun Brecht estetiğinde komedinin kullanımını, ele aldığı konuların hafife alınması olarak belirtmesine neden oluyor. Adorno mizahın ve komedinin kullanımını Beckett ve Kafka'nın kullanımında olumladığı görölüyor.²⁹ Beckett'in oyunları yaşanan kötölükleri kabullenen her türlü mizaha kendini kapatıyor ve saçmalıklara gülmeyi aşılıyor. Beckett inaçsız, umutsuz karakterleriyle suskunlaşmış insanları gösteriyor ve bu sergilemenin kendisi mizahı oluşturuyor.

4.4.BRECHT'İN ENTELEKTÜELLİK ELEŞTİRİSİ VE ADORNO

Brecht'in estetik kuramını anlamada entelektüeller üzerine düşünceleri önemli bir yer tutuyor ve bu eleştiride Adorno'nun konumunun sorgulandığı görölüyor. Brecht, salt bu konuyu işlediği bir oyun yazıyor: *Turandot ve Aklayıcılar Kongresi*. *Turandot ve Aklayıcılar Kongresi* oyunu ve *Tui* romanı³⁰ entelektüellerin konumuna ilişkin Brecht'in özel ilgisini gösteriyor. “Brecht'in Tuileri kendilerini ezelden beri kamuoyunun sözcüleri olarak gören Avrupalı entelektüelleri temsil eder.” (Schmidt). Aynı zamanda Brecht'in *Hakikati Yazma Üzerine Beş Güçlük* adlı yazısı, entelektüel eleştirisi olarak okunabiliyor.

Brecht'in entelektüelizm eleştirisini, Adorno ve genel olarak Frankfurt Okulu anlayışına yöneliyor. Brecht Amerika'da bulunduğu dönemlerde, Adorno ve Horkheimer'in, dolayısıyla Frankfurt Okulu düşünürlerinin çalışmalarını daha yakından görme fırsatı buluyor. Böylece entelektüelizm eleştirisi *Tui*'lik metaforuyla şekillenmeye başlıyor. 12 Mayıs 1942'de Brecht günlüğünde, yazmayı düşündüğü *Tui* romanı hakkında şunları söyler: “Varlıklı yaşlı bir adam ölür, dünyadaki acılar konusunda endişelendiği için, vasiyetinde sefaletin kaynağını araştıracak bir enstitü kurmak üzere önemli bir para bırakır.” (Brecht, 2009: 320). *Tui*, fikirlerini pazaryerinde bir meta gibi satan entelektüeli işaret etmektedir. Brecht, Frankfurt

²⁹ Beckett ve Brecht'in sanat anlayışlarına ilişkin bir karşılaştırma veya aralarındaki bağlantı, tiyatro kuramları açısından tartışılan bir konudur. Bu konuda Darko Suvin'in *To Brecht and Beyond* adlı çalışmasında, *Beckett's Purgatory of the Individual* adlı bölüme başvurulabilir.

³⁰ Brecht Entellektüelleri eleştirdiği bir 'Tui romanı' tasarlamaktaydı, fakat bunu tamamlayamadı.

Okulu düşünürlerini ve özellikle Adorno’yu Tuis olarak nitelendiriyor ve eleştirisini bu yönde topluyordu. Burada Brecht’in amacı okulun idealizmini ve politik yetersizliğini göstermek oluyor.

Oysa olgular, Brecht’e göre basitti. Hitler ve avanesi Şikago tarzı gangsterlerdi, kapitalist ekonomik örgütlenme biçimi esas itibariyle bir hırsızlıktı. Tui entellektüelleri bunu görüp kabul etmek yerine Goethe’yi, atonal müziği, Voss’un Homeros çevirisini tartışıyor; Birleşik devletlerde niçin uygun kapı kollarının olmadığı, duvarlı bir bahçenin mi duvarsız bir bahçenin mi daha güzel olduğu, konuk ağırlamanın ne demeye geldiği üzerinde düşünüyorlardı (Geuss, 2019: 263).

Tui, Brecht’in entelektüel kelimesini değiştirerek ürettiği bir kelimedir: *Tellect-Uell-In*. Esas olarak elitist entelektüellere dönük bir sorgulama ve bilginin kötüye kullanımı ellili yılların başında yeterince üzerinde durulan bir konu olmuyor. Bilginin kötüye kullanımı ve faşizmle bağlantısı içinde Brecht, entelektüellerin konumunu ekonomik yapıyla birlikte ele alıyor ve *Turandot* oyununda bu tutum görülüyor. Oyunda Tui’ler müşterilerine düşünce pazarlayan bir kesim olarak gösteriliyor. Ekonomik kriz ortamında imparatorluk düşüncelerini pazarlayan Tui’lerden destek alıyor. Kamuoyunu etkileyen Avrupalı entelektüelleri temsil eden Tui’lerin işlevi bir anlamda kamuoyunu manipüle etmek oluyor. Tui’ler arasında da bir hiyerarşi tespit ediliyor. Alt sınıf Tui’ler düşünceleri için müşteri ararken üst sınıf Tui’ler iktidara yakın olarak konumlanıp, iktidarın nimetlerinden faydalanabiliyor. Tui’ler bir anlamda gerçek çelişkiler yerine ahlaktan bahsederler ki Brecht’e göre, asıl varlık-yokluk ikilemi varken ahlaktan bahsetmek bir çelişki oluşturuyor. Bilgiye tapınma ve özgür düşünceyi gerçeküstü bir gerçeklik olarak görmek, toplumsal eşitsizlikleri gizlemek anlamına geliyor.

İmparatorluk majesteleri, baylar! Bırakın burada artık pamuktan daha fazla söz etmeyelim, burada onun yokluğuna katlanabilecek bir halkın erdemlerinden söz edelim. Soru, “Pamuk nerede?” değildir; soru, “Erdemler nerede” dir. Çin halkının içtenlikli feragati, sayısız acıların

taşıyabildiği efsanevi sabrı nerede kaldı? Nerede sonu gelmeyen açlığa, yıpratıcı işlere, yasaların sertliğine dayanışı? (Brecht, 1999: 40).

Turandot oyununda yer alan Munka Du'nun bu söylevi, Brecht'in ahlak alanına bakışını da yansıtıyor. Eşitsizlik koşullarında ahlak sorunlarını çözmeye çalışmak mümkün görünmüyor. Tuiler içinde yer alan Munka Du karakterinin, Adorno ve Frankfurt Okulu'na bir gönderme olduğu hissediliyor. Adorno tarafından özgürlük meselesinin ele alınması, bu bağlantının kurulmasına neden oluyor. Günlüklerinde Brecht bu bağlamda şunları not ediyor:

Adorno burada. Bu Frankfurt Sosyoloji Enstitüsü "Tuiroman" ı için altın madeni gibi... Şöyle bi şey de komik: "Robert Walser, burjuva toplumunun düşüşünü yansıttığı için anlamlıdır." Burjuvazinin, panzer birlikleri ve SS birliklerinin eline düşmesi ne üzücü! (Brecht, 2009: 211).

Brecht'in Tui eleştirisini entelektüel karşıtlığı olarak almamak gerekiyor. Aklın doğru kullanımı temel düstur olduğundan, entelektüel bilginin doğru kullanımı mümkün olabiliyor. Düşünce başkalarının mutluluğuna yarıyorsa, doğru bir düşünce olarak ele alınabilir. Gerçi aydın mantığının onaylanması *Turandot* özelinde doğruysa da, Brecht temelde işçi ve entelektüel arasındaki ayrımın azalacağı bir dünyayı önemsiyor. Sürgün döneminde Amerika'da, Frankfurt Enstitüsü düşünürlerini Tui olarak gördüğü günlüklerinden anlaşılıyor. "Apolojist olmamak için kapitalizmle uzlaşmaya fazlaca hevesli olan bu kişilerin sahte reformcular olduğuna inanan Brecht, onları tamamen küçümsüyordu." (Schimidt)

Fakat Brecht'in Tui eleştirisi, salt entelektüelizm karşıtlığı olarak düşünülüyor. Daha çok bürokratik düzen eliyle bozulmuş bilginin mizahı haline geliyor. Bürokrasi giderek katılaşmış bir yapıya dönüşüyor. Bu nedenle *Turandot*, entelektüelleri dışlaştırmak yerine sınıf mücadelesindeki yerlerini belirlemek için tartışıyor.

Brecht'in estetik kuramı, estetik tarihinden farklı bir kulvarda, burjuva ideolojisiyle mücadele anlamı taşıyor. İşçi ve entelektüeller arasındaki ayırmadan söz edildiğinde, Brecht entelektüelliğin evrensel bir boyut kazanması gerektiğini

düşünüyor. Hatırlanacağı gibi Benjamin’de, üretici olarak yazar makalesinde benzer bir temayı işliyordu.

Cennet gibi olan batıya gidiyorlar. Akademik palmiyeler! Paralarıyla derginin basacağına dair bir garanti vermeden çalışmalarının tümünü teslim etmeleri koşuluyla bir düzine entelektüelin geçinebilmesini sağlıyorlar. Böylece “enstitünün parasını kurtarmanın yıllar boyunca en temel devrimci zorunlulukları olduğunu” öne sürebiliyorlar (Brecht, 2009: 17).

Brecht, Benjamin’in İspanyol sınırında kendini zehirlediği günlerde yazdığı günlükte Tui’lik konusuna değiniyor. Amerika’ya kaçamayan Benjamin den farklı olarak Amerika’ya kaçan Frankfurt Okulu düşünürlerinin Tui’liğini atıfta bulunuyor. Amerika’ya giden Berlin’li yazar Rolf Nürnberg’in evinde düzenlenen partide Brecht, Horkheimer ve Pollock’a rastlıyor. Bir milyoner olan Horkheimer’in profesör satın alma gücünden bahsediyor. Bir anlamda Benjamin’in hayatını kaybettiği gün, entelektüelliği ekonomik gücün iktidarıyla yönlendiren ve ekonomik bağımlılıktan dolayı iktidarlara yakın düşünceler üreten Tui’leri, tekrar Frankfurt okuluyla bağdaştırıyor.

4.5.BRECHT VE ADORNO ESTETİĞİ AÇISINDAN BENJAMİN’İN KONUMU

Frankfurt Okulu filozofları Brecht’in temsil ettiği sanat görüşü hakkında farklı eğilimler gösteriyordu. Benjamin, Brecht estetiğine yakın dururken, Adorno, Brechtien sanat anlayışını siyasete angaje (bağlanma) olarak görüyor. Frankfurt Okulu içinde sanat, kendine has, özgün bir alanı oluşturuyor ve yaşadığımız çağda alternatif olacak biricik alan olarak görülüyor. Özerk sanat vurgusu öne çıkarken, sanata politik eğilimli bakışlar eleştiriliyor. Benjamin ise Brecht ile olan ilişkisinde, Adorno ve Marcuse’den farklı bir konumda bulunuyor.

Adorno’nun yakın arkadaşı ve Frankfurt Okulu çevresinden olmakla Benjamin’in Brecht’in çalışmalarına ve sanat anlayışına yakınlık duyması meselenin bir yönünü oluşturuyor. Benjamin’in modern dönemde sanatın aurasının kaybolması

üzerine düşünceleri Adorno ve Brecht tarafından yorumlanıyor. Benjamin'in Brecht'ye sanat üzerine geniş bir çalışması bulunuyor ve *Üretici Olarak Yazar* adlı çalışmasındaki düşüncelerin Brecht'ye sanat ile benzerlikleri bulunuyor. Tekniğin sanat yapıtları üstündeki etkisi konusunda Adorno, karamsar bir tutum alırken Brecht ve Benjamin olumlu bir anlam yüklüyor. Brecht ve Benjamin, yaşadıkları dönemde yeni biçimlerin yeni araçların, tekniğin kullanımının, fotoğraf, sinema ve diğer alanlardaki gelişmelerin toplumsal bilinci artırabileceği yönünde umutlu bir tavır sergiliyor. Adorno ise Benjamin'in, sanatta yeni bir temel olarak-Brecht etkisiyle oluştuğunu düşündüğü- sanatta 'politik temel' i ortaya koymasını eleştiriyor. Tüm bu açılardan Benjamin'in sanat üzerine düşüncelerini ele almak Adorno ve Brecht arasındaki tartışmayı anlamaya imkân tanıyor.

Walter Benjamin (1892-1940) Berlin ve Freiburg'da felsefe öğrenimi gördükten sonra, Birinci Dünya Savaşı sırasında İsviçre'ye yerleşerek öğrenimini Bern'de sürdürüyor. 1919'da yazdığı ve bugün en önemli yapıtlarından sayılan *Alman Romantizm Döneminde Sanat Eleştirisi Kavramı* başlıklı doktora tezini verdikten sonra Berlin'e dönüyor. 1923-1925 yılları arasında yazdığı *Alman Tragedyasının Kaynağı* adlı doçentlik tezi Frankfurt Üniversitesi'nce geri çevrilince, Benjamin serbest yazar, eleştirmen ve çevirmen olarak yaşamaya başlıyor. 1933'te Nazilerin yönetime gelişlerinden sonra, Yahudi asıllı olmasından dolayı Almanya'dan ayrılıp Paris'e yerleşiyor. 1940 yılında ABD'ye gitmek üzere Fransa'dan İspanya'ya geçerken, bir sınır görevlisinin şantaj girişiminde bulunması üzerine, Gestapo'nun eline düşmemek için kendisini öldürüyor.

1920'li yıllarda Benjamin, Marksizm'e yönelmeye başlıyor ve bunda 1918'de Bern'de tanışmış olduğu Ernst Bloch'un, daha sonrasında Lukacs okumalarının ve 1924'te tanıştığı Rus oyuncu ve yönetmen Asya Lacis dolayısıyla girdiği Marksist çevrenin büyük etkisi oluyor. 1923'te tanıştığı Adorno'nun da Benjamin'in düşüncelerinde iz bıraktığı görülebiliyor.

Sanat eleştirisini felsefe temeline oturtan Benjamin, Brecht ile ilişkileri sonucu Marksizm ve sanat konusunda bir dizi yazı kaleme alıyor. *Brecht'i Anlamak* adlı kitapta toplanan bu çalışmalarda Benjamin, Brecht tiyatrosuyla sınırlı kalmıyor, sanatı

felsefe bağlamında ele alarak genel bir yaklaşım sunuyor. Tiyatroya felsefenin temel sorularını sorarak Brecht tiyatrosu yoluyla felsefi bir inceleme geliştiriyor. Benjamin ile Brecht arasındaki tartışma ya da yakınlıkta, Benjamin'in *Üretici Olarak Yazar* başlıklı makalesi büyük önem kazanıyor. Sözü geçen yazıda Benjamin, teknik ilerlemenin sanat biçimlerini değiştirdiğini ve sanat eserlerinin değerlendirilmesinde tekniğin bir ölçüt durumuna geldiğini düşünüyor.

Nasıl, Brecht'le tanışmış olmak, Benjamin'in kendi başına girseydi yapamayacağı derecede Marksizm ile dolaysız bir ilişki kurmaya yönlendirmişse, Benjamin'le aralarındaki iletişim de Adorno'yu, sonunda, kendi başına kendi yolunu izleseydi varamayacağı derecede devrimci bir materyalizme yönlendirmiştir, Kuşkusuz bu etkileşimin diğer bir sonucu da, Benjamin'in Brecht'e yönelmesini, belirli bir oranda da olsa, Adorno'nun dengelemesi olmuştur (Jameson, 2006: 203).

Brecht'in Benjamin ile olan ilişkisi Adorno ve diğer Frankfurt Okulu düşünürlerince zararlı bulunuyor ve Brecht'in Benjamin üzerindeki etkisinin yıkıcı olacağı varsayılıyor. "En azından Adorno'nun gözünde, Benjamin'in, arkadaşının popüler sanatın ve teknolojik yeniliğin devrimci potansiyeline karşı, aşırı derecede iyimser tutumunu benimsemesi talihsizlikti" (Jay, 2014: 319). Brecht'in edebi başarılarına saygı duyulmasına rağmen, politika konusunda Frankfurt Okulu'nun Brecht'le hiçbir zaman uyuşmadığını da söylemek gerekiyor. Brecht tarafından da Frankfurt Okulu'na karşı aynı eğilimler söz konusuydu. Amerika'da birlikte buldukları dönemde, aynı aktivitelerde buluştuğunda, Okul düşünürleri ile Brecht arasında eski düşmanlıkların devam ettiği Brecht'in günlüklerinden de anlaşılıyor (Jay, 2014: 320)

Adorno ve Brecht arasındaki estetiğe ilişkin polemiklerde, sanatın politik eğilime uzaklığı veya yakınlığı önemli bir alan kapsıyor. Adorno ve Brecht'in Benjamin ile konuşmaları düşünüldüğünde, sanat ve politik eğilim üzerine bir tartışma, Benjamin'den yola çıkılarak yapılabilir. Benjamin'in *Üretici Olarak Yazar* adlı konuşmasını bu doğrultuda ele almak gerekiyor. Toplumsal durum yazarın hangi yönde ürün vereceğini belirler mi? Bu konudaki ayrım, burjuva yazarı ve sınıf

mücadelesi temelinde ürün veren yazarlara ilişkin bir ayrımla tartışılıyor. Benjamin'e göre "Burjuva eğlencelik yazarı böyle bir seçimi reddeder. Siz de ona, kabul etmiyor da olsa belli bir sınıfın çıkarları doğrultusunda çalıştığını kanıtlarsınız" (Benjamin, 2014: 98) Benjamin, sanatçının veya yazarın belli bir eğilim ekseninde ürün verdiğinden hareket ediyor. *Üretici Olarak Yazar*'da Benjamin'in niyeti bu konuyu tartışmaktan çok, bu sorun bağlamında, belli bir eğilim ve nitelik arasındaki bağlantıyı ele almak oluyor. Bu ilişkiyi şöyle ifade ediyor;

Bir edebiyat eserinde eğilimin politik anlamda doğru olabilmesi için, edebi anlamda da doğru olması gerektiğini göstermek istiyorum. Yani, politik anlamda doğru bir eğilimin, edebi bir eğilim de içerdiği anlamına gelir bu. Şunu da hemen eklememe izin verin: Her doğru politik eğilimin açık seçik ya da üstü kapalı bir biçimde içerdiği bu edebi eğilimdir bir eserin niteliğini oluşturan, başka bir şey değil. Bu nedendir ki bir eserin doğru politik eğilimi, onun edebi niteliğini de içerir, çünkü doğru politik eğilim, edebi eğilimi de kapsar (Benjamin, 2014: 99).

Politik eğilim ile edebi nitelik arasındaki ilişkiden yola çıkarak, Benjamin'in örnek olarak Brecht'in epik tiyatrosunu göstermesi anlaşılabilir. Aslında Benjamin politik bir eğilimi yazar için gerekli koşul olarak ortaya koyarken, yeterli koşul olarak görmüyor. Benjamin yazarın diğer yazarlara da öğretici ve yol gösterici olabilecek ürünler vermesi gerektiğini düşünüyor. Brecht'in yöntemi ve tekniği bu anlamda bir model oluşturuyor. Diğer yazarları da üretime yönelten ve onlara yeni araçlar sunabilen bir biçim düşünüyor. Ayrıca bu yaklaşımda belirleyici olan üretim sürecine katılım oluyor. Tüketicinin-burada okuyucu ve seyirci anlamındadır- üretim sürecine katılımının fazla olması, çalışmanın iyi bir araç olduğunun göstergesi kabul ediliyor. Bu bakımdan Brecht tiyatrosunun seyirciyle olan ilişkisi Benjamin için örnek model oluyor. Özellikle Brecht eserlerinde oyun bittikten sonra izleyiciyle kurulan bağın devam etmesi fikri Benjamin için kaynak oluşturuyor.

Brecht'in geliştirdiği işlevsel dönüştürme (Umfonktionierung) kavramı, sanat çalışmalarının bitmiş eser olmaktan öte, değişimin içinde olmasını ifade ediyordu. Teknik yeniliklerin kullanımıyla, "üretim aygıtını yalnızca donatmakla, onu

değiştirmek arasındaki belirleyici fark” (Benjamin, 2014: 106) görünür hale geliyor. Teknik ilerleme burada özel bir anlam kazanıyor ve politik ilerlemenin temelini teknik ilerleme konuyor. Benjamin modern teknik gelişmelerin sanatta doğru kullanımını önemseydiğinden, yeni iletişim aygıtlarını yadsımak veya kenara atmak yerine onlardan yararlanma ve uygulamayı öneriyor. Teknik gelişmelerden sanat çalışmalarında yararlanılabileceği konusu, Brecht ile Benjamin’in keşiştiği konulardan birini oluşturuyor. Brecht’in epik tiyatrosu çağın sanatının geldiği noktaya-özellikle teknik gelişmelere bakarak- uyumlu bir yapı sunuyor. Benjamin’in verdiği örneklerden bazıları, Brecht’in sahnedeki eylemi kesintiye uğratmak için kullandığı tekniklerdir. Brecht bu kesintiye uğratmayı bazen şarkırlarla yapıyor, diğer önemli unsurlar ise fotoğraf, film, efekt v.s gibi iletişim kanallarının kullanılması oluşturuyor. Benjamin, Brecht’i kendi tasarladığı örneğe yaklaştırırken, onun tiyatrosunu giderek merkezinde insanın olduğu bir laboratuvar olarak görüyor.

İzleyici duygularla –bunlar isyan duyguları bile olsalar- doldurmaktansa, onları düşünme aracılığıyla içinde yaşadıkları koşullara kalıcı bir biçimde yabancılaştırmayı amaçlar. Bu arada, düşünce için, gülmekten daha iyi fırsat sağlayan, kalbin kasılmalarından çok, diyaframın kasılmalarıdır. Epik tiyatronun bol keseden dağıttığı tek şey, kahkaha atılacak durumlardır. (Benjamin, 1984: 114)

Benjaminin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* başlığıyla yaptığı çalışmasında mevcut modern koşullarda ve üretim koşullarında sanata dair eğilimleri inceliyor. Benjamin’in üretim koşulları tanımlamasını kullanma nedeni ekonomideki gelişmelerin aynı ölçüde üstyapıda (burada sanat yapıtı) kendini göstermesi oluyor. Sanat yapıtlarının yeniden üretilebilir yapısını inceleme nedeni sanatsal gelişmelerle siyasal mücadele arasında bir ilişki görmesinden kaynaklanıyor. Sanat yapıtlarına ilişkin tezler siyasal mücadeleye katkı sağlayabilme olanağı taşıyor. Almanya’da faşizmin kendini gösterdiği bir dönemde yazılması itibariyle Benjamin’in bu çalışması, onun sanat ve kitle iletişim alanlarındaki gelişmelerin faşizmin önlenbilmesinde, diğer yandan sınıf mücadelesinin gelişiminde katkı sağlayabileceğini düşünmesine yola açıyor. Sanat yapıtlarının teknik olarak yeniden

üretimi o halde sadece teknik bir sorun değil siyasal sonuçları ve Benjamin açısından yeni imkânlar ortaya çıkarmasıyla öne çıkıyor.

Sanat yapıtları elbette ki daha önce de kopyalanabilmekteydi fakat Benjamin o dönem yeni ve bambaşka sonuçlara işaret ediyor. Fotoğraf, yazı, grafik, sinema gibi alanlarda o dönem yaşanan teknik yeniden-üretilebilirlik süreçleri sanat yapıtına yaklaşımı yeni bir boyuta taşıyor.

Fotoğraf, ilk kez olarak, insan elini resimsel yeniden üretim sürecindeki en mühim sanatsal görevlerinden –artık göze devredilmiş olan görevlerden– özgür kılmıştır. El çizene dek göz çoktan görüntüyü algılamış olacağı için, resimsel yeniden üretim süreci öyle muazzam biçimde hızlanmıştır ki konuşma hızına kafa tutar olmuştur (Benjamin, 2015: 12).

Benjamin’in örnekleri bugün için eskidir fakat incelediğimiz teknik değişimin hayata yansması devam ediyor. Yeniden üretilebilen sanat yapıtlarında elbette eksik bir yan görülebiliyor. Sanat yapıtının şimdi ve burada oluşu tabii ki mümkün olmuyor. Teknik yeniden üretim yapıtın sahiciliğini azaltacağı gibi tarihsel yapısını da kırılmaya uğrattıyor ve böylelikle geleneksel olarak getirdiği ağırlığı azaltıyor.

Sanat yapıtının bu yönlerine aura kavramı açısından yaklaşıp, şöyle denebilir: teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının aurasıdır. Bu süreç belirtiseldir; önemi sanat dünyasının çok ötesine uzanmaktadır. Yeniden-üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül olarak sunabiliriz. Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur. Ve yeniden-üretim alıcının elinin altında olmasına müsaade edince, çoğaltılan nesne hayata sokulmuş olur (Benjamin, 2015: 16).

Yeniden-üretilebilirlik çağının önemi, sanat yapıtlarının ritüellerle olan bağımlılığından çıkmasıdır. Örneğin, baskı teknikleri sayesinde, sanat yapıtının çoğaltılmasıyla birlikte, hangisinin sahici olduğu bir anlam ifade etmiyor. “Fakat sanatsal üretimde sahicilik kıstası aramayı bıraktığımız an, sanatın toplumsal işlevi

tümden değişecektir. Ritüel üzerine kurulmak yerine, bambaşka bir uygulama alanını esas alacaktır: Siyaset” (Benjamin, 2015: 21).

Benjamin’in sanat yapıtları üstündeki auranın yitirildiğini ve ritüelin yerini siyasetin alacağını söylediği dönem, aynı zamanda faşizmin yükseliş sürecine denk geliyor. Avrupa’da kitlelerin hızla proleterleştiği bu dönemde, faşizm kitleleri organize etme sürecine girmiş bulunuyor. Benjamin’e göre faşizm bu dönemde savaşa giden yolda toplumu organize ederken bir yandan da siyasal yaşamı estetize etmeye başlıyor. Emperyalist savaş, kendi hedeflerine doğru yaşamı düzenlerken aslında aurayı yok ediyor. Teknolojinin gidişatı toplumların gelişimine katkı sağlamak yerine savaş gücünü artırmaya yöneliyor. “İnsanoğlunun kendine yabancılaşması öyle bir noktaya ulaşmıştır ki son derece estetik bir zevkle bizzat kendi yok oluşunu yaşamaktadır. Bu, faşizmin uyguladığı şekliyle, siyasetin estetize edilmesidir” (Benjamin, 2015: 60).

Benjamin, yeniden üretilebilirlik çağında sinemaya³¹ özel bir işlev atfediyor. Sinemayı kapitalist sömürü çağında bir bilinçlenme alanı olarak görüyor. Teknik olarak sinema, insanın kendine yabancılaşmasına neden oluyor. Oyuncu veya çekilen sahneler bir aygıtla yönelik olarak kaydediliyor ve oyuncunun makine karşısında yalnızlığı gündeme geliyor. Fakat bu yabancılaşma olumlu yönde kullanılabilir diye düşünüyor Benjamin. “Sinemanın işlevi, hayatlarındaki rolü gün geçtikçe artan sınır tanımaz bir aygıtla mücadele etmeleri için ihtiyaç duydukları kavrayış ve tepkiler konusunda insanoğlunu bilinçlendirmektir” (Benjamin, 2015: 25). Sinemanın taşınabilir olması, yeniden üretilebilir olması veya çoğaltılması, yapıtın kitlelere ulaşmasını sağlıyor. Teknik aygıtlara dönük olarak oynayan oyuncu aslında bir yandan bunun bilincine varıyor. Oyuncu sinemanın kitlelere ulaşacağının farkındadır ve oyuncu, kendisinin görmediği kitleler tarafından kontrol ediliyor.

Sanatlardaki bu tarz teknik gelişmelerin kitlelerin bilinçlenmesi için olumlu yönde kullanılabileceği meselesi Adorno tarafından şüpheye karşılanıyor ve tüm bu teknik olanakların, kültür endüstrisinin birer unsuru haline geleceği düşünülüyor.

³¹ Fotoğraf, tiyatro ve diğer sanatlar için de geçerlidir fakat Benjamin özellikle sinema üzerinde durmaktadır.

Bugünden bakıldığında, iletişim kanallarındaki ve sanatlardaki gelişmelerin kapitalizm tarafından absorbe edilmesi, bu eleştirileri bir yönüyle haklı çıkarıyor. Sinemanın, Benjamin'in düşündüğünün ötesinde büyük bir endüstri olarak geliştiği bir gerçek fakat o günlerde Benjamin şu çekinceleri de dile getiriyor:

Tabii şu da unutulmamalıdır ki sinema kendisini kapitalist sömürünün prangalarından kurtarmadığı sürece, bu kontrol gücünden herhangi bir siyasi fayda sağlanamayacaktır. Sinema sermayesi, bu kontrolün içerdiği devrimci fırsatları, karşıdevrimci amaçlarla kullanmaktadır. Nicedir kendi metasal niteliğinin kokuşmuş büyüünden ibaret olan bu kişilik büyüsunü teşvik eden film yıldızı tapınması ve onun eşlikçisi olan seyirci tapınması yozlaşmayı pekiştirmekte, böylelikle faşizm kitlelerin sınıf bilincinin yerine bu yozlaşmayı geçirmeye uğraşmaktadır (Benjamin, 2015: 39).

Benjamin, dönemin koşulları içinde bir mücadele aracı olarak gördüğü sinemanın faşizmin egemenliğinden alınması ve özel mülk sahiplerinin elinden alınarak kamulaştırılmasını öneriyor. Sinema ve bugün açısından kitlelere kolay ulaşabilir olduğunu düşündüğümüz bu tarz alanların önemi kitlelerin sanatla kurduğu ilişkinin değiştiğini gösteriyor: “Bir Picasso tablosuna yönelik sergilenen aşırı gerici tutumun yerini Chaplin filmine gösterilen oldukça ilerici tepkiler alır” (Benjamin, 2015: 45). Sözü edilen tepki sinema izleyicisinin kitle halinde tepki verebilmesinden kaynaklanıyor. Resim sanatıyla karşılaştırıldığında böyle bir etkileşim görülüyor. Geniş kitlelerin beğenisini hesaba kattığında Benjamin, sürrealizm örneklerine verilen gerici tepkiyi de düşünerek, bir komedi filmine verilen yüksek tepkiyi ele alıyor. Kitlese olarak izlenen komedi filmlerini, baskı altındaki kitleleri kolektif biçimde sağalttığı için ve bilinçaltı salınımlarını gerçekleştirdiğinden dolayı önemsiyor. Benjamin'in sinema sanatı üzerinden verdiği örnekte izleyicinin, sanat eserini algılarken kurduğu duygudaşlık, izleyicinin modern toplumda sanat yapıtları karşısında daha aktif konumda olduğunu gösteriyor. Benjamin'in Rusya günlerinde edindiği bazı örnekler bu düşünceyi olgunlaştırıyor. Rusya'daki 'işçi muhabirler' deneyimini kastederek, yazara dönüşen okurları örnek veriyor.

Adorno, Benjamin'in önemsedığı ve değişim imkânı için araç olarak gördüğü kitlesel etkinlikler hakkında çok daha farklı düşünüyor. Adorno'ya göre eğlence, kültür endüstrisinin önemli bir gücünü oluşturuyor. Kapitalizm koşullarında kültür endüstrisi, sözde sanat eserlerindeki eğlenceyi, emek yoğun süreçlerde çalışan kitleleri konsolide etmek için kullanıyor. Adorno'ya göre: "Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir" (Adorno, 2014: 68). Benjamin'in örnek olarak verdiği Chaplin filmlerini kaba güldürünün ve eğlence kültürünün bir örneği olarak görüyor. "Chaplin'in Hitler üzerine filminin sonunda dalgalanan başaklar, aynı anda işitilen anti-faşist özgürlük konuşmasını boşa çıkarır (Adorno, 2014: 84).

Geleneksel sanatın yeni kültürel-teknik gelişmelere bağlı olarak çöküşünü analiz ederek, özellikle sinemanın gelenekten bugüne gelen sanatın aurasını dağıttığını öne sürüyor. Öte yandan Auranın çöküşünü³² Benjamin toplumun özgürleşmesi için bir araç olarak görüyor. Böylece sanatın yörüngesi modern dünyada artık değişiyor. Sanatla tekniğin birleşmesi medya araçlarının çoğaltılabilmesi ve geniş kitlelere ulaşabilir oluşu bu yörünge değişimine neden oluyor.

Geleneksel olanla yeni biçimlerin bu birlikteliği Benjamin'e bir temel oluşturuyor ve Brecht tiyatrosundaki Yabancılaştırma efekti yöntemiyle Benjamin, düşüncede ortaya koyduğunu pratikte görme olanağı yakalıyor. Benjamin, geleneksel olandaki ve yitmekte olan bilgeliğin, Brecht'in eserlerinde hayat bulduğunu düşünüyor. Brecht'in eserlerinde uzak doğu bilgeliğinden yararlanması, oyun kişilerini halk içindeki bilge görünümlü kişilerden seçmesi, öğreti oyunları, Benjamin'i bu kaniya yöneltiyor. Brecht'in seyirciyi yadırgatarak özdeşleşmeyi kırma yöntemi ve böylece olağan olarak akıp giden içindeki olağandışıyı görme olanağı, akıp giden olayı belli bir noktada kesintiye uğratma yöntemi, Benjamin'in de tasarladığı bir görme biçimini oluşturuyor.

³²Eugene Lunn'a göre Benjamin bu düşünceyi Weber'in modern dünyanın amansızca Entzauberung'u dediği (kelime anlamı demagification - tilsımını bozmak) nosyonundan etkilenecek ortaya koymuştur.

Benjamin'e göre sanatta bu yöntemi uygularken Brecht doğrudan politik bir nedenden hareket ediyor. Sözü ettiğimiz politik nedeni şöyle açıklamak gerekiyor; Belli kodlarla yaşayan, edilginleşmiş ve ilgisizleşmiş bir seyirci göz önüne alındığında, farklı bir yöntem ortaya koymak gerekliliği doğuyor. İzleyicinin ilgisine olaylar öyle şekilde sunulmalıdır ki bunlar izleyicinin kendi deneyimiyle denetlenebilsinler. İkinci nokta, sunulan şeyin yapım şekli oluyor ki bu anlamda sunulan ürünün saydam olması gerekiyor. Basitlik olarak değil fakat donanım ve düzen açısından bir saydamlıktan söz ediliyor. Böylece epik tiyatro, bir nedeni olmadıkça düşünmeyen, düşünme yetileri koşula bağlı kitlelere yöneliyor. İzleyici sanat yapıtıyla karşılaştığında, bir uzmanmış gibi karşıda duruyor ve sözü edilen politik amaç gerçekleşiyor.

Brecht ile Benjamin'in sanat anlayışındaki bu yakınlığa rağmen, aralarında tam bir fikir birliği olduğunu düşünmemek gerekiyor. Özellikle Benjamin'in düşüncelerindeki teolojik yan Brecht'e uyuşmaz geliyor ve "Aura" kavramını mistik buluyor. Benjamin'in Frankfurt Okulu düşünürleri içindeki estetik kuramcılardan biri olmasına karşın düşünce dünyasında ve sanat anlayışında onlardan farklılık gösterdiğini de söylemek gerekiyor. Benjamin, modern koşullarda sanattaki teknik gelişmelerin, toplumu değiştirmede olumlu bir araç olacağını düşünmesine karşın Adorno, teknolojiyi kültür endüstrisinin ve totaliterizmin bir parçası olarak ele alıyor. Adorno'ya göre teknoloji izleyiciyi veya alımlayan kişiyi edilgin kılarak var olan koşullarla bağımlı sürdürmesine, güçlendirmesine yol açıyor.

Adorno ile Benjamin arasındaki temel farkları, Brecht ve onun sanat anlayışına yakınlık uzaklık dereceleriyle anlayabilmek mümkün görünüyor. Örneğin Benjamin'in Brecht tiyatrosu üzerinden kurduğu politik bakış açısı Adorno'da ikincil bir unsurdur. Adorno sanat yapıtlarının politik yön verme misyonunu şüpheli buluyor. Eğer böyle bir şey söz konusu ise (yapıtın politik yön verme işlevi) yapıtta ikincil önemde ele alınıyor. Aksi bir durum sanatın kendi anlamına ters düşüyor. Adorno'ya göre "Sanat yapıtının hakiki toplumsal önemi ve etkisi büyük ölçüde dolaylıdır; bu, görünmeyen süreçlerde toplumun dönüşümünü destekleyen ve sanat yapıtında yoğunlaşmış olan tıne (geist) katılmadır" (Slater, 1998: 257).

Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi eleştirisi düşünüldüğünde de Benjamin'in Brecht'in estetik teorisinin etkisinde olduğu görülüyor. Tekniğin sanat yapıtında kullanılmaya başlandığı bir süreçte, Brecht, film tekniklerini, sanat alanındaki teknik gelişmeleri, genel anlamda iletişim araçlarını, kendi politik sanat anlayışı doğrultusunda dönüştürebileceğini düşünüyor ve bunları deniyordu. Frankfurt Okulu düşünürleri ise yeni iletişim araçlarıyla olan ilişkisine, kültür endüstrisi tanımlamasıyla mesafe koyuyor. “Okul düşünürlerine göre kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren piyasa koşullarıdır. Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, şeyleşmiş bir sözde kültür üreten süreçtir” (Adorno, 2015: 170). Brecht bu konuda farklı düşünüyor ve kültür endüstrisi kavramının içeriğine karşı edilgen eleştiri konumunu reddediyor. Yeni kitle iletişim araçlarını reddetmenin ve onları döküntü olarak küçümsemenin, kültür endüstrisi diye tanımlanan süreçlerin, sistem için üretilmesini garantiye almaktan başka bir şey olmadığını ifade ediyor.

Brecht, yeni kitle iletişim araçlarının ve kültürel gelişmelerin olduğu gibi kullanılmayıp, proleter iletişimin çıkarlarına uygun olarak “dönüştürülmesi” veya yıkılması gerektiğini düşünüyor. Benjamin, Brechtçi “dönüştürme” kavramını önemsiyor ve sanat yapıtlarında olumlu bir gelişme olarak kullanılabileceği fikrine katılıyor.

Brecht, “işlevsel dönüştürme” deyimini, üretim alet ve biçimlerinin ilerici –yani, üretim araçlarının özgürleştirilmesine yönelmiş ve sınıf mücadelesine hizmet eden- entelektüellerce anlaşıldığı biçimde dönüştürülmesini tanımlamak için icad etmiştir. Aynı zamanda, entelektüellere, üretim aygıtını mümkün olabildiği ölçüde, sosyalizm yönünde değiştirmeksizin donatım malları şeklinde kapsamlı bir talebi yönelten ilk kişi, Brecht olmuştur (Benjamin, 1984: 119).

Benjamin'in yukarıda açıkladığı şekilde, popüler sanatın ve teknolojik yeniliklerin devrimci yanı konusundaki görüşlerini Adorno, Brecht'in Benjamin üzerindeki olumsuz etkisi olarak görüyor. Adorno'ya göre, Benjamin, Brecht'in “kaba” materyalizm anlayışını kabullenmiş oluyor.

İşte, benim Brecht'e karşısında, hep belirli bir 'kaydı ihtiyatı' ile düşünmekte olmamın nedeni de budur. Brecht'teki kolektif kavramı ve ondaki dolayimsız bırakılmış 'işlev' kavramı, bu ikisi, bende hep kuşku uyandırmış ve bu kavramların kendileri bana birer 'geriye-yönseme' (regresyon) olarak görünmüştür (Adorno, 2006: 230).

Adorno'ya göre Benjamin, Brecht etkisiyle proletaryanın sanat alanında etkin bir yönü olacağını düşünüyordu. Sinema izleyen kitlenin ki bunlar entelektüeller değil çoğunlukla işçilerden oluşuyor. Adorno, Benjamin'in proletaryaya olan güvenine kuşkuyla bakıyordu ve proletaryaya duyulan romantik inancı sanat eserinin özgünlüğü için yeterli görülüyor. Adorno'ya göre dönemin işçi sınıfı burjuva niteliklerin düşük yapısını taşıyorlar. Onun önerisi işçi sınıfıyla entelektüellerin dayanışması temelinde oluyor. Siyasal eğilim yoluyla proletaryaya duyulan güven, sanat eseri için çelişki oluşturacak bir eğilim yaratıyor. Proletaryanın devrimi gerçekleştirmek için entelektüellere gereksinimi vardır. Proletaryanın gücünün entelektüellerin gücüyle desteklenmesi gerekiyor. Bunun için sanat yapıtı tartışıldığında salt proletaryaya olan güven yeterli olmayacaktır. Sanat eseri için estetik kaygının entelektüellerce yansıtılması gerekiyor. Bu nedenle sanat için sanat mottosunun reddedilmemesi, bir güç oluşturma için savunulması gerekiyor. Sanat yapıtı konusunda iki ana kampın tartışması söz konusu olduğunda Adorno'nu daha ara bir yöntem önerdiği görülüyor.

4.6.BRECHT VE ADORNO ARASINDAKİ ESTETİK UZAKLIĞI LUKACS İLE OKUMAK

*Georg Lukacs'ın bazı denemelerinin, içerdikleri bunca değerli malzemeye rağmen neden tam anlamıyla doyurucu olmadıkları sık sık kafamı kurcalamıştır.
B.Brecht*

Lukacs'ın avangard akımlara uzaklığına karşın Brecht ve Adorno avangard diyebileceğimiz eserlere yeni anlamlar katıyor. Lukacs'ın modern akımları gerici olarak nitelemesi Adorno ve Brecht açısından problematik bulunuyor. Adorno, Brecht ve Lukacs'ı angaje sanat anlayışıyla ilişkilendiriyor. Öte yandan Lukacs, Adorno'nun özerk ve bağımlı sanat ayrımıyla bağlantılı olacak şekilde, güdümlü sanat ve özgür sanat hakkında incelemeler yapıyor. Brecht ile Lukacs'ı düşündüğümüzde ise Marksist

estetik içerisinde değerlendirilen iki kuramcının ayrım noktaları ortaya çıkıyor. Brecht'in değerlendirmesine göre Lukacs, eski sanat anlayışının mevcut sanat çalışmalarına uygulanması konusunda bir görüşü benimsiyor.

Peter Burger, Adorno ve Lukacs'ın Hegel ile olan bağına ortaya koyduktan sonra iki yazarın ortak noktalarını Brecht üzerinden okuyor. İki yazarın Brecht'e olan eleştirel tutumları onları bir anlamda ortaklaştırıyor. Burger'e göre, Adorno için avangardist sanat, mevcut durumla her türlü sahte uzlaşmaya karşı koyan radikal bir isyan, dolayısıyla tarihsel meşruluğa sahip yegâne sanat form oluyor. Lukacs ise, avangard sanatın isyankâr özelliğini kabul ediyor; ama bu isyan ona göre tarihsel perspektiften yoksun, kapitalizmi alt etmeye çalışan karşı-güçlere kör, soyut bir isyanı temsil ediyor. İki yaklaşımda, söz konusu çıkmazı ortadan kaldırmadığı gibi daha da güçlendiren ortak bir nokta var: iki yazar da kuramlarıyla ilgili nedenlerden ötürü, çağımızın en büyük materyalist yazarını (Brecht'i) anlayamamıyor (Bürger, 2014: 165).

Brecht'in Lukacs'a olan eleştirilerinin yaşandığı yıllar olan 1930'larda, Lukacs, siyasi görevlerinden ayrılarak estetik ile ilgili yazılarına dönüyor ve Alman edebiyatında dönemin en önemli eleştirmeni haline geliyor. Nazizm'in iktidara el koyması ve faşizme karşı Halk Cephesi siyasetinin benimsenmesi sonrasında, Lukacs'ın görüşleri, politik hareketler ve entelektüel çevreler arasında resmiyet kazanan bir duruma dönüşüyor.

Brecht ise 1920'lerin başında tiyatro çalışmalarına ve yazarlık serüvenine dışavurumcu etkilerle başlıyor. Brecht'in Marksist bir yazar olarak bilinmeye başladığı ilk dönem çalışmaları Lukacs'ın eleştirisinden payını alıyor. Brecht ile birlikte sanat üretiminde Lukacs'ın çizdiği çerçevenin dışında kalanlar topyekün bir "biçimci" yaftasıyla karşı karşıya kalıyorlar. Lukacs'ın Marksist çevrelerde kazandığı etki sonrası eleştirilere maruz kalan Brecht bir anlamda tecrite uğruyor. Bu konuda Walter Benjamin ; "Lukacs ve diğerlerinin yayınları Brecht'e epey sorun çıkartıyordu" (Benjamin, 1984) demektedir. Aynı dönemde Almanya dışındaki mülteci yazarların

dergisi olan Das Wort'ta³³ yayınlanmak üzere makaleler yazıyor.³⁴ Bu makaleler dergide yayınlanmıyor. Bahsi geçen süreci Walter Benjamin *Brecht'le Konuşmalar*'da şöyle aktarıyor;

Yayınlanıp yayınlanmayacağına ilişkin olarak ne diyeceğimi sordu. Bunu sorarken, Lukacs'ın 'oradaki' konumunun çok güçlü olduğunu da söylediğinden, hiçbir tavsiyede bulunmayacağım, dedim. "Bunlar artık güç ve iktidar sorunları oluyor. Oradan birilerini bulup görüşünü alman gerekiyor. Orada senin arkadaşların olması lazım, yok mu?" -Brecht: "Gerçekte, yok, hayır. Moskova'dan kimselerden de yok- ölü gibi" (Benjamin, 1984: 142).

Bu nedenle olsa gerek, adı geçen makaleler dergide yayınlanmıyor. Bu makalelerde Brecht, ilk metinlerden sonra Lukacs'ın adını fazla anmamaya çalışıyor fakat eleştirilerini esirgemiyor. Lukacs, XIX. Yüzyıldaki burjuva gerçekçi yazarların XX. yüzyılda sosyalist yazarlar için bir rehber olması gerektiğini öne sürüyordu. Brecht'in karşı çıkışı işte bu noktada yoğunlaşıyor. Belli bir tarihin sanat görüşü bugüne nasıl rehber olabiliyor. Kapitalizm koşullarındaki değişme düşünüldüğünde ekonomik, toplumsal koşullar değişmişken, geçmişin gerçekçilik anlayışının bugünü açıklayacağını iddia etmek, gerçeklikten kopmak değil miydi? Bu bağlamda Brecht, Balzac'ın yaşadığı dönemle bugün için kadının toplum içindeki konumunu karşılaştıran bir örnek veriyor. "Örneğin Moskova bir yana, günümüz New York'unda erkeklerin kadınları biçimlendirmesi çok azalmıştır; kadınlar erkeklere daha az bağımlıdır" (Brecht, 2006: 158). Verdiği örnekle Brecht, Balzac döneminin gerçeklik anlayışının bugün için geçerli olamayacağını, yeni dönemde yeni biçim ve içeriğin oluşturulması gerektiğini söylüyor.

Brecht, Lukacs'tan farklı bir gerçekçilik tanımına inanıyor. "Brecht'in tanımladığına göre "gerçekçilik" siyasal ve ideolojik bir 'amaç' olup, biçimsel araçları zamana ve zemine göre değişebilir şeylerdir" (Jameson, 2006: 317). O halde burada

³³ Sürgündeki Alman yazarlarının "cephe" dergisi konumundaki Das Wort 1936-1939 yılları arasında Moskova'da yayınlanmaktaydı. Brecht derginin görünüşte üç editöründen biriydi fakat buradaki etkisi tartışmalıydı.

³⁴ Söz konusu makaleler; *György Lukacs'a Karşı, Gerçekçilik Teorisinin Biçimselci Karakteri üzerine, Bir Makale Üzerine Notlar, Halkçılık ve Gerçekçilik* başlıklarını taşımaktadır.

gerçekçilik kavramı kullanıldığında, Balzac ile örtüşen bir gerçekçilik düşünülüyor. Ya da “yabancılaştırma efekti” kullanıldığında Lukacs’ın hedefindeki avangard akımlarla aynı estetik bağlamda olduğu düşünülüyor. Biçimler zamana ve koşullara göre değişebiliyor ve böylece içerik farklı biçimlerle anlatılabiliyor.

Lukacs ile Brecht arasında gerçekleşen tartışma, Marksizmin ve dolaylı olarak Marksist sanat anlayışının pratikte nasıl karşılık bulduğunu gösteriyor. Her ikisi de Marksist sanata ilişkin katkılarıyla anılsa da, Lukacs’ın Brecht’in Marksist sanata dönük katkılarını olumlu karşılamadığı görülüyor. Gerçekte Lukacs’ın Brecht’i Marksist saymadığı bile düşünülebilir. Lukacs, klasikçi yaklaşımıyla, estetiğe ilişkin çalışmalarında Aristotelesçi katharsis, özdeşleşme kavramlarına önemli bir yer veriyor. Brecht ise sanat kuramını Aristotelesçi olmayan tiyatro anlayışı üzerine kuruyor. Lukacs’a göre ise Brecht, eleştirdiği o biçimsel yeniliklerle uğraşan yazarlardan biri oluyor. Brecht, ilk dönem eserlerinde etkisinde kaldığı dışavurumculuk akımı nedeniyle de Lukacs’ın eleştirileriyle karşılaşılıyor Brecht, Lukacs’ın eleştirilerine ve genel olarak Marksist estetiği yorumlama biçimine karşı makaleler yazıyor. Fakat Lukacs’ın eleştirilerinden tedirgin olduğu için, o dönem bu yazıları yayınlamıyor. Bu çalışmada incelenecek olan *Georg Lukacs’a Karşı* başlıklı makale Brecht’in ölümünden sonra yayımlanıyor.

Lukacs ile Brecht arasındaki estetik gerilimsiyasal farklılıklarına da dayanıyor. Marksist estetiğin iki temsilcisi olarak bilinmesine rağmen, farklı siyasal çizgileri teoriye de yansıyor. Lukacs Nazizm’in etkisi dolayısıyla burjuvazi ile işçilerin oluşturacağı bir halk cephesini öneriyordu. Brecht’in burjuva demokrasisini bir ittifak cephesi olarak görmesi genel felsefesine uymuyor. Lukacs’ın öne sürdüğü şekliyle klasik gerçekçiliğin siyasal nedenlerle sürdürülmesine itiraz ediyordu. Bunun yerine modern kültürün olanaklarından ve yeniliklerinden yararlanmayı öneriyordu. Siyasal düşüncesi ise sanat kuramına da yansıyor. Brecht ise mevcut siyasal eğilimlere angaje olmaktan çok bağımsız bir çizgiyi koruyor. Sınıfsal çelişkilerin yorumlamasında farklı çizgide bulunuyorlardı.³⁵

³⁵ Brecht ve Lukacs arasındaki siyasal ayrımın Brecht üzerindeki Karl Korsch, Fritz Sternberg ve Rosa Luxemburg dolayısıyla oluşan bir farktan kaynaklandığı tartışmanın bir yönüdür.

Lukacs Hegel diyalektiğinin izlerini sanat kuramında sürdürürken, Brecht Marksizm'in Hegel bağlantısına daha uzak duruyor. Euagane Lunn, Brecht'in Hegel etkisinden çok, Marx öncesi dönem açısından, Fransız ve İngiliz felsefesine daha yakın olduğunu belirtiyor.³⁶ Örneğin eğlence ve eğitimi birleştirme ögesi açısından Fransız aydınlanmacısı Diderot'a yaklaştığı görülüyor. Böylece Brecht açısından sanat yararlı işlevi açısından öne çıkmaya başlıyor. "Brecht, Marksizm'i "sıradan insanlar"ı yerlerinde tutan idealist kültür ve etiği zayıflatabilecek materyalist ve bilimsel bir yöntem olarak gördü" (Lunn, 1995: 143). Sanatın sergileme değerini koruyarak toplumsal değişim için bir uygulama alanı olmasını öngörüyordu. Bu nedenle bilimsel ve ekonomik bilgileri kullanma yollarını arıyor ve bu bilgileri kullanma konusunda çekinceli olan Lukacs gibi düşünürleri eleştiriyordu. Ekonomik ve bilimsel bilginin kullanımı açısından bakıldığında Brecht'in tekniğe önem veren materyalist-bilimsel yaklaşımı ile Lukacs'ın Hegelci hümanist marksizmi arasında bir fark beliriyor ve sanatın işlevi konusunda bu fark hissediliyor. Yine de Brecht'i teknik ilerlemeyi yücelten biri olarak görmemek gerekiyor. Brecht modern üretim yöntemlerin, modern tekniklerin "işlevsel dönüşümü" üzerinde duruyor.

Lukacs'ın "şeyleşme" kavramı üzerindeki çalışmaları ile Brecht'in yabancılaşma kavramı hakkındaki uygulamalarını karşılaştırmak aralarındaki gerilimi görmek açısından önem kazanıyor. Lukacs, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde, şeyleşme kavramının incelenmesine yoğunlaşıyor. Marx'ın meta fetişizmi hakkındaki incelemesinin bir yorumu olarak Lukacs'ın şeyleşme kavramına bakışı, sanat incelemelerine de yansıyor. Lukacs'ın şeyleşme hakkındaki tespitleriyle, Brechtien yabancılaşma kavramı arasında bir yakınlık düşünülebilir. "Toplumsal süreçteki nesnelerin şeyleşmiş katı varlıklarının tam bir yanılısama olduğu meydana çıkmalı; kısacası şeylerin süreçlere dağılan birer moment oldukları ortaya çıkmalıdır" (Lukacs, 2014: 369). Lukacs'ın şeyleşme hakkındaki analizi Brecht'in yanılısamayı kırmak için yabancılaşma etkisini geliştirmesini anımsatıyor.

Post-modern sanata, avantgard sanata yöneltilen eleştiriler de Lukacs'ın üzerinde durduğu belirlemelerin bir devamı olarak görülebilir. Lukacs -Brecht arasındaki tartışma, ideolojinin hayata ne şekilde tezahür ettiğinin göstergesi olarak

36

okunabiliyor. İdeolojinin hayatı nasıl etkilediğini ele alırken, Lukacs, modern edebiyat ekollerinin ortak bir özelliğini ortaya koyar, “Bu özellik, realiteyi, yazara ve onun yarattığı karakterlere nasıl görünüyorsa aynen öyle algılamaktır.” Oysa bu akımların kendisi “...kendi dolaylımsızlıklarında donmuş olarak kaldıkları için, yüzeydeki sırrı kırıp, aralayıp alttaki esası; yani toplumsal etmenleri fark edip anlayamamaktadırlar” (Lukacs, 2014: 71). Anlayamadıkları için de bu yazarlar, gerici fikirlerin zihnimize nasıl girip nüfuz ettiğini anlayabilmekte zorlanıyorlar. Lukacs’a göre, modern sanat akımları, ancak reel dünyamızı derinden algılayıp, yüzeydeki sır perdesini aralayıp gerçekliğin aslını anlayarak bunu mümkün kılabilir.

Brecht için sorun politik ve felsefi düzlemde dünyayı görme biçimine odaklanıyor. Sorun Lukacs’ın ele aldığı gibi sadece bir estetik tartışması olarak ele alınmıyor. Bir diğer çelişki de Lukacs’ın estetik görüşünü roman üzerine dayandırmasından kaynaklanıyor. Şiir, tiyatro, sinema gibi alanların dışarıda bırakılması bir çelişki oluşturuyor. Lukacs ile Brecht arasındaki tartışmada, Lukacs’ın 19. Yüzyıl romanlarındaki gerçekçiliği önemsemesi, bu romanların yapısındaki kahramanın konumlanması ile anlaşılabilir. Bu romanlarda toplumsal gerçeklik ana karakterler yoluyla, onların bilinç durumları ile gösteriliyor. Romanların ana karakteriyle oluşturulan bilinç Brecht tarafından ideolojik yansıma olarak okunuyor. Lukacs’ın sözünü ettiği romanlar ve bu romanların gerçekçiliği, Brecht’e göre ana karakterlerin üstlendiği bir rol oluyor. Değişim ana karakter ya da roman kahramanı diyebileceğimiz kişiler üzerinden açıklanıyor. Diğer karakterler de ana karakterlerin düşünce durumları üzerinden şekilleniyor.

Brecht oyunları ise klasik dramın kişi üzerinden (kahraman) kurulan yapısını bozuyor. Bu anlamda merkezi bir karakterde değil, merkezlessiz bir yapı içinde yan unsurlar merkezi oluşturuyor. Althusser’e göre kahramana dayalı olmayan bir eser anlayışı Brecht’in materyalist kavrayışıyla anlaşılıyor. Çünkü tarihin ilerleyişi ne Hegelci tin macerası ne de kahramanlarla gerçekleşiyor, tarihi halk kitleleri yapıyor. Kahramana dayalı kurguyu alt üst eden Brecht, kahramana tabi olarak kurulan bütün yapıyı bozmaya çalışıyor. Althusser’in belirttiği gibi, Brecht oyunlarında kahramanlar yok değildir fakat sistem kahramana göre kurulmaz ve yapının yapısı veya kurgusu kahramanın kahramanlığına izin vermeyecek şekilde düşünülüyor.

Brecht, tarihin geçişsel dönemlerinde yeni estetik olanaklar ve yöntemler sunulabilmesi için sanatta deneme etkinliklerinin vazgeçilmez bir ihtiyaç olduğunu savunuyor ve sanatçıya bu işi yapabilmesi için yanılma ve yanlış yapabileme serbestisi; ya da, kısmi başarılar içinde de olsa, yenilikçi çabalarını sürdürebilmek özgürlüğü istiyordu (Jameson, 2006: 126).

Brecht, Teknik anlamdaki gelişmelerin ve bunların sanatta kullanımını, sanatların yoksullaşması olarak değil belli bir deneysel özgürlük alanının varlığı olarak görüyor. Aslında Brecht'in tespitleri eserlerinin etkisinden de görülebiliyor. Dönemin seyircisi sahnede uygulanan yenilikleri olumlu karşılıyor. İşçi sınıfından seyirci-okuyucuların Balzac ve Tolstoy'un uzun tasvirlerinden oluşan metinler yerine yeni gelişen sanat biçimlerine sempatiyle yaklaştığı görülüyor. Bu nedenle Brecht, ezilen sınıfların, yaşadıkları dünyayı değiştirirken kendilerinin de değiştirmek durumunda olmasından hareketle, sahnedeki yeniliklere açık olduğu kabulüyle yola çıkıyor. *Günlükler*'de Lukacs'a ilişkin şu ironik göndermeyi yapıyor:

Ama biçimsel sorunlar da biçimsel olarak ele alınabilir ve Lukacs'larda da olan bu. Bu murksistlere³⁷ göre olay şudur: Toplumcu gerçekçiler eksik bir gerçekçiliğe sahiptiler, hala idolleri vardı; onları bir kenara bırakalım ve her şey yoluna girsin. Onların olguları kabul edildi ve yeniden düzenlendi. Marx yeni çıkarımlarla bezenmiş Ricardo'dan başkası değildir. Şolohov birkaç at gözlüğünden arındırılmış Balzac'tır (Brecht, 2007: 438).

Lukacs ile Brecht arasındaki, estetik alanındaki karşıtlığı ortaya koyarken, 68'lerden önceki dönemlerde, Brecht'in görüşlerinin, Marksist çevrelerde geniş kabul gördüğünü belirtmek gerekiyor. Lukacs'ın yorumlarının çelişkilerini Brecht kadar açık kılan bir eleştiri henüz gerçekleşmiyor. Sosyalist hareket içerisinde sanata serbesti getirilmesi düşüncesi Brecht'in dile getirdiği düzeyde dile getirilemiyor. Brecht'in, Lukacs'ın estetik teorisindeki yetersizlikleri ortaya koymasıyla birlikte, Lukacs'ın estetik teorisi, Marksist estetik içerisinde güçlü etkisini sürdürüyordu. Brecht'in yaptığı çözümlerinin kapsamı ise kendi sanat ürünleri ekseninde veya kendi

³⁷ Brecht, doğru bulmadığı bu Marksizm anlayışını eleştiren bir kelime oyunu yapıyor.

çalışmaları için yazdığı notlara dayanıyor. Buna rağmen, Brecht'in sanat görüşü, kendine özgü bir çıkış noktası oluşturması, ulaşmaya çalıştığı hedef bakımından başarıya ulaşması sebebiyle, oyunları hem kitleler hem de entelektüeller tarafından etkin bir öneme sahip oluyor.

1934 yılında Sovyetler Birliği Yazarlar Sendikaları Kongresinde, Toplumcu Gerçekçilik resmi bir sanat anlayışı olarak kabul ediliyor ve aslında resmi olarak onaylanan ilk sanat anlayışı olarak anılıyor. Buna göre “Sanatçının görevi gerçekliği yorumlamak, yansıtmak ve değiştirmektir” (Clark, 2017: 109) oluyor. Tartışmalı bir sanat anlayışı olarak Toplumcu Gerçekçilik, sanat ve politika ilişkisi açısından önemli bir örnek oluşturuyor. Kimi zaman mahkûm edilirken, farklı yorumlarının da olduğunu söylemek gerekiyor. Resmi sanat anlayışı dışında toplumcu gerçekçilik anlayışla sanat yapma biçimleri görülüyor. Konu açısından Brecht'in Toplumcu Gerçekçiliği farklı bir anlam taşıyor. Örneğin Toplumcu Gerçekçilik, sanata öncelikle içerik kaygısıyla yaklaşmayı ve biçimsel kaygıları geri planda tutma sonucunu doğuruyor. Brecht'in Lukacs'ın gerçekçiliğine eleştirisi farklı bir yönde ilerliyor. Brecht düşünce ile birlikte yeni biçimler yaratmasıyla öne çıkıyor fakat Lukacs klasik gerçekçiliği örnek alan bir estetik bakış öneriyor.

Brecht ve Lukacs arasındaki tartışma Marksist estetiğin iki farklı kutbunu oluşturuyor. “Lukacs, sadece yüzeydeki görüntüyü anlatan ve onu da parçalanmış, kaotik ve bilinmeyen şekilde anlattığı için toplumsal gerçekliğin özünü yakalamayı başaramayan dışavurumculuğu özellikle eleştirmiştir” (Clark, 2017: 109). Lukacs'ın sanatçılara önerisi Engels'in çizdiği çerçeveye paralellik oluşturuyor. Buna göre hayatı olduğu gibi yansıtan sanat yapıtları öneriliyor ve bu şekilde toplumun yapısının ortaya çıkarılabileceği savunuluyor. Brecht ise değişen ve güncel seyirci profiline güvenerek modern anlayışa ağırlık veriyor. “Brecht, izleyiciyi anlam yaratımına katmak için yeni tekniklere ihtiyaç duyulduğunu ileri sürmüştür. Sanatın didaktik bir amacı varsa, bu sadece bir düşünceyi edilgen bir izleyiciye iletmek olmamalı, aksine sanat eseri izleyicinin de katıldığı ve eleştirel bir analiz yaptığı bir deneyim olmalıdır” (Clark, 2017: 34). Brecht böylece Lukacs'ın sanatı gerçekliği yansıtacak bir ayna olarak ele almasına karşıt bir arayışı öne çıkarıyor. Brecht tiyatrosu daha çok “göstermecî” diyebileceğimiz bir üslupla çalışıyor. Yani sahne unsurları ve oyunculuk

ortada bir oyun olduğunu gösteriyor ve hissettiriyor. Bu şekilde seyirci bir illüzyon durumu yaşamıyor. Klasik deyişle Brecht, sahnedeki dördüncü duvarı kaldırıyor ve sihirli bir havanın oluşmasının önüne geçiliyor.

Aristoteles'in *Poetika*'da ifade ettiği katharsis kavramı, Lukacs ile Brecht arasındaki estetik ayrışmayı belirtmesi açısından önem kazanıyor. Marksist estetik tartışmaları içindeki iki önemli figürün katharsis kavramı özelinde, sanat yapma biçimini göstermesi bakımından oluşan ayrım, politik yönelimin sanata yansımaları görmek açısından fikir veriyor. Katharsis, Aristoteles tarafından "korku ve acıma duyguları uygulayarak ruhun tutkularından arınması" olarak tanımlanıyor. Ruhun arınması ise sahnedeki olaylarla özdeşleşmeyi gerektiriyor. Dolayısıyla izleyici, sahnedeki olayları izleyerek bundan sonra ne yapacaklarına ilişkin fikir oluşturuyor. Katharsis kavramı Lukacs'ın estetik kuramında önemli bir yer tutuyor. Bugün sanat yapıtı karşısında tüm bilinçsel faaliyetlerle var olma, dalınç, temaşa, contemplatio diyebileceğimiz kavramlarla izleyicinin konumunu açıklama, bu kavramı açıklamaya yardımcı oluyor. Lukacs kavramı daha geniş tutuyor ve katharsis kavramını salt bir estetik kategori olarak görmüyor. Katharsis estetik kategori olarak oluşup yaşama yansımaktan çok, yaşamdan sanata geçmiş bir kavram olarak ele alınıyor. Böylece katharsis kavramı gerçekliğin sanatta gösterilmesi ya da yansıtılması olarak karşımıza çıkıyor. Yaşam ile sanat arasındaki bağı göstermesi açısından katharsis kavramı önem kazanıyor. Öte yandan Marksizmle ilişkili olarak tartışılan yansıtma kuramı, yani sanatın hayatın yansımaları olma fikri, belli bir temel kazanıyor. Katharsis sadece tiyatro veya Aristoteles'in kullanıldığı anlamda tragedya dönemi için tragedya üzerine değil tüm sanat yapıtlarının temel fikri oluyor. Müzikte veya sinemada da benzer etki görülebiliyor. Dolayısıyla Lukacs izleyicinin gösterilenle bir bilinçsel bütünlük sağlamanın sanatın temel karakteristiği olarak görüyor. Çünkü izleyici belli bir bilinçle sanat yapıtının karşısına gelir ve gösteri ile kurduğu kathartik ilişki, sanat ile izleyici arasındaki karşılıklı etkileşimi gösteriyor. "Alımlayıcı, bir çocuk bile olsa, izlenimlerle, yaşantılarla, düşünceler ve deneyimlerle yüklü olarak yaşamdan gelen kişidir; bütün bunlar zamanın, doğanın, kişinin geldiği sınıfın vb. etkisiyle alımlayıcının dünyasında şu ya da bu ölçüde belli bir yer edinmiştir" (Lukacs, 1998: 15-16). Alımlayıcı kendi yetirdikleri ile sanat aracılığıyla bir yaşantının içine çekiliyor ve farklı deneyimler kazanıyor.

Katharsis, toplumsal yaşamın sürekli ve önemli bir ögesi olduğu, bu niteliğini de koruduğu için, yansıtılmasının sanatsal yaratma sürecinde hep yeniden ele alınan bir konu olması zorunludur; ama katharsis bununla da kalmayarak, gerçekliğin estetik aracılığıyla yansıtılmasının biçimleyici güçleri arasında yer alır (Lukacs, 1998: 19).

Katharsis hayatın gerçekliğinin sanata geçmesi olarak düşünüldüğünde, önce bir kuram olarak sanattan yaşama geçmiyor. Katharsis, ortaya çıktığı yunan toplumunda kullanılan bir sağaltım yöntemi idi. Sanata uygulandığında tutkuları erdeme yöneltmesi bakımından, sanat yoluyla bir sağaltımı işaret ediyor. Lukacs, kavramı tragedya özelinde değil tüm sanatlara uygulanan bir yöntem olarak ele alıyor. Tüm sanatlar için tutkuların, duyguların erdeme yöneltmesi için katharsis anlam kazanıyor. Brecht'in katharsisi kırmaya dönük teorisine Lukacs karşı çıkıyor.

Lukacs açısından katharsis kategorisi izleyicinin eserle bütünleşmesinin koşulu oluyor. Öyle ki eserle bütünleşmenin sağlanabilmesi için Lukacs, izleyicinin belli bir süre için aktüel hayattan kopmayı talep ediyor. Bu sayede katharsis öznelere değişimi için bir imkân olarak görülüyor. Brecht, katharsisi öznelere değişimi için bozulması gereken bir etken olarak düşünürken, Lukacs öznenin değişimi için katharsis etkisini önemli görüyor. Brecht ise tam da bu özdeşliği kırmak için katharsise ve dolayısıyla Aristotelesten beri gelen bu anlayışa karşı çıkıyor ve izleyiciyi eleştirel konumda tutmak istiyor. Yabancılaştırma efekti de tam da bu işlevi yerine getiriyor. Öte yandan Brechtien sanat yapıtında tamamıyla seyirci ve eser arasında etkileşim olmadığını söylemek hata oluyor. Mutlak bir özdeşlik olmasa da yapıtla temaşa (etkileşim) olması gerekiyor ki bu etkileşimin kırılması gerçekleşsin. Eserle kurulan yakınlık yanında eserle belli bir mesafenin korunup, onunla yabancılaşmak Brecht'in yaklaşımına daha yakın görünüyor. Hatta Brecht'in kimi konuşmalarında, oyuncuyu role sokarken bu yanlış anlaşılmayı gidermeye çalışıyor. Sahnedeki akışın bir oyun olduğu aleni olarak gösterilmeye çalışırken, bir yandan da izleyicinin sanat yapıtında belli düzeyde olması gereken inandırıcılığı yakalaması gerekiyor. Brecht'e yönelik eleştirilerde seyirciyle kurulan özdeşlik bağının kırılması sıkıntılı bulunur çünkü seyirciyle mutlak bir bütünlük kuruşması talep edilir. Lukacs ise Aristoteles'ten beri gelen katharsis anlayışını önemsiyor. Brecht'e yönelen eleştirileri de Aristoteles'ten beri gelen sanat algısını kırmanın zorluğu olarak görmek gerekiyor. Lukacs, antik yunandan beri

katharsis ile etik tutum arasında bir bağ görüyor ve bunun kalıcı olmasını istiyor. Bunun aksi tutumun, sanatı salt hoşla gitme, eğlenme veya boş vakit geçirmeye indirgeyeceğini düşünüyor.

Brecht gibi büyük bir sanat ahlakçısında ise, katharsis'in özüne bağlı kalış, sanatın coşkusal nitelikteki her türlü etkisi karşısında duyulan derin güvensizlik açıkça belirgindir. Estetik sorunsalından bu yapıtın başka bölümlerinde bahsedilecek olan yabancılaştırma etkisi, salt doğrudan ve geçici yaşantı niteliğindeki katharsis'i ortadan kaldırıp, günlük insanı akıl yoluyla sarsacak gerçek bir değişime zorlayan bir katharsis'i kurmayı amaçlar (Lukacs, 1998: 32).

Lukacs, Brecht'in katharsis eleştirisini sanatın coşkusal etkisini reddetmek olarak yorumluyor. Brecht'ten yabancılaştırma efekti ise katharsisi ortadan kaldırıp akıl yoluyla gerçekleşecek bir katharsisi koymayı hedefliyor. Lukacs, sanatın özünde bir katharsis buluyor ve aslında o da Adorno gibi düşünerek, Brecht'in bir çeşit katharsis yarattığını vurguluyor. Bunu Brecht'in olgunluk dönemi yapıtlarının estetik açıdan önemini vurgulayarak yapıyor.

Çünkü sanatsal ögenin, daha önce belirtmiş olduğumuz gibi, retoriğin ve kitle iletişim araçlarının saldırısına uğramasına, yeni ve gerçek bir estetik dönemi başlatmak bilinci eşlik edebilir, ya da bugüne kadar ki estetiğin tümü kuramsal olarak bir yana atılabilir, ama bu arada – yeni kurama karşın- estetik açıdan önemli sanat yapıtları oluşabilir. (burada Bertolt Brecht'in olgunluk dönemi üretimi düşünülmelidir) (Lukacs, 1998: 42).

Genel Brecht eleştirilerinde olgunluk çağı eserlerinin bilinen Brecht'ten yöntemleri açısından esneklik gösterdiği söyleniyor. Lukacs Brecht'in olgunluk çağı eserlerini kendi estetik anlayışına daha yakın görüyor. Adorno'da Brecht eleştirisinde benzer bir noktaya değiniyordu. Adorno, Brecht'in kendi eleştirdiği katharsis anlayışına veya dramatik oyun anlayışına geri döndüğünü söylüyordu. Lukacs, Brecht'in olgunluk dönemi eserlerinin yüksek estetik seviyesini katharsis anlayışını

andırmasına ve klasik yapıtların formuna yaklaşmasına bağlıyor. *Sezuan'ın İyi İnsanı* ve *Kafkas Tebeşir Dairesi* gibi Brecht oyunları bu kapsamda düşünülebilir.

Lukacs ile Adorno arasındaki estetik ayırım avangard sanat akımlarına yaklaşımlarında belirginleşiyor. Lukacs, gerçekçi sanat yapıtlarına bağlı kalarak avangard yapıtları yozlaşma örneği olarak görüyordu. Adorno ise Lukacs'tan farklı olarak yeniden gerçekçi sanat yapıtı ortaya koymayı estetik gericilik olarak değerlendiriyor. Adorno Lukacs'dan farklı olarak avangard akımları kapitalist toplumdaki özerk yapının içinde görüyor. Lukacs'ın bütünlüklü eserleri öne çıkarmasına karşı olarak Adorno, bütünlüklü eserlerin dünya tasarımlarının sorunlu ve yanıltıcı sonuçlar doğuracağını düşünüyor.

Lukacs *Özgür ya da Gündümlü Sanat* adlı yazısında Adorno'nun tartışmaya açtığı konuya yakın bir hatta ilerliyor. Günümüzde sanat hakkında iki yaygın eğilim olduğunu belirliyor. Bir görüş sanatı politik eğilimiyle açıklıyor. "...sanatın biricik görevi gerek çağının gerekse toplumun ve savaşım veren sınıfların uzlaşmazlıklarında belli bir yer tutmaktır, deniyor" (Lukacs, 2004: 81). Lukacs'a göre söz konusu görüş, sınıf savaşımı dışındaki anlayışları kendi dünyasında varlık gösteren, toplumsallıktan uzak olarak görüyor. İkinci kesim ise sanatın kendisinin bir amaç olduğunu öne çıkarıyor. Sanat ve edebiyatın toplumsal meselelerden kendisini yalıtması gerektiğini, hiçbir yasaya, ahlaka bağlı olmaması gerektiğini düşünüyor. "...kısacası her türlü düşünceden bağımsız olunmalıymış falan... Sanatın en yüce ilkesini, sanatçının kişiliği –daha doğrusu- yaratım anındaki ruh durumu oluşturmuş" (Lukacs, 2004: 81). Lukacs iki yerleşik seçenekten birinin seçilmesine karşı çıkıyor. Sanat ne politik bir bağlanma içinde olmalı ne de tamamen kendini toplumdan soyutlayan fildişi bir kulede yaşanmalı. Böylece Lukacs, öznelci sanat anlayışı ve "gündümlü sanat" düşüncesine eleştiri getirerek, ikisinden birini seçmeye karşı çıkıyor ve farklı bir yol arıyor. Lukacs bu noktada eleştirel gerçekçiliği öneriyor ve bir anlamda ara bir formül bulmaya çalışıyor. Lukacs'ın bağlanmacı sanata karşı mesafeli tutumu Adorno'nun tavrı ile yaklaşıyor. Benzer biçimde Lukacs kapitalizmin her türlü sanatsal faaliyeti kendi ilişkilerine hapsedtiğini söylüyor. Adorno'nun kültür endüstrisi ile yaptığı analizi dile getiriyor.

Gelgelelim kapitalizmin gelişmesine koşut olarak –hele iyi sanatın da bir ticaret olabileceği ve hatta en muhalif, en öncü (yenilikçi) sanatın bile, çok geniş olanaklı, dahası başarılı bir kazancın nesnesi olabileceği belli olunca- bu adalar da birbiri ardından yitip gittiler. Sanatın tümü, iyi ve kötü sanat, usta yapıtlar ve zevksiz yapıtlar (kitsch), klasikler ve öncüler, hepsi de aynı ölçüde kapitalizme boyun eğdi. (Lukacs, 2004: 96).

Kısacası Lukacs, kapitalizm çağında sanatın metalaşması sürecini analiz ediyor. Fakat metalaşma sürecini sanatçı özgürlüğünün mutlak yıkımı olarak görmüyor. Gerçek sanat ile ekonomik üretim ilişkileri arasında koyduğu mesafe ile, gerçek sanatı belli ölçüde özgün konuma koymuş oluyor. Böyle bir düşüncenin Lukacs'ın Marksizm'i algılayışı ile ilişkili olduğunu düşünmek gerekiyor çünkü Lukacs Marksizm'i materyalist tarih anlayışı dolayısıyla öne çıkarıyor. “Lukacs, kariyeri boyunca kapitalizmi genellikle toplumsal ya da ekonomik eşitsizlikler ya da anonim zenginlerin siyasal iktidarından çok, estetik ve etik bir hümanizm ve idealizm perspektifinden eleştirdi” (Lunn, 1995: 139). Kapitalizm bile sanatçının özgür yaratımı olmadan eksik kalıyor. Kapitalizmin sanatçıya olan ihtiyacı elbette hakiki sanatın bir güvencesi olamıyor. Esas itibarıyla, Lukacs'a göre kapitalizm sanat ve kültüre düşmandır çünkü kapitalist iş bölümü insan ruhunun parçalanmasına kaynaklık ediyor (Lukacs, 1971: 70). Modern sanatsal özgürlük istemi sanatçıyı kendi öznelliğine itmeye çalışıyor. Hakiki sanatın oluşumu için ise bu öznellik alanının dışına çıkmak gerekiyor. “Modern sanat, öznel özgürlük uğruna nesnel gerçeğin ele geçirilmesinden vazgeçmiştir” (Lukacs, 1971: 99). Nesnel gerçeğin ele geçirilmesinden vazgeçiş, sanatın hakiki özgürlüğünden vazgeçiş anlamına geliyor. “Derinlere inen bir ilişki ve gerçeğin nesnel özüne parçalanmaz bir bağlılık; İşte hakiki nesnel sanatsal özgürlük. Bu özgürlük nesneldir, çünkü çoğu durumda sanatçının bildiğinden, tasarlayabileceğinden ve amaçladığından daha büyüktür” (Lukacs, 1971: 100).

Adorno, *Baskı Altında Uzlaşma* başlıklı çalışmasında, Lukacs estetiğini ve genel olarak onun felsefi-politik duruşunu inceliyor. Adorno'ya göre George Lukacs, şeyselleşme (reification) kavramını felsefeye uygulayan ilk yazar oluyor. Lukacs'ın bugün de tartışılır oluşunun kökenini ise gençlik yazılarına bağlıyor.³⁸ Adorno'nun

³⁸ Adorno burada *Ruh ve Biçim, Roman Teorisi ve Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki makaleleri işaret etmiştir.

değerlendirmesinde, özellikle Lukacs'ın *Roman Teorisi adlı* çalışması, bugün bile felsefi estetik için bir ölçüt olarak duruyor. 1920'lerin ilk yarısından itibaren resmî ideolojiyi benimsediği için ilk yazılarını reddetmiş ve sonraki otuz yılda “düşünürü baskı altına alan iflah bulunmaz kısırlığın egemen olduğu bir ortamda çalışmaya, bu ortama uyum göstermeye mecbur olmuştur” (Adorno, 2006: 329). Lukacs'ın doğu bloku dışındaki bölgelerde tanınması, Adorno'nun işaret ettiği ilk dönem çalışmaları sayesinde oluyor.

Adorno, Lukacs'ın “Şeyleşme” kategorisini felsefi estetik literatüre getirmesini önemserken, onun modern felsefi akımları gerici olarak görmesi üzerinde duruyor. Oysaki modern felsefenin pek çok yan dalı Lukacs'ın kategorileştirdiği “Şeyleşme” karşı durabiliyor. Lukacs'ın Freud ve Nietzsche'yi düpedüz faşistlikle suçlaması, Adorno için bir başka hayal kırıklığı oluyor.

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı ise Adorno'ya göre, Lukacs'ın Nagy hükümetindeki çatışmalı konumu ve ilerleyen yaşı nedeniyle farklı bir konumda duruyor. Stalin dönemine eleştirileri, söz ve ifade özgürlüğüne dönük söylemleri ve sonraki yazılarında Brecht'te dönük olumlu değerlendirmeleri nedeniyle bir tartışma açıyor. Yine de Adorno, Lukacs'ın bu çalışmasını ürkek bir muhalefet olmaktan öte bulmuyor. Adorno'ya göre Lukacs, sosyalist gerçekçiliğin sınırlarını geliştirme çabasıyla hareket ediyor.

Tıpkı Brecht gibi, yirmi-otuz yıldan beri her kendiliğindenlikli coşkuyu, aparatçıkların gözünün tutmadığı ya da anlayamadığı her sanat eserini susturup baskı altına almak; böylece, beş para etmez pislik ve süprüntülerin düzeyini aşmaya çalışan sanat ürünlerine hayat hakkı tanımamak için kullanılagelmiş toplumcu gerçekçilik anlayışının çerçevelerini genişletmeye çalışmaktadır (Adorno, 2006: 322).

Adorno, Brecht'e dönük yürüttüğü “bağlanma” eleştirisini Lukacs üzerinden başka bir formda sürdürüyor. Lukacs'ın estetiğe ilişkin düşüncelerini politik arka planına bağlıyor. Lukacs'ın son dönem çalışmalarının, ilk dönem çalışmalarının melankolisini sürdürdüğünü düşünüyor. Adorno'ya göre Lukacs, hala herkese eleştirel gerçekçi ya da sosyalist gerçekçi gibi sıfatlar yakıştıran bir “kültür komiseri”

konumunda duruyor. Lukacs, eleştirel ya da sosyalist gerçekçi olmayan tüm sanatı dışlıyor ve dekadans buluyor. Dekadans kavramını modernizmin tüm yapıtlarına yönlendirmesi, toptancı bir yaklaşıma yol açıyor. Lukacs'ın modernizm-dekadans bağlamında sanat çalışmalarını toptan yargılaması Proust, Kafka, Joyce, Beckett, Heidegger, Adorno, Benjamin ve Brecht'i de kapsar hale geliyor. Diğer yandan Lukacs, Marksist teori ile resmi Marksist anlayışı örtüştürerek bir yanılığa oluşturuyor. Öyle ki, dekadanslık yorumu Baudelaire'a kadar uzanıyor.³⁹

Adorno'nun Lukacs eleştirisi, sanatta biçim ve teknik konusundaki tartışmalardan yön buluyor. Lukacs, modern sanatta üsluba, biçime ve tekniğe verilen önemi fazla buluyordu. Adorno'ya göre Lukacs, modern sanatta biçimin işlevini anlamak yerine, bu biçimsel öğelerin fazlasıyla öznel ve zorlama eklemeler olduğunu düşünüyor (Adorno, 2006: 324). Gerçekten de Lukacs özellikle *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* 'nda eserde biçim ve amaç ilişkisini sorgularken, sanat eserinde üslubun eserin amacıyla uyuşması üzerinde duruyor. Farklı anlatım teknikleri ve bunların ayırımından çok yazarın dünya görüşü ve ideolojisini ön plana çıkarıyor. Üslup, yazarın dünya görüşü ve ideolojisini gerçekleştirmek için önem kazanıyor ve üslup kendi başına biçimsel bir nitelik değil eserin amacıyla iç içe olan bir durum olarak görülüyor. Lukacs bu konudan bahsederken ; “Burada bütün ağırlığı biçimsel sorunlara vermenin sanatçının eserinin niteliği konusunda büyük yanılığlara yol açacağını belirtmek istiyorum” (Lukacs, 1986: 23) demektedir.

Tam da bu nedenle Lukacs, sanat yapıtı için yapılan incelemelerde “öz” ve “imaj” gibi kavramları idealist felsefenin uzantıları sayıyor. Fakat Adorno bu kavramların Platoncu bir felsefi jargondan ayrı olduğunu altını çiziyor. Lukacs'ın sanattaki “öz” veya “esas” kavramlarını idealist yönelimde bulması, sanatın alanının aktüel alana aktarılabileceği yanılığısından kaynaklanıyor. Adorno'ya göre Lukacs, sanat alanı ile aktüel alanın birbirinden ayrı alanlar olduğunu gözden kaçırıyor. İki alanı örtüştürmeye çalışıyor.

³⁹ Baudelaire, Frankfurt Okulu düşünürleri Adorno, Marcuse ve Benjamin için ortak bir çalışma alanı oluşturuyor. Adorno Baudelaire'de özerk sanat anlayışında zemin buluyor. Marcuse, devrimci sanatı açıklarken Baudelaire'ın yarattığı biçimsel devrimi hatırlatıyor. Benjamin ise romantizme ilişkin çalışmalarda sıklıkla Baudelaire'e referans yapıyor.

Ama sanat, içinde yer aldığı dünyada onun antitezi olarak yer alır; onun antitezi olarak işlev edinebilir. Felsefe, sanatın bu durumunu görmüştür; felsefe sanatı 'estetik görünüş' (aesthetic appearance) olarak betimler. Lukacs'ın kendisi de bilecektir ki, bir sanat ürününün içeriğinin gerçekliği toplumsal realitenin gerçekliği ile aynı değildir (Adorno, 2006: 337).

Felsefenin sanatı ayrı bir disiplin olarak ele alması Adorno açısından realiteyle sanat arasındaki ayrılığı açıklamak için kaynak oluşturuyor. Adorno'nun özellikle appearance (görünüş) e vurgu yapması Kant'çı kendinde şey ve görünüş ayrımını hatırlatıyor. Bilindiği üzere Kant'a göre, nesnelere insan aklının yetileriyle baktığımızda, nesnelere görünüşleri bilinebiliyor ve kendinde şey bilinmiyor. Bilgi olanakları geliştikçe kendinde şeyi daha fazla bilinir oluyor ve bunları Kant, görünüşler olarak ele alıyor. Kant'ın estetiği imgelem üzerinden okuması da burada bağlantı oluşturuyor. Sanat realitenin karşılığı olmuyor. Realiteye imgelemin alanıyla yaklaştığımızda sanatsal görünüşler ortaya çıkıyor. Nasıl ki şeyleri görünüşler olarak bilinebiliyorsa, sanat da gerçekliğe zorunlu bir bağlılık değil, ampirik gerçekliğin bir görünüşü olarak bilinebiliyor. Böylece Adorno sanatı gerçeklikle sınırlandırmayı tartışmaya açmış oluyor. Sanatı imgelem dolayısıyla, imajlarla ilişkisi bağlamında, bir idealizm olarak ele almak gerekmiyor. Sanatın sanat olarak kalması için gerçekliğin imajlarıyla hareket etmesi gerekiyor. Dış gerçekliğin sanatı sınırlaması veya baskı altına almasının antitezi, Adorno tarafından böyle formüle ediliyor. "Sanat ve gerçekliğin birbirine eklenmesi, ancak ve ancak, sanatın nesnelere realitede nasılsalar öyle alıp kabul etmesiyle değil, kendi biçimsel yasalarını kristalize edebilmesiyle olanaklıdır. Sanatta bilgi estetik olarak dolayımlanır" (Adorno, 2006: 338). Adorno sanatı aktüel dünyayla oluşturduğu karşıtlıkta anlamlı görüyor. Gerçeklik karşısında alınacak estetik uzaklık, sanatı sanat yapıyor ve bilinçli bir etkinliğe dönüştürüyor.

Lukacs, yapının içeriğiyle aktüel gerçekliğin örtüşmesini talep ediyor fakat Adorno'nun itirazı tam da bu noktaya odaklanıyor. Lukacs'ın düşüncesi diyalektik olmaktan çıkıp sanatın aktüel gerçekliğe indirgenmesi oluyor. Adorno'ya göre idealist bir sanatçının eserlerinin içerik olarak idealist felsefeye yakın olması gerekmiyor. Sanatı zaten gerçekliğin özü ve imajı olmalıdır ki estetiği bütünlüğü oluşturan da bu anlayış oluyor. Sanat dış gerçekliğin baskısı altında hayat bulamaz. Sanat şeyleri

aktüel alanda nasılsa öyle ele alamaz, elbette ki sanat öz ve imaj kavramlarıyla hayat bulur:

Sanat aktüel dünyanın negatif bilgisidir. Şu günlerde sık sık rastladığımız bir felsefi anlatıma benzeterek söyleyecek olursak, bu durumu, varoluş karşısında ‘estetik bir mesafe’ içinde olabilme diye de ifade edebiliriz. İşte, bu varoluşun reddi sayesinde değil, bu mesafe sayesinde ki sanat yapıtı, hem de geçerli (valid) bilinç olabilmektedir. Bunu görmezlikten gelen bir teori hem gelişkinlikten yoksun hem ideolojik bir teori olarak kalmak durumundadır (Adorno, 2006: 339).

Adorno’nun Lukacs eleştirisi böylece aktüel gerçeklikle estetik bir mesafe ekseninde geliyor. Lukacs modern sanatı dünya gerçekliğinden kendini soyutlaması yönünden eleştiriyor. Örnek olarak ise Proust’un öznel üslubunu gösteriyor. Adorno tam ters bir yönde, Proust’un bu tutumunu ve sanat yapıtını ele alışı bireysellik karşısı görüyor ve bu nedenle önemiyor.

Beckett’in konumu da Lukacs ve Adorno arasındaki polemiki anlamamıza ve sanat yapıtının niteliğinin anlaşılmasına yardım ediyor. Beckett, Lukacs’ın eleştirilerine bir örnek oluştururken, Adorno için olması gereken yapıyı temsil ediyor. Beckett, Adorno için *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde ortaya konan felsefenin sanatta yansıması olarak konuluyor. Kültür endüstrisinin egemenliğindeki bir toplumun bireyleri Beckett’in oyunlarındaki ilkel insanlara benzetiliyor. Beckett’in saçma (absürd) tiyatrosu ise saçma dünyanın son demlerini gösteriyor.

Lukacs’a göre ise Beckett’in eserleri, insanı bitkisel yaşamın içinde, dışardan gelecek yardımlara kapalı, onu kurtaracak olanın da alıklaştığı bir atmosferde gösteriyor. Lukacs’a göre, Beckett’in eserlerinde “Sapıklığın ve alıklığın insanlık yazgısının tipleri olarak benimsenmesinin yanı sıra bir de abartarak övme diyebileceğimiz bir yöntemle karşılaşırsız” (Lukacs, 1986: 37). Beckett’in yapıtları kapitalist düzende yaşayan insanı bir çarpıklık içinde gösteriyor ki bu olası olandır fakat Lukacs’a göre çarpıklığın edebiyatta gösterilmesi için belli bir normallik ölçüsünün de olması gerekiyor. Beckett’da görülen çarpıklığın başka bir çarpıklıkla ölçülmesidir. “Çarpıklık insan varoluşunun normal durumu; sanat ve edebiyatın asıl

araştırma alanı, oluşturucu ilkesi olur” (Lukacs, 1986: 39). Edebiyatta Beckett’in üslubu ve dolayısıyla Adorno’nun Beckett yorumu, Lukacs tarafından kapitalist sistemde çarpıklığın normalleştirilmesi olarak okunuyor.

Adorno’ya döndüğünde, Lukacs’ın yanlıgısı edebiyatta teknik gereklilikleri görememesi ve edebi metinleri okurken yüzeysel anlamıyla yorum yapmasından kaynaklanıyor. Oysa Adorno’da sanat, gerçekliğin yansıması veya belli bir dünya görüşüyle gerçekliğin gösterilmesi olarak anlam ifade etmiyor. Sanatın bunu gerçekliğin üstündeki örtüyü kaldırarak yapması gerekiyor. Sanat ve gerçeklik bağlantısına, sanat ve bilim arasındaki ilişki dahil ediliyor. Adorno’ya göre Lukacs, sanat ve bilim arasındaki ilişkiyi de doğru konumlandıramıyor. Lukacs, sanat yapıtlarının sosyal bilimler tarafından veya sosyal bilimlerin ölçütleriyle değerlendirildiğinde, sanatın özerk yapısını kaybedeceğini göremiyor.

Son çözümlemede Brecht’in estetik anlayışını Lukacs gibi Adorno’da beğenmiyor. Aslında Brecht’in siyaset ile estetik arasında kurduğu ilişki iki düşünürden de farklıdır ve Adorno ile Lukacs arasında bir yakınlıktan dahi söz edilebiliyor. Üç yazar için de sanat gerçekliği anlamının bir yolu olarak düşünülebilir. Fakat Lukacs ve Adorno belirli sanat tarzlarına ağırlık vermekle Brecht’ten ayrılıyor. Örneğin Lukacs sanat yapıtlarında mimesis geleneğini öne çıkarıyor ve mimesis anlayışıyla Marksist estetik arasında bağlantı kuruyor. Sanatların taklide dayanması düşüncesi tarihsel materyalist bir bakış açısıyla birleştirilmeye çalışılıyor. Adorno ile Lukacs’ın angaje sanat (bağlanma) hakkındaki düşünceleri belli bir paralellik gösteriyor. Lukacs genel anlamda modernizme angaje olma konusunda duruyor ve eleştiriyor. Adorno ise örneğin Sovyet resmi sanat anlayışına (Lukacs) ya da politik söyleme(Brecht) angaje olma konusu üzerinde duruyordu. Dolayısıyla Adorno’nun Lukacs ve Brecht’i siyasal pratikleri nedeniyle reddettiğini akılda tutmak gerekiyor. Öte yandan Jameson’un belirttiği gibi “ Siyasal yönden başarılı bir sanatın gereği olan estetiğin oluşturulması işinin Marksist estetik içinde çözümlenip çözümlenemeyeceğini soran Adorno’nun, düşüncelere gömülmüş bugünkü burjuva sanat formlarının bu işi yapmaya yatkın olup olmasının da düşünmesi gerektiğini unutmamak gerekir” (Jameson, 2006: 318)

SONUÇ

Bu tezde Brecht ve Adorno estetiği karşılaştırılarak sanat ve politika arasındaki ilişkinin nasıl konumlandığı incelenmiştir. Brecht ve Adorno arasındaki estetik farklılık, düşünce tarihi içerisindeki gelenek göz önünde tutularak, modern çağda sanat yapıtının anlamlandırması için önem taşımaktadır. Sanat yapıtında politik eğilimin olanaklılığı tartışma ekseninde incelenirken, özerk sanat ile bağlanmacı sanat arasındaki ilişki sorgulanmaktadır.

Birinci bölümde Adorno ve Brecht estetiğine olan etkilerinin anlaşılması için Marksist estetik incelenerek, felsefi-politik bir analizin sanat yapıtına nasıl bir anlam yüklediği üzerinde durulmaktadır. Bu kapsamda Marx, Engels, Troçki, Plehanov, Lukacs ve Marcuse'nin düşünceleri incelenerek Marksist estetiğin politika ve sanat ilişkisine dair analizleri incelenmiştir. Buna göre Marx ve Engels'in bütünsel bir estetik kuram ortaya koymamasına rağmen, eserlerinden bölümler yoluyla Marksist estetiğin genel bağlamının oluşturulabileceği görülmüştür. Marx ve Engels'in sanatın üstyapı kurumları içerisinde gördüğü, idealist felsefe geleneğine uzak, aşkınsal niteliği olmayan bir sanat anlayışı önerdikleri, sanatı toplumsal ilişkilerle bağlantısında ele aldıkları görülmektedir. Öte yandan Marx ve Engels'in kendisinden sonraki Marksist estetik geleneğiyle belli bir farklılık taşıdığı görülmektedir. Marx ve Engels özellikle yazarın-sanatçının düşüncelerinin kendi eserinde hissedilmemesini öneriyordu. Engels politik eğilimin sanat yapıtında öne çıkmasını olumsuzlamaktadır. Troçki'nin Engels'in çizdiği anlayış üzerinden ilerlediği ve kültür sorunlarına yeni bir yaklaşım gösterdiği görülür. Plehanov sanatı toplumsallık ve sınıf mücadelesiyle birlikte ele aldığı, Lukacs'ın ise burjuva gerçekçilik anlayışı ile toplumcu gerçekçilik arasında bir yol önerirken, Marcuse 'nin ortodoks Marksist estetik anlayışı eleştirdiği görülmektedir.

İkinci bölümde Brecht estetiği, kurumsal çalışmaları ve sanat uygulamalarıyla birlikte ele alınmıştır. Brecht, izleyicinin sanat eserini algılamasında kendinden önceki gelenekten farklı olarak özdeşleşmenin kırılmasını amaçlar ve bunu yabancılaştırma

efekti denen yöntemle uygular. Bu tutum Aristoteles'ten beri gelen tiyatro anlayışının reddi üzerinden kurulmaktadır. Brecht'in seyircinin gözlemci kılındığı, gösteriye etkin katılımının sağlandığı seyircinin özdeşleşme içinde olmayıp, inceler durumda tutulduğu, akıl ve duygunun değişiminin hedeflediği bir estetik anlayışta olduğu görülmektedir. Brecht, sanat çalışmalarında uyguladığı yöntemini, uzak doğu bilgeliğinden, felsefi gelenekten, Marksizm'den etkilenerek kurmuştur. Öte yandan Marksizm'in Brecht sanatı için bir yöntem olarak düşünüldüğü ve Brecht'in sanatın Marksizm'in sanata uygulandığı basit bir form olmadığı görülmektedir. Brecht bir yandan modern teknikleri eserlerinde uygulamış, sanat eserinin oluşumunda katı bir gerçekçilik anlayışına karşı çıktığı görülmektedir. Brecht'in özgün yanı ise Marksist estetikçi olmakla birlikte politik olan ve estetik olan arasındaki ilişkiyi doğru konumlandırmasıdır. Brecht, toplumsal değişimi sanat yoluyla gerçekleştirmeye çalışırken estetik beğeniye ikincil konumda düşünmemiştir. Bu noktada Althusser'in Marx'ın felsefi devrimiyle Brecht'in sanatsal devrimi hakkında kurduğu analogi önem kazanmaktadır. Althusser gibi Marcuse'de Brecht'i çağının sanat anlayışını değiştirmesiyle öne çıkarmaktadır.

Üçüncü bölüm Adorno estetiğinin karakteristik özelliklerini açıklamaktadır. Adorno'nun estetik kuramı felsefesiyle paralellik içinde, kapitalizm eleştirisi, şeyleşme, kültür endüstrisi kavramlarıyla ilişkide olmaktadır. Adorno, özerk ve bağlanmacı sanat (angaje sanat) olarak ayrılacak iki estetik gelenek üzerinde durmaktadır. Adorno, bağlanmacı sanatın kapsamını genişleterek bağlanmacı sanat eleştirisini sadece Brecht üzerinden, Marksist estetik üzerinden değil, burjuva sanatın özelliklerini de katarak yapmaktadır. Özerk sanatı öne çıkarırken bağlanmacı sanatı toplumsallığa ve siyasete angaje olmak yönünden eleştirmektedir. Bu bakımdan sanat toplumsallığın reddi olarak, yaşadığımız dünyada sığınılacak bir liman olarak ele alınmaktadır. Çizdiği estetik çerçevede Beckett ve Kafka'nın eserleri, tahakküm altına alınmış bir dünyayı temsil ederek, özerk sanatın örnekleri olmaktadır. Kapitalizmin çelişkisini gösteren kültür endüstrisinin ürünleri ise kitleleri aldatmanın aracı olarak görülmektedir.

Dördüncü bölümde karşılaştırmalı olarak Brecht ve Adorno estetiği incelenmektedir. Adorno bağlanmacı sanat anlayışını eleştirirken özerk sanatın

niteliklerini ortaya koymaktadır. Brecht'ın sanat Adorno için politikanın sanata indirgenmesi anlamını taşımaktadır. Brecht'in sanat eserini geniş kitlelere ulaştırarak toplumsal değişimi amaçlaması Adorno açısından sanatın kitleleşmesini ifade etmektedir. Öte yandan sanatın şeyleşmesi ve oluşan toplumsal yabancılaşma iki düşünürün ortak noktası olmaktadır. Brecht'in burjuva sanat eleştirisi ile Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisi, sanat ve ideolojik yanılsama arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Adorno da Brecht'de sanatı ideolojik bir karşı çıkış açısından ele alıyor fakat sanatın toplumsallıkla buluşması açısından ayrım yaşanıyor. Brecht'ın sanatın anti tezi olarak Adorno, Beckett'in eserlerindeki etkiyi koyuyor. Dolayısıyla Adorno için sanat üretim ilişkileri dolayısıyla değil yaşanan tüm acıların ortasında özerk bir alan yaratması açısından ele alınıyor. Brecht ise oyunları ve yazılarıyla entelektüellerin konumuna ilişkin çalışmalar yaparken, Adorno ve Frankfurt Okulu'nu elitist – entelektüel olarak görerek, Frankfurt Okulu'nun sistemin açıklarını kapatan bir kurum olarak görme eğilimi taşıyor. Komedinin ele alınışında ise Adorno, Brecht'in sarsıcı olay ve olguları gülünçleştirerek hafife aldığı üzerinde duruyor. Brecht ise komediye estetiğinde önemli bir rol biçerek, üreticilikle eğlendirici olanın birleştiği bir yöntem belirliyor ve dünyayı değiştirme ile estetik haz arasında bir bağlantı kuruyor. Teknik gelişmelerin sanat yapıtlarına ve toplumsal değişime etkisi konusunda Brecht, olumlu bir anlam yüklerken, Adorno teknik değişimlerin sanatlar üzerindeki etkisini olumsuzluyor. Brecht sanatsal yeniliklerin ve teknik gelişmelerin, sinema gibi araçlarla kitlelere ulaşmanın önemini düşünürken Adorno bu konuda karamsar tutum alarak onların da kültür endüstrisi kısılcasına gireceğini düşünüyor. Bu konuda zaman Adorno'yu haklı çıkarmış görünüyor fakat Brecht, Marcuse'nin vurguladığı gibi “politik eros” un bir örneği oluyor. Marksist estetik geleneği içerisinde estetik düzey ve politik eğilimin doğru sentezi için örnek teşkil ediyor. Brecht ve Adorno arasındaki, estetiğe ilişkin tartışmadan yola çıkarak, sanat ve politika, sanat ve felsefe, sanat ve toplumsal düşünceler arasındaki ilişkinin nasıl kurulması gerektiğine dair yeni olanaklar düşünülebilir.

KAYNAKÇA

1.Kitaplar

- Adorno, Theodor (1976). *Introduction to the Sociology of Music* (Translated from the German by E. B. Ashton). A Continuum Book, New York: The Seabury Press
- Adorno, Theodor (1997). *Prisms, Bach Defended Against His Devotees* (Translated from the German by Samuel and Shierry Weber) Massachusetts: MIT Press.
- Adorno, Theodor (2002). *Aesthetic Theory* (Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, Editors) London: Continuum Books.
- Adorno, Theodor (2006). *Bağlanma* (Çev. Ünsal Oskay). Şu kitapta: Estetik ve Politika. İstanbul: Alkım Yayınevi
- Adorno, Theodor (2012). *Walter Benjamin Üzerine* (Çev. Dilman Muradoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, Theodor (2014). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (Çev. Nihat Ünler-Mustafa Tüzel-Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, Theodor (2015). *Edebiyat Yazıları* (Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor (2016). *Negatif Diyalektik* (Çev. Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Adorno, Theodor (2019). *Notes to Literature* (Edited by Rolf Tiedemann, Translated From the German by Shierry Weber NicholSEN) New York: Columbia University Press.
- Adorno, Theodor-Max Horkheimer (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çev. Nihan Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Althusser, Louis (2002). *Marx İçin* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, Louis (2004). *Sanat Üzerine Yazılar* (Çev. Alp Tümertekin-Zühre İlkelen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Badiou, Alain (2010). *Başka Bir Estetik* (Çev: Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, Roland (1990). *Yazı ve Yorum* (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudelaire, Charles (1997). *Gülmenin Özü*. (Çev. İrfan Yalçın). İstanbul: İris Yayınları.
- Beckett, Samuel (2006). *Godot'yu Beklerken* (Çev. Uğur Ün-Tarık Günersel). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Benjamin, Walter (1984). *Brecht'i Anlamak* (Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, Walter (2002). *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, Walter (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (Çev. Gökhan Sarı). İstanbul: Zeplin Düşünce Yayınları.
- Benjamin, Walter (2007). *Proust & Brecht* (Çev. Cemal Topcu). İstanbul: SUB Yayınları.
- Benjamin, Walter (2018). “*Tarih Kavramı Üzerine*” Şu kitapta: Haz. Ve Çev: Tunç Tayanç Walter Benjamin Kitabı Seçme Yazılar. Ankara: Dipnot Yayınları, 474-486.
- Bentley, Eric (1981). *The Brecht Commentaries 1943-1980*. London: Eyre Methuen.
- Berger, John (1987). *Sanat ve Devrim* (Çev. Bilge Berker). Ankara: V yayınları.
- Berlau, Ruth (1989). *Brecht'in Lai-tu'su* (Der. Hans Bunge). İstanbul: İnter Yayınları.
- Boal, Augusto (2008). *Ezilenlerin Tiyatrosu* (Çev. Necdet Hasgül). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Boucher, Geoff (2016). *Yeni Bir Bakışla Adorno* (Çev. Yetkin Başkavak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Brecht, Bertolt (1974). *Brecht on Theatre / The Development of An Aesthetic.*, (Ed., Çev. John Willett). London: Eyre Methuen.
- Brecht, Bertolt (1977). *Hurda Alımı* (Çev. Yaşar İlksavaş). İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1977b). *Me-Ti Tarihte Diyalektik* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1980). *Gerçekçilik ve Toplum* (Çev. Ahmet Cemal-Kayahan Güven). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Brecht, Bertolt (1981). *Deneysel Tiyatro* (Çev. Kaya Öztaş) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1999). *Bütün Oyunları Cilt 3* (Çev. Ayşe Selen). İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1999b). *Bütün Oyunları Cilt 4* (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Mito Boyut Yayınları.

- Brecht, Bertolt (1999c). *Turandot ve Aklayıcılar Kongresi* (Çev. Sezer Duru). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2000). *Bütün Oyunları Cilt 9* (Çev. Özdemir Nutku). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, Bertolt (2000b). *Bütün Oyunları Cilt 6* (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, Bertolt (2002). “*Shakespeare’in Tiyatrosu*” (Çev. Bora Tanyel) Şu kitapta: *Mimesis Tiyatro-Çeviri Araştırma Dergisi Sayı 9*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2003). *Stories of Mr. Keuner* (Translated from German by Martin Chalmers) San Francisco: City Lights Books.
- Brecht, Bertolt, (2006) *George Lukacs’a Karşı* (Çev. Ünsal Oskay) Şu kitapta: *Estetik ve Politika*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Brecht, Bertolt (2006b). *Bertolt Brecht Poetry and Prose* (Edited By Reinhold Grimm). New York – London: Continuum International Publishing.
- Brecht, Bertolt (2007). *Günlükler 1 (1913-1941)* (Çev: Nafer Ermiş). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2007b). *Bütün Oyunları Cilt 1* (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, Bertolt (2009). *Günlükler 2 (1941-1955)*.(Çev. İlke Gökdemir). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2011). *Epik Tiyatro* (Çev: Kamuran Şipal) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, Bertolt (2012). *Radyo Kuramı ve Sinema Üzerine* (Çev: Süheyla Kaya). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bürger, Peter (2014). *Avangard Kuramı* (Çev. Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları
- Carney, Sean (2005). *Brecht and Critical Theory, Dialectics and Contemporary Aesthetics*, Routledge Advances in Theatre & Performance Studies, New York:Routledge.
- Cassirer, Ernst (1996). *Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi* (Çev. Doğan Özlem). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Clark, Toby (2017). *Sanat ve Propaganda* (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Croce, Benedetto (2019). *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik* (Çev. İsmail Tunalı). Ankara: Fol Yayınları

- Dollimore, Jonathan (2002). *Brecht: Farklı Bir Gerçeklik* (Çev. Barış Orak). Mimesis Tiyatro-Çeviri Araştırma Dergisi sayı 9. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Eagleton, Terry (2002). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi* (Çev. Utku Özmakas). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, Terry (2002b). *Eleştiri ve İdeoloji* (Çev.Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, Terry (2013). *Walter Benjamin Ya da Devrimci Bir Eleştiriye Doğru* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Agora Yayınları.
- Engels, Friedrich(1977). *Doğanın Diyalektiği* (Çev. Arif Gelen). Ankara: Sol Yayınları.
- Engels, Friedrich (2004). *Marx –Engels Collected Works Volume 50 Engels 1892-1895* New York: International Publishers.
- Esslin, Martin (1971). *Brecht Man and His Work*. New York: Doubleday & Company
- Fischer, Ernst (1980). *Sanatın Gerekliliği* (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: E Yayınları.
- Foucault, Michel (2012). *Doğruyu Söylemek* (Çev. Kerem Eksen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, Sigmund (1996). *Espri Sanatı* (Çev: Erdoğan Alkan), İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları
- Geuss, Raymond (2019). *Sokrates'ten Adorno'ya Felsefe* (Çev. İbrahim Yıldız). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Goldmann, Lucien (2013). “*Marcuse'yi Anlamak*” Şu Kitapta: Editör ve Çev. H.Emre Bağce. Frankfurt Okulu. Ankara: Doğubatı Yayınları.309-32.3
- Gorelik, Mordecai (2005). “*An Epic Theatre Catechism.*” Şu kitapta: Brecht Souercebook Edited by Carol Martin and Henry Bial..Brecht Souercebook London and New York: Routledge, 29-34.
- Groys, Boris (2014). *Sanatın Gücü* (Çev. F.Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hauser, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Hegel G. W. (2012). *Estetik-1* (Çev: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Hegel G. W.(1977). *Phenomenology of Spirit* (Translated by A. V. Miller). Oxford: Oxford University Press

- Heidegger, Martin (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (Çev. Fatih Tepebaşı). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Heinemann, Margot (1996). *How Brecht Read Shakespeare, Political Shakespeare-Essays in Cultural Materialism, Second Edition*, Edited by Jonathan Dollimore & Alan Sinfield. Manchester: Manchester University Press.
- Hill, Claude, (1975). *Bertolt Brecht, Modern Theatre is the Epic Theater* Boston: Twayne Publishers.
- Holz, Hans Heinz (2012). *Frankfurt Okulu Eleştirisi* (Çev. Olcay Geridönmez) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Horkheimer, Max (2005). *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* (Çev. Mustafa Tüzel) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ionesco, Eugene (2000). *Gergedanlar* (Çev. Hasan Anamur) Şu kitapta: Toplu Oyunları 4. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Jameson, Fredric (2013). *Brecht ve Yöntem* (Çev: Gül Çağalı Güven). İstanbul: Habitus Kitap.
- Jameson, Fredric (2013). *Marksizm ve Biçim* (Çev. Mehmet H.Doğan)..İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, Fredric (2006). *Sunum* (Çev. Ünsal Oskay) Şu kitapta: Estetik ve Politika. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Jay, Martin (2001). *Adorno* (Çev. Ünsal Oskay) İstanbul: Der Yayınları.
- Kant, Immanuel (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (Çev: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdeaYayınevi.
- Kesting, Marianne (1985). *Brecht* (Çev. Veysel Atayman-Zeynep Özkan). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Korsch, Karl (1991). *Marksizm ve Felsefe* (Çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (2011). *Monadoloji-Metafizik Üzerine Konuşma*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Lifhitz, Mihail (1976). *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Translated from the Russian by Ralph Winn). London: Pluto Press Limited.
- Lowenthal, Leo (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum* (Çev. Beybin Kejanlıoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lukacs, George (2014). *Roman Kuramı* (Çev. Orhan Koçak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Lukacs, George (1987). *Avrupa Gerçekçiliği* (Çev. Mehmet Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, George (1986). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, Georg (1971). *Writer & Critic And Other Essays*. (Edited and translated by Arthur D. Kahn) New York: Universal Library Edition.
- Lukacs, Georg (1988). *Estetik III* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, George (2004). *Marksist İmgelem* (Hazırlayanlar: Ali Şimşek-Mediha Göbenli-Veysel Atayman, Çev: Veysel Atayman-Mediha Göbenli). İstanbul: Yeni Hayat Yayıncılık.
- Lukacs, George (2006.) *Gerçekçilik Değerlendiriliyor* (Çev. Ünsal Oskay) Şu kitapta: Estetik ve Politika. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Lunn, Eugene (1995) *Marksizm ve Modernizm* (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Marcuse, Herbert (1991). *Karşıdevrim ve Başkaldırı* (Çev. Gürol Koca – Volkan Ersoy). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Marcuse, Herbert (1997). *The Aesthetic Dimension-Toward A Critique Of Marxist Aesthetics* (Translated by Herbert Marcuse and Erica Sherover). Boston: Beacon Press.
- Marcuse, Herbert (2007). *One-Dimensional Man*. London and New York: Routledge
- Marcuse, Herbert (2013). *Özgürlük Üzerine Bir Deneme* (Çev. Soner Soysal) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marx-.Engels (1999). *Alman İdeolojisi* (Çev: Sevim Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, Karl (1973). *Grundrisse, Introduction To The Critique Of Political Economy*. (Translated by Martin Nicolaus, The Marx Library). New York: First Vintage Books Edition.
- Marx, Karl (1976). *Ekonomi Politikiğin Eleştirisine Katkı* (Çev. Sevim Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, Karl (1993). *1844 Elyazmaları* (Çev. Kenan Somer). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, Karl (1998). *Artı Değer Teorileri, Birinci Kitap* (Çev.Yurdakul Fincancı). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, Karl (2016). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire 'i* (Çev: Erkin Özalp). İstanbul: Yordam Kitap.

- Mayer, Hans (1998). *Brecht'i Anımsamak* (Çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Minor, Vernon Hyde (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi* (Çev. Cem Soydemir) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Morss, Susan Buck (1977). *The Origin of Negative Dialectics*. The Free Press. London: Collier Macmillan Publishers.
- Mueller, Roswitha (1989). *Bertolt Brecht and the Theory of Media*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Nietzsche, Friedrich (2005). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu) İstanbul: Say Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2015). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Oesmann, Astrid (2005). *Staging History / Brecht's Social Concepts of Ideology*. Albany: State University of New York Press.
- Özbek, Hür Sinan (2011). *İdeoloji Kuramları*. İstanbul: Notos Kitap.
- Parkan, Mutlu (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Platon (2001). *Epinomis*. (Çev. Adnan Cemgil). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Platon(1998). *Devlet III-IV* (Çev. Azra Erhat-Türkan Tunga). İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Plehanov (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat* (Çev. Cenap Karakaya). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Ranciere, Jacques (2014). *Estetiğin Huzursuzluğu - Sanat Rejimi ve Politika* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Read, Herbert (1974). *Sanatın Anlamı* (Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Reijen, Willem van (1999). *Adorno Bir Giriş* (Çev: Mustafa Cemal). İstanbul: Belge Yayınları.
- Rousseau, Jean-Jacques (2004). *d'Alembert'e Mektup* (Çev. Aykut Derman) Şu kitapta: Haz. Beatrice Lenoir. Sanat Yapıtı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları s.159-162.
- Rose, Margaret (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği* (Çev. Aydın Çavdar) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ross, David (2011). *Aristoteles* (Çev. Ahmet Arslan) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sartre, Jean-Paul (1982). *Edebiyat Nedir?* (Çev. Bertan Onaran). İstanbul: Payel Yayınları.

- Sartre, Jean-Paul (1999). *Beyond Bourgeois Theatre* (Translated by Rima Drell Reck) Şu kitapta: Edited by Carol Martin and Henry Bial. Brecht Sourcebook..London and New York:Routledges. S.47-54.
- Schumacher, Ernst (1999). *The Dialectics of Galileo* (Translated by Joachim Neugrosche) Şu kitapta: Edited by Carol Martin and Henry Bial. Brecht Sourcebook..London and New York:Routledges.111-122.
- Silberman, Marc (1993). *A Postmodernized Brecht?* In Theatre Journal, Vol. 45. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Silberman, Marc (2018) *Bertolt Brecht, Politika ve Komedi* (Çev. Esranur İşcan-Hazal Aydın) Şu kitapta: BÜO yıllık 2016-2017. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları.
- Slater, Phil (1998). *Frankfurt Okulu* (Çev. Ahmet özden) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Steiner, George (2011). *Tragedyanın Ölümü* (Çev. Burç İdem Dinçel) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Suvin, Darko (1984). *To Brecht and Beyond Sounding in Modern Dramaturgy*. New Jersey: Barnes & Noble Books.
- Şener, Sevda (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Thomson, George (1984). *Şiir Sanatı* (Çev. Cevat Çapan) İstanbul: Üç Çiçek Yayınevi.
- Thomson, Peter (2010). *Brecht and Actor Training: On Whose Behalf Do We Act?* Şu Kitapta: Ed.Alison Hodge. Actor Training. London and New York: Routledge.
- Mueller, Roswitha (2006). *The Cambridge Companion to Brecht*. Peter Thomson and Glendry Sacks (Ed.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Trotsky, Leon (2001). *Sanat ve Edebiyat* (Çev Aslıhan Aydın). İstanbul: Yazın Yayıncılık.
- Trotsky, Leon (2005). *Literature And Revolution* (Edited by William Keach, Translated by Rose Strunsky). Chicago, Illinois: Haymarket Books.
- Weideli, Walter (1963). *The Art of Bertolt Brecht* (English version by Daniel Russell). New York University Press.
- Wekwerth, Manfred (2006). *Brecht'le Havana'da* (Çev. Yalçın Baykul). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Willett, John (1960). *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study From Eight Aspects*. New York: A New Direction Book.
- Williams, Raymond (1990). *Marksizm ve Edebiyat* (Çev. Esen Tarım). İstanbul: Adam Yayınları.

Williams, Raymond (2018). *Modern Trajedi* (Çev. Barış Özkul). İstanbul: İletişim Yayınları.

Wright, Elizabeth (1998). *Postmodern Brecht* (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Dost Kitabevi.

2.Elektronik Kaynaklar

Brecht, Bertolt (1935). *Writing the Truth Five Difficulties*. <http://ricardo.ecn.wfu.edu/>

Elsom, John, *Brecht Geri Döndü!* (Çev. Güven DEMİREL-Hilmi Atıl ÜNAL). <https://buobrechtcalismalari.wordpress.com/>

Engels, Friedrich (2010) *Marx –Engels Collected Works Volume 48 Letters 1887-90*, Lawrence & Wishart Electric Book, Digital Edition Copyright © Lawrence & Wishart.

Flaig, Paul (2019) *Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism*. <https://www.scribd.com/document/>

Fornoff, Roger (2013) *Bertolt Brecht'in Öğretici Oyun Teorisi*, <https://www.mimesis-dergi.org/>

Haug, Wolfgang Fritz, *Philosophizing with Marx, Gramsci, and Brecht*. <https://www.researchgate.net/>

Kellner, Douglas, *Brecht's Marxist Aesthetic* <https://pages.gseis.ucla.edu/>

Kellner, Douglas, *Kültürel Marksizm ve Kültürel Çalışmalar* <http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/>

Kiralyfalvi, Bela (2016) *The Aesthetics of György Lukac*. Princeton Legacy Library <https://press.princeton.edu/>

Schmidt, Henry J. *Brecht'in Turandot'u: "Tuiler" ve Kültürel Politikalar* (Çev: Burak Akyunak –Tuğçe Çuhadaroğlu) <https://buobrechtcalismalari.wordpress.com/>

Speidel, Erich, *Brecht'in Puntila'sı: Marksist Bir Komedi*. (Çeviren: Ahmet Özkan-Duygu Dalyanoğlu). <https://buobrechtcalismalari.wordpress.com/>

Witkin, Robert W.(2000) *Why did Adorno "Hate" Jazz?* American Sociological Association.<https://www.jstor.org/stable/223286>

ÖZGEÇMİŞ

Yusuf Sarıkaya, İlk ve orta öğretimini Şirinevler İlköğretim okulunda, liseyi Kocasinan Lisesi'nde tamamladı. 2000 yılında İ.Ü.Mühendislik Fakültesinden mezun oldu. 2005 yılında Kocaeli Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı. 2008 yılında, "Immanuel Kant'ın Transandantal Felsefesinde Kendinde Şey ve Görünüş Ayrımı" adlı yüksek lisans teziyle mezun oldu. Aynı yıl Kocaeli Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde doktora öğrenimine başladı. Bir dönem Sofya Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde eğitim aldı. 2011 yılında Bartın Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Halen Bursa Uludağ Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Üniversite yıllarından itibaren çeşitli tiyatrolarda oyuncu ve yönetmen olarak görev almış, yirmiden fazla oyunun sahnelenmesi sürecinde bulunmuştur. Evli ve bir çocuk babası olup halen Bursa'da yaşamaktadır.