

## Brecht'le Başlamak

Sevda Şener'e.

Bu yazımızda, sinema ve özellikle tiyatrodaki «epikleşme» çabaları doğrultusunda yapılan pratik çalışmalarda kullanılan «epik» öğelerle; sanatsal yapıya yapısı arasındaki ilişkiyi söz etmeye çalışacağız. Ve bu teknik anlamdaki epik öğelerin, sözünü ettiğimiz bu yapıya yapısı içerisindeki konumu, yeri ve işlevine değineceğiz. Bu çıkış noktasından hareketle, giderek, epik tiyatroya bir sorunsalına, Marksist estetiğin teorik bir sorunsalına ulaşma çabasına gireceğiz.

Bu yazı, amaç olarak «epik» kavramı ve «yabancılaştırma» olgusu üzerinde derinleşmeyi düşündüğümüz bir dizi yazının, bir birimidir. Bu bağlamdaki bir yazımız daha önce yayımlanmıştı. (Bkz. *Birikim*, S. 33) Önce söz konusu ettiğimiz o yazının okunması, sanırım eldeki bu yazının daha kolay anlaşılmasını sağlayabilir...

Fakat daha önce sorunun teorik çerçevesini ortaya çıkarmak için kimi temel kavramları açıklığa kavuşturmakta ve genel olarak Brecht'in, bu yazının içeriğine doğru sokulmayı sağlamada sınırlı/yeterli, kısa bir değerlendirmesini yapmakta yarar var. Bu yöntem, sorunun özüne daha kolay girmeyi kazandıracaktır sanıyoruz...

Brecht, başı-sonu belli, anlamlı bir bütünlük sağlamış, kavramları açık ve kesin olarak belirlenmiş, belli bir sistematığa ulaşmış, teorik kavramsal araçları kurulmuş bir sanat teorisi yaratmamıştır. Hattâ çoğu kişi, Brecht'in bir teori ortaya çıkaramadığını ileri sürerek, onu teorisyen saymazlar bilé. Yalnızca bir yazar, bir şair, bir yönetmen olarak kabul edilirler. Bu tavır, Brecht'in çalışmalarını ve teorik çabalarını sistemli bir bütüne ulaştırmamış, açık bir teori kurmamış olmasından kaynaklanır. Onun bu netleşmemiş konumu, anlaşılmasını ve uygulanmasını da güçleştiren etmenleri yaratmaktadır. (Örneğin Türkiye'de böyle olmaktadır.) Söz konusu ettiğimiz bu ek-

sik tavır, eksik değerlendirme yalnızca Brecht'in konumundan değil; aynı zamanda bu eksik değerlendirme yanılığını paylaşanların algı-lama noksanlıklarından da ileri gelmektedir. Oysa Brecht, bir estetik teorisi yaratmamış olmakla birlikte, bir teorinin temel yapı taşlarını oluşturabilecek bir dizi kavramlar, terimler çıkarmıştır ortaya. Bu kavram ve terimler salt bir masabaşı yaratımı olmayıp, pratik içerisinde, onun zenginliğinde ve yaratıcılığında oluşturulmuş belli sorunsallar içeren kavramlardır. Bu anlamda sistematik, çözümlenmiş bir bütün göstermese de, yalnızca devrimci tiyatroya değil, aynı zamanda Marksist estetik teorisinin kimi temel kavramsal araçlarını oluşturmada da Brecht'ten alınabilecek teorik öğelerin varlığı yadsınmaz. Hattâ bir zorunluluktur. Sosyalist Gerçekçilik içerisinde farklı görüşleri temsil eden kişilerin sentezine ulaşmada, Brecht'ten alacağımız bu teorik öğelerin sorunu aşırta, çözümleyen bir yanı olduğu kanısındayız. Bu teorik öğeler, bir katalizör işleviyle yüklenebilecek niteliktedirler. Brecht'in zaman zaman çok açık-seçik bir biçimde bilinçliliğine yansıtmadığı sezgisel yaklaşımlar, buluntular; kimi zaman da bilinçlice yaptığı tesbitler Marksist estetiğin teorisini kurmada kimi temel öğeler, kimi temel yapı taşları oluşturacaklardır sanıyoruz. Bu anlamda, Brecht'in bu teorik özüne ulaşmak için önemli çalışmalar, araştırmalar ve uygulamalar yapmak zorunludur. Ne var ki özellikle Türkiye'de Epik Tiyatro anlayışı ve Brecht, yalnızca bir teknik işlevsellik olarak algılanmıştır. Onun tiyatrosunun biçimsel özelliklerinin sürekli ve bir örnek olarak yinelenmesi ve onun kendi döneminde yaptığı her şeye aynen öykülünmesi, kişileri, Brecht'vari tiyatro ve epik tiyatro algılamaya sürüklemiştir. Oysa bu teknik öğelerin ve biçimsel yeniliklerin varlık temeli olan «düşünce»den yalıtılarak algılanması ve uygulamaya konulması onların işlevlerini yerlerine getirmeleri-

ni engelleyecektir. Asıl sorun, aynı zamanda, özdeki o düşüncenin varolan korunmuş haliyle de algılanması değil, günümüz gerçekliğinde ve somutunda yeniden kavranılarak, yeniden üretilmesidir. Bilindiği üzere diyalektik maddeci yöntemin belirleyici/başat/ayırmedici özelliği, herhangi bir olguya yüklenebilecek bir belirlemenin, o olgunun kendi tarihî gelişiminde ancak belli bir döneme tekabül edeceği gerçeğidir. Olgunun ancak belli bir aşamasındaki konumuna uygunluk göstereceğidir. Dolayısıyla geçerliliği de, ancak o aşamadaki ilişkileri çerçevesinde algılanabilir. Hayatta hiçbir şeyin durağan olmaması, sürekli nitelikçe değişimlere uğraması, başkalaşması bunların yeniden ele alınıp, yeniden değerlendirilmelerini zorunlar. Biz bu çalışmamızda, Brecht'in yalnızca bir teknik işlevsellik olmadığını kanıtlamaya çalışırken, getirdiği teknik bulguların geçerliliğini de tartışacağız. Ve daha önemlisi asıl sorunun, onun teorik özüne inmek olduğunu gösterme çabasına gireceğiz... Aynı zamanda sorun, yalnızca Brecht'in teorik evrenine girmek de değildir. Aynı zamanda Marksist estetiğin teorisi kurulurken, sistemleştirilirken tüm Marksistlerin çabalarından da yararlanmak sorunudur. Onların bilgilerinden bilgilenmek; ama yanılıklarını, ya da sapmalarını paylaşmamak sorunudur. Brecht, bu konuda kimi ilkeleriyle, daha ışık tutucu bir niteliğe sahiptir. Katalizör işlevini yüklenebilir; teorik öğelerinin niteliği bu soy bir işlevi mümkün kılar. **Çünkü, onun çabaları bilgi teorisi sorununa daha çok yaklaşmaktadır.** Tiyatro ise, günümüzde bir teori çağı yaşamaktadır. Günümüzde sanatın temel yönsemesi ise, her iki alanın bilgi teorisini birbirine yaklaştırmaktır. Bunu söylemekle, sanatın kendine özgü bilgi teorisi bütünüyle yitecektir demek istemiyoruz, onun özgüllüğünü koruyacağına inanıyoruz. En azından sanatın, sanat olmasının varlık koşulu bu. Tersini söylemek onun varlık temelini yadsımak olur ve önemli diyalektik yanlışları içerir. Aradaki ilişkiyi görmek, onu bütünlüğüyle algılamak, ama ikisini birbirine indirgememek, karıştırmamak, birinin varlığıyla tümü açıklamaya kalkışmamak gerekiyor. Ne var ki sorunun bir de gelişen, güçlenen bir yanı daha var. İdeoloji'den köklü bir kopuşun gerçekleşme sürecinde önem kazanmış bilgi

ve bilimsellik sorunu, sanatta da etkin bir biçimde ifadesini bulmaktadır. Bunun zorunlu sonucu, sanatın ve bilimsel bilginin bilgi teorisi sanatın kendi alanında birbirine yaklaşmaktadır. Çağımız sanatının temel yönsemesi budur. En güçlü kanıt da, çağımızda komedyanın her türünün, mizahın olağanüstü güçlenmesini gösterebiliriz.

Bugün, Marksist estetiğin teorisini sistemleştirirken, bu alandaki tüm çabalardan ve görüşlerden yararlanmak zorunludur. Ne var ki, bu tutum, birlikteliğinde bir eklektizmi getirmemelidir. Her görüşün ve tutumun getirdiği yaklaşımlardan, bilgilerden yararlanmak, onları kendi teorik evrenimizi kurarken kullanmak; ama yanılığı ve sapmalarını da etki-dışı bırakmak zorundayız. Bunun en kestirme yolu da genel bir tutum olarak, sanatta da yansısını bulan, **her tür burjuva düşüncesi sızmasına karşın güçlü bir teorik donatıdır.** Sorunlar ancak böyle bir diyalektik yöntemle aşılabılır. Marksist estetik teorisinin sistemleştirilmesi çabasında, zararlı etkilerden korunulabilir. Bu bağlamda, Brecht'in yeri, **düşüncesinde, ilkelerinde,** taşıdığı teorik öz gereği, daha belirleyici olmaktadır. Değindiğimiz gibi, Brecht'in gerek teorik yazılarında, gerek pratik çalışmalarında bilgi teorisi sorunsalına yaklaşan tutumu gözlemlenebilir...

\*\*

Biz, bu çalışmamızda, genel olarak Marksist estetiğin teorik evreninin oluşturulmasında Brecht'in yeri ve önemini tartışmaktan çok, tiyatro pratiğinde geliştirdiği teknik/epik öğelerin tiyatromuzda algılanış ve yorumlanışından kaynaklanan bir dizi yanılığa ve bunların oluşturduğu sorunsala değinmeyi amaçlıyoruz. Ama bunun doğru yapılması için de, önce Brecht'in geneldeki yerini çarpılmak, işaretlemek gerekiyordu.

Gerek bu yazımızda, gerek sözünü ettiğimiz bu bir dizi yazımızda kanıtlamaya, çalışacağımız temel düşünce ise şudur: **Brecht, bugün bizim için, ulaşılması gereken bir hedef değil; aşılması gereken bir hedeftir.** Onu aşmanın yolu ise, onu çok iyi tanımaktan, anlamaktan ve özümsemekten geçer...

Epik Tiyatro, dramatik tiyatroya tepki olarak (ve aynı zamanda onun içinde) doğ-

muştur. Dramatik tiyatro tez, epik tiyatro antitez ise, bugün bizim için güncel çaba, sentezin oluşturulmasını sağlamaktır. Bu gerçeğin bilincinde olan Brecht de, sağlığında ve kendi sanatçı yaşantısının bireysel tarihinin üçüncü aşamasında «Diyalektik Tiyatro» kavramını atmıştır ortaya. Tıpkı «Epik Tiyatro» kavramı gibi «diyalektik tiyatro» kavramı da teorik olarak açılmamış, açılmaya muhtaç bir kavramdır. İlk kavramda olduğu gibi, ikinci kavramda da Brecht aynı tutumu izlemiş, kavramın teorik içeriğini belirlememiştir... Çünkü bu kavramların teorik içeriğini belirleyecek olan teorinin bütününe çıkaramamıştır ortaya. Bu eksiklik, doğal olarak Brecht olayının, bir teknik işlevsellik ve değişim olarak algılanmasını kolaylaştırmıştır. Bu yanılgıya ortak bir zemin hazırlamıştır. Bu eksik tavrı alış, sorunun teorik özünü algılamaktan ve değerlendirmekten hem daha kolay, hem de konformist bir tutumdur. Zorlu çabaları da gerektirmez ayrıca. Böyle olunca da, bu son yanılgılar kökleşerek gelenekselleşmiştir. Günümüzde çıkış noktası olarak kendine Brecht'i seçen farklı görüşler arasındaki ayrılıklar da bu tür «serbest vezinli» yorumlamalardan ve buna imkân sağlayan yapının kendisinden kaynaklanmaktadır. Sonra Brecht'in Epik Tiyatro üzerine yazılarında açıkça görüleceği gibi, sorunun teknik yanı öndüzeydedir. Diyalektik tiyatro kavramı ise, felsefi bir düzlemde boyutlanan ve daha çok içerik sorununa bağımlı bir kavramdır. Bu anlamda teorik niteliği daha açık ve belirgindir fakat demin de sözünü ettiğimiz gibi teorinin bütününe oluşturacak sistemin temel yapı taşları sistemli bir bütün içerisinde belirlenemediğinden, bir bütün olarak değil, bir parça olarak anlam taşır... Sonra yine açıkça görüleceği gibi, dramatik tiyatronun kimi gereçlerine dönüş anlamını da bünyesinde taşır bu kavram. Brecht bu dönemde, dramatik tiyatronun çok falza hakkını yediğini düşünmüş olabilir. Bu yüzden diyalektik tiyatro bir sentez olma iddiasındadır. Dramatik ve epik tiyatronun bir sentezi olma çabasını bünyesinde taşır. Bu anlamda, **günümüzdeki tiyatro çabalarını, epik tiyatro ile sınırlamak, Brecht'in bile gerisine düşmektir.** Günümüz diyalektik tiyatrosu, epik ve dramatik öğeleri içeren bir bütündür. Bu yüzden sorun bu ti-

yatronun teorik evrenini, sistemli ve anlamlı bir bütüne ulaştırma yolunda teorik ve pratik çabaların içine girmek sorunudur. Bizim, bu bir dizi yazımız, uzun erimde böyle bir amacı hedeflemekte, sorunun teorik yanına katkıyı ilke edilmektedir. Diyalektik tiyatronun, dramatik öğelerine yaptığımız değini çeşitli ortodoks tepkilere, kolay saldırılara açık bir düşüncenin ürünüdür. Fakat somut gerçekliğin de bir sonucudur. Zaten epik tiyatro da, başlıbaşına dramatik tiyatroya bir tepki olarak, onun tam karşıtıymış gibi de ele alınmaz. Bu tutum diyalektik-dışı bir tutumdur. En azından onun toprağında yeşermiş, kök tutmuştur. Brecht'in epik eserlerinde bile dramatik tiyatronun öğelerine rahatlıkla raslayabiliriz. Örneğin her epizod, kendi içerisinde dramatik bir bütünlük gösterir. Epik parçalar, epik parçacıklardan değil dramatik parçacıklardan kurulur. Örneğin «Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti», bir bütün olarak epik tiyatrodur ama, bu bütünü oluşturan her küçük birim, dramatik tiyatro gereçlerinden yararlanan ve dramatik bir bütünlük gösteren birimlerdir. Brecht'in epik oyunculuğu bile, oyunlarında zaman zaman dramatik öğeleri zorunlu kılar.

\*\*

Şimdi, epik öğelerin teknik ve içerik işlevini doğru belirlemek için, bir örnekle düşünmeye çalışalım:

Brecht, tiyatrosunda o güne kadar sınıksız kapalı, sahnenin ucunu bile göstermeyen perdeler yerine; sahne gerisini, örneğin dekorunu, gerecini gösterir biçimde yapılmış yarım perde kullanır. Bu perdenin eksikliği, yarımılığı aracılığıyla sahne gerisini seyirciye göstererek onu yadırgatmayı amaçlar. Brecht'in yarım perdesi de, yadırgatmayı amaçladığı biçimde sahne gerisini ele verir. Bu buluşla Brecht, ilk başlarda gerçekten seyircisini irkiltmiş olabilir; yanılsamayı bozmuş olabilir. Hattâ seyircisinin perde açılmadan önceki klasik bekleme psikozunu da önemli ölçüde kırmış olabilir. Ama süreç içerisinde bu özelliğin etkisini yitireceği de, yanılsamanın yeniden kurulacağı da bir gerçektir. Bu öğe de yanılsama içerisindeki yerini ve konumunu kısa zamanda, onun bir ögesi olarak alacaktır. Teknik özellikler daha çok alışkan-

lıklara hitap ederler. **Bilişin kavrama ve algılama dönemlerinde farklı etkiler bırakırlar, yeni olma özellikleri yitene kadar farklarına varılır, daha sonra yanılsama evreninin bir parçası olurlar.** Yanılsamanın yeniden kurulacağını söylüyoruz. Önce her sanatsal eylem, kendi iç mantığı sürecinde bir yanılsamayı içerir. Bu yanılsama kelimenin en geniş anlamını kucaklayan ve sanatsal bir norm içeriği alan ilk kavramdır. İkinci kavram olarak anlamı ise, dramatik tiyatronun kötürümleştireci etkisini dışlaştıran ve ideolojik bakış açısının ortak temeli üzerinde (bu bir çeşit **consensus**'tur aynı zamanda) sahne ve seyir yerini sahte bir biçimde (ideolojik bir biçimde de diyebiliriz) bütünleştirmeyi amaçlayan bir yanılsama'dır. İlk anlamıyla yanılsama sanatın özünde vardır dedik. Çünkü sanat kendisi bir yanılsamadır. Örneğin en basitinden tiyatroya gelmek demek, yanılsamayı evetlemiş olmak demektir. Çünkü öncelikle orası, Ankara ya da İstanbul'da herhangi bir sokakta yer alan, herhangi bir tiyatro binasıdır. Sahnede anlatılan gereği Paris, Londra ya da Antik Yunan değil. (Örneğin bu konuda KLASİSİZM akımının «Yer Birliği» ne verdiği önem açısından, çok kesin ve çok katı bir kuralı var: Sahnede anlatılan yer, ilk olarak nasıl tanıtıldıysa, oyunun sonuna dek aynı yer olarak kullanılmalıdır bu görüşe göre. İkinci bir mekân değişimini akla ve sağduyuya aykırı olarak nitelemektedir. Bu örnek ideolojik bakış açısının kendi içerisinde tutarlılık ve uyum sağlamak zorunluluğu açısından ilginç bir örnektir.)

Sonra epik öğeler dahi özünde yanılsamayı içerirler. Epik'in varlık anlamı zaten yanılsama'dır. Örneğin bir epik oyuncu hava boşluğunu herhangi bir madde diye kullandığı anda epik bir uzaklaşmanın yanı sıra yanılsamayı da kullanmış olmaktadır. Bu iki olgu içiçe geçmiştir çünkü. «Oyun bozma» bir epik uzaklaşmadır ama oyun bozmak için kendi bir yanılsama olan oyun'un varlığı gereklidir ki, oyun bozulsun. Aralarındaki diyalektik ilişkiyi bu bağlamda kavrayamazsak yanılsamamız çoğalır. Burada kavram karmaşasına uğramamak için, sorunu tek tek gözden geçirelim: Sanatın varlık temeli olan yanılsamayı, öncelikle ikinci tür yanılsamadan ayırmalıyız. İkinci tür yanılsama ide-

alist bakış açısının, dünya görüşünün bir ürünüdür, olayın bütününe yanılsama üzerine kurmaktadır. Bu anlamda da dramatik tiyatronun kötürümleştireci etkisi olan ve ideolojik oluşumları yaygınlaştırmayı ve bütünleştirmeyi amaçlayan ikinci anlamıyla mücadele etmek diyalektik tiyatronun aslı görevlerindedir. Bu soy yanılsamayı, kırmak ve parçalamak zorundayız. Ne var ki bu çaba özünde felsefi sorunsallar taşır. Sözünü ettiğimiz bu soy teknik işlevsellik anlayışıyla Brecht'e yanaşılırsa sonuç alınmaz. Ayrıca teknik öğelerin önemini abartılması yöntemiyle Brecht'i yorumlamaya kalkışmak demek, bu öğelerin de amaçlanan etki ve işlevi yerine getirmemesini sağlamak demektir. Çünkü bu teknik öğeler, kısa bir süre sonra yanılsama evreni içerisindeki yerlerini onun bir parçası olarak alırlar. **Çünkü bu öğeler onları varlaştıran felsefenin bütününde, yapının bütününde bir anlam taşırlar ve felsefi sorunsallarıyla birlikte vardırırlar.** Demek ki sorun, daha temelde bir önem taşımaktadır. **Ve sorun'un kaçıncı bir düşünce sistematigi düzleminde temellendirilmesi gerekmektedir.** Epistemolojik kopuş gerçekleşmediği sürece ya da gerçekleşene kadar, bu böyle değişik dozlarda da olsa süregidecektir sanıyoruz. Çünkü sorunun özü, felsefi bir düzlemde boyutlanmaktadır. Yabancılaştırma olgusunu, yalnızca bu soy bir teknik düzlem sığılğında kullanmaya kalkarsak, seyirci, ilk izlenim sonucu irkilir ama giderek, bu yeni ögeyi benimser ve onu sanatsal eylemde yanılsamanın yeni bir ögesi olarak algılamaya başlar. Bu kaçınılmaz bir sonuçtur. Fakat sorunu teorik öğeleriyle birlikte, felsefi düzleminde algılar ve bilgi teorisini kurma odağından yaklaşırsak soruna, temeldeki ideoloji ortaklığının, consensus'un sağladığı bütünlüğün oluşturduğu yanılsamayı kırabiliriz. Sanatsal yaratımlar nesnelleşmiş ideolojilerdir belli oranlarda, sorun, bunları nesnelleşmiş ideolojiler olmaktan çıkarıp bir tartışma ve değerlendirme imkânı sağlayan bilimsel bir olgu haline getirmektir.

Düşüncemizi açıklamak için bir örnek de sinemadan verelim: Öncelikle şunu belirtelim: Türkiye'de kimi yazarlar, Brecht'in dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki ayrımları belirleyen klasik şemasını aynen alarak,



bu şemanın sinemaya uygulanması sonucu maddeci sinemanın ortaya çıkacağını savunular. Bizce bu anlayış geleneksel modelcilik anlayışımızın bir ürünüdür, şabloncu bir tutumdur. Bu yanılgılar nesnel olarak sinema gerçeğini bilmezlikten gelmenin yanısıra galiba Brecht'i de tanımamaktan besleniyor. Brecht'den, genel olarak Marksist estetiğin teorisi kurulurken yararlanılabileceği gibi, özel olarak sinema birimindeki teorik çabalarda da kaynak olarak kullanılabilir. Ne var ki öncelikle, sinema ile tiyatro arasında çok önemli farklar bulunmaktadır. Brecht'in klasik şeması, tiyatronun sinemaya eksiklerini kapamada önemli olabilecek önlemlerdir. Bu anlamda, yalnızca dramatik tiyatro ile bir hesaplaşma değil, sinema ile de, onun imkânlarıyla da hesaplaşmadır. Bilindiği gibi sinema öncelikle bir sellüloit olayıdır. Bir yanılsamadır. Tiyatronun varlık koşulu olan seyirci ile oyuncu arasındaki organik, zorunlu sıcak bağ yoktur. Bir kez üretilir ve yüzlerce kez tüketilir ve artık hiç değiştirilemez; ama tiyatro her tüketim için ayrı üretimi zorunlu kılar. Brecht'in klasik şeması bu zorunluluğun sonucunda bazı önverileri sistemeleştirme çabasıdır. Bu bağlamda bir epik sinemadan söz etmek bize biraz zorlama olarak görülüyor. Sinemada örneğin, anlatıcının yerini düşünelim. Her oynatılıştaki aynı şeyleri söyleyen ve bir kez saptanmış ve değiştirilemeyen bir anlatıcının sinemadaki işlevi ne olur? Nereye kadar olur? Yapıya göre kimi sonuçlar alınır, ya da alınmaz ya da hiç kullanılmaz, kullanılmaz demiyorum. Ama bu çabanın tiyatrodakine eşdeğer bir işlev taşımayacağı kesin ve açıktır. Oysa Brecht'in klasik şemasında anlatıcının görevi ve işlevi kesindir, açık-seçik belirlenmiştir. Anlatıcının değişkenliğinde belirleyici olan, seyircisi, salonu ile olan ilişkidir. Anlatıcının sinemada kullanılmasına bir TV dizisi olan «Leonardo da Vinci»yi gösterebiliriz. Bu filmde, anlatıcı, tarihî uzaklığının sağladığı verimli imkânlar içerisinde değerlendiriliyordu. Tarihî dekorların önünde yer alan çağdaş giysili bir anlatıcı zamansal uzaklığın getirdiği seyirci uzaklaşmasını belirli ölçülerde sağlıyordu. Ama anlatıcının buradaki görevi bir teknik işlevsellikle yüklenmişti, bir teknik bağlayıcılık ya da bir kurgu işlemi olmaktan öteye geç-

miyordu. Kısası dramatik kalıp bozulmuyordu. Anlatıcının kullanılması filmi, bir dramatik sinema örneği olmaktan alıkoyamıyordu. Çünkü sinemada, aslanan yabancılaştırma gerçeği kavrayıştaki bilimsel bakış açısında somutlanır. Sinemada sorunun felsefi önemi daha çok artar. Sinemanın yanılsama evreni daha güçlüdür çünkü. Aynı şekilde anlatıcının bir teknik işlevsellikle yüklenmesi, bir bağlayıcı görevi gördüğü bir film de, yine bir TV dizisi olan «Altın Kupa» idi. Yalnız burada anlatıcı, ilk örnektekinin tersine film ve zaman dışı bir kişi değil, film-içi bir kişiydi.

Sinemadan vereceğimiz örnek için Jean-Luc Godard'ı seçtik. Bilindiği üzere, Godard, bugün sinemasında Brecht'vari çabalar içerisinde olan biri. Filmin senaryolarını yazarken Althusser'le falan tartışıyor. Sineması ise, yapısı gereği geniş kitlelerin kavrayabildiği, algılayabildiği bir sinema değil. Bir öncü nitelikte yüklenmiş, bir aydın tabakanın sinema türü. En azından filmi, «**Sence Pierrot fabrika mı, yoksa bir kır görünümü mü**» diye biten bir yönetmen... Bu onun saygınlığını azaltmıyor şüphesiz. Godard filmi çekerken, yanılsamayı dağıtmak için, klaketi, hattâ ikinci bir kamerayı da alıcısıyla saptıyor. Onların varlığını da seyircisine duyuruyor. Bu öğelerle kamera önü ve arkası ile bir köprü kurup, yanılsamayı parçalamayı amaçlıyor. Sonra ne yapıyor? Yeniden ele aldığı nesnesine, onun iç-işkilerine dönüyor. Zorunlu buna çünkü sinema en basitinden nesne ile kamera arasında kurulan ilişkidir. Godard'ın bu soy teknik yeniliklerde epikleştirmeden amacı, seyircisine yapılan işin bir film olduğunu hatırlatmak, ona sinemada olduğunun bilincine vardırarak. Onun bu eylemi, sanırım ilk kez denendiğinde mutlaka bir anlam taşımıştır. Seyircisini yadırgatmış, belki de amacına ulaşmıştır. Ya da belki yalnızca bir fantazi olarak algılanmıştır. Ama her akşam televizyon seyreden bir kişi, alıcının çekim açısına zırt-pırt her dakika giren ikinci ve üçüncü alıcının varlığına çoktan alıştı bile. Onun varlığı, artık seyirciyi rahatsız etmiyor. Seyirci artık, bu yeni öğeleri de kanıksayarak, onları yanılsama evreninde yeni birimler olarak algılamaya başladı. Belki ilk izlenimden sonra, bugün için onları **ayrısaymamaktadır** bile... Durum böyle olunca artık bu öğeler epik ol-

ma özelliklerini yitirmiş oluyorlar. Hattâ bazı öğeler yeni bir tür yanılsama gücü ve işleviyle de yükleniyorlar. Örneğin yoksulluk simgesi olan, her tarafı yamalı-çaput perdeler, bugün o devrimci tiyatronun sürekli seyircisi için, bir yanılsama ögesidir artık. Çünkü ilk işlevini yitirmiştir. Ve o tiyatro, belki de çok lüks, kırmızı kadife perdeler astığı zaman seyircisini yabancılaştırıcaktır.. Yabancılaştırma olgusunu bu soy teknik işlemler düzeyinde tartışmak, onları felsefi geri planlarıyla birlikte algılamamak bu soy sonuçlara ulaştırır bizi... Tartışmayı sığlaştırır, ufkumuzu daraltır ve önemlisi bizi Brecht'den uzaklaştırır...

Sanat özü gereği, bir yanılsamadır dedik. Bizce, bu, sanatın aslı bir ögesidir. Çünkü sanat eylemi, dayandığı bilgi teorisi açısından **böyle bir yanılsamayı** zorunlu kılar. Hayatın «**müdahaleci gerçeği**» ile sanatın «**damıtılmış gerçeği**» arasındaki fark daha ilk adımda yanılsamayı zorunlu kılar. Zorunluluk/Gerekliliğin diyalektiğidir bu. Sanatın iç mantığı bir yanılsama değil midir zaten? Herhangi bir sahneyi başka bir mekân olarak benimsediğin an doğal olarak bir yanılsamayı peşin peşin kabullenmiş oluyorsun. Daha sonra dönüp, burası az önce kullandığımız mekân değil, şudur dediğin an, seyirci de büyük hayâl kırıklığına uğramıyor. Çünkü orada bulunmasının anlamı bu. O, tiyatroya gelmekle sahneyi bambaşka bir mekân olarak kabullenme anlaşmasını çoktan imzalamış bile... Dolayısıyla sonuçta sanatın özündeki yanılsamayı yok etmek diye bir şey söz konusu olamaz. Yanılsama ile gerçek sanatın kendi toprağında bir bütündür. Çatışmalar, birleşimler, ayrılırlar ama hiç yok olmazlar...

#### DUYGU / DÜŞÜNCE BÜTÜNSELLİĞİ

Yanılsamanın da, gerçeğin de yok olması, duygu/düşünce bütünselliğinden kaynaklanır. Bu noktaya gelmişken, sürekli yinelenen bir yanılgıya da değinelim: Sanatta epik kavramıyla birlikte, bir duygu düşmanlığıdır aldı yürüdü... Eserin özündeki duygu, bütün bütüne boşaltılmak istenerek, salt düşünce ve bilgiye yüklenilmek istendi. Şüphesiz bu tavır, Brecht'i doğru anlamamaktan, doğru değerlendirememekten kaynaklanı-

yordu. Çünkü yok böyle bir şey Brecht'de... Sonra mümkün değil. Burada kolay saldırılara çok açık ve birçok Marksisti kızdıracak bir söz de edelim: Ayrıca sanat da öz olarak bir duygu işidir. Bir insanın, sanatçı olmakla makina mühendisi olmak arasındaki yeğleme ayrımı bu noktadan, bu olgudan kaynaklanır. Duygu düşmanlığı da, tepkisel bir öyle yüklü olmakla birlikte, tek yanlı bir kavrayışın ürünü yine. Unuttukları şey şu ki: **Devrimci sanatın görevi, yalnızca doğru düşünmeyi öğretmek değil; aynı zamanda doğru duyulanmayı da öğretmektir.** Duygu ve düşünce diyalektiğini daha doğru ve daha sağlıklı bir biçimde kurmaya çalışmaktır. Düşüncenin eğitimi kadar, duygunun eğitimi de bir Marksist sorunsaldır. Duygusal yönsemeler de düşünsel yönsemeler gibi birer ideolojik oluşumdur toplumumuzda. Gerçeğin sahici görüntüleri yerine deforme edilmiş görüntülerinin varlığını besler zihnimizde. Duygusal yönlendirmeleri de koşullar. Bu anlamda bu tür duygusal oluşumlar aynı zamanda ideolojik oluşumlar haline gelir. Peki bizim bu eksikliğimiz nereden kaynaklanıyor? Bizce, Marksizmin bir temel sorusunu iyi kavrayamamaktan; «**Nasıl Bir İnsan?**» sorusunu... Marksizmin nihai hedefi, onu çevreleyen koşulların varlığıyla birlikte yeni insan'ı yaratmak değil midir? Bu yeni insanın duygusal ve düşünsel gelişimini diyalektik bağlamda bir bütün olarak görememekten besleniyor bu soy yanlış yaklaşımlar. Duyguya karşı alınan tavır ise, duygunun o ya da bu biçimine değil de bütününe yönelik olmaktadır. Bu metafizik yanılgı, sanat ile hayat arasındaki ayrımın da ötesine geçen bir kronik yanılgı. Duygu, düşünceyi de engellemiyor kanımızca. Ve bazı şeylerin duygu yolu ile öğrenilmesinde katkılı olduğu da bir gerçek. Yani bazı şeyler duygu yoluyla daha iyi öğreniliyor, akılda kalıcı olabiliyor. Duygu da bir çeşit öğrenme/öğretme yolu olabiliyor. Peki bu imkânı atlamak niye? **Hem bu noktada, bu yolla duyguyu erkinleştirip kimi noktalarda düşünceye yaklaştırmak imkânı da doğuyor.** İnsan psikolojisinin hiç olmazsa uzun bir tarihi süreci için geçerli olan bu özelliği ayrıntılarıyla sanatımızda değerlendirmek zorundayız. En azından yeni insan için... ■