

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE (SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK)
ANA BİLİM DALI

**BERTOLT BRECHT'İN VE GEORGY LUKACS'IN
GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞLARINDA MODERN SANATIN
NELİĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Canan YARAR

Ankara 2010

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE (SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK)
ANA BİLİM DALI

BERTOLT BRECHT'İN VE GEORGY LUKACS'IN
GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞLARINDA MODERN SANATIN
NELİĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Canan YARAR

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Erdal CENGİZ

Anakara 2010

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE (SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK)
ANA BİLİM DALI

**BERTOLT BRECHT'İN VE GEORGY LUKACS'IN
GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞLARINDA MODERN SANATIN
NELİĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Canan YARAR

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Erdal CENGİZ

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi

TEŞEKKÜR

Öncelikle, Georgy Lukacs'ı tanımamda ve bu çalışmanın her aşamasında benden yardımlarını eksik etmeyen tez danışmanım Doç.Dr. Erdal Cengiz'e, yine Brecht'i tanıma ve derslerine katılma şansını sunan sevgili hocam Doç.Dr Süreyya Karacabey'e ve eğitim sürecimdeki tüm hocalarıma; desteğini hiç esirgemeyen ve hep yanımda olan Sengün Acar, Taner Rumeli, Tuğçem Altuğ Şenol, Ayşegül Çaylı, Nalan Güreş, Velican Demirel, Cihan Ercan ve yakın arkadaşlarıma; aileme, maddi-manevi desteklerini esirgemeyen, ablam Yeşim Şimşek ve Ferhat Şimşek'e, araştırmalarımda ve çalışmalarımda hep yanımda olan İ.Mahir Kalaylıoğlu ve Yasemin Akis'e, son olarak da taze umudum Güneş Şimşek'e sonsuz teşekkürler.

“Yaşamak, izler bırakmaktır.”

W.Benjamin

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

ARİSTOTELES'İN "POETİKA" YAPITINDA "DRAM"IN GENEL YAPISI.....	5
1.1. Taklit (<i>Mimesis</i>) Ögesi.....	6
1.2. Tragedyada Öykü ve Karakterin Temel Nitelikleri.....	10
1.3. <i>Katharsis</i> (Arınma).....	13
1.4. Aristotelesçi Dramatik Yapının Kırılması.....	18
1.5. Klasik Dramatik Yapının Kırılmasında Avangard Dönem.....	33

2. BÖLÜM

BERTOLT BRECHT VE EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO	41
2.1. Bilimsel Tiyatro ve Eğlendirme Unsuru.....	52
2.2. Aristotelesçi Dram Anlayışına Karşı Epik-Diyalektik Tiyatro	54
2.3 <i>Katharsis</i> 'e Karşı Yabancılaştırma.....	56
2.4. Yabancılaştırma Unsurları.....	69
2.4.1. Kesintiye Uğratma-Episodik Anlatım.....	69
2.4.2 .Oyuncu ve Seyircinin Durumu.....	76
2.4.3. Tarihselleştirme	82

3.BÖLÜM

GEORGY LUKACS'IN BİLİNÇ VE BÜTÜNLÜK KAVRAMLARI TEMELİNDE KAPİTALİZM VE MODERN SANAT ELEŞTİRİSİ.....	85
3.1. "Tarih ve Sınıf Bilinci"nde "Şeyleşme" ve "Proletaryanın Bilinci": Ortodoks Marksizm ve Burjuva Düşüncesinin Eleştirisi.....	86
3.2. Şeyleşme Analizi.....	91
3.3. Proletarya ve Sınıf Bilinci.....	96
3.4. Lukacs'ın Gerçekçilik Perspektifinden Modern Sanata Yaklaşımı.....	98
3.5. G.Lukacs'ın Estetiğinde "Bütünlük" Kavramı Bağlamında <i>Mimesis</i> ve <i>Katharsis</i> Kavramlarının İncelenmesi.....	102
3.5.1. Estetiğin Temel Bir Olgusu Olarak "Çalışma" Kavramının Lukacs Bağlamında İncelenmesi.....	103
3.5.2. <i>Mimesis</i>	107
3.5.3. Dışlaşma ve Dışlaşmanın Geri Alınması Olarak İçselleştirme Bağlamında Sanatın İşlevi.....	120
3.5.4. <i>Katharsis</i>	124

SONUÇ

BRECHT-LUKACS TARTIŞMASI.....	137
SONUÇ.....	154
ÖZET.....	165

ABSTRACT.....	167
KAYNAKÇA.....	169

GİRİŞ

Platon'un, *Devlet*¹'inde, etik değerleri önceleyen bir yaklaşımla sanatı bir tehlike olarak belirlemesi karşısında, Aristoteles, ruhu arındırıcı bir etki olarak yeni bir dram anlayışı geliştirmiş ve bu dram anlayışı Antik Roma, Ortaçağ ve Rönesans dönemleri boyunca farklı yorumlarla varlığını sürdürmüştür. Aristoteles² için insan ruhunda coşku aracılığıyla ahlaki duyguların uyandırılması asıl odak noktasıdır. Bu coşkunun anlamı, etik yaşamın taşıyıcısı olan ruhun bir etkilenimidir ki, bu bir anlamda etik ve estetik arasında köprü niteliği taşımaktadır. Öykünme aracılığıyla açığa çıkan, toplumsal olarak ortak bir duygu üretimidir. Bu üretimdeki amaç, toplumsal coşkuların erdemli yetilere dönüştürülmesidir. Aristoteles'in tragedya merkezinde geliştirdiği, belli bir uzunlukta, sebep-sonuç ilişkisine dayalı, bütünlük temelindeki dram anlayışı özellikle on sekizinci yüzyılda sanatın neliği problemi üzerinden sorgulanmaya başlanmıştır. Bu klasik dramatik yapının kırılması bağlamında Avangardları anlayabilmek, kabaca o döneme kadar yaşanan tarihsel olaylar ve klasik dram anlayışının nasıl şekillendiğini görmeksizin pek mümkün olmayacaktır.

Brecht'ten söz açabilmek için, öncelikle Avangardlarla başlayan bu kırılış sürecini aktarmak uygun olacaktır. Dışavurumcu öğeler taşıyan ilk oyunlarının ötesinde, yeni olana yaptığı vurgu temelinde modern sanata yaklaşımı ve özellikle o zamana kadarki bütünlük arayışının tersine, hakikate ulaşabilmenin parçalara ayırmakla mümkün olabileceği düşüncesiyle ve kathartik bir etki yerine seyirciyi yadırgatmak, (belirli bir mesafeyi korumak anlamında) yabancılaştırma kuramıyla ve tüm bunların toplamı olarak farklı bir epik tiyatro yaklaşımıyla Brecht'i kendi oyunlarından örnekler eşliğinde anlamaya çalışmak Lukacs'la olan tartışmasını kavramak için bize yardımcı olacaktır. Öte yandan Lukacs'ı tanımak, biraz

¹ Platon, *Devlet*, Sosyal Yayınları, Çeviren: Hüseyin Demirhan, İstanbul, 2002, IV. Kitap.

² Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, Çeviren: İsmail Tunalı, İstanbul, 2002, s. 27- 29.

daha uzun bir yol izlememizi gerekli kılacaktır. Bunun en temel sebebi, Lukacs'ın politik anlamda eylemselliğin ve değişim gösteren saflaşmaların içerisinde olması ve buna bağlı olarak da pek çok dönemden geçmesi, onu anlayabilmek için zorlayıcı gözükmemektedir; ancak ben bu çalışmanın rotası bağlamında Lukacs'ı, birincisi Tarih ve Sınıf Bilinci izleğinde, özellikle “şeyleşme” kavramına yaptığı vurgu merkezinde sunmaya çalışacağım. İkincisi, hem Lukacs'ın klasik sanattaki ısrarını anlamakta ve modern sanatı eleştirilerini çözümleyebilmek adına estetiğe ilişkin düşüncelerini sunmaya çalışacağım. Bu yolda, Hegel'e değinmeden geçip gitmek mümkün olmayacaktır. “Bütünlük”, “Dolayım”, “Dışlaştırma” gibi kavramların tanınmasında ve özellikle “Biçim-İçerik”, “Teori-Pratik”, “Etik-Estetik” gibi karşıtların birliği düşüncelerini dile getirmesi bağlamında Lukacs'ın Hegel temelli düşüncelerini anlayabilmek, Hegel'in idealist bir temelde Tin'in kendini bir tanıma alanı-durağı olarak sanata yaklaşımını serilmemekle mümkün olacaktır. Lukacs bu etkileşimini Marksist bir yorumla ve idealist düzlemde Tin'in yerine işçi sınıfını geçirerek geliştirecektir. Hegel ile düşünsel farklılıklarının en açık biçimini *Estetik*³ yapıtlarında açığa çıkmaktadır.⁴ Hegel'in sanatı, tarihsel ilerleyişte, maddenin zamanla kaybolup, tinin dilde anlatıma kavuştuğu Romantik Sanata doğru evrilişine bağladığı ve sanatın gerçekleşmesini de herhangi bir sanat biçiminde değil, kendini aşarak felsefeye dönüşümünde yattığını belirtmesi karşısında, Lukacs, düşüncenin bu mutlak değerini reddeder.

*...mutlak olan anlatıdır, ve Yunan sanatının aşamalarının ilk taslakları bile, öncülü olarak anlatıma öncelik verir... felsefede ise, kuşkusuz, katkısız düşüncenin üstünlüğü, ... , kesinlikle bir biçim olasılığı olarak anlatımı ortadan kaldırmasıyla ölçülür ve değerlendirilir.*⁵

Buna göre, Lukacs için yalnızca sanat, *mimesis* yardımıyla görünen dünya karşısına nesnelleştirilmiş bir karşı görünüm koyabilir. Bu nesnelleştirme en temel dürtüsü ise “çalışma”da kendini açığa vurur.

³ Lukacs, *Estetik I* (1999), *Estetik II* (1992), *Estetik III* (2001), Payel Yayınları, İstanbul.

⁴ Jameson, *Marksizm ve Biçim*, YKY, Çeviren: Mehmet H. Doğan, İstanbul, 2006.

⁵ Jameson, a.g.e., s. 153,154.

İnsan doğalı değiştirerek ona üstünlük sağlar. Çalışma doğalın değişmesidir. Doğa üzerinde büyü gücünü kullanmayı da tasarlar insan. Büyü yolu ile nesneleri değiştirmeyi, onlara yeni biçimler vermeyi kurar. Gerçeklikte çalışma neyse, insan kafasındaki bu tasarlama da odur. Ta başlangıçtan beri büyüücüdür insan”⁶

Brecht ve Lukacs arasındaki gerginliğin temeli neye dayanmaktadır peki? Bu soru bu çalışmanın merkezi noktasıdır. Son genel bir başlık altında, bu tartışmanın en temel vurgusu olarak Lukacs’ın sanattaki tüm yenilikçi akımları, gerçeğin parçalanmasına yönelik bütünlüğü bozan yapıları bakımından ve bu parçalanmışlık içerisinde yabancılaşma olgusuna da bir süreklilik katmaları bağlamında eleştirisi karşısında Brecht’in sanatı *mimesis*in ötesinde, üretim ve diyalektik süreç bağlamında ele alarak gerçeği anlayabilmenin, bu gerçeği parçalayabilmekle ve parçalı bir anlatımla mümkün olabileceği yönündeki temel karşıtlıklarından yola çıkılmaktadır. Bu yola koyuluşta amacım Lukacs ve Brecht arasındaki bu karşıtlığın anlamını özellikle Lukacs’ın *Estetik* üçlemesi, *Çağdaş Gerçekçiliğın Anlamı*, *Avrupa Gerçekçiliği* gibi olgun Marksist dönemindeki eserleri etrafında ve Brecht’in temel oyunları ile derinleştirebilmek, bu karşıtlığa ilişkin temel yaklaşımları sunabilmek olacaktır. İkisi de estetik alanında Marksizmi temele alan bu iki düşünür arasında bir bağ kurmak mümkün değil midir? Bir başka açıdan, Brecht’i, özellikle politik bir tiyatro anlayışına dayalı olarak, Lukacs’ın eleştirdiği diğer modern yaklaşımlardan farklı kılacak bir yan yok mudur? Bu soru kulağa yüzeysel bir zorlayış gibi gelse de, okumalarımnda bu kaskatı bir karşıtlık gibi sunulan iki Marksist yaklaşım arasında, düşünsel anlamda aynı yolda pek çok kez kesiştiklerine rastladığımdan, bu kesişimleri de sunmaya çalışacağım. Bu arada belirtmeliyim ki Brecht’ten de bir düşünür olarak söz etmem, felsefe alanından Brecht’e yönelmemdeki en önemli itici güçlerden biridir; çünkü onu ayrı kılan, politik tiyatro düzleminde, tiyatroyu felsefi ilişki üzerinden sorgulaması ve eylemselleştirmesidir.

⁶ Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yaynevi, İstanbul, 1995, s. 17.

Onun şiirlerini, fragmanlarını, öykülerini, oyunlarını bir bütün olarak düşündüğünüzde, anlamsalın yeniden dönüşümü için uğraşan bir yazarın, inşa halinde sunduğu bir yazı alanı açılır önünüze.⁷

Başta da vurgulamaya çalıştığım gibi, bu çalışmanın temel amacı, en genel anlamıyla, felsefi bir yaklaşımla pratik bir alan arasında Lukacs ve Brecht temelinde bir bağdaşım yakalayabilmek, sanatta gerçekçilik tartışmalarının temel karşıtlıklarından sayılan bu iki isim arasındaki çatışkı ve benzerlikleri daha geniş bir yapıda sunabilmek ve günümüzde sanat-hayat arasındaki bağın, bir başka deyişle aktaran-alımlayıcı arasındaki ilişkinin nasıl yarılsamanın ötesindeki çelişkilere dair o gerçekliği yakalayabileceğine ilişkin bir sorgulamaya kapı açabilmektir.

Sanatçı çevresindeki dünyaya karşı romantik bir ayaklanma içinde değildir artık. Ne var ki “ben”le toplum arasındaki denge de hiçbir zaman dural değildir; bu denge sürekli çatışmalar ve çelişmelerle sık sık yeniden kurulmak zorundadır.⁸

⁷ Karacabey, *Brecht’ten Sonra*, De ki Basım yayım, Ankara, 2009, s. 14.

⁸ Fischer, 1995, s. 111.

1. BÖLÜM

ARİSTOTELES’İN “POETİKA” YAPITINDA “DRAM”IN

GENEL YAPISI

Aristoteles’in *tragedya* özelinde sanatı bir bütünlük içerisinde tanımlayışı, klasik dram anlayışının temellendirilmesinde etkili olmuş, sonrasında gelişim gösteren sanat biçimlerinde izler taşımaya devam etmiş ve yirminci yüzyılda, sanattaki “*biçim-içerik*”, “*geçekçilik*”, “*sanatın işlevi*” gibi pek çok tartışmanın merkezi olarak varlığını korumuştur.

Aristoteles’in sanat anlayışı, onun genel felsefesi çerçevesinde düşünülmelidir. Platon’dan farklı olarak, sanata toplum içinde önemli bir yer vermiş, özellikle *tragedya* sanatının sağduyuya ters düşmeyeceğini ve sanatsal heyecanların bireyleri olumsuz yönde etkilemeyeceğini, tersine olumlu bir ruh sağaltımı sağlayacağını ortaya koymaya çalışmıştır.

Özellikle *iyi* olanın *güzel* olarak kabul gördüğü Grek felsefesine bağlı olarak, Aristoteles’in estetik yaklaşımı da, etik çerçevesinde şekillenmektedir. Ayrıca sanatın doğayı idealize etmesi bağlamında *mimesis* betimlemesinde görürüz ki, sanat bir anlamda bir tamamlanma ve bir öykünmedir. “*Sanatta olgusal dünyaya bir öykünme olan imgesel bir dünya yaratılır.*”⁹

Sanatın kökenini, insanın yaşamını sürdürebilmesi için giriştiği bir savaştan farklı olarak, öykünme içgüdüğü eşliğinde, zanaatkârlık üzerinden “insan eli”nin gücünde ve ayrıcalıklığında bulan Aristoteles’e göre, sanat, doğanın bir tür tamamlanışıdır. İnsanı diğer

⁹ Copleston, *Felsefe Tarihi: Aristoteles*, İdea yayınları, Çeviren: Aziz Yardımlı, İstanbul, 1997, s. 95.

canlılardan ayıran ve bilginin bir kaynağı olarak sanat, şeylerdeki ideal-evrensel olana yönelir. Bu yönüyle de olanı olduğu gibi aktaran tarih karşısında sanat, maddi olan ile biçimsel olanın bütünselliğine yöneliktir.

1.1. Taklit (*Mimesis*) Ögesi

Platon,¹⁰ sanatın, duyularla algılanan gerçeği taklit ederek, asıl gerçek olandan daha da uzaklaştığını belirtir. O'na göre, kişi yaşadığı felaketler karşısında çektiği acı sonrasında kendini ve duygularını bir biçimde kontrol altına alabilir. Şair ise, bu duyguları bastırmak bir yana, kışkırtır, besler ve kişinin ruhunu güçsüz ve isyankar kılar. Böylelikle yüksek-akılsal olanın yerine, düşük-duyusal olanı geçirir. Aristoteles ise, kışkırtılan korku ve acıma gibi duyguların kışkırtılmasının nedeni, bu duyguların sonradan yatıştırılabilmesinin sağlanmasında görür. Bu yolla, bu duyguların tedirgin edici yanı tasfiye edilmiş olur ki bu bir bağlamda duyusal bir tedavidir.

Aristoteles'in *mimesis* sözcüğüne verdiği anlam, gerçeklik algılarındaki ayrım temelinde Platon'ununkinden farklıdır. Aristoteles'te düşüncenin konusu, görünen varlığın ötesindeki *idea* (*aşkınsal kavram*) değil, varlığın kendisi ve oluşumudur. Varlık sürekli olarak gelişerek son varlığa- "*Entelekheia*"-, tanrısal olana erişmek ister." *Sanat, soyut güzellik ideasına, güzel olan somut varlıklardan giderek varır. Bu yüzden dünyasal gerçeklerden kopmaz, onlara dönüktür.*"¹¹

Aristoteles'te töz, madde ile formun çözülmez bir birleşimidir. Bir şeyin maddesi, ona anlam ve amaç veren bir eylemsellik, bir form kazandığında "olduğu şey" olur.

Başka bir deyişle Aristoteles, Platon'daki ayrıksı idealar tasarımı yerine, maddenin dinamik bir ilkesi olarak ideaları, hareket ettirici güç olarak içkinleştirir. Saf bir potansiyel halindeki madde, saf edimsellikle yani formla bütünleşerek kusursuzluğa doğru yol alır. Bu

¹⁰ Platon, 2002, X.Kitap.

¹¹ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s. 28.

edimselleştirme süreci, saf maddeden saf forma geçiş, şeylerin kusursuzluğa meyledişlerinin temelidir. “*Kusursuzluk dünyası özlemdir, maddeyi son formuna doğru geliştiren bir harekettir.*”¹²

Arsitoteles’in *mimesis* olarak sanat anlayışının temelinde, insan-doğa ilişkisi yatmaktadır. Doğa, bir bitmişlik içerisinde potansiyel bir görünüm değil, az önce sözünü ettiğimiz bir edimselliktir. Dolayısıyla taklit etmek, bir kopyadan çok, “*olması gereken*”e yöneliktir. Doğanın tözsel olana doğru edimselliğinde, kusursuzluğu yakalamadaki başarısızlıklarında, sanat *şeylerin yaratıcı ilkesini yeniden yaratmak*¹³ anlamında devreye girer. Böylelikle sanat, bir anlamda doğanın kusurlarının kapatıcısı, düzelticisidir. Buna göre, *mimesis*in temelinde, sanatın doğayı basit bir öykünmesi ya da onu yeniden sunması değil, gerçekleşmenin, edimselleşmenin içerimi yer almaktadır. Sanatçı şeylerdeki bu ideal, evrensel ögeye yönelir. Tarih ve tragedya arasındaki karşılaştırmasında Aristoteles, tarihin olmuş olanı, tragedyanın ise olabilecek olanı anlattığını belirtir. Bu bağlamda, *İdeal Olan*’ı, yani form-madde bütünselliğini yakalamaya yönelik geliştirdiği sanat anlayışı temelinde, Aristoteles için tragedya, tarihten daha felsefi ve daha üst bir uğraştır.

... çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarihe tek olanı anlatır. Genel olan deyince de, olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, belli özellikteki bir kişinin böyle ya da şöyle konuşmamasını, böyle ya da şöyle eylemde bulunmasını anlıyoruz.¹⁴

Aristoteles için, her insanın eylemi, en üstün iyiliği yani mutluluğu amaç edinir. Tüm haz ve tutkuların ölçülü yaşanması anlamında, eylemli bir şekilde eyleyen, başkalarının farkındalığı için değil, kendisi için bu edimi gerçekleştiren bir insanın, rasyonel ruhun erdemli yaşamı ise, mutluluğun en üst düzeyidir. Bu bağlamda da tragedya, insanın bu rasyonel ruhunun en yüksek amaca yani mutluluğa doğru eylemlerinin bir taklididir.

...tragedya mutluluğu arayan insanın rasyonel ruhunun eylemlerini-alışkanlıklara dönüşen tutkularını- yani erdemli davranışlarını taklit eder.¹⁵

¹² Boal, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 11.

¹³ Boal, a.g.e., s. 12.

¹⁴ Aristoteles, 2002, s. 30.

Mimesis, olanağı, gizilgücü gerçekleştirme bağlamında, potansiyelinden sıyrılmış varlık anlamında, “*energia*”nın içerildiği bir etkinliktir. Tragedya bu edimselleşme sürecinde, insanın rasyonel ruhsal eylemlerine yönelir ki bunlar; yetiler, tutkular ve alışkanlıklardır. Bu bağlamda tragedya, devlet sistemini ve şehir devletinin yasal düzenini korumayı önceler, insanın aşırılıklardan uzak erdemli davranışlarına yönelik hareketlerini hedef edinir.

Platon’dan farklı olarak sanata, iyi yurttaşlardan oluşan bir devlet sisteminin bütünleyeni olarak bakan Aristoteles, *mimesisi* de gerçekliği olduğu gibi aktarmak anlamından çıkararak ona bireyi entelektüel bir arınmaya-ideale taşıyan etkin bir işlev kazandırır. Buna göre, sanatçı, doğaya ya da tanrıya öykünür, ondan esinlenir, ancak taklit etmekten çok kendi yaratıcı etkinliğini de içerecek biçimde özerk, bağımsız bir nesne ortaya koyar, yaşamı taklit ederken, yaşamın genel-evrensel ve tipik yanını, akla uygun ve olası olanı ele almaktadır. Böylelikle taklit (*mimesis*), yalnızca “olan”a değil, “olması gerekene” yönelimlidir. Olması gereken ise, gerçeğin üzerinde düşünülen şeydir. Böyle bir şey gerçeklikten daha üstün ve ideal bir nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda *mimesis* ideal olana yönelir:

*Kaba mimetizmden bir realist ve materyalist sanat görüşü çıktığı halde, Aristoteles’in mimesis’i olması-lazım gelene kadar genişleten görüşünden bir idealizm doğuyor.*¹⁶

Sanatçıyı böyle yansıtmacı bir eyleme götüren şey hakkında Aristoteles, şiir sanatının varoluşunda, insan doğasında temellenen iki temel nedenden söz eder¹⁷:

- 1- **Taklit içtepisi**; bu, insanlarda doğuştan vardır ve insanlar ilk bilgilerini taklit yoluyla elde ederler. Böylelikle taklit Aristoteles tarafından insan doğasına dâhil edilir ve bilginin kaynağı olarak konumlanır.

¹⁵ Boal, a.g.e., s. 15.

¹⁶ Tunali, *Grek Estetik’i*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 107.

¹⁷ Aristoteles, 2002, s. 16.

2- Bütün taklit ürünleri karşısında **hoşlanma**.¹⁸ Bu hoşlanma insan için karakteristiktir ve temelinde öğrenme yer alır. Bu hoşlanma, hem sanatçıyı hem alımlayıcıyı ve hem de eser açısından pek çok şeyi içeren dinamik bir hoşlanmadır.

Aristoteles *mimesisi* açıklarken, eylemden yola çıkar. Bu eylem, insanın dış devinimi olduğu kadar iç devinimini (karakter, tutku) de içermektedir. *Mimesis*'in dinamik yapısını anlamada *mythos* (olayların sistemli bir biçimde düzenlenişi) önem taşır. Poetika bu anlamda bir tür kuruluş, olay örgülerini şekillendirme olarak tanımlayış halidir.¹⁹ Böylelikle *mimesis* bir tür etkinlik, dinamik bir süreçtir, ölçülü bir dile bağlı olarak, özellikle tragedyalarda şarkı ve gösteri ile desteklenen ritim ile eylemin taklidi-temsildir. Aristoteles'in *mimesis* anlayışındaki dinamik yapıyı açıklarken önemli bir noktayı belirtmek gerekir:

Öncelik, temsilin nasıl gerçekleştirildiğinden çok, neyin temsil edildiğine, karakter ve düşüncelere verilir. Böylelikle eylem, tragedyanın en temel ilkesi ve amacı niteliğindedir. Bu anlamda *mimesis* bir kopyadan çok, eylemin taklidi ile olayların düzenlenişini birbirine tamamlayan bir yapıdadır.

*Taklit ya da temsil, bir şey ürettiyor olması yani özellikle olay örgüleştirmeye yoluyla olayları düzenliyor olması nedeniyle bir mimetik etkinliktir. Böyle olunca da bir anda mimesisin Platoncu kullanımından çıkarız...*²⁰

Sanatçı taklit ederken, gerçeğe uygunluk, tipiklik, genel ve evrensellik çerçevesinde, gerçeğin inandırıcı ve ideal biçiminin yansıtılmasını hedeflemektedir. Bu bağlamda taklit, sanatın yaratıcılık işlevini de kapsamaktadır.

¹⁸ Aristoteles, a.g.e.

¹⁹ Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: Bir; Zaman Olayörgüsü üçlü Mimesis*, YKY, Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, 2007.

²⁰ Ricoeur, a.g.e., s. 76.

1.2. Tragedyada Öykü ve Karakterin Temel Nitelikleri

Poetika'nın çıkış noktası, dram sanatını diğer sanatlardan ayırmaktır. Sonrasında bu ayırım, tragedya ve epik şiir karşılaştırmasına doğru evrilir. Tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, buna göre belirli bir gelişim çizgisine bağlı, belli bir uzunluğa sahip eylemin taklididir.²¹ Sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır ve bu açıdan salt bir öykü değildir. Bir eylemin taklidi olduğundan, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edilir. En önemli olgu, olayların birbirine uygun bir biçimde bağlanmasıdır.

*Tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise, eylemdir.*²²

Tragedyanın öykü, karakter, düşünce, dil ve müzik öğeleri bir bütünlük taşımaktadır, tamamlanmış ve bütünlüğü olan bir eylemin taklididir söz konusu olan. Bütün ise; başı, sonu ve ortası olan şeydir. Olayların birbirini izleyişi olasılık ilkesine göredir. Bu bakımdan oyuncuda aranması gereken temel nitelik “uygunluk” ve “inandırıcılık” olarak betimlenir. Oyuncuda aranan inandırıcılık niteliği, oyuncuların hayatta varolabilecek insanlara benzemesi anlamındadır.

*Örneğin cesaret gibi erkeğe özgü bir karakter, kadın için hiç de uygun değildir; çünkü genel olarak böyle bir karaktere (cesaret) kadında alışılmamıştır*²³

Taklidin içerdiği eylemler, belli bir uzunluğu olan, başlayıp bitmiş, tamamlanmış olan ve bu nedenle de bir bütünlüğe sahip eylemlerdir. Öyküdeki bu birlik ve organik bütünlük, tiyatro tarihine “hareket (eylem) birliği”²⁴ olarak geçmiştir. Olayların birbirini olasılık ya da zorunluluk kurallarına göre izlemesini, rastlantısal olana yer verilmeyişini içerir. Böyle bir

²¹ Aristoteles, 2002

²² Aristoteles, a.g.e., s. 24.

²³ Şener, 2006, s. 29.

²⁴ Şener, a.g.e., s. 33.

neden-sonuç bağlantısı içerisinde, her olay kendinden sonra gelen olayın zorunlu nedeni ve de kendinden önce gelen olayın zorunlu sonucudur. Bu bağlamda episodik (parçalı) anlatım, birlik ilkesine aykırıdır; çünkü neden-sonuç ilişkisinden yoksun, tragedyadan daha uzun ve çeşitli durumların işlendiği bir anlatım biçimidir.

*Tragedya öyküyü, güneşin doğuşu ve batışı arasında
geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır...*²⁵

Eylemde birliğin yanı sıra, zamansal sınırlama da önem taşımaktadır. Bütünlük, olasılık ve zorunluluk çözümlemesi, Paul Ricoeur²⁶'e göre zamansal değil, mantıksal bir çözümlemedir. Bütünün, başı, ortası ve sonu olan bir şey olarak belirlenmesi şiirsel anlatımda bir değer kazanabilir. “*Bütün*” kavramının çözümlenmesinde, tesadüfe yer yoktur, zorunluluk ya da olasılık koşullarına uygunluk aranır. Aynı durum tragedyadaki uzunluk belirlemede de görülmektedir. Eylemin ancak olay örgüsü içinde bir sınırı vardır. Bunlar, gerçekte eylemin özellikleri değil, tragedyanın düzenlenişinin etkileridir. Aristoteles’e göre, birbiri ardına gelen olaylar gerçeğe benzemez, bir olayın öbür olayın nedeni olması, nedensel bağ ise gerçeğe benzer olandır. Böylelikle görürüz ki, olay örgüsünün genelliği, bir tür düzenleniştir; tikelden tümeli, olayların ardarda gelmesi yerine, zorunluyu ve gerçeğe benzeri ortaya çıkarmaktır. Bu düzenleyiştir ki, tamamlanmışlığı ve bütünlüğü sağlar²⁷:

*Eylemin yapısı, dıştaki rastlantısal olaylara değil de eylem içi bağa dayandığında olay örgüsü bu tür tümeller üretir... Mimesisin ayırıcı bir niteliği, mythos’un içinde onun anlatı, öykü özelliğiyle değil de tutarlılık özelliğiyle ilgilenmesidir. Onun “edim”i daha başlangıçta tümelleştirici bir “edim” olacaktır.*²⁸

²⁵ Aristoteles, 2002, s. 21.

²⁶ Ricoeur, 2007.

²⁷ Ricoeur, a.g.e

²⁸ Ricoeur, a.g.e., s. 89.

Tragedyada olayların mutluluktan felakete ya da felaketten mutluluğa dönüştüğü noktaya “*Baht dönüşü*” (Peripeteie), oyun kişinin bu dönüşü algılamasına ise “*Tanınma*” (Anagnorisis) denmektedir.²⁹

Baht Dönüşü ve *Tanınma*, olasılık ve zorunluluk yasalarına bağlı olarak daha önceden meydana gelmiş olaylardan gelişmelidir. *Baht Dönüşü*, hareketin tam tersi yönünde gelişmesi, *Tanınma* ise bilgisizlikten bilgiye geçiş bağlamında felsefi bir anlam taşımaktadır, yazgıdaki geri dönüşsüz bir kırılmadır.

*...örneğin Oidipus’da çoban, sevindirici bir haber vermek, onu annesiyle ilgili korkulardan kurtarmak için Oidipus’a gelir. Ama Oidipus’un geçmişini örten örtüyü kaldırmakla sa düşündüğünün tam tersi bir etki yapar.*³⁰

Tragedyada kahraman *Baht Dönüşü*’nü, mutluluktan üzüntüye doğru yaşar. Ancak bu akış, kahramanın bir kusurunun sonucunda değil, bir hata sonucu gerçekleşmelidir. Öyle ki, bu hata ya da zayıflık seyirciyle bulunduğu ilk anda düşmanlık ya da nefret duygularını uyandırmayacak, seyircinin anlayışla karşılaması söz konusu olacaktır. Tragedyaların merkezindeki “kader” olgusunun temelinde de, karakterin erdem yoksunluğuna değil bu hata ve bir tür “bilmeden eyleme” durumuna gönderim yer almaktadır.

*... daha sonra teatral, şiirsel süreçler yoluyla yok edilebilmeleri için, kusurlu davranış ve hatanın kabul edilebilir bir tarzda sunulması gerekir.*³¹

Böyle bir izlek, *Baht Dönüşü* ve *Tanınma*’ya bağlı eylem; korku ve acıma duygularının uyanmasıyla, alımlayanı *katharsise* götüren öğelerdir. Aristoteles için, iyi bir tragedya karmaşık olay dizisinden ve bahtın mutluluktan felakete sürüklenmesinden oluşur.

²⁹ Aristoteles, 2002, s. 33.

³⁰ Aristoteles, a.g.e., s. 34.

³¹ Boal, 2003, s. 27.

1.3. *Katharsis* (Arınma)

Eski Yunan'da bir hekimlik terimi olarak, zararlı maddelerin vücuttan atılması anlamında kullanılan *Katharsis* sözcüğünü, doğrudan sanata uygulayan Aristoteles olmuştur.

*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir.*³²

Buna göre, sanatın değeri, seyirden kaynaklanan estetik bir hoşnutluktan çok, ahlaki açıdan arınmada kendini açığa vurmaktadır. Sanatın görevi, yalnızca estetik bir haz üretmek değil, daha çok ahlaki bir duruluk yaratmaktır. Bu, özellikle oyun kişilerinde, karakterlerin davranışlarının iyilik üzerinden değerlendirilmesinde gözlenebilmektedir. Burada iyilik, ahlaksal bir nitelik taşır:

*Bir insanın konuşması ve hareket tarzı ne çeşitten olursa olsun, belli bir istem yönünü gösteriyorsa, o insanın karakteri vardır; eğer bu istem yönü ahlak bakımından iyi ise, o insanın karakteri ahlak bakımından iyidir.*³³

Poetika'da *katharsis*, korku ve acıma gibi ruha zararlı heyecanları uyarmak ve onları boşaltarak rahatlamak anlamına gelmektedir. Acıma, korku, kendinden geçme ruhu etkiler, sanat aracılığıyla bu duygular önce uyarılır ve sonunda artılıp dinginliğe ulaştırılır. Bu süreci anlamada, öncesinde betimlediğimiz tragedyanın temel özellikleri açıklayıcı niteliktedir. *Katharsis*, ahlaksal bir amaca hizmet etmekten çok, kişiyi zararlı ve bencil heyecanlarından arındırarak, onu, gündelik yaşamın ötesinde, değişmeyen kaderi üzerinde düşündürerek toplum ahlakını gözetir, insanı evrensel olana yöneltir.

³³ Aristoteles, a.g.e., s. 43.

Şiir sanatı, ozanların karakterlerine uygun olarak iki yön alır; zira ağır başlı ve soylu karakterli ozanlar, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu eylemlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli ozanlar ise, bayağı yaratılıştaki insanların eylemlerini taklit ederler.³⁴

Aristoteles'in estetik düşüncelerinde, 'etik'i mi 'politik olan'ı mı öncelediği oldukça geniş perspektifli bir tartışma yaratmıştır. Bu tartışmaların hepsine değinmek konumuz çerçevesinde mümkün değildir elbette, ancak esas akışa dönmeden önce, Augusto Boal³⁵'in Aristoteles eleştirisine değinmek, hem bu çalışmanın akışında sıkça değinilecek olan sanat-politika bağlamına bir gönderim niteliği taşıyacak, hem de belirttiğimiz tartışmalara dair fikir verici olacaktır.

Tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu göstermeyi amaçlayan Boal, tiyatroyu politikadan ayırmaya çalışanların bu kendi tutumlarının da politik olduğunu savunur. Onların yaklaşımlarını, Aristoteles'in tragedya sisteminin aslında baskıcı politik bir sistem olduğunu göstererek çürütmeye çalışır.

Tragedya, insanın aşırılıklardan uzak, erdemli davranışından- ki bu erdemli davranışın yüce "iyi"si adalet, en büyük ifadesi Anayasa'dır- oluşan mutluluğunu arama sürecinde, rasyonel ruhunun eylemlerini, alışkanlıklara dönüşmüş tutkularını taklit eder.³⁶

Kölelik anlayışının hakim olduğu Atina demokrasisi karşısında Boal'e göre, Aristoteles'in söz ettiği adalet, soyut ilkeleri bir yana bırakarak, somut olan gerçekliğin kendisinden yola çıkar ve var olan bu eşitsizlik durumunun dönüştürülmesi olasılığını göz önünde tutmaz. Bu eşitsizliğin temeli olarak da Boal, yalnızca üst sınıfların yaptığı kanunlara uymaya dayalı bir mutluluk anlayışının kuruculuğuyla, Aristoteles'in tragedya anlayışının baskıcı işlevini öne sürer. Elbette tragedyanın estetik işlevleri de söz konusudur; ancak en temelinde tragedyanın esas hedefi *katharsisi* sağlamaktır.

³⁴ Aristoteles, 2002, s. 17.

³⁵ Boal, 2003, s. 22-38.

³⁶ Aristoteles'ten aktaran, Boal, a.g.e., s. 23.

Böylelikle tragedyanın topluma sunuluş biçiminin dış görünümü demokratiktir; ancak trajik-kahraman figürüyle içeriği aristokratiktir. O'na göre duygularını bastırmaya yönelik poetik ve politik bir sistemdir. Ancak köleliğin ve sınıfsal ayrılıkların hüküm sürdüğü Atina toplumunda, herkes sitemden eşit şekilde memnun kalmamaktadır; amaç, onların eşit şekilde bu sistem karşısında edilgin ve uyumlu hale gelmeleridir. Sonuç olarak; seyirci *katharsis* aracılığıyla, karhama korku ve acıma duygularıyla bağlanır, O'nunla arasında bir özdeşlik kurar. Yasalara uymak yoluyla, mutluluğu yakalamaya yönelik erdemli bir yaşam yolunda, hataları düzelmek sanatın ve tragedyanın arındırıcı yanının bir görevidir.

Bütün niteliksel ve niceliksel özellikleriyle tragedya, hedeflediği etkinin, katharsisin bir işlevi olarak var olur. Tragedyanın bütün birlik kuralları bu kavram etrafında yapılanmıştır. Bu kavram, tragedya sisteminin merkezi, özü ve temel amacıdır. Fakat bu maalesef aynı zamanda en tartışmalı kavramdır. Katharsis düzeltmedir: neyi düzeltir? Katharsis arındırmadır: neyi arındırır.³⁷

Boal'in bu sert eleştirilerinin yanı sıra Aristotelesçi *katharsis*in politik ya da ahlaki temellerden uzak olduğuna dair pek çok yorum da yer almaktadır; ancak Boal'i bu denli hararetlendiren, O'nun sanat ve politika ilişkisinin içiçeliğini sunma ve seyirciyi hakim ideolojik bastırmalar karşısındaki pasif konumundan çıkarma isteğidir denilebilir.

Boal, böyle bir arındırmanın, nefret, kıskançlık, tanrılara ibadet vb. konulardan değil de, merkezde korku ve acıma duygularından başlamasının nedenini sorgular. O'na göre, korku ve acıma duyguları kendilerini kahramanda değil, seyircide açığa çıkarmaktadır. Seyirci kahramana bu duygular aracılığıyla bağlanır.

Çünkü Aristoteles'in dediği gibi, kendimize benzeyen bir karakterin başına, hak edilmemiş bir şey gelir.³⁸

Tıbbi bir metafor olarak *katharsis*, acıma ve korku duygularının daha hafif dozlarda verilmesiyle³⁹, rahatsızlığın tedavi edilmesi, bu duyguların boşaltımıdır. Tragedyanın harekete

³⁷ Boal, 2003, s. 26.

³⁸ Boal, 2003, s. 29.

³⁹ Carlson, *Tiyatro Teorileri*, De ki Yanyınevi, Ankara, 2007, s. 18.

geçirdiği bu duygular tamamen ortadan kaldırılmaz sadece geçici bir süre için “yatıştırılırlar”, böylece sistem normal akışına dönebilir. Sahne, kişinin tatmin edilmesi gereken dürtülerinin zararsız bir biçimde boşaltılması için uygun bir ortam oluşturur. Bu boşaltım gerçek hayatta olduğundan daha korkusuz bir biçimde gerçekleştirilir.⁴⁰

Genel olarak kabul gören ahlaki anlamda ise, yok etmeden çok saflaştırma anlamı taşır. Hem sanat hem de ahlak, tutkulardaki aşırılık ya da eksiklik yerine ikisinin ortasını hedeflemelidir:

*Erdemin eylemlerle ve etkilenimlerle ilgili olduğuna bakılırsa, her eylemi ve her etkilenimi de haz ya da acı izliyorsa, erdem hazlarla ve acılarla ilgili olsa gerek. Bunlar aracılığıyla verilen cezalar da bunu gösteriyor; çünkü cezalar bir tür tedavidir, tedaviler de doğal yapıları gereği karşıt şeylerden oluşur.*⁴¹

Aristoteles korku ve acıma hakkında *Retorik*’te açıklayıcı bir betimleme geliştirir. Acıma, daha çok kötülüğe uğrayana karşı hissettiğimiz bir duygudur. Özellikle bu kötülüğün bizi ve yakınlarımızı tehlikeye sokma ihtimali karşısında acıma duyarız. Tehlikeli durum bize yaklaştığında acıma duygusu korkuya dönüşür. Bu anlamda acıma ve korku birbiriyle iç içedir. *Retorik*’teki şu sözleri, tragedyanın işlevini ve korku ve acımayla bağlı *katharsisi* daha iyi anlamamızda ipucu niteliğindedir:

*... dinleyicilerin korkutulması gerektiğinde, hatip, gerçekten bir tehlike içinde olduklarını hissettirmelidir onlara; böyle bir şeyin kendilerinden daha güçlü insanların başına da geldiğini, umulmadık kimseler tarafından, umulmadık bir şekilde ve umulmadık bir zamanda kendileri gibi kişilerin başına da geliyor olduğunu göstererek yapar bunu.*⁴²

Aristoteles’in *katharsis* ve *mimesis* öğeleri merkezinde geliştirdiği “dram” anlayışı ve tragedya da betimlediği olayların düzenlenmesine dair oluşturduğu çerçeve, sonrasında klasik dramın gelişimine kaynaklık etmekle birlikte, sanatın işlevine dair pek çok tartışmanın da temelini oluşturacaktır.

⁴⁰ Boal, 2003.

⁴¹ Aristoteles, 1998, s. 27.

⁴² Aristoteles, *Retorik*, Çeviren: Mehmet H. Doğan, YKY, İstanbul, 2001, s. 119.

1.4. Aristotelesçi Dramatik Yapının Kırılması

Rönesans'la birlikte oluşmaya başlayan, Klasik Dramın yapısındaki kırılmanın başlangıcı olarak “Tarihsel Avangard” dönemi gösterilmektedir.⁴³ Dramatik yapıdaki bu kırılmaları dünya algısındaki değişimlere ve bu değişimlerin sanatsal dönemlerdeki evrimine bağlamak mümkündür.

Rönesans dönemi sanatında, toplumda hala yaşayan, kahramanlık, cesaret, sadakat gibi, bireyin yüceltildiği, soylulara özgü değerlerin işlendiği görülmektedir. Antik dönemin öyküleri kullanılmaya devam ederken, biçimsel bağlılık da sürmektedir. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda, krallık otoritesinin güçlendiği, tarım ve ticarete dayalı ekonomik atılım içerisinde Fransa ve İngiltere’de, sanatta klasik akımın tohumları atılmış ve yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Böylelikle kilise baskısının izlerinden sıyrılma çabasında sanat, kilise ile bir güç dengesine girmiş olan sarayın denetimi altına girmiştir; artık saray soylularının ve aydınların hizmetindeki sanat, yasal düzeni korumakla ve bu düzenin değer yargılarını, yerleşik ahlak anlayışını ve din kurallarını yüceltmekle yükümlüdür. Bu dönemde, ticari ve ekonomik ilerlemenin yanı sıra, bilimsel ve felsefi dönüşümler de hakim sanat anlayışında etkilerini göstermişlerdir. Galilei, Pascal, Newton, Kepler gibi isimlerin doğa bilimlerine yönelik çalışmalarıyla, gözlem ve deneye dayalı empirist yaklaşımların gelişmesi; özellikle Descartes’le birlikte akla yapılan vurgu ve evrene ilişkin bilgiye ulaşmada insan aklına güvenin merkeze alınması gibi düşünsel atılımlar, yansımalarını sanat alanında da göstermiştir. Bu gelişim, heyecanların, tutkuların yanıltıcılığı ve tüm bunların gerisinde akılsal bir düzenin varlığı anlayışını hakim kılmıştır.

⁴³ Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De ki Yayınevi, Ankara, 2006.

Klasik akımın ana ilkelerine bağlı kalınmakla birlikte, on sekizinci yüzyılda, özellikle ekonomideki liberal gelişimin bir yankısı olarak, sanatta yeni beklentiler ortaya çıkmıştır. Rönesans'ta filizlenen, sarayın himayesinde, soylulara yönelik sanatsal üretimin yerine, güçlenen orta sınıfla birlikte, kültürde yeni değerler ve yeni bir beğeni anlayışı yaratma eğilimi kendini göstermiştir. Soylu beğenisinin kalıpları kırılmaya yüz tutmuş, sanatta günlük olaylara ve sıradan kişilere yer verilmeye başlanmıştır. Ayrıca bu dönemde örneğin Voltaire gibi bazı düşünürlerin, Tanrı'ya ilişkin sorgulayışlarıyla, bireyin dinsel ve ahlaksal belirlenmişliği yerine, kendi hayatına ilişkin sorumlulukları, eylemselliği ve yön verışı vurgulanmıştır. Kazanç savaşımından arınma, erdemli bir duruş, yalın ve ölçülü bir yaşam, acılara katlanabilmek gibi ahlaki değerler ön plana çıkmıştır. Doğa yasalarının toplumsal ilişkilere ve insan davranışlarına getirdiği sınır karşısında, duygu ve heyecanlara da yer açılması gerekliliği doğmuştur.

Fransız Devrimi ve Alman idealizmi ile on sekizinci yüzyılda filizlenen Romantizm, klasik biçim kurallarına, aklın merkeziliğine karşı çıkmış, yansıtılması gereken gerçekliği tanrısal bir gerçeklik olarak yorumlamıştır. Klasik akımdaki yalınlık, metinde belli bir uzunluğun gözetilmesi; eylemde, zamanda ve mekanda birlik kuralı yerine, sanatçının yaşamın çelişkisini tanıması, bu çelişkiyi dengeleyerek uyumlu bir bütünlük içinde sunması beklenir hale gelmiştir. Bu düşünce en büyük kırılma noktasıdır denilebilir; çünkü Klasik akımın tek biçimci sınırlamasına karşılık bu dengeli karşıtlık anlayışıyla, farklı biçimlerin yan yanılığı fikri gelişim göstermiştir. Kahramanların çetin yaşamları temelinde, ahlaki ve iyi olana dair bir yüceltmenin yerine, iyi ile kötünün, güzel ve çirkinin yan yanılığı ortaya konmaya başlanmıştır. Romantik Sanatı başat olarak ele alan ve varlığa ilişkin, “*karşıtların birliği*” ilkesi temelinde diyalektik düşüncüyü geliştiren Hegel'e göre, sanat, ahlaki bir öğreticiliğe sahip değildir, sanatın amacı kendisidir, bunun yanında o, tin için, bizim seyrimiz içindir.

Bir sanat eseri, amacı kendisinde bulunan ve kendisi dışında bir şeye gönderimde bulunmayan bir bütündür. Fakat bu, sanat ürününü bir doğa ürünü gibi tamamen kendisine kapalı bir bütün haline getirmez.⁴⁴

Romantik sanatın merkezinde, duyuşal bir etkileşimin gözetilmesi, düş gücünün ön plana alınması yatar. Görürüz ki böylesi bir kültürel gelişimin temelinde, yine toplumsal bir olgu, burjuvanın güçlenmesi ile Fransız Devriminde beliren *özgürlük, eşitlik, ulusçuluk* gibi değerler ve devrime olan inancın beraberinde, bireyin merkeze alınması ve yüceltilmesi yer almaktadır. Bu anlamda Romantizm, gelişen kapitalist toplumdaki çelişmelerin, felsefe ve sanattaki yansıması niteliğindedir.

Genel zenginliği paylaşmayı uman, ama bu süreç içinde ezilip ölmekten korkan, bir yandan yeni olanakları özleyen, öbür yandan da eski düzenin ast-üst sıralamasının güvenliğinden kurtulamayan, gözleri hem yeni bir geleceğe, hem de eski güzel günlere özlemle çevrik olan küçük burjuva sınıfı toplumsal çelişmenin somut bir örneğini ortaya koyarken Romantik tutumun belirsizliği kaçınılmaz bir nitelikte.⁴⁵

Dönemin en temel yönelimlerinden biri de, ülkeler arası savaşların etkisinde güçlenen ulusçuluk anlayışının sanatta kendini göstermesidir. Bu tutum, Antik Yunan hayranlığına bir son veriş, dinsel olana yönelimi, Hıristiyan değerlerin temele alınmasını da beraberinde getirmiştir.

Düşünsel devrimindeki en önemli atılım ise, özellikle Alman idealist düşüncesinin gelişimiyle birlikte, sanatın tarihsellik ile ilişkilendirilmesi ve dönemselleştirilmesidir. Burada Hegel'in felsefi yaklaşımının sanata dair yansımasından söz açma gerekliliği doğmaktadır; çünkü O'nun sanat biçimlerini dönemsel olarak ele alışı ve idealist tutumu, Romantik bakışın temel öğelerini anlamada ve sürecin kırılma notası özelliğini kavramada önem taşımaktadır:

Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'i, sanata ve sanatın biçimlerine dair, diyalektik bir evrimleşmenin düşünsel gelişimi niteliğindedir. Bu yaklaşım aynı zamanda bir *güzel teorisi*⁴⁶ sunmaktadır. Schelling'le birlikte sanat, güzele yöneliminde doğa merkezli anlayışından

⁴⁴ Altuğ, *"Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri"*, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi, Sayı:2, Mayıs: 2008, s. 229.

⁴⁵ Fischer, 1995, s. 53.

⁴⁶ Fischer, a.g.e, s. 221.

çıkarak, yalnızca sanat eserini temele almaya başlamıştır. Bu düşünce, öznenen bağımsız doğadaki güzellik anlayışından sıyrılınan ve özne için geçerli olan bir sanat anlayışıyla yoğrulur. Hegel⁴⁷'e göre, Kant'tan farklı olarak, *güzel*, öznenin bağlantısı içinde değil, nesnelere ait bir karakter olarak, sanat eserinin kendisinde bulunur. Güzel, varlıktaki akılsallığın, tinin görünüşe çıkmasının ilk uğrağıdır. Hegel için mantıksal idea, görünüşe çıkmamış olan akıl, dünyada somut bir varlık olarak görünüşe geldiğinde, yani edimselleştiğinde, insan eylemleriyle cisimleştiğinde, *tin*'dir artık. Bu cisimleştirme, kavramına uygun gerçeklik halini aldığıda *ideal* olur. Sanatın temeli, yalnızca onun konusu-içeriğı olan varoluştaki değil; onu görünüşe dönüştüren, anlamı saklayan gereksiz ayrıntıları eleyen, seçen, ayıklayan sanatçının ruhsal ediminde ve tinsel biçimde saklıdır. Bunun için artık, “*Sanat yapıtı, varoluşu idealleştirerek onun hakikatini açığa vurmaktır.*”⁴⁸

Hegel için; sanatsal görünüş, özün görüğe çıkması bağlamında derin bir anlamsallıktır. Sanat eserindeki dolaysız seyir, duyusalılık, bu dolaysızlığın ötesindeki anlamsallığa, yani bir içeriğe işaret eder. Bu içerik bir anlam ve amaç; duyusal biçim ise bu içeriğin görünüşü, açığa çıkmasıdır. Hegel için, mantık dizgesinde olduğu gibi, bu ikiliğin de mükemmel uyumu, *ideal* olan sanattır. Bu anlamda, sanatın ereğı, kavram ile duyulur olanı bir birlik haline getirebilmektir. Öznellik olarak içerik-anlam, kendi başına soyutluğundan kendisini görünür kılarak çıkar ki, bu da sanat eserinin biçimsel yönüdür. Böylelikle sanat eserinde, öznel ve içsel olan nesnelleşerek, yani dolayımınarak içeriğini açığa çıkarır; bu yolla tin duyusal olanda kendisini yeniden keşfeder.

Hegel'e göre sanatın içerik ile biçimin ideal uyumuna yolculuğı tarihseldir; çeşitli tarihsel ve kültürel dönemler içerisindeki ilerlemelerle koşuttur. Bu bağlamda, içerik ve biçimin farklı bağlantılarına göre farklı sanat biçimleri açığa çıkmaktadır. Bu anlayış, Romantik akımda belli kişilerce kabul edilen, aşkın-tanrısal bir gerçekliğe doğru evrimleşme

⁴⁷ Hegel, *Estetik*, Payel Yayınları, Çevirenler: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, İstanbul, 1994, s. 32.

⁴⁸ Bumin, *Hegel'i Okumak*, Kabalcı Yayınevi, 1993.

ve yükselme anlamında sanatın ele alınışıdır ki bu düşünce Alman idealizminde temellenmiştir.

Romantizme göre, sanatın tarihsel gelişimi önceden belirlenmiş yasalara ve düzenlemelere uygun olarak gerçekleşmektedir. Bu yasalar ve düzenlemeler evrenselidir. Tanrısal aklın kendi bilincine varması biçiminde gelişir. Bu gelişme somut varlıkların Tanrısal olana ulaşmak üzere geçirdikleri değişim ve gelişime koşuttur... Hegel'e göre yaşam, mükemmel olana doğru gelişmektedir. Sanat da toplumun bu tarihsel gelişimine koşut olarak ve onun evrensel yasalarına uyarak gelişmektedir.⁴⁹

Hegel bu tarihsel gelişime bağlı olarak, sanat biçimlerini; *Sembolik*, *Klasik* ve *Romantik* sanat olarak belirlemektedir. Tinin kendini açığa vurduğu ilk sanat biçimi, özellikle Hint ve Mısır sanatlarının gelişim gösterdiği Sembolik sanattır. Bu alanda Hegel, mimari yapıyı örnek gösterir. Bu dönem, duysal olan ve tinin karşıtlığı içerisinde, bir ima ediş evresidir; tin henüz tam bir somutluk kazanamamıştır. Zihin, tinsel olanı açığa çıkarma çabasında tam uygun bir nesnelleşme yolu bulamadığından, açık bir ifade yerine sembolün ima edişine başvurur. Bu aşama, tinin duysal olanda kendini açma, tanıma ve birlik haline gelme çabasının ilk aşamasıdır.

Sembolik şekil kusurludur, çünkü bu şekil içerisinde İdea, yalnızca belirlenimsiz veya soyut biçimde belirlenimli olarak bilince sunulur ve bu sebepten dolayı da anlamın ve şeklin karşılıklılığı daima kusurludur ve bizzat tamamen soyut kalmak zorundadır.⁵⁰

Klasik sanat bu kusuru kapatır, bunu da tanrısal olanı “insanbiçimci” bir biçimde ifade etmesiyle başarır. Antik Yunan sanatında insanlara benzeyen tanrılar anlayışı, tini somut olarak sunmaktadır. Hegel'e göre, Antik Yunan tanrıları, soyut ve anlaşılmaz değil, tam da bu insanbiçimci halleri ile somut ve kendini belirleyen bireylerdir. Antik Yunan mitolojilerinde gözlemlenen Olympos tanrılarının gücü, tinin doğa karşısındaki özgürlüğünün bir ifadesidir. Tanrısal olan, yüce bir güç olmaktan, belirsiz olmaktan çıkar ve insanbiçimci bir sunumda görülebilir kılınır. Böylelikle tin somut özgürlüğü içinde tanınır. Hegel'e göre, Klasik sanattaki bu somut içerik, tanrısal olan ile insani olanın birliğidir ve bu birlik de insan bedeninde uygun

⁴⁹ Şener, 2006, s. 146.

⁵⁰ Hegel, 1994, s. 77.

görünümüne kavuşur. Antik dönemin tanrıları Tin ile nesnenin bir birleşimi olarak insani bir yapıda tasarlandığından, sanat da bu insanbiçimciliğe doğru ilerlemektedir; bunun yansıması özellikle Antik dönem heykellerinde görülmektedir.

İşte bundan ötürüdür ki, klasik sanatta, insan bedeni, ilahi olanın doğal varoluşu sayılmakla; fenomenal görünüşü ancak şekilde idealleştirir. Salt duyusal olanın kusurlarından ve fenomenal dünyanın olumsal (rastlantısal) sonluluğundan arındırılır.⁵¹

Tanrıların bu estetik sunumunda, insanın doğa tarafından sınırlanmışlıkları, eksiklikleri atılarak tinsel olan vurgulanmaya çalışılır. Böylelikle heykel sanatında tane bir biçim, bir beden verilmiş ve görünür kılınmıştır. Bu nesnelleştirmede, ruh-beden, kavram-gerçeklik bütünlüğü, yani sanatın ideali içerilmektedir.

Ancak, Hegel, Antik dönemin bu Klasik sanat idealini, tinin kendisini duyusal insan biçimselliğinde tanıdığı, henüz kendini bir tin olarak bilememesi yönünden eksikli ve geçici bulmaktadır. Burada tinsel olan insanilikle sınırlandırılmıştır. Antik dönem dram sanatında, insani eylemleri içerisindeki tanrıların hiçbirisi, her şeyin özü olan mutlak ile eşdeğer değildirler. Bu mutlak güç, bu tanrıların üzerinde, onların da tabi oldukları bir yazgı halini almıştır. “Kendine yeterlik” anlamındaki birlik ilkesi, yazgısal bir anlaşmazlıkla karşı karşıya gelerek bir çelişki oluşturmaktadır. Bu durumun temelinde, tanrıların tikeller olarak varoluşları yatmaktadır. Klasik sanatın kırılış noktası buradadır; tikeller olarak varoluşları içerisinde tanrıların bir birliğe, mutlak bir tek tanrı anlayışına geçişleri zorunluluğu açığa çıkar.

Antik Yunan’ın dini, estetik bir dindir; böylelikle zorunlu olarak duyumsal ve bireyselliği beraberinde getirmektedir. Tanrıların sergilenmesiyle, insani olanla bir bağ kurulmuştur; ancak bu görsellik, kavramın evrenselliğini perdelemiştir. Biçim ve madde arasındaki bu uzlaşım, dolaylılık ve duyumsal bağlamda kalır. Tanrı’nın kavramına

⁵¹ Altuğ, “Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri” *Klasik Sanat ve Romantik Sanat-II*, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi, Sayı:5, Kasım: 2009, s. 134.

ulaşmaktan çok, bir seyir söz konusudur. Böylelikle Klasik sanatta tinin insanbiçimci belirlenişi, pek çok tragedyada gözlemlendiği gibi bilincin yazgı tarafından sınırlanmışlığını beraberinde getirir. *“Tin, artık insan biçimli bu güzel tanrı figürlerinde huzur ve sükun bulmaz, olur ve kendi içselliğine (sonsuz öznelliğine) geri çekilir.”*⁵² Klasik idealde sonlu bir öznellik anlayışında takılı kalan tinin, sonsuz öznellik olarak kendi hakikatine erişmesi, Romantik akıma yol açan bir ilerlemeyi de beraberinde getirmiştir. Ancak, tinin kedi sonsuz öznelliğine bu yükselişi sanatta değil, Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla gerçekleşir.⁵³

Böylelikle artık sanat mutlağa ilişkin söz sahipliğinden sıyrılır; artık tek ve görünmez olan tanrı, kendini estetik bir betimlemeyle ifade etme gereği duymaz. Sanat ve dinin bu ayrımı ile hakikate ilişkin bütünsel bir bilgi olarak Hristiyanlık, romantik sanatın dayanağı haline gelir.

*Hegel, Yunanlılara verdiği büyük değere karşın, Batı sanatının tarihini, ve genellikle tarihi, biçimlerin bir yükselişi olarak görür; tinin hala yakalanıp madde içine, Asur ve Mısır tanrılarının acayip biçimleri içine hapsedildiği Doğu sanatının sembolik biçimlerinden, tinin uygun anlatımını katıksız insani figürde bulduğu Yunanistan’ın klasik biçimleri yoluyla, maddenin yavaş yavaş kaybolup katıksız tinin dilde anlatıma ulaştığı çağdaş dünyanın Romantik sanatına doğru bir yükseliştir bu.*⁵⁴

Romantik sanat, içeriğini estetik bir sunum içinde yaratmaz, onun içeriği, dini duyguda yatmaktadır ve romantik sanat da, zaten mevcut olan bu içeriğin sanatsal bir biçimidir. Klasik sanat, güzeli yaratabilmede *ideal* olanı yakalayamamışsa da, tinin gelişimi Romantik sanatta hayat bulur. Tinin bu ilerleyişi, dışsal duyuşal görünüşten kendi içselliğine bir dönüşüdür. Bu süreçte, klasik idealin biçim-içerik özdeşliği parçalanır. Böylelikle Romantik sanat, Sembolik sanatta olduğu gibi duyuşal sunumdan kendi içeriğine çekilir. Bu durumun temel nedeni ise, şimdi duyuşal olanın tini ifadesindeki yetersizliğidir.

Romantik sanat, tinsel ile duyuşalın, içerik ve biçimin, Klasik sanatta olduğu gibi ideal birliğini sunmaktansa, bu bütünlüğün ötesindeki bir tinselliğe yönelir. Hegel için resim sanatı,

⁵² Altuğ, a.g.e., s. 141.

⁵³ Bumin, 1993.

⁵⁴ Jameson, 2006, s. 153.

öznellik ilkesine en uygun düşen sanattır; duyusal olandan tinsel olana yükselişin ilk basamağı niteliğindedir. “ *Işık ve rengi kullanmak suretiyle ayrıntıları eksiksiz biçimde betimleyen resim, duygunun ve öznel içsellik derinliğini bir bakışta, bir çehrede yakalamamızı sağlar. Hegel Grek heykelinde böyle bir öznel içsellik ifadesini bulamadığımızı belirtir.*”⁵⁵ Romantik resim sanatında Tanrı bilincin bir nesnesi değildir, yaratıcı olarak, bir başka olarak kalır ki böylelikle insan özneliliğinin Tanrı ile olan ilişkisi ortaya konulur. Hegel, özellikle Hollanda resim sanatına gündelik ve köy hayatını yalnızca taklitsel olarak sunmakla kalmayıp, betimlemelerdeki canlılığı ve ideanın duyusal ifade bulması anlamında vurguda bulunmaktadır.

Bu bağlamda, Romantizmde sanatın evrimleşmesi tarihsel koşullar içerisinde gerçekleşmektedir. Bu evrimci görüş, özellikle Klasik sanat kültürü karşısında, romantizmin zorunlu bir gelişimin, tarihsel sürecin ileri bir aşaması olduğunu ortaya koymak için geliştirilmiştir. Klasik dönemin doğaya akılla yaklaşımına karşın, romantik bakış doğanın gizemli bir özü olduğunu ve bu özünde akılla değil esin yoluyla, düş gücü ile kavranabileceği düşüncesinden yola çıkmıştır.

Hegel’e göre, bu estetik biçimlerine ilişkin tarihselleştirmede, Romantik sanat, en mükemmel biçim değildir. Biçim ile maddenin mükemmel birliğine, Klasik Yunan’da ulaşılmış ve onunla birlikte kaybolup gitmiştir. Tinin kendine yükselmesi-çekilmesi ile dışsal olandan uzaklaştığı Romantik Sanat formu ile Klasik Sanattaki bütünleşme de ortadan kalkmıştır.

Duyulmayıcıyı (alıcıyı), edilgen konumundan çıkaran Hegel’ci idealist sanat yaklaşımı, sonrasında Frankfut Okulunu⁵⁶ oldukça etkilemiştir.⁵⁷ İdealizm-materyalizm

⁵⁵ Altuğ, 2009, s. 150.

⁵⁶ Frankfurt Okulu: Almanya’da 1923 yılında kurulan ve sosyoloji, siyaset bilim, psikanaliz, tarih, estetik, felsefe, müzikoloji gibi farklı disiplinlerden insanları bir araya getiren **Toplumsal Araştırma Enstitüsü**’nün bir *düşünce akımı* olarak ifade edilmesidir. Okulun genel yaklaşım biçimi eleştirel teori olarak adlandırılmaktadır.

çekişmesi karşısında, bu ikilemi aşmaya yönelik, Marx ve Hegel'in ucu kapalı-tamamlanmış diyalektik anlayışları yerine; ucu açık, sürekli olumsuzlamaya ilişkin, negatif diyalektik anlayışıyla, özellikle Adorno ve Horkheimer ekseninde, bir tür özdeşsizliği-indirgenemezliği temele alan Frankfurt Okulu'nun belirgin çabası; tikel olana, içinde varolduğu toplumsal yapı (bütün) içerisinde, özgür bir hareket alanı sağlamak ve bu toplumsal yapının bireyler ve sınıflar (tikel) üzerindeki egemenliğini kırabilmektir.⁵⁸

Sanatı var olanı biçimleri yadsıması anlamında, bir olumsuzlama, bir eleştiri olarak ele alan Adorno için de, Hegel'de olduğu gibi biçim verme içerik kazandırmakla özdeştir.⁵⁹ Bu biçim verme etkinliğindeki yadsıyıcılık, verili olana yeni bir düzen kazandırır.

*...sanat, sanatsal biçim düzeyinde, mevcut dünyaya karşıt olmasıyla ve bu dünyaya yardıma ve onu şekillendirmeye hazır olmasıyla, niteliksel olarak farklı bir varlık haline gelir.*⁶⁰

Adorno'nun estetik yaklaşımı, Hegel temelli olmakla birlikte, O, *negatif diyalektik* anlayışı çerçevesinde, Hegel'de tarihselleştirilen sanat biçimlerinde, hiç birinin diğerinden daha üstün bir konumda olmadığını ifade eder.

*... Negatif Diyalektik, bir yandan verili olanın aşılması dürtüsünü sürekli içinde taşıırken, bir yandan da, alternatif bir mutlak kurgu içermez. Ancak diyalektik, Adorno'nun söylediği gibi, mutlak olanı düşünebilmemizi sağlar. Aslında varolmayan, kuramsal olarak varolması mümkün olmayan bir mutlak ile verili olan arasındaki ilişkiyi ancak diyalektik kurabilir. Bu da verili, koşullu olandan hareketle bir koşulsuz, yani mutlak olanı düşünme diyalektiğidir.*⁶¹

Bu bakış açısıyla Adorno, Avangard sanatı, kapitalist toplumdaki yabancılaşmanın tarihsel açıdan zorunlu ve olanaklı tek ifadesi olarak değerlendirir. Böylelikle, Avangard sanatı, Klasik ya da Romantik sanat biçimlerini ölçüt olarak değerlendirmek yanlış olacaktır.⁶²

⁵⁷ Bumin, 1993.

⁵⁸ Jay, *Diyalektik İmgelem*, Belge Yayınları, Türkçesi: Ünsal Oskay, 2005, İstanbul.

⁵⁹ Adorno, "Art, Society, Aesthetics", Aesthetic Theory, Routledge & Kegan Paul, London 1984, Lenhardt, s. 1-22. Çeviren: Taylan Altuğ, *Sinemasal*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Bölümü yayını, *Sanat, Toplum, Estetik*, Sayı:1, 1998.

⁶⁰ Adorno, a.g.e.

⁶¹ Dellaloğlu, "Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında", Cogito, Sayı: 36, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Y.K.Y, 2005, İstanbul, s. 1.

⁶² Bürger, Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, Çeviren: Erol Özbek, İstanbul, 2004,

Adorno, özne ve nesne arasındaki bu geçmiş ikiliğe dair Hegel’ci sentez anlayışı yerine, sürekli bir olumsuzlamanın yaratacağı anlamsal bir genişleme ve bitmeyen bir arayıştan söz etmektedir. Hegel felsefesinde de eleştirdiği basit bir özdeşlik yerine, düşünsel karşıtlıkların, olumsuzlama yönünde sınırlarına dek gitmek, düşünceyi özgürleştirici anahtardır Adorno’ya göre.

*Düşünümün hapisane duvarlarını kırmak için temel stratejisi diyalektiktir-ancak, zihinsel sentezlere yapışıp kalmak yerine, kendi kavramsal araçlarının yetersizliğinin ve uyumsuzluğunun farkına vararak kendi hedefini negatif bir anlamda takip eden bir diyalektiktir.*⁶³

Olumsuzlamaya dayalı negatif diyalektiğe ilişkin, Marcuse⁶⁴,un betimlemeleri de ilgi çekicidir:

Özne-Nesne arasındaki “negatif” diyalektik, sanat ile gerçeklik arasında da mevcuttur. Estetik alanda bu durum, sanatın, gerçeklik karşısındaki özerkliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat gerçek-dışıdır; o, kurgusal bir gerçektir. Onun bu gerçek-dışılığı bir eksiklik durumunu nitelemez; “öteki”nin temsilidir. Bu kurgusal dünya, günlük gerçeklikten çok daha fazla hakikat içermektedir; günlük gerçeklik, belirlenmişlikleriyle, yabancılaşmasıyla, kurumsal ilişkileriyle, yanılsamalı bir özgürlük anlayışıyla aldatıcı bir gerçekliktir. Bu nedenle de şeyler, kurgusal bir dünyada gerçekte olabilecekleri haliyle temsil edilmektedirler.

Estetik dünyası gerçeklikle çelişir; bu kasıtlı bir çelişkidir. Sanat, gerçek olanı tanımlamak için verili olanın egemenliğini kıran bir güçtür. Estetik biçim sayesinde gerçekleşen bu kopuşla, sanatın kurgusal dünyası gerçek olarak görünür. Estetiğin biçim yasasına göre, sanatta içerilmiş gerçeklik; yüceltilmiş, içeriği stilize edilmiş, yeniden düzenlenmiş bir gerçekliktir. Sanat, yabancılaşmış bir topluma ikinci bir yabancılaşma uygulayarak, sanatçının kendisini, yabancılaşmış olan bu toplumdan soyutlamasını, içinde

s. 21-23.

⁶³ Dallmayr, *Görüngübilim ve Eleştirel Kuram: Adorno*, Çeviren: Emre Bağçe, **Frankfurt Okulu**, DoğuBatı , Editör: Emre Bağçe, Ankara, 2006, s. 248

⁶⁴ Marcuse, *Karşıdevrim ve İsyan*, Çeviren: Gürol Konca, Volkan Ersoy, Ara Yayınları, İstanbul, 1991.

sadece sanat hakikatinin yer aldığı gerçek-dışı bir evren yaratmasına olanak tanır. Bu anlamda sanat, egemen ideolojiyi geçersiz kılar; toplumun içeriğine karşıt bir biçim geliştirir.

Marcuse⁶⁵ için, sanat dünyayı kavrar; ulaştığı duyusal dolaysızlık, tek başına yapıta kişisel anlamından daha çoğunu kazandırabilecek bir sentezin yapılanmasını gerektirir: nesnelerin yerleşik düzeni ve bu düzenden özgürleşme. Her iki düzeyde de nesneler, tarihsel olan ile genel olan arasında etkileşirler. Varolan dünyadan farklı; ama bu dünyadan türetilmiş bir nesne dünyası kurulur. Böylelikle sanat yapıtı hem bu dünyaya aittir ve hem de değildir.

Frankfurt Okulu'nun genel estetik anlayışına paralel olarak, Marcuse⁶⁶'e göre sanat, bir gerçekliği, bir deneyimi, bir zorunluluğu anlatır ve bunlar, devrimin özsel bileşenleridir. Bu görüşüyle Marcuse, Marxist estetiğin temel anlayışını, yani sanatın ideoloji olarak ele alınmasını ve sanatın sınıf üzerine vurgusunu eleştirmektedir. Marcuse için, tarihsel materyalizm, öznellik rolünü açıklamadığında, kaba materyalizm halini almaktadır. Böylelikle, bireylerin öznelliği, bilinçaltı alanları sınıf bilincine indirgenmektedir. Marcuse ise, devrimin temelini, köktenci bir değişim için; bireylerin öznelliklerinde, us ve tutkularında, amaçlarında köklenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Oysa Marksist kuramda öznellik, nesnellik içinde eritilmiştir. Böylelikle Marksist anlayış, bireysel bilincin içeriğini ve devrim için öznel gücü paranteze almıştır. Bu gelişime öznelğin bir "burjuva kavram" olarak yorumu katkıda bulunmuştur.

*Olumlama ile olumsuzlama, haz ile acı, yüksek kültür ile maddi kültür arasındaki bu gerilim olmadığında, artık yapıt olanın, olabileceğin diyalektik birliğini sağlayamadığında, sanat hakikatini yitirmiş, kendini yitirmiş olur. Bu gerilim ve burjuva sanatının eleştirel, olumsuzlayıcı, aşkın özellikleri-burjuva karşıtı özellikleri-tam da estetik biçimdedir.*⁶⁷

Bireylerin tarihlerinin eylemsel belirişleri sınıfsal durumları tarafından belirlense bile, yazgıları, karşılaşmalarının, tutkularının, sevinç ve üzüntülerinin zemini olamaz. Burada sınıf

⁶⁵ Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s. 85.

⁶⁶ Marcuse, *Estetik Boyut*, İdea Yayınları, Çeviren: Aziz Yardımlı, İstanbul, 1997, s.10.

⁶⁷ Marcuse, 1991, s. 84.

çerçevesi bozulur; öznellik kendini bireylerin bu iç tarihinde oluşturmaktadır. Bu sevgi ve nefret; umut ve umutsuzluk, sevinç ve üzüntü her ne kadar da ruhbilim alanına kolaylıkla sürülebildilerse de; Marcuse'a göre, bunlar üretici güçler olmasalar da her insan için belirleyici olgusalılıklardır. Öznelliğe karşı bu tutum, estetikte kendini, gerçekçiliğin ilerici sanat modeli olarak yeğlenmesi; romantizmin yalnızca gerici olarak karalanması; "yozlaşmış" sanatın yadsınması, bir yapıtın estetik niteliklerinin sınıf ideolojileri ile değerlendirilmesi biçiminde ortaya koymuştur.

Estetik biçim, verili bir içeriğin, kendi içinde kapsanan bir bütüne dönüştürülmesinin sonucudur: bir şiire, oyuna, romana vb. Böylelikle de yapıt, değişmeyen o olgusalılık sürecinin dışına çıkarılır; Marcuse'un deyişiyle kendine özgü bir imgelem ve gerçeklik kazanır. Bu dönüşüm dilin, algının ve belleğin yeniden şekillenmesiyle oluşur. Marcuse'a göre, böylece olgusalılığın özü, yani insan ve doğanın bastırılmış olan gizlilikleri ortaya serilir; bu, olumlama-olumsuzlama ikileminin çözünüşüdür; yani sanat yapıtı, olgusalılığı suçlarken-olumsuzlarken, onun özünü yeniden ortaya koyar. Böylelikle sanatın eleştirel ve devrimci yanı estetik biçimle açığa çıkmaktadır.

Bir sanat yapıtı içeriği (e.d. toplumsal koşulların "doğru" sunuluşu) dolayısıyla değil, "arı" biçimi dolayısıyla da değil, ama içeriğin biçim olması yoluyla asıl ya da gerçektir.⁶⁸

Tarihsel olarak pek çok tartışmaları ve değişik yaklaşımları içinde barındıran *Gerçekçilik* akımı, doğalcı eğilim ve toplumcu gerçekçilik olarak bir bölünme yaşar. Doğalcı yaklaşımda insan; bir doğa parçası, madde olarak ele alınır ve bilimsel olarak incelenirken, toplumcu gerçekçi yaklaşım, toplumsal ilişkilere yönelir, insanı toplumsal ilişkileri içerisinde karmaşık bir bütün olarak ele alır. Burada, doğalcılığın insana egemen olan doğa yasalarına yöneliminin yerine, toplumsal yasalar ve bütünün düzeni gözetildiği görülür.

⁶⁸Marcuse, a.g.e., s. 19.

Toplumcu gerçekçiliği, kendi içindeki ayrışmalar bağlamında bir yöntem olarak görmektense, bir tutum olarak ele alan Ernst Fischer⁶⁹, toplumcu sanatçının emekçi sınıfının tarihsel görüşü doğrultusunda, çelişkilerin diyalektiği devamlılığında insanın gelişme yeteneğine inancını vurgular.

*Sanatçı, emekçi sınıfında, kapitalizmi yenecek, sınıfsız bir toplumu geliştirecek, tek değilse bile, başlıca güç kaynağını görür. Başka bir deyişle, toplumcu sanatçı büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik kurar; öbür yandan, az çok önemli olan burjuva sanatçılar ve yazarlar, sütün burjuva sınıfı ile olan bağlarını ister istemez koparırlar.*⁷⁰

Doğalcı yaklaşım, bir anlamda burjuva sınıfının ayrıcalıklarını ve yönetici konumunu korumak adına, devrimci geçmişten uzaklaşmasına karşı bir tepki, bir tür tiksinti niteliğindedir. Örneğin başlangıçta Zola, bilimsel roman anlayışı çerçevesinde, çevresel etmenlere bağlı edilgin bir canlı olarak insanı ele almış, pek çok eserinde toplumsal durumu her anlamda sergilemiş; ancak bireysel, siyasal bir yargılama sürecinden uzak durmuştur. Doğalcılık, toplumsal koşulları bilimsel olarak ele almakta; ancak bu koşulları çelişkileri içerisinde diyalektik bir biçimde değil, değişmez bir yaşanan an olarak sergilemektedir.

Bütünsel bakış açısı, yerini, toplumsal koşullara dair anların, parça görüntülerin bir serimine bırakmış, umutsuz bir anlamsızlığa kapı aralamıştır. Yabancılaşma düşüncesinin bir yansıması olarak; insan, var olan koşulların yalnızca bir nesnesi, gözlemlenen ve serimlenen bir deneği niteliğindedir.

*Hegel'e göre doğalcılık sanatın esas ilgisi değildir. Kendi doğallığı bakımından dışsal görünüş sanatın özsel bir karakteristiğini oluştursa bile, yine de verilmiş doğa dünyası, sanata kural sağlamaz ve dışsal görünüşlerin salt dışsal olarak taklidi sanatın amacı olamaz.*⁷¹

Bu ilerleyişte, gerçekçi-doğalcı tiyatro anlayışının sınırları aşınmaya başlar. Tiyatronun toplumsal sorumluluğu anlayışı ve somut yaşam gerçeği yerine, tinsel olana, soyut olana,

⁶⁹ Fischer, a.g.e, s.110-111.

⁷⁰ Fischer, a.g.e., s. 111.

⁷¹ Altuğ, 2008, s. 229.

biçimin merkeze alınmasına doğru bir hareketlenme belirir. Empirist bir çizgide somut gerçeği temele alan pozitivist anlayış karşısında, Romantik akımın bir uzantısı niteliğinde, düş gücü ve sezginin önemi üzerinde durulmaya başlanır. Sanatta bu karşı gerçekçi akımların belirlene gelmesindeki bir başka sebep de, orta sınıfa yönelik bir sanat anlayışının gelişmesiyle birlikte ortaya bir piyasa sanatının çıkmasıdır. Sanatçılar böyle bir atılım karşısında, seyirci ile bütünleşmeyi amaçlayan bir yaklaşımdan koparak, kendi çevrelerine kapanmaya başlarlar. Böylelikle orta sınıfın beğenisi ve aydın sanatçının kendi beğeni ölçütleri arasındaki fark açılır ve sanatın toplumla olan bağı zayıflar.

1.5. Klasik Dramatik Yapının Kırılmasında Avangard Dönem

Burjuva toplumuyla birlikte sanatın özerk bir statü kazanması, saf estetik kaygılar doğrultusunda toplumsal ilişkilerden uzaklaşması, hayat-sanat arasındaki bağı kopması, Avangard hareketleri tetikleyen en temel nedendir. Yaşanan çağın tarihsel koşullarına paralel olarak, Freud ve Marksizm etkisinde yaşanan bir tür “parçalanmışlık-yabancılaşma” duygusu ile birlikte, bu yabancılaşmanın bir gün bir bütünlüğe erişebileceği, aşılabileceği, insanın yitirdiği bütünlüğü geri alabileceği düşüncesi doğmuştur. Fransız Devriminin mirası ve burjuva düşüncesinin temel yapı taşlarından olan akılcı süreçleri aşmak, insanlara ihtiyaç duydukları bilgiyi vermemek ve bu anlamda, bir şey anlatmaya dönük iletişimi, diyalogu yıkmak, temel yönelimlerdir. Bu, bir anlamda, olgusallığa sırt döndür. Psikanalizin gelişmesiyle Freud’un uygarlık ve haz çözümlemesine bağlı burjuva eleştirisi ve rüyalar üzerine yaptığı yorumlarla, bir bilinç-dışına yöneliş söz konusu olmuştur. Bu dönüşümün tetikleyici felsefi tohumlarından biri de, Nietzsche’nin “görelilik” ve “us-dışı dürtülerin yönettiği bir şey olarak insan doğası” fikirlerinin yanı sıra, sanata bilimsel ve akılcı yaklaşımın, sanatı evrensel olanın ifadesinden uzaklaştırdığı, mitsel olanı yok ettiği savıdır.

Burada, en büyük istenç tehlikesinde, kurtarıcı, şifa bilgisine sahip büyücü olarak yaklaşır sanat; yalnızca o kırabilir, varoluşun korkunçluğu ya da saçmalığı hakkındaki tiksinti düşüncesini, kendini yaşattığı tasarımlarda; bunlar korkunç olanın sanatsal itaat altına alınışı olarak yüce olan ve saçma olandan duyulan tiksintinin sanatsal boşalması olarak komik olandır.⁷²

Tüm bu çabalar, gerçekliğe-olgusallığa ilişkin başka türlü bir algılayışı keşfedebilmeye yöneliktir. Bir bakıma, örneğin sürrealistlerde gözlemlediğimiz “imge”ye, kendiliğindenliğe erişme tutkusudur. Bireysel edimin sorunlaşması, birey ve nesnel dünya arasındaki çatışma (bireyin kendini gerçekleştirme isteminin nesnel dünya tarafından olumsuzlanması sonucu, kendini çevreleyen koşullar altında çaresiz bir ben’e dönüşümü), bu etkilerin genel bir tanımını oluşturmaktadır. Modernin ilk işaretleri olarak, dünya ile bireyin arasındaki çatışmanın bitimsiz hale gelişi, bireyin çabalarının bir sonuca erişemediği, öznel isteklerinin yabancılaşmış nesnel dünyada bir anlamının olmayışı yönündeki düşünce akışı, Romantiklerin metinlerinde kendini göstermeye başlar. Dramdaki radikal değişimler ve tam bir kopuş ise, özne ile nesne arasında bağ kurmaya dayalı diyalogun işlevini yitirmesi, klasik dramın ve onun temsil gibi niteliklerinin tam anlamıyla reddedilmesi ve dile dair güvensizlik çerçevesinde gelişen Avangard hareketle belirginleşmiştir. Dramatik araçlardan kopuş-uzaklaşma, karakterin bütünlüğünü yitirmesiyle gerçekleşecektir. Dramatik yapının organik bütünlüğünü parçalamaya yönelik bu girişimler, nedensel bağlantıya dayalı, kapalı ve birlikli oyunların yerini, episodlardan, rüya sahnelerinden oluşan oyunların almasıyla ilerler. Böylelikle Avangard metinlerin temel niteliği, dilin, öznenin ve anlamın kırılması, parçalanmasıdır.

Bu süreçte pek çok akım farklı yaklaşımlarıyla kendini göstermeye başlamıştır. Örneğin Fütürizm (Gelecekçilik), gelişen makineleşme, sanatın da bu makine çağına uygun özellikler taşıması ilkesine sarılmıştır. Makineleşmenin temelindeki hızlılık düşüncesinden hareket eden fütüristler, bildirgelerinde, bu süreçte açığa çıkan saldırganlığın, savaş isteğini

⁷² Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, 7. Bölüm, s. 58.

uyandırdığını ve savaşın da devingen bir eylem olduğunu savunmuşlardır. Bu yaklaşım en belirgin örneğini tiyatroda, sahnenin bir makine gibi kurgulanması ve oyunculuktaki devingen değişimde kendini göstermiştir.

Dönemin en çarpıcı akımlarından biri, Dadaizmle başlayan Sürrealist (Gerçeküstücülük) yaklaşımıdır. Tam anlamıyla gerçekçi sanat anlayışına bir karşı çıkış olarak Dadaizm, savaşın göbeğindeki dünyaya karşı duyulan inançsızlığın bir çığlığı niteliğindedir. Düzensizlik ve uyumsuzluk olarak tasarlanan yaklaşımlarıyla Dadaistlerin eylemleri, yerleşik değer yargılarını ve akli sorgulamaya yöneliktir. Dünyanın bu parçalanmışlığı karşısındaki sanat anlayışı da, uyumsuzluğu, bütünsüzlüğü ve parçalanmışlığı dile getirecektir. Böyle bir yaklaşım çerçevesinde, sürrealist eğilim sırtını döndüğü gerçekliğe karşı özellikle Freud'un da etkisinde bilinçaltına yönelir. Fütürizmden ayrı olarak, makineleşme baskısı karşısında bir özgürleşme, bilinçaltının parçalı ve tutarsız görünümünün ardındaki bütünlüğe ulaşma çabasıdır söz konusudur. Ussal olanla bilinçaltının bu karmaşık yapısının bütünlüğe kavuşturulması çabasında, geleneksel değer yargılarından soyundurulmaya çalışılan insanın yanında, toplumsal bir değişim de gözetilmiş, sınıfsal ayrımların ortadan kalkması, kişinin kendini yeniden yaratması, akılsal ve düşsel ikilemin bütünleşmesi ve özgürleşmesi ile koşut görülmüştür. Tüm bu düşüncelerle Sürrealizm, fanteziyi, imgelemi, olağandışını kullanarak büyümsü bir yaratıma yönelir. Gelensel olandan kopuş, beraberinde, ilkel olanın karmaşasına ve düşsel olana yönelik, sözcüklerin anlamlarından koparılarak gelişigüzel kullanılması, çağrışımlarla birbirine karşıt durumların yaratılmasını getirmiştir.

*Hiççi bir hareket olan, Batının yerleşmiş tüm kurallarına karşı çıkan, yazını ayaklar altına alan, Batı ekinini hiçe sayan bir hareket olarak dadacılıkla uzlaşmaları yerle bir etmek düşüncesi öne çıkar... Dadacı grubun hiçbir önemi ve varlık nedenleri olmayan yerleri gezmeleri, yararsız olan şeyleri yüceltmeleri, isteyerek saçma eylemlere kalkmaları resmi ekinin karşısında bir tutum izlemeleri, törel değerler ve gelenekler adına kimi yazarların yücelttikleri yerlerin dışındaki yerlere ilgi duymaları yaygınlık kazanır.*⁷³

Bilinçaltının sorgulanmasına yönelik çalışmalarda, özellikle Antonin Artaud⁷⁴, un kıyıcı tiyatro anlayışı ilginç niteliktedir. Kıyıcı tiyatrodaki acının kaynağı bilinçaltıdır ve bu bilinçaltındaki gizli dürtüler, heyecanlar, büyüsel bir biçimde açığa çıkarılacaktır. Uygarlığın çemberinde sıkışıp kalmış, huzursuz insan, gerekçeler gösterilmeksizin, düştü ve imgeleminden yararlanılarak sergilenecektir. “ *Bu tiyatrodaki insanın gizli suç işleme zevki, erotik takıntıları, ıskelliği, karabasanları, hatta insan yiyiciliği dışlanacaktır. Hem de öyle yalandan değil, gerçekten yaşanmışçasına dışa vurulacaktır.*”⁷⁵

Bu dönemde beliren yazınsal alandaki yöntem değişimi de ilgi çekicidir. Kolaj ve alıntılarla dünyaya ilişkin algı, bir süreksizlik ve eksiklik sunulur. Aragon’un çalışmalarında bu süreksizliği ve kopukluğu görmek mümkündür. Asıl konunun kesintiye uğratılması, metnin sürekliliğini ortadan kaldırır. Zamanların iç içe geçmesi ya da donuklaştırılması yoluyla çizgisellik aşılr. Burada da vurgu, parçalanmış bir bilincin bütünsel bir konuyu aktarma uğraşından uzaklaştığına, bu parçalanmışlığın biçimsel değişimle verilmeye çalışıldığına yöneliktir.⁷⁶

*Süreksiz, kopuk, eksilteli, açık yani okura kendi imgelemiyle tamamlama ve kurma işinin düştüğü bu yazı, dünyayı bir eksiklik ilkesine göre düzenler.*⁷⁷

Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Gerçekçi-doğalcı tiyatro anlayışına ve piyasa oyunlarına karşı bir başka başkaldırıdır. En belirgin niteliği, sanatçının kendi içsel, soyut duygularını,

⁷³ Aktulum, *Kopuk Yapıt-Kopuk Yazı*, Öteki Yayınları, Ankara, 2002, s. 45.

⁷⁴ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, YKY, Çeviren: Bahadır Gülmez, İstanbul, 1993.

⁷⁵ Şener, 2006, s. 246.

⁷⁶ Aktulum, 2002.

⁷⁷ Karacabey, 2006, s. 79.

heyecan ve tutkularını ifade etmesinin öncelenmesidir. Psikanaliz biliminin gelişimine dayanarak, düşler, iç dürtüler, ruh hastalıkları gibi konulara yer verilmiş ve her türlü ahlaksal, akılsal ve biçimsel kısıtlamalara karşı çıkmıştır. Yeni bir insanlığın mümkün olup olmadığı sorusu merkezdedir.

Diğer akımlarda yok edilmeye çalışılan özne, geleneksel bütünselliğinden yoksun bir çözülmeye dışavurulmaktadır. Zaman ve mekanın belirleyiciliği, olayların neden-sonuç bağlantısı yerin, eş zamanlı sunuma bırakmıştır. Düş, imge ve gerçeklik; şimdi, geçmiş ve geleceğin iç içeliği söz konusudur.

Tüm bu yaklaşımlarıyla ve biçimsel arayışlarıyla Avangard akım, hem sanat eserinin bağımlı olduğu dağıtım aygıtına ve hem de sanatın burjuva toplumundaki saf estetik amaçlarıyla, toplumsal ilişkilerden kopuk, özerklik statüsüne karşı çıkmaktadır.

Avangardların karşı çıktıkları burjuva sanatını Marcuse⁷⁸ şöyle yorumlamaktadır: burjuva toplumunda, gündelik hayatta karşılanamayan insani ihtiyaçlar, sanatta karşılanabilir durumdadır; çünkü sanat hayat pratiğinden uzaktır.

Sanat, ideal bir toplumsal düzen tasarlar ancak bu iyi düzen imgesini bir yanılsama olarak kurmacada gerçekleştirir ve böylelikle de mevcut olan toplumsal düzenin değişimine yönelik güçlerin baskısını azaltır, bu güçleri düşünsel bir alana hapseder. Marcuse⁷⁹'ye göre toplumsal sürece bu uzaklık hem bir özgürlük barındırır ancak hem de her hangi bir ereğe hizmet etmeyi engeller. Avangardistlerin sanatı hayata dâhil etme çabaları bu anlamda bir çelişki barındırmaktadır. Şu sebeptendir ki, sanatın toplumsal pratik karşısındaki bu özgürlüğü, gerçekliğe dair eleştirel yaklaşım için gerekli bir mesafesel duruştur; oysa hayat pratiğinin içinde eriyen bir sanat, onu eleştirme yetisini de yitirecektir.

Walter Benjamin ise, Avangard sanatın açığa çıkışını, “*aura*”nın kaybolması ile açıklamaktadır. Burada “*aura*” dinsel anlamının dışında, yapıt ve alımlayan arası bir ilişkiye

⁷⁸ Dellaloğlu, 2007, s. 85-87.

⁷⁹ Jay, 2005, s. 119.

gönderimde bulunmaktadır.⁸⁰ Rönesans döneminde oluşum gösteren bu ilişkinin temelinde teknik yolla yeniden üretimin olmadığı “bir defalık” ve “sahicilik” unsuru yatmaktadır. Ortaçağ’ın dinsel sanatındaki kolektif alımlama, burjuvazinin oluşumuyla “sanat sanat içindir” anlayışıyla özerkleşmiş, sanat dinin yerini almış ve alımlama da bireyselleşmiştir. Böyle bir dönemin sanatında “aura”dan söz etmek mümkündür. Tarihsel Avangardlar döneminde, gelişmiş teknik araçların kullanımı ile sanat eseri bu tekrarlanamazlık özelliğini yitirmiştir.

*Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır.*⁸¹

Sanatsal üretimdeki bu hakikilik ölçütünün ortadan kalkmasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevinde de büyük bir değişim söz konusu olacaktır; artık sanatın kutsal niteliği yerini, sanatın politik temellerde değerlendirilmesine bırakacaktır.

Benjamin sanatsal üretimlerin amacının dışına taşıdığını, Dadaizm üzerine eleştirisi ile ortaya koymaktadır. Dadaizm sinemanın bu gün yarattığı etkileri, resim sanatının araçları ile üretmeye çalışmıştır; ancak düşüncenin derinleşmesi değil dağılmasına yönelik çalışmalarında, eserlerinin tefekkür konusu olarak değerlendirilmesini önlemeye çalışırken, onların ticari olarak değerlendirilmesinin önüne geçememişlerdir. Bir süre sonra Dadaistler de kitlesel hayranlar edinmişlerdir. Bunun yanında, Benjamin’e göre Dadaistler, burjuvazinin yozlaşmış sürecinde toplumsal olanın dışına düşmüş derin düşünme eylemini, üzerine biletler ve düğmeler yapıştırdıkları tablolarla, başarıyla parçalamışlardır. Duchamp’ın seri üretim nesnelerini imzalayıp sergilere göndererek bireysel üretim kategorisini olumsuzlaması, dönemin temel ereğini belirtir niteliktedir. Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgelemek amacını taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen seri üretim nesnelerinin üzerine atılır. “*Duchamp’ın*

⁸⁰ Bürger, 2004, s.71-79.

⁸¹ Benjamin, *Pasajlar*, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, YKY, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul, 2009, s. 58.

provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular.”⁸² Burjuvazinin, özerk sanat eserinin bireysel üretim ilkesine karşı bir olumsuzlamadır bu. Dadaistlerin temel amacı, kamunun öfkesini uyandırmaktır.

Dadacıların böyle yollarla eriştikleri hedef, yaratıların atmosferini acımasız bir biçimde yıkmaktır; böylece, bu yaratıların üstüne üretim araçlarıyla bu yeniden-üretimin utanç damgası basılmış olur.⁸³

Öncesinde insanı çağıran sanat eseri, Dadacılarla birlikte izleyiciye çarpan bir mermiye dönüşür. Bu nedenle de Dadaistler özellikle sinemaya yönelmişlerdir. Bir tuvalin karşısında derin bir düşünceye dalan alımlayıcı, kendisini çağrışımların akışına bırakır. Oysa sinema perdesinde bir sahneye ilişkin görüntü yerini hemen bir başkasına bırakır. İzleyici kendisini çağrışımların etkisine bırakamadan, görüntüdeki bir değişim bu tefekkürü kesintiye uğratar. Yine Benjamin’in anlamsal bütünlüğün bozulması bağlamındaki *alegori* yorumu, Avangard yapıtlara uygulanabilir niteliktedir. Bütünlüğünden koparılan parçaların birleştirilmesi ve yeni bir anlam oluşturulmasıyla, nesne doğal anlamını yitirir ve yoruma bağlanır. Denilebilir ki Avangardlardaki organik yapıtların parçalanmasına yönelik montaj ve kolaj tekniği, alegorinin unsurlarını barındırır niteliktedir.

Organik yapıtın üreticisi olan sanatçılar malzemelerini yaşamsal bir şeyler olarak işlerler, somut yaşam durumlarından oluşan anlama malzeme uygundur.⁸⁴

Bu dönemde dilsel ve görsel olanın ön plana çıkarılmasıyla gerçeklikten uzaklaşmaya dair üretimler özellikle Simgeci akımda kendini gösterir. Diyalogun ortadan kalktığı oyunlarda, şiirin işlevsizliği söz konusudur; dil bir anlatımın değil yalnızca sezdirmenin aracıdır. Bu dönemin önemli oyun yazarlarından Maeterlick’in oyunlarında bilinçdışına yolculuk ve aklın

⁸² Bürger, 2004, s. 108.

⁸³ Benjamin, 2009, s. 74.

⁸⁴ Karacabey, 2006, s. 31, Peter Bürger, 2004, s. 97’den alıntı olarak.

yerine kavranılamaz olanın konulması söz konusudur. Oyunların genelinde körlük ve bir bekleyiş vurgulanmaktadır.

*İHTİYAR: Ne yapsalar gelecekler. Ben de görüyorum şimdi. Çayırlar arasında ilerliyorlar... Her adım attıkça yaklaşıyorlar; felaket iki saatten beri gittikçe büyüyor... Felaket hedefini bulmuş, ona doğru yürüyor. Yorulmak bilmez ve hedefinden şaşmaz...*⁸⁵

Modern sonrası tiyatro metinlerindeki Klasik dram ve temsil anlayışından kopuşun kaynağı olarak görülebilecek olan Avangard dönem; dramatik yapının bütünselliğinin parçalanması, biçim-içerik ilişkisi ve gerçekçilik üzerine yapılan tartışmaların anlaşılmasında önem taşımaktadır. Avangard dönemle birlikte kendini gösteren sanattaki bu içeriksel ve biçimsel değişimlere değinmemin temel amacı; bir yandan, Brecht'in kendisinin de ilk döneminde özellikle dışavurumculuk etkisinde eserler vermiş olması ve diğer yandan da sonrasında göreceğimiz, Lukacs'ın bu yenilikçi yaklaşımlara karşı getirdiği eleştirileri kavrayabilmek ve bağlantıları yakalayabilmektir.

⁸⁵ Maeterlinck, *Evin İçi*, Maarif Vekaleti Devlet Konservatuarı Neşriyatı 1, DTCF Kütüphanesi, İstanbul, 1958, s. 9.

2.BÖLÜM

BERTOLT BRECHT VE EPİK-DİYALEKTİK TİYATRO

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya’da, politik sorunlara yönelim, tiyatro sanatı üzerinde de etki göstermiş ve seyirci merkezli tiyatro düşüncesinin doğmasını sağlamıştır. Amaç, seyircinin de düşünce sürecine sokulmasıdır ve bu amaçla sahne tekniğinde yeni buluşlar öne sürülmüştür. Erwin Piscator’la birlikte, anlatım olanakları geliştirilmiş, tiyatronun biçim ve tekniğinde büyük değişimler yaşanmıştır. Böylelikle Piscator, ‘ “politik tiyatro”, “epik tiyatro”, “belgesel tiyatro”, “total tiyatro” kavramlarını geliştirmiştir.’⁸⁶

*Piscator alkıştan çok tartışma istemektedir, seyircileri siyasal kararlar alabilecek duruma getirmek amacını taşımaktadır. Seyircisinden yaşam sürecini etkili bir müdahaleye yönelik bir karar koparmaya çalışmaktadır. Böylelikle estetik bakış açısı politik bakış açılarının buyruğuna verilmiştir.*⁸⁷

Brecht’in estetik yaklaşımı siyasal bir sorumluluk üstlenmekle birlikte, bu nosyon, Piscator’un politik tiyatrosundaki gibi seyirciye siyasal bir görüşü benimsetme amacını değil, sorunlu durumun tarihselleştirilmesi ve bu durumun değişebilirliğine dair izlenim uyandırmaya yöneliktir.⁸⁸ Bir yanda, Sovyet deneyimi çevresinde, sınıf çıkarları doğrultusunda, değerlerin evrenselleştirilmesi bağlamında reel sosyalist bir sanat anlayışı, öte yanda ise Avrupa’da gelişim gösteren Batı Marksizm’inin Stalinist deneyimi olumsuzlayan, katı determinizme karşı sanatın öncü yanını vurgulamaya çalışan estetik tutumu karşısında

⁸⁶ Şener, 2003, s. 254.

⁸⁷ Brecht, *Epik Tiyatro*, Türkçesi: Kamuran Şipal, Cem Kültür Yayınları, İstanbul, 1997, s. 75-76.

⁸⁸ Brecht and Carl Richard Mueller, *On the Experimental Theatre*, Published by: The Mit Press, The Tulane Drama Review, No.1, pp 2-17,1961, 10/10/2010.

Brecht, Avangard akımının da temel öncüllerinden sıyrılarak kendi epik-diyalektik tiyatro anlayışını ortaya koymaya çalışmıştır.

Tarihsel avangardların yıkıcı hamlelerinin ortasında, bir yangın yerine dönmüş Avrupa’da, ümidin ve ümitsizliğin en aşırı uçlarında yaşamış olan Brecht ... kendi çağdaşlarının metafizik bir hiçliğe açılan protestolarını, materyalist bir üretimselliğin sahnesel kavranışıyla karşılar, süreç olarak tiyatro fikrini, süreç olarak tarih fikriyle iç içe geçirmiştir.⁸⁹

Gelenekten bir kopuş olarak bireyci bir yaklaşım eksenindeki modernizmin, hem bireyciliğin hem de geleneğin sorgulanması bağlamında gelişen postmodernist dalgalanmada, tiyatro kuramı ve uygulaması bağlamında Brecht’in güncelliği sık sık sorgulanagelmiştir. Brecht’in ortaya koyduğu “çelişkiler estetiği”⁹⁰, kendi öğrencileri tarafından bile estetik alanda tepki görmüş, yeni bir toplumun farklı bir estetik yaklaşıma gereksinimleri üzerinde durulmuştur. Bu yaklaşımın temelinde, estetiğe artık toplumu değiştirmeye yönelik bir araç olarak gereksinilmediği ve bu yüzden özgür bir alan olarak ilerletilmesi gerektiği düşüncesi yatmaktadır.

Genel olarak Brecht’in üç evresinden söz edilir:

Dışavurumcu bir etkide, “özelci ve nihilist” yaklaşımıyla erken dönemi, ardından daha “akılcı ve davranışçı” bir evre ve son olarak da birinci ve ikinci evrenin bir sentezi olarak “olgun” dönemi. Bu dönemselleştirmelere bağlı olarak oyunları da “öğretici”, “politik” ya da “öğreten” oyunlar gibi pek çok sıfatlandırılmaya tabi tutulmuştur.

Elizabeth Wright, bu sınıflandırmada “*Lehrstück*”(öğreti oyunları) teriminin önemi üzerinde durmaktadır. Bu terim Brecht’in hem kuramsal hem de pratik bir uygulamacı olarak görülmesinde büyük önem taşımaktadır; çünkü *Lehrstück*, yalnızca öğretmekle değil aynı zamanda alımlayıcının zihinsel aktifliğini de içeren öğrenme eyleminin bir sentezi niteliğindedir.

⁸⁹ Karacabey, 2009, s. 13.

⁹⁰ Kesting, *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*, Adam Yayınları, Çeviren: Yılmaz Onay, İstanbul, 1985, s. 29 .

Öğretme ve öğrenmenin iç içeliğine vurgu yapan düşüncelere bağlanabilecek öğreti oyunu, dünyayı değiştirmek için yola çıkanların eylemlerine odaklandığından birincil düzlemde politik bir öğretme/öğrenme deneyiminin inşası olarak okunabilir.⁹¹

Seyirci ve oyuncu ayrımının korunduğu Epik model, *Lehrstück* ile bu ayrımın ortadan kalktığı burjuva tiyatrosundan tam bir kopuş olarak, diyalektik devrimci bir praxise doğru ilerler. Bu bağlamda “Epik”, diyalektiğin bir ön aşaması niteliğindedir.

Hepsi de bir şekilde amatör olan oyuncular, sanatı toplumsal bir uygulama, toplumsal olarak üretken bir davranış deneyine dönüştürmek amacıyla sürekli değiştirilebilen komünal bir set metnini tekrar tekrar çalışarak hem gözlemeyi hem de rol yapmayı gerektiren ikili bir rol üstlenir.⁹²

Sözünü açtığımız bu diyalektik süreç, görünmeyen toplumsal ilişkilerdeki çelişkileri açığa çıkarır; bu çelişkilerse birbirinin karşısı iki farklı durum değil, aynı şeyin çelişen yönlerinin bir serimi, toplumsal-tarihsel koşulların ifadeleridir. Klasik dramdaki gibi bir birlik arayışı boş bir çabadır Brecht’e göre; çünkü zaten tam da bu uyum-birlik-bütünlük düşüncesi, ekonomik belirlenimi, toplumsal sınıfları ve bunun getirisi olan yaşamın içindeki insani durumun çelişkilerini örten egemen bir söylemdir.

Siyasal amaçlı tiyatro düşüncesi, Brecht’in epik-diyalektik tiyatro kuramı ile yeni bir anlatıma kavuşmuştur.⁹³ Bu kuramın temel sorunsalı, *sanatın işlevi* üzerinedir:

Benjamin sanat eserinin aurasını (atmosferini) yitirmesi, yaşamın ve özelde de siyasetin estetize edilişi durumunun diyalektik olarak karşısını da doğuracağını belirtir ki bu, yaşamın estetize edilmesine karşılık estetiğin politize edilmesidir. Böylelikle sanat politika temeline oturtulmuştur. Bu karşıt duruştaki amaç, gündelik yaşamın gerçekliği karşısında, belirli bir eleştirel mesafede kalabilmeyi olanaklı kılacak özerkliğin sanatta yaratılmasıdır.

Bu özerklik, yine Frankfurt Okulu üyelerinden Horkheimer ve Adorno’nun düşüncelerinde, genel-tikel ilişkisi çerçevesinde, tikel’in genel’in hegemonyasından

⁹¹ Karacabey, *Beckett ve Estetik Şok*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2007, s.47.

⁹² Wright, *Postmodern Brecht*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, s. 32.

⁹³ Benjamin, 2009, s. 106-109.

kurtulabileceği ve genel'i de değişime zorlayabileceği ontolojik özerkliği üzerinden ele alınmıştır. Belirtmek gerekir ki, Adorno, Horkheimer ve Marcuse'un estetiğe ilişkin yaklaşımlarının temelinde, çalışmalarının yoğunluklu merkezi olan, kültür endüstrisi eleştirileri yer almaktadır.

Bu eleştirinin derinliğine girmemiz mümkün olmamakla birlikte, burada temel rahatsızlığın, “yabancılaşma”nın hakim olduğu kapitalist sistemde, ideolojik yanılsamanın ortasında bireyin ve genel olarak toplumun durumuna ilişkin bir değerlendirmeler bütünü olduğunu belirtmek gerekir. Bu değerlendirmelerin estetik boyutu ve Frankfurt Okulu'nun kendi bünyesindeki fikir ayrılıklarının odak noktası ise, böyle bir süreçte sanatın işlevine ilişkindir.

Marcuse, kültür endüstrisi bağlamında; toplumsal çelişkilerin yok edilmesi, içi boş bir özgürlük ve bireysellik yaratılmasına dair, “Tek Boyutlu İnsan” düşüncesini geliştirir:

Bugün, içerisinde bulunan yanılsamanın yansıması olarak özgürlüğün, insani yetilerden arınmış bir yalan olduğunu görmek zordur. Bu özgürlük söylemi, tek boyutlu düşünce ve davranış kalıbı için etkili bir isteklendirme aracıdır. Oysaki Marcuse'a göre, “ileri endüstriyel toplumda; rahat, akla yakın, pürüzsüz, demokratik bir özgürsüzlük” hüküm sürmektedir. Bu özgürsüzlüğün akla yatkınlığı, baskı rejiminin temel ideolojik karakteridir. Bu bakımdan “tek boyutluluk” kavramı modern insan için söz konusu olan ontolojik dramı ifade eder. Teknolojinin bu tahakkümüne karşılık, bireyin sessiz edilgin durumu, onu “eyleyen” değil, bir “şey”_nesne_ haline getirmektedir.⁹⁴ Bu düşüncelerini, estetiğin bir olumsuzlama, bir ütöpik alan olması bağlamında genişletmektedir.

*Estetik fenomen olarak, sanatın eleştirel işlevi kendini bozguna uğraticıdır. Sanatın biçime bağlılığının kendisi sanatta özgürlüksüzlüğün yadsınmasını geçersiz kılar. Yadsınabilmek için, özgürlüksüzlük sanat çalışmasında olgusalılık görünüşü ile temsil edilmelidir. Bu görünüş ögesi (show, Schein [=görünü, yanılsama]) temsil edilen olgusalılığı zorunlu olarak estetik ölçünler altına getirir ve böylece onu teröründen yoksun bırakır.*⁹⁵

⁹⁴ Marcuse, a.g.e., s. 11, 12, 13.

⁹⁵ Marcuse, *Eros ve Uygarlık*, İdea Yayınları, Çeviren.:Aziz Yardımlı, İstanbul, 1998, s. 112, 113.

Sanat hem karşı çıkmak hem uzlaşmaktır; hem baskılanmışın anımsanması hem de yeniden baskılamaktır. Marcuse ilk bakışta bize çelişkili gelen bu durumu şöyle açıklamlandırır; bireyler böylelikle baskılanmış olanı, estetik olarak biçimlendirilmiş olanda görürler; bundan haz duyarlar. Sanat; böylesi bir olgusalığa karşı imgelemin direktmesi, düşleme dönüşmesi ve böylelikle olgusal örüntüye karşı içgüdüleri baskısız gerçekleşmede kendini gösterir. Sanat bu ikircimli yolla, baskılanmış olanın neliğini ve geri dönüşünü anlatır; uzlaşmayı yadsıyarak varlığını korur.

Adorno⁹⁶ ise, toplumda sanatın yerinin ve işlevinin belirsiz hale gelmiş olmasının nedenini, büyük bir yayılım gösteren devrimci sanat anlayışının, aslında büyük bir daralmaya doğru gitmesi olarak değerlendirir.

*Sanatsal şeylerin durmadan artan sayısı, yeni tabuların anaforu içine çekiliyordu ve sanatçılar, yeni kazanılmış özgürlüklerinden zevk almaktan çok, yapmakta oldukları şey için her yerde bir takım varsayılmış temeller arama yarışı içindeydiler.*⁹⁷

Marksist bir yaklaşımla Adorno⁹⁸ için, kökeninde toplumsal eşitsizliğin yer alığı; ancak bu yanın manipüle edildiği bir kültür anlayışı içtenliksizdir. Kapitalist ilerleyişin bir getirisi olarak, zihinsel emek ile bedensel emeğin birbirinden koparılması; beraberinde, maddi olandan ayrı, pratik bağlantılardan yalıtılmış, elitist bir kültür anlayışıyla, ona karşıt olarak, bütünsel bir yaşamın bağlantılarını içeren kültür anlayışını doğurmuştur. Bu ayrımın ortadan kalkması gerekmektedir; ancak çözüm, varolan kültürün içerisinde mümkün gözükmemektedir.

*Bu nedenledir ki, diyalektik bir kültür teorisi bir yandan kültür ve maddi hayat arasında varolduğu söylenen soyut ikili karşıtlığa; bir yandan da, en az bunun kadar soyut, bu ikisinin farklı şeyler olduğunun görmezden gelinmesine yüz vermemek zorundaydı.*⁹⁹

⁹⁶ Adorno, "Art, Society, Aesthetics", Aesthetic Theory, Routledge & Kegan Paul, London 1984, Eng Tr. C. Lenhardt, s. 1-22. Çeviren: Taylan Altuğ, **Sinemasal**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Bölümü yayını, **Sanat, Toplum, Estetik**, Sayı:1, 1998, s. 1-3.

⁹⁷ Adorno, a.g.e., s. 1.

⁹⁸ Jay, **Adorno**, Der Yayınevi, Çeviren: Ünsal Oskay, İstanbul, 2001, s. 155,156.

⁹⁹ Jay, a.g.e., s. 156.

Adorno, kültürü bütünüyle, totalitenin ideolojik bir yansımasına indirgeyen yaklaşımları eleştirir. Buna göre, bu yaklaşımlar, kültürü salt bir ideolojiyle özdeşleştirirken, yüksek sanatın eleştirel çabalarını göz ardı etmektedirler.

Diğer bir deyişle, elit kültür anlayışındaki eleştirel enerjinin antropolojik anlamdaki kültürün ideolojik işlevine karşı harekete geçmesi; bu arada da, antropolojik anlamdaki kültürün progressve itkilerinin (impulses) elit anlamdaki kültürün tutucu etkilerine (implications) karşı konumlandırılması gerekmektedir.¹⁰⁰

Estetiğe ilişkin bu düşüncelerini, içkin ve aşkın eleştiri düşünceleri üzerinden ilerletir. Marx¹⁰¹,a göre; öz-eleştiri, toplumsal sistemin içerisinden yürütülür. “Din kurumu içerisindeki sisteme içkin eleştiri, diğer başka düşünceler adına belli dinsel düşüncelerin eleştirisidir.”¹⁰² Öz eleştiri ise, sistemin kendisine, kurumlara yöneliktir. “...birbirleriyle çatışan dini düşünceler arasına uzaklık koymayı öngörmektedir. Ama bu uzaklık aslında daha radikal bir eleştirinin, din kurumunun kendisine yönelmiş bir eleştirinin sonucudur.”

Böylelikle sisteme içkin ve aşkın eleştiri, sanat alanına aktarılır. Bürger¹⁰³, tarihsel Avangard dönemin, sanatın toplumdaki konumuna, üretim ve dağıtım ilişkileriyle sanat kurumun kendisine karşı bir isyan niteliğiyle, sanatın bir öz-eleştiri evresi olduğunu belirtir.

Kurum ve içeriğin çöküşü, burjuva toplumunda sanatın varlığını toplumsal işlevsizlik olarak açığa çıkarır ve böylece sanatın öz eleştirisini provoke eder. Bu öz eleştiriye pratik yollarla elde etmiş olmak, tarihi avangardın hüneridir.¹⁰⁴

Adorno’ya göre, burjuva-kapitalist sistemin etkisinde kırılmalara uğramış kültürel özgürleşici potansiyeli kurtarmak, ancak içkin ve aşkın eleştirinin birlikte yürütüleceği karmaşık bir

¹⁰⁰ Jay, a.g.e., s. 157-158 * Basit anlamdaki kültür hayatını, yüksek kültürün olumlu öğeleri aracılığı ile eleştirmeli; yüksek kültürün sıradan insanları hor gören ve buünkü hayatı değiştirmemeyi üstlenmiş yanlarını da, onun temelini neyin oluşturduğu göstererek etkisiz kılmalı...

¹⁰¹ Bürger, 2004, s. 41-43.

¹⁰² Bürger,a.g.e., *Estetik Kategorilerin Tarihselliği*.

¹⁰³ Bürger, a.g.e.

¹⁰⁴ Bürger, a.g.e.

yönteme bağlıdır.¹⁰⁵ “Bununla beraber, yirminci yüzyılın ortalarında böylesi içkin eleştiri yapabilme yeteneği, tehdit altındadır.”¹⁰⁶

Genel olarak ideolojiler, toplumun, problematik bir toplumsal durumun varlığını algılayabiliyor olmaları halinde, bu durumun haklılaştırılması için oluşturulmaktadır. Ancak Adorno’ya göre, özellikle Nazi deneyiminin bir getirisi olarak, ideolojinin içeriği ciddiye alınmamaya, bir güdümlene aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Böylelikle, ideolojinin, kendisini haklılaştırma gayreti ile kendisini yerine koymaya çalıştığı gerçeklik arasındaki boşluk kaybolmuştur. Böylelikle, içkin eleştiri için gerekli bir haklılaştırma ile realite arasındaki gerilim ortadan kalkmış, kültürel pratiklerce maskelenmiştir.

Bu durum, Frankfurt Okulu’nun, sanatı toplumsal ilişkilerin ötesinde, aşkın bir güç olarak konumlandırmasının bir açılımıdır.

... çünkü, eğer bugünün bütünü (toplumu) tümüyle “hakiki olmaktan uzaksa”, gerçekten eleştirel bir teoriye destek olabilecek aşkinci bir noktanın ya da mevzilerin bugünkü bütünüün dışında bir yerlerde aranıp bulunabilmesi gerekmektedir.¹⁰⁷

Frankfurt Okulu’nun, eleştirilerine daha yeterli bir aşkınsal nokta bulma yolundaki arayışları Adorno’yu tatmin edememiştir. Çünkü O’na göre, öncesinde de belirttiğimiz gibi, ne içkin ne de aşkın eleştiri tek başına yeterli olmayacaktır.¹⁰⁸ Basit anlamıyla kültür eleştirisini, ideolojik işlevi ile bağlantısında irdeleyen Adorno¹⁰⁹, diyalektik eleştiri kavramını geliştirir.

Diyalektik eleştiriye kültür eleştirisinden ayıran şey ise, onun kültürü eleştirmeyi kültürün yadsınarak aşılıp tamamlanmasına kadar vardırmasıdır.¹¹⁰

Eleştirel yaklaşımda, yalnızca kitle kültüründe manipüle edilmiş bilinçten yola çıkmak yetersizdir, açığa çıkarılması gereken, bilincin bu durumundan faydalanan, daha derindeki

¹⁰⁵ Jay, 2001, s. 59, 60.

¹⁰⁶ Jay, a.g.e., s. 60.

¹⁰⁷ Jay, a.g.e., s. 159

¹⁰⁸ Adorno, *Prisms*, MIT Press, 1983, s. 31.

¹⁰⁹ Adorno’nun, Kültür Eleştirisi ve İdeoloji ile ilgili yorumları için bkz. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, “Kültür Eleştirisi ve Toplum”, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 159-179.

¹¹⁰ Adorno, a.g.e., s. 172.

yönelimlerin neliği, dolayımlaştırılmış toplumsal ilişkilerin teorik bakımdan anlamsallıklarıdır.

Kitlelerin içinde yaşadığı ve çoğaltmakta olduğu kitle kültürüne Adorno'nun duyduğu karşıtlık, kitlelere yukarıdan ve görünmeden empoze edilmiş; tümüyle birbirinden kopuk, birbiriyle uyumsuz öğelerden yapılmış sentetik bir alaşım oluşundandı.¹¹¹

Adorno'nun estetik düşüncelerini ve kitle kültürü eleştirisini, yaşadığı dönemde, teknolojik ilerlemelerin, Nazi kültürünün ve Amerikan popüler kültürün (1940) etkileri bağlamında değerlendirmek gerekir. Bu dönemde, aynı zamanda bir başka muhalif yaklaşımı, proletaryanın kültürel çabasını Adorno bir düş kırıklığı olarak nitelendirir. Benjamin ve Brecht ile giriştiği fikir dalaşının temeli, Adorno'nun, modern teknolojinin ve araçlarının olanakları ile bir kitle sanatı yaratma çabalarına olan inançsızlığıdır. O, böylesi bir kültürel dönemde, ütopyan izlerin varlığına inanmamaktadır. Bu nedenle, kültür fetişizminin ortasında, bu kitleden yeni bir oluşum-umut beklemek boşunadır.

Adorno'ya göre, Gramsci'nin daha sonraki günlerde savunacağı cinsten oluşum halinde bir karşı hegemonyanın; ya da yıllar sonra Habermas'ın savunacağı yeniden-canlandırılmış bir kamusal hayat alanının bugünkü kültür endüstrisinin ürettiği bilincin total şeyselleşmesi döneminde ortaya çıkıp bunlara meydan okuyabilmesi olacak şey değildi.¹¹²

Bu anlatımdan da çıkarsayabileceğimiz gibi, Adorno, Benjamin'in ileri sürdüğü teknolojik ilerlemenin özgürleştirici potansiyeli görüşüne hiçbir zaman katılmamıştır. Brechtiyen bir etkiye Benjamin¹¹³ de ileri sürdüğü, radyo, televizyon, film vb. yeni teknolojilerin, politik bağlamda özgürleştirici kullanımı düşüncesine karşıt olarak Adorno¹¹⁴, modern toplumda asıl güdümleyici rolün artık ideolojide değil, bu teknolojik tahakkümde (kitle iletişim araçları) yattığını bildirmektedir.

¹¹¹ Jay, 2001, s. 164.

¹¹² Jay, a.g.e., s. 165.

¹¹³ Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, "Üretici Olarak Yazar", Metis Yayınları, İstanbul, 2000.

¹¹⁴ Adorno, *"Culture Industry Reconsidered"*, Translated by Anson G. Rabinbach, New German Critique, 6 , 1975.

Bu yaklaşım farklılığı, özellikle Benjamin'in "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*"¹¹⁵ adlı çalışması üzerine, aralarında büyük bir tartışmaya neden olmuştur. Benjamin, estetik üretimde *aura*'nın kayboluşu ve yerini teknolojik yeniden-üretimin almasını olumlu ve umutlu değerlendirirken, aynı zamanda bu durumun politik bağlamda ilerici bir kitle sanatına yol alacağını savunmaktadır. Adorno ise, belirli bir topluluğa yönelen böyle komünite yaklaşımın ilericilikten uzak oluşunda ısrarlıdır. Bağımsız sanat çalışmalarındaki, teknik yasaların kendi iç dinamikleri ve gelişimi çok daha gerçekçi bir özgürleştirici potansiyel taşımaktadır.

Başka bir biçimde ifade edecek olursak, Adorno'ya göre, sanatın kült işlevinden bağımsızlaşarak kazandığı özgürlük, başlangıçta insanlık düşüncesine dayanmaktaydı; ancak, insanlık idealine bağlı bu kurucu unsurlar güçlerini kaybettiğinde, toplumsal insanilik azaldığında, sanat da özerkliğini yitirmeye başlamıştır.¹¹⁶ "*Sanata yeniden toplumsal bir rol vermekle, sanatın özüindeki kuşkuları -bizzat sanatta ifadesini bulan kuşkulardır bunlar- yatıştırmaya çalışmanın hiçbir anlamı yoktur.*"¹¹⁷ Bu tür çabalar boşunadır. Bu anlamda, sanatın yeniden üretilebilirlik çağında işlevsel olarak nasıl kullanılabileceği Benjamin ve Adorno arasında tartışmalara yol açmıştır.

Benjamin¹¹⁸, Brecht'in yeni kitle iletişim araçlarının olduğu gibi kullanılmayıp, proleter iletişimin çıkarlarına uygun biçimde "işlevsel olarak dönüştürülmesi" gerektiğine ilişkin düşüncelerini paylaşmaktadır.¹¹⁹ Halesini yitirmiş sanat, zamansal tanıklığını kaybetmiş ve geleneğinden koparılmıştır. Bu kopuş onu, işlevsel olarak bir dönüşümün aracı konumuna getirmiştir. Bu bağlamda, politize edilmiş bir sanat eseri artık bir yeteneğin açığa vuruluşu değildir, daha çok o yeteneğin ne yönde kullanılacağına dair işlevsel bir üretimdir.

¹¹⁵ Benjamin, 2009.

¹¹⁶ Adorno, Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010.

¹¹⁷ Adorno, 1975.

¹¹⁸ Benjamin, 2000.

¹¹⁹ Holub, *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*, Routledge, 1992, s. 75.

'Bir eserin zamanının toplumsal ilişkileri karşısındaki konumu nedir?'den önce onların içerisindeki konumu nedir? sorusunu sormak isterim. Bu soru, eserin, zamanının edebi üretim ilişkileri içerisindeki işlevine ilişkindir.¹²⁰

Brecht, varolanın sürdürülmesine hizmet eden ticari tiyatro karşısında bir değişimi gözetir. Böylelikle sanatın nasıl konumlandırılacağına dair teorik tartışmaların çağında, bilgisini pratiğe döker. Bilimin yararlarını tekeline alan burjuva karşısında, Brecht'in hedefi, öğrenme ve öğretme sürecinin iç içeliğinde teknolojik gelişmeyi ve bilimsel bilgiyi, basit bir eğlence olarak değil, kolektif olarak üretimden alınacak bir zevk halinde işleyebilmektir.

Epik tiyatro "bir nedeni olmadıkça" düşünmeyen ilgili kişilere yönelir. Bu deyim düşünme yetilerini koşula bağlı kullanan kitleler için geçerlidir. Brecht bu kitleleri hiçbir zaman gözden uzak tutmamıştır...¹²¹

Epik tiyatro, bu güne dek değiştirilmeden kalan ve Benjamin'in deyişiyle, bir aygıtı sahip olduğunu zannederken ona hizmet eden, sahne-izleyici, yönetmen-oyuncu arası ilişkileri temelden değiştirme amacındadır. Sahne ve izleyici arası ilişkide, sahne artık dünyayı sergileyen büyü bir alan, izleyiciler de bir tür hipnoz etkisine sokulmaya çalışılan edilgen kişiler değillerdir.

Seyirci artık, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur...Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir.¹²²

¹²⁰ Benjamin, a.g.e., s. 100.

¹²¹ Benjamin, a.g.e , s. 28-29.

¹²² Benjamin, a.g.e., s. 16.

2.1. Bilimsel Tiyatro ve Eğlendirme Unsuru

Brecht'e göre, toplumu ve insanlar arası ilişkileri maddeci diyalektik açısından inceleyen, modern dönemin sanatı olması gerektiğini düşündüğü Epik tiyatro, bilim çağının tiyatrosudur.¹²³

Me-ti şöyle dedi: İnsanların yararına ve zararına pek çok buluş yapıyor. İnsanların yararına olan buluşlara baskı uygulanıyor, ötekiler ise yüreklendiriliyor. Biri, yıllarca sönmeyecek bir lamba bulduğunda, bu buluş lamba yapımclarınca satın alınıyor. Satın almanın amacı ise bundan böyle bu tür lambaların yapılması değil, yapılmasının önlenmesi. Biri yakıtın fiyatını yükselten bir buluş ortaya atıp da yoksulların evlerini karanlığa gömdüğünde ise, bu buluş, gerçekleştirilmek üzere satın alınıyor.¹²⁴

Brecht, insanların doğa gücünü faydacı bir biçimde kendi yararına kullanması karşısında, toplumu yöneten yasaları ve ilişkileri bilmediklerini, bunun en temel nedenininse hâkim burjuva ideolojisinin böyle bilimsel bir incelemesinin çıkarlarını zedelemesinden endişe etmesi olduğunu belirtir. Böylelikle, yeni düşünme biçiminin ve teknik ilerlemenin burjuva tekelindeki işleyişi, insanları daha çok bölmekte, ilişkiler dolayimsızlığını yitirmekte, üretimdeki artışlar, burjuvanın doğayı ve insanları sömürüsüne bağlı olarak yoksulluğun daha da yükselmesine, gittikçe üretimin çok büyük bir bölümünün savaşlar için yıkım araçları yaratmasına sebep olmaktadır¹²⁵:

İnsanlar bir zamanlar önceden kestirilemeyen doğa afetlerinin karşısında ne durumda idiyseler, bu gün de kendi girişimlerinin karşısında öyle duruyorlar. Bir egemenliğe dönüştürdüğü yükselişini bilime borçlu olan, bu dönüştürmeyi bilimin yararlarını tekeline alarak gerçekleştiren burjuva, bilimsel bakış yönünün kendi girişimlerine çevrilmesi durumunda egemenliğin son bulacağını iyi biliyor.¹²⁶

¹²³ Brecht, 1997.

¹²⁴ Brecht, **Me-Ti**, Mitos Yayınları, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul, 1994, s. 25, 26.

¹²⁵ *Cesaret Ana* oyunu bunun en güzel örneğidir. Brecht, **Bütün Oyunları Cilt:8**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999.

¹²⁶ Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Mitos-Boyut Yayınları, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, 2005, s. 18.

Brecht'in bilimsel tiyatro anlayışı ile hedeflediği, bu bilgisizliğin aşılması, insanların yaşamlarını kolaylaştırabilmek adına, gerçeğin doğru ve etkili bir biçimde sunulmasıdır. Brecht, genel olarak sanatçıların yaratma özgürlüğü adına, esinlenme bağlamında sezgisel bilgiyi bilimsel bilgiye yeğ tuttuklarını, oysa bu tavrın insanın düşünmekten uzaklaşması anlamına geldiğini ileri sürmektedir. Yaşadığı tarihsel koşullar içerisinde ve vurgulamaya çalıştığı politik hedefler bağlamında düşünüldüğünde, Brecht'in tiyatroyu bir deney alanı olarak görmesi ve eleştirel, böylelikle de değişim amacı güden bir bilimsel tiyatro yaklaşımını neden oluşturmaya çalıştığı daha iyi kavranabilir.

Burada özellikle Aristotelesçi dramatik yapının en temel niteliklerinden birinin, Avrupa tiyatro geleneği üzerinden eleştirisine rastlar görünmekteyiz; çünkü Aristoteles'te de gördüğümüz ve genel olarak tüm Grek felsefesinde ve estetik anlayışında yaygın bir kanı olan, “güzel olanın iyi olması” olgusu, Brecht'in bilimsel bilgi anlayışı karşısında estetik terimler olarak kalırlar.

Epik tiyatro, geleneksel tiyatroda olduğu gibi, sarsılmaz hakikatler arasında çaresiz kalan insana duyulan “acıma” ve ahlaki “arınma” düzeyinde kalmaz. Eski tiyatronun kasvet ve sıkıntı içinde dayattığı ahlak dersi ile katlanma yerine, epik tiyatro, neşe ve eğlence içinde öfke ve değişimi önerir.¹²⁷

Böylece Brecht, geleneksel değerlendirmenin “doğruluk” ve “yanlışlık” irdelemesinden çok, bu iyilik-güzellik arası uyumdan söz ettiğini, bununsa bilimsel bir belirlenim olmadığını belirtir. Aynı biçimde, tanrısal inançlara yaslanan sanatçı da, sanatı bilimden ayırmaktadır. Bu uzak duruşun temelinde, bilimsel veriler karşısında sanatçının özgürlük alanını yitirme endişesinin yer aldığı söylenebilir

Brecht bu bilim çağının tiyatrosunda eğlendirmenin önemi üzerinde durmaktadır. *“Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır.”¹²⁸* Epik tiyatronun eğlendirici

¹²⁷Bal, *Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Kuramının Felsefi Bir Yorumu*, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi, sayı:4, Haziran 2009, s. 140.

¹²⁸Brecht, 2005, s. 19.

unsurları üzerinde dururken, çağdaş burjuva sanatını, öykü anlatma ustalığına dayanarak, seyirciyi oyalamakta olduğu yönünde eleştirir. Buna bağlı olarak canlılığını yitirmiş bu seyirci kitlesi zevk alamamaktadır. O, çağdaş tiyatrodan, usun deviniminden ve yaşamın diyalektiğini algılamaktan doğan zevke dayalı daha güçlü bir eğlence beklemektedir. Bu, üretici durumda olmaktan tat almaktır aynı zamanda. Epik tiyatro seyircisi, yabancılaştırma unsurlarıyla adeta dürtülmekte, koltuğunda miskin bir ruhsal ayin yaşayamamaktadır; ancak bu aynı süreç, şaşırmaya, sorgulamaya ve keşfetmeye yönelik bir haz sürecidir.

Brecht'in epik tiyatro anlayışında öğreticilik-eğlendirme ilişkisi bir karşıtlık değil, içiçelik olarak ele alınmakta, eğlendirme, yadırgatma ve bilinçlendirmenin bir aracı olarak en temele oturtulmaktadır:

İnsanın belirli biçimde tanınabileceğine ilişkin basit gerçeği görmek bir zafer duygusu yaratır; dahası, bir kerede ve bütünüyle asla tanınamayacağı, kolaylıkla tüketilemeyeceği, gelişebilme kapasitesine ilişkin pek çok olanağı içinde barındırıp, gizlediği gerçeğini fark etmek de mutluluk verir.¹²⁹

¹²⁹ Benjamin, 2000, s. 27.

2.2. Aristotelesçi Dram Anlayışına Karşı Epik-Diyalektik Tiyatro

En başından beri Marksist kuramı tiyatro düşüncesinin odağında tutan Brecht, epik-diyalektik tiyatro anlayışı ile burjuva toplumunda örtük-saklı çelişkileri açığa çıkarmayı hedeflemiş, böylelikle geleneksel tiyatroya karşı eleştirel bir tavır almıştır.

*Büyük binalarda, yapay ışık yağmuru altında
Suskun kalabalık önünde, tiyatro yapan
Siz sanatçılar, arada bir de
Sokakta geçen tiyatroyu arayın
Hani şu, binlerce kez, sıradan, günde
Ama öyle de canlı, dünyadan, insanların
Birlikte yaşayışından kaynaklı,
Sokakta geçen tiyatro işte...*¹³⁰

Bir önceki bölümde, Brecht'in epik-diyalektik tiyatro anlayışına giriş niteliğindeki anlatıya bağlı olarak, bu yeni tiyatro anlayışının temelinde, seyircinin de üretim sürecine katılmasını sağlamaya yönelik, bir anlamda politik sayılabilecek düşünce yer almaktadır. Burjuva ideolojisiyle birlikte, dolaysızlığını yitiren ve en önemlisi de örtük bir hal alan üretim süreci ve üreticinin ürününden uzaklaşması bağlamında Brecht'te en önemli vurgu, seyircinin üretime dahil olmasını sağlamaktır ki bu aynı zamanda yukarıda sıralayageldiğimiz eleştirel ve değişime yönelik bilimsel tiyatro anlayışının da önünü açacak bir olanaktır.

Brecht'in diyalektik yönteminde yabancılaştırma ile bağı ve egemen söylemi kırma yolunda, “**Somut-Soyut-Somut**”¹³¹ tekniği önem taşır: İlk somut, bizim gerçeklik karşısında edilgin, görünen yüzeysel ilişkileri algılayabildiğimiz aşamadır. İkinci aşama olarak soyut, varolan ilişki ile üzerimizde kurulan egemen bakışın dışına çıkmak, onlara farklı ve yabancılaştırıcı bir mesafeden bakmaktır. Son evre ise, varolan ilişkilere daha farklı bir bakışı getirir, görünenin ötesindeki gerçekliğe erişilir.

¹³⁰ Boal, 2003, s. 99, Bertolt Brecht, *Bütün Şiirleri C.2*, Çeviren: Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 241-243'den alıntı olarak.

¹³¹ Arslan, “*Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı: Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı*”, Praksis(1), 2001.

Aristotelesçi karakter taşımayan bir yapıtta, sahnelenen olaylar asla kaçınılmaz bir yazgının dışavurumları gibi bir araya toplanmaz; bu yazgının eline bırakılmaz insan ve çaresiz durumda gösterilmez. Tersine, böyle bir yazgı büyüteç altına alınıp maskesi düşürülür, insanlar tarafından uydurulduğu ortaya konur. Bu nedenle, Brecht'in kuramını açıklamak ve temel değişimleri sergileyebilmede ilk adım olarak, Epik tiyatro düşüncesinin en temel vurgusunun, Aristotelesçi dram anlayışındaki *mimesis* ve *katharsis*'e dayanan bir tür arındırma anlayışına karşıt olarak, yabancılaşmaya karşı yabancılaştırma etkisinin serimlenmesi önem taşıyacaktır.

2.3. *Katharsis*'e Karşı Yabancılaştırma

Aristoteles'in *Poetika*'da tragedyanın işlevine ilişkin "*katharsis*" anlayışı, Brecht' e göre tehlikeli bir kavramdır. *Katharsis*, seyircinin sahnedeki karakterlerle kurduğu bir tür duygu-yaşantı birliğidir. Böylelikle seyirci, dramatik çizgide gelişen olay örgüsüne kendini kaptırmaktadır.

... Bu insanlar, güçlü bir çabayla bütün kaslarını-eğer büyük bir bitkinlik sonucu gevşememişlerse- germiş gibidirler. Aralarında hemen hiçbir iletişim yoktur; beraberlikleri, uyuyan bir sürü insanın beraberliği gibidir... Gözleri elbet açıktır, ama görmezler, yalnızca bakışlarını dikerler; tıpkı duymamaları, yalnızca kulak kabartmaları gibi.¹³²

Oyun tekniği günümüzde hala, seyircinin ruhsal arınmasını sağlama üzerine kurulur. Seyircisiyle, oyuncusuyla ve kullanılan tekniklerdeki değişimlerle Brecht'in hedeflediği, kapitalizmle birlikte gelişen yabancılaşma ve yanlış bilincin gerisinde, saklı-örtük olanı açığa çıkarmaktır. Brecht, ilk bakışta kavranması mümkün olmayan toplumsal anlamı, mesel yani yorumlama-analiz aracılığıyla, hem oyuncuların hem de seyircilerin metne teslim olmadan belirli bir mesafeden sorgulayıp algılayabilmesini arzular. Bunu yaparken de, seyircide gerçekleşecek bilinçlenmeyi gözetmektedir.

¹³² Brecht, 2005, s. 18.

*Temel amacı, kapitalist hegemonyayı kırma ve sosyalist bir ilişki biçimini kurma yolunda bilinç kazandırmak olduğu için, amaca hizmet ettiği müddetçe kullanılan biçimler ve yöntemler her zaman değişebilir.*¹³³

Bu bağlamda Brecht'in istediği, bilineni yineleyen realist bir yaklaşımın yerine, seyirci ile canlı bir ilişki ereğinde dinamik bir gerçekçi yaklaşımdır. Dönemin gerçekçilik tartışmalarında, içerik mi biçim mi önceldir? sorunları yörüngesinde dönenip duranlar karşısında Brecht, gerçekçiliği bir biçim olarak değil bir tavır olarak benimser. Bu öyle bir tavidir ki, yanılısamanın gerisindeki hakikate yönelik bir arayışla seyirciyi dürtür, onu müdahale eden ve ettiren bir özne olarak ele alır. Burada önemli olan biçim ve içeriğin uyumudur, bir içeriğin tartışmasıdır sunulan. Böyle bir izlek ekseninde Brecht, diyalektik tiyatro anlayışının temelini yabancılaştırma-yadırgatma üzerinden geliştirir, yabancılaştırma efektlerinden yararlanarak seyircisini şaşırtır, onları alışık oldukları neden-sonuç düzleminde ilerleyen olay örgüsünden koparır. Peki nedir bu yabancılaştırma?

*Hegemonik ideolojiye maruz kalmış olan izleyicinin normal eddettiği ilişki biçimlerinin başka bir bağlamda anormal olduğunun gösterilmesi sonucunda ortaya çıkan boşluk, izleyenin varolanı sorgulaması ve ona karşı bir bilinç geliştirmesi için zemin hazırlayacaktır.*¹³⁴

Seyircide etkin bir ilgi uyandırabilmek, tanıdık olanın pekiştirilmesiyle değil, yadırgatılmasıyla mümkün olacaktır. Seyirciyi bir bakışın, bir çağırışın nesnesi konumundan çıkarmak, dünyayı bir ayna görüntüsü olarak ele alan metin anlayışına karşı, dünyanın değişebilir, yanılısomalı yönünü vurgulamaktır amaçlanan.¹³⁵ Yapısalcı bir yaklaşımla, özneyi eski merkezi yerinden eden, tarihin ve - nesnel bir bilgiden söz edilecekse- bilginin öznesiz bir süreç olduğunu vurgulayan Althusser¹³⁶ için de sanat ve özelde tiyatro, düşünce ve

¹³³ Arslan, 2001, s. 61.

¹³⁴ Arslan, a.g.e., s. 67.

¹³⁵ Angela Curran, Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy, Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, pp 167-184, 2001, 8/10/2010.

¹³⁶ Althusser, *Sanat Üzerine Yazılar*, İthaki Yayınevi, Çevirenler: Alp Tümertekin-Zühre İlkelen, İstanbul, 2004, s. 95, 96.

davranış bütünlüğü içerisinde ideolojik olanın bir sunumudur. Bu bağlamda, seyircinin tiyatrodaki görmeye geldiği kendisidir.

“ *Tiyatro, seyircilerin kendilerine bakmak üzere karşısına geçtikleri, kendilerini görüp görüntüleriyle tanış çıktıkları bir aynadır.*”¹³⁷ Brecht ise tam da böyle bir tatmin duygusuna karşın, seyirciye, görünen nesnelliğin ardındaki durumları serilmeyerek bir şaşkınlık yaratmak amacını taşıyor. O, tiyatroyu, bilinmeyen, daha doğrusu görülemeyenin açığa çıktığı üretimsel bir süreç olarak ele almaktadır ki sonunda alınan zevk, oyunun ve tehlikeli durumların bitmişliğinden değil, bu görme, ayıkma sürecine ait bir tat almadır.

Seyircinin durumuna ilişkin bu noktada, ideolojik işlev gereği tiyatrodaki seyirci için temel olanın, bilinenin görülüp tanınması olduğunu bildiren Althusser, bu ilişkiyi bir tür tanış çıkma olarak ele alır. Kendisinden kuşku duyan insan, tiyatrodaki o kuşku ile yola çıkmakta ve sonunda her şeyin düzelmesiyle zevk alır. Buna göre “*Halk tiyatroya geldiği zaman, sonunda “tıpatıp öyle!” diyebilme umudu içinde gelir.*”¹³⁸

*Böylelikle izleyicinin röntgenci bakışı sembolik bir göze dönüşür: Bölünmüş özneliliğini kabul etmeye ve kendisinin de bir parça nesne, bir parça özne olduğunu göstermeye zorlanır.*¹³⁹

Yabancılaşmanın aşılabilmesi yolunda, alışıldık olanı yabancılaştırmanın sağlanabilmesinde, Brecht tüm araç ve tekniklerden yararlanır. Burjuva sanatı, somut gerçekliğin olduğu gibi sunulması anlamında yansıtma kuramını, toplumsal süreçleri ve görünenin gerisindeki örtük süreçleri görmede yetersizdir. Bu bağlamda Brecht’in epik tiyatro, insan ilişkilerinin yapısını, somut ve algılanan dış gerçekliğin gerisindeki nedenleri araştırmaktadır ki, bu da Marksist-diyalektik kuramın O’nun tiyatro anlayışındaki yerini gösterir niteliktedir.

¹³⁷ Althusser, a.g.e., 2004, s. 96.

¹³⁸ Althusser, a.g.e., s. 97.

¹³⁹ Wright, *Postmodern Brecht*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, s. 71.

Brecht, üretim alet ve biçimlerinin ilerici-yani üretim araçlarının özgürleştirilmesine yönelmiş; yani sınıf mücadelesine hizmet eden- entelektüellerce anlaşıldığı biçimde dönüştürülmesini tanımlamak için “işlevsel dönüştürme” deyimini icat etmiştir. Entelektüellere, üretim aygıtını aynı zamanda olabildiği ölçüde sosyalizm yönünde değiştirmeksizin donatmaları şeklindeki kapsamlı talebi yönelten de o olmuştur.¹⁴⁰

Bu ereğin gerçekleşmesi, hâkim sanat anlayışındaki nesnel bakışın yerine, gerçekliğe kuşkuyla yaklaşılmasına ve yeniden değerlendirilebilmesine bağlıdır. Epik tiyatrodaki seyirci ve karakterin durumları işlevselleştirilir ve bu yolla seyirci-sahne ve izleyici arasındaki mesafe kapanır.

Bu çalışmaya ilişkin, “neden Brecht?” türünden bir soru karşısında verilebilecek bir yanıt niteliğinde, burada önemle üzerinde durmak istediğim, yabancılaştırma kuramının felsefi boyutudur.

Brecht’in tiyatrosu bir praxis tiyatrosu değildir ;Brecht’in tiyatrosunun yeni olan yanı, yeni bir tiyatro pratiğidir.¹⁴¹

Brecht’in epik-diyalektik tiyatrosu, felsefi ve bilimsel düşüncelerinin pratik bir uygulaması görünümündedir. Onun zamanına kadar süregelen, soyut ve gerçeküstü bir düzlemde gelişim gösteren yabancılaştırma, Brecht’te yerini, somut durumlar üzerinden nesnelerin beklenmedik konumlardaki sergilenişine ve seyircinin bütün alışkanlıklarını kuşkuyla gözlemlemesine yönelik bir çabaya bırakmıştır. Marx’ın isteği Brecht’te temellerini bulur niteliktedir, yalnızca dünyayı yorumlamak değil, aynı zamanda onu değiştirmeye yönelik üretimsel, felsefi ve bilimsel bir tiyatro anlayışı.

Brecht tiyatrosunun başlıbaşına özgün bir yanı da, böyle bir felsefe tiyatrosunun, uygulamaya asla üst düzeyde bir aydın ... tavrıyla girmemesi, tam tersine kendini, tiyatro sanatının gerektirdiği biçimle ve Brecht’in sürekli vurguladığı gibi “eğlendirici” niteliklerle ortaya koymasındır.¹⁴²

¹⁴⁰ Benjamin, 2000, s. 106.

¹⁴¹ Althusser, 2004, s. 61.

¹⁴² Kesting, 1985, s. 76.

Aristotelesçi dram anlayışına bağlı *mimesis* ve bu mimetik etki sonucu açığa çıkan *katharsis* süreci karşısında Brecht, bilgiye yönelik haz duygusunu, bu tür bir yansıtmanın ve buna bağlı arınmanın (*katharsis*) karşısına koyar. Brecht, bir tür bilmenin ve bilginin metaya indirgenmeksizin keşfinin hazzından söz etmektedir. Bu yolda Brecht tiyatrosunun temel yapı taşı olumsuzlamadır. Dolayısıyla dünyanın olumsuzlanması aynı zamanda bu dünyanın ifadesi olan dram anlayışının da olumsuzlanması olacaktır.

Yine de burada önemli bir ayrımı belirtmek gerekir ki, Brecht estetiğini Aristotelesçi estetiğin bir karşıtı olarak ele almamak gerekir. Aristoteles kendi toplumsal koşulları ve tarihsel bağlamı içinde estetik kültürün ilk oluşum biçiminden ilerlerken, Brecht, Aristotelesçi bu yaklaşımı, Marx'ın içererek aşma prensibi üzerinden, dönüşüme dayalı bir gelişim sürecine evirmektedir.

*... Bu ilkeye göre, diyalektik bir eleştiri biçimi herhangi bir bakış açısını ve bu bakış açısından ortaya konan ürünleri red ve inkar etmez, bunun yerine onları özümser, kendi varoluşunda ve bilgisinde taşıyarak aşar...*¹⁴³

Örneğin Aristotelesçi dram anlayışında taklidin açılanmasında, bilmenin ve bilmeye yönelik hoşlanmanın etkisinde söz edilmektedir ki, Brecht'te de bilmeye yönelik haz üzerinde durulmakta ve bu noktada bir uzlaşım ortaya çıkmaktadır; ancak Aristoteles'in tragedyanın özdeşleşme alanını sınırlamasıyla anlaşma bozulur.

Brecht'in hedefindeki seyircinin sanat yapıtı karşısında takındığı tavır, yeryüzündeki güçlüklerin yine yeryüzünde çözümünü amaçlayan bütünüyle özgür ve eleştirel tutum, *katharsis* için bir temel oluşturmaktan uzaktır. Eylemlerin korku ve acıma duygusu uyandırması yönünde yansıtılması gerekliliği ve seyircilerde buna dayalı bir öykünme yaratılması amacıyla özdeşleşmeye dayalı *katharsis* anlayışı yerine Brecht, yabancılaştırma yöntemi temelinde bir “mesafe koyma”nın önemini vurgulamaktadır.

¹⁴³ Arslan, *Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı: Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı, Praksis* (1), 2001, s.60.

Brecht için Y-etkisi nesneyi değil, gerçekliği değiştirmeye yarayan bir araçtır. Burjuva kapitalizminin ardındaki gerçeklik etkilerini yok eden toplumsal bir araçtır. Nesne bu güne kadar ideoloji tarafından çarpıtılmıştır: Brecht'in peşinde olduğu şey, seyirciyi kışkırtarak onların, çarpıtılmış insanlar ve nesneler üretmeye devam eden toplumsal gerçekliği değiştirmeye yönlendirmektir.

Bir anlamda Brecht, bir karşıtlık yerine bir tür senteze yönelmektedir. Böylelikle Avangard dönemde gördüğümü,z bütün araçların kullanılabilirliğine yönelik eğilime, Brecht'te de rastlarız. Özdeşleşmeye tümüyle yüz çevirmeyen Epik tiyatro, aynı zamanda, eleştiri ve özdeşleşmenin yaşanması bağlamında bir bakıma sentez niteliği taşımaktadır.

... oyunun merkezi kendi içinde değil, dışında olacak, oyunda kahraman kalmayacak, oyunda her şeyin hazır bulunduğu, her şeyin özetlendiği bir sahne geçmeyecek, klasik çatışma sahnesi olmayacak.¹⁴⁴

Arslan¹⁴⁵, Brecht'in yabancılaştırma kuramı ile hegemonya arasında bir bağ kurmaktadır. Sınıflı toplumlarda üretim ilişkileri olarak öz ve bu ilişkilerin çelişkili görünüşleri olarak biçim arasındaki bağlantı, hegemonya ile yeniden ve yeniden kurulmaktadır.

Kapitalist toplumdaki doğal ve değişmez görünümdeki maddi ilişkileri, yeni üretim biçimleriyle aşmaya yönelik olarak Brecht, bu normalliğin evrensel olmayışını, tarihsel süreçteki bir ilişki biçimi olduğunu, onu yadırgatarak ve seyircide şaşkınlık yaratarak, yabancılaşmaya dayalı ilişkileri ve olayları tüm çelişkileriyle geniş bir perspektiften sunarak ortaya koymakta ve bir tür karşı hegemonya oluşturmaktadır.

Bir sanatçının hegemonyayı teşhir edip kırabilmesi için kendisinin arkasında (yani dışında varsaydığı) bir güruhun maruz kaldığını düşündüğü ideolojik hastalıkları tespit etmesi değil, kendi yaşamına nüfuz eden hegemonik ilişkileri açığa çıkarabilmesi ve bunlarla mücadele edebilmenin araçlarını sunabilmesi gereklidir. Ancak böylelikle karşı-hegemonya oluşturma mücadelesi (olarak Yabancılaştırma etkisi), organik aydınının yaşam tarzıdır.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Althusser, 2004, s. 92.

¹⁴⁵ Arslan, 2001, s. 65-67.

¹⁴⁶ Arslan, a.g.e., s. 67.

Yabancılaştırma, çağdaş toplumlara ilişkin, meta fetişizmine dayalı Marksist “yabancılaşma” etkisinde yitip giden insana dair anlamları ortaya çıkarmaya yöneliktir. Marx, yabancılaşma ile toplumlara hâkim ekonomi-politiğin yasaları arasındaki bağlantıları, “meta fetişizmi” üzerinden dile getirmiştir. Epik-diyalektik tiyatro anlayışı ile Brecht, ideolojik çarpıtmaların ve örtülenlerin gerisindeki toplumsal yasaları ve insanın toplumsal koşullarca belirlenmiş yapısını verirken, sergilenen durumların tarihselleştirilmesiyle, başka olanakların varlığından, insanın seçimleriyle ve bilinçlenme süreciyle bu koşulları değiştirebileceğinden söz etmektedir. Gerçekliğin örtülmediği ve gerisindeki çelişkili görüntülerin bilince çıktığı bir halde yaşanmakta olduğu durumlarda, onun ayrıca anlaşılmasını, fark edilmesini sağlama gereği bulunmadığından, Aristotelesçi etkilerin kullanılmasının da önerilebileceğini belirtir ki bu, O’nun esas amacının, bir karşı çıkıştan çok, tiyatrodaki dünyayı yalnızca yorumlamak yerine onu değiştirmeye yönelik bir anlayışın açığa çıkabilmesini ve bunun için de eski ya da yeni her tür araca başvurulabilmesini sağlamaktır.¹⁴⁷

Toplumcu dünya görüşüne ilk adımlardan biri olan *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü*¹⁴⁸ (1928-1929)’nde Brecht; somut politik bir durumu, kapitalist dünyanın özünü yansıtmaya çalışmıştır. Bu oyunda tam da, yukarıda betimlemeye çalıştığımız, görünen ve görünenin ardındaki gerçekliğe-çelişkili yapılara ilişkin bir durum ortaya konmaktadır. Paranın hükmettiği bir yaşamla, insancıl bir yaşam arasındaki çatışma, üç sabıkalının bir “tuzak kent” kurma fikri üzerinden gelişmeye başlar. Hemen bir sonraki sahnede şehre gelen kızlar (Jenny ve diğer altı kız), insanın para için her şeyi yapmak zorunda kalmasına (toplumsal koşullar) bir örneklendirir. Giderek kentin kuruluşu haberi büyük kentlere ulaştırılır ki, burada erkeklerin koral sözleriyle kente dair söylenen sözler, kazancın ve sömürünün en önemli yollarından biri olan “reklam” a bir tür gönderimdir. Şehir tanıtılır ve

¹⁴⁷ Örneğin, Carrar Ana’nın Silahları, tek bir yerde geçen ve Aristotelesçi gerilim düzleminde yazılmış tek oyunudur. Amaç eleştirel bir uzaklık yaratmaktan çok, bir duygudaşlık sağlamaktır.

¹⁴⁸ Mahagonny’nin Brecht için bir başka önemi ise, özellikle Epik Tiyatro kitabında üzerinde durmuş olduğu gibi, operada gerçek bir yeniliğin örneğidir.

kentlerden şehre akın başlar. Nihayetinde “ağaçyarıcılar” olarak şehre gelen emekçileri görürüz. Bu “ağaçyarıcılar”, Begbick adlı şirket tarafından karşılanır, “sermayeler”le yani kadınlarla tanıştırılır. Diyebiliriz ki, satın alınırlar. Aynı şekilde bunlardan Paul ve Jenny arasında filizlenen aşk da, klasik dramatik yapıyı bozar, çelişkileri, sevgi ve para arasındaki ilişkide, bir tür iş pazarlığı olarak sunulur:

*Bir gün dayamıştık sırtımızı duvara. Bir adamla konuşmuştuk şundan bundan. Aştan söze başlamıştık. Kalmayınca para kalmadı aşkın anlamı.*¹⁴⁹

Bu emekçilerden Paul, çelişkileri, gerçek-düş arası durumu görmemizde etkin bir rol oynamaya başlar. Mahagonny’den hoşnut değildir artık. Bu, koşullar ve özgürlük arasında sıkışıp kalmış insanın durumuna bir gönderim niteliğindedir. Böylelikle insan doğası ve ona aykırı toplumsal koşulların çatışmasını görürüz. Para ve ona bağlı özgürlük düşleriyle kurulan kent, kasırğa haberiyle sarsılır. Kasırğa burada kıyamet günü fikrini hatırlatmaktadır; yaşam ve kader, doğa ve toplum arası çelişkileri gözlemleriz. Kıyamet anından sonrası gelişen olaylarda, gerçek ile ideal, paranın gücü ile insanın gücü gibi çelişkilerin serimlenmesine rastlarız ki, sonunda bu çelişkiler, bu paracı düzende Paul’ün parasızlığının, onu ölüme sürüklemesine varır. Mahkemede rüşvet veremediği için mahkum olması, adalet ve para ilişkisine vurguda bulunur. Paul ölüme gönderilirken, böylesi bir düzende ilahi bir adaletin olmadığını (Tanrısal düzen-İnsani Düzen çelişkisi) anlar. Paul’ün ölümünün ardından Mahagonny’de yürüyüşler başlar. Anlaşılır ki bu savaştan para galip çıkmış, yenik düşen insan olmuştur: “Hiç kimseye fayda yok kimseden”¹⁵⁰.

*Evet, Mahagonny kenti tasarımıyla da “öylece bir durum” konuyor ortaya ve Beckett’de, İonesco’da bunun esas tutum olduğu akla geliyor gene, fakat temelli bir ayrım var: Brecht’in çıkış noktası somut bir politik durumdur (kendisi söylüyor bunu) ve amacı da somut politiktir...*¹⁵¹

¹⁴⁹ Brecht, *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1988 s. 47.

¹⁵⁰ Brecht, a.g.e., s. 94.

¹⁵¹ Kesting, 1985, s. 84.

Brecht'te yabancılaştırma düşüncesi, yanlış yorumlara yol açmaması açısından, temel amacı çerçevesinde düşünülmelidir. Bu amaç, kapitalist toplumun ideolojisinin gizli söyleminin ardındaki gerçekliği açığa çıkarmak ve sosyalist bir ilişki kurma yolunda bir bilinçlendirme süreci yaratabilmektir:

*Tiyatro seyirciyi esriklik durumuna sokmaya, yanılsamalara bırakmaya, ona dünyayı unutturmaya, onu kaderiyle uzlaştırmaya kalkmayacak, dünyayı ona sunacaktır.*¹⁵²

Brecht'in farklı yaklaşımı tam da bu noktada yatmaktadır. Gerçekçiliği, doğalcılık ve yansıtma temelinde ele alan hâkim sanat anlayışına karşın Brecht, tarihi yapan öznenin varolan gerçekliğe müdahale etmesi bağlamında, müdahaleci bir sanat anlayışından, yine sabit bir insan doğasını tanımlamaya dönük birey merkezli burjuva düşüncesine karşıt olarak da ,toplumsal ilişkileri içerisinde tutarlı olamayacak olan birey anlayışından söz etmektedir.

*DRAMATURG: ... Gerçekçilik, son kesinliğiyle ortaya koymak istemez gerçeği: gerçekte yer almış olan konuşmaların kesintisiz kopyasını vermekten ve her ne pahasına olursa olsun yaşamla karıştırılmaktan kaçınır. Buna karşılık, gerçeği daha derinlemesine kavramak ister.*¹⁵³

Burada akış içerisinde Brecht yönünde bir mola vermek isteğindeyim. Brecht'te “özne”ye bakış açısının açılmanması, O'nun sanat anlayışının derinlemesine anlaşılmasında ve Lukacs karşısında sonuna dek savunduğu, hep “yeni olan”a doğru yol almayı kavramada yardımcı olacaktır.

Yirminci yüzyılın öncü sanatında, bedenin hatırlatılmasına ve özgürleştirilmesine yönelik yeni bir dil arayışında, bedensel dile vurgu ve jest olarak dilin yeniden yapılandırılması, geleneksel anlama yöneltilen eleştiri bağlamında kendinde ve mutlak bir hakikate yönelik bir dil yerine, anlamsal üretime dayalı bir dile yönelim, dil ve düşünce arasındaki birliğin, yeni düşüncelere açılabilme yolundaki bir çözümünü içermektedir.

Dil kuşkusu iki uğraktan oluşmuştur, ilkinde dil yetisinin bilinci oluşturucu, yapılandırıcı özelliği, ikincisinde de dilsel etkinin egemen hegemonya biçimlerinin

¹⁵² Brecht, 1997, s. 85.

¹⁵³ Brecht, *Hurda Alımı*, Günebakan Yayınları, Türkçesi: Yaşar İlksavaş, İstanbul, 1977, s. 335-336.

*bire yansıtsı, bir kopyası olma özelliği eleştirilir. Dil, bilinci yapılandıran bir gizemleştirmeyse ve daha da kötüsü hegemonik ilişkileri kopyalayan bir etkiyse, onu doğal bir araç olarak ele almak imkânsızlaşacaktır.*¹⁵⁴

Böylelikle dilin gerçekliği, üretimine ilişkin bu görüşler, modern edebiyatın dilin anlam gönderiminin kırılmasına, iletişimin ve diyalogun ortadan kaldırılmasına yönelik pek çok çalışmaya yönelmesinde, dilin sorunsallaştırılmasında temel oluşturmaktadır.

Brecht'te “*jest*”, yazı dilinin donukluğunu çözümdürür, ona bedensellikle birlikte eylemsellik de kazandırır. Böylelikle Brecht dilin bu problematikleştirildiği dönemin içinden çıkar; ancak avangardlardan farklı olarak, politik bir çizgide dilin iletişimsel boyutundan vazgeçmez.

Brecht'in oyunlarında ele aldığı bedenler, çelişkili, parçalanmış kişilerdir. Burjuva birey anlayışından ve bedeni tamamlanmış bir bütünlük olarak gören bir yapının kırılması yönünde Brecht, özneyi parçalanmış bir anlatım içerisinde sunar.

“*Bay Puntila ve Uşağı Matti*”¹⁵⁵ oyununda varlıklı toprak sahibi Bay Puntila, bu çelişkili kişilik tanımı için en bariz örneklerdendir:

Sarhoşluk halinde son derece normal ve sıcak davranışlar sergiler, bütün parasını dağıtır. Ayık ve esrik nöbetlerinde ise anlamsızca zalim bir kişiliğe bürünür. Uşak Matti ise efendisinin bu inişli çıkışlı ruh hali karşısında bunalmıştır. İsteği iyi bir iş sözleşmesidir. Yabancılaştırma unsuru, Matti'ye Puntila'nın kızı Eva ile evlenmesi teklif edildiğinde açığa çıkar. Klasik dramatik yapıdaki ezen-ezilen, kadın-erkek ilişkisindeki işleyiş bozulur. Burada evlenme isteği Eva'dadır, Matti ise Eva'nın kendine uygun bir eş olup olamayacağını sınavındır.

*MATTİ: “Karaliyen’de bir çiftlikte çalışmışım, çiftliğin efendisi ırgatmış eskiden. Papz çiftliğe geldiğinde, kadın kocasını balığa gönderirdi; büyük toplantılarda da sobanın arkasında oturur fala bakardı adamcağız... Bu duruma düşmek istemem Bayan Eva.”*¹⁵⁶

¹⁵⁴ Karacabey, 2009, s. 54.

¹⁵⁵ Brecht, *Bütün Oyunları Cilt:9*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000.

¹⁵⁶ Brecht, a.g.e., s.103.

Oyunun içeriğinin kendini en açık biçimde gösterdiği sahne ise, Wright¹⁵⁷,’ın da belirttiği gibi, Bay Puntila’nın uşağı Matti’den, ona ne kadar güzel bir ülkede yaşadığını gösterebilmek için kendisine bir dağ yapmasını istediği sahnedir. Sandalyelerin yanına değerli eşyaların da eklendiği Hatel Dağı’ndan bakıldığında, toprak ağası Bay Puntila’nın uşağı Matti’ye doğa diye anlattığı, kendi zenginliğidir.

MATTİ: Sahi ne görüyorum?

PUNTİLA: Tarlaları be! Tarlaları görüyorsun, gözüünün alabildiği kadar tarla! Hele o sulak toprak, o bataklık, yağlı yağlıdır toprağı, inekleri bıraksam yonca tarlasına günde üç kez süt alırdım, ya ekinler?...¹⁵⁸

Matti bu ideolojik manzarada kaybolmaz, işi bırakır.

Lukacs’ı Brecht’le en çok karşıt duruma getiren unsur, bu parçalanmış öznelerin sunumudur. Brecht tamamlanmış bir öznelliğin yerine, olmakta ve oluşmakta olan bir dinamizmi aktarmak ister. Bu, aynı zamanda, insana doğal bir doğa yüklenmesi, kişiliğin mitleştirilmesi karşısında, tarihselliğin hatırlatılmasıdır. Bay Puntila İle Uşağı Matti’de de, yalnızca çatışmaya değil, çatışmanın tarihin tanınmasının da önemine yapılan vurgu gözlenmektedir. Böylelikle, parçalanmışlık ve çelişkili ilerleyiş, özdeşlik ve değişmezlik inancının tam karşıtı olarak bize insanın, tarihsel koşullar ve aynı olmayan zaman dilimlerinde dönüşebileceği düşüncesinin kapısını aralar.

Kişiliğin sürekliliği bir mittir, dolayısıyla artzamanlı bir akış içinde değişmez özlerden söz ediş, tarihsel akışın “eşzamanlı” bir biçimde anlaşılmasıdır. Kişilik kültü, tıpkı öteki doğallaştırmalar gibi, diyalektik dışı bir tarih algısının içinde oluşur ve bir takım değerleri sonsuz kılarak, sonsuzluğu, sonlandırır.¹⁵⁹

Daha önce bahsettiğimiz “öğreti oyunları”nın temelinde de birey mitinden kurtulmanın örnekleri görülmektedir. Brecht, insanın ölümünden doğumuna değişmeyen yorumundan kurtulma isteğindedir.

¹⁵⁷ Wright, 1998.

¹⁵⁸ Brecht, 2000, s. 187.

¹⁵⁹ Karacabey, 2009, s. 113.

... her türlü temsilden kurtulmak gerekir, Tanrı ya da merhamet, iyilik çağrısı, hiçbiri, şimdiye kadar insancıl bir toplum kurma yolunda başarılı olamamıştır, ancak hepsi reddedildiğinde, yüceltilen insanlığın boş bir çalım olduğu kavrandığında, insan, suçlu olduğunu ve şiddetten muaf olmadığını kabul ettiğinde..., beden, yüzyıllardır ona işkence eden bütün dinsel ve dünyevi alışkanlıklardan kurtulmayı, varoluşun negatifliğiyle yüzleşerek, mümkün hale getirebilir.¹⁶⁰

Böylelikle Epik-Diyalektik tiyatro, bilinç-dışına ya da metafizik olana değil, toplumun karmaşık yapısına ve toplumsal ilişkilerin çelişkili yapısını açıklamaya yönelir. Burada gözetilen, seyircinin de, oyuncunun da düşünce sürecine katılmasını ve bilinçlenme sürecini yaşamasını sağlamaktır:

Özetlersek, bireyi merkeze alan burjuva düşüncesi karşısında epik tiyatro, toplumsal ilişkileri, günün koşullarını tarihsel bir çözümleme olarak ele almakta, gerçekliğin bir tür bilimsel incelemesi olarak, tarihsel gelişimi göstermektedir. Bu amaçları hedefleyen, politik ve toplumsal bir tiyatronun oluşturulabilmesi, Aristotelesçi dram anlayışının ve klasik akıl yürütmenin aşılmasını gerekli kılmaktadır. En temel nedenler olarak, Aristotelesçi dramdaki gibi, zamansal olarak sınırlı, ideal bir bütünlüğün, tanımlanmış bir insan mitinin sunumu yerine, Epik-diyalektik tiyatroda, toplumsal ve siyasal bağlamda dünyanın karmaşık bir portresinin sunulmasının hedeflenmesi gösterilebilir. Bunun için de, yoruma bağlı öğretici ve eğitici, bilimsel ve nesnel bir tiyatroya gereksinim vardır, bu da Brecht için en açık biçimiyle epik-diyalektik tiyatrodur. Can alıcı nokta, Marksist bir dizgeden yola çıkarak üretim ilişkilerini açığa serebilme amacıyla, tüketiciyi, yani alılmayanı, üretim sürecine dâhil edebilmektir.

¹⁶⁰ Karacabey, a.g.e., s. 115.

2.4. Yabancılaştırma Unsurları

2.4.1. Kesintiye Uğratma-Episodik Anlatım

Görünenin ve özümsemiş olan yanılmanın ötesindeki gerçeği kurcalayan Brecht, onu durumlar halinde açığa çıkarır. Toplumsal ilişkilerden oluşan yapıt, doğalmışçasına değil, olağan dışı görülmeli, olayların ardındaki anlamlar keşfedilmelidir ki bu da “*mesel çalışması*”¹⁶¹ olarak adlandırılan yorumlamaya bağlıdır. Bunun sağlanabilmesi *episodik* anlatımla mümkündür. Geleneksel tiyatrodaki yorum anlayışı, yönetmen bağlamında işlerken, epik tiyatrodaki ekipsel ve deneysel bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bit taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir.*¹⁶²

Böylesi bir ekip çalışması, aynı zamanda ekibin tümünün metne karşı mesafeli tutumunu gözetmektedir. Böylelikle mesel, eserin ilk bakışta görülemeyen toplumsal anlamdır.

Epik tiyatro, Aristoteles’in belirli bir uzunlukla sınırladığı, zorunluluk yasaları çerçevesinde neden-sonuç bağlantısında ilerleyen ve genellikle de olması gerekene ilişkin geleceğe dair olayların, uyumlu bir bütünlüğü olarak gördüğü tragedyayı karşısında yücelttiği, episodik anlatıma sahiptir. Karmaşık ve ardı sıra birbirini izleyen bir kurgu yerine, her bölüm, her parça kendi episodik değerini taşımalıdır.

Aynı anda ortaya çıkan birçok olay, hep beraber gösterilebilir. Olaylar, konuya ilişkindir ve böylelikle konu zenginleştirilir. Ayrıca episodik anlatım herhangi bir geç kalış durumunda, durumu yakalamakta ve o durumdan sonuçlara varma olanağı vermektedir.

*Doğalmış ve değişmezmiş gibi görünen toplumsal yapılar, epik tiyatrodaki doğal olmayan malzemeler olarak gösterilirler ve toplumsal ilişkiler adına işlenebilir bir konuma getirilirler. Bu amaca uygun yöntem ise, “kurgusal montaj”dır. Bu yöntem aracılığıyla güncel bir davranış, biraz doğal dışı olur, böylece güncel itici güçler de kendi doğallıklarını yitirirler ve işlenebilir konuma gelirler.*¹⁶³

¹⁶¹ Parkan, *Brecht Estetiği ve Sinema*, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2004, s. 52.

¹⁶² Benjamin, 2000, s. 16.

¹⁶³ Bal, 2009, s. 142.

Dramatik tiyatro, düz bir çizgi üzerinde kesintisiz anlatımı ile seyircinin ilgisini oyunun sonu üzerinde toplar ki, bu doruk noktasında olaylar çözüme ulaşırken, seyirci de *katharsisi* yaşar. Böyle bir anlatım, seyircide zihinsel bir sorgulayış sürecine ve buna bağlı eleştirel tavır almaya izin vermez. Seyirciyle oyun ve oyuncu arası bir birliktelik yoktur. Epik tiyatrodan, seyirci de az önce söz ettiğimiz ekip çalışmasına, oyun sürecine dâhil edilmekte, aktifleştirilmektedir. Bu nedenle, seyircinin dikkati, oyunun yürüyüşü üzerine çekilmektedir. Bunu sağlayabilmek için, dramatik anlatımın yerine, Avangard kaynaklı parçalı-montaj tekniğiyle geliştirilen, olayların sıçramalı bir şekilde yol aldığı bir anlatım tercih edilir. Bu yolla olay kesintiye uğratılır. Böylesi bir aralık, hem oyuncu ve de hem de seyircinin en başından beri sözü edilen metinle arasına mesafe koyması, eleştirel bir tavır alabilmesi ve düşünebilmesi için gereklidir.

Brecht'in epik yaklaşımını farklı kılan bir başka yönelim de, kendisinin bir tiyatro bilincini seyircide de yaratabilmek adına, gerçeklikteki durumları deney sahasına sokmasıdır. Durumlar ise böylesi bir deneysel sürecin sonunda ortaya çıktığından, seyircide bir özümseme ve iç rahatlığı değil, bir tür şaşırma durumu meydana gelmektedir ki, bu da seyirciyi bir yanılsamanın içine almak değil, durumla seyirci arasına bir mesafe koymaktır. Şaşırın kişide bir ilgi uyanacaktır, böylelikle seyircide eleştirel bakış oluşabilecek ve içinde kaybolduğu gerçeklik yanılsamasına dışarıdan baktırabilecektir.

Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: «Evet, bunu ben de yaşadım. – Ben de böyleyim.- Eh doğal bir şey.-Ve hep böyle olacak bu... -Her şey ne kadar da doğal.-Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!»
Epik Tiyatro seyircisi ise şöyle söyler: « Bak, bunu düşünmemiştim işte!-Ama öyle de yapar mı adam!- Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil!... –her şey ne kadar da şaşırtıcı!-Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan.»¹⁶⁴

Böyle bir sanat yaklaşımında, yine Aristoteles'te gördüğümüz ideal bütünsellik anlayışı da kırılmaktadır. Her sahne bir diğer sahne için değil, kendisi için vardır. Organik bir bütünlük ve ilerleyişin yerine, montaj tekniğine dayalı sıçramalı oyun anlayışı getirilmiş, böylelikle de

¹⁶⁴ Brecht, a.g.e., s. 31.

evrimsel bir zorunluluğa bağlı olay akışı, ideolojik olanın zorunluluğu ve doğallığı anlayışını kırma yolunda terk edilmiştir.

*Duchamp'ın nesneleri yapıt kavramını sorgulayarak oluşturur, ayrıntıda ise gerçekleşe montajdır ve klasik sanatın kendi tekil varoluşunda bütünü görüntüsünü taşıma iddiasını üstlenmez, tümüyle ortadan kaldırır. Nesnenin bu biçimde sunumu, onu herhangi bir şeyin anlatımının aracı olmaktan uzaklaştıracaktır.*¹⁶⁵

Tüm bu özelliklere paralel olarak, dramatik oluşumda, oyun sonu'nun *katharsise* de bağlı olarak doruk noktası olmasına karşın, Brecht'te oyunun sonunun ne olduğunu, her bir durumun anlatımında olduğu gibi, anlatıcı tarafından, çoğunlukla oyunun başından söylenmekte, böylelikle seyircinin ilgisi sahnelenen durumlara çekilmektedir. Örneğin *Cesaret Ana*'da, Çavuş ve Çığırtkan'ın, Cesaret Ana'nın oğullarını orduya almaya çalıştıkları sahnede, Cesaret Ana'nın çocuklarının geleceğini okuması figüründen yararlanılır:

Cesaret Ana, kızı Katrin ve iki oğlunun falına bakar. Üzerine haç çizilmiş kâğıt parçalarını Çavuş'un miğferine doldurur ve çocuklarına çektirir. Üçü de siyah haçlı kâğıt parçalarını çekerler. Bu simgeselleştirme, üçünü de ölümün beklediğini gösterir. Böylelikle, hem fal unsuruyla oyun kesintiye uğrattılır, hem de oyunun sonu artık bellidir. Seyirci, oyunun sonuna odaklanmak yerine, çocukları ölüme götüren koşulların açığa çıkışı karşısında şaşkınlıkla birlikte gelen sorgulama sürecine girerler. Ayrıca iki oğlunu ve ardından da kızını savaşa kurban veren Cesaret Ana'nın oyun bitiminde, savaşta ticareti simgeleyen arabasını alıp aynı yolda devam etme yönelimi, normalleştirilen bakış açımızda şaşkınlık yaratır, seyirci içinde yer aldığı süreçlere uzaktan bakar ve sorgulamaya başlar.

Aristoteles'te kendini gösteren, belirli bir biçime sahip, sınırlı ve uyumlu, güzel merkezli estetik anlayışı yerini, ondokuzuncu yüzyılın modernist hareketlenmeleriyle birlikte, bütün bu değerlerin yapısızlaştırıldığı bir tür şok yaşantısına bırakmıştır. Modern sanatta

¹⁶⁵ Karacabey, 2007, s. 100.

estetik araçların yan yana getirilmesiyle yaratılan bu şok etkisi, bir tür anlamsızlık, metafizik mutlağın ardında bıraktığı boş yere¹⁶⁶ işaret etmektedir.

Klasik dramın ilerleyişindeki merak unsuru Brecht'te seyircinin dikkatinin durumlar ve bu durumlarda sergilenen bireysel seçimlerin değişkesi üzerinde yoğunlaşabilsin diye, her bir epizodun bir anlatıcı tarafından bildirilmesi ve başlıklandırılması ile ortadan kaldırılır.

O'nun yaratmaya çalıştığı soru işareti, bilinen nesnelliğin ötesindeki görmeye, ideolojik olan karşısında belirli bir mesafe koymaya ve sorgulamaya yöneliktir. Seyirci izlediği durumları sorgularken aynı zamanda kendini ve toplumsal olanı kurcalama yönelecektir. Bu bağlamda, sanat yapıtını aynı zamanda bir üretim ve tüketim nesnesi olarak gören Brecht, sanatın neliğine ilişkin bir sorgulamada toplumsal ilişkilerin öncelliğini savunmaktadır. Brecht'in, yalnızca nesnelerin değil, insanların da içinde bulundukları üretim ilişkileri ile yeniden üretildiği yönündeki düşüncesinin en belirgin işlendiği oyunlarından biri "*Adam Adamdır*"¹⁶⁷ ("*Mann ist Mann*" - 1918,1926)dır. Oyun, bir hamal olan Galy Gay'in karısıyla sürdürdüğü tatminkar yaşam görüntüsüyle açılır. Galy Gay uygun fiyata balık almaya pazara doğru yola çıkar, bu yola çıkış onun bireyselliğini kaybedeceği ve bir topluluğun üyesi olarak yeni bir kimliğe bürüneceği bir sürece doğru bir akıştır aynı zamanda. Dört sarhoş İngiliz askerlerinden biri, bir evden içki çalarken saçının bir kısmını kaybeder. Kafasındaki kellik onun suçunu açığa vuracaktır. Galy Gay suçun ortaya çıkmaması için, içki ve puro karşılığında askeri yoklamada bu askerin yerine geçmeyi kabul eder. Askerler kendilerinden biri, topluluklarının bir üyesi olmasının ona kazanç sağlayacağı yönünde ikna ederler. Bu ikna, insan kimliğinin değişebilirliği, çözünebilirliği fikrinin açılmasıdır. Eve balıkla dönmesi gerekirken, ihtiyacı olmadığı halde hıyar alan, bu ve bunun gibi pek çok örnekte gözlendiği gibi hayır demesini bilmeyen Gay, *Jeraiah Jip'tir* artık.

¹⁶⁶ Karacabey, a.g.e., s. 149.

¹⁶⁷ Brecht, *Bütün Oyunları Cilt: 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006.

GALY GAY: Adam olanların birine böyle küçük iyilikler yapıvermesinden hiçbir zarar gelmez. Bakın işte yaşamak ve yaşatmak... Ayrıca şu dünyada mesele zaten arada bir küçük bir balon uçurup, başkalarının 'İyi akşamlar' demesi gibi, 'Jeraiah Jip' deyivermek, onların istediği gibi biri oluvermekmiş, çok da kolay.¹⁶⁸

Bundan sonrası bir parçalama ve monte etme halinde, bir insanın da bir nesne gibi dönüştürülebilmesinin yanında aynı zamanda her şeyin ürüne dönüştürüldüğü ve böylelikle yüklendiği değerin, alınıp-satılabilirliğinin dışında bir değerinin olmadığına dair durumların sergilenmesidir. Brecht, "Fil Baldırı" başlığıyla, oyun içinde oyunla bu durumu kanıtlar. İki askerin canlandığı sahte fili satmak üzere kandırılan Gay, müşteri karşısında bunun gerçek bir fil olduğunu savunmaya başlar. Bu kanıtlama çabasında Brecht'in diyalektik anlayışının ve çabasının tüm unsurlarını görmek mümkündür. Ortaya bir tez atılmıştır ve bunun kanıtlanması, araya sokulan şarkı ve dizelerle adım adım açıklanıyor. Böylelikle seyirci olaya dalıp gitmek yerine, "bir kitabın yapraklarını çeviren bir okuyucu"¹⁶⁹ gibi olanları yorumlamaya yönlendiriliyor.

GALY GAY: ... Ey Galy Gay, bu sabah küçük bir balık almaya çıktın, şimdi elinde kocaman bir fil, yarın ne olacak kim bilir. Sen paranı almaya bak, ötesinden sana ne.

...

BİR ASKER: Bunun fil olduğundan hala kuşkulu musun?

GALY GAY: Satın alındığına göre hiçbir kuşkum yok.¹⁷⁰

Sonunda, bir askerde bulunması gereken tüm davranış ve alışkanlıklarıyla bir savaşıya dönüşen Galy Gay, karısını bile tanımaz hale gelir. Bu, çağrılmaya dayalı kimliksel var oluştur. Kitle içerisinde çağrılan ve o topluluğun dili ile var olmaya başlayan, kimlik kazanan ve belirli bir sitem içerisinde üretilen insan durumunun sergilenmesidir.

Brecht, içinde yaşanan koşulların kendilerini ortaya koyar. Bu yaklaşım, durumların birbiriyle diyalektik bir yüzleşmesidir. "Adam Adamdır"; insanın yeni bir özü kabullenmeye yönelik halinin ve toplumsal çelişkilerin sunumudur.

¹⁶⁸ Brecht, a.g.e., s. 330.

¹⁶⁹ Brecht, 1997, s. 82.

¹⁷⁰ Brecht, 2006, s. 348-349.

Burada epik-diyalektik tiyatronun insanı tanımaya ilişkin verdiği haz söz konusudur. İnsanın kolaylıkla tüketilemeyen, gelişebilmeye yönelik pek çok olanağı içinde barındıran yönlerini keşfetmenin verdiği bir keyiftir bu. Böyle bir yaklaşım, kapitalizmin mekanik, dirençsiz ve eylemsiz birey tanımının, görünen nesnelliğin sabit ve ezeli-ebedi yapısına ilişkin yanılsamanın, bireyin değişebilirliği üzerinden yıkılması çabasıdır.

İnsanın çevresi tarafından, çevresinin de insan tarafından değiştirilebilmesi, yani insanın sonuçlar yaratabilmesi de bir haz kaynağıdır.¹⁷¹

Bu anlamda, Brecht tiyatrosunun en temel yanı, insan ilişkilerine eğilmesi ve insanı farklı yönleriyle betimleme uğraşıdır. İnsanı tanımlayan toplumsal ilişkilerin değişebilirliği üzerine vurgusuyla Brecht, geleneksel anlayışta değişmez gerçek ve kaderi karşısında çaresiz kalan insan profiline karşılık, çağların ve zamanın geçiciliği temelinde insanın içinde yaşadığı koşulların da değiştirilebilir olduğunu belirterek, eleştirel bir tutumla bireyi eylemselliğe davet eder. Oyunlarının diyalektik yanı, öznenin gerçekliği dondurulmuş, fotoğraf suretinde gördüğü doğalcı-pasifize hale karşın, varolan ilişkilere dahil olduğu, katılımcı ve müdahaleci halinin, sabit bir insan doğası tanımlama peşindeki burjuva yaklaşımını kırmasıdır. Böylelikle “müdahale”, tarihi yapan öznenin varolan ilişki biçimlerine dahil olması ve tarihsel sürecin bir bileşeni olarak kendini var etmesidir.

Toplumsal ilişkilerin bir bileşimi olan birey, kapitalist toplumda tutarlı bir yapıya sahip olamaz. Bu anlamda tutarlı bir birey egosu tasavvur eden ve bireyleri, toplumsal ilişkilerden soyutlayıp belirli değişmez sıfatların (iyi-kötü, aptal-zeki vs.) sınırları içine sıkıştıran burjuva dünya görüşü ve sanatı diyalektik bakış açısına sahip olamaz.¹⁷²

Tarihsel Avangard hareketlerin temelinde, özellikle Artaud’un Vahşet tiyatrosunda rastladığımız şok etkisi, Brecht’te, bir edimsellik, bilinçsel ve toplumsal bir uyanış yaratabilme üzerinden geliştirilir ve anlamlandırılır. Bu bağlamda Brecht, anlamsızlığın

¹⁷¹ Benjamin, 2000, s. 27.

¹⁷² Arslan, 2001, s. 62.

estetik yapısına değil, somut olanın kavranabilmesi ve değiştirilebilmesi yolunda bir anlamsallığa doğru, farklı bir perspektiften kendi yabancılaştırma kuramını geliştirmiştir.

3.4.2. Oyuncu ve Seyircinin Durumu

Brecht tiyatrosunda oyuncunun yerini anlayabilmek “Gestus” kavramından yola çıkarak mümkün olacaktır. Gestus, bir anlamda oyuna dair üretim sürecinde mesel ile anlatmaya çalıştığımız etmenlerin oyunculuk düzlemindeki yeridir. Buna göre, olayların toplumsal anlamı niteliğindeki meselin aktarılmasında söz değil, toplumsal bir anlama gönderimi olan davranış ön plandadır. Burada davranış, taklit olarak bir sözün ifadesi anlamında değil, sözün ardındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış anlamında gestustur. Dil ve jest, düşüncenin ifadesidir ve gündelik yaşamda her ikisi de uyumlu bir görünümde dirler; çünkü gündelik görünüm, sınıfsal konumu, toplumsal ve ideolojik ilişkileri saklamaktadır. İşte epik tiyatrodaki bu görünmeyen çelişkilerin ve toplumsal ilişkilerin açığa çıkarılmasının estetik aracı gestustur. *“Dille jest arasındaki uyumsuzluk toplumsal gestusu verir.”*¹⁷³

Gestusa dayanan epik tiyatro, insanların davranışını yöneten toplumsal yasaları görünür kılmaya çalışır, bu anlamda pratiğe yöneliktir. İnsanın ekonomi-politik koşullara bağımlılığının yanında, aynı zamanda bu koşulları değiştirebilme gücüne de sahip olduğu sergilenmektedir. Böylelikle seyirci, insan davranışlarını bu toplumsal koşullar bağlamından görme ve eleştirme imkanına kavuşur. Eylemin kesintiye uğratılması, oyunun temelindeki öyküyü ortadan kaldırmaz.

*İnsanların karşılıklı ilişkilerinin betimlenmesiyle oluşturulan gestuslar, bu ilişkilerin bağlandığı bir bütünlük olarak öyküye işaret ederler. Böylece, olayların içinde olan insan nasıl bir çevreyle kuşatıldığını, neleri eleştirip değiştirebileceğini bu öyküden yola çıkarak fark eder.*¹⁷⁴

¹⁷³ Parkan, a.g.e., s. 58.

¹⁷⁴ Bal, 2009, s. 144.

Brecht, gestus temelindeki bu yeni tiyatro anlayışını geliştirirken, oyuncunun konumu da klasik anlayıştan ayrılmaktadır. Epik tiyatro, belirli kişileri sahnede canlandırıp davranışlarını sergilerken özdeşleşmeye de tümüyle sırt çevirmez, ancak bunu yaparken, seyircileri bir yanılısamaya sevk etmeyi amaçlamazlar. Epik tiyatronun bir başka ve en önemli yapısı anlatımsal olmasıdır. Brecht bunu “Epik Tiyatro”da köşebaşı tiyatrosu örneklemesiyle açılar:

Bir trafik kazasına tanık olan biri, kazanın nasıl meydana geldiğini bir topluluğa anlatır. Tanığın çevresindekiler belki kazayı görmemişlerdir, belki tanık gibi düşünmemektedirler ya da kazayı görmüşlerdir de, onu anlatıcıdan bir başka türlü algılamışlardır. Asıl sorun, anlatıcının taşıtı kullanan ya da taşıt altında kalan kişinin veya her ikisinin davranışını o türlü vermesidir ki, çevresindekiler kaza üzerinde bir yargıya varabilsinler.¹⁷⁵

Anlatıcı, aynı zamanda hem seyirci ve durum arasındaki uzaklığı hem de düşünme sürecini sağlamada bir araçtır burada ve aynı zamanda yabancılaştırmanın da önemli bir unsurudur. Anlatıcı, sanatçı olmak zorunda değildir. Çevresindekilerin dikkatini çekecek bir kişilik değiştirme yeteneği, anlatımı ve amacı bozabilir. Böylelikle anlatıcı, insanı günlük yaşamından alıp daha yüce-olması gerek- bir ortam içine¹⁷⁶ sürüklemeyi, telkin verici değildir. Bu örnekleme aynı zamanda Brecht’in epik tiyatro modelini de verir niteliktedir. Anlatı bu bağlamda bir tür yineleme, geride kalan bir olayın tekrarı niteliğindedir.

Jestler, duyularla dolaysız algılanabilir olma yönünde birer göstergedir. Yalnızca oyuncunun hareketleri değil, sahnedeki tüm unsurlar jest niteliği taşıyabilir. Brecht tiyatrosunda özellikle jestin önemi üzerinde duran Benjamin¹⁷⁷’e göre, kişinin eylemsel hareketleri ne kadar çok kesintiye uğratılırsa, o kadar çok jest ortaya çıkacaktır. Böylelikle durumların bir temsili değil, açığa çıkarılmasıdır söz konusu olan.

¹⁷⁵ Brecht, 1997, s. 5.

¹⁷⁶ Aristoteles’in tragedyadan söz ederken, olanı değil, olması gerekeni anlatması gerekliliğinin hatırlanması, ayrımsal noktaları görmeye de yardımcı olacaktır.

¹⁷⁷ Benjamin, 2000, s. 30-32.

Bir aile kavgası, aniden içeriye bir yabancının girdiği bir kavga. Anne kızına fırlatmak üzere bronz bir büst almış, baba ise polis çağırmak üzere pencereyi açmıştır. Tam bu anda yabancı kapıda görünür. ... Yani yabancı, bir durumla karşı karşıyadır. ... Ancak öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında burjuva yaşamının daha olağan manzaraları bile bu karmaşadan pek de farklı görünmez.¹⁷⁸

Bu anlamda oyuncunun bedeni sunuma yönelik bir materyal olmakla birlikte, bu durum Brecht'te bedenin saf bir araçsallaştırılması değildir.

Ancak Brecht, bedeni araç olarak oluşturmanın tehlikesiz olmadığını söyler, bedenin sadece bir nesne değil sanatın öznesi de olması gerektiğine dikkat çekerek, çalışmasının kendine özgü diyalektiğine vurgu yapar.¹⁷⁹

Epik tiyatrodan, oyundan açıklamaya dolaysız bir geçiş söz konusudur, anlatıcı fırsat bulduğu yerde yansılmasına ara verip açıklamalara girer. Tüm bu çalışmaların en temelinde, epik-diyalektik tiyatrodan, metnin üretiminin vurgulanması yer almaktadır ve seyirciye metnin bu üretken yapısını sunabilmek için çeşitli tekniklerden yararlanılmaktadır. Epik tiyatrodan koroları, projeksiyonla sunulan belgeleri yine bu türden bir mesafe koyma ve seyircilerin klasik dramatiğe dönük seyir hallerini kırmak amacını taşımaktadır.

Önce, tiyatroyu seyircilerin kafasında var olan tiyatro ideolojisine göre başka bir yere oturtmak gerek. Bunun için de, tiyatrodan tiyatro olduğunu, sadece tiyatro olduğunu, yaşam olmadığını “göstermek” gerek. Sahnenin salonun bir uzantısını, seyircilerin karşısına yapay yolla dikilmiş bir sahne olduğunu göstermek gerek...¹⁸⁰

Epik tiyatrodan oyuncu seyircilerin yargıya varabilmelerine yönelik oynar. Seyirci yeri geldiğinde oyuncuyu eleştirip, onu düzeltebilir.

Tüm bu söylediklerimiz çerçevesinde, Aristotelesçi dramın, özellikle mutluluktan felakete sürüklenen(baht dönümleri), “uygunluk”, “benzeyiş” ve “tutarlılık” nitelikleriyle kuşatılan trajik kahramanın yerini, epik tiyatrodan bilge kişi alır.

Bu bilge kişi, üzerinde toplumun çelişkilerinin sergilendiği, diyalektiğin uygulandığı kişidir.

¹⁷⁸ Benjamin, a.g.e., s. 31.

¹⁷⁹ Karacabey, 2009, s. 43.

¹⁸⁰ Althusser, 2004, s. 91.

Anlatım yoluyla sunulan ideolojiler, yaşam karşısında çürür ve “acıma ve korku” duyguları yüzünden bu yapı içerisinde erime durumundan uzaklaştırılan seyirci, bu ideolojileri eleştirerek, yaşam karşısında “gerçekçi duygulara, düşüncelere ve eylemlere” yönelir.¹⁸¹

Brecht’in “Önlem”¹⁸² oyunu, kahramanın yokluğuna ve alıntılanmasına ilişkin açık bir örnek sergilemektedir:

Devrim öncesi Çin’de geçen oyun, bir kadın ve üç erkekten oluşan komünist provokatörlerin, aralarındaki “Genç Yoldaş”ı vurmak zorunda kaldıkları önleme ilişkindir. Genç yoldaş, oyun içinde oyun mantığıyla ve hem alımlayıcıda hem de oyuncuda gerekli mesafe koyuşun yaşantılanabilmesi adına, provokatörlerin aralarında dönüşümlü olarak gösterdikleri bir roldür. Genç Yoldaş aklının sesini dinlemeyerek devrimci sorumluluğunu yerine getiremez, bir hamala yardım etmek uğruna kendini ele verir.

Ondan beklenen ise, tek bir hamalın durumunu teşhis etmek değil, bastırılmış bir sınıf olarak bütün hamalların durumunu anlamaktır.¹⁸³

Kendileri için çalışan çoğunluk tarafından sömürülen azınlığın durumunda, çözüm, koşulların kendisini dönüştürebilmek, çoğunluğun bu durumun farkındalığına erişebilmesini sağlamaktır. Emeğinin efendisinin, varlığının bir koşulu olduğunu göremeyen ve bu yolda eyleyemeyen Genç Yoldaş cezalandırılır.

“Önlem” oyunun politik içeriği, devrimci hareket tarihine ilişkindir. Bir seçim temelinde şekillenen metin, devrimci şiddeti meşru kıldığı yönünde eleştirilere uğramış olsa da, oyunu eleştirel bir bakış açısından irdeleyenler için, Brecht ortaya bir yargı koymaktan çok, karşıt iki argümanı ve onun savunucularını yüzyüze getirmektedir. Oyun, bireysel- insani değerlerle, kolektif varoluş arasındaki uzlaşmaz bir ikiliğe işaret etmektedir.”*Brecht’in oyunu, genelde kabul edildiği gibi bireye “karşı” topluluğun sorununu değil, topluluk içindeki*

¹⁸¹ Parkan, 2004, s. 67.

¹⁸² Brecht, *Önlem* (1930), Mitos Boyut Yayınları, Türkçesi: Yücel Erten, İstanbul, 1998.

¹⁸³ Wright, 1998, s.34.

bireyin sorununu tartışır."¹⁸⁴ Bir yanda kuralları çizilmiş bir görevin gerektirdikleri ve zorunluluklar, diğer yanda ise bu zorunluluklar karşısında insani durumun sergilendiği bir tür uzlaşmazlık durumudur söz konusu olan.

GENÇ YOLDAŞ: yani klasikler sefaletin hemen ortadan kaldırılmasından ve sefalet çeken insanlara derhal yardım edilmesinden yana değil, öyle mi?

ÜÇ AJİTATÖR: Hayır.

*GENÇ YOLDAŞ: O zaman klasikler hiçbir boka yaramıyor demektir ver ben de onları yırtar atarım; çünkü yaşayan insan böğürüyor ve onun sefaleti öğretinin damını başına yıkıyor. Bu nedenle şimdi eyleme geçiyorum, şimdi ve hemen; çünkü ben böğürüyorum ve öğretinin damını başın a yıkıyorum.*¹⁸⁵

Bu bağlamda oyun, Aristoteles'in "acımanın arındırıcılığı" düşüncesi karşısında, acımanın edilgen ve eylemsizliğine dair bir gönderimi de aşarak, acıma ve akıl karşı karşıya getirilmekte ve eylemsellik bağlamında iki seçenek olarak sunulmaktadır. Böylelikle Brecht Aristoteles'teki acıma duygusunu bir kenara itelemez, ona dönüştürücü bir güç katar.

Öyle ki, Genç Yoldaş sefalet içindeki hamallara karşı acıma duygusunun itkisiyle bir kurtarma eylemine yönelir. Duygularıyla hareket eden Genç Yoldaş karşısında aklı seçen ajitatörlerin tekil değil, toplumsal bir sorunu çözmeye yönelimleridir işlenen.

*Önlem'de, bağımsız benlik (self), hem bir burjuva yanılısaması olarak, hem de bir cinayetinki kadar derin bir ahlaki sorumluluk olarak sunulur.*¹⁸⁶

Brecht'in *Önlem'de* ve genel olarak epik-diyalektik tiyatro anlayışında hedeflediği, Marksist bir yaklaşımla sınıfsız toplum ereği yolunda, seyircinin bilinçsel etkinliğini edilgen halinden kurtarabilmektir. Elbette dramatik yapının çatırdaması ve yabancılaştırmaya yönelik tekniklerin geliştirilmesi Brecht'le başlamamıştır; fakat O'nun hala güncel kalabilmesi ve yapılagelen tartışmaların odağındakini yerini korumasındaki en önemli faktörlerden biri, örneğin Avangardlardaki şok etkisinin seyircide belli bir etkinliği uyandırmadan uzak oluşuna karşın, Brecht'in seyirciyi ortaya konulan bir durum karşısında zihinsel kurcalamaya ve sonuca dair düşünsel bir sürece sürüklenme hedefidir. Böylelikle seyirci ve metin arasındaki

¹⁸⁴ Wright, a.g.e., s.135.

¹⁸⁵ Brecht, 1998, s. 235.

¹⁸⁶ Fuchs, *Karakterin Ölümü, Modernizmden Sonra Tiyatro*", Dost Yayınları, Ankara, 2003, s. 53.

uzlaşımsal ilişki parçalandığında, tarihsel süreçle ve seçeneklerle kurulan uzlaşımsallık da parçalanacak, hem sanatsal ve hem de ideolojik bir üretimsellik süreci kendini gösterecektir.

*Onu acımanın tuzağına düşmemesi için uyaran ajitatörlere karşı acımayı sürdüren Genç Yoldaş, Brecht'in Aristocu olmayan bir tiyatronun taşıyıcı olarak düşündüğü "acımanın eleştirisinin", acımanın, dönüştürücü bir güç olarak kullanabileceği düşüncesinin içinde yer alır.*¹⁸⁷

Öyleyse Brecht bu üretimsel tiyatro anlayışında oyuncusundan ne beklemektedir?

Yabancılaştırma efektinde oyuncunun işlevi bellidir:

Oyuncu bir anlatıcı bir gösterimcidir. Sahnede hipnotik ve büyüsel olanın engellenebilmesinin bir yolu da, seyircinin oradalığının farkındalığıdır ki, oyuncu seyircinin kendisiyle özdeşleşmesini bu yollarla engeller. Oyuncu, yalnızca olayların oluş biçimiyle değil, rol kişinin olaylar karşısındaki tavrını da kavraması gerekir. Ayrıca rol kişinin durum ve davranışını, zorunlu ve daimi bir davranış olarak değil, başka davranış biçimlerinin de varolabileceğini seyirciye göstermeye yönelik çaba harcamalıdır. Söylediği sözler, bir alıntının seyirciye aktarılması niteliğini taşımalıdır. Tüm bu düşüncelerin temelinde, insan doğasının toplumsal bir girişimle değiştirilebilir yönlerini seyirciye sunma amacı vardır. Bu zamana dek süregelen insanın doğuştan böyle oluşu ve değişmezliği ortadan kaldırılmalıdır.

*"Tek bir eylemi sahneye koyduğu halde, bu eylemin kendisinin tam tersi de dâhil olmak üzere birçok alternatiften seçim yapmayı içerdiğini dolaylı olarak sezdirmelidir. Bütün eylemler bir seçimin sonucudur ve ideolojik olarak gizlenebilecek pek çok alternatif vardır"*¹⁸⁸ sözleriyle Brecht, seçme sorumluluğunu seyircinin kendi üzerine alma vaktinin geldiğini bildirmektedir.

¹⁸⁷ Fuchs, a.g.e., s. 52.

¹⁸⁸ Wright, 1998, s. 45.

3.4.3. Tarihselleştirme

Tarihselleştirme, mesel çalışmasıyla açığa çıkan toplumsal anlamın tarihsel boyutunu vermenin bir aracıdır. Bu yolla güncel-alışıldık olan, belirli bir tarihselliğin ürünü halini alır. Yaşanan toplumsal anın değiştirilemez, mutlak yanı ve güncellik içerisine batmış seyircinin eylemsizliği silinir, eleştirilebilir ve değiştirilebilir oluşu açığa çıkar. Olayların tarihsel olaylarmış gibi sunulması, davranışların geçici, tarihsel akış sürecinde aşılmış ya da aşılabilecek bir davranış olduğuna dairdir. Böylelikle oyuncu, yaşadığı zamanın olay ve davranışlarına belli bir uzaklıktan bakabilir.

Tarihselleştirmeyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak, belirli bir tarihi momentin ürünü olduğu sergilenebilir. Böylece, güncel olanın mutlaklığı tartışmalı hale getirilerek, güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş seyirci, güncelliğin dışından bir bakış açısına sahip olarak, yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar.¹⁸⁹

Geleneksel tiyatro, doğayı ve görünen gerçekliği evrensel, değişmez ve mutlak kabul etmektedir. Oysa epik tiyatro doğayı, koşullara bağlı olarak değişmekte olan olarak ele alır ki bu tutumu insan üzerine düşüncelerinde de geçerlidir. Örneğin bu bağlam, her ikisi de “tarihsellik” üzerinde titizlikle duran Lukacs ve Brecht arasındaki gerginliğin merkezi çıkmazlarından. Lukacs hararetle, Balzac ve Tolstoy isimleri çevresinde klasik sanat vurgusundan vazgeçmezken, popüler bir ilericilik arayışından söz etmekte ve bu sanatın neliğini tam olarak açıklamamaktadır. Öte yandan dışavurumcu yapıdan sıyrılarak Avangard sanatın sonuçsuzluğuna-hedefsizliğine dair Lukacs’la ortak görüşleri paylaşan Brecht, değişimi ve tarihsel gerçekliği gözeterek, her tür tekniği (montaj, kolay, yabancılaştırma vb.) kullanarak, üretici bir sanat ortaya çıkarabilme ereğindedir.

Böylelikle, Lukacs Avrupa edebiyatının kendi istediği dar bir kısmını ele alarak ve savunarak, tarihin de çok dar bir kısmını incelemiş olur.

¹⁸⁹ Parkan, 2004, s. 65.

... Lukacs modernist edebiyatı, iç monolog ya da montaj gibi fragmanlaştırılmaya dayanan teknikleri kullandığı için formalizmle suçlarken de, edebiyatın kendisindeki değişimleri çoktan aşmış ve edebiyatta değişiklikler yapılmasına yol açmış bulunan tarihsel realiteyi de görmezden gelmekteydi.¹⁹⁰

Materyalist bir felsefî görüş çerçevesinde, epik tiyatro insanın tarih içindeki değişimini göstermek ve dünyayı değiştirme olanaklarını araştırmak amacındadır. *“Epik tiyatro gerçeği insanlaşma süreçleri olarak görmektedir; bu gerçeğe akıl ve mantık gözü ile bakmakta, insanın pek çok olasılığı içinde barındıran çelişkili bir bileşim olduğunu ve bu olasılıkların harekete geçmesiyle değiştiğini görmektedir.”¹⁹¹* Böylelikle epik tiyatroda insanın yazgısının toplumsal koşullar bağlamında değişebileceği inancı ortaya çıkar ki bu da, klasik dramın kaderci görüşüne bir karşı çıkıştır. Aristoteles’te bu yazgıya bağlı karakterin baht dönüşümünün trajik etkisinin yerini, karakterin olanaklılığı almaktadır. Aristotelesçi karakter taşımayan bir yapıtta, sahnelenen olaylar asla kaçınılmaz bir yazgının dışavurumları gibi bir araya toplanmaz, bu yazgının eline bırakılmaz insan ve çaresiz durumda gösterilmez. Tersine, böyle bir yazgı büyüteç altına alınıp maskesi düşürülür, insanlar tarafından uydurulduğu ortaya konur.

¹⁹⁰ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, *Estetik ve Politika*, Alkım Yayınları, Çeviren: Ünsal Oskay, İstanbul, 2006, s. 124.

¹⁹¹ Şener, 2003, s. 274.

3.BÖLÜM

GEORGY LUKACS'IN “BİLİNÇ” VE “B”ÜTÜNLÜK” KAVRAMLARI TEMELİNDE KAPİTALİZM VE MODERN SANAT ELEŞTİRİSİ

Bu bölümdeki anlatıma geçmeden önce, özellikle belirtilmeyi istediğim bir nokta, Lukacs'ı anlama çabalarımda O'nun dönemsel değişimlerinin¹⁹², fikirlerini kavrayabilmekte kimi zaman güçlük yarattığıdır.

Ancak Lukacs, bu dönemsel ayrımları bakımından kendi zamanında pek çok eleştiriye maruz kalmış olsa da, bu olgudan yola çıkarak O'na önyargı ile yaklaşmak yerine, yaşadığı süreçteki tarihsel ve toplumsal değişimlerin içerisindeki konumunu gözetmek, O'nu anlayabilmekte çok daha yardımcı bir yaklaşım olacaktır.

Bu bölümün akışında ise, çalışmamın amacı doğrultusunda, öncelikle Lukacs'ın, özellikle “idealist” olması bakımından büyük eleştirilerin merkezi olmuş olan “*Tarih ve Sınıf Bilinci*”¹⁹³ eseri bağlamında; “bütünlük”, “kapitalizm” “bilinç” ve “şeyleşme” kavramlarını açığa kavuşturmak, bu doğrultuda da, onun Marksizme yöneldiği (olgunluk) yıllarındaki eserleri üzerinden, estetik anlayışına yol almak mümkün olacaktır.

Sonrasında kendisinin de oldukça idealist bulduğu bu eserinde “şeyleşme” kavramı, modern sanata ve buna bağlı olarak da Brecht'e eleştirilerini temellendirici niteliktedir. Bu dönemde, tarihin özgürleşmesine doğru bir bütünlük anlayışı merkezinde, Hegel'in tarih teorisinin Marksist bir yorumu söz konusudur. Özellikle “*Tarih ve Sınıf Bilinci*”nde

¹⁹² Lukacs'ın tarihsel ilerlemeleri ve dönemleri için bkz., Uslu, *Marx'a Giden Yol*, Chiviyazıları Yayınları, İstanbul, 2006, Keamey, *Modern Movements in European Philosophy*, “Georg Lukacs”, Published by: Manchester University Press, 1993, Lichtheim, *George Lukacs*, İlya Yayınları, Çeviren: Zeki Algün, İzmir, 2003.

¹⁹³ Lukacs, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Belge Yayınları, İstanbul, 2006.

göreceğimiz temel düşünce, tarihin öznesi ve nesnesinin özdeş olmasıdır ki bu, toplumsal-tarihsel gerçekliği anlayabilmenin de tek yoludur.

3.1. “Tarih ve Sınıf Bilinci”nde “Şeyleşme” ve “Proletaryanın Bilinci”:

Ortodoks Marksizm ve Burjuva Düşüncesinin Eleştirisi

Ortodoks Marksizmin yirminci yüzyıldaki anlamı, Marx’ın ve Engels’in yapıtlarına bağlı kalmak adına, evrimci-pozitivist bir Marksizm anlayışının savunulmasıdır. Bu anlamda, kapitalizmin işleyiş yasaları, doğanın değişmez yasaları çerçevesinde değerlendirilir. Kapitalizmin gelişmesiyle, toplumda mutlak yoksullaşma süreci başlayacak, böylece devrimci dinamikler ve proletarya gelişim gösterecek ve sonunda da kapitalist gelişmenin doğal yasaları toplumu kaçınılmaz olarak devrime götürecektir. Bu Marksizm yorumunda, toplumsal ilişkilerin nesnellik tarafından belirlenmesi söz konusudur. İnsan iradesinden bağımsız doğa yasalarına bağlı ilişkiler, toplumsal gelişmenin merkezidir, özne ise ikincil konumdadır.

Lukacs, bu kaba Marksizm yorumunu kabul etmez. Bu karşı çıkışın temelinde ise, Alman felsefesinden, özellikle Hegel’in kaynaklarından beslenmiş olması yer almaktadır. Temelde geliştirdiği kavramsal çerçeveyi Marksizmle yoğurmaya çalışmıştır. “*Ahlaki Bir Sorun Olarak Bolşevizm*”¹⁹⁴ ve arkasından Lenin’le tanışmasına bağlı olarak bu makaledeki düşüncelerini değiştirdiği “*Taktik ve Etik*” makaleleri bu çerçevede örnek gösterilebilir.

Böyle bir yönelimle Lukacs, *Tarih ve Sınıf Bilinci*’nin çıkış noktası olan kendi Ortodoks Marksizm tanımını ortaya koyar. Farklı bir kavramsal çerçeveyi, üzerinde özellikle vurguda bulunduğu gibi, Marx’ı herhangi bir anlamda düzeltmeden, Marksizmle buluşturmaya çalışmıştır. Amacı, Marx’ın tarihsel-diyalektik yönteminin özünü, doğru bir

¹⁹⁴ Demokrasinin taktik bir araç olup olmadığına dair, etik idealizm çerçevesinde bir sorgulama ve eleştiridir. Lukacs’ın bu makaledeki tutumu bir dini yaklaşım olarak görülmektedir. Lukacs burjuvaziye nefret, proletaryayı sevgi üzerinden açıklamaktadır. *Taktik ve Etik* ise tam bir Bolşevik tavır takındığı, sınıfsız toplum sorununu ahlaki-etik bir bakış açısıyla ele aldığı makalesidir.

biçimde anlamak ve uygulamaktır. Sorun, bir yöntem sorunudur. Toplumun anlaşılmasını bir yöntem sorunu olarak görürken, tahlili yapanın öznelliği de göz önünde bulundurulur ve böylece toplumsal olguların, doğanın değişmez kanunlarına, nesnelliğin yasasına bağlı olarak görülmemesi mümkün kılınır.¹⁹⁵ Belirtmek gerekir ki, Lukacs, bu amacına rağmen, daha önce de değindiğim gibi, yaşadığı dönemdeki çalkantılı politik ortam ve deneyimlediği pratiklerden yola çıkılarak, Marksist çevreden kimilerince “Ortodoks” olarak, kimilerince revizyonist ve bazılarına göre de Hegelyen eğilimde takılı kalmış olarak değerlendirilmiştir.¹⁹⁶

Lukacs’a göre anlam, ne gerçek objektif dünyaya karşı, insan-özne tarafından yaratılan bir şeydir (ki bu Kant’ın aşkın idealizm görüşüdür), ne de anlam, doğal nedenselliğin anonim yasaları tarafından belirlenen bir şeydir. İkisinin de tersine anlam, insan praxisi ve bilinci için bir potansiyeldir. Objektif bilimin izole edilmiş olgularıyla, öznel bilincin imgeleri ve fikirleri arasında keskin bir ayrım yaparak, idealistler ve pozitivistler, gerçek dünyayı oluşturan dinamik dönüşüm eğilimlerinin hakkını vermekten mahrumdurlar ve bu yönüyle de birbirlerine benzerler. Böylece kaderci biçimde verili olduğu varsayılan kapitalist sistemin “olgularıyla” baş başa kalırız. Bunun sonucunda gerçeklik, toplumsal değişim ve devrim için gerekli olan insan potansiyelinden arıtılmış olur.¹⁹⁷

Böyle bir yönelimle, burjuva düşüncesinde toplumsal olgular birbirinden ayrık, yalıtık, birbiriyle ilişkisiz, dolaylımsızca ele alınmaktadır. Bu ideoloji çerçevesinde, kısmi sorunlar ve özgül durumlar, toplumun diğer sorunlarından bağlantısız düşünülmektedir. Oysa Marksist bütünlüklü bir bakış açısıyla, tüm kısmi ve tekil olgular, diyalektik sürecin -bütünün- birer uğrağı olarak kavranmaktadır.

¹⁹⁵ Uslu, 2006, s. 118.

¹⁹⁶ Maslov, *Lukacs’ Man-Centered Aesthetics*, Philosophy and Phenomenological Research, pp.542-552, Published by: International Phenomenological Research.

¹⁹⁷ Keamey, 1993.

*Olgulara korkusuzca, hayale kapılmadan bakmak, her gerçek Marksist'in kutsal görevi olabilir; ama gerçek bir Marksist için daima, tek tek olgulardan ya da eğilimlerden daha gerçek ve dolayısıyla daha önemli bir şey vardır: bütün sürecin gerçekliği, sosyal gelişmenin bütünlüğü.*¹⁹⁸

*Özne olarak “bütün” anlayışı, modern toplumlarda sınıflar tarafından temsil edilmektedir.*¹⁹⁹

Lukacs’a göre, Marksizmi burjuva düşüncesinden ayıran temel özellik, ekonomik olguların tarihin açıklanmasında öncel olması değil, Marksizmin bütüne yönelik bu bakış açısidir:

*Toplumun gerçekliğine bir sınıf ancak eylemleriyle nüfuz edebilir ve onu bütünüyle değiştirebilir. O nedenle, sınıfsal görüş açısından kaynaklanan “eleştiri” bütünlük ve anlayış açısından kaynaklanıyor aslında ve teori ile pratiğin birliğini böylelikle sağlıyor. Bu eleştiri parçalanmaz bir diyalektik bütün içinde aynı nedenle hem neden hem sonuçtur, tarihsel sürecin aynı zamanda hem yansıması hem de motorudur.*²⁰⁰

Burjuva düşüncesindeki diğer bir problem, seçme işlemine başvurulmaksızın, tüm olguların dolaysızlıkları içinde gerçek olarak kabul edilmesidir. Bilimsel addedilen bu yöntem, olguların temelindeki tarihselliği de göz ardı etmektedir:

*...burjuvazide oluşan “sahte” bilincin kendi kendini aldatış tarzı, tüm diyalektik çelişkilerde, bütün nesnel sahtecilik ve hiyanetlerde burjuvazinin kendi sınıfsal durumuyla uyum halindedir...*²⁰¹

Diyalektik yöntem ise, olgular-arası ilişkileri tarihsel süreç içerisinde ele almaktadır. Böylelikle burjuva ideolojisinin yalıtık olgularına karşı, bu olguları tarihsel-diyalektik bir işleyişe bağlı kılar. Bu yolla diyalektiğin temel öğelerinden dolayım kategorisi anlam kazanmış olur.

Lukacs’ın diyalektik yöntemine vurgusu ve bu bağlamda burjuva yanlısamasını ortaya koyma çabası, “şeyleşme” tezine bağlıdır. Brecht’te olduğu gibi Lukacs’ta da, toplumsal olgulara burjuva düşüncesince atfedilen eleştiriden yoksun konumu aşmak için, ekonomik,

¹⁹⁸ Lukacs, *Lenin’in Düşüncesi: Devrimin Güncelliği*, Belge Yayınları, Türkçesi: Ragıp Zarakolu, İstanbul, 1998, s. 17.

¹⁹⁹ Uslu, 2006, s. 121.

²⁰⁰ Lukacs, 2006, s. 101.

²⁰¹ Lukacs, a.g.e., s. 138.

toplumsal ve kültürel alanın eleştiriye tabi tutulması anlayışı bağlamında, olguların tarihselleştirilmesi merkezi önem taşımaktadır.

*FİLOZOF: Yanılsamayı yaratmakta başarısızlığa uğradığınız zaman eleştiriye çanak tutarsınız. Aslında size bağlı bir şey bu, ipnozu başarısızlığa uğrayan bir ipnotizmacı gibi.*²⁰²

Tarih ve Sınıf Bilinci, kapitalizmle birlikte meta ilişkilerine bağlı olarak beliren “şeyleşme” analizi ve proletaryanın bilinci çerçevesinde, kapitalizm eleştirisi odağında gelişim göstermektedir. Buna göre Lukacs, öncelikle Kapitalizm öncesi toplumsal durumu betimler:

Kapitalizm öncesi toplumları karakterize eden en önemli özelliklerden biri, ekonomik öğelerin, siyasi ve dini öğelerle iç içe geçmişliğidir. Ekonomik sömürü, siyasi baskı ve dini otorite birbirinden ayrılmaz biçimde bağlıdır. Devlet, toplumdaki iktisadi egemenliğin bir dolayımı değil, dolaysız olarak bu egemenliğin kendisidir. Ekonomik egemenlikle siyasi egemenliğin, kamusal alan ve özel alanın ayrışması henüz gerçekleşmemiş, ekonomi dışı egemenlik yöneticilere, dışsal bir üst iktidar biçimi olan devlete devredilmemiştir. Öte yandan insanlar-arası ilişkilerin “doğal” bir temele oturduğu varsayılır.

Örneğin feodal toplumda serflik doğal bir durum olarak görülür. Dolayısıyla da serf olarak doğan kişinin bu konumunu değiştirmesi beklenmez, doğa kanunlarının getirdiği zorunluluğun topluma hâkim olduğu düşünülür. Ayrıca, Feodal yapılarda, toplumun sınıflara bölünmüşlüğü yalnızca ekonomik ölçütlere bağlı değildir. Bir sınıfın diğerine üstünlüğünü belirleyen öğeler arasında, kan bağı, geleneksel ayrıcalıklar, feodal beyle olan bire bir ilişkiler de bulunmaktadır. Sınıfsal bölünmüşlüğe rağmen kapitalizm öncesi toplum genel olarak ele alındığında bir ekonomik bütünlük oluşturur:

*Kapitalizm-öncesi bir toplumda sınıf çıkarları tam bir (ekonomik) berraklık içinde hiçbir zaman su yüzüne çıkmadığı, daha doğrusu bu olanaksızlık kapitalizm öncesi bir toplumun doğasında yer aldığı içindir ki toplumun, kastlara, zümrelere vb. göre inşa edilmiş olması, ekonomik öğelerin, toplumun nesnel ekonomik yapısı içinde siyasi, dinsel vb. öğelerle birbirinden çözülmez şekilde birleşmiş olmasını da birlikte getiriyor.*²⁰³

²⁰² Brecht, 1977, s. 39.

²⁰³ Lukacs, 2006, s. 120.

Kapitalist toplumda ise insanlar arası ilişkiler çözünür. Hukuk, devlet ve idare gibi yapılar rasyonelleşir. Soyutlama-Rasyonelleştirmekle birlikte bu yapılar, hareketsiz ve tanımlanmış yapılar halini alırlar. Bu durum toplumsal ilişkilere de yansır. Rasyonelleşmeye bağlı olarak insan, yalnız ve diğer insanlardan uzak bir bireydir artık. Bu yalıtık bireyler arasında her hangi bir dayanışma şöyle dursun, ilişkiler sürekli bir mücadele üzerine kurulur. Burjuva düşüncesinin temel söylemlerinden “bireysel özgürlük”, bu dayanışma yokluğu ve sürekli mücadeleye dayanmaktadır. Böyle bir “bireysel özgürlük”, diğer bireylerin rakibi olan ve öteki bireylerin özgür olmamasından güç alan bir bireyin özgürlüğüdür.

Lukacs, kapitalizmin bu *yalıtık birey* anlayışını, mutlak bir veri olarak kabul etmez. Aristoteles temelinde, insanın toplumsal bir varlık olduğunu vurgular.

Buna paralel olarak, daha sonra değineceğimiz gibi, modern sanatta “bireyin yalnızlığı” türünden varoluşsal sorunların temele alındığı yapıtları, bu kapitalist çarkın bir parçası olarak değerlendirmektedir

*... açıkça anlaşılıyor ki yeni ortaya çıkan insan, kapitalizmin yapay olarak yalnızlaştırdığı, egoist bir burjuva birey olmalıdır ve onun bilinci, yani eyleminin ve bilgisinin kaynağı Robinson C rusoe’nun bilinci gibi bireysel ve yalnızlaştırılmış bir bilinçtir...*²⁰⁴

O’nun en belirgin felsefi derdi, insanın bu soyut yalıtıklığından uzaklaştırılarak tarihselliği/toplumsal bütünlüğü içinde ele alınmasıdır.

Lukacs’a göre, Öznellik ve Nesnellik arasındaki bağı kopararak, toplumsal fenomenleri öznel etkenden bağımsız, nesnel yasalara tabi olarak görmenin kaynağında kapitalizmin ve rasyonelleşmenin bir boyutu yatmaktadır: “Şeyleşme”.

²⁰⁴ Lukacs, a.g.e., s. 219.

3.2. Şeyleşme Analizi

Lukacs “şeyleşme” analizini Marx’ın meta fetişizmi düşüncesi temelinde geliştirmiştir. Marx’a göre²⁰⁵, insan, çalışmasıyla, doğanın sağladığı maddenin biçimini, kendisine yararlı olacak şekilde değiştirir.

Meta, üretimin değişim aracılığıyla örgütlenmesinde, ürünlerin aldığı biçimdir. Metaların mistik özelliği, onların kullanım değerlerinden doğmaz. Böyle bir sistemde, ürünler üretildikten sonra onları başka kişilere satma gücüne sahip olan belli kişilerin mülküdürler. Farklı ürünlere sahip olan kişiler, ürünlerini değiştirdikleri bir pazarlık sürecinde birbirleriyle karşı karşıya gelirler. Öyleyse metanın, bir insanın gereksinimine yönelik *Kullanım Değeri* ve değişimde diğer metalara hükmetme gücüne yani değiştirilebilme gücüne sahip *Değişim Değeri* olmak üzere iki tür değer açığa çıkar. Meta fetişizminin kaynağı da bu değişim değeriyle ilgilidir.

Bir kapitalist, emek gücü ve üretim araçları satın almak için kullandığı belli miktarda para ile üretime başlar. Ortaya çıkan ürünü, başlangıçta harcadığından daha fazla miktarda paraya satar, aradaki fark, “*artık değer*”dir. Böylelikle işçi, belli bir ücret karşılığında emek gücünü satabiliyor olmak için, artı ürün, artı değer üretmek durumundadır. İşçiye, yalnızca yaşaması (çünkü ertesi gün yine çalışacak birine ihtiyaç vardır) için gerekli olan ürün verilir, artı-değere ise el konulur.

Dolayısıyla, artı-değerin nasıl üretildiği, kimler tarafından nasıl el konulduğu ve sonra neye dönüştüğü meselesi, belli bir anda belirli bir toplumsal yapının niteliğini gösterir ki bu durum, emeğin metalaşması sürecidir.

Marx, insan emeği ürünlerinin, onları yaratan insanlardan ayrılmış olarak, bağımsız ve denetlenemeyen böyle bir gerçeklik olarak görünmeye başlamasını, *metaların fetişizmi* olarak

²⁰⁵ Marx, *Kapital I*, Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili, Çeviren: Alaattin Bilgi, Ankara, 2004, “Meta Fetişizmi”.

adlandırır. Bundan böyle meta üretimi, üreticilere, kendi aralarında bir ilişki olarak değil, emek ürünleri arasında kurulan, toplumsal bir ilişki olarak görünür. Nesnelerin ardındaki üreticilerin emeği (üretim süreci) kaybolur. Meta fetişizmi, bu metaların ardındaki emeği saklar.

Lukacs, Marx'taki meta fetişizminden yola çıkarak, kavramı genişletir ve *şeyleşme* analizi çerçevesinde, meta fetişizminin öznel boyutuna da dikkati çekerek, bilinçteki yabancılaşmadan söz eder:

Modern kapitalizmi karakterize eden ekonomik ve toplumsal koşullar başlıca etkilerini, hem nesnel hem de öznel düzlemlerde, insan ilişkilerinin “şeyleşmesi”nde gösterir. Metanın evrenselliği, insan emeğinin hem öznellik, hem de nesnellik düzleminde soyutlanmasına yol açar. Nesnel düzlemedir; çünkü insanlararası belirli bir ilişki tarzı, onların müdahale etme kapasitelerinden alıkonmuş gibi görünen ve belirli yasaların güdümünde işleyen bir toplumsal nitelik kazanır. “... *bu yasalar insanların karşısında artık kendi kendine çalışan, yani insanların başa çıkamayacakları kuvvetler şeklinde yer alıyor.*”²⁰⁶ Öznel düzlemedir; çünkü insan, çalışma süreciyle olan ilişkisi ve bu süreçteki davranışları bakımından, bu sürecin gerçek öznesi olmaktan çıkar.

İnsanın üretim eylemi, insanın kendisine karşı da nesnelleşir, meta haline gelir, “...*yani toplumdaki doğa yasalarının insana yabancı olan nesnellğine boyun eğiyor ve bu faaliyet, bu meta şekliyle kendi hareketlerini insandan bağımsız olarak yürütmek zorunda kalıyor, tıpkı ihtiyaçların tatmininde kullanılan ve meta-şey haline gelmiş bir mal gibi.*”²⁰⁷

Metanın fetişist karakteri, insanlar-arası ilişkinin bir meta, bir şey niteliği kazanmasına, dünyanın bir “şey”ler dünyası haline gelmesine sebep olur. İnsan emeği de bu genelleşmiş meta üretimi bağlamında genelleşir ve insana yabancılaşır. Aynı biçimde bu şeyleşme ile birlikte, insan bilincinin özelliklerinin, kişinin organik birliğinin bir parçasını oluşturduğu kabul edilmez, böylelikle insanların kendileri de bu şeyleşmeye tabi olurlar.

²⁰⁶ Lukacs, 2006, s. 158.

²⁰⁷ Lukacs, a.g.e., s. 158.

Aynı biçimde Modern felsefenin doğuşu da, bilincin bu şeyleşmiş yapısı ile açıklanır. Kapitalizmin getirdiği rasyonalizm, felsefenin eleştirel konumlanışını mümkün kılmıştır. Modern Rasyonalizm, fenomenlerin kavranabilir, öngörülebilir niteliğine vurguda bulunurken, bu rasyonel yaklaşım bir irrasyonallikle karşılaşır; Kant'ın düşüncesinde bilinen nesnelerin karşısına, bilinemeyen nesneler (numenal) konulur.

Böylece modern-eleştirel felsefe, kavramsal karşıtlıkları çözmek yerine, öznenin müdahalesinden soyutlanmış doğa kanunlarının belirleyiciliğinde bir bütünlük yaklaşımıyla, kimi nesnelerin “bilinemez” niteliğini mutlaklaştırır.

Lukacs'a göre, ancak bu modern rasyonalizmin irrasyonel sınırlarının ötesine geçerek, dünyayı bütünlüklü, somut ve anlamlı bir şekilde kavramak mümkün hale gelebilir. Felsefe tarihinde bu yönde bir “aşma” gerçekleştirense, Hegel olmuştur:

Bu gelişmelerin her bakımdan doruk noktasını temsil eden Hegel de söz konusu özneyi en ciddi şekilde araştırmış bulunuyor. Onun keşfedebildiği “biz”, bilindiği üzere evrensel akıl-ruh'tur (Weltgeist) ya da daha doğrusu, onun somut biçimleri olarak her halkın akıl-ruhu (Volksgeist).²⁰⁸

Hegel, dünyanın somut bütünlüğünün anlaşılabilir bir süreç olduğunu ileri sürmüştür²⁰⁹. Bu bütünlük, somut ve bütünsel tarih sürecidir. Böylece Hegel'in geliştirdiği diyalektik yöntemden yola çıkarak, şeyleşmenin sonucu olan ayırık-yalıtık fenomenler, gerçeklikte birer parçası oldukları bütünlükle, içinde ortaya çıktıkları tarihsel süreçle ilişkileri temelinde değerlendirilirler. Böyle bir kavrayışla, şeyleşmiş dünyanın bölünmüşlüğü ve bu dünyadaki ikiliklerin (özne-nesne) mutlak niteliği aşılmış olunur.²¹⁰

Hayatın yüzeydeki görünümünü yalnızca dolayimsız algılamalarla deneyimlemekle kalırsa, bu görünüm bulanık, bölüntülere ayrılmış..., düzensiz... ve kavranması olanaksız bir şey olarak kalır.²¹¹

²⁰⁸ Lukacs, 2006, s. 233.

²⁰⁹ Hegel, *Tarihte Akıl*, Kabalcı Yayınevi, Çeviren: Önay Sözer, İstanbul, 1995.

²¹⁰ Lukacs, 2006, “*Burjuva Düşüncesinde Antinomiler*”.

²¹¹ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2006, s. 76.

Kapitalizmde hüküm süren bu genel *şeyleşme* sonucunda, özne ile nesne arasında derin bir uçurum oluşturmuştur. Böyle bir çerçevede mümkün olan tek eylem biçimi, gözlemlene faaliyetidir, tıpkı Brecht'in klasik dramın kathartik etkisindeki bireyi tarif edişindeki gibi:

*Bu insanlar, güçlü bir çabayla bütün kaslarını ... germiş gibidirler. Aralarında hemen hiçbir iletişim yoktur; beraberlikleri, uyuyan bir sürü insanın beraberliği gibidir; ama sanki tedirgin rüyalara dalmışlardır, çünkü, halk arasında karabasan görenler için söylendiği üzere, sırt üstü yatmaktadırlar. Gözleri elbet açıktır ama görmezler, yalnızca bakışlarını dikerler; tıpkı duymamaları yalnızca kulak kabartmaları gibi.*²¹²

Dönüştürücülükten uzak bu edilgin faaliyet biçimine hapsolmuş olan burjuva düşüncesi, teori ile pratik arasında hiçbir bağlantı kuramaz.

Çalışma sürecinin rasyonelleştirilmesiyle, işçinin ürettiği ürünün bütünüyle olan ilişkisi de parçalanmış olur. Harcadığı emek, kendini mekanik olarak tekrarlayan bir işleve indirgenir. Bu mekanik hal, Charly Chaplin'in "*Modern Zamanlar*" (*Modern Times*, 1936) filminde, bir fabrikada durmaksızın vidaları sıkma gibi monoton bir işte, delicesine çalıştırılan, üretim bandının başındaki işçinin, bu tempoya ayak uydurmakta zorlandığı ruhsal çöküntü deneyiminin görüntülerini akla getirir niteliktedir.

²¹² Brecht, 2005, s. 35.

3.3. Proletarya ve Sınıf Bilinci

Lukacs, materyalist bir diyalektiğin devrimci bir diyalektik olduğu kanısından yola çıkarak, teori ve pratiğin birliğini vurgular. Teorinin pratik özü, yine teoriden, yöntemden yola çıkarak geliştirilmelidir. Teori ve pratiğin birliğinin mümkün olabilmesi için insan toplumsal bir varlık olduğunun bilincine varmalıdır:

Proletaryanın sınıflı toplumu battal etmeden kendini bir sınıf olarak kurtarması imkânsız olduğu içindir ki onun bilinci, yani insanlığın tarihindeki son sınıf bilinci, bir yandan toplumun yapısını açığa uygun ve denk düşmelidir, öte yandan da teori ve pratiğin giderek daha içten bütünlüğü haline gelmelidir.²¹³

İnsanın kendisinin toplumsal ve tarihsel sürecin özdeş özne-nesnesi olduğunu kavraması için gerekli şartlar, öncesinde gördüğümüz gibi feodal toplumda henüz oluşmamıştır. Feodal toplumda insanlar-arası ilişkiler doğal bir nitelik taşımaya devam etmektedir. Böyle bir durumun gerçekleşmesi proletaryanın tarihte ortaya çıkmasıyla olanaklı hale gelmiştir. Buna göre, kendi kendini anlaması aynı zamanda tüm toplumu anlaması demek olan, kendi bilgisinin hem öznesi hem de nesnesi olan sınıf, proletaryadır.

PAUL: Paris'in işçi sınıfı, ekseriyetle iyi insanlardır... Çok parti üyesi var, ama bunların çok azı gerçek devrimci. Bunun sebebi de çalışma şartları. Hiç mola yok. Yöneticiler üretimi artırmak için böyle yapıyorlar. Böylece işçinin kendine ayıracak zamanı olmuyor. Böylece yaşamları da; "çalış, ye, uyu ve yine çalış" döngüsünden çıkamıyor. Dayanılmaz bir durum.²¹⁴

Şeyleşme fenomeninin bir sonucu olarak, işçilerin kişiliğinde bir bölünme meydana gelir. İşçi bir yandan meta hareketinin bir ögesidir ve kendi emeğini yine kendi öznel tercihi, özgür iradesi doğrultusunda sattığı varsayılır. Diğer yandan ise toplumsal ilişki birer "şey" haline gelmiş, her şey nicelik cinsinden hesap edilmeye başlanmıştır. İşçi de emek gücünü bir meta, bir şey haline getiren bu süreçten kurtulamamaktadır:

²¹³ Lukacs, a.g.e., s. 139.

²¹⁴ Godard, 1966.

*Bilinç böylece ya şeylerin yapısına kendisinin hiçbir şekilde müdahale edemeyeceği o yasalara uyumlu hareketi izleyen tamamıyla pasif bir seyirci haline geliyor ya da kendini, şeylerin kendinden hiçbir anlam taşımayan hareketine kendi-özel-keyfine göre sorgulayıp hükmeden bir güç olarak görüyor.*²¹⁵

Özne-Nesne bölünmüşlüğü, böylece işçilere çelişkili bir konum yüklemektedir: İşçinin emek gücü, şeyleşmiş dünyada meta mübadelesinin bir parçası olarak, metaların-nesnelerin arasında yer alır; ancak yine de bölünmüşlük nedeniyle kendi konumunun, nesneler dünyası içindeki konumunun bilincine varma imkanına sahiptir. “*Tarih ve Sınıf Bilinci*” ne yönelik pek çok eleştirel çalışmada, şeyleşme analizinde, işçinin bu konumunun çelişik niteliği tartışılmakta, işçinin nesne konumundan, şeyleşmeden kurtulabilmesi için gerekli bilinç sıçramasını nasıl gerçekleştireceği sorunu tartışılmaktadır. Bu belirlemeler, Lukacs’ın Mesihçi bir yaklaşıma sahip olduğu ve idealist tutumundan sıyrılmadığı yönünde değerlendirmelere varır.²¹⁶

Bu eleştirilerin yanı sıra, Lukacs’ın, bütünlük ve evrensellik kavramlarının soyut değerlendirmeleri karşısında, bu sorunu, toplumsal gerçeklikle ilişki bağlamında, somut bir duruma dönüştürmüş olması önemli bir ayrıcalıktır.²¹⁷

Buradan şöyle bir sonuca varmamız mümkün gözükmektedir: Marx’ta toplumsal koşullar doğrultusunda evrilen ve kapitalist toplumun koşullarının iflasıyla devrimsel sürece erişen bilinç ile çelişki ve koşullar arasında, bir neden-etki bağlantısı (***koşullardan dolayı***) söz konusuyken, Lukacs’ta, işçi sınıfı, koşullardan dolayı bilinçlenmez, şeyleşmenin sonucu olarak, gerçekliğin ve dünyanın zaman-aşırı ve değiştirilemez görünümü nedeniyle, ***koşullara rağmen***, bir bilinçlenme söz konusudur.

Proletarya, kapitalizmin çelişkilerinin, sürekli krizinin bir ürünüdür. Ancak toplumsal bütünlük içindeki konumunun farkına vararak eyleme geçer ve mücadele ettikçe de bu konumunu tanır. “*Gerçek Bilinç*”; belli bir sınıfın pratik limitleri içinde bir bireyin ya da grubun aktüel öz farkındalığıdır. “*Olanaklı Bilinç*” ise; bir sınıfın tarihsel gerçeklerinin

²¹⁵ Saybaşı, *Siyaset Biliminde Temel Yaklaşımlar*, Birey Toplum Yayınları, Ankara, 1985, s. 147.

²¹⁶ Bkz. Saybaşı, a.g.e., 1985.

²¹⁷ Jameson, 2006, s.174.

nesnel imkanlarına dönük, kolektif bilincidir.²¹⁸ Proletaryanın praxisi, gerçek ve olanaklı bilinci bir araya getirir ve böylece ideolojinin yanlış bilincini aşar ve sosyal-toplumsal bütünlüğün (totalite) diyalektik bilincine doğru hareket eder.

3.4. Lukacs'ın Gerçekçilik Perspektifinden Sanata Yaklaşımı

Yaşanan tarihi olaylar ve iki dünya savaşının bunalımı, Marksizme yeni bir yorum getirmek bağlamında Batı Marksizminin doğmasını sağlamıştır. Bir yandan I.Dünya savaşının ve Rus devriminin etkisi altındaki düşünürler, diğer yandan faşizmi en derinden deneyimlemiş olan, başta Almanya olmak üzere pek çok ülkenin düşünürleri farklı bir Marksist yorumunu doğurmaya çalışmışlardır. Stalinizm ve faşizm arasındaki bu gergin dönemde, siyasi pratikten yapısal olarak kopuşlarla birlikte, siyaset ve düşünceyi yani teori-pratik bütünlüğü temele alan Klasik Marksist geleneğin karşısında, farklı bir Marksist oluşumu hedefleyen “Toplumsal Araştırma Enstitüsü” 1923 yılında, C.Grünberg tarafından kurulur. Elbette bu kuruluş bünyesinde, Lukacs, Krocsh, Gramsci gibi siyasi yaşamda oldukça aktif, devrimci kitle hareketlerine doğrudan katılan ve parti önderleri üyeler vardır; ancak yukarıda değinmeye çalıştığımız siyasi pratiklikten uzaklaşma, özellikle Horkheimer tarafından Adorno ve Marcuse ekseninde toplanan yeni oluşumun temel düşüncesi halini almıştır. Perry Anderson²¹⁹ bu uzaklaşmanın temel nedenlerinden biri olarak Enstitünün 1933'te Nazi iktidarınca sürgün edilmesiyle ve Amerika'ya taşınmasıyla bağlantılı olduğunu belirtmektedir.

*Bu göç, kurumun sosyalizme en azından biçimsel yönden bağlı olan kitlesel bir işçi sınıfı hareketinden de, sağlam bir Marksist gelenekten de yoksun bir ortama götürmüştür. Enstitü bu haliyle yeni çevresinde sürekli olarak yerli burjuva düzenine ayak uydurma yoluna sürüklenmiş, pozitivist nitelikteki sosyoloji araştırmalarına yönelmiştir.*²²⁰

²¹⁸ Lukacs, 2006, s. 153-165.

²¹⁹ Anderson, *Batı Marksizmi Üzerine Düşünceler*, Birikim Yayınları, Çeviren: Bülent Aksoy, İstanbul, 2007.

²²⁰ Anderson, a.g.e, s. 65.

Bu düşünceler ekseninde, daha önceki bölümlerde de, özellikle negatif diyalektik ve kitle kültürü eleştirileri bağlamında değerlendirdiğimiz Frankfurt Okulu’nca, sanat kategorileri ve gündelik dünyanın alanı birbirine indirgenemez bir biçimde yorumlanmıştır. Temele alınan sıkıntı, öznenin üretimine yabancılaşmışlığından-şeyleşmeden ileri gelmektedir. Bu çelişki sürdükçe toplumsal bütünlük de sağlanamayacaktır. Sanat, bu bütünlüğün korunduğu tek sığınaktır. Böylelikle Platon ve Aristoteles’ten beri süregelen yansıtma teorisine karşı Frankfurt Okulu üyelerince bir itiraz belirir. *“Sanat artık toplumsal gerçekliği anlatmayacak, onu yansıtmaya çalışmayacak, ona yol gösterecektir. ... Buna göre, toplumsal gerçeklik ve sanat yapıtı ontolojik bir karşıtlık içinde bulunurlar.”*²²¹ Sanat artık eylemsel bir alan değil, toplumsal gerçeklik içerisinde sınırlı bir bölgedeki gerçekliği ve bütünselliği taşıyan örnek bir alandır. Sanat yapıtı, toplumsal gerçekliğin dışında bir görünüştür ve bir görünüş olarak da toplumsal bölünmüşlükten, çarpıklıktan uzaktır.

Frankfurt Okulu bu düşüncelere dayanarak, sanatın bu potansiyelini modernizmde görmektedirler. Bunu da, sanatı, yabancılaşmış toplumdan kendini soyutlayan sanatçının, hayali bir evren yarattığı, ikincil bir yabancılaşma olarak tanımlayarak geliştirirler.

Burada, Frankfurt Okulu’nun genel estetik yaklaşımına yeniden dönmemin temel amacı, “gerçekçilik” ve “modern sanat” değerlendirmelerinin tarihsel arka planına ve fikir farklılıklarının nedenselliğine vurguda bulunmaktır.

Bu çalışmanın eksen, Brecht ve Lukacs’ın sanat anlayışlarındaki paralellikleri ve farklılıkları çözümlemeye yönelik olmakla birlikte, dönemin diğer tartışmalarına da gönderimde bulunmak, anlamsal bir zenginlik kazandıracaktır.

Lukacs, Marcuse, Adorno ve Horkheimer’dan, siyasal yaşamdaki etkinliğine de bağlı olarak. Bütünlük düşüncesi, teori-pratik birliğine yaptığı vurgu ve tüm bu çelişkilerin bütünlüğünü, yansıtmacı bir sanat anlayışı üzerinden geliştirmesi bakımından ve özellikle de

²²¹ Dellaloğlu, 2007, s. 58.

modern sanatı oldukça sert bir dille eleştirmesi bağlamında ayrılmaktadır. Özellikle, Frankfurt Okulu'nun, genel olarak *negatif diyalektikten*²²² yana tutumları, belirli bir özdeşlik ve bütünsellik yolunda, Hegelyen sentezi içinde barındıran diyalektik anlayışıyla Lukacs'ı kendilerinden ayıran en temel çizgidir.

Diğer Batı Marksistleri ve Frankfurt üyelerinden farklı olarak, Lukacs, Korcs, Benjamin ve Gramsci ile birlikte, I.Dünya Savaşının siyasi yaşantısı içinde ya da savaş daha bitmeden baş gösteren Rus Devriminin etkisi altında yetişmiş kimseler olduklarından, siyasi pratiğe daha yakınlardır ve bu durum estetik anlayışlarına da yansımıştır. Adorno'ya göre, yansıma kuramı ilkesine bağlılığıyla Lukacs için, gerçekliğe ancak deneysel gerçeklik taklit edilerek varılabilir. Bu nedenle modernizmi, gerçekliğin çarpıtılmış biçimleri olarak görmektedir.

*Gerçekçi sunum tarzı için anlatım olanağı ancak, insan yaşamının somut, bireysel karşılaştırmalara ve dramlara göre kavranabileceği, yaşamla ilgili temeldeki bir genel hakikatin bireysel öykü, bireysel olaylar örgüsü aracılığıyla anlatılabileceği tarihsel anlarda mevcuttur. Ama bu türlü anlar modern çağlarda nispeten seyrekleşmiştir; ... yaşam, sonsuz bir bekleyiş, ideal olanın devamlı bir hayal kırıklığı olarak hissedilir...*²²³

Buna bağlı olarak, Lukacs, sanatsal biçimi, toplumsal içeriğin bir türevi olarak görmek ve estetikte biçim ögesinin, sanatsal üretimdeki olanaksal rolünü keşfedememekte, böylelikle de biçimin bağımsız tarihsel gelişimini kabul etmemektedir. Adorno'ya göre ise, sanat yapıtının üretimi, öznenin nesnel dünyayı özümseyip içselleştirme derecesinde kavrayabilmesine; ancak bunu, estetik biçimin kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmesine bağlıdır. Bu süreçlerden geçerek üretilmiş sanat, sonrasında gerçeğe karşıtlık konumu kazanmakta ve gerçeğe eleştirel bir tutumla bakmaya başlamaktadır.

*...özerklik, sanatın yürürlükten kaldırılamaz bir yönüdür. Sanata yeniden toplumsal bir rol vermekle, sanatın özündeki kuşkuları -bizzat sanatta ifadesini bulan kuşkulardır bunlar- yatıştırmaya çalışmanın hiçbir anlamı yoktur. Bu tür çabalar boşunadır.*²²⁴

²²² B.k.z., s. 34-38.

²²³ Jameson, 2006, s. 175.

²²⁴ Adorno, 1984, s. 1.

Olumsuzlama ve eleştirel bakış anlamında, Adorno ve Brecht'in yakınlaştıkları söylenebilir; ancak Brecht, tam da Adorno'nun özellikle uzak durduğu toplumsal ve siyasal pratik bağlamından sanatı ve sanatsal üretimi ele almaktadır. Brecht için sanat, biçimsel yeniliklere doğru ilerlemediği, yeni bakış açıları geliştirmediği sürece kamusal alanda da bir yenileşme ve ilerleme söz konusu olamaz. Marksist bir yaklaşımla, üretim yalnızca tüketimin nesnesini değil ama aynı zamanda tüketimin biçimini de yaratmaktadır.

Lukacs için, Aristoteles ve onu izleyen gerçekçi estetik düşünce geleneğinde olduğu gibi, sanat, bir eylemin taklit edilmesidir. Hegel etkisinde, nesnel idealist bir düşünceyle oluşturduğu "*Roman Kuramı*"²²⁵nda Lukacs, *mimesis*in gerçekçi tarzını diyalektikleştirir ve buna bağlı olarak, öz ve yaşam arasındaki mimetik ilişkinin, eski Yunan'ın estetik biçimlerinde temellenişini-köklenişini ve sonrasındaki gelişimini araştırır. İlerleyen yıllarında Lukacs, "*Roman Kuramı*"nı, devrimci bir sabırsızlığın yanlış değerlendirmeleri olarak görse de, *mimesis*'e ve Yeniçağın romanına ilişkin önemli betimlemelerde bulunmuştur.

Sonraki ve daha Marksist diyebileceğimiz eserlerinin merkezinde ise modern sanatı ve doğalcılığı eleştirisi yoğunluk kazanmıştır. Bu eleştirileri kavrayabilmek ve özellikle Brecht tartışmasının yolunu açabilmek adına Lukacs'ın estetiğe ilişkin düşüncelerini *mimesis* ve *katharsis* bağlamında incelemek açımlayıcı olacaktır.

²²⁵ Lukacs, *Roman Kuramı*, Metis Yayınları, Çeviren: Cem Soydemir, İstanbul, 2003.

3.5. G.Lukacs'ın Estetiğinde “Bütünlük” Kavramı Bağlamında

“*Mimesis*” ve “*Katharsis*” Kavramlarının İncelenmesi

Lukacs, estetiğe ilişki düşüncelerini, bilindiği gibi Marksist bir çizgide geliştirmeye çalışır. *Mimesis* ve *katharsis* düşüncelerinin temelini de bu çizgi doğrultusunda “insan etkinliği” üzerinden açılar.

*Marks'a göre, insan, genellikle bir eylem varlığıdır. İnsanın bu eylemliliği, bu etkinliği, iç-tepisel-hayvansal bir etkinlik değildir. İnsan, nesneleri, gereksinmelerine göre, değiştirir, onları kendine uydurur ve onları üretir. Bu, bir iş, çalışma ve eylem etkinliğidir.*²²⁶

İnsanın bir eylem varlığı olması, onun toplumsallığının ve tarihselliğinin kökenidir. Bu eylem süreci, en temelde insanın gereksinimleri doğrultusunda nesneyi değiştirme sürecidir. Böylelikle insansal eylem, bir doğa parçası olarak belli bir nesneye yönelir, onu değiştir ve ona insansal bir nitelik sağlar. Bu yolla doğa kategorilerinin dışına çıkan nesne, insansal-toplumsal bir nitelik kazanır.

*İnsan eyleminde insan gereksinimleri, insanın insan olarak sahip olduğu yetiler, zeka, akıl, duygu, algı,vb. kısacası, insanın özüne ait güçler somutlaşır. Bu somutlaşma içinde ortaya çıkan gerçeklik, artık bu güçlerin karşılığı olan doğal nesneler olmayıp, insansal bir değer ve nitelik kazanmış olan bir gerçekliktir.*²²⁷

²²⁶ Tunalı, *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 28.

²²⁷ Tunalı, a.g.e., s. 108.

3.5.1. Estetiğin Temel Bir Olgusu Olarak “Çalışma” Kavramının Lukacs

Bağlamında İncelenmesi

Bu düşünceleri temelinde Lukacs, *Estetik*'in ilk cildinde *mimesise* ilişkin düşüncelerini, “çalışma” kavramı çerçevesinde geliştirmeye başlamaktadır. Yansımaya ilişkin olarak nesnelleştirmenin temelini, çalışma üzerinden kurar. Çalışma ile insan yalnız doğal olanda bir biçim değişikliğine yol açmaz, o doğal olan içerisinde aynı zamanda, çalışma oluşumunun sonunda açığa çıkan ve bu oluşumun öncesinde düşünsel olarak var olan amacını gerçekleştirir. Çalışmada ortaya çıkan nesnelleştirme, yalnızca bu çalışmanın ürününde değil, çalışmanın oluşumunda da belirginleşmektedir. Ancak bu nesnelleşmenin yapısı, sanat ve bilimce ortaya konan yansıtmanın çok daha yoğun durağanlığının tersine, değişebilir niteliktedir. Her bireysel çalışma oluşumunda, var olan geleneklerden ayrılmak, yeniyi denemek, ya da koşullara göre onu değiştirerek eskiye dönmeye ilişkin en azından soyut bir olanak vardır. Çalışmanın gerçek özü, kendi kendine var olan varlığı ve oluşu gözlemlemek, gerekçelerine inmek ve ondan yararlanmaktır.

*Daha ilk insanın araç yapmadığı, ama yalnızca belirli biçimlerde taşları eline aldığı ve bunları kullandıktan sonra fırlatıp attığı dönemlerde bile insanoğlu, hangi taşların sertlik, biçim vb. açısından ne gibi eylemler için elverişli olduğuna ilişkin bir takım gözlemler yapmış olmalıdır.*²²⁸

Buradan şu sonucu çıkarmaktadır Lukacs: İnsanın, bu pek çok sayıdaki taş arasından kendine uygun olanı seçmesi. İnsanın kendisinden bağımsız olarak var olan bir dış dünyada, eyleyebilmek, var olabilmek ve tehlikelerden korunabilmek adına, bu kendinden bağımsız olan dünyanın derinliklerine inmek ve gözlemler yaparak bu çevreyi aşma zorunluluğunun bilincinde olduğunun bir göstergesidir. Tam da bu nedenledir ki, Lukacs'a göre nesnelleştirmenin temeli, toplum ve birey arası böyle bir ilişkiye, varolabilme bilincine

²²⁸ Lukacs, *Estetik I*, Payel Yayınları, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul, 1999, s. 45.

yöneliktir. Tüm bu sürecin sonucu olarak, insan açısından önem taşıyan nokta, şeyleri algılama yeteneğinin çalışma deneyleri yoluyla nitel olarak değişmesi, genişlemesi, derinleşmesidir.

Lukacs'ın *mimesise* ilişkin açıklamalarının temelinde çalışmadan söz etmesi, Hegel'in özellikle köle-efendi diyalektiğini betimlerken, "özbilinç" kavramına dayalı olarak, çalışma üzerine vurgulamalarını hatırlatır niteliktedir.

Hegel bu ilişkide çalışmayı, kölenin, nesnenin özerkliği ile yüz yüze kalması, onu değiştirip, dönüşüme uğratması ve o üründe kendini görmesi, böylelikle de ürünüyle birlikte evrilmesi süreci olarak geliştirmektedir. Çalışmanın insanı insanlaştırmaya götürmesi anlamındaki bu görüş ilk kez Hegel tarafından savunulmuş ve estetik üzerine düşüncelerinde de etkisini göstermiştir: *"Sanatçının yeteneği ve dehası kendi içinde doğal bir öğeye sahip olsa bile, yine de bu öğe, özünde, düşünceyle, üretim tarzı üzerine düşünümle, ve üretim pratiği ve becerisiyle geliştirilmeye gerek duyar. Teknik beceri, esinlenmeyle elde edilmez, ama düşünümle, çabayla ve pratikle kazanılır."*²²⁹

Ancak Lukacs'a göre bu görüş Hegel'deki idealist sınırlardan ötürü, soyut ve tinsel bir düzeyde kalarak verimli bir biçimde sergilenememiştir. Bu bağlamda örneğin Hegel, sanatı ve sanatın kategorilerini, Tin'in tarihsel serüveninde, görünüşte var olan, nitel bir yenilik getirmeyecek bir devinim²³⁰, gelişimini tamamlamış bir evre olarak nitelemektedir. Lukacs ise çalışmayı ve buna bağlı olarak estetiği, insan ve toplum arası ilişkilere dayalı tarihsel bir süreç olarak değerlendirmektedir.

*İnsanın edimlerinin doğuşu, eğitilmesi ve gelişmesi, ancak çalışmanın gelişmesi, çevre üzerinde egemenlik kurulması ve insanın değişime uğramasıyla karşılıklı bir ilişki kurulduğu takdirde, böyle bir bağlam içinde anlaşılabilir.*²³¹

²²⁹ Hegel, 1994, s. 27.

²³⁰ Lukacs, 1999, s.143.

²³¹ Lukacs, ag.e., s. 147.

Lukacs, bu yöndeki açıklamalarını Marx'ı temel alarak geliştirir. Buna göre, insanın başlangıçta sanat duygusu taşıdığını savunan görüşlere karşılık Marx, bu yeteneklerin ve bu duyarlılığın nesnelerinin tarihsel bir gelişmenin akışı içerisinde oluştuğunu göstermektedir.²³²

*Burjuva tarihselciliği en çok insan anlayışının (zekasının) tarihsel bir gelişimini tanır; Marks ise özellikle beş duyumuzun gelişmesinin, dünya tarihinin bu güne değin uzanan gelişmesinin sonucu olduğunu önemle vurgular.*²³³

Temel yaşam belirtilerinin bu nesnel ve öznel gelişimi ise, çalışma etkinliğinin gelişiminin bir ürünüdür. Böylelikle Lukacs için de sanatın oluşum tarihi, beş duyunun dünya tarihi içerisindeki gelişmesi çerçevesinde ele alınabilir ki, buna göre estetik ilkenin temeli, insanlığın toplumsal-tarihsel gelişmesinin bir sonucu olmaktadır.

Bu bağlamdan, Lukacs'ın estetik düşüncelerini betimlerken, ilkel toplumlardan başlayarak bir gelişim çizgisini izlemesi ile Marx ve Engels'in en ilkel toplumlara dair ilgileri arasında bir benzerlik kurabiliriz.

*Onların bu ilgilerinin nedeni, binyıllardır sınıflı toplumlarda yaşamaya alışmış insanların, bu koşulların dışında düşünemez hale gelmelerinin etkilerine karşı, insanlığın bir zamanlar sınıfsız toplumda var olduklarının kanıtlanması, ... sınıf ayrımının insanlıkla birlikte başlayan ezeli bir kategori olmayıp somut tarihi gelişme içinde ortaya çıkan bir belirlenme olduğunu kanıtlamaktır.*²³⁴

Lukacs da, en insani olan çalışma süreci çerçevesinde, ilkel toplumlardaki ihtiyaçlara yönelik eylemsellikten, estetik olana yönelik bir tarihsel gelişimi işlemeye çalışır.

Aristoteles ve Platon sonrasında, varlık karşısında bilincin önceliğini, yani varlığın bilinç tarafından üretildiğini kanıtlamak adına, özellikle Berkeley, Hume, Kant ve Husserl'de gördüğümüz gibi yansıtma ögesi yadsınmıştır. Böylelikle modern idealizmde dogmatik bir gizemlilik, yalın akılcı açıklamaya yeğ tutulmuştur. Bunun bir sonucu olarak da, örneğin insanların ve hayvanların oyunlarını irdeleyen modern kuramlar en önemli noktada takılmışlardır.

²³² Marksist Düşünce Sözlüğü, "Sanat", İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

²³³ Lukacs, 1999, s. 149.

²³⁴ Belge, *Marksist Estetik, Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, Birikim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 128.

Lukacs'a göre bu sorunun temelinde insan ve hayvan arasındaki ayrımların araştırılmasında, çalışmanın göz önünde tutulmaması yer almaktadır. Çalışmanın büyük önemi, temelini insanlığın gelişmesinde bulmaktadır.

En gelişmiş hayvanların yaşam biçimlerinin bile eğilim açısından durağan nitelikte olmasına karşın, insanoğlunun durmaksızın değişen konumlara uyması zorunluluğu önemli bir vurgu noktasıdır.

3.5.2. *Mimesis*

Lukacs için estetik yansıtmanın-*mimesis*in nesnesi, toplum ile doğa arasındaki metabolizmanın yansıtılmasıdır. Buna göre, gerçekliğin sanat yoluyla yeniden yaratılması, genellikle ve de çoğunlukla belli bir toplumun belli bir zaman parçası içerisindeki üretim ilişkilerini, insanlar arasında var olan ve kaynağını da bu üretim koşullarında bulan bağıntıları sergiler. Bu metabolizma, tek tek bireyin insan türü ile ve bu türün gelişmesiyle bağıntısını içermektedir.

Nesnel açıdan, gerçekliğin olgularının yansıtılmasının, yaşamın korunması için kesinlikle zorunlu olmasını Lukacs, özellikle ilkel dönemdeki büyüsel inançlardan yola çıkarak açıklamaktadır. Öznel açıdan, nesnel gerçeklik karşısında, denenmiş olan tepki biçimlerinin yansılanması, canlıların varlıklarını sürdürme savaşında becerilerini geliştirmelerini, saptamalarını ve belli koşullar altında daha üst düzeylere çıkarmalarını sağlar. Bu anlamda, gerçekliğin, en azından kaba çizgileriyle, yaklaşık nitelikte bilince uygun kavranması, insanın varoluşunun en ilkel evresinde de gerçekleşmiş olmalıdır. Yoksa bu canlılar varlıklarını ne koruyabilir, ne de geliştirebilirlerdi.

Bu bağlamda Lukacs, estetik biçimlemeyi bir özbilinç tanımlaması çerçevesinde geliştirir. “*Özbilinçlilik, bir yandan insanın somut çevresi içerisinde kendinden emin olarak*

ayakta durabilmesini, öte yandan da bir bilincin (ve bilincin temeli olan varlığın), kendine yönelik öz tinsel gücüyle aydınlanmasını dile getirir.”²³⁵

Özbilincin nesnesi, insanın somut çevresi, toplum içerisindeki insan, doğa ile toplum arasında hiç kuşkusuz üretim ilişkilerinin aracılığıyla gerçekleştirilen metabolizmadır; ama bunların hepsi günlük insanın bakış açısından yaşanır. Başka bir deyişle, her sanatsal eylemin ardında şu soru gizlidir: Bu dünya ne ölçüde gerçekten insanın olan bir dünyadır ve insanoğlu bu dünyayı ne ölçüde insanlığına yaraşan bir dünya olarak onaylayabilir?

Günlük yaşamda istekler ve bu isteklerin gerçekleştirilmesi, o sırada söz konusu olan birey üzerinde odaklanmıştır. Başka deyişle bu istekler bir yandan o bireyin gerçek ve tikel bireysel varoluşunda doğar, öte yandan da somut-kişisel isteklerin, gerçek ve edimsel karşılanması ereğine yöneliktir. Sanatsal biçimleme de, ilk olarak bu ortamda doğar. Büyü dönemindeki insanların süslenmesi, ilkel dans ve şarkılar, temelini, toplumsal ya da somut bir insanın kişisel isteğinde bulmaktadır. Aynı şekilde, büyüye bağlı dinsel yaklaşımdaki gerçek ya da düşsel gerçekleştirme, bireyin somut bir toplumun üyesi olarak, isteğine dayanmaktadır.

Böylelikle Lukacs, yansıtılan gerçekliğin seçimindeki öznel özyapıyı serimlemeye çalışmaktadır. Varoluşun ilkel evresinde, canlıların varlıklarını koruyabilmeleri ve gelişebilmeleri, yaklaşık bir nitelikte de olsa, gerçekliği, bilince uygun kavramaktan geçmektedir. İnsanın seçiminin temelinde, insanın yaşamındaki ilgi alanları ve yarar ilkesi bulunmaktadır ki bu, insanın öznel amacının gerçekleşmesine yöneliktir. Bunlar, düşünmenin, deneyler toplamının, koşullu tepkelerinin saptanmasının vb. sonuçları olarak belirginleşir. Sözünü ettiğimiz seçim, en azından önemli olanın belli noktalarına değinmezse, insanın öznel amacının gerçekleşmesi olasılığı tümüyle ortadan kalkar. Bu durumda insan ya başarısızlığa uğrayacak, ya da nesnel gerçekliğe daha uygun bir seçim yapmak zorunda kalacaktır.

²³⁵ Lukacs, 1999, s. 156.

*... doyuma doğru ilerleyen eksik bir şeydir. Bu anlamda, içeriğin başlangıçta öznel, tamamen içsel bir şey olduğunu, onun karşısında ise nesnel olanın durduğunu söyleyebiliriz. Bu, öznel olanın nesnelleştirilmesi talebine yol açar.*²³⁶

Lukacs bu durumu estetik alanındaki seçime doğru genişletir. Sorun, soyut olan evrenseli-bütünü, somut olarak anlatabilmek sorunudur.

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı²³⁷ adlı eserinde Lukacs, sanata dair bu seçimi, “perspektif” kavramı ile tanımlamaktadır. “Nesnel bakımdan perspektif belli bir tarihsel gelişimdeki ana akımlara işaret eder. Öznel bakımdan, bu akımların varlığını ve mahiyetini kavramak demektir.”²³⁸ Buna göre perspektif, sanat eserinin yönünü ve özünü belirlemekte, anlatımı belli bir düzene sokmaktadır ve böylelikle de önemli ile önemsizin ayrımı yapılmış olmaktadır.

*Kişilerin gelişme doğrultusunu da, yalnız gelişmede önemli olan özelliklerin betimlenmesini sağlayarak, perspektif duygusu sergiler. Perspektif Moliere’de ya da Yunanlılarda olduğu gibi, ne ölçüde açık seçik olursa, yapılan seçme de o ölçüde tutumlu ve çarpıcı olur.*²³⁹

Bu seçimi Murat Belge, “ayıklama-soyma analogisi”²⁴⁰ olarak betimlemektedir. Bu betimlemesinin temelinde ise, Descartes’ın bu dünyayı bilemeye ilişkin yaklaşımı ile, Lukacs’ınki arasında bir bağlantı kurarak gerçekleştirir. Buna göre Descartes, örneğin bir balmumunun ısıtıldığında, ikincil nitelikleri değişse de, balmumunu balmumu yapan bir özünün olduğunu ve insanın zihninin de bu öze eriştiğinde, balmumunun bilgisine erişebileceğini dile getirmektedir. Belge, bu örnek üzerinden Lukacs’ın sanat anlayışına geçer. Lukacs’a göre simetrik bir tarihi gelişmenin evreleri olarak dönemlerin bir özü vardır. Sanatçının bu dönemin özüne erişebilmesi için de fazlalıkları ayıklaması gerekir.

Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi atmaktır... kendi başına alındığında oldukça soyut bir tanımdır bu. Bu tanımlı daha olumlu bir amaçla kullanmak istiyorsak, sanatçının seçimine yön veren öznel ilke konusunu daha iyi aydınlatmamız, belli bir

²³⁶ Hegel, 1994, s. 96.

²³⁷ Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çeviren: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 2000.

²³⁸ Moran, *Edebiyat Kuramları Ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 58.

²³⁹ Moran, a.g.e., s. 38.

²⁴⁰ Belge, 1997, s. 251-252-253.

*sanatçının seçtiği verilerle “sanatsal nesnellik” arasındaki yakınlığı ve uzaklığı araştırmamız gerekir. Bunlardan ikincisi birincisinin dolaysız bir sonucu değildir; sanatçının seçimine yön veren içtenlik derecesi, yoğunluk ve algılama gücü hiçbir zaman bir nesnellik güvencesi ya da ölçüsü değildir. Ne var ki; bu iki ilke arasında kaçınılmaz bir karşılık görmek de yanlıştır. Elbette öznel amaçla nesnel sonuç arasında bir ayrılık vardır. Fakat beklenmedik ve akıldışı bir şey, iki metafizik varlık arasındaki bir ayrılık değildir. Bu daha çok, yaratıcı özneliği geliştiren, bu özneliğin günün dünyasıyla karşılaşmasını-ya da o dünya ile uzlaşmasını –dile getiren diyalektik sürecin bir özelliğidir.*²⁴¹

Ayıklamaya yönelin bu estetik girişim, Hegel’de de “karakteristik” olarak tanımlanmaktadır.

Karakteristik; özgül bir duygu, durum, olay, eylem, birey olarak bir içerik ve bu içeriğin sunulma tarzı ve biçimini içerir.

*Dramatik bir eserde içeriği oluşturan bir eylem bulunmaktadır; dram bu eylemin nasıl olup bittiğini göstermelidir. İnsanlar konuşmaya katılırlar, yemek yerler, uyurlar vb. Ancak bütün bunların arasında, asıl içerik olan özgül eylemle dolaylımsız biçimde bağlantısı olmayan her şey dışta bırakılmalıdır, öyle ki o içerikte hiçbir şey anlamsız kalmayın. Karakteristik ilkesine göre, görünüşe ve özünde tek başına bu içeriğin ifadesine ait olan şey dışında sanat eserine hiçbir şey girmemelidir. Hiçbir şey yararsız ve gereksiz olmamalıdır.*²⁴²

Sonraları da sık sık değineceğimiz gibi, Lukacs, natüralist (doğalcı) yaklaşımı bu ayıklamayı yapmayıp, eserlerini yığınla ayrıntıya boğduklarından eleştirmekte, bu nedenle de eserlerinde evrensel olanın açığa çıkamadığını vurgulamaktadır.

*... sanatçının yapması gereken, fenomenleri aşarak özü yakalamaktır. Bunu “somut evrensel” olan “tip”i yaratarak gerçekleştirir.*²⁴³

Lukacs’ın bu düşünceleri doğrultusunda, “tip” olarak nitelediği, evrensel olanı yansıtan somutluktur. Kişinin tipikliği, kişinin bu belirgin yanının, toplumda mevcut nesnel güçlerce belirlenmişliğidir.

Toplumdaki değişik düzeyler ve yapılar birer ayna gibi birbirlerini ve dönemin toplumsal özünü yansıttıkları için, sanatçının yapması gereken şey de, bütün bu yansımaları

²⁴¹ Lukacs, 1999, s. 176, 5 numaralı dipnotundan alıntı,

Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çeviren: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1975, s. 60.

²⁴² Hegel, 1994, s. 18.

²⁴³ Belge, a.g.e., s. 253.

yeniden kendisinde yansıtabilecek *tip*'i bulmaktır. Lukacs burada yapılan “*tip*” kategorisi yoluyla tarihi, bireyde içkin kılmakta, yani karakter ve olaylardaki tümel ile tikel olanı birbirine bağlamaya çalışmaktadır.²⁴⁴ “*Tipik olanı kavrayabilen yazar, kendi ideolojisi ne olursa olsun ... gerçekçi demektir, çünkü değişimin dinamiğini sağlayan tarihi güçleri sezmiş ve anlamıştır.*”²⁴⁵ Estetiği, gerçekliğin özünü yansıtmaya yönelik bir somutlaştırma olarak gören Lukacs için böyle bir sanatçı, yüzeyde olanı değil, belli bir dönemde, o yüzeyin altındaki tarihi anlamın özünü, somut kişi ve olaylarla ortaya serebilecek olan kişidir.

*Karaktere canlı ilgiyi veren yalnızca bu tür çok-yanlılıktır. Aynı zamanda bu tamlik, tek bir kişide yoğunlaşmış olarak görünmek zorundadır... karakter, insan yüreğinin en değişken öğelerine girmeli, bu öğeler içerisinde olmalı, kendisini eksiksiz bir biçimde bunlarla doldurmalı ve de aynı zamanda bunların içerisinde durup kalmamalı; ama daha ziyade karakterin bu ilgilerinin, amaçlarının, niteliklerinin, özelliklerinin bu bütünlüğü içerisinde kendinde bir araya toplanmış ve bir arada tutulmuş olan öznelliği korumalıdır.*²⁴⁶

Lukacs’a göre, görüngü ve öz aynı ölçüde nesnel gerçekliğin etkenlerini oluşturmaktadır.

Buna göre Lukacs, hem duyusal görüngülerde bir gerçeklik gören empirist ve pozitivist yaklaşımın, hem de özde görüngülerden ayrı metafizik bir varlık gören idealizmin yanlış yola sapmış olduklarını belirtir.

Düşüncelerinde şaşırtıcı olmayan bir biçimde sıkça Hegelyen etkiyi gördüğümüz Lukacs²⁴⁷, görüngü ve öz arası diyalektik ilişkiyi açıklamada da Hegel’i örnek göstermektedir. Hegel’e göre²⁴⁸, görüngü ve öz, nesnel gerçekliğin birbirine diyalektik olarak sıkı biçimde bağlı etkenleridir. Sanat eserinde görünüş-biçim; özün, yani tinin açığa çıkmasıdır. Bu görünüşe çıkma, özü somut olarak mevcut kılmaktır. Böylelikle sanat eserinin dolaysızca sunduğu şey, bize, bu dolaysızlığın ötesindeki bir anlamı-içeriği işaret etmektedir.

²⁴⁴ Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Yayınları, Bursa, 2004, s. 254

²⁴⁵ Moran, 1999, s. 56.

²⁴⁶ Hegel, 1994, s. 237.

²⁴⁷ Rieser, *The Aesthetic Theory Of Social Realism*, Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, pp. 237-24.

²⁴⁸ Hegel, a.g.e. .

Böylelikle sanat, içerisinde duyuşal olan ile tinsel olanın (hakikatin) bir özdeşliğe, ideale doğru ilerlediğı bir bütündür.

Sanat, kendi kendisini ifade eden bir etkinlik olarak, içerisinde ideanın duyuşal şekle içkin hale geldiğı ideal bir bütün olur. Sanat eserinde, duyuşal şekil ile idea, idealde bağdaşmaya doğru yol alır. Başlangıçtaki ayrım aşılr, tinsel içerik ile duyuşal şekil, sanatsal bütünlük içerisinde birbirlerinden yalıtlamaz bir hale gelirler.²⁴⁹

Lukacs için, Hegel'in de değindiğı gibi, varlık, öze doğru bir devinim niteliğindedir. Burada Lukacs, aynı zamanda çalışmadaki dinamikliği de temele alarak, yansımanın dinamik bir sürece ilişkin olduğunu nitelemekte ve yansıtmanın sırf bir kopya olma teorisini eleştirmektedir.

Gözün ağ tabakasında gerçekliğin fotokopi benzeri görüntüleri saptanabilir; ama günlük insanın karşımıza çıkan ve bütünsel gerçekliğe ait parçalar karşısında tepki gösterdiği en yalın ve ilkel günlük yaşamda bile, algılanan gerçeklik kopyaları gerçekte fotokopi değildir.²⁵⁰

İnsan için, dünyanın bu fotokopi hali, ancak fotoğrafın bulunması ve fotoğraf tekniğinin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır ki bu evre, insanbiçimcilikten oldukça uzak bir evredir. Oysa Lukacs, yansıtma kuramında, insan ve toplum arasındaki dinamik bir metabolizmaya işaret etmekte, belli bir anlatımı, insanların birlikte yaşamasına dair bir anlamı, belirli bir seçimi, yani insanbiçimleştirmeyi vurgulamaktadır.

Lukacs daha ilkel ve büyüsel zamana ait savaş, hasat gibi olayların, öykünme yolu ile canlandırılmasındaki sentezini, gerçeklik içerisinde dağınık bir halde bulunan etkenlerin bir araya toplanmasını, varılmak istenen amacın özünün açıkça vurgulanmasını, rastlantıların ayıklanmasını, böylesi bir bütünü oluşturan parçaların mekanik birer fotokopi olmadıklarına dair örneklendirmektedir. Tersine bir durumda, böylesi bir bütünün oluşturulabilmesi yüksek bir çabayı gerektireceğı gibi, bu tür bir sentezin yapılmadığı mekanik bir bütünlük, insan için anlaşılmaz bir nitelik taşıyacaktır. Böylelikle de bu tür oluşumların, günlük yaşam içerisinde

²⁴⁹ Hegel, a.g.e., s. 41.

²⁵⁰ Lukacs, a.g.e., s. 182.

erken dönemde belirmesi ve bunların, derin, uyandırıcı etkisi, belirli bir arındırmayı gerekli kılmaktadır. Bu anlamda bir takım büyüsel etkiler yaratmayı amaçlayan öykünmelerle, gerçekliğin öykünmeci-sanatsal biçimleri uzun süre aynı yolu izlemişlerdir

Burada bir kez daha, Lukacs'ın doğalcı yaklaşımı eleştirisiyle karşılaşırız. Buna göre doğalcılık, bu öz ve görüngü karşıtlığını silme eğilimindedir. Ancak yaşamın dolaysız yüzeyine yaklaşımıyla ve öze yönelik tüm yansıtma kategorilerinden ayrılma çabasına karşılık doğalcılık da, nesnel gerçekliğin fotokopisi niteliğindeki yansıtmayı gerçekleştiremez Lukacs'a göre.

*Bütünün yapısı da, her sanat yapısı gibi seçim ilkesine, bazı şeyleri çıkarıp atma, vurgulama vb. gibi ilkelere dayanır- bu ilkeler her zamanki kadar ince elenip sık dokunmaksızın uygulanabilir; ama bunun yanı sıra tek başına her ayrı etkende fotoğrafla yansıtmayı aşan bir biçim değişikliğini saptayabilme olanağı vardır.*²⁵¹

Bu bağlamda, estetik yansıtma, dolaysız var olan gerçekliğin salt bir yansıtılması değildir. Aynı şekilde estetik yansıtma eylemi, yalnızca görüngülerin içerdiği önemli öğeleri seçmez, estetik biçimde yansıtılan nesne karşısında olumlu ya da olumsuz bir tutum alış söz konusudur. Burada gerçekliğin nesnel biçimde yeniden yaratılmasına öznel bir müdahale görmek yanlış olacaktır. “Yalnızca estetik alanında temel nesne (doğa ile metabolizma ilişkisi içerisindeki toplum), özbilinci işleyen bir özne ile bağıntı kurarak, yeniden yaratma ile tutum almanın, nesnellikle yan tutmanın eşzamanlılığını içerir.”¹ Bu iki etkenin eş zamanlılığı her sanat yapısının tarihselliğini oluşturmaktadır.

Sanat, tüm evrelerinde toplumsal bir görüngüdür. Bir kez daha yinelemek gerekirse, sanatın nesnesi, insanların toplumsal varoluşlarının temelidir. Başka bir deyişle, doğa ile metabolizma içerisindeki toplumdur. Bu toplum, doğal olarak üretim ilişkileriyle, insanlar arasında üretim ilişkilerinin yön verdiği ilişkilerle belirlenir. Bu tür toplumsal-genel nitelikte bir nesnenin, salt tikellikte direnen bir öznellik tarafından uygun biçimde yansıtılması olası

²⁵¹ Lukacs, a.g.e., s. 184 .

değildir. Böylelikle yansıtma, yalın algılamaların dolaysızlığının ötesine geçerek, görüngü ve öz diyalektiğini (bu arada başka diyalektik çelişkileri), bunların nesnel açıdan gerçek bağlamlarını, dış dünyanın yalnızca edilgin nitelikte alınmasıyla elde edilebilecek olandan çok daha iyi belirtebilmekte, bunlara çok daha ileri ölçüde yaklaşabilmektedir.

İnsanın gelişmesi ancak uygulamayla, çalışmayla sağlanabilir. Bunların gerçekleşmesi de yine gerçekliğin daha doğru ve daha zengin biçimde yansıtılmasına bağlıdır.²⁵²

Sanatla büyü arasındaki ilişkiye de estetik çalışmalarında geniş bir yer ayıran Lukacs için, bu ikisi arasındaki temel ortak ilke, her ikisinin de insanbiçimci bir özyapı taşımasıdır. Ancak din ve büyü ile estetik yansıtma arasındaki karşıtlık, kendisini gerçekliğe dair kurgulamalarda göstermektedir. Buna göre, gerçekliğin yansıtılan kopyasını yansıtma olarak kavramak, estetiğin özündedir. Oysa gerek büyü, gerekse din, yansıtımların dizgesine bir gerçeklik, nesnel bir gerçeklik tanır ve bu gerçekliğe inanılmasını ister. Estetik yansıtma, bir sanat yapıtı olarak belirginleşirken, büyüsel ya da dinsel nitelikte her türlü yansıtma ile aşkın bir gerçeklik arasında bağlantı kurulmaktadır. Bu bağlamda, estetik yansıtmanın temel yönü, bu dünyaya dönüklüğünde kendini göstermektedir. Her büyüsel ya da dinsel oluşumun bir öteki dünya ile aşkın bir gerçeklikle bağlantılı olmasına karşın, her gerçek sanat yapıtında ortak olan bu içeriktir.

*Çünkü gerçekliğin sanat açısından asla bağlı kopyası, gerçekliği yansıtma açısından derine giden bir kavrayış, ancak bundan sonra gerçekleştirilebilir; yine ancak bundan sonradır ki, yansıtma aynı zamanda ... içerik açısından sonsuz, estetik açıdan ise kesin sınırlar içerisinde kalmak üzere bir sanat yapıtına dönüşebilir.*²⁵³

Bu dünyaya dönüklüğün dolaysız anlamı, öykünmecî oluşumun, canlandırılanın uyarıcı etkisinin, yalnızca insanın üzerinde gerçekleştirilecek uyandırıcı etkiyle, amacına tümüyle ulaşacak olmasıdır. Oysa bu dünyanın ötesine dönüklükte, gerçek dinleyici ve izleyicilerin etkilenmesi, bu erek açısından bakıldığında, ikinci derecede önem taşır. Gelecekteki bir

²⁵² Kiralyfalvi, *Lukacs's Views on Artistic Freedom*, Published by: The Mit Press, Leonardo, no.2, pp 124-126, 1983, 10/11/2010.

²⁵³ Lukacs, a.g.e., s. 202.

eylemi elverişli yönde etkileyebilmek için, ilkel çağlarda savaşa, av vb. dans yoluyla öykünülmesi buna bir örnektir.

Uyandırıcı yönelim, doğal olarak, salt kendiliğinden etkinin yaratılabilmesi için, yeniyi almaya gerek biçimsel, gerekse içeriksel bakımdan hazırdır; buna karşılık aşkınlığa yönelik yönelim, yansıtmanın ve betimlemenin geleneklerin doğrultusunda kutsal düzeye çıkarılmış içerik ve biçimlerini olabildiğince değiştirmeksizin korumak zorundadır, çünkü aşkın güçler üzerinde etkin olunabilmesi, belli içeriklere ve her şeyden önce yaşamın yansıtılmasının ve betimlenmesinin belli biçimler içerisinde gerçekleştirilmesine bağlı kılınmıştır.²⁵⁴

*Mimesis*in temeli olarak, öykünmecî oluşumun bir diğer önemli özelliği, “yoğunlaştırma”dır.

En eski öykünmecî oluşumlarda bile, belirli olayların yaşamda başarıya ulaşması amacıyla, bu belirli olayların canlandırılması söz konusudur. Bu durumda, gerçekte uzun bir süreci kapsayabilecek olan bir olayın, tek bir yere ve kısa bir zamana indirgenmesi söz konusu olacaktır.

İnsanın toplumsal özü ile yansıtılması olgusu, henüz ilkel toplumlarda gözlemlenmemektedir. Bireysel nitelikler, toplum için yararlı ya da zararlı olmaları açısından ele alınmakta, ancak bu özelliklerin, insanlar arasındaki ilişkileri nasıl etkilediğinin, kamu yararı ile bir ilişkisi kurulmamaktadır. Lukacs, gerek yaşamda, gerekse yaşamın yansıtılmasında bireysel bir karakter biçimlemesine ilişkin gereksinimin ilk kez, temelini bireylerle toplum arasındaki ilişkilerde bulan çekişmelerle birlikte ortaya çıktığını, başka deyişle çok daha geç bir evrede, ilk komünizm düzeninin çözülmesinden sonra kendini gösterdiğini belirtir.²⁵⁵ Aynı biçimde, temelini büyüsel *mimesis*te bulan, yaşam olaylarının yansıtılmasındaki yoğunlaştırma, böyle bir sürecin ardından, bu tür olayların ve tepkilerin, insanların tam algılayabilecekleri yaşam bölümleri göz önüne alınarak seçilmesi ve öbekleştirilmesi ile gerçekleştirilmiş olacaktır.

Bu yoğunlaştırmada, görüngülerin özü, günlük yaşamın olaylarının akışında olduğundan daha yoğun bir biçimde açığa çıkar. Bu nedenle de, görüngü ve öz diyalektiği,

²⁵⁴ Lukacs, a.g.e., s. 218 .

²⁵⁵ Kiralyfalvi, *Lukacs's Views on Artistic Freedom*, The Mit Press, 1983, 10/11/2010.

günlük yaşama özgü biçimini korumakla birlikte, daha kesin bir biçimde görülür. Büyüsel amaca varmada, kısaltılmış ve özü güçlü bir biçimde vurgulamaya yönelik olarak, önemli etkenleri sergileme yolunda yoğunlaştırma ilkesi, sonrasında bağımsızlaşan sanatta olay örgüsü işlevini görür. Aristoteles *Poetika*’dan alıntılarla açıkladığımız biçimde olay örgüsünü, olayların doğru bir biçimde düzenlenmesi ve bir araya getirilmesi olarak görmektedir; ancak Lukacs için olay örgüsü, olayların yalnızca bir araya getirilmesinin çok ötesindedir. Yoğunlaşma ve belirli bir erek ekseninde, seçime bağlı bir oluşumdur.

*Özellikle büyüsel amaçlar, parçaların belli bir ereğe yönelik erekbilimsel düzenlenmesini öngörür; böylece yalnızca belli sınırlar içerisinde birbirini izleme birbirinden doğmaya, nedensel bir bağlantıya dönüşmekle kalmaz, ama belli yoğunlaştırmalar, duraklamalar, gerilemeler, vb. varılmak istenen erek anlamında eklenir ve birbirinden gelişir.*²⁵⁶

Aynı şekilde Lukacs bu “yoğunlaştırma”yı, *katharsis* anlayışını geliştirirken de vurgulamaktadır. Her estetik *katharsis*, özgün biçimlerini yaşamın kendisinde bulabilen sarsıntıların, bilinçli olarak yaratılan, yoğunlaştırılmış yansımasıdır. Yaşamda bu sarsıntılar doğal olarak eylemlerin ve olayların akışı içerisinde kendiliğinden ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatın yol açtığı ve *katharsisten* kaynaklanan bunalımın, alımlayıcıda bu tür yaşam konumlarının başlıca çizgilerini yansıttığı görülmektedir.

Lukacs için estetik alımlama ile etkinin sonrası arasındaki bağıntı, özellikle *katharsis* etkisini anlamada önemli, ancak üzerinde durulmayan noktadır.

Estetik yaşantı ile bu yaşantının günlük yaşamdaki sonrası arasındaki bağıntının ön yargılardan uzak bir biçimde açılması önem taşımaktadır. Sanatın bütün sorunlarını toplumsal sorunlar, ya da toplumsal eğitimin sorunları sayan Antikçağ estetiği, bu sorunu çok açık bir biçimde görmüştür. Çağdaş estetik ise, birkaç istisna dışında, Antikçağ karşısında bir gerilemeyi temsil eder niteliktedir. Bu geri kalışın temelinde, estetik etkinin gerçekleşme sürecinin bir yana bırakılmasının yanında, sanatsal etkinin gerçekleşme biçiminin toplumsal

²⁵⁶ Lukacs , a.g.e., s. 213.

öneminin dolaysız olarak ele alınması, sanatın varlık nedeninin somut toplumsal görevlerin gerçekleştirilmesini kolaylaştıran bir araç olarak görülmesi yatmaktadır. Buna karşın Antikçağ estetiği, estetik yaşantıların insanları geniş ölçüde etkileyen, kimi koşullar altında da onu değişime uğratan gücünü onaylamış ve bununla birlikte toplumsal işlevi somut ereğe hizmet eden bir edim olarak da görmemiştir. Bu estetik anlayış, belli sanatların belli bir yöndeki uygulamasını, insan yaşamına, buna bağlı olarak da toplumsal yaşama yön veren güçler arasında görmektedir.

*Sanat insanları, belli insan tiplerinin gelişmesini de önleyici yönde etkilemek için elverişli bir araçtır. Bu nedenle Aristoteles, müziğin salt duyuşsal haz veren etkisini, bununla hiç kuşkusuz derinden bağlı olan, ahlaki etkiden, başka deyişle “ruh ve karakter üzerinde ekin olan” etkiden ayırır.*²⁵⁷

Bu açıklamalar, sonrasında, belirli bir bütünselliği ve özü koruma yönündeki eğilimleriyle , Lukacs ve böyle bir anlayışına sahip olmayan Brecht arasındaki tartışmanın temelini anlamamızda özellikle vurgu noktalarından biri olacaktır. Tartışmanın temel argümanlarına geçmeden önce, gerçekliğin bütünselliği kavramından yola çıkan, gerçekliğin ancak bu bütünlük içerisinde betimlenmesi gerekliliği üzerinde duran Lukacs, bu bütünlüğün ancak parçalanarak anlaşılabilceği yolundaki görüşleriyle Brecht’i de biçimcilikle itham ettiği yenilikçi – ama dekadant- serüvene dahil etmektedir.

*Öz, orada durduğuna, gerçekte tek olduğuna göre, özün giysisi olan biçim de önceden verili bulunmaktadır. Gerçekliğin parçalanmasıyla sonuçlanan biçimsel girişimler, işte bu yüzden eleştirilmektedir.*²⁵⁸

Lukacs, *katharsis*’i, *mimesis*’i açıklarken serilmemeye çalıştığımız estetik yaklaşımına paralel bir çizgide, içerik-biçim bütünlüğü temelinde ele almaktadır. *Katharsis*, hem belli bir yapıtın sanatsal yetkinliğinin önemli bir ölçütüdür, hem de sanatın önemli olan toplumsal işlevi açısından, başka deyişle, günlük insanın insan olarak kendini tümüyle bir sanat yapıtının etkisine açmasından ve *katharsisten* kaynaklanan sarsıntıyı yaşamasından sonra, yaşama dönüşü açısından belirleyici bir ilke niteliğindedir. Buna göre, sanat eserlerinde

²⁵⁷ Lukacs, 2001, s. 18.

²⁵⁸ Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Everest Yayınları, İstanbul, 2003, s. 115.

alımlayıcı, kendisi için yeni olan bir dünyaya götürülmektedir. Bu dünya, artık çok kısa bir süre içerisinde yabancılık çekmeyeceği bir dünyadır ki, yapının dünya ile olan bu yakınlık oluşturulmadığında, gerçek bir estetik etkinin oluşabilmesi mümkün olmayacaktır. Bu dünyanın -yaşantının- estetik düzeye erişebilmesi, ancak içeriğin sanat yapısının biçimlerinde uyandırılmasına bağlıdır.

*Duygu yükü ne denli ağır basarsa bassın, bir içeriğin salt iletilmesi olgusu, biçimin ...aracı ve uyandırıcı işlevi görmediği sürece salt bir yaşam içeriği olarak kalır; bu içerik, hiç kuşkusuz yaşamda olduğu gibi burada da çeşitli duygular, coşkular, düşünceler vb. uyandırabilir; gelgelelim bütün bunlar, estetik açısından özgül nitelik taşıyan çift yapıllık niteliğinden yoksundur.*²⁵⁹

Lukacs için bu nitelik, gerçeklikten tamamen kopmaksızın gündelik yaşantı düzeyinden çıkmayı dile getirir ki bu, alımlayıcı ile gerçekliğin özü arasındaki karşılaşmadır.

Bu öz artık, dolaysız yaşamın kendisi değil, sanatsal yansıtılmasıdır. Burada da temel sorun, günlük insanın nesnelleşmeye yönelik insana (bir bağdaşık ortamın tümelliğine yönelik insana)²⁶⁰ dönüşmesidir. Buna göre, yaşamın dolaysız bağlamından görece uzaklaşan insan, dünyayı bütünsellik çerçevesinde yansıtan somut ve yaşama ilişkin bir bakış açısından gözlemlemesine kendini tümüyle ama geçici olarak vermeyi amaçlar.

Bu ilişkiyi Lukacs Hegel estetiğinin etkisinde “dışlaşma” ve “dışlaşmanın geri alınması” olarak incelemektedir. Bu nedenle burada yeni bir başlık altında bu açılımını incelememiz, alıcının estetik yaşantısını ve bu yaşantının ondaki etkilerini anlamamızda yardımcı olacaktır.

²⁵⁹ Lukacs, 2001, s. 11-12.

²⁶⁰ Lukacs, a.g.e., s. 13.

3.5.3. Dışlaşma ve Dışlaşmanın Geri Alınması Olarak İçselleştirme Bağlamında Sanat'ın İşlevi

Lukacs'ın estetik düşüncelerini betimlerken, başından beri merkezi olan durum, insanın dolaysız olarak bir doğa ürünü olması, doğal bir varlık olmasıdır. Bu bağlamda bir insan, kısmen doğal güçlerle, yaşam güçleriyle donatılmış, eylemde bulunan bir doğal varlıktır. Bu güçler, insanın içinde yetenekler ve içgüdüler olarak varlığını sürüdür. Bu içgüdülerinin nesneleri insanın dışındadır, ancak bu nesneler onun gereksinimlerinin nesneleridir. Böylelikle, insanın bedensel ve doğal güçlerin taşıyıcısı, gerçek, nesnel bir varlık olması, onun, yaşamını ancak gerçek, duyularla algılanabilen nesnelerde dışlaştırabileceği sonucunu doğurmaktadır.

Lukacs'ın estetik alanda, bütünlüğe ilişkin dışlaşma ve dışlaşmanın geri alınmasına yönelik belirlemelerinin temelinde Hegel'in estetiğe ilişkin düşüncelerinin etkisinin yer aldığını belirtmiştik. Buna göre, Hegel için, doğada güzel olanın eksikliği, tinin etkinliğinde, bir duyu nesnesinde tin olarak kendisini göstermesinde yatmaktadır. Böylelikle tin, sanat eserinde kendisiyle karşılaşır, kendi ürününde- etkinliğinde kendisini tanır. Tin kendisini sanatta duyuşal, dinde imgesel, felsefede kavramsal olarak sunar. Bu süreçte yalnızca sanat, duyuşal varoluşu ile ideayı bizlere sunabilmektedir.

Sanatın kendisinden çıktığı tümel ve mutlak gereksinim, kökenini, insanın düşünen bir bilinç olmasında, yani, kendisinin ve başka her şeyin ne olduğunu kendisinden çıkarmasında ve kendisinin önüne koymasında bulur. Doğadaki şeyler dolaylı ve tektirler, oysa insan, tin olarak, kendisini ikiye çoğaltır. O, doğadaki şeyler nasıl öyle vardır, ama tam da aynı ölçüde kendisi için vardır; o, kendisini görür, kendisine kendisini tasarımlar, düşünür ve yalnızca kendisini kendi önüne bu etkin biçimde koyuşu yüzünden tindir.²⁶¹

İnsan, düşünen bir varlık olarak dış nesneleri dönüştürerek ve bu nesnelerde kendisini tanıyarak, sanat yoluyla kendisini bu edimsellikte, bu dışlaştırmada tanır. Böylelikle tin, sanat

²⁶¹ Hegel, 1994, s. 31.

sayesinde, sonlu ve sonsuz, duyusal ve duyüstü, ideal ve gerçeklik gibi çelişen yönlerini bir bütünlük haline getirir, kendi karşısında maddede kendini açığa vurur, kendisini sanat ürünlerinde tanır.

Lukacs, bu dışlaştırma ilişkisini de yine Marksist bir tutumla dönüştürür. İdealist anlayışın, doğayı bilincin bir ürünü saymasına karşın, doğa, bilincin dışında, bilinçten bağımsız olarak var olanların tümüdür. Bu tanımlama doğrultusunda doğa, bilincin karşısında yer almaktadır. Böylelikle nesne Hegel'in düşünce-varlık özdeşliği temellendirmesi karşısında, insan bilincinden bağımsız olarak öznenin karşısında yer alan, öznenin bilme çabasının konusu olan şeydir. İnsan bu nesneye ilişkin bilgi edinme yolunda hem nesneyi hem de kendisini değişime uğratar. İnsanoğlunun kendini gerçek türsel bir varlık olarak, başka deyişle insan olarak görerek devinmesi, ancak türsel güçlerinin tümünü ortaya koymasıyla yani eylemliliğiyle, tarihsel bir gelişimin sonucu olarak olanaklıdır.

İnsanoğlu ancak nesnel dünyayı işlemesiyle gerçek anlamda türsel varlığını ortaya koymuş olur. Üretim, insanoğlunun düzenli çalışmayla belirlenen türsel yaşamıdır. Bu üretim sonucunda doğa, insanoğlunun ürünü ve gerçekliği olarak belirir. Bundan ötürü çalışmanın ve emeğin ereği ve sonucu, insanoğlunun türsel yaşamının nesnelleşmesidir. Bu nesnelleşme insanın kendisine bilinç düzeyinde olduğu gibi yalnızca düşünsel olarak değil, ama düzenli çalışarak bir çifte varlığa kavuştuktan sonra kendi emeğinin ürünü olan bir dünya açısından bakmasıyla gerçekleşir.²⁶²

Lukacs'ın bu belirlemesi, Marx'ın, Hegel'in yabancılaşma ile nesnelliği özdeş tutmasına bir karşı çıkışıdır.

Yabancılaşma bu ilişki ile yalın bir özdeşlik içerisinde olmaktan uzaktır. Marx, insanın yaratıcılığını yalnızca düşünmede bulan Hegel'in tersine, nesnelleşme ve yabancılaşma kavramlarını anlamdaş saymaz. Marx²⁶³'a göre nesnelleşme, insanın yaratıcı gücünün ürüne dönüşmesidir. Bu yolla insan dünyayı yeniden yaratır ve doğal dünyanın yerine kendi emeğinin ürünü bir dünya koyar. Nesnelleştirdiğini kullanım alanına geçirerek kendi emek

²⁶² Lukacs, *Estetik 2*, Çeviren: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1992, s. 107, Marks'tan alıntı olarak.

²⁶³ Lefebvre, *Marx'ın Sosyolojisi*, Sorun Yayınları, İstanbul, 1996.

gücüne katar ve ondan daha üstün düzeyde bir nesnelleştirmeyi gerçekleştirmek için yararlanır.

Her estetik nesne, bir ölçüde öznel varlıktan bağımsızdır. Ancak nesne böyle kavrandığında ortada estetik değil, ama yalnızca özdeksel olarak var olan bir şey vardır. Nesnenin estetik yönü geçerlilik kazanır kazanmaz buna uyan özne de kendiliğinden varolur. Çünkü nesnenin bu kendine özgü yapısı, nesnel gerçekliğin yansıtılmasının özel bir biçimi olan *mimesis* aracılığıyla, alıcı öznede belli yaşantılar uyandırmasında belirginleşir.

Lukacs²⁶⁴, a göre, estetik yansıtımda dışlaşma, öznenin nesnel gerçekliğe yönelmesi, bu gerçekliği bütün boyutlarıyla bir bütünlük halinde algılamak ya da algılanabilir kılmak amacıyla kendini gerçekliğe adanması, öznelliğini nesnellik ile bütünleştirerek nesnelleştirmesidir. Aynı zamanda bu dışlaşma, sanat yapıtının ortaya konulması ve sanatsal etkinliklerin gerçekleştirilmesi sürecidir. Dışlaşmanın geri alınışı ise, kendini dış dünyaya adayarak, öznelliğini nesnellik içerisinde eriten öznenin, bu dışlaşmasını içselleştirmesi ve nesnelliği daha üst düzeye çıkarmak amacıyla bu kez de nesnelliği öznelliği ile yoğurmasıdır. Öznelliğin dışlaşmasında yitip gitmesinin ereği, nesneler dünyasında belli bir zaman parçasında insanlık için önemli olanı bulmak ve algılanabilir kılmaktır. Bu işlevin temelini, nesnelerin bilinçten bağımsız olan kendiliğindenliği oluşturduğundan, dış dünyanın estetik yoldan alınabilmesi için nesnelerin elden geldiğince eksiksiz tam algılanması gerekmektedir.

Bu süreçler ayrılmaz bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu bütünlüktür ki, yalnızca sanatçının yaratıcı etkinliği için değil, aynı zamanda yapıt karşısındaki alımlayıcı öznenin etkinliği ve bu etkinliklerin estetik yansıtma sürecindeki ayrılmazlık ilişkileri için de söz konusudur. Ne öznellik ne de nesnellik giderek ortadan kalkar; aksine daha yüksek bir düzeye bütünlüğe erişir. Lukacs'a göre kendini gerçekliğe koşulsuz adayış, bu gerçekliği

²⁶⁴ Lukacs, *Estetik 3*, Payel Yayınları, İstanbul, 2001, s. 14-30.

aşmaya ilişkin güçlü bir isteği de beraberinde getirmektedir. Ancak burada gerçekliği aşmak, bir ideale, metafizik bir alana yükselmek değil, insana uygun olan, yaşamı daha özlü ve anlamlı kılan bir nesnellik düzeyine ulaşmak anlamını taşır.

3.5.4. Katharsis

Mimesisi, uyandırma etkisi çerçevesinde düşündüğümüzde, gerçekliği aşma eğiliminin temelinde, insan ruhunun devinime geçirilmesi ve insanoğlunun bütünselliğe olan özlemi ve gereksinimi yatmaktadır. Lukacs sanata temel olan bu gereksinimi, Klopstock'un şiir sanatına yönelik sözlerinde açık bir biçimde ortaya koyduğunu belirtir:

*Şiir sanatının özü, bu sanatın dili yardımıyla bildiğimiz ya da varolduğunu düşündüğümüz belli sayıda nesneyi belli bir yönden göstermesidir; bu gösterme edimi ruhumuzun en soylu güçlerini o denli geniş ölçüde çalıştırır ki, bu güçler birbirini etkilemeye başlar ve bu durum da bütün ruhumuzun harekete geçmesine neden olur.*²⁶⁵

Bu sözleri, özellikle ruhun harekete geçirilmesi bağlamında oldukça açıklayıcı bulmaktadır Lukacs. Böylesi bir gereksinim, başlangıç evrelerinde nesnelleşmiş bir anlatımdan yoksun ve farklı ereklere yöneliktir. Bu gereksinim eylemsel kaynağını, toplumda, iş-bölümünün yapısındaki çelişkilerde bulur. Bu anlamda Lukacs, estetik alanında da insanoğlunun bütünselliğe ilişkin özlemini, *şeyleşme* kavramı ile bağıntısı içerisinde, kapitalizmin bir uzantısı olarak, iş-bölümünün insanı aşağılayıcı yanlarına karşın, insanın bütünselliğini geliştiren ve zenginleştiren niteliğini dile getirerek açıklamaya çalışır. Kapitalizmin insanı parçalayıcı bu yanı ne denli gelişim gösterirse, karşıtı bir durumu, yani bu durumu aşma yönünde bir eylemselliği de beraberinde getirecektir. Böylelikle dile getirilen, insanoğlunun varlığını korumaya yönelik temel gereksinimidir.

İnsanın bu gereksinimi, günlük yaşama dair din, hukuk ve ahlak felsefesi gibi uygulama alanlarında kavramsallaştırılarak açığa çıkarılmakta, sanatsal eylem de bu yönelimle görünüş ve özün bütünlüğünü duyusallık düzeyinde ortaya koymaktadır.

²⁶⁵ Lukacs, 1992, s. 88.

Çabaların bir bilinç düzeyine erişmesi, ancak üretici güçlerle bunların üretim koşulları içersinde kendini kabul ettirmesi, insan kişiliğinin bu bütünlüğüne ve bölünmezliğine aynı zamanda hem en geniş olanakları sağladığında, hem de o kişiliği öznel açıdan en açık biçimde tehdit etmeye başladığında gerçekleşebilir.²⁶⁶

Dış dünya üzerinde egemenlik kurmaya yönelik girişimler başlangıçta büyüsel bir niteliktedir. Zamanla etik, hukuk ve dine ilişkin gereksinim kendini açığa vurur. Bu ayrımlaşma insanın kendisinde karşıtlıklara yol açmakla birlikte, açık bir bilinçlikle olmasa da estetiğe doğru bir yönelimi, görüngüde özü aramayı ve bulma çabasını beraberinde getirir.

Bu anlamda Lukacs'a göre sanat, yaratılmış olan bütünselliktir. Bütünselliğe yönelik bu gereksinim, sanatçıyı bireysel olandan genel olana ve dünyanın dolaysız dış görünümünden nesnel özüne yöneltmektedir. Lukacs bu düşünceleri ile özellikle yenilikçi akımların, anlık, geçici ruh hallerine aşırı bağlılıkla, durumların ve insan kişiliğinin bütünlüğünün nesnel tipikliğini ortadan kaldırmalarına karşı çıkmaktadır. Tersine sanatın ve sanatçının çabası, gerçekliği dolaylımsız, salt görüldüğü haliyle değil, bütünselliği içinde kavramak, onun nesnel özüne erişmek ve derinleştirmek böylelikle de görünüş ile özün, biçim ve içeriğin bütünlüğü olarak yansıtmak olmalıdır. Bu amaç tam da sanatı dolaysız bir yansıtmaktan kurtarmaktadır; çünkü böylesi bir çaba gerçekte sessiz ve üzeri örtük olanı uyandırıcı bir etki ile anlaşılır bir biçimde dile getirebilir. Yaşamda karmaşık görünümde olan bir olgu ancak bu yolla açık ve sarsıcı bir biçimde dile getirilebilir.

Bu anlatıdan çıkarsayabileceğimiz, yalnızca sanatın, *mimesis* yoluyla ve *katharsis*teki *yoğunlaştırma* ve *uyandırma* etkenleri aracılığıyla, gerçek dünyanın karşısına, nesnelleştirilmiş, insana yaraşan ve algılanabilir bir görünüm sunabildiğidir. Bu yolla alımlayıcı, bu dünyayı yenilenmiş duyularla ve düşünce biçimleriyle iç dünyasına almaya yöneltmiş olur. Böylelikle insanın ruhunda içeriksel ve biçimsel açıdan, bir genişleme ve zenginlik söz konusu olur. İnsan kendini yaşamda zorunlu olarak belli eylemlere, kararlara vb. göre yönlendirir; oysa sanat yapıtı karşısındaki tutumunda özellikle yaşantıların, gerçekliğin

²⁶⁶ Lukacs, a.g.e., s. 90.

bu tür somut görünümleriyle olan bağıntısı kimi zaman ertelenir. Böylece de insan kendini kişiliğinin bütünüyle o andaki estetik izlenimine bırakır ve bu etkilerin etik sonuçları ancak alılmamanın sonrasında ortaya çıkabilir.

Yapıtın etkisi bakımından alımlayıcı, yaşamının tümü bağlamında ele alınmalıdır. Bu anlamda o, yapıtın etkisinin istediği gibi doldurabileceği bir boş levha değildir. O, belirli izlenilmeye, deneyimlere, yaşantılara ve belirli düşüncelere sahip olarak yaşamdan gelen bir kişidir. Bütün bu etkenler de zamana, kişinin geldiği sınıfın etkisine bağlı olarak alımlayıcının iç dünyasında belirli bir yer edinmiştir. Bu anlamda Lukacs'a göre alımlayıcı konumundaki günlük insanın, gerçek anlamda bir alımlayıcıya, yani kendini tümüyle yapıtın etkisine veren bir kişiye dönüşebilmek için, bu insanın ruhsal yaşamına etki edilmesi gerekmektedir. Bu durum Marksist estetik anlayışın temelinde de yer almaktadır.

*Sanat insanı etkiler, sanat insanı kendine doğru çeker. Bunun nedeni, sanatın gerçekliğin yalın bir yansıması, bir kopyası olmasında değil de onda duyguların, hayal gücünün işe karışmasında bulunur.*²⁶⁷

Lukacs, *katharsis* öğretisinin Aristoteles'teki biçimi ile, tragedya merkezinde korku ve acıma duygularını uyandırmaya yönelik geleneksel yapısına karşın, *katharsis* kavramının kapsamının çok daha geniş olduğunu vurgular.

*“Katharsis, toplumsal yaşamın sürekli ve önemli bir ögesi olmasının yanı sıra, gerçekliğin estetik aracılığıyla yansıtılmasının biçimleyici güçleri arasında yer almaktadır.”*²⁶⁸ Yaşamın içinde trajik olan ile bir benzerlik taşıdığından *Katharsis*, en açık biçimde trajikte nesnelleşmektedir. Ancak içerik bakımından kapsamı yalnızca trajik öge ile sınırlandırılmaz.

Günlük insanın, somut bir sanat yapıtının alımlayıcısına, yani nesnelleşmeye yönelik insanına dönüşmesi, genel nitelikteki bir *katharsis* doğrultusunda gerçekleşir. Lukacs *katharsise* yönelik açıklamalarında da, estetik etkinin, insanın bütünlüğüne yönelmişliğini ve

²⁶⁷ Tunalı, 1993, s. 60.

²⁶⁸ Tunalı, a.g.e., s. 19.

sonsuzluğunu vurgular. İnsanın başlangıçta sahip olduğu özgün ama bu nedenle de son derece kısıtlı nitelikteki birlik ve bütünlüğü, yukarıda değindiğimiz kapitalist eleştiride de belirttiği gibi, uygarlığın ilerlemesiyle birlikte gerilemektedir. İşte bu bağlamda sanat, ilerlemenin beraberinde getirdiği hastalıkları iyileştirme rolüne sahiptir. İnsanların sağlıklı konumu, onların her yönde gelişme olanağına sahip bulunmalarındır. Bu konumu, gelişmenin belli dönemleri, en azından egemen sınıfların bir bölümü için gerçekleştirmiştir; ancak, devrimci demokratik ve toplumcu nitelikteki eğilimler bu konumu tüm insanlık için istemektedir. Birey açısından tüm yeteneklerin gelişmesi, yaşamla olan akla gelebilecek tüm canlı ilişkiler bakımından söz konusu olan bu çok yönlülük, bir idealdir.

Her sanat yapısı, her sanat türü, nesnelleşmeye yönelik insanı hedef alır, bu noktada gerçekleşen birlik ve bütünlük, yaşamda başka hiçbir yerde rastlanamayacak denli salt ve yoğun bir birlik ve bütünlük oluşturmaya karşın, çok yönlü insanın ancak bir yanını güncel kılabilir. ²⁶⁹

*Katharsis*in neliğini serimlerken Lukacs, olumsuz denebilecek bir noktaya da değinir. Bu değiniş, aslında, sanatın insanda uyandırdığı etkiyi de açığa çıkarır niteliktedir. Buna göre alılmayan yeni olan ile karşılaştığında, yapının- bu yenedünyanın- yol açtığı coşkun yanında, olumsuz yönde bir duyguya da sürüklenir. Bu duygu, sanatsal yaratıda doğal bir biçimde kendini sergileyen bir şeyi, gerçekte kendi yaşamında hiçbir zaman algılamamış olmaktan kaynaklanan bir tür yakınma, bir tür utanç duygusudur. Bu, dünyaya ilişkin daha önceki gözlemin, dünyanın sanat yapısından yansıyan görünümü aracılığıyla bu gözlemin yıkılışına ve beraberinde getirdiği öznel eleştiriye ilişkin bir sarsıntı niteliğindedir.

Bu bağlamda, Önce'ye yönelik bir suçlama, Sonra'ya sağlanan bir destek niteliğindedir ki bu destek, *katharsis*in en yenelleştirilmiş biçiminin içeriğini oluşturmaktadır. Bunu, alımlayıcının öznelliğine yeni yönler kazandırarak ve bu yolla erdemli yetilere ilişkin sağlanan bir ruhsal arınma ile gerçekleştirmektedir. Burada *katharsis* ile yaratılmak istenen etkinin, *mimesis*i açıklarken de gördüğümüz temel amacı, Aristoteles'te somut evrenseller,

²⁶⁹ Lukacs, 2001, s. 21.

yani tipler aracılığıyla “olabilecek olan”ın gösterilmesidir. Ancak onun tasarımıladığı, zamandışı bir evrensel düzene ve ebedi yasalara gönderimde bulunurken, Marksist teori, tarihsellik çerçevesinde bu soruna yaklaşmaktadır.²⁷⁰

Lukacs, *katharsis*in etkisinin, yazarın amacından ve yapının içeriğinden bağımsız olarak, etik açıdan sorun yaratıcı olumsuz bir yöne sahip olma durumuna eğilir. Bu sorunun temelinde tarihsellik ve bununla bağlantılı olarak da tarihsel görecilik ve çelişkililik olgusu yer almaktadır.

Buna göre, toplumsal-tarihsel açıdan yeni ve ilerici olan, çoğu kez egemen etik görüşlerden kopma, bundan ötürü de “Kötü” anlamını taşımaktadır. Buna, yeni ve ilerici olanın çok çelişkili biçimler içerisinde ortaya çıkabileceğini de eklemek gerekmektedir. Bu sorun, estetik *katharsis* ve etik tutum arasındaki karşıtlığa ilişkindir ki akla hemen estetik alanında Platon ve Aristoteles arasındaki Antik karşıtlığı getirir niteliktedir.

*Örnek olarak Napoleon ve onun kişiliğinin Rastignac, Julien Sorel ya da Raskolnikov gibi (bunlar burada somut ve gerçek toplumsal konumların tipleri olarak alınmışlardır) birbirlerinden çok değişik tipler üzerindeki etkisi gösterilebilir. Bunların yazgılarının yansıtılmasından kaynaklanan katharsis etkisinin kolaylıkla ahlak açısından tartışmalı konuma, dahası salt olumsuzla dönüşebileceği açıktır.*²⁷¹

Bu nokta, gerçekten de önemli bir sorunu doğurmaktadır. Estetik ve etik arasındaki bu karşıtlık durumunda, *katharsis* nasıl değerlendirilecektir?

Lukacs’a göre bu karşıtlık her şeyi dışlayıcı nitelikte değildir. Antik dönemde estetik ve etik arasındaki yoğun bağlantı, dünya tarihinde eşi bulunmayan bir konumdur. Toplumsal-tarihsel gelişimin akışında, bireyin özel yaşamıyla toplum arasındaki bağ, içerdiği ilişkilerle birlikte karmaşık bir hal alır; ancak bu bağ ve ilişkiler ortadan kalkmaz. Lukacs’a göre tersine bu ilişkiler yeni içeriklerle zenginleşmektedir. Ona göre, estetik *katharsis* ve etik tutum arasındaki bu bağdan vazgeçmek, yüksek düzeydeki her türden sanattan da vazgeçmek anlamını taşıyacaktır.

²⁷⁰ Belge, 1997, s. 214, 215.

²⁷¹ Lukacs, 2001, s. 28.

Katharsis'e yönelik bu sorunu da Lukacs, diyalektik ilişki ve bütünlük kavramı içerisinde çözümler. Buna göre, *katharsis* yaşantısı; öz ile görünüşün, içerikle biçimin, estetik ile etiğin, yani birbirinin karşısı olan eğilimlerin bütünlüğünün bir dile gelişidir.

Bu anlamda, özellikle içerik ve biçim arasında böyle bir karşılaşmanın gerçekleşmediği eserler Lukacs tarafından vakit geçirmeye yönelik eserler olarak değerlendirilir. Bu eserler sürekli etkileri bağlamında yalnızca sürükleyici olmanın ve eğlendirmenin ötesine geçemeyeceklerdir. Bunun temel sebebi ise, bu eserlerin zaten alıcıda var olan deneyimleri onaylamalarından ya da bu deneyimleri genişletmelerinden kaynaklanmaktadır. *Katharsis* yaşantısı ise, insanın bakış açısına bir genişlik ve derinlik katmakta, karşıtlıkların bütünlüğü ile yaratılan sarsıntı ile bir tür yükselişi sağlamaktadır.

*Ancak insanlığın yazgısıyla şu ya da bu biçimde yoğun bir bağ kuran bir içerik, gerçekten derinlere uzanan bir verime yol açabilir; çünkü bildiğimiz gibi, sanatsal biçim, her zaman belli bir içeriğin biçimidir; bu bağlantının eksik olması durumunda ise biçime ilişkin en ustaca işleyiş, toplumsal görevin en sadık biçimde yerine getirilmesi bile böyle bir özdeşliği sağlayamaz; yalnızca geçici, çabuk eskijen ve yalnızca konudan kaynaklanan bir etki doğurabilir, o kadar.*²⁷²

Lukacs'ın önemle vurguladığı, sanat aracılığıyla yaşantılanan bu sarsıntı ve yükseliş durumuna Hegel²⁷³, de rastlarız. Böyle bir yaşantılama, insanı bir tutkuya olan dolaysız tutsaklığından kurtarmakta, bu tutku halini, kendisine dışsal bir şey olarak karşısında gören ve tanıyan insan, benliğinin bilincine varmaktadır. Böylelikle, duyusal olan içerisinden sıyrılabilen sanat, aynı zamanda da insanı duyusal olanın egemenliğinden kurtarmaktadır.

*... insanın içsel durumunun sözcüklerle, resimlerle, sesler ve şekillerle ifadesi bir teselliden daha fazla bir şeydir. Bu sebepten dolayı, ölümlerde ve cenazelerde, acı ifadesiyle seyredilebilsin diye, ağıt yakıp ağlayan kadınlar tutmak iyi bir eski adetti. Bir insanın talihsizliğinin ağır yükü, başsağlığı ifadeleriyle onun zihninin önüne getirilir; hakkında ne kadar çok konuşulursa, o da onun üzerinde o kadar düşünmek durumunda kalır ve bu da onun acısını hafifletir.*²⁷⁴

Böylelikle küçük bir saptama yapmak mümkündür:

²⁷² Lukacs, a.g.e., s. 36.

²⁷³ Hegel, 1994, s. 55.

²⁷⁴ Hegel, a.g.e., s. 49.

Aristoteles, Hegel ve Lukacs, estetik yaklaşımlarında farklı yorumlara sahip olmakla birlikte, Brecht'in bir tür bilinçsel eylemsizlik yarattığını düşündüğü *katharsis* ya da bir başka deyişle, alımlayıcı olan insanın sanat eseri karşısında yaşantıladığı bu ruhsal durumun gerekliliği ve önemine ilişkin ortak bir düşünceye sahiptirler.

Lukacs 18. ve 19. yüzyıl edebiyatçılarını ve onların eserlerini yakından incelemiştir²⁷⁵, bunların eserlerini Marksizmin süzgecinden geçirerek değerlendirme çalışmasında bulunmuştur. Bu çalışmalar ona göre, olumlu-olumsuz her yönüyle sosyalist kültür ve edebiyat tarihinin eleştirilmesi, kullanılması, değerlendirilmesi gereken eserleri içinde yer almaktadır. Bu çalışmada, bu değerlendirmeleri açıklamam temel amacımın dışına taşacaktır; ancak önemli bir saptamayı belirtmek gerekir:

Lukacs'ın teorik yaklaşımında sürekliliğini koruyan şey, Klasik gerçekçiliğe (özelde Balzac'a) olan hayranlığıdır. Ona göre sosyalist gerçekçiliğin önündeki açılım budur. Sosyalist yazarlar 19. yüzyılda Klasik gerçekçiliğin erişmiş olduğu, örneğin roman tekniğini aynen alıp yeni içerikle, sosyalist içerikle birleştirmelidirler. Bu bağlamda gerçekçiliğe ilişkin yürüttüğü tartışmada sonuçta yeni Klasizmden başka bir biçim tanımayan bir tavır almıştır. Böylece, sosyalist gerçekçiliğin içeriğini tek bir biçimle sınırlandırıp, yeni biçimlere karşı eleştirel bir tavır takınmıştır.

Marxçı tarih felsefesi, insanı, toplumun tümünde bir bütün olarak çözümler. İnsanın evrimini, gelişimin çeşitli dönemlerinde bütünlüğe ulaşma ya da ulaşamama olgusu ile birlikte düşünmektedir.

Toplumu yöneten gizli yasaları ortaya çıkarmaya çalışır ve insanı, sınıflı toplumun sağmalarından ve dağılmalarından kurtarmaya ve insani kişiliği yeniden kurmaya çalışır. “*Bu kuramsal ve pratik perspektifler, Marksçı estetiğin klasiklerle bir köprü kurma ve aynı*

²⁷⁵ Lukacs, *Avrupa Gerçekçiliği*, Payel Yayınları, Çeviren: Mehmet H.Doğan, İstanbul, 1987, *Önsöz*, s. 9-29.

zamanda kendi çağımızın yazınsal kavgalarının kalabalığında yeni klasikler keşfetme ölçütünü belirler.”²⁷⁶

Lukacs için “Gerçekçilik”, ne doğalcı okulun sözde nesnelliğidir, ne de soyut-biçimci yaklaşımın aldatıcı öznelliği. Gerçekçilik, yanlış öznellik ile yanlış nesnellik arasında bir orta yol değil, bu yaklaşımların yanlış bir biçimde ortaya atmış oldukları soruların doğurduğu ikilemlere çözüm getiren gerçek bir üçüncü yoldur. Lukacs, bu üçüncü yolu açıklarken, yeniden “*tıp*” kavramına döner. Gerçekçi edebiyatın merkezi, hem karakterlerdeki ve hem de durumlardaki genel ve öznel olanı, organik bir biçimde birbirine bağlayan bir sentez niteliğindeki, toplumsal bakımdan tüm temel belirleyicilerin onda bulunduğu “*tıp*”tir. Tiplerdeki gizli olanakların açılmasıyla, tarihsel dönemlerin sınırlarını somutlaştıran çizgilerin temsili niteliğindedir. Tiplerin gerçekçi yaratılması keyfi bir süreç değildir.

*Eksiksiz insani kişilik kavramını insanlığın çözmek zorunda olduğu toplumsal ve tarihsel bir görev olarak kabul edersek; ona bu sürecin en önemli dönüm noktalarını onu etkileyen bir dizi etkenle birlikte betimleyecek sanat görevi olarak bakarsak ve estetik sanata açımlayıcılık ve kılavuzluk görevi yüklersek, o zaman yaşamın özü, sistemli bir biçimde daha önemli ve daha önemsiz alanlara, tiplere ve gidiş yollarına ışık saçı alanlara, karanlıkta kalan alanlara bölünebilir.*²⁷⁷

Adorno’nun, sanatın toplumsal eylemden uzaklığına ve yenilikçi sanat anlayışına yaptığı vurgu, Lukacs ile fikir çatışmalarının temelidir. Adorno’nun modern sanat anlayışı, “yeni” kavramı üzerinden ilerlemektedir.²⁷⁸ Peki bu “yeni”den kastettiği nedir?

O’na göre yeni, tarihsel olarak taviz vermeyen, teknik ya da içeriksel bir gelişimden, geçici sanat çalışmalarından çok, geleneği yıpratmaya yönelik bir atılımdır. Kapitalist toplumun gelişimi, gelenekselin düşmanlığında ivme kazanmıştır, toplumsal ve anlamsal bir çözülmedir. Bu anlamda, estetik bir kategori olarak yeni’nin gelişimi, modernizmden önce kendini göstermeye başlamıştır. Ancak tam da bu gelişim, modern’in “yeni” kategorisine kadar, bir tür gelişimi sürdürme yönündeki biçimsel değişikliklerdir. Modernin içindeki

²⁷⁶ Lukacs, a.g.e., s. 12.

²⁷⁷ Lukacs, 1987, s. 15.

²⁷⁸ Bürger, 2004, s. 157-166.

“yeni” ise, geleneği parçalamaya yönelmiştir. Belirtmek gerekir ki, O’nun modern sanata olumlu yaklaşımı, modern sanatın tüm türlerini içermemektedir.²⁷⁹

Modernizme bu seçkinci yaklaşımıyla, dönemin, sanat-politika ilişkiselliğini kurma yolundaki hareketlenmelerinin özgürleştirici vaatlerine de kuşkuyla yaklaşmaktadır. Adorno’ya göre, sanatın en çok işlevsizleştirildiği alan, politik bir sanat olabilme yolundaki adımlardır.

*Adorno’ya göre, yaşanan iletişimsizliği saklamaktan kaçınmayan Beckett, Celan ya da Kafka gibi yazarlar, yalnızca bu yazarlar, sanatın eleştirel gücü bakımından gerçek sanatçıydılar. Çünkü Brecht’in modernist didaktizminin ve Lukacs’ın desteklediği “salıklı” gerçekçiliğin fark etmemiş gibi görüldüğü, öznenin modern hayattaki katline acılar içinde tanık etme yürekliliğini yalnızca bunların sanatı gösterebilmekteydi.*²⁸⁰

Adorno’nun sanat ve toplumsal ilişkiyi, modern sanat üzerinden bu değerlendirmesi karşısında, Lukacs, teori ve pratiğin birlikteliğini merkeze alarak, on dokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçilerinin keşfettikleri bir noktaya değinir: İnsani varlıkların her eylemi ve düşüncesi, yaşamla, toplumsal savaşımmlarla yani politikayla ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. İnsanlar bundan kaçmaya çalışsalar da, nesnel olarak eylemleri ve düşünceleri yine de politikadan beslenmektedir. “Asıl büyük gerçekçiler... gerçek insan tiplerini keşfetmek üzere derinlere indikçe, tüm insani kişiliğin büyük tragedyasını ortaya çıkarmak ve modern toplumun gözleri önüne sermek zorunda kalıyorlardı.”²⁸¹ Bu düşüncelerindeki en büyük etkinin, onun pratikle olan bağlantısı (parti) olduğu söylenebilir.

Lukacs, bu düşüncelerini, “Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı”nda, Eleştirel gerçekçilik ve Toplumcu gerçekçilik üzerinden yürütür:

Gerçekliğin doğru bir şekilde bilinmesi kuram ve uygulama arasındaki alışverişi de hızlandırır ve insana kendisiyle ilgili yeni bir bilinç kazandırır. İnsan, doğası gereği, toplumsal bir hayvan oluşunun kaçınılmazlığının bilincine varır. Gerçekliğin yanlışsız her hangi bir

²⁷⁹ Jay, 2001, bkz. s. 177, 178.

²⁸⁰ Jay, a.g.e., s. 177.

²⁸¹ Lukacs, a.g.e., s. 18.

yansıması, kapitalizmin Marksist eleştirisine bir katkı, toplumculuğu kurma yolunda atılmış olumlu bir adımdır.

*Büyük realist yazarlardaki derinlik ve kapsamlılık, başarılarının büyüklüğü ve kalıcılığı, büyük ölçüde, anlattığı olguların hakiki önemini ne denli açıklıkla algılayabilmekte olduğuna ... bağlıdır.*²⁸²

Geçmişe ilişkin olarak, toplumcu gerçekçiliğin kuramcıları, estetikte gerçekçiliğin üstünlüğünü kurmak için giriştikleri mücadelede, büyük eleştirel gerçekçileri her zaman kendilerine yakın görmüşlerdir. Bunlar çağdaş dünyadaki ilerici ve gerici güçlerle, hayat ve yozlaşma arasındaki çatışmayı anlamamıza yardım eder. Bir toplumun tam anlamıyla bütünlüğünü, ne eleştirel gerçekçilik ne de toplumcu gerçekçilik yansıtabilir; ama toplumcu gerçekçilik, toplumu, hem o andaki bütünlüğü hem de gelişme çizgisine göre yansıtabilecek durumdadır. Bu toplumsal bütünü yansıtmaya yöntemi, klasik dönemin pek çok büyük gerçekçi yazarından kalan bir mirastır. Toplumcu gerçekçilik böyle bir bütünlüğü gerçekleştirmeye eleştirel gerçekçiliğin verdiğinden daha çok önem vermektedir.

Lukacs, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik arasındaki sınırın kesin bir biçimde çizilmez olduğunu, kuramsal bakımdan ayırt edilebilen bu iki üslubun aynı eserde bile yan yana gelebileceğini belirtir. Kapitalist düzende eleştirel gerçekçilik için sosyalist bir perspektif verimli bir güç kaynağı olabilir. Sosyalist bir toplum kurulduktan sonra sosyalist düşüncelerin yaygınlaşmasıyla bu etkilerin artıp sonunda her iki gerçekçilik anlayışı arasındaki ayrımın ortadan kalkacağı bellidir. Bu geçiş süreci ise zaman alıcıdır:

*Eleştirel gerçekçi yazar, gittikçe toplumcu gerçekçiliğe yaklaşan perspektifler kullanmak zorunda kalacaktır. Bu da zamanla eleştirel gerçekçiliğin kuruyup gitmesine yol açacaktır. .. Gerçi bu oldukça uzun bir süreci gerektirmektedir, fakat sonucun kaçınılmazlığı ortadadır.*²⁸³

²⁸² E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, a.g.e., 2006, s. 63.

²⁸³ Lukacs, 2000, s. 130-131.

Lukacs'a göre, kişinin kendini tanımasını edilgin bir tutum sanmak yanlıştır. Kendini yakından tanıyan kişi aynı insan olarak kalmaz. Değişimler ve geçişler de ne kadar belirsiz olursa olsun, ister istemez nitel bir sıçrama olacaktır.

Yine örneğin toplumcu gerçekçilikle ilgili hiçbir çözümleme, bu akımı, ilk dönemlerinde etkileyen toplumsal ve yazınsal yaşamdaki gerici ve yozlaşmış öğeler ele alınmadıkça tamamlanmış sayılamaz. Lukacs burada bir belirleme yapar:

Örneğin Alman dışavurumculuğu olmasaydı, Bertolt Brecht gibi yazarların toplumcu yazarlara dönüşmelerinin düşünülemeyeceğini belirtir. *“Sözünü ettiğimiz akımlara karşı çıkan birtakım güçler olmasaydı, bu yazarların hiç biri (siyaset alanında uzun zamandır toplumcu olsalar bile) yenilikçi başlangıçlarından sonra “birdenbire” toplumcu birer yazar olarak gelişemeyeceklerdi.”*²⁸⁴ Rus Devrimi'nin daha sonra da Sovyetler Birliği'nde sosyalizmin kuruluşunun bu yazarlar üzerindeki etkisi, Lukacs'ı böyle bir yoruma götürmüştür.

Bu düşünceleri yorum olmakla kalamamış, Ernst Bloch'la aralarının açılmasına neden olacak “dışavurumculuk tartışması”nı beraberinde getirmiştir. Lukacs'a göre Avangard'dan, Doğalcılığa ve Gerçeküstücülüğe değin uzanan edebiyatın temel eğilimi gerçeklikten giderek uzaklaşmaktır. Örneğin Bloch²⁸⁵, Lukacs'ın bütünlük durumundaki gerçeklik görüşünü klasik idealist sitemlerin bir kalıntısı olarak ele almakta ve Lukacs'ın dışavurumcu sanatı dekadadan olarak yorumlamasını da eleştirmektedir:

*Yüzeyde görülen ilişkilerarası reel kopmaları, çatlamaları ele alıp işlemek; sanatındaki algılamasında bunlardan yola çıkarak realiteyi tasvir etmek ve yeni-olanı, bu çatlaklıklardan, bu kopukluklardan yakalamak, bulmak isteyen bir sanat akımı, onun gözünde, yalnızca özentili bir amaçla yapılmış yıkıcılık olarak kalıyor. Bu nedenle de, sanatçının yüzeydeki görünümün asıllığını bulmak için yaptığı yıkım (demolition) ile dekadansı bir ve aynı şey sayıyor.*²⁸⁶

²⁸⁴ Lukacs, s. 118.

²⁸⁵ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2006.

²⁸⁶ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, a.g.e., s. 42.

Dışavurumculuk, Lukacs için gerçekten uzaklaşan bir soyutlamadır. Öyle bir soyutlamadır ki, soyut ve somutun diyalektiğinden yoksun ve yüzeyseldir. Gerçekçilikten bu uzaklaşışın zorunlu sonucu, bir içerik yoksulluğudur:

*Gerçeğin karşısında böyle tavır alan yazarlar için elbette yerleşik, geleneksel türden hiçbir eylem, hiçbir kurmaca, hiçbir içerik, hiçbir kompozisyon mümkün değildir.*²⁸⁷

“ Dışavurumculuğun bize bıraktığı miras henüz bitip tükenmediyse, bunun nedeni, bizim daha onun üzerinde durup düşünmeye bile başlamamış olmamızdır”²⁸⁸ sözleriyle Bloch, dışavurumculuğun güncel tartışmalarına ve önemine vurguda bulunurken, Lukacs için dışavurumcuların yapıtlarının günümüz sorunları açısından söyleyecek sözü kalmamış, zamanı geçmiştir. Lukacs’a göre, bu akımların hepsindeki temel sorun, kendiliğindenliğe ya da tepkici önyargılarla kurtuluşa ulaşılamayacağını, aksine emperyalist kapitalizmin kendiliğinden gelişiminin temelinde bu tepkileri üreterek yükselişi bulunduğunu görememeleridir.²⁸⁹ Lukacs’ın bu düşünceleri, Marx’ın, üretim ilişkilerinin oluşturduğu bütünsellik düşüncesine bağlı kalarak savunduğunu düşünebiliriz; ancak Oktay²⁹⁰,’ın da belirttiği gibi, bir yandan, kapitalizm böylesi bir bütünlük sergilememekte diğer yandansa, bir sanatçının bu üretim ilişkilerinin bütünü görmesi, bir olanaksızlık doğurmaktadır.

Böyle bir gerçekçilik anlayışından yola çıkaran Lukacs, natüralizmi de, gerçekliği nesnelleşmiş bir veri, bireysel ya da tarihsel değişimden soyut olarak ortaya koyması bakımından eleştirir. Böylelikle dünya, bilinçli insan eylemiyle değiştirilebilir olmaktan uzaklaşır.

*Gerçekte hiçbir yerde hareketsizlik bulunmaz... Doğalcılığın gerek fotoğrafla, gerekse yazıyla öylesine (gerçeğe) sadık kalarak yansıttığı yaşam yüzeyleri, iç hareketten yoksun, ölü kalmaktan öteye gidememişlerdir.*²⁹¹

²⁸⁷ Lukacs, *Marksist İmgelem*, YeniHayat Kütüphanesi, İstanbul, 2004, s. 57.

²⁸⁸ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2006, s. 51, 52.

²⁸⁹ Dışavurumculuk tartışmasına ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz., Lukacs 2004 ve E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2006.

²⁹⁰ Oktay, 2003.

²⁹¹ Lukacs, 2004, s. 53.

Görüngü ve Öz arasındaki diyalektik etkileşim ortadan kalkar. Artık okur, dramatik bir anlatıya duyusal olarak katılacağına, mekanik olarak düzenlenmiş olayların pasif bir gözlemcisi durumuna indirgenmektedir. Gerçeklik, olgusal bir doğrudanlıkla, deneyimleri toplumun nesnel gerçekliğine bağlayan dolayımından ayrı olarak ele alınır ve bu bir tür *natiüralist şeyleştirme*'dir. Özellikle E.Bloch ve Brecht'le “gerçekçilik” ve “dışavurumculuk” temelinde gelişen tartışmalarında, Bloch, Lukacs'ın modern sanat eleştirilerinde, gerçekliği inşa edebilecek, canlandıracak eserlere hiç değinmemesi, bu bağlamda kısmi ve kapalı bir realiteyi görüp kabul ediyor olması, yaratılan her türden anlam bulanıklığını, olgunlaşmamışlığı ve sanatta üretim adına oluşturulan tüm yeni teknikleri dekadans ilan etmesi bağlamında eleştirmektedir.

*Karmaşık ve parçalanmış bir dünyada yaşayan yazarın yapıtında, nesnelleşen umutsuzluğu, yalnızlık durumunu, acı çekmeyi hiç önemsemiyor Lukacs, bunlardaki direnmeci öğeleri karşı-devrimci öğeler saymaktan çekinmiyor.*²⁹²

Lukacs bu değerlendirmelerine modern sanat üzerinden devam eder:

Modern edebiyatta, insan yalnızdır ve böylece insanın yazgısı, anlamlı ilişkiler kuramayan bir varlık oluşu, gerçeklikle özdeşleştirildiğinden, soyut ve somut arasındaki ayrımın da bir anlamı kalmaz ve insan soyut bir öznellikle özdeşleştirildiğinde, kişiliği de ister istemez parçalanmak zorunda kalacaktır.

Bu kişiliğin parçalanması aynı zamanda dış dünyanın da parçalanmasıdır. İnsanın bu temel yalnızlığı, geleneksel gerçekçi edebiyattaki ayrı ayrı insanların yalnızlığı ile karıştırılmamalıdır. “Sonuncu örnekte söz konusu olan, kişiliği ya da yaşama koşulları yüzünden bir insanın içinde bulunduğu belirli bir durumdur.”²⁹³ Bu türden bir yalnızlık her zaman bütün bir topluluk yaşayışının bir parçası, bir dönemidir. Buraya kadarki akışta Lukacs'ın düşüncelerinde, “özel idealist” olarak nitelendirebileceğimiz ilk dönemlerine nazaran büyük bir değişim gözlemleriz. Modern dramın gelişimini Simmel etkisinde “Modern

²⁹² Oktay, 2003, s. 125.

²⁹³ Lukacs, a.g.e., s. 24.

Öncesi Toplumsal” ve “Modern Toplumsal” ayrımı üzerinden sosyolojik olarak incelerken, orada da modern bireyin yalnızlığına vurgusuyla karşılaşırız. Ancak görürüz ki, özne merkezli anlayışında ve biçimin içeriğe üstün olduğu düşüncesinde temel değişimler yaşamıştır.

Bir başka nokta da gelişen felsefi düşüncenin ve varlıkbilimin toplumsal yaşamı nasıl etkileyeceğine dairdir. İç ve dış dünyanın nesnel, diyalektik bir bütün meydana getirdiğine yönelik Hegelci görüşe Kierkegaard karşı çıkmış ve böyle bir birliği reddetmiştir. Buna göre birey, donuk ve tanınmayan bir kimlik içinde yaşar. Bu felsefi görüşler ikinci dünya savaşı sonrası yaygınlaşmış ve bir insanın görünüşteki eylemlerinin gerçek tutumlarını yansıtmadığı anlamına gelen gizli kimlik öğretisi açığa çıkmıştır.²⁹⁴

Lukacs’ın modern sanata diğer bir eleştirisi de, her dönemde psikopatolojiye-delilik-yeni bir önem, sanatsal bir görev verilmesidir. Bu, kapitalist düzendeki sıkıcı yaşantıdan bir kaçış çabası olarak belirir ve kapitalizme karşı ahlaksal bir başkaldırıdır. Bu durumun en belirgin örneklerini de genel olarak Avangard akımda görmek mümkündür. Psikopatolojiye kaçışla açığa vurulan bu karşı çıkış, soyut bir davranıştır. Gerçekliğin reddi hiçbir somut eleştiriyi içermez, bir tür hiçliğe kaçıştır. Anlamsızlık, her hareketi gülünçleştirdiği gibi, sanatı da doğalcı betimlemeye indirger. Yenilikçi yazarların çoğunun dünya görüşü dış gerçekliğin değiştirilemezliğini öne sürdüğünden, insan etkinliği güçsüz ve anlamsız kılınmıştır. Gerçeklik anlaşılamıyorsa, kişinin özneliği de aynı ölçüde anlaşılmaz bir nitelik kazanır.

Bu fetişleşmiş dolaysızlık, modernizmin bağlantısız olguları bir araya getirmesi ile vuku bulur. Lukacs bu düşüncesini montaj tekniğine bağlayarak açılar.

*Birbirinden ayrı imgelerin yan yana getirilmesi, teknik deneyimlere “formalist” saplantıda olduğu gibi, modern Batı kültürü içinde kendi yaptıklarına kendi tepkisini temel alan bir sanatta, gerçekçiliğin kaybedilmesini simgeliyordu.*²⁹⁵

²⁹⁴ Lukacs, a.g.e., s. 30-31-32-33.

²⁹⁵ Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, Alan Yayınları, Çeviren: Yavuz Alogan, İstanbul, 1995, s. 104.

Böylelikle ileri kapitalizmde işbölümü ve uzmanlaşmanın etkisinde modernist yazarlar, geniş kitlelerin toplumsal deneyimiyle ilişki kurmaktan uzaktırlar. Örneğin Avangard edebiyatın gerçekçilik anlayışı, öznel, karışık ve parçalı olduğundan geniş kitlelere bir şey öğretmez.

*Özgün formu içinde fotomontaj olarak montaj çarpıcı etkilere sahiptir ve kimi zaman güçlü bir siyasal silah da olabilmektedir. ... Bununla beraber, bu tek-boyutlu teknik- bir şaka olarak kaldığında ne kadar başarılı ve haklı olursa olsun- realiteye ..., ilişkiler dünyasına ... ya da bir totaliteye ... biçim vermeye kalkıştığında, sonul etkisi, büyük ve ağır bir monotonluk olmaktadır.*²⁹⁶

Lukacs, modernistleri, ileri kapitalist toplumun dolaysız yapısı ve yabancılaşma deneyimi karşısında, bunların ardındaki kaynakları ve tarihsel güçleri araştırmak yerine, eleştirel olmayan bir biçimde yansıtmayı seçip, olguların ötesine geçememekle suçlamaktadır. Batılı entelektüellerin, çöküş döneminde akıldan ve tarihsel kavrayıştan uzak karamsarlıkları karşısında gerçekçi sanatın derinliği, somut ve tarihsel bir sunuştan organik bir eğilimin çıkmasından oluşmaktadır. Öte yandan Lukacs'a göre, Modernist edebiyat natüralizmden beri akıl-dışı bir öznelciliği ya da “burjuva yükselişi”nin mekanik pozitivizmini yansıtmaktadır. Böylelikle bu formlar faşist ideolojiye karşı olmaktan çok bu ideolojiyi beslemektedirler.

²⁹⁶ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2006, s. 84, 85.

SONUÇ

Lukacs'da sanatın işlevi, özcü sanat anlayışından da çıkarsayabileceğimiz gibi “bütünlük” ve bu bütünlüğe dayalı teleolojik tarih anlayışında yatmaktadır. Buna göre, görünenin gerisindeki özü, parçalanmış gibi görünen dünyayı, sanat bütünlemeli ve bütünsel bir yapıda sunmalıdır. Lukacs'ta da, Hegel ve Marx'ın diyalektik düşüncelerinin etkisinde, tarihin özgürleşmesi bağlamında, Frankfurt Okulu'nun dönüştürmeye çalıştığı, ereksel bir sanat anlayışıyla karşılaşırız. Brecht ise, daha çok “olumsuzlama” isteminden yola çıkmakta ve O da Marksist diyalektiği temele almaktadır; ancak bir farkla ki O, Hegel etkisinden tamamen sıyrılmış bir Maksizmi benimsemektedir. Brecht'e göre, her şey gizemleşmiş bir haldeyse, sanat bunu yansıtmalıdır. Ona göre, sanatçının ideal olanı işaret etmesi bir anlam taşımaz ve bu durum bir bilinçlenme yaratmayacaktır. Çelişki ancak çelişkiyle, yani durumları ve bu durumlardaki çelişkileri göstererek çözülecektir. Bu durumlar da, en iyi parçalanarak anlatılabilir ki bu noktada Brecht'in montaj tekniği önem taşımaktadır:

*Brecht'in kullandığı montaj, Dadaist ya da gerçeküstücü montaj değil, kübistik montajdır*²⁹⁷.

Buna göre yabancılaştırma, bilinebilir ama değişken ve çok yanlı gerçekliğin, izleyicileri alışılmış olana yabancılaştırarak ve böylelikle de toplumsal dünyayı kavrayabilmelerine olanak sağlayarak gerçekleştirilir. “Onun yabancılaştırma aygıtları, kübistlerin nesnel dünyayı analitik olarak ayrıştırmak, saldırgan bir biçimde yeniden düzenlemek ve sonra yeniden yapılandırmak için duydukları bilimsel arzuyu paylaşır.”²⁹⁸ Böylelikle Brecht'in oyunlarındaki süreksizlik ve kesintililik, geleneksel anlayışın organik ve çizgisel anlatılarının pasifleştirici etkileri yerine, dünyaya akılcı bir biçimde müdahale etmeye teşvik edici

²⁹⁷ Lunn, a.g.e., s. 155.

²⁹⁸ Lunn,a.g.e, s. 155.

niteliktedir. Brecht'te “bilme”ye ilişkin, düşünsel bir ilke olarak yapılandırılan montaj, Kafkavari melankoliyi tahrip etmeye yöneliktir. Melankoliyi oluşturan, hayatın görünürdeki durağanlığının ve değişmezliğinin yerine, görünenin tarihselliğini, realitenin değiştirilebilirliğini, melankolinin irrasyonelliğini gösterir. Çelişkileri bir bütünlüğe erişirme ideali karşısında takındığı parçalama yöntemiyle, özellikle Adorno'nun negatif diyalektik anlayışıyla paralellik gösteren Brecht, politik bir sanatın yolundan giderek, düşünsel temellere ve “yeni” olana dair iyimserliğe dayalı sanat yaklaşımıyla Adorno'dan ayrılır. Sanata böyle bir işlevin yüklenmesinin, sanatı daha da içine kapanık bir hale büründürdüğünü belirten Adorno²⁹⁹ için, esas eleştirel sanatçılar, içinde yaşanılan dünyanın ve iletişimsizlik halini alan, bütünlüğünü yitiren dilin, bu negatif görüntüsünü sergileyenlerdir.

*... Beckett, Celan ya da Kafka gibi yazarlar, yalnızca bu yazarlar, sanatın eleştirel gücü bakımından gerçek sanatçıydılar. Çünkü Brecht'in modernist didaktisizminin ve Lukacs'ın desteklediği “sağlıklı” gerçekçiliğin fark etmemiş gibi görüldüğü, öznenin modern hayattaki katline acılar içinde tanıklık etme yürekliliğini yalnızca bunların sanatı gösterebilmekteydi.*³⁰⁰

Sanatın politik işlevini temele alan ve toplumsal yaşamın çelişkilerini açığa çıkarmaya çalışan, bunu yaparken de, Avangard dönemle ilişkisi etkisinde ve içeriği sunabilme yolunda, tarihsel olan tüm araçlardan yararlanma yolunu seçen Brecht, kendi yorumuyla oluşturduğu yabancılaştırma tekniğiyle, dolayimsız bir algılayışla fark edilmeyen bağlantıların görünmesini, realitenin hakikatini algılayabilmemizi sağlar. Gerçeklik, yeni bir bilme ve anlama içinde kavranır. Ayrıca kullandığı montaj tekniği, sanatsal üretimde biçimi bitmişlikten uzak tuttuğu için, gerçekliğin de bitmiş olmaktan uzak bir betimleniş yöntemidir.

*Bu nedenle, betimleyim(tasvir) ile betimlenen(tasvir edilen)arasında; yani realite ile onun sanatsal ürünündeki form'u arasında ürüne her bakışımızda yeni yeni idrak etme olanakları bulmamızı sağlar.*³⁰¹

²⁹⁹ Adorno, 1984.

³⁰⁰ Jay, 2001, s. 179.

³⁰¹ Oskay, “Kahraman Ve Tragedya Açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin, eni Anlama-Bilme Aracı Olarak Montaj Tekniği ve Melankolinin Ortadan Kaldırılması”, http://www.halksahnesi.org/incelemler/kahraman_tragedya/kahraman_tragedya.htm, 10/05/2008, “Yeni Anlama/Bilme Aracı Olarak Montaj Tekniği ve Melankolinin Ortadan Kaldırılması”.

“Gerçekçilik” ve “Modernizm” bağlamında sıralanagelen pek çok tarihsel tartışmanın, genellikle karşıt görüşler ve isimler bağlamında ele alınması yaygındır; ancak, temeline inildiğinde, bu tartışmalara dair isimlerin, yaşantıladıklarını da göz önünde tutmak ve ararındaki paralellikleri de görebilmek, düşünsel karşıtlıkları anlayabilmekte ve daha ılımlı yaklaşabilmekte yapıcı bir adım olacaktır. Bu bağlamda, örneğin Adorno, Avangard Sanata olumlu yaklaşımı paralelinde, kültür endüstrisi eleştirisini film üzerinden yürüttüğü değerlendirmelerinde³⁰², montajın önemi üzerinde durur. Ancak, bu şok etkisine dayalı montaja da belirli bir mesafeden yaklaşır. Buna göre, bir amaçlılık taşımayan montaj çalışması, salt bu teknik ve ilke ile bir amaçlılık kazanamaz.

*Bu amaçlılık başka yollarla katılması gereken bir öge olmaktaydı Adorno’ya göre. Bu yollardan birisi, filmin diğer iletişim araçları ile etkileşimde bulunmasydı. En önemlisi de gelişkin müzikle kuracağı etkileşim olmaktaydı.*³⁰³

Genel olarak gerçekçilik, özeldeyse Brecht ve Lukacs arasındaki anlaşmazlığın temel kaynaklarından biri de, yaşadıkları tarihsel olayların onların düşüncelerindeki gelişimi ve değişimi tetiklemesidir. Brecht’in Marksizmi benimsemeden önceki savaş yıllarının etkisinde yazdığı oyunları, savaş sonrası toplumsal parçalanmışlığa dairdir. Örneğin ilk tiyatro eseri *Baal*’de³⁰⁴ başkalarına ve kendisine zarar veren ahlak dışı bir tiplmeyi, Nietzschevari öğelerle sunmaktadır. *Baal*, hiçbir şeyin kalıcı olmadığı bir evrenin amaçsızlığı üzerine kurulur. Bu dönem oyun ve şiirlerinde dışavurumcu etkilere rastlanmaktadır. Bu eserlerinde, doğal dünya, insanların çektikleri acılara ve yıkıcılığa kayıtsız düşman bir ortam olarak görülür. Lukacs’tan farklı olarak Brecht, mevcut duruma karşı uyum ve organiklik gibi hiçbir kaşı-imgeye başvurmamıştır. Farklı akımların etkisinde, ilerleyen dönemlerinde oluşturduğu

³⁰² Adorno, *Transparencies on Film* (1966) , by Miriam B. Hansen, New German Critique, Published by: Duke University Press, 2010.

³⁰³ Jay, 2001, s. 175, 176.

³⁰⁴ Brecht, *Bütün Oyunları Cilt: 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2007.

yeni tiyatro anlayışının ilkelerini, Marksist bir yaklaşımla şekillendirmiştir. Buna göre, sanatı maddi emeğin bir parçası olarak işçi sınıfının çıkarları doğrultusunda işlevsel bir hale getirmeye yönelmiştir.

Brecht için modern teknikler, makineleşmiş ve kişisizleştirilmiş çağın olumlu potansiyelleridir. Lukacs ise, bu anlayışa, klasik hümanizm inancı ile güçlü bir karşıtlık oluşturmaktadır. Brecht'in geleneksel ve eski olanda takılı kalmayıp, "yeni" olana yönelme düşüncesinin temelinde, savaş yıllarının deneyimiyle, savaş öncesi normal yaşantısına dönüş umutlarının yok olması yer almaktadır diyebiliriz. *"Dünya Brecht'e yıkımla "silinip süpürülmüş" gibi görünüyordu. Yeni bir savaş sonrası kültür ve toplumun çok çeşitli imkanları mevcut olsa da, geçmişin sürekliliğini sağlamak artık bir hedef değildi. Gelenekteki kopukluk tamamlanmış bir olguydu."*³⁰⁵ Böylelikle Brecht geleneksel kültürü değiştirme ve yeni bir başlangıç yapma zorunluluğundan yola çıkar ve bu değişim dürtüsü onun bütün dönemlerindeki düşünce ve oyunlarına yansır. Oluşum halindeki proleter dünyası, on dokuzuncu yüzyılın burjuva düşüncesinden büyük bir kopuş³⁰⁶ yaşamalıdır. Buna bağlı olarak, sınıf mücadelesi odaklı bir anlayış geliştirmiştir. Lukacs ise, proletarya kültürünün burjuva klasik hümanizmi ile sürekliliğini sağlamak adına, sınıf mücadelesini daha az vurgulamaya başlamıştır. Önceki dönemlerindeki ütopyacı yaklaşımlarından vazgeçerek, liberal burjuvazi ile işçilerin oluşturacağı *"halk cephesi"* anlayışını geliştiren Lukacs, olgun Marksist dönemi eserlerinden *"Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı"*nda, eleştirel gerçekçilik ve toplumsal gerçekçilik arası bağları ve geçiş sürecini konu edinmekte, burjuva sanatının toplumcu gerçekçiliğe katkılarından bahsetmektedir. Belirtmek gerekir ki, estetik anlayışının genelinden çıkarsayabileceğimiz gibi, Lukacs'ta ütöpik olan farklı bir bağlamda değerlendirilmektedir. Özellikle ilk dönem çalışmalarında rastladığımız etik ile bağı, bu düşüncelerinin temelidir.

³⁰⁵ Lunn, 1995, s. 127.

³⁰⁶ Lunn, a.g.e., s. 134.

*İnsanın en son etik amacı Ütopya'dır, yani içinde anlamın ve yaşamın bir kez daha bölünmez olduğu, içinde insanın ve dünyanın uyumlu olduğu bir dünya. Fakat böyle bir dil soyuttur, Ütopya ise bir fikir değil, bir görünüdür.*³⁰⁷

Bu bağlamda da, ütöpik etkinliğin alanı soyut düşünce değil, giriş bölümünde de değindiğimiz gibi, somut anlamın kendisidir. Bu bağlamda Lukacs³⁰⁸, ütopyanın kimi filozoflarca soyut bir düş, hayali bir istek olarak değerlendirilişini eleştirirken, somut bir anlamı yakalama ve sunabilme olanağını sanatçada, özellikle romancılarda bulur.

Her iki Marksist düşünürün kapitalizmi ele alış biçimleri de, ayrıldıkları noktalardan birini oluşturmaktadır. Lukacs, genel olarak kapitalizmi toplumsal ya da ekonomik eşitsizlikler düzleminden çok, estetik ve etiğe bağlı hümanist ve idealist bir yaklaşımla ele almış ve hayatın parçalanmış görüntüsü karşısında uyumlu ve bütünlüklü bir varoluşa yönelik insani özlemden söz etmiştir. Özellikle ilk dönem eserlerinde bu yaklaşımın ruhsal boyutlarını görmek mümkündür. Aynı biçimde söyleşme analizinde de, kapitalizmin bir getirisi olarak işbölümü ve uzmanlaşmayı kişiliğin ve bilincin parçalanması yönünde değerlendirmiştir. Ortodoks Marksizme yaklaşımı da gözetildiğinde, O'na göre, kapitalizmin sona ermesi, aynı zamanda ekonomik hakimiyetten kurtuluşun da bir ifadesidir. Öte yandan Brecht, Marksizmin nesne-özne diyalektiğine odaklanırken, Marksist diyalektiği Hegel diyalektiğinden ayırmaya çalışmıştır. Lukacs'ın bilimsel algılayışı sanatsal olandan ayırdığı yerde, Brecht Hegelci felsefeden Materyalist bilim anlayışına dayalı bir ilerlemeyi gözetmektedir. Lukacs'taki estetik deneyimin yerine, Brecht, sanatın, değişen bir toplumsal gerçekçiliği göz önünde bulundurması gerekliliğine değinerek, aynı zamanda siyasal olarak yararlı işlevi üzerinde durmuştur. Sanatı imgesel bir uğraş olarak gören on dokuzuncu yüzyılın idealist yaklaşımını reddederek, sanat ile bilim, üretim ve toplumsal praksis arasında bağlantı kurmaya yönelmiştir. Böylelikle, insanları edilgin kılan idealist bir kültür ve etik anlayışın yerine, Marksizmi bilimsel bir yöntem olarak ele almış ve çalışmalarının odağına yerleştirmiştir. Bu

³⁰⁷ Jameson, 2006, s. 155.

³⁰⁸ Lukacs, 2003.

bağlamda, Lukacs'ın ekonomik ve sınıfsal eşitsizliği gözetmeyen yaklaşımı karşısında Brecht, bilimsel ve ekonomik bilgiye sırtını dönen, Hegelyen düşüncenin etkisinde, çarpıtılmış gerçekliğin özünü yakalayabilme çabasındaki hümanist tavrı eleştirir. Lukacs da, bu düşünce ekseninde, gizlenmiş öz'ü açığa çıkarmada, tam bir dolaysızlığı gözettiğinden, modern biçimsel değişimleri, amaçları ve yaklaşımları ne olursa olsun ağır bir biçimde suçlamaktadır.

*Bu bakımdan, gerçeğin bütünlüğünü parçalayabileceği ve dolayısıyla mevcut çarpıtılmayı pekiştirebileceği varsayılan yenilikçi biçim bu yüzden sakıncalı görünmektedir.*³⁰⁹

Etik'i olumlayan, trajediyi kaçınılmaz kılan, insanı etik içinde edilgin kılan “kapalı-drama” anlayışının yerini Brecht'te, etik ile mücadelede, bireyin insansal potansiyellerini gerçekleştirdiği bakış açısı alır.

Lukacs³¹⁰ ise, klasik dramdaki trajik öğeye ve Hegel'deki karşıtlık anlayışına bağlı kalır; kahraman iki karşıt etik istem karşısında bir çelişkiyi yaşamak ve bu çelişkiyi iradesiyle bir öncü olacak şekilde çözümlemek zorundadır. Onun kaybı da kazancı da, kaderinin bir sonucudur. O'nun *gerçekçilik* anlayışının temelinde, burjuva yazarların ilerlemeye ve demokrasiye bağlılığına inancı yatmaktadır. “Lukacs'ın ilgilendiği yazarlar, daha çok sınıfsal bağlarını radikalce koparanlar değil, düşünsel alanda «devrimci demokrasi» anlayışına bağlı kalanlardır.”³¹¹ Yeni yöntemler ve kurgu araçlarına karşı durmasının nedenlerinden biri de burada yatmaktadır, politika alanında uzun bir geçiş dönemi gözettiği gibi, gerçekçiliği de on dokuzuncu yüzyılın büyük ilerici akımlarının sürdürülmesi olarak görmektedir. Böylelikle Brecht'in yeni üretim ilişkileri ve tekniğin olanakları karşısında, yeni sanat araçlarının ve biçimlerinin ortaya çıkarılması ve bunların ele geçirilmesi yönündeki görüşlerinin yerine, Lukacs'ta edebiyatın modern dekadan kalıntılarından temizlenmesi gerektiği düşüncesine rastlarız. Çünkü, “yazınsal yapıtın kendisi yoğun coşkulu ve heyecanlı gibi görüldüğü

³⁰⁹ Oktay, 2003, s.115.

³¹⁰ Raddattz, **Georg Lukacs**, Türkçesi: Ender Atışman, Alan Yayınları, İstanbul, 1984.

³¹¹ Doğu Berlinli Edebiyat bilimci Werner Mittenzwei'den aktaran, Raddattz, a.g.e., s. 58.

zamanlarda bile, bu türlü patlamaların, daha yakından bakılınca, olayların ve sözde-olayların taklitlerinden başka şey olmadıkları, yaşantının o renksiz akışından gerçek bir olay çıkacağından umudunu kesmiş yazarın zorlaması olduğu açığa çıkacaktır.”³¹² Bu düşüncelerinde Lukacs’la ayrıldıkları temel nokta, Brecht’in bir bütünlük kabulüyle teleolojik bir tarih anlayışına sahip olmaması, tersine her şeyin tarihselleşip değiştiği bir süreçte, bir şeyi evrenselleştirmenin anlamsız olduğunu düşünmesidir. Lukacs’ta Hegel etkisinde “bütünlük” ve öz üzerinden inşa edilen anlayış, Brecht’te “değişim” (koşulların değişimi) düşüncesi temelinde ilerlemektedir. Brecht³¹³’in, eski günlerin iyi anılarına takılıp kalmaktansa, kötü olan yeniden yola çıkarak ilerlemek gerektiği ilkesi, böylelikle açıklığa kavuşmuş olur. Kendisi de, değişik yıllarda ya da değişik eklemelerle, aynı oyunu birkaç defa yazarak, bize değişime önem verişinin pratik bir uygulamasını sunmuş olur:

*Tarih’in içinde verdiğimiz kavgalar, yeniden bir kez daha yitirmek istenmiyorsa, bu kavgalar, uğrunda her gün tekrar tekrar mücadeleler vermemiz gerekmektedir. Geçmiş’teki kavgalar sırasında oluşmuş, geçmiş’teki yenilgiler yüzünden sönmüş gibi olmuş umut kıvılcıklarını bugün için canlandıracak olan, geçmiş’teki acılardan kazanılmış bilgeliğin, basiretin günümüzün insanına aktarılması, kazandırılmasıdır. Bu dostluk, geçmiş’te kalmış iyilerle, iyi şeylerle, iyi kişilerle yapılamayacak duruma gelmiş bugünkü işlerin, yaşadığımız gün’deki kötülerle başlanıp yapılabilmesini sağlar.*³¹⁴

Lukacs’ın Avangard ve tüm yenilikçi girişimler karşısındaki bir başka eleştirisi de, onların anlaşılamazlığı, kitlelere erişemezliklerine ilişkin iddiasıdır.

*Geniş halk kesimleri avant-garde edebiyattan güç erişilir oluşu nedeniyle, hiçbir şey öğrenememektedir.*³¹⁵

Brecht’in, Avangard sanatın genel tutumundan, en bariz bir biçimde, politik ve toplumsal bir sanat yönelimiyle ve seyircide uyandırmaya çalıştığı şaşkınlık durumunun, kapitalizmin yarattığı yanılsamacı düşünselliği kırmaya yönelik bir alt-metne sahip olması nedeniyle ayrıldığını görmemek pek mümkün gözükmemektedir. Oysa Lukacs, özellikle biçimsel

³¹² Jameson, 2006, s.175.

³¹³ Brecht, 1997.

³¹⁴ Oskay, 10/05/2008, a.g.e.

³¹⁵ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2006, s. 113.

öğeleri ve çıkış noktası Avangard dönem olan Brecht'i de eleştirisinin sınırlarına dahil eder; çünkü bu eleştirinin menzili tüm yenilikçi yaklaşımlara dairdir.

'Söylediklerin yanlış değil, ancak, düşmanca.' Lukacs'ın çağdaş sanat üzerine söyledikleri için bir vecize böyle olabilirdi. Hem bir tanı hem bir yargıdır; fakat yargı bütün boyutuyla bir belirsizliğe dayanır, çünkü modernist yazarın konuda kişisel bir seçime sahip olduğunu ve yazgısının tarihte içinde bulunduğu anın mantığıyla onaylanmamış olduğunu peşinen varsayar.³¹⁶

Brecht'in, sanatı ve onun alımlayıcısını, bir üretim süreci halinde Marksist bir tutumla ele alan ve böylelikle teori-pratik birliğine yeni bir açılım getiren yaklaşımı, bu "dairlik" arasından sıyrılammış, sanata, tam da felsefi olanı pratikle birleştirmesi bağlamında getirdiği yeniliğin özgün yanı, döneminin tartışmaları içerisinde yeterince vurgulanamamıştır. O'nun perspektifinden, üretimsel bir süreç olarak sanat, yalnızca tüketim nesnesini değil, onu anlayan öznelere de yaratmaktadır. Dolayısıyla sanatsal üretim, varlığını koruyabilmek için, tarihsel sürecin değişkenliğine kendini uydurabilmek, böylelikle de kitlelerin yeni beklentilerini karşılayabilmek ve de aynı zamanda bu yeni kitleleri yaratabilmek için kendi biçimsel yapısını da dönüştürmek zorundadır.

Yazar, bir açığa çıkarılacak öz'ü bulunan gerçeği yansıtmaz, tam tersine: Tıpkı bir fabrika işçisi gibi bir ürün üretir. Bu üretimin de araç gereci ve koşulları vardır.³¹⁷

Lukacs ısrarla hayata katkısı olabilecek bir popüler ilericilikten söz etmektedir:

Siyasal yönden de kültürel yönden de, ilerleme ve demokrasi için en büyük engeller emperyalizm çağı ile birlikte yaşanmakta olduğu için, bu döneminin dekadan tezahürlerinin- siyasal, kültürel ve sanat alanlarında- kılı kırk yararcasına dikkatle incelenmesi ve irdelenmesi gerçek bir popüler kültüre erişmek için çıkılacak uzun yolun zorunlu başlangıç noktasıdır.³¹⁸

Aynı biçimde popüler bir sanat tanımlamasına Brecht'te de rastlanır. O'nun kurguladığı, ezilen çoğunluğa, halka yönelik, üreticilerin birer gerçek öznelere haline dönüşebileceği bir

³¹⁶ Jameson, 2006.

³¹⁷ Oktay, 2003, s.131, 132.

³¹⁸ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2006, s. , s. 114, 115.

sanat anlayışıdır. Bu tıpkı Lukacs³¹⁹, in, proletarya bağlamında geliştirdiği, tarihin hem öznesi hem de nesnesi konumundaki bireyin durumu gibidir.

*Bizim “popüler” kavramımızın içine aldığı halk, tarihi gelişme içinde tam rolünü oynamakla kalmaz, tarihi etkin bir biçimde avucunun içinde tutar, hızını zorlar ve yönünü belirler. Kafamızda tarihi yapan, dünyayı ve kendilerini değiştiren bir halk var.*³²⁰

Böylelikle Brecht’in yeni üretim ilişkileri ve tekniğin olanakları karşısında, yeni sanat araçlarının ve biçimlerinin ortaya çıkarılması ve bunların ele geçirilmesi yönündeki görüşlerinin yerine, Lukacs’ta edebiyatın modern dekadan kalıntılarından temizlenmesi gerektiği düşüncesine rastlarız.

*Eski yabancılaştırma etkileri, betimleneni izleyicinin etki alanından bütünüyle uzaklaştırır ve betimleneni bir değişmez’e dönüştürür; yeni etkilerin ise tuhaf olan hiçbir yanı bulunmamaktadır; yabancı olanı tuhaf diye damgalayan, yalnızca bilimsellikten uzak bakış açısıdır.*³²¹

Lukacs ve Brecht tarafından geliştirilen her iki sanat teorisi de, bir Marksist gerçekçilik tanımına dayanmaktadır. Lukacs, kendi yansıtma teorisindeki çelişkiyi ortadan kaldırma isteğinde olmasa da, onu aşmaya çalışır. Hegelyen bir tavırla öz ile görüngü arasında bir uyum arayışındadır. Sanat yapıtının başarısı, bu görüngü ve öz arası çelişkilerin çözülmesi ve bıraktığı etkide kendiliğinden birliğe ulaşmasıdır. Brecht ise, öz ile görüngüyü bir birliktelik içinde birleştirmek yerine, yansıma olayının kendisindeki çelişkili süreci³²² göstermeye yönelir. Yani yansılar, yansıtılanların gerisinde kalmalıdır.

Lukacs *çelişkilerin üzerine sünger çekmek ister*³²³ bu nedenle de açık biçim tanımaz; O, bir giriş ve onu tamamlayıcı nitelikteki sonuç bölümüyle gerçekçi romanın yapısının etkisinden söz etmektedir. Bu da Aristotelesçi dram anlayışından beslenen Klasik sanatın mimetik yapısına ve bütünsel kuruluşa paralellik taşımaktadır ki, Brecht’in kırmak istediği tam da

³¹⁹ Lukacs, 2006.

³²⁰ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, a.g.e., s. 162.

³²¹ Brecht, 2005, s. 45.

³²² Doğu Berlinli Edebiyat bilimci Werner Mittenzwei’den aktaran, Raddattz, 1984, s. 59.

³²³ Raddattz, a.g.e., s. 59.

böylesi bir yapıdır. Bu nedenle Brecht, görüngü ile öz arasına giren şeyleri ve karşıtlıkları tanımaya yönelik bir gerçekçi yaklaşıma sahiptir. “ Gerçekçi şu anlama gelir; toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek/ egemen olan bakış açısının altında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek/ .../ gelişme ögesini vurgulamak/ somut olanı mümkün kılmak...”³²⁴ Tıpkı Lukacs’ın “şeyleşme” analizinin çözümlemesindeki ögeler gibi.

Lukacs’ın sanat yapıtının nihai anlamını arınmada (*Katharsis*) gördüğü yerde, Brecht bu utandırma etkisine, bu türden bir psikolojik etkileşime güvenmez. Sanat yapıtında, bir duyumsamadan çok, bir mesafe-uzaklık arar. “Sanat iyi ile kötü arsındaki çelişkiyi idealistçe gidermemeli, tersine ekonomik koşullar ile toplumun değişimini öğretmelidir.”³²⁵ Böylelikle Lukacs’ın etiğe dayalı klasik estetik anlayışı ile Brecht’in gerçekliği sorgulamaya dönük “mesafe” ve “yabancılaştırma” tekniğine dayalı estetiği arasındaki ayrımlar belirginleşmiş olur.

Her ikisi isim de, Marksizmi ele alışları bakımından benzerlik gösterirler:

Brecht’in Marksist bilim anlayışı, pozitivist yaklaşımdan farklı bir eleştirel, diyalektik ve tarihsel yönetime dayanmaktadır.

Lukacs da “Tarih ve Sınıf Bilinci”nde mekanik Ortodoks Marksizmi eleştirerek kendi Marksist anlayışını aynı biçimde diyalektik ve tarihsel ilkelere dayanarak oluşturmuştur.

Lukacs “şeyleşme” analizinden yola çıkarak estetik düşüncelerini geliştirmiş, natüralist ve modernist yaklaşımları kapitalist toplumdaki özne-nesne kopukluğu karşısında etkisiz bulmuştur. Aynı biçimde Brecht de, çağdaş şeyleşmeye karşı, yabancılaştırma efektlerini geliştirmiştir. Buna göre kapitalizm, tarihin sonsuz bir değişim olarak algılanmasını durgunluk, edilginlik ve ebedilik görüntülerinin ardında saklar. Toplumsal gerçeklikler ve belirlenmiş olan değerler arasındaki çelişkilerin algılanmasını “alışılmışlık” duygusuyla önler. İşte Brecht’te yabancılaşmaya karşı yabancılaştırma, bu görünürde alışılmış

³²⁴ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2006, s.163.

³²⁵ Raddattz, 1984, s. 60.

olanı, yabancı ve beklenmedik bir şey olarak göstererek şeyleşmeyi ortadan kaldırmaya çalışır. Lukacs³²⁶,ın gerçekçilik anlayışı ise, yabancılaşma sürecindeki kişisel deneyimden somut olarak açığa çıkan bir toplumsal bütünlüğü gerekli kılmaktadır. Brecht, böyle hümanist geleneksel tutumların modern toplumsal üretimin gerçekliklerini sakladığını ve bireysel deneyimden genel tarihsel olana ulaşamayacağını belirtir:

*Brecht, somutlaşmış tarihsel güçler olarak tipik bireysellikler arayacak ya da duygusal karmaşa içindeki okura katharsis sağlayacak yerde, normal kişisel deneyimlerden gizlenen kolektif toplumsal yapıların çağdaş dinamiklerini açığa çıkarmaya çalıştı.*³²⁷

Bir başka önemli olgu da, kahramana ilişkin düşüncelerindeki ayrı konumlanışlarıdır.³²⁸ Brecht Lukacs'ın biçimlenmesini tamamlamış karakter arayışı karşısında, anonim kimlik içindeki kişilerden yola çıkar. Bunun temelinde, modern insanın çeşitli kişiliklere bürünerek ve durmadan devinerek değişime yönelik potansiyeline duyduğu inanç vardır. Brecht'in kahramanları bu nedenle anti-hero niteliktedirler.³²⁹ Buna göre, kahramanın işlevi, trajik olanı yaşamak ve yansıtmak değil, böylesi bir çağda sıradan insan için rehber olabilmektir.

Tarihsel determinizme bağlanmış düşünürlerin iyimserliklerinin yanlış olduğunu belirten Brecht için, tarih geçmişteki gibi dramatik kararla değil, önemsiz gibi görünen karar ve davranışlarla değiştirilebilecektir. Bundan ötürü, tarihsel süreç, farklı bir tarzda yeniden değerlendirilmelidir. Olanaksızlıklar nedeniyle trajedi ve trajik olanın yerine, anti-dramatik nitelikler edinmemiz gerekmektedir. Yani, Aristotelesçi dram anlayışına bağlı olarak, olayların bir kahraman çerçevesinde, kahramanın iç dünyasına yönelik ruh çatışmalarına odaklandığı, böylelikle de kahramanla özdeşleşen seyircinin de, kahramanın ruh çatışmalarına dâhil olduğu ve bu nedenle de olay ve kahramanları eleştirme ve yargılama olanağından yoksun kalması, Brecht'in tehlike olarak gördüğü durumun açıklamasıdır. Estetiğe ilişkin düşüncelerine dayanarak Hegel'de, dramatik eylemi tinin yaratmasına bağlı olarak, özne-

³²⁶ Lukacs, Rodney Livingstone, David Fernbach, *Essays on Realism*, Published by: MIT Press, 1983.

³²⁷ Raddattz, 1984, s. 147.

³²⁸ Oskay, 10/05/2008.

³²⁹ Oskay, a.g.e.

merkezli bir anlayış saptayan Boal³³⁰, e göre, Brecht'te dramatik eylemi, karakterin toplumsal ilişkileri yaratmaktadır. Bunun temelinde, Brecht'in Marksist bir yaklaşımla, toplumsal varlığın toplumsal düşünceyi belirlemesi ilksine bağlılığı yatmaktadır. Brecht'te bunu en iyi örnekleyen oyun olarak, "Sezuan'ın İyi İnsanı"nı gösterir. Yoksul bir fahişe olan Shen-Te, şehirlerine gelen Tanrılara evini açan tek kişi olur. Tanrıların yardımıyla bir tütün dükkanı açar. Ondan para isteyen komşu, akraba, arkadaş, kim varsa yardımlarına koşmaya çalışır; ancak sonunda, zengin ve zalim Shui-Ta kılığına bürünür ve kendisini Shen-Te'nin kuzeni olarak tanıtır. Oyunun genelinden çıkarsanabilecek olan, iyilik ve zenginliğin bir arada yürütülemediğidir. " *Eğer zengin bir insan iyi olabilseydi, kaçınılmaz olarak -iyiliğinden dolayı- bütün zenginliğini ihtiyacı olanlara verirdi.* " ³³¹

Oyunlarının genelinde gördüğümüz bu ikili-değişimli yapı, bir kez daha, Brecht'in burjuva ideolojisinin dramatik yapısındaki, sabit, değişmez ve olduğu gibi ele alınan insan anlayışını, süreç içerisinde, değişebilir bir varlık olarak işleyerek, bu yanılsamayı kırma çabasını göstermektedir. Hegelyen anlayışın temelinde, siyasal alanda Tin'in yerine proletaryayı koyan, Aristoteles'çi dram anlayışına bağlı kalarak Klasik yapıtları doruk noktasına yerleştiren Lukacs'ın karaktere dair tutumuna, "tip" kavramı çerçevesinde değinmeye çalışmıştım. O'nun, bilince yüklediği işlev ve sanata yaklaşımındaki bütünlükçü arayış ve burjuva sanatının da, tıpkı devrimci demokrasi anlayışında olduğu gibi, zamanla evrileceğine olan inancı düşünüldüğünde, karaktere yaklaşımı ve bu yaklaşımda Brecht'le apayrı konumlanışları açıkça ortaya çıkmaktadır. Lukacs'ın düşünceleri, politik etkinliği ile doğrudan bağlantılı olarak dalgalanmalar göstermektedir. Ekim devrimi öncesinde, etiğin siyasete üstün olduğu düşüncesine dayanarak Lukacs³³², etik etkinliğin insanın içsel

³³⁰ Boal, 2003.

³³¹ Boal, a.g.e., s. 91.

³³² Uslu, 2006.

dönüşümüne, siyasi etkinliğin ise kurumsal dönüşüme ilişkin olduğunu belirtir. “*Hiçbir siyasi etkinlik insanın içsel mükemmelliğini sağlamaya muktedir değildir.*”³³³

Ekim devriminin etkisiyle var olan, kurulu düzen olarak burjuva düzenini bir yana bırakarak, “*olması gereken*” i gerçekleştirecek güç olarak işçi sınıfına yönelmeye başlamıştır. Bu yöneliminin temelinde de etiğe duyduğu ilginin var olduğu, özellikle parti üyesi olmasından sonra yaşadığı ikilemde gözlemlenmektedir.

Bu ikilemin temelinde, partiye üye olduğu ilk yıllarda kaleme aldığı “*Ahlaki Bir Sorun Olarak Bolşevizm*”³³⁴ yazısı yer almaktadır. Lukacs bu yazısında Marks’ın sosyolojisinden hareket eder. Proletaryanın egemenliği ele geçirmesi, sınıfsal hakimiyetin sona ermesinde yeterli bir koşul değildir. O’na göre, Bolşevik iktidarı da, baskıyı ortadan kaldırmamış, demokrasiyi taktik bir araç olarak görmüşlerdir. Bu nedenle, sorunun temelinde etik bir çelişki yatmaktadır.

*Sorunun etik formülasyonu, dolayısıyla, demokrasinin rolünün nasıl anlaşıldığında, yani, demokrasinin, sosyalist hareketin geçici bir taktiği, baskıcı sınıfların yasal olarak izin verilen fakat kanunsuz terörüne karşı mücadelede kullanılan faydalı bir araç mı, yoksa gerçekten de sosyalizmin içsel bir parçası olarak mı görüldüğüne dayanmaktadır.*³³⁵

Sonrasında, Lenin’le olan sıkı bağı nedeniyle, bu düşüncelerini etik boyutundan sıyırmaya çalışsa da, burjuva demokratik devriminin dönüşümü uzun bir geçiş dönemi olarak değerlendirmektedir.³³⁶ Bu bağlamda, devrimci-burjuva-demokrasinden vazgeçemeyen Lukacs, bu tavrını, estetik alanında, özellikle de yazın alanında, burjuva ilerleyişine inancıyla korur.

³³³ Uslu, a.g.e., s. 92.

³³⁴ Lukacs, *Ahlaki Bir Sorun Olarak Bolşevizm*, Social Research, Vol. 44, No:3,

Autumn 1977, pp.416- 424, Çeviri: Ergun Duman, Yaba Öykü, 36 (67), Temmuz-Ağustos, 1991.

³³⁵ Lukacs, a.g.e., s. 2.

³³⁶ Raddattz, *Georg Lukacs*, Alan Yayınları, İstanbul, 1984.

*Aynı belirsizlik Marksist devrim kuramında da görülür: Devrim, bütün nesnel koşullar olgunlaşınca kadar ortaya çıkmaz, ama öte yandan Lenin sırf istenç gücüyle bu koşulu açıkça zorlayabilir, daha önceki orta sınıf devriminin sürecini tamamlamasına henüz zaman varken bire proleter devrimi yaratabilir.*³³⁷

Lukacs'ın ilgilendiği yazarlar da, düşünsel bağlamda bu ilerleme anlayışına bağlı kalan yazarlardır. Brecht'le karşı karşıya kaldıkları en temel sorun da budur. Brecht, yeni üretim ilişkilerine ve gelişen teknolojiye paralel olarak, yeni sanat araçlarının ele geçirilmesi ve politik bağlamda işlevleştirilmesinden yanadır.

Bu yorumuyla da, tartışmanın odağında, Lukacs'ın burjuva gerçekçi yazarlara takılıp kalmasını ve modern sanatı tamamen dışlamasını, sanatın alanını daraltıran bir gerçekçilik anlayışına takılı kalmak olarak değerlendirir.³³⁸

Belirtmek gerekir ki, Brecht'te³³⁹ epik tiyatronun işlevi, kalıplaşmış değer yargıları üzerinden ahlak dersi vermek değildir. Önemli olan, seyircinin gerçeğin saklı yüzüne ilişkin bu derin bilgiyi edinirken, bir tür bilince varma durumunu yaşaması ve eleştirel tavır takınabilmesidir. Karakterlerdeki değişken yapının gerisinde, tamamen değişebilirliğin olayların çok farklı olabileceğine dönük umudu teşvik edeceği düşüncesi yer almaktadır. Brecht için modern çağda sorun, yabancılaşmanın geleneksel bir yorumu değil, teknolojinin nasıl ve kimin yararına kullanılacağı sorunudur. Bu yaklaşımıyla Brecht, oyunlarında özgürleştirici imkanları gözlemler ve insan yaşamını Lukacs'taki bir öz'ün gerçekleşmesi bağlamında ereksel olarak değil, sürekli bir tarihsel değişim süreci olarak görür.

Hem Brecht hem de Lukacs'ın Marksist estetikleri, hangi edebi geleneğin anti-faşist mücadelede en iyi şekilde kullanılabileceğine yöneliktir. Amaçları, yabancılaşmaya karşı savaşimleri ve rastlanabilecek pek çok benzer söylemleri paralellik taşımaktadır; ancak onlar gerçekliğe bakış ve estetik anlayışları bakımından birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Lukacs,

³³⁷ Jameson, 2006, s. 174.

³³⁸ Raddattz, a.g.e.

³³⁹ Brecht, 1997.

Klasik Avrupa kültürünün sürekliliğine derinden bağlı geleneksel bir etik ve estetik hümanizmi benimserken, Brecht, yirminci yüzyıla uygun bir modern estetik arayışı içinde bilimsel bir tiyatro anlayışıyla ekonomik üretim nosyonlarını uygulamaya çalışmıştır.

Lukacs gerçekçiliği edebi bir tarz olarak tanımlar ve bu tarzda da tekil karakterlerin hayatları, onları toplumlarının tarihsel dinamikleri içinde işleyen bir anlatıda yansıtılır.

*Büyük gerçekçi romanlar, retrospektif (geçmişe dönük) ifade sayesinde bir epik olaylar ve nesneler hiyerarşisini içerir ve tekil karakterin tarihsel olarak koşullanmış dönüşümü içinde esas ve önemli olan şeyi açığa çıkarır.*³⁴⁰

Böylelikle Engels ve Marx etkisinde Lukacs, hem tüm bireyselliğin ve hem de tarihsel tipikliğin betimlenişini vurgulamış olur.

Lukacs bu düşünceleri bağlamında, sanat ve edebiyat alanında "geçmiş", "miras" tümüyle ve hiç ayırsız reddeden anlayışlara karşı çıkmakta ve özellikle 19. yüzyıl yükselen burjuvazinin sanat ve edebiyatı olan gerçekçilikten öğrenilecek ve örnek alınacak çok şey olduğu görüşünü savunmaktadır. Yazılarında o dönemin edebiyat ve sanat çevrelerinde hala etkili olan, proletaryanın geçmişin mirasından alınacak hiçbir şey olmadığı, geçmişte var olanların bir kenara itilip, yeni, "devrimci" bir sanat ve edebiyatın doğması için "zeminin temizlenmesi" gerektiği görüşlerini savunan "*Proletkült*" sapmasına karşı mücadele etmektedir. Bu bağlamda Brecht'te geçmiş burjuva edebiyatına yöneltilen "Proletkült" reddiyesinin aşırı bir örneğini gören Lukacs, özellikle Brecht'in didaktik-öğretici oyunlarının doğru bir sosyalist gerçekçilik temeline sahip olmadığını düşünür. Bu nedenle Brecht'in, siyasal eğitim ve eylem için bir tür bilimsel laboratuvar yaratma girişimini, edebi esere bilimsel paradigmaların yersiz bir biçimde sokulması³⁴¹ olarak değerlendirir.

Seyirciyi, basit empatiden uzaklaştırma ve onları eylem üzerinde eleştirel biçimde düşünmeye teşvik etmeye yönelik "*yabancılaştırma*", Lukacs³⁴² için malzemeye yapay olarak sokulmuş

³⁴⁰ Lunn, 1995, s. 100.

³⁴¹ Lunn, a.g.e., s. 108.

³⁴² Lukacs, 1975.

unsurlar olarak görülmüştür. *Sanat Üzerine Yazılar*³⁴³,’ında Brecht, Lukacs’ın çağdaş sanatta insana önem verilmeyişi, öznel anlatıların ağırlık kazanması gibi eleştirilerine katılmakla birlikte, Lukacs’ın bu insancıl olmayan tekniği bir kenara itip, yüzünü klasik büyük gerçekçi yazarlara dönmesini eleştirmektedir. Lukacs’ın bu belirlemesinde, yazara düşen, eski ustalara yanaşmak³⁴⁴, yavaş bir anlatı temposunda, bireyi olayların merkezi konumunda işlemektir. Ancak, bunların nasıl üstesinden gelineceği bir açıklamadan uzaktır ve pratikte uygulanma olasılıkları yoktur. Brecht için çıkış yolu, iyi eskiyle değil, yeni kötüyle kurulacak bağlantıdır. Yapılacak olan, çağdaş tekniği yıkmak değil, onu geliştirmek, eksikliklerini kapatarak onu zenginleştirmektir.

Brecht, Lukacs’ın on dokuzuncu yüzyıl edebiyatına dair yaptığı betimlemeye değil, onun modern sanatın gerçekçi imkanlarının potansiyellerini dışlayan kısıtlı ve yasaklayıcı darlıkta oluşturduğu gerçekçi modele itiraz etmektedir. O, gerçekçiliği bir biçim meselesi olarak görmez, doğruyu ifade etmenin pek çok tarzı vardır. Sürekli değişen bir toplumsal gerçekliği açığa çıkarmak için yeni biçimsel araçlara başvuran yazarların, “biçimci” olarak nitelendirilmemesi gerektiğini belirtir. Böylelikle Brecht’e göre, asıl toplumsal ortam sanattan yeni taleplerde bulunurken, geleneksel biçimlere sıkı sıkıya bağlılığıyla Lukacs’ın kendisi “biçimcilik”te takılı kalmaktadır.

*Kapitalizmin toplumsal realitesi XX. yüzyılda radikal değişimler geçirmişti. Bunun zorunlu sonucu olarak, (çağdaş sanatçıdan) Balzac ya da Tolstoy tarzında tarihsel bireylik formları yaratması, oluşturması da beklenemezdi. Balzac ya da Tolstoy’un tarzındaki kişiler yaratmaya çalışmak fiilen realizmden bir uzaklaşma ve kaçış olacaktı.*³⁴⁵

Lukacs’ın gerçekçiliği, bireylerin toplumsal bütünü içinde yer almalarından yola çıkarken, modern kolektif hayat, bireyin bulunduğu noktadan hareketle yapılan soyutlamalardan ilerlemektedir. Brecht, total bir evrenselleştirme karşısında, onu dönüştürmeye yönelik biçim

³⁴³ Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, Cem Yayınevi, Çeviren: Kamuran Şipal, İstanbul, 1997.

³⁴⁴ Brecht, a.g.e.,

³⁴⁵ E. Bloch-G.Lukacs, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2006, s. 125.

ve tekniklerin peşindedir. Brecht için böyle bir gerçekliğin bütünlüğünün gösterilebilmesi, bilinçli olarak yan yana getirilmiş çizgisel olmayan imgelerin montajıyla mümkün olabilir. Tarihsel dünyayı Goethe, Balzac ve Tolstoy gibi yazarlarla değil, modernistlerle paylaştığımızdan, yirminci yüzyılın koşullarına tepki olarak geliştirilen modernist edebiyat tekniklerine yönelebileceğimizi belirtmektedir.

... Brecht'in biçimciliği, şöyle söyler: “ Biçimsel her şey sosyal nedenselliğin izlerine yaklaşmamızı engellediğinde uzaklaşılmalı; sosyal nedenselliğin temellerine ulaşmamıza izin veren biçimsel her şeye ise yaklaşılmalıdır.”³⁴⁶

Klasik sanata bağlılığı açısından Lukacs, modernist sanatın, yalnızca Avangardist görüşleri ifade ettiğini ve halka hitap etmediğini belirtirken, Brecht de Avangard hareketleri eleştirisi yönünde, Batı'daki kültürel üretim ve dağıtım koşulları içinde bunun geçerliliğini kabul etmekle birlikte, Lukacs'ın kaderci sonucuna itiraz etmektedir. İşçi sınıfının, “kendisi için sanat” anlayışını reddetmesine karşın, toplumun gerçek mekanizmalarının açığa çıkarılmasına yardımcı olan her türlü yeniliği her zaman desteklediğini söyler. Zamanla, sanatçı ile işçiler arası karşılıklı ve sürekli görüş alışverişi sonrasında, bu yenilikler anlaşılabilir olacaktır.

Lukacs için belli başlı bütün sanat dalları bir toplumsal bütünlüğü ifade etmektedir. Bu bütünlük içinde dolaysız deneyim ve tarihsel gelişme arasındaki çelişkinin yalnızca görünüşte üstesinden gelinmektedir. Okur, bu bütünlüğü algılayarak, görünüşte parçalanmış, insansızlaşmış bir dünyanın yeniden bütünleştirilmesini başkası adına yaşar. Bu yeniden birleştirilmiş bütünlük deneyimi, alımlayıcının fiilen ve moral olarak hazırlanmasına yardımcı olmaktadır. Burada Lukacs'ın estetik yaklaşımının temelinde de, “bilinç” ve “bütünlük” kavramlarının yatmasının etkisini görmek mümkündür. Tıpkı, siyasal düzlemde, proleterin bilinçlenmesine bağlanan süreç, sanatta da, alımlayıcının bilincine bırakılmaktadır.³⁴⁷ Bu düşünceler Lukacs'ın, modern sanatın ve özelde de Brecht'in parçalı anlatımına-montaja karşı

³⁴⁶ Karacabey,2009, s. 59.

³⁴⁷ Kiralyfalvi, 1983, 10/11/2010.

tepkisini temellendirir niteliktedir. Bu anlatıma dayalı sanatın bütünlüğü canlandırma ereği monotonluktan öteye gidemeyecektir.

*Tek tek ayrıntılar en alacalı bulacalı renklerle ışıldayabilirler, bütün hiç de iç açıcı olmayacak biçimde gridir; tıpkı parçaları çeşitli renklerde göze çarpsa da sokak ortasında toplanmış suyun bir pis su birikintisinden başka bir şey olamayacağı gibi.*³⁴⁸

Bu düşünceleriyle Lukacs, sanat alanında alımlayıcıya, bütünsellik çerçevesinde bir tür dışarıdan bilincin verilmesinden söz eder niteliktedir. Bu tamamlanmış, bütünsellikli yapının yansıtılmasıyla seyircide bir itki oluşacaktır. Lukacs'ın Marksizm yorumuna bağlı olarak, öznellik ile nesnelliğin, görüngü ve özün, birbirinden ayrılmasına yol açan burjuva toplumunun neden olduğu ideolojik çarpıtmalar karşısında Marksizm, özne-nesne diyalektiğini, somut bütünsellik görüşünü, bütünü oluşturan bütün parçaların tarihsel olarak dolayımlı niteliğini temele alan bir yöntemdir.

Bu yabancılaşma içerisinde modern yurtsuzluk, “bütün insan” düşüncesinin gerçekleştirilebilmesiyle aşılabildir. Buna karşın Brecht ise, çelişkilerin uyumlu bir biçimde yapılandırılarak yorumlanması ve izleyicide bir ruhsal boşalma duygusu yaratılmasının, siyasal eylemi gereksiz kıldığı ve seyirciyi edilgen bir duruma indirgediği görüşündedir. Brecht³⁴⁹, bir bütünlük ereği gütmeksizin, olay örgüsünden bağımsız tek tek durumları, çelişkileri göstermeye çalışır. O'nun epik tiyatrosunda, hem seyirci hem de oyuncu bilinçlenme sürecinde etkin bireylerdir. Oyun bir gelişme ve sonuçla bağlanarak, klasik bir öğüde ve çıkarımlara bağlanmaz. Açığa çıkan durumlar karşısında, izleyici belli bir mesafeden sorgulama sürecine bırakılır.

*Brecht, burjuva toplumundaki temsil biçimlerini ve olağan düşünce kalıplarını sorgulamaktadır, olaylar tamamlanmaz, özneler tamamlanmaz. Varoluşları toplumsal olarak inşa edilmiş hedeflere bağlıdır ve bunları anlamak için de seyircinin eleştirel dikkatine gerek vardır.*³⁵⁰

³⁴⁸ Lukacs, 2004, s. 58.

³⁴⁹ Brecht, 1997.

³⁵⁰ Karacabey, 2009, s. 59.

Toparlayacak olursak, öz ve görünen arası çelişkili yapıyı biçimsel olarak sunmak, hem Lukacs'ın ve hem de Brecht'in, Marksist çizgideki istemleridir. Fakat Brecht, bu ilişkideki kırılmanın, toplumsal sürecin özüne ait olduğunu düşünerek, çelişkiyi çelişki ile çözümleme yolunda, bu parçalanmışlıktan hareket eder. Kalıcı bir özden söz edilemeyen³⁵¹ böylesi bir yapıyı diyalektik olarak işlemeye çalışan Brecht, Lukacs'ın dekadan bulduğu yeni teknikleri, işlevsel ve üretimsel bulmakta, düşüncelerini yaşanan bu şeyleşme ve öz-görüngü arası kopuşta sergilemeye çalışmaktadır.

Lukacs'a göre Brecht, siyasal anlamda Marksist gözüксе de estetik açıdan modernisttir. Burada önemli bir tespiti sunmakta fayda vardır:

Brecht için gerçekçilik³⁵², toplumun karmaşık yapısını açığa çıkarmak, egemen sınıfın bakış açısını asıllığı içerisinde ortaya koymak, insandan yana bir toplumu oluşturabilecek bir sınıf açısından sorunlara bakmaktır. Bu tanımlamada Lukacs ve Brecht söylemleri arasındaki benzerlik dikkatimizi çeker niteliktedir. Ayrıca Brecht, varolanın basit bir tasviri olarak “Doğalcılık” karşısında, gerçekçiliğin varolanın ötesine geçme perspektifinden söz eder ki, bu da yine aynı benzerlik duygusunu uyandırmaktadır. Görürüz ki, aslında Brecht ve Lukacs arasındaki sorun, düşünsel düzlemde uzlaşamamaktan çok, yöneme ve biçime ilişkindir.

Sonuç olarak, sınıf, ideoloji ve metin arası ilişkileri dolaysızlaştıran ve metni ideolojinin ve ideolojiyi de sınıfın ürünü sayan yaklaşım, gerçeğin bütünselliğinden yola çıkmaktadır. Gerçek bir bütündür ve bütünlüğü içerisinde betimlenmelidir. Bu, gerçekçi anlatımla mümkündür. Gerçeğin parçalanmasına yönelik biçimsel girişimler, gerçeğin bütünlüğünü bozan parçalı anlatım (fragman, montaj vb.), bu nedenle Lukacs tarafından zararlı ve dekadan bulunmaktadır. Bu bir çöküşü dile getirir; çünkü yabancılaşma olgusunu süreklileştirmekte ve politik bilinci engellemektedir.³⁵³ Öte yandan sanatı yansıtmayı aşarak

³⁵¹ Karacabey, a.g.e.

³⁵² Arslan, 2001, s. 68.

³⁵³ Kiralyfalvi, 1983.

Marx'ın temel kavramlarından üretim ve çelişki kavramları çerçevesinde ilerleyen Brecht, gerçeği anlayabilmenin ilk koşulunun gerçeği parçalamak olduğunu söyler.

Her çağın gerçeği ve algılanma biçimi değiştiği için, sanatsal iletme biçimlerinin de sürekli değişmesini öngörür bu yaklaşım.³⁵⁴

Bu bağlamda geleneksel algıyı kıran öz değil, yeni algılama biçiminin var olabilmesini sağlayan biçimdir. Böylelikle biçimin edilgin bir öge olmadığı da saptanmış olur.³⁵⁵

Avangardlarla birlikte sanatın bir “tepki”, bir “çığlık” olarak kendini göstermesiyle, Aristoteles'in klasik mirası parçalanmaya başlamış, sanatın neliği sorun edinilmiştir. Sonrasında, estetik yapıtlarda varlığını sürdürmeye devam eden Klasik Dram anlayışına, yalnızca teoride değil, pratik uygulamada da en büyük eleştirilerden biri B.Brecht tarafından getirilmiştir. Bu bağlamda bu çalışma, sanatın sorun edildiği, tarihsel olayların ve gelişimlerin karşısında, “nasıl bir sanat?” sorusu çevresinde, sanatın merkeze alındığı bir dönemde, gerçekçilik üzerine yapılan bir tartışmayı, B.Brecht ve G.Lukacs arasındaki düşünsel paralelliklerden de söz ederek betimlemeye çalışmıştır.

Hem Lukacs ve hem de Brecht, Marksizmi estetik alana uygulayışları, merkeze “şeyleşme”-“yabancılaşma” sorununu almaları bakımından paralellik taşımaktadırlar ve bu bakımdan da “Gerçekçilik” üzerine yapılagelen tartışmalarda önemli bir yere sahiptirler. İçinde bulundukları dönem, iki dünya savaşı arasında, politik düzlemin öne çıktığı ve politik düşüncelerde kutuplaşmaların yaşandığı “buhranlı” zamanlardır. Tüm bu sürecin en özgür ifadesi olarak, yaşanan-görülen karşısında, gerçekliğin neliğini sorgulamaya dönük bir alan olarak görülmüştür sanat. Bu yüzden gerçekçilik tartışması uzun bir dönemi içermektedir. Bu süreçte, örneğin Frankfurt Okulu'nun pek çok üyesinin sanatı teorik düzlemde tartışmaları karşısında, Lukacs'ın teori-pratik birliğini sağlama adına, partiyle olan ilişkilerinde yaşadığı

³⁵⁴ Oktay, 2003, s. 116.

³⁵⁵ Gerçek ve Biçim arası ilişkiye yönelik ayrıntı için, Oktay, a.g.e., s. 110.

mücadele³⁵⁶ve bu pratiğe dayalı, etkin bir Marksist estetik kurma girişimi, öte yandan Brecht’in, Marksist diyalektiği doğrudan bir pratik içerisinde, tiyatro üzerinden kurma çabası, günümüz sanatını değerlendirmede ve sorgulamada da önemli bir tarihsel arka-plandır.

*Sanatla sanat olmayan arasındaki farkın, ayrımın belirsizleştiği modernist kopuş, giderek sanatın artık yok edilmiş bölgesini, alanını var etmek çabasına dönüşür. Alanı neyin dolduracağı değil, alanın kendisini oluşturmak sorunu, kendine “boş alan” yaratma sorunu.*³⁵⁷

Estetik olanla olmayan arasındaki ayrımının ortadan kalktığı, yansıtılan ve aslolan(hakiki) gerçeklik tartışmalarının odağındaki *mimesis*in çözüldüğü günümüzde, bir zamanlar derin bir çatlak ve haykırış olan Avangard isyanın merkezindeki temel sorular da, Brecht’in önemle vurguladığı değişim (tarihsellik) anlayışına bağlı Marksist estetik yaklaşımı ve felsefi vurgulamaları da, Lukacs’ın özü yakalamaya yönelik bütünlük temelindeki felsefe ve sanat üzerine düşünceleri de yerini, farklılıkların ortadan kalktığı, sınırların eşelendiği bir ortama bırakmıştır artık.

*Düşünsel bir odak, bütün merkezler gibi anlamını yitirdiğinde ise, “hareket olarak hareketsizlik”, “dil olarak dilsizlik” türünden çiftler çoğalacaktır. Görünüş yerine kayboluşun estetiği tam da bu paradoksal manzaranın uygun estetiğidir.*³⁵⁸

Modernizm sonrası tiyatro anlayışını ve postmodernizmi ele alan Elinor Fuchs, özellikle Amerika’daki kültürel ortamın örneklemeleri eşliğinde, postmodern durumu ve tüketim çağını, “Çarşıpazar Olarak Tiyatro”³⁵⁹ başlığı altında serimler. 1980 ve sonrasında neredeyse her tür kurum ve kuruluşun alışverişe yönelik tutumlarını, tiyatronun tecimsel bağlılığını ve teslimiyetini şaşkınlık ve üzüntüyle dile getirmektedir.

*O eski zamanlarda, biz çocukken bilirdik ki, ya da en azından bildiğimizi sanırdık ki, kültür, piyasa içinde yer almadığı için “kültür”dür. Ama yanılıyorduk, anımsadığımız bütün o kurumlar, piyasaya o kadar da karşı değildi; sadece henüz onun içinde yer almıyorlardı.*³⁶⁰

³⁵⁶ Partiden aldığı eleştiriler karşısında çoğu zaman kendi düşüncelerini partiden kopmamak adına eleştirmesi.

³⁵⁷ Karacabey, 2009, s. 8.

³⁵⁸ Karacabey, a.g.e., s. 11.

³⁵⁹ Fuchs, 2003, s. 171.

³⁶⁰ Fuchs, a.g.e., s. 172.

Çarşıpazar tiyatrosu olarak nitelendirdiği bu yeni tüketim alanında, Brecht’in epik-diyalektik tiyatrosundaki yabancılaştırma unsuru, bir tür eleştiri ve sorgulama yerine, aşinalığa, izleyicinin bedensel olarak eylemin içine sokulmasına doğru evrilmiştir. Bu düşünceler, Marx’ın felsefeyi dünyayı değiştirmeye yönelik olması gerekliliği yönündeki eleştirisi ile Brecht’in politik olandan kaçan basit bir estetik zevk halini almış “mutfak tiyatrosu” eleştirisi arasında Althusser’in kurduğu paralellik üzerine dile getirdiği cümlelerle benzerlik taşımaktadır:

*Oyun yazarları, sahneye koyanlar ve oyuncular da, sonunda, tüketim amaçlı, estetik hazzı ya da mutfak zevki vb. ’yi amaçlayan tiyatro üretiliyorlar.*³⁶¹

Bu durumda, “Ne yapılmalıdır?” sorusu karşısında yeni akımlar, yanılsama-gerçeklik sınırının kırılmasına ilişkin bir ilerleyiş gösterirler. Bu ilerleyişin temel düşüncesi, yanılsamaların doğal bir oluşum, benliğin temel bir ögesi olarak ele alınmasıdır. Brecht’in kuramında yanılsama, sahte bir bilinçtir ve benlik de baştan aşağı bu yanılsamalarla doludur. Özellikle postmodernist sanatçılar, yanılsamanın doğallığı düşüncesine bağlı olarak gerçekliğin kavranabilmesinde, yanılsamanın kaçınılmaz olduğuna işaret ederler.

Örneğin, Althusser³⁶² için, sanat bilgi vermez, onun işlevi sergilemektir. Sergilediği ise ideolojinin ta kendisidir.

*Evet, sanat yanılsama üretmez, artık buna ihtiyacı kalmamıştır, bize sahiplik olarak sunduğu ontik deneyimler, bizzat hayatın sunduğu yanılsamalardır.*³⁶³

Gerçek Sanat, bize bu ideolojiye karşı mesafe koymaya dayanan bir bakış açısı sunabilen sanattır. Althusser³⁶⁴ bu anlayışı temelinde, Brecht’in tiyatrodaki devrimi ile Marx’ın devrimi arasında bir tür koşutluk bulur. O’na göre, Brecht, Marx’ı teoride değil pratikte kavramıştır. Brecht tiyatroyu ortadan kaldırmaz, onu olduğu gibi alır ve geçmişteki bağları söküp

³⁶¹ Althusser, 2004, s. 88.

³⁶² Kowsar, *Althusser on Theatre*, Published by: The Johns Hopkins University Press, Theatre Journal, No.4, pp 461- 474, 1983, 10/11/2010.

³⁶³ Karacabey, a.g.e., s. 9 .

³⁶⁴ Kowsar, a.g.e.

atmaksızın, yeni bir uygulamaya koyar. Aynı biçimde Marx da felsefeyi ortadan kaldırmaz, tüm geleneğinden kopmuş bir felsefe üretmez, olduğu haliyle o felsefe içerisinde hareket eder ve o da yeni bir uygulanma biçimi sunar. Yine Althusser'e göre, hem Brecht hem de Marx, felsefe ve tiyatronun bilimlerle ve siyasetle derin ilişkilerini anlamışlardır.³⁶⁵

Marx'ın dünyayı yorumlamakla yetinmek anlamında yargıladığı felsefe, siyasi kaynağını ve sınırlarını yadsıyan, tarafsızca tüm insanlığa seslenme ereğindeki '*utanan felsefe*'³⁶⁶dir. Brecht de, siyaset yapan ancak bunu yadsıyan tiyatroyu "mutfak tiyatrosu", "basit estetik zevk tiyatrosu" vb. nitelendirir.

*Her iki safta da tam bir din, bir büyülenme, bir baş dönmesi, bir uyutma, bir katıksız hazlanma görürüz. Felsefe, bir tüketim ve teorik haz nesnesine, tiyatro bir tüketim ve estetik haz nesnesine dönüşüyor. Sonunda, felsefeciler tüketime ve teorik haza yönelik felsefeler üretiyorlar. Oyun yazarları, sahneye koyanlar ve oyuncular da, sonunda tüketim amaçlı, estetik hazzı ya da mutfak zevki vb.'yi amaçlayan tiyatro üretiyorlar.*³⁶⁷

Marx'ın felsefenin yeni bir uygulamaya yönelik düşünceleri ile Brecht'in tiyatrodaki yeni bir praksiye doğru atılımı arasında paralellik kuran Althusser, Brecht'teki yabancılaştırma etkisini "yer değiştirme" olarak ele alır. En temel yer değiştirme ise, felsefe ve tiyatrodaki sorunlara yaklaşımın bakış açısını değiştirmektir. Bu yoldaki en önemli adım, siyasetin, felsefe ve tiyatrodaki konumunu saptayabilmektir. Tiyatro alanında bunun karşılığı, tiyatronun yaşam olmadığını gösterecek türden bir yer değiştirmedir. Böylelikle seyircinin oyunun çözümüne yönelik klasik kurgusu kırılır.

Tüm bu düşüncelere dayalı olarak felsefe ve tiyatroyu değil, aldatmacayı ortadan kaldırmak adına Althusser, tiyatro uygulamasındaki devrimin bir etkisi olarak Brecht'in yabancılaştırma etkisini, kendisi "yer değiştirme", "aralık" terimleriyle ifade ederek vurgular. Hem felsefede hem de tiyatrodaki yeni uygulamanın temelinde bu yer değiştirme yatmaktadır.

³⁶⁵ Althusser, 2004, s. 87-89.

³⁶⁶ Althusser, 2004, s. 88.

³⁶⁷ Althusser, a.g.e., s.88.

Bu yolla sesi bastırılan siyaset, felsefe ve sanat alanlarında sesine yeninden kavuşabilecektir.

Althusser'in ideoloji düşüncesi eşliğindeki sanat yorumunun yanı sıra modern anlayışla birlikte, ideolojinin merkeziliğinden şüphe duyulmaya başlayan yeni yaklaşımlar gelişim göstermiştir. Bu yaklaşımların temel dayanağı, ideolojinin, egemen sınıfı birleştirip güçlendirebileceği, ancak yönetilen alt-sınıfların bilincini ele geçirmede zayıf ve bütünlüklü bir yapıdan yoksun olduğudur. İleri kapitalist toplumlarda hakim ideoloji anlayışı, kendi içinde çelişkili, homojen olmayan bir yapı sunar. Bununla birlikte alt-sınıfların inanç ve değer kodları egemen sınıfın kontrolü dışında biçimlenmekte ve ona karşı bir güç oluşturabilmektedir. Böylesi bir toplumsal yapı, bütünlükten uzak, çelişkilerin merkezinde, çatlaklarla dolu heterojen bir durum sergilemektedir. Alt sınıfların rıza gösterme halleri, ideolojik aygıtlarla değil, Marksist bir tutumla, iktisadi araçlarla sağlanmaktadır. Sistemin işlerliğinin bir diğer nedeni, ideolojik bir bütünlük ve uyum değil, sömürülen sınıflar arasındaki bölünmedir. Böylelikle “*yönetim daima, istenen bir şeyden çok, katlanılan bir şey olmuştur*”³⁶⁸.

Bu yolda ileriye ilen ideoloji teması, ekonomik indirgemeciliğe kayarak, ileri kapitalist süreci bir tür ideolojisizleştirmeye sürüklemesi bağlamında makul görünmez.

Böyle bir ideoloji yorumu karşısında, ideolojiyi, ileri kapitalizmin her yana sızan bir hali olarak değerlendiren bir başka yaklaşım da, toplumsal anlamdan ve gerçekliğin temsilinden söz edilemeyecek denli gerçekliğe duyulan bir kuşku niteliğindeki nihilist yaklaşımdır. Bir tür anlam eksikliği ve bireylerin tükenmişliği içerisinde, ideolojinin kendine yer edinebileceği bir öznellik yoktur.

*Tipik yurttaş, “Yaşasın Özgürlük!” diye bağırın ideoloji taraftarı taştan bir kişiden çok, zihni en az önündeki ekran kadar düz ve seçme yapmaksızın alımlayıcı olan, uyuşmuş, büyülenmiş bir televizyon izleyicisidir.*³⁶⁹

³⁶⁸ Eagleton, *İdeoloji*, Ayrıntı yayınları, İngilizceden çeviren: Muttalip Özcan, 2005, İstanbul, s. 62.

³⁶⁹ Eagleton, a.g.e., s. 66.

Eagleton, bu postmodern yaklaşımı, öznelliği ve ideolojinin bütün biçimlerini ortadan kaldıran aşırı uç bir düşünce olarak eleştirir. Anlam ile anlamsızlık arasında bocalayan ileri kapitalizm, duyarlı bir özneye ihtiyaç duymaya devam etmektedir, tüketim ediminin pasif bireylerinden aynı zamanda etik yükümlülüklerini yerine getirmelerini beklemeye devam eder.

Geleneksel ideoloji eleştirisi, “yanılsama” ilkesi temelinde, özneyi “ne yaptığını bilememe” haliyle betimlerken, bir başka postmodern ideoloji yaklaşımı, öznenin tam da ne yaptığının farkında olarak eylediği fikrinden yola çıkar. Bu yeni ideolojik özne, yanlış bir bilince sürüklenmiş bir kurban değildir artık, ne yaptığının farkında ola ola, yine de yapan kişidir.

İlk önce toplumun yaptığı ile söylediği arasında bir tutarsızlık başlar; sonra, bu edimsel çelişki rasyonalize edilir; daha sonra ironik bir biçimde bu rasyonalizasyonun farkına varılır ve sonuçta bu kendine ironik bakmanın kendisi ideolojik amaçlara hizmet eder hale gelir.³⁷⁰

İdeolojiyi yalnızca ne düşündüğümüzle ilgili “yanlış bilinç” olarak ele alan ve eylemi haklılaştırma yolundaki inançların yanılsama olduğunu belirten klasik ideoloji yaklaşımı ya da “ideolojinin sonu” teorileri karşısında, ideolojinin toplumsal pratiklerimizin içine işlemiş olduğunu “fantezi” terimiyle ortaya atan Zizek için, kişi artık toplumsal gerçek ile maske arasındaki mesafenin yani ideolojik evrenselin ardındaki tikel çıkarın farkında olmasına farkındadır, fakat onu reddetmez. Bunun temelinde, gerçeklikle kurulan eylemsel ilişkileri yapılaştıran yanılsamanın- ideolojik fantezi- gözden kaçırılması yatmaktadır.

Yanılsamanın bilgiye yerleştirilen klasik biçimi ile ideoloji, Zizek’e göre, günümüz toplumunu ideoloji sonrası bir toplum kılacaktır. Oysa O’na göre yaygın ideoloji, sinizm ideolojisi. İnsanlar artık ideolojik önermeleri ciddiye almamakta ve inanmaktadırlar.

³⁷⁰ Eagleton, a.g.e., s. 67.

Sanki geç kapitalizmde “sözler önemli değilmiş”, artık bağlayıcı değilmiş gibidir: Edimsel güçlerini gittikçe yitiriyormuş gibi görünürler; söylenen her şey genel kayıtsızlık içinde boğulur gider; kral çıplaktır, medya da bunu davul zurnayla ilan eder, ama kimse bunu pek umursamaz- yani insanlar sanki kral çıplak değilmiş gibi davranmayı sürdürürler.³⁷¹

Böylelikle ideoloji gerçekliği gölgeleyen bir maskenin ötesinde toplumsal eylemlerimizi yapılandıran bilinç-dışı bir fantezi düzeyidir. Böylelikle bu sinik mesafe, ideolojik fantezinin gücüne gözlerimizi kapamanın yollarından biridir.

Bir parkta, üzerinde “Yalnızca Beyazlar!” yazılı bir bankta otururken, kendi kendime ırkçılığa karşı olduğumu anımsatmanın faydası yoktur; bu bankın üstünde oturma edimimle ırkçı ideolojiyi desteklemiş ve yaşatmış oluyorum. İdeoloji, deyim yerindeyse, kafamda değil oturduğum banktadır.³⁷²

Kapitalizmin yarattığı kötümserlik ağı, sanattaki bu yersiz yurtsuzluk durumunu ve bir tür gelecek yokluğu düşüncesini, insanların edimsel olarak etkide bulunamayacağı “tarihin yıkımı” anlayışını da beraberinde getirmiştir. Böylesi bir nedensizliğin ortasında, diyalektik düşünmenin yok olduğu bir ortamda, anlam da donakalmıştır.

³⁷¹ Zizek, *Kırılğan Temas*, Metis yayınları, eviren: Tuncay Birkan, 2006, İstanbul, s. 67.

³⁷² Eagleton, 2005, s. 69.

ÖZET

Bu tezin amacı, Bertolt Brecht ve Georgy Lukacs arasında gerçekçilik temelinde filizlenen, Klasik-Modern sanat çatışmasına hem felsefi hem de pratik bir inceleme ile yaklaşarak, modernitenin aşıldığı günümüzde sanatın neliğine ilişkin bir sorgulama ortaya koyabilmek, sanat-siyaset ve felsefe ilişkisine dikkat çekebilmektir.

Lukacs, Hegel etkisinde, sanatı olanaklı olanın imkanına doğru bir bilinç uyarıcı olarak, Aristoteles etkisinde ancak ondan daha kapsamlı ve daha farklı bir bakış açısıyla, *mimesis* ve *katharsis* kavramları temelinde ele almakta, bu anlamda da geleneksel dramatik yapının çözünmesi bağlamında başta Avangard dönemi ve ardı sıra gelişim gösteren modern sanatı dekadadan olmakla suçlamaktadır. Bu bağlamda ilk bölümde, Aristoteles'in "Poetika" bağlamında sanata yaklaşımına kısaca değinilmeye çalışılıyor ve ardından sanatın kendine ve sanat kurumuna dair, geleneksel dram anlayışına bir karşı çıkış olarak Avangard dönem, tarihsel gelişim süreciyle birlikte verilmeye; bu sürecin devamında Brecht'in Avangard etkisinden de sıyrılarak, politik ve diyalektik, özellikle üretim ilişkilerine dayalı epik tiyatro anlayışı serimlenmeye çalışılıyor. Bu yolda, Brecht'in epik-diyalektik tiyatro anlayışı temelinde, kathartik bir etki yerine alımlayıcıda belirli bir sorgulamayı yaratabilmek adına, bir tür mesafe koyma anlamında, "*yabancılaştırma etkisi*" üzerinde durulacak ve bu doğrultuda bu yabancılaştırmanın unsurları incelenecektir. Lukacs'ın estetik anlayışını kavrayabilmede yol açıcı olması çabasında, öncelikle O'nun kapitalizm eleştirisi ve şeyleşme analizi "Tarih ve Sınıf Bilinci" eseri temelinde verilmeye çalışılacaktır. Daha çok pratikle bağıntısı içerisinde, politik temelli incelenen Lukacs'a, "*Estetik*" eseri üzerinden, "*çalışma*", "*mimesis*", "*katharsis*", "dışlaştırma ve dışlaştırmanın geri alınması" gibi temel kavramlar bağlamında

yaklaşarak, modern sanatı eleştirisinin temeli araştırılacaktır. Son olarak Brecht ve Lukacs arasında pek çok kaynağa konu olmuş tartışma, aralarındaki fikirsel yakınlıklar da gözetilerek, daha geniş bir bakış açısıyla verilmeye çalışılacaktır.

ABSTRACT

This thesis aims to produce a philosophical investigation over the nature of art by focusing on the disagreement between the two significant Marxist thinkers, Bertolt Brecht and Georg Lukacs, who considerably opposed to each other in terms of what the art is and what it should be in modern times. Moving from this background, the thesis also aims to emphasize the relation of art with both politics and philosophy.

Influenced by both Hegel and Aristotle, Lukacs considers art through the concepts of *mimesis* and catharsis, and maintains the view that the rise of Avant-garde period and the modern art that subsequently followed it represents the decadence of classical bourgeois art. Accordingly, the first chapter of the thesis is devoted to the illustration of Aristotle's view of art through his well-known opus "Poetics". It is followed by the discussion, from a historical perspective, of the rise of Avant-garde period, which represents an objection not only to the traditional understanding of dram in particular but also to the art itself. The study then turns to Brecht and his concept of epic theatre, which grounds itself on a dialectical and materialist understanding of social relations of production. Moving from this dialectical view, Brecht criticizes Lukacs' view of aesthetics as falling into the formalism, arguing the possibility of using any forms in aesthetic works. In this sense, the thesis aims to explain and discuss Brecht's view of epic-dialectical theatre through his understanding of "alienation effect(s)" while the exploration of Lukacs' view(s) of art and aesthetic starts with his critic of modern capitalist society and reification analysis as expressed in the "History and Class Consciousness". Last but not least, the well-known debate and/or disagreement between

Lukacs and Brecht, which inspired many other ones among Marxist thinkers, is brought into the scene from a wider perspective, without ignoring the parallels between them.

Consequently, the thesis concludes by drawing attention to the importance of the debate between these two important Marxist figures, in terms of the way in which contemporary art and its present situation is to be considered. In other words, the thesis concludes arguing that this classical debate is not to be viewed as something outdated that may only get the concern of those who are particularly interested in the history of Marxism, rather it should be viewed as a productive debate through which one may get valuable insights when it comes to the analysis of modern art as well as on-going debates on the nature of it.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor, (1984), *"Art, Society, Aesthetics"*, Aesthetic Theory, Routledge & Kegan Paul, Çeviren: Taylan Altuğ, (1998), Sinemasal, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Bölümü Yayını, *Sanat, Toplum, Estetik*, Sayı:1.
- Adorno, Theodor, (1983), *Prisms*, MIT Press.
- Adorno, Theodor, (2008), *Edebiyat Yazıları*, "Kültür Eleştirisi ve Toplum", Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Adorno, Theodor, (1975), *"Culture Industry Reconsidered"*, Translated by Anson G. Rabinbach, New German Critique, 6.
- Adorno, Horkheimer, (2010), *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Adorno, Theodor, (1966), *Transparencies on Film*, by Miriam B. Hansen, New German Critique, Published by: Duke University Press.
- Altuğ, Taylan,(2008), *"Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri"*, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi, Sayı: 2.
- Altuğ, Taylan,(2009), *"Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri" Klasik Sanat ve Romantik Sanat-II*, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi, Sayı:5.
- Arslan, Emre, (2001), *"Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı: Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı"*, Praksis(1).
- Althusser, Louis, (2004), *Sanat Üzerine Yazılar*, İthaki Yayınevi, İstanbul.
- Aktulum, Kubilay,(2002), *Kopuk Yapıt-Kopuk Yazı*, Öteki Yayınları, Ankara.
- Anderson, Perry,(2007), *Batı Marksizmi Üzerine Düşünceler*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles,(2002), *Poetika*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Aristoteles,(1998), *Nikomakhos'a Etik*, Ayraç Yayınları, Ankara.
- Aristoteles,(2001), *Retorik*, ,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bal, Metin, (2009), *Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Kuramının Felsefi Bir Yorumu*, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi, sayı:4.
- Belge, Murat,(1997), *Marksist Estetik, Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, Birikim Yayınları, İstanbul.

- Bentley, Eric,(1981), *The Brecht Commentaries*, Grove Pres, INC., New York.
- Benjamin, Walter,(2000), *Brecht'i Anlamak*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter,(1993), *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt,(1982), *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*, Say Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt,(2005), *Tiyatro İçin Küçük Organon*, Mitosboyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt,(1997), *Epik Tiyatro*, Cem Kültür Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, (1988), *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü*, Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, (1930), *Önlem*, Mitos Boyut Yayınları, Türkçesi: Yücel Erten, İstanbul.
- Brecht, Bertolt,(1977), *Hurda Alımı*, Günebakan Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt,(1997), *Sanat Üzerine Yazılar*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Brecht, Bertolt,(2001), *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, Günebakan Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, (1994), *Me-Ti*, Mitos Yayınları, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul.
- Brecht and Carl Richard Mueller, (1961), *On the Experimental Theatre*, Published by: The Mit Press, The Tulane Drama Review, No.1.
- Brecht, Bertolt, (2002), *Bütün Şiirleri C.2*, Çeviren: Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, (2007), *Bütün Oyunları Cilt: 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, (2006), *Bütün Oyunları Cilt: 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, Bertolt, (1999), *Bütün Oyunları Cilt:8*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht,Bertolt, (2000), *Bütün Oyunları Cilt:9*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Bumin, Tülin, (1993), *Hegel'i Okumak*, Kabalcı Yayınevi, 1993.
- Bürger, Peter,(2004), *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Boal, Augusto,(2003), *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Bozkurt, Nejat,(2004), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Yayınları, Bursa.
- Carlson Marvin,(2007), *Tiyatro Teorileri*, De ki Yayınevi, Ankara.
- Copleston,(1997), *Felsefe Tarihi: Aristoteles*, İdea Yayınları, İstanbul.
- Curran, Angela, (2001), *Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy*, Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for

- Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 8/10/2010.
- Çebi, Kerem, Ahmet,(1996), *Brecht Estetiğinin Perspektifi Dünya Devrimidir*, Suteni Yayınları, Ankara.
- Dellaloğlu, Besim F.,(2007), *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, İstanbul.
- Dellaloğlu, Besim, (2005), “Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında”, Cogito, Sayı: 36, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Yapı Kredi Yayınları.
- Durand, Jean-Pierre,(2008), *Marks'ın Sosyolojisi*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Dallmayr, ,(2006), *Görüngübilim ve Eleştirel Kuram: Adorno*, Frankfurt Okulu, DoğuBatı , Ankara.
- Eagleton, Terry, (2005), *İdeoloji*, Ayrıntı yayınları, İstanbul.
- E.Bloch-G.Lukacs B.Brecht-W.Benjamin T.Adorno,(2006), *Estetik ve Politika*, Alkım Yayınları, İstanbul.
- Fischer, Ernst, (1995), *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Fuchs, Elinor, (2003), *Karakterin Ölümü, Modernizmden Sonra Tiyatro*, Dost Yayınları, Ankara, 2003.
- Godard, Jean, Luc, (1966), *Erkek Dişi (Masculin Feminin)*.
- Harris, Laurence, Kiernan, Miliband, Ralph, (2005), *Marksist Düşünce Sözlüğü*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Hegel, Georg, Wilhelm, F., (1995), *Tarihte Akıl*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Hegel, Georg, Wilhelm F., (1994), *Estetik*, Cilt I, Payel Yayınları, İstanbul.
- Holub, Renate, (1992), *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*, Routledge.
- Innes, Christopher,(2004), *Avant-Garde Tiyatro*, Dost Yayınevi, Ankara.
- İpşiroğlu, Zehra,(2009), *Yüzyıl Sonra Brecht*, Yirmidört Yayınevi, İstanbul.
- Jameson, Fredric,(1998), *Brecht and Method*, Libraryl of Congress Cataloging-in-Publication Data, British Library.
- Jameson, Fredric, (2006), *Marksizm ve Biçim*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Jay, Martin,(2005), *Diyaletik İmgelem*, Belge Yayınları, İstanbul.
- Jay, Martin, *Adorno*, (2001), Der Yayınevi, İstanbul.
- Karacabey, Süreyya,(2006), *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De ki Yayınevi, Ankara.
- Karacabey, Süreyya,(2009), *Brecht'ten Sonra*, De ki Basım Yayım, Ankara.

- Karacabey, (2007), *Beckett ve Estetik Şok*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi.
- Kiralyfalvi, Bela, (1983), *Lukacs's Views on Artistic Freedom*, Published by:
The Mit Press, Leonardo, no.2, 10/11/2010.
- Keamey,Richard, (1999), *Modern Movements in European Philosophy*,
“*Georg Lukacs*”, Published by:Manchester UniversityPress.
- Kesting, Marianne,(1985), *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*,
Adam Yayınları, İstanbul.
- Kowsar, Mohammad , (1983), *Althusser on Theatre*, Published by:
The Johns Hopkins University Press, Theatre Journal, No.4, 10/11/2010.
- Lefebvre, Henri,(1996), Marks'ın Sosyolojisi, Sorun Yayınları, İstanbul.
- Linchtheim, Georg,(2003), *George Lukacs*, İlya Yayınları, İzmir.
- Lukacs, Georgy, (2006) *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Belge Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, Georgy,(1975), *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Payel Yayınevi,
İstanbul.
- Lukacs Georgy, (2004), *Marksist İmgelem*, Yenihayat Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, Georgy,(2007), *Roman Kuramı*, Metis Eleştiri Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, Georgy,(1987), *Avrupa Gerçekçiliği*, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Lukacs, Georgy,(1998), *Lenin'in Düşüncesi: Devrimin Güncelliği*, Belge Yayınları,
İstanbul.
- Lukacs, Georgy,(1999), *Estetik 1*, Payel Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, Georgy,(1992), *Estetik 2*, Payel Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, Georgy,(2001), *Estetik 3*, Payel Yayınları, İstanbul
- Lukacs, Georgy, Rodney Livingstone, David Fernbach,(1983), *Essays on Realism*,
Published by: MIT Press.
- Lukacs, George, (1977), *Ahlaki Bir Sorun Olarak Bolşevizm*, Social Research, Vol.
44, No:3., Yaba Öykü, 36 (67), Temmuz-Ağustos, 199.
- Lunn, Eugene,(1995), *Marksizm ve Modernizm*, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Maeterlinck, Maurice,(1958), *Evin İçi*, Maarif Vekaleti Devlet
Konservatuarı Neşriyatı 1, DTCF Kütüphanesi, İstanbul.
- Marks, Karl,(2004), *Kapital I*, “*Meta Fetişizmi*”, Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir
Tahlili, Ankara.
- Marcuse, Herbert, (1991), *Karşıdevrim ve İsyan*, Ara Yayınları, İstanbul.
- Marcuse, Herbert, (1997), *Estetik Boyut*, İdea Yayınları, İstanbul.

- Marcuse, Herbert, (1997), *Tek Boyutlu İnsan*, İdea Yayınları, İstanbul.
- Marcuse, Herbert,(1998), *Eros ve Uygarlık*, İdea Yayınları, İstanbul.
- Maslov, Vera, *Lukacs' Man-Centered Aesthetics*, Philosophy and Phenomenological Research, Published by: Internetal Phenomenological Research.
- Moran, Berna,(1999), *Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, Friedrich, (2005),*Tragedyanın Doğuşu*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Oktay Ahmet,(2003), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Oskay, Ünsal, “*Kahraman ve Tragedya Açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin*”, <http://www.narteks.net/index.php?option=com>., 10/05/2008.
- Parkan, Mutlu,(2004), *Brecht Estetiği ve Sinema*, Donkişot Yayınları, İstanbul.
- Platon, (2002), *Devlet*, Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Raddattz, Fritöz J.,(1984), *Georg Lukacs*, Alan Yayınları, İstanbul.
- Rieser, Max, *The Aesthetic Theory Of Social Realism*, Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism.
- Ricœur, Paul,(2007), *Zaman ve Anlatı: Bir, Zaman Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Saybaşı, Kemal,(1985), *Siyaset Biliminde Temel Yaklaşımlar*, Birey Toplum Yayınları, Ankara.
- Savran, Gülnur, “*Lukacs`ın Felsefi Mirası*”, 1993.
- Şener Sevdâ,(2006), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Tunalı, İsmail,(1996), *Grekt Estetik`i*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İsmail, (1993), *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Ulaş, Sarp, Erk, *Felsefe Sözlüğü*,(2002), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Uslu, Ateş,(2006), *Marx`a giden Yol*, Chiviyazıları Yayınları, İstanbul.
- Wright, Elizabeth,(1998), *Postmodern Brecht*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Zizek, Slavoj, (2006), *Kırılan Temas*, Metis yayınları, İstanbul.

