

T. C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Brecht'in Öğreti Oyunları Teorisinin Tarihsel Gelişimi ve İncelenmesi

Mehmet Murat Kemaloğlu

2501020117

Tez Danışmanı

Yrd. Doç Dr. Hasibe Kalkan Kocabay

İstanbul, 2005

ÖZ

BRECHT'İN ÖĞRETİ OYUNLARI TEORİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE İNCELENMESİ

Mehmet Murat Kemaloğlu

Bu çalışmanın konusu, Bertolt Brecht'in öğreti oyunları ve bu oyunlar dolayısıyla ortaya çıkan teorinin evrimi ve etkileridir. Çalışmada Brecht'in tiyatronun işlevinin değiştirilmesi iddiası ve bu işlev değişikliğiyle bağlantılı 20. yüzyıla ait iki uygulama modeli incelenecektir. Çalışmanın ilk bölümünde öğreti oyunlarının öncüllerinin geliştiği 1920'li yıllardaki tiyatro pratikleri ve epik tiyatro teorisinin kısa bir tarihçesi yer almaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde Brecht'in öğreti oyunları olarak nitelediği altı yapıt incelenmiş ve bu uygulamalardan ortaya çıkan teorinin genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Üçüncü bölümde öğreti oyunları ve Ezilenlerin Tiyatrosu kavramı arasındaki ilişki incelenmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümü öğreti oyunları ve bir eğitimde tiyatro uygulaması arasındaki ilişkinin incelenmesine ayrılmıştır. Çalışma sonucunda, öğreti oyunlarının değişik alanlardaki yaratıcı çalışmalar için değerli bir malzeme oluşturduğu, Augusto Boal ve Reiner Steinweg tarafından oluşturulan modellerin Bertolt Brecht'in öğreti oyunları uygulamaları ve teorisine benzer öncüllerden hareket ettiği, ancak bu modellerin içinde bulundukları tarihsel ve toplumsal konjonktüre göre Brecht'in çerçevesine kendilerine özgü müdahalelerde bulunduğu saptanmıştır.

ABSTRACT

THE STUDY OF BRECHT'S LEHRSTÜCK THEORY AND ITS HISTORICAL EVOLUTION

The following work studies the Lehrstück plays of Brecht and the evolution and impact of the related theory. It studies the thesis of changing the function of theater and the two models developed in late 20th century related to that functional change. The first chapter is a short chronicle of Brecht's theater praxis at 1920's and epic theater theory which includes premises of the subject. Next chapter examines the six Lehrstück plays and Brecht's theoretical writings. Third chapter is about the connection between Lehrstück theory and Theater of the Oppressed. Fourth chapter studies the relationship between Lehrstück theory and a theaterpedagogical praxis. The study concludes that Lehrstück plays could be considered as a rich material for other creative studies and, that the models of Augusto Boal and Reiner Steinweg have similar premises with Brecht's, however their models have been formed in different social and historical conditions and they made their own contributions to the theory.

ÖNSÖZ

Dünya üzerinde Brecht’e dönük ilgi 70’li yıllardan itibaren hız kesmişken, Sovyetler Birliği’nin dağılmasından sonra 90’lı yıllarda Brecht “ilk dönem oyunları” olarak nitelenen oyunları adeta yeniden keşfedilmiştir. Türkiye’de ise tiyatronun günümüze oranla çok daha fazla toplumsallaştığı ve politize olduğu 1960’ların ikinci yarısı ve 1970’li yıllardaki yoğun ilgiden sonra 1980’li yıllardan itibaren Brecht oyunları özellikle profesyonel tiyatro piyasasında neredeyse oynanmaz olmuştur. Belli ölçüde üniversite tiyatrolarının Brecht oyunlarına dönük yoğun olmayan, ancak düzenli bir ilgisinden bahsedilebilir. Bununla birlikte, Türkiye’de Brecht’e dönük ilgi yazar ve yönetmen niteliklerine odaklanmıştır. Daha ziyade amatör ve yarı-profesyonel alanda örgütlenen bu ilgi, Brecht’in dünya görüşü ve tiyatro teorisiyle asgari düzeyde dahi olsa, belli ölçüde bir tanışıklığı gerektirir. Ancak Türkiye’de Brecht’in tiyatro teorisiyle ilgili yayınlanan araştırma sayısı doyurucu olmaktan uzaktır. Araştırma sayısındaki bu azlığın da etkisiyle, Brecht’in tiyatro eğitmeni kimliği ya da tiyatro örgütlenmesi alanında yaptığı çalışmaların, epik tiyatro kavramı ya da oyunları karşılaştırıldığında, ihmal edildiği söylenebilir. Oysa Brecht’in Batı’da da çok geç fark edilen eğitimci yönü hem kendi tiyatro paradigması hem de ardından geliştirilmeye çalışılan “epik”, “marksist” ya da “diyalektik” modeller açısından önemli sonuçlar doğurmuştur. Öğreti oyunları deneylerinden elde ettiği sonuçlar Brecht açısından o kadar kritiktir ki, tiyatronun işlevinin değiştirilmesi gerektiğini telaffuz edecektir. Brecht tiyatroya, demokratik ve özgürlükçü bir toplum projesinin hizmetine girme işlevi biçmiştir. Öğreti oyunları Brecht’in toplumun içinde kurduğu deney laboratuvarlarıdır. Brecht bu laboratuvarlarda, deneyin tasarımcısı olduğunu saklamadan müdahil bir kimlikle bizzat içindedir. Brecht’in genelde kültüre özelde tiyatroya toplumsal ve tarihsel bir çerçeveden bakarak geliştirmeye çalıştığı öğreti oyunları modeli, 20. yüzyılda farklı disiplinlerde uygulanma olanağı bulmuştur. Bu uygulamalardan ikisine, Augusto Boal ve Reiner Steinweg’in geliştirdiği modellere, bu çalışmada yer verilerek, Brecht’in öğreti oyunlarının değişik toplumsal ve tarihsel koşullarda, bireylerin düşünsel açıdan gelişmelerine ve toplumsal çelişkiler ve çatışmalarda müdahil roller oynamalarına katkıda bulunma işlevi taşıyabilecekleri savunulacaktır.

Bu çalışmayı yapmaya beni teşvik eden arkadaşım Fırat Güllü’ye ve çalışmanın ilerleyişi sırasında yapıcı önerileriyle yol gösteren hocam Hasibe Kalkan Kocabay’a teşekkür ederim. Elbette çalışmadaki tüm hataların sorumluluğu tarafıma aittir.

İÇİNDEKİLER

ÖZ/ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
GİRİŞ	1
1. ÖĞRETİ OYUNLARI ÖNCESİNDEKİ BRECHT	3
1.1. İlk Oyunlar.....	3
1.2. Operalar.....	4
1.2.1. Üç Kuruşluk Opera.....	4
1.2.2. Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü.....	5
1.3. Epik Tiyatro Kavramının Doğuşu.....	8
1.3.1. Kavramın Tarihselleştirilmesi.....	8
1.3.2. Epik Tiyatro Üzerine İlk Yazılar.....	10
1.4. Brecht'in Marksist Poetikasının Temelleri.....	13
2. ÖĞRETİ OYUNLARI	16
2.1. Oyunlar.....	16
2.1.1. Lindberghlerin Uçuşu.....	16
2.1.2. Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu.....	20
2.1.3. Evet Diyen, Evet Diyen / Hayır Diyen.....	23
2.1.4. Önlem.....	26
2.1.5. Kuraldışı ve Kural.....	31
2.1.6. Horasyalılar ve Kuriasyalılar.....	32
2.2. Öğreti Oyunlarının Genel Bir Değerlendirmesi ve Öğreti Oyunları Teorisi.....	33
2.2.1. Genel Değerlendirme.....	35
2.2.2. Öğreti Oyunları Teorisine Dair.....	37
3. ÖĞRETİ OYUNLARI VE EZİLENLERİN TİYATROSU	40
3.1. Augusto Boal: Kısa Bir Tarihçe ve Öncüller.....	40
3.2. Ezilenlerin Tiyatrosu Uygulamasının Anahatları.....	43
3.3. Genel Değerlendirme: Katkıları ve Farklılıkları.....	44
4. ÖĞRETİ OYUNLARI VE BİR EĞİTİMDE TİYATRO UYGULAMASI	50
4.1. Reiner Steinweg: Kısa Bir Tarihçe ve Öncüller.....	50
4.2. Eğitimde Tiyatro Uygulamasının Anahatları.....	53
4.3. Genel Değerlendirme: Katkıları ve Farklılıkları.....	57
SONUÇ	68
KAYNAKÇA	71
EKLER	73

GİRİŞ

“Öğretim oyunu (Lehrstück): Belli bir konuyu, bir durumu öğretmek, seyirciyi bu görüş için kazanmak ereği ile hazırlanmış oyunlara denir.”¹

“... Bu anarşizan nihilist aşamayı Brecht’in en çorak, en sıkı kontrollü dönemi olarak yansıyan sert bir didaktisizm, çılgınca bir disiplin arayışı (1927-1934) takip etmiştir.”²

“... Öğretici oyunun kendine özgü bir tür oluşunun temel nedeni izleyici-oyuncu, oyuncu-izleyici arasındaki karşılıklı değişebilirliği, aygıtının ayrıcalıklı sadeliği sayesinde, kolaylaştırması ve desteklemesidir.”³

“... Ne var ki, özellikle en ussal oyunlarımdan olan öğretici oyunları, hepsinden çok duygusal öğeler içermekteydi.”⁴

“... ‘Öğretici oyunlar’ tanımını da bu anlamda, düşünmeye alıştırma, düşünmeyi öğretme anlamında kullanır.”⁵

Yukarıdaki alıntılardan fark edilebileceği gibi Brecht’in **Lehrstück** kavramının gerek çevrilmesi gerekse anlaşılması ortaya çıktığı zamandan bu yana büyük tartışmalar yaratmış ve 1970’li yıllara kadar bu kavramın üzerinde yeterince durulmamıştır. Brecht’in öğretici oyunları dönemi ve bu dönemde yaptığı teorik/pratik çalışmalar literatürde ağırlıklı olarak marksist ideolojiyle ve komünist devlet aygıtıyla ilişkisi bağlamında ele alınmış ve bu oyunlar didaktik, dolayısıyla kuru ve sıkıcı tiyatro metinleri olarak değerlendirilmişlerdir. Bu çalışmada, Brecht’in öğretici oyunları kapsamlı bir incelemeye tabi tutulacak ve bu oyunlarla birlikte ortaya çıkan teorinin evrimi ve etkileri araştırılacaktır.

Lehrstück kelimesinin çevirisi gerek Türkçe gerekse diğer diller açısından henüz çözümlenmemiş bir mesele olarak durmaktadır.⁶ Bu çalışmada **Lehrstück**’ü karşılamak üzere “öğretici oyunu/oyunları” sözcük öbeğinin kullanılması tercih edilmiştir.⁷ Brecht literatüründe karşımıza çıkan bu çeviri sorunu çalışmanın ilham kaynaklarından birisidir. Çalışmanın sonunda Brecht’in öğretici oyunları teorisi ve pedagoji üzerine kaleme aldığı yedi adet metnin çevirisine yer verilmiştir. Böylece mütevazı da olsa bu konudaki çeviri azlığının giderilmesine bir katkı sunulması hedeflenmektedir.

¹ Metin And, Özdemir Nutku, Haldun Taner, **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, TDK, 1966

² Martin Esslin, **Bertolt Brecht**, New York, Columbia University Press, 1969, s. 6

³ Walter Benjamin, **Brecht’i Anlamak**, çev.: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s. 33

⁴ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev.: Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997, s. 53

⁵ Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, İstanbul, Çağdaş Yayınlar, 1988, s. 42

⁶ Elisabeth Wright, **Postmodern Brecht**, çev.: Ayşegül Bahçivan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1998, s. 30.

⁷ Bkz. Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev.: Yücel Erten, Aziz Çalışlar-Yılmaz Onay, Ayşe Selen, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1997

Aşağıdaki bölümlerde detaylı bir şekilde değinileceği üzere Reiner Steinweg'in 1960'lı yılların ikinci yarısında başladığı ve ilk olarak 1972 yılında yayınladığı, şimdilik son halini 1995 yılında verdiği çalışması öğreti oyunlarının ele alınışında yeni bir çığır açmıştır. Augusto Boal ise Brecht'ye öncüllerden yararlanarak Ezilenlerin Tiyatrosu paradigmasını oluşturmuştur. Ezilenlerin Tiyatrosu modeli ve öğreti oyunlarının ortak öncülleri ve ayrıldıkları noktalar bağlamında aralarındaki ilişki ilgili bölümde incelenecektir.

Çalışmanın ilk bölümünde Brecht'in öğreti oyunları öncesi dönemi diyebileceğimiz 1920'li yıllardaki tiyatro pratikleri incelenmektedir. Bu dönemdeki teorik ve pratik çalışmaların öğreti oyunları teorisine ve uygulamalarına zemin hazırladığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, Brecht'in ilk oyunlarına kısaca değinilmiş, daha sonra epik tiyatro teorisini ortaya attığı operaları ve marksist felsefeyle etkileşimi incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Brecht'in öğreti oyunları olarak nitelediği altı yapıt incelenmiştir: **Lindberghlerin Uçuşu, Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu, Evet Diyen-Evet Diyen/Hayır Diyen, Önlem, Kuraldışı ve Kural ve Horasyahılar Kuriasyahılar**. Bu yapıtların oluşum süreçleri, sahnelenmelerinin ürettiği yankılar ve Brecht'in öğreti oyunları teorisi üzerine yazdığı metinler birlikte ele alınarak genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Üçüncü bölümde öğreti oyunları ile Ezilenlerin Tiyatrosu arasındaki ilişki incelenmiştir. Augusto Boal'in çalışması Brecht'in epik tiyatro teorisiyle tartışarak geliştirilmiş olsa da, Ezilenlerin Tiyatrosu kavramının öğreti oyunları teorisi ve uygulamalarıyla gösterdiği paralellikler çalışmaya almamıza sebep olmuştur.

Çalışmanın dördüncü bölümünde öğreti oyunlarından yola çıkılarak Reiner Steinweg tarafından oluşturulan bir eğitimde tiyatro uygulaması modeli incelenmektedir.

Sonuç bölümünde çıkan sonuçlar toparlanmış ve başka çalışmalara yardımcı olabilecek çeşitli öneriler yapılmıştır.

1. ÖĞRETİ OYUNLARI ÖNCESİNDEKİ BRECHT

Bu bölüm, Brecht'in öğreti oyunlarına ve ilgili teoriye geçmeden önce Brecht'in 1920'li yıllardaki estetik ve politik görüşlerini ve çalışmalarını özetleyen kısa bir tarihçe niteliğindedir ve üç alt bölümden oluşmaktadır. Önce Brecht'in ilk oyunları olarak nitelenen dört oyunu hakkında kısaca bilgilendirme yapılacaktır. Daha sonra epik tiyatro teorisine ve Brecht'in bu teoriyi oluşturmasıyla aynı döneme denk düşen iki operasına değinilecektir. Son alt bölümde ise öğreti oyunları teorisinin geliştirilmesinde katkısı olduğu düşünüldüğünden, Brecht'in marksizm anlayışı hakkında özet düzeyde bilgi verilecektir.

1. 1. İlk Oyunlar

Brecht'in marksizm'e yönelmeden önce kaleme aldığı -Marlowe'dan uyarlanan *II. Edward*'ı saymazsak- dört oyunu vardır. Bunlardan ilk üçü -Augsburg-Münih oyunları diye nitelendirebileceğimiz **Baal** (1918), **Gecede Davul Sesleri** (1919), **Kentlerin Cangıllarında** (1921)- kendi içlerinde çeşitli açılardan belli yakınlıklar gösterirler. Sonraki oyun -**Adam Adamdır** (1926)- hem Berlin'de üretilmesi hem de üslup ve anlayış olarak diğer üçünden bariz farklılıklar içermesi açısından ayrı tutulabilir. Brecht'in marksizme yöneldiği dönemde yazdığı oyunların aksine, bu ilk dönem oyunlarında özellikle önplana çıkan yön, öznelci bir anlayışla üretilmiş olmalarıdır; yani diğer bir deyişle henüz toplumsallığa yeterince önem vermeyen genç Brecht bu oyunlarda nesnel bir toplum analizi yapmaktan uzaktır ve oyunlarını da bu bakış açısıyla üretmez.

Genç Brecht, Augsburg-Münih döneminde de zaman zaman tiyatral amaçlarla Berlin'i ziyaret etmiştir. Örneğin 20'lerin başında Berlin'de gözlemci olarak ünlü yönetmen Reinhardt'ın provalarına katılmıştır. Ama bu dönemlerde Berlin'de yerleşik olarak yaşamadığından sanatçı çevrelerle ilişkileri sınırlı kalmıştır. Ancak 1924'te Marlowe'dan adapte ettiği *II. Edward* oyununun Münih Oda Tiyatrosu'nda sergilenmesinin ardından Augsburg-Münih hattının dışına çıkarak Deutsches Theatre'da yardımcı dramaturg olarak çalışmak üzere başkent Berlin'e yerleşmek üzere gider. Berlin yılları bu genç taşralı için bulunmaz bir fırsattır. Arkadaşı yazar Arnold Bronnen ve onun sayesinde tanıştığı genç aktris Helene Weigel'ın yardımlarıyla ve kendi girişimleriyle orada seçkin bir sanatçı çevresine dahil olmayı başarır. Aralarında Erwin Piscator, George Grosz, Hans Eisler, Erich Engel gibi Marksistlerin bulunduğu bu sanatçı çevreleri içerisinde ilk kez marksizm üzerine sıkı tartışmalar yaşama fırsatı bulacaktır. Bunlar içerisinde bir kişi oldukça belirleyicidir.

Brecht, Piscator'un tiyatrosunda yaşadığı ilk deneyimlerden marksist bir tiyatronun nasıl olması -ve bazen nasıl olmaması- gerektiği konusunda önemli dersler çıkardı. Bu deneyimler

içerisinde 1926 yılında girilen, fakat hiçbir zaman tamamlanamayacak bir tanesi Brecht açısından özel önem taşır: Piscator'un ekibi içerisinde, "Buğday" adlı oyun için belli sahneleri yazmak amacıyla araştırma yaptığı bir dönemde ilk kez marksist teorinin etkisi altına girmeye başlar.¹ Bu oyunda kullanılmak üzere tahıl piyasasında ürünün dağıtımı konusunda bir araştırma yapar ama bu araştırmadan doğru düzgün bir veri elde edemez. Buğday borsasında çalışan memurlar bile tam olarak neler döndüğünü açıklayamamaktadır. Yardım almak amacıyla Marx'ın yapıtlarına bakar ve en ikna edici açıklamanın burada yer aldığı kanaatine ulaşır. Brecht'in marksist literatüre olan ilgisi, proje iptal edildikten sonra da devam eder. O dönemlerde Helena Weigel'e yazdığı mektuplarda kendisinden sürekli Marx ve Lenin'le ilgili okuyacak bir şeyler bulmasını talep eder. **Adam Adamdır** oyununu bitirdikten birkaç ay sonra bir arkadaşına "**Das Kapital**'in derinliklerine gömüldüm" diye yazar.² Yine aynı tarihlerde Brecht Marx'ın "o güne kadar rastladıkları içerisinde kendi oyunlarının yegane seyircisi olduğuna" karar verir ve eski bir komünist parti üyesi olan -Stalinizmi eleştirdiği için o tarihte partiden ihraç edilmiştir- Karl Korsch'un yönettiği bağımsız marksist araştırma gruplarına katılır; Marksizm konusunda kendini geliştirmeye başlar. Kendi deyimiyle "on yıl sürecek ve 40 bin marka mal olacak bir eğitim" 1920'li yılların ortasında böylece başlamış olur.³

1. 2. Operalar

1. 2. 1. Üç Kuruşluk Opera

Brecht 1928 yılında hala en iyi tanınan eserlerinden birisi olan **Üç Kuruşluk Opera**'yı kaleme alır. Bu oyunu "bir epik tiyatro denemesi" olarak adlandırarak tiyatro literatüründe kendi adıyla birlikte anılacak bir kavramı ilk kez kullanmış olur. Oyun hikayesini John Gay'in 1728 tarihli **The Beggars' Opera** adlı oyunundan alır. Oyunda dilencilerin ve haydutların dünyası bir metafor olarak kullanılarak burjuva dünyasına dair bazı tartışmalar yürütülür. Oyunun merkezi figürlerinden birisi olan Peachum ailesinin reisi Bay Peachum'ın kurduğu dilencilik şirketi, yoksulluğu ticari bir nesne olarak kullanan bir girişimcilik örneğidir. Oyunun merkezi karakteri olan haydut Macheath ise suç dünyasından elde ettiği servetini aklama peşinde koşan bir çete lideridir. Brecht'in tezi şudur: "Burjuvazinin haydutlara olan sevgisi, bir haydutun burjuva olamayacağı yanılgısına dayanır. Bu yanılgının babası bir başka yanılgıdır: Bir burjuva haydut olamaz." Yazar haydut Mac'in şahsında kapitalist ekonominin

¹ Douglas Kellner, "Brecht's Marxist Aesthetic", www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/brechtsmarxist.pdf

² A. e.

³ A. e.

suç dünyası ile olan göbek bağıını gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Oyunda polis ve suç dünyası aynı madalyonun iki yüzü gibidirler.

Üç Kuruşluk Opera'da Brecht'in Augsburg-Münih oyunlarından ve **Adam Adamdır**'dan önemli izler bulunabilir. Oyunun yapısal özelliklerine bakınca episod başlıklarının panoda yansıtılması ya da dramaturjik noktaların oyunun akışını kesintiye uğratan öğretici şarkılar aracılığıyla ortaya konması gibi tiyatral araçların kullanımı **Adam Adamdır**'da zaten aktif olarak kullanılmıştır. Ancak çok çeşitli açılardan da bu oyun bir dönüm noktası sayılabilir. Öncelikle oyun ilk dönem oyunlarının nihilist ve "ben merkezci" havasından tamamıyla uzaktır. Bu dönemde Brecht'in Marksizm eğitimi devam etmektedir ve teorik arka planı daha kuvvetlenmiştir. Oyuna temel olan hikayenin orijinali Brecht'e ait değildir. Brecht, yine daha önce kullandığı bir yöntemi kullanarak, klasik bir metni almış ve onu kendi politik dünya görüşü doğrultusunda yeniden yazmıştır. Ancak buradaki müdahalelerin önceki dönemlere oranla daha ayağı yere basan, daha iyi hesaplanmış bir tarzda yapıldığı fark edilmektedir. Bu anlamda oyun gerçekten de Brecht'in bir oyun yazarı olarak belli bir olgunluğa ulaştığının işaretlerini verir. İkinci ve çok daha önemli bir unsur müziğin kazandığı başarıdır. Sözleri Brecht'e, müzikleri Kurt Weill'a ait olan caz türündeki şarkılar dönemin popüler kültür ortamı içerisinde beklenenden fazla bir ilgi görmüştür. Üçüncü bir unsur da Brecht'in Marksist ideolojiden etkilenecek alternatif bir tiyatro teorisi geliştirmek üzere yaptığı çalışmalarıdır. Oyun üzerine yazdığı notlar bu konudaki ilk girişimler olarak nitelendirilebilir. Karşımızda artık sadece bir şair ya da oyun yazarı değil, bir tiyatro teorisyeni de durmaktadır.

1. 2. 2. Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü

Mahagonny adlı şarkılar oyunu ilk kez 17 Temmuz 1927'de Baden-Baden Oda Müziği Festivali kapsamında sergilendi. Brecht ve Weill ilk oynanışın program dergisinde bu çalışmayı daha büyük bir eser için üslup etüdü olarak nitelerler. Bu daha büyük eser **Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü** operası olarak ilk kez 1930'da sahnelendi. Oyun **Üç Kuruşluk Opera**'yı üreten ekibin ortak bir çalışmasıydı ve onunla karşılaştırıldığında çok daha sert ve radikal bir içeriğe sahipti. Biçimsel açıdan da, ağırlıklı olarak şarkılardan oluşmasıyla **Üç Kuruşluk Opera**'dan ayrışır. Gelişkin bir öyküye dayanmaz, bağlantısızmış gibi görünen tabloların ard arda sergilenmesinden oluşur. Bu tabloları birleştiren temel imge bir tüketim toplumu ütopyası olarak tasarlanan hayali kent Mahagonny'dir. Bu kent polisten kaçan bir grup gangster tarafından tam bir eğlence kenti olarak tasarlanır ve parası olan herkesi kendisine çekmek üzere kurulur. Gerçekten de kısa süre içinde denizi, temiz havası,

kadınları, bol ve ucuz içkisi ile adı büyük kentlerde duyulur ve kalabalık ziyaretçi gruplarının akınına uğrar. Ancak büyük beklentilerle şehre gelen müşteriler kısa sürede aynı şeyleri yapmaktan bıkip sıkılmaya başlarlar ve kent ekonomisi bir darboğaza girer. Bu sırada önemli bir haber gündeme düşer: Bir tayfun yaklaşmaktadır ve şehri yok etmesi beklenmektedir. Bir anda herkes telaşa kapılır ve karamsar bir bekleme atmosferi oluşur. Ancak son anda tayfun yön değiştirir. Bunun üzerine tayfunu beklerken karar verdikleri şeyi uygulamaya geçirirler: Sınırsız eğlence. Mahagonny'de vaat edilen dört önemli haz kaynağı vardır: "İlk başta gelir tıkınma / Sonra gelir sevişme / Üçüncüsü boks hiç unutma / Dördüncü kafa çekme. / Sakın çıkarma aklından / Her şey serbest ne yaparsan."⁴ Bu uygulama kent için bir dönüm noktası olur ve kentin yükselişi başlar. Bu dört haz da sınırsız biçimde yaşanır. Mahagonny'deki en büyük suç parasızlıktır: "Dünya'da işlenmiş / En büyük bir suç olan / Parasızlık suçudur bu."⁵ Bu suçu işleyen birisi oyunun sonunda idam edilir ve Mahagonny halkı onun cenaze töreninde tuzak kent Mahagonny'nin son günlerinde ellerinde pankartlarla kendi idealleri için yürürler. Pankartlardaki sloganlar kentte bir sınıf savaşının yaklaşmakta olduğunun habercisidir: Adaletten yana olanlarla adaletsizliği savunanlar birbirlerinin sloganlarına karşı sloganlar üretir. Oyunun 1929 versiyonunda her iki taraf eşit sayıda görünürken, 1930 metninde adaletsizlik taraftarlarının sayısı daha fazladır.

Gerek temanın gerekse sahnelemenin radikalizmi **Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü'nün Üç Kuruşluk Opera** kadar popülerleşmesine izin vermedi. Aksine yaratıcıları operayı oynatacak sahne bulmakta zorlandılar. Güç bela düzenlenen gösteriler çoğunlukla radikal sağ gruplar tarafından basıldı. Seyirci tam anlamıyla bölünmüştü. Sol kesimler, imgesel bir eğlence kenti metaforuyla tüketim toplumu değerlerini yerden yere vuran bu deneysel operayı sahiplendiler. Adorno eseri öven ve **Üç Kuruşluk Opera**'dan daha ileri bulan bir yazı yazdı. Gösterinin saldırgan üslubu, **Üç Kuruşluk Opera**'yı çok beğenen burjuva seyirciye itici gelmişti. Naziler ise bu gösteriyi her zamanki gibi bir Yahudi komplosu olarak değerlendirdiler; Weill'in müziği zenci müziği olarak lanetlendi. Yapılan yorumlar estetik-sanatsal olmaktan çok doğal olarak politikti. Örneğin Nazilerin kurumsal yayın organı "Nasyonal Sosyalist Aylık Dergi"de çıkan bir yazıda şöyle denilmekteydi:

Birbiri ardına tiksindirici sahneler izliyorsunuz, bir adam yiyor yiyor çatlayıp ölüyor, erkekler bir fahişenin kapısında sıra olmuş birer birer içeri girip kayboluyorlar, bir boks maçında boksörlerden birisi izleyenlerin coşkulu tezahüratıyla yumruklanıp ölüyor. Bu kısa örnekler bile, böyle aşağılayıcı şeylerle uğraşan kişilerin, gençliğe eğitici etki yapma hakkına hiçbir zaman

⁴ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Aziz Çalışlar-Yılmaz Onay, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 1998, s. 130

⁵ Brecht, **a. g. e.**, s. 148

uygun düşmediklerini ortaya koymak için yeterlidir herhalde. Kısacası tekrar söylemek zorundayız ki, Brecht'in metinleri olsun, Weill'in müziği olsun, asla Alman sanatı olarak görülemezler.⁶

Üç Kuruşluk Opera daha az saldırgan olmakla beraber yine de politik bir operaydı ve Almanya'da yüksek seyirci rakamlarına ulaşmayı başarmıştı. İki yıl sonra **Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü**'nün düştüğü durum, Almanya'da politik ortamın ne kadar hızlı değiştiğini göstermesi açısından önemlidir. Radikal sağ hareket hızla güçlenmekte ve kendi düşüncelerini dillendirmeyen seslere karşı acımasız bir sindirme taktiği kullanmaya başlamaktaydı. Naziler iktidara yerleştikçe ve ipleri iyice ele almaya başladıkça, Brecht ve arkadaşlarının işi de daha da zorlaşmaktaydı. Sonuçta Hitler'in başbakanlığı aldığı yıl olan 1933, aynı zamanda **Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü** operasının Almanya'da sergilendiği son yıl olacaktı. Bu tarihten sonra, II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar, gerek **Üç Kuruşluk Opera** gerekse **Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü**'nün ses kayıtlarını içeren plaklar, Almanya'da daha çok yeni hükümetin, yani Nazilerin, "Soysuzlaşan Müzik" sergilerinde "tiksindirici örnekler" olarak sunulacaklardır.

Politik ortamdaki tüm olumsuzluklara rağmen Brecht **Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü** projesine büyük önem veriyor ve teorik çalışmalarını hızla sürdürüyordu. **Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü** üzerine kaleme aldığı notlarda kültür endüstrisinin insanları aptallaştırıcı etkisi üzerine analizler yapar ve gerçekten yenilik peşinde koşan bir sanatsal girişimin, işe sanatın işlevini sorgulayarak başlaması gerektiğini söyler. Bu anlamda **Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü** yenilikçidir çünkü basit anlamda sadece hoşça vakit geçiren bir eser değildir. Evet eğlendiricidir, ama eğlendiriciliğinin içine öğreticiliği de katmıştır. Yaşama dair bir şey söyler. Brecht'e göre eğitici misyonu **Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü**'nün eğlendiriciliğini azaltmaz, aksine daha da arttırır. Bu anlamda Brecht'in temel niyeti açıktır: "Keyif verici olandan eğitim malzemesi çıkarma ve eğlence endüstrisinin belli kurumlarını iletim organlarına dönüştürme."

⁶ Brecht, a. g. e., s. 319

1. 3. Epik Tiyatro Kavramının Doğuşu

1. 3. 1. Kavramın Tarihselleştirilmesi

Tiyatro'da epik kavramı Brecht'in adıyla birlikte anılır. Brecht'in yaratmaya çalıştığı tiyatro biçimini 'epik' olarak adlandırmasının felsefi ve sosyolojik dayanaklarını saptamak, öğretici oyunları teorisinin temelini oluşturan seyirci-oyuncu ayrımının ortadan kaldırılışını kavrayabilmek için gereklidir. Brecht böylece ilk kez hem oyuncular hem de seyirciler için yeni bir tavır öneriyordu.

Bu kavramın Brecht'ten kullanımının felsefi kökenleri Marksist felsefenin Hegel'le giriştiği teorik polemikte yatar. Felsefe kavramları düzeyinde verilen bir sınıf mücadelesi olarak kabul edilirse tiyatroyun kavramsallaştırılmasına da politik bir misyon biçilebilir. Hegel ve Marx arasındaki temel tartışma, kabaca, idealist diyalektik ve materyalist diyalektik arasındaki bir polemik olarak ele alınacak olursa: Hegel'e göre her türlü değişimin temelinde "ide" (iç dünya, yani düşünce) ile materyal dünya (dış dünya, doğa ya da nesnelerin dünyası) arasındaki bir çatışma yatar. Bu çatışmanın sonucunda yeni bir durum ortaya çıkar, ama bu süreçte belirleyici olan "ide" (ya da ona sahip olan özne)dir; kısacası insan bireyi bir öznedir, çünkü kendinden yola çıkarak dış dünyayı değiştirir ve belirler. Marx'a göreyse durum tam tersinedir:

Benim diyalektiğim temelde Hegel'inkinden yalnız farklı değil, onunkine taban tabana karşıttır. Hegel'e göre "ide" adı altında bağımsız bir özne haline dönüştürdüğü düşünce süreci gerçek dünyanın yaratıcısıdır ve gerçek dünya idenin yalnızca dış görünüşünü meydana getirir. Bana göre ise tam tersine, "ide", insan zihninin yansıttığı ve düşünce biçimlerine dönüştürdüğü materyalist dünyadan başka bir şey değildir. (*Kapital cilt I'in önsözünden*)

Aslında tiyatro alanında yürütülen tartışma, Augusto Boal'in de **Ezilenlerin Tiyatrosu**'nda iyi biçimde özetlediği gibi, yukarıda oldukça kaba biçimde özetlenen felsefi-politik tartışmanın bir uzantısıdır: Hegel'e göre şiir sanatı, tüm sanatlar içerisinde insan ruhunun kendisini en rahat ifade ettiği biçimdir. Hegel şiir sanatını üç alt başlığa ayırarak inceler: i) lirik şiir, ii) epik şiir, iii) dramatik şiir. Lirik şiirin içeriği "şairin içindeki ideal dünyadır, ruhun düşünsel ya da duygusal yaşamıdır"; dolayısıyla öznedir. Epik şiirde önemli olan olaylardır, "şair olgular karşısında kendi özel hislerinin etkisinde kalmaksızın" olayları nesnel biçimde yansıtmaya çalışır, epik şiir nesneldir. Dramatik şiir ise bu ikisinin öznellik ve nesnelliğin kombinasyonu ile ortaya çıkar. Dramatik bir şiirde bir yandan olayları izler, bir yandan da olayların içindeki karakterlerin öznelliklerini deneyimleriz. Ancak bu ikili işleyişte Hegel için belirleyici olanın öznellik olduğunu söylemiştik, dolayısıyla dramatik akış içinde olayları belirleyen öznel alan, diğer bir deyişle lirik şiirin alanıdır: "Olay dışsal koşullardan değil,

daha ziyade kişisel irade ve karakterden kaynaklanır". Oysa Marx'a göre belirleyici olan nesnel alan ve dolayısıyla Marksist bir sanatçı için belirleyici olan epik şiirin alanıdır: Olay kişisel irade ve karakterden değil, daha ziyade dışsal koşullardan kaynaklanır. Ancak yine Boal bu nitelemenin Brecht'in tüm teori ve pratiğini çok dar bir çerçeve içine hapsedtiğini belirtir ve o dönemde sahiplenilen bu kavramsallaştırmanın Brecht'in ortaya koyduğu estetiği açıklamaya yetmediğini ileri sürer:

Brecht bu ilk hatasının farkına bizzat kendisi de varmıştı ve son yazılarında kendi poetikasını "diyalektik poetika" olarak adlandırmaya başlamıştı. Aslında Hegel'in poetikasının da diyalektik olduğu dikkate alındığında bu adlandırma bir hatadır. Brecht kendi poetikasını kendi adıyla, yani Marksist poetika olarak adlandırmalıydı! Fakat ilk baştaki adlandırmadan kuşku duymaya başladığında artık bir çok kitap yazılmıştı ve karışıklık çoktan oluşmuştu.⁷

Reiner Steinweg “epik” kavramının Brechtien kullanımının sosyolojik temellerinin doyurucu bir çözümlemesini sunar⁸. Brecht 1. Dünya Savaşı sırasında savaşın bireyi işlevsel bir parçacığa indirgediğini gözlemler. Avrupa toplumları savaş sırasında ve kapitalizmin gelişmesinin sonucu olarak kökten bir değişim geçirmiştir. Örneğin, bir fabrika işçisinin işiyle kişisel bir bağ kurması çok güç ya da neredeyse imkansızdır. O soyut bir değişim değeri olan parayı kazanmak için çalışır. Bireyler çarkların dişlilerinden farksız hale gelmiştir. 19. yy. tiyatrosunun konuları ve üslubu yeni gelişmelere cevap veremez.

Brecht spor karşılaşmalarının kitleleşmesini gözlemler. Yeni seyirci tipi bu seyircidir artık. Bilim tabana yayılmıştır. Ayrıcalıklı bir tabakanın kullanımından çıkmıştır. Sessiz sinemanın jestik anlatımı tiyatro için bir açılım noktasıdır. Biricik ve indirgenemez birey bu yeni tiyatrodan kapı dışarı edilir. Önemli olan insanlar ve gruplar arasındaki ilişkilerdir. Grup aidiyetleri, bireysel ilişkileri ezip geçer. Yeni epik tiyatro bu süreçleri araştırıp ortaya koymalıdır.

Bu yeni tarihsel koşullar içinde oyun metni adeta bu yeni gerçekliğin bir belgesi olarak işlev görmeliydi. Tiyatronun da bu işleve hizmet etmesi gerekiyordu. Brecht'in çerçevesini çizdiği epik tiyatronun ilgisinin merkezinde seyircinin gündelik yaşamında karşılaşılabileceği ilişki biçimleri duruyordu ve Brecht'in amacı şeffaf olmayan süreçlerin gösterilmesi idi. Gündelik yaşam içerisinde anlaşılmaz gibi duran olayları sahneye taşıdı. Epik tiyatronun biçimsel özellikleri de bu amaca hizmet edecek şekilde tasarlanmıştı. Epik sahneyi oluşturan her öge birbirinden bağımsızdı. Tek tek her öge birbirini yorumluyordu, bu da seyircinin denetleyici, refleksif ve mesafeli bir tavır almasını kolaylaştırıyordu.

⁷ Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, çev: Necdet Hasgöl, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003, s. 89

⁸ Reiner Steinweg, **Lehrstück und episches Theater**, Frankfurt a. M., Brandes & Apsel, 1995, s. 32-34

Sahnede sergilenen ilişkileri kavramak ise oyuncunun değil seyircinin görevidir. Brecht yeni bir seyretme biçiminin geliştirilmesi gerektiğini düşünüyordu. Bu yeni seyretme biçimi yeni bir seyirci ve oyuncu tipinin ortaya çıkmasını zorunlu kılıyordu. Seyirciden artık kafa yoran ve muhakeme eden bir tavır ortaya koyması bekleniyordu. Büyük bireylerle özdeşleşmek için değil, sahnedeki karakterlerin davranışlarından dersler çıkartmak, onları eleştirmek, incelemek için seyretmeliydi. Seyirci sahneden kendisine gösterilen jestlerin, davranışların ve tavırların gözlemcisi olmalıydı. Epik tiyatronun seyircisi adeta bilimsel bir deney gözlemler gibi seyretmeliydi. Seyirci, karakterlerin tavırlarının varsayılan ya da sunulan çıkarlarıyla tutarlı olup olmadığını ve bu tavırların seyircinin çıkarlarıyla örtüşüp örtüşmediğini aynı anda sınamalıydı. Yeni seyirci şunu sormalıydı: karakterlerin ortaya koyduğu sorunlar hangi davranış ve tavırlarla çözülebilir?

1. 3. 2. Epik Tiyatro Üzerine İlk Yazılar

Henüz gelişkinlik arz etmese de Brecht tarafından **Üç Kuruşluk Opera** üzerine yazılan notlarda "epik tiyatro" kavramını formüleleştirme yolundaki ilk girişimlere rastlayabiliriz. Buna göre epik tiyatroya dair en önemli özellikler şöyle özetlenebilir:

- Öncelikle, epik tiyatro yeni bir seyirci davranışı talep etmektedir. Seyirci sahnede olup bitenlere kapılmamalı, sahnede olan biteni objektif ve eleştirel bir gözle izlemelidir. 20. yy.'ın başında yaşanan toplumsal, teknolojik, siyasi ve kültürel dönüşümler tiyatro yapma biçimleri ve oyun konuları üzerinde de bir baskı yaratmıştır:

"Petrol beş-perdelik biçime direniyor; bugünün felaketleri düz bir çizgide ilerlemiyorlar, çevrimsel krizler söz konusu; 'kahramanlar' sürekli bir değişim içinde, değişebilirler; insan eylemlerinin grafiği mantıksız eylemler yüzünden karmakarışık olmuş durumda; kader çoktandır tek mutlak güç değil, artık farklı yönlerde doğru gerilen güç alanları var, iktidar grupları yalnızca kendilerine muhalif hareketleri değil, kendi içindeki muhalefeti de kapsıyor... basit bir gazete haberini bile dramatize edebilmek için bugün Hebbel ya da Ibsen'in dramatik tekniklerinden daha fazlası gerekiyor."⁹

- Klasik tiyatro yandaşlarınca eleştirilen sahne başlıklarının panolara yansıtılması buluşu bu etkiye hizmet etmeyi amaçlamaktadır. Brecht az sonra oynanacak olan episodun temel akışını bir iki cümleyle özetleyerek seyircide "ne olacak"tan ziyade "nasıl ve neden olacak" sorusunu uyandırmayı amaçlamaktadır.
- Yukarıdaki ilkeyle uyumlu biçimde oyuncudan da "epik oyunculuk" olarak adlandırdığı bir yaklaşımı kullanmasını ister. Bu oyunculuk tarzı seyirciyi özdeşleşmeye zorlamayan, aksine

⁹ Charles R. Lyons, **Bertolt Brecht: The Despair and The Polemic**, Southern Illinois Univ. Press, 1968, s. 73-74

ona doğrudan yönelen bir nitelik taşımalıdır. Oyuncudan tavır, jest ve mimikleriyle sahne üzerinde her zaman oyun metninde olandan fazlasını anlatmalarını ister.

- Epik tiyatroyu ortaya çıkarmaya yönelik özgün bir deneme olarak **Üç Kuruşluk Opera**'da şarkıların kullanımı özel bir öneme sahiptir. Brecht operanın ilk biçiminin müzik ve dramaya eşit ağırlık verdiğini ama zamanla bunun kaybolduğunu ve dramanın ikinci planda kalmaya başladığını söyler. Bu anlamda **Üç Kuruşluk Opera** müziğin ve oyunculuğun aynı oranda önem taşıdığı operanın ilk haline bir dönüş niteliği taşımaktadır. Şarkıların kullanımının oyunda net bir kesinti yaratması amaçlanmaktadır. Bu nedenle şarkılar devreye girdiğinde sahneleme ve ışıklandırmanın net biçimde ayrışması talep edilir. Bu noktada hikayeden tamamen kopulmuş, oyuna bir süreliğine ara verilmiştir. Oyunculardan şarkıları söylerken seslerini zaman zaman müzikle çelişki oluşturacak biçimde kullanmaları istenir. Şarkının duygusal içeriğini açığa çıkarmaktan çok, onun anlamını vurgulayacak jest ve gövdesel hareketlerin kullanılması talep edilir. Oyuncu şarkı söylerken müzisyenlerin de görünürde olmasının tercih edilir. **Üç Kuruşluk Opera**'nın ilk sergilemesinde sahne tasarımı yapılırken bu noktaya dikkat edilmiş ve sahne gerisinde yüksek bir org dekorunun üstünde duran orkestra elemanları şarkılar sırasında aydınlatılmışlardır.

Tiyatronun Dramatik Biçimi	Tiyatronun Epik Biçimi
<i>Eyleyerek</i> (Sahne bir olayı canlandırır)	<i>Anlatarak</i> (Sahne, olayı anlatır)
Seyirciyi bir sahne aksiyonunun içine daldırır, (ve)	Seyirciyi gözlemci yapar, ama
Aktivitesini tüketir	Aktivitesini uyarır
Duygulanmasına olanak sağlar	Onu yargıya varmaya zorlar
Yaşantı(lar) sağlar	<i>Dünya tablosu</i> (Bilme, tanıma sağlar)
Seyirci bir şeyin (olayın) içine çekilir	Seyirci (olayın) karşı(sın)ya konur
Telkin(le) çalışılır	Gerekçe(lerle) çalışılır
Duygulanımlar biriktirilir	(Duygulanımlar) Bilmeye, tanımaya vardırılır
<i>Seyirci, içine dalmıştır, birlikte yaşar</i>	<i>Seyirci karşısındadır, inceler</i>
İnsanın bilindiği varsayılır	İnsan araştırılan nesnedir
Değiştirilemez insan	Değiştirilebilen ve değiştiren insan

Gerilim sona yönelik	Gerilim gidişe yönelik
Bir sahne öteki için	Her bir sahne kendi için
<i>Oluşup gelişme</i>	<i>Montaj</i>
Olay gidişi doğrusal	Olay gidişi kıvrımlarla dolu
<i>Evrimsel zorunlu gidiş</i> (Natura non facit saltus)	<i>Sıçramalar</i> (Facit saltus)
(Dünya, olduğu gibi)	(Dünya, olacağı gibi)
(İnsan neye yazgılıysa)	(İnsan neyi yapmalıysa)
<i>Bir sabite olarak insan</i> (İnsanın yaptıkları)	<i>Bir süreç olarak insan</i> (İnsanın eylem gerekçeleri)
Düşünce, oluşu belirler	Toplumsal oluş düşüncüyü belirler
<i>Duygu</i>	<i>Akıl</i>

Brecht **Üç Kuruşluk Opera**'da geliştirdiği formülasyonu **Mahagonny**'de daha da ileri götürür ve oyun üzerine yazdığı 1930 tarihli notlara "dramatik" ve "epik" tiyatro anlayışlarını karşılaştıran yukarıdaki tabloyu ekler.¹⁰ Yukarıdaki tabloda parantez içindeki yazılar 1938 yılında yaptığı eklemeleri ve italik yazılarda çıkartmaları göstermektedir.

Brecht, **Denemeler**'de bu tabloya düştüğü dipnotta, “şemanın mutlak karşıtlıklar üzerine değil, vurgu kaymaları” üzerine kurulu olduğunu yazar. Yine de, özellikle duygu-akıl karşılaştırması büyük tartışmalar yaratmıştır. Öyle ki, 1938'de Brecht tabloyu revize eder ve bu sefer bu karşıtlığa yer vermez. Bu revizyon rağmen Brecht'in sanat hayatı ve yapıtları yakın dönemlere kadar kabaca duygusal, rasyonel ve duygusal-rasyonel olarak nitelendirilebilecek üç evre içine sıkıştırılarak değerlendirilmiştir.¹¹

Brecht'in dramatik-epik tiyatro ayrımını formüle etme denemesi öğreti oyunlarına dönük bazı ilkeleri de içinde barındırır. Duygu-akıl karşıtlığı Brecht'in öğreti oyunları özelinde gerek yaşadığı dönemde gerekse bugüne dek geniş tartışma zemini bulmuştur. Özellikle Steinweg'in araştırması ve vardığı sonuçlar, Brecht'in epik tiyatro için saptadığı “duygulanımların idrak etmeye ulaşıncaya değin artırılması” ilkesinin öğreti oyunları içinde geçerli olduğunu bulgulayacaktır.

¹⁰ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Ayşe Selen, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 1998, s. 396-397

¹¹ Özdemir Nutku, **Türkiye'de Brecht**, İstanbul, Tiyatro76 Yayınları, 1976, s. 13, 21, 26

1. 4. Brecht'in Marksist Poetikasının Temelleri

Steinweg'e göre öğreti oyunları herhangi bir öğretinin, örneğin marksizmin, öğretilmesini amaçlamaz. Ancak yine de epik tiyatro ve öğreti oyunları teorilerinin arka planını oluşturan temel felsefi-politik yaklaşımı daha iyi çözümleyebilmek için öncelikle Brecht'in marksizmi nasıl yorumladığını anlamalıyız. Yukarıda, Brecht'in 1920'li yılların ortalarında marksist çevrelerle ilişkilendiğini belirtmiştik. Douglas Kellner'in de ortaya koyduğu gibi Brecht marksizmi kendi dönemindeki ortodoks yorumlardan oldukça farklı yorumlamaktaydı ve bu yorumu Berlin'de ilk marksizm derslerini aldığı komünist entelektüel Karl Korsch'un etkisiyle oluşturmuştu.¹² I. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan iç savaş ortamında militan bir figür olarak ön plana çıkan Korsch, ilerleyen dönemlerde ortodoks marksizmle uyuşamaması nedeniyle düşünceleri nedeniyle bir "sapkın" olarak damgalanmış ve 1926'da Alman Komünist Partisi'nden (KDP) tasfiye edilmişti. Korsch bu dönemden sonra, Almanya'yı terk etmek zorunda kalacağı 1934 yılına kadar, bağımsız bir entelektüel olarak, özellikle küçük gruplarla yürüttüğü siyasi-entelektüel faaliyetlerle ilgilenmeye devam etti. Brecht'in Korsch'u tanınması da bu döneme denk gelir: Brecht marksizmi daha ayrıntılı biçimde öğrenebilmek için Korsch'un seminer atölyelerinden birisine katılmış ve burada Korsch'un marksizm yorumuyla birlikte, hiyerarşi barındırmayan grup çalışması biçimiyle de tanışmıştı. İlerleyen dönemlerde Brecht'in kendi prodüksiyonlarını üretirken bir rejî grubu ile birlikte yürüttüğü kolektif çalışma biçimi, Piscator'dan olduğu kadar Korsch öncülüğünde yürütülen kolektif seminer atölyelerinden de ödünç alınmıştır.

Korsch'un 1923 tarihli eseri **Marksizm ve Felsefe** onun en önemli yapıtı kabul edilmektedir. Korsch marksizmi bir siyasi-ekonomik mücadele stratejisinden ibaret gören o dönemin ortodoks yorumunu yetersiz bulmaktaydı; entelektüel faaliyetin de devrimci eylemin bir parçası olarak görülmesi gerektiğini savunuyordu. Korsch'a göre marksizmin teorik çekirdeğini "diyalektik materyalizm" oluşturmaktaydı. Marksist diyalektik üç temel ayak üzerinde yükselmekteydi: Tarihsel belirlenimcilik ilkeleri, eleştiri ve devrimsel pratik. Marx'ın tarihsel belirlenimcilik ilkeleri, her toplumu ve fenomeni kendi tarihsel döneminin şartları içerisinde özel bir biçimde kavramsallaştırmak gerektiğini söylüyordu. Korsch'a göre Marksist teorinin en büyük başarısı burjuva toplumunun ve kapitalizmin diğer toplumsal formasyonlardan farklı olan tarihsel özelliklerini iyi bir biçimde analiz edebilmesinde yatmaktaydı. Yine bu analizden yola çıkarak Marx, kapitalist toplumsal formasyonun temel çelişkilerini de ortaya koyabiliyor, böylece onun değiştirilebilir olduğunu gösteriyordu. Bu

¹² Douglas Kellner , a. g. e.

nedenle de Marksist diyalektik eleştirel bir teoriydi: Sistemi değiştirmenin stratejik araçlarını sunmayı amaçlıyordu. Dolayısıyla Marx'ın yürüttüğü entelektüel faaliyet devrimci pratiği hazırlayan, onu doğuran bir faaliyetti.

Bu temel yaklaşım, Brecht'ın epik tiyatro kuramının temelini oluşturacaktı: Brecht sahne için yazdığı eserlerinde karakterleri "tarihselleştirir". Çünkü tüm duyguların, fikirlerin ve davranışların belirli bir toplumsal durumun ürünleri olduğunu düşünür. Bu nedenle tiyatrocunun dediğimiz kişi öncelikle canlandıracağı karakterin toplumsal formasyonuna dair bir yaklaşıma sahip olmalıdır, oynayacağı rolün belirli bir çağın ve belirli bir toplumun belirlenimi altında hareket ettiğini unutmamalıdır. Korsch'un ön plana çıkardığı ikinci nokta eleştirelliktir. Brecht uygulamacılar tarafından sahne üzerinde yaptıklarını eleştireliliğe tabi tutmalarını, seyircilerin de eleştirel bir tutum almasını sağlayacak sanatsal buluşları gerçekleştirmeyi temel hedef olarak saptamalarını ister. Gerek Brecht, gerekse Korsch için insanlar, gündelik yaşam içerisinde kendilerini belirleyen tarihsel yasaların bilincinde olmadan yaşamakta ve belirli bir eleştireliliğe sahip olamadıklarından bu yasaları değiştirecek devrimci bir pratiği gerçekleştirememektedirler. İnsanları böyle körleştiren şey içinde yaşadıkları toplumsal formasyonla kurdukları "hayali" ilişki, Althusser'in kavramlarla konuşursak ideolojidir. Korsch'a göre "ideoloji baskının önemli bir aracı olarak hizmet eden maddi bir güçtür". Egemen sınıflar, ezilen sınıfları kendi ürettikleri egemen ideolojinin etkisi altında, kendi durumlarının yeterince akılcı bir analizini gerçekleştiremeyecek ve varolan ilişkiler ağına müdahil olamayacak bir durumda tutmak için büyük çaba harcarlar. İşte Brecht'in Korsch'tan ilham alarak teorisini oluşturmaya çalıştığı sanat yapıtı seyircinin bu egemen ideolojiyle "özdeşleşme" durumuna bir saldırı gerçekleştirmeyi amaçlıyordu. Yabancılaştırma efekti adı verilen sahneleme buluşları bütünüyle bu amaç için ortaya konulmuş sanatsal araçlar olarak tasarlanmıştı. Böylece seyircinin egemen burjuva ideolojisiyle kurduğu "özdeşleşme" ilişkisine politik bir müdahale yapılıyordu. Steinweg'in çalışmasında da değinileceği üzere ideolojinin parçalanması öğretiyi oyunları teorisinin de temel ayaklarından biridir.

Brecht'in ilgilendiği ayrıntılar doğrudan ideolojiye ilişkindir. Örneğin **Üç Kuruşluk Opera**'da Macheath'in "alışkanlık sahibi bir burjuva" olarak çizildiğini söylemiştik, ancak alışkanlığı her perşembe geneleve gitmektir. "Burjuva alışkanlıklarını kolay kolay değiştiremeyen kişidir" ve her şeyden üstün tuttuğu kendi konformizminin kurbanı olur. "Mahagonny'de Paul'ün yürüttüğü "şu üç günlük dünyada insan her türlü hazzı sınırsız yaşamalı" türünden konformizm ve bireycilik kokan uç noktada bir söylem, bir sonraki sahnede bir adamın tıkmaktan çatlamasına yol açacaktır. Brecht'in de söylediği gibi birisinin tıkmaktan ölmesi, başkalarının açlıktan öldüğü gerçeğine de göndermede bulunur. Brecht'in

"gestus" olarak adlandıracağı toplumsal jestler, karakterlerin taşıdığı ve pek çok seyircinin de özdeşleştiği ideolojik eğilimi açığa çıkaran sahneleme araçlarıdır. Brecht önce sahne üzerinde ideolojik özdeşleşmeyi ya da tanımayı mümkün kılar ve ardından onu yabancılaştırarak seyirciyi eleştirel bir tavra yöneltmeyi amaçlar. Korsch'un bahsettiği devrimci pratik burada gerçekleşme ihtimali kazanır: Eğer seyircinin eleştirelilik yoluyla, içinde yaşadığı toplumsal formasyonun bir gerçekliğine farklı bir bakış açısıyla yaklaşması sağlanabilirse, o seyirci devrimci pratiği hayatta gerçekleştirecek ve bu yeni ulaştığı bilgi ışığında bir değişimi başlatmak için eyleme geçebilecektir.

Bu bakış açısıyla yeniden bir değerlendirme yaparsak, **Mahagonny**'de ilk kez karşılaştığımız “epik opera”nın temel özelliklerini özetleyen tablonun, Brecht'in yukarıda kısaca açıklamaya çalıştığımız, temel ayaklarını tarihselleştirme ve eleştirelilik kavramlarının oluşturduğu, marksizm yorumunu sahne üzerine taşımak için başlattığı uzun bir yolculuğun ilk adımı gibi görüldüğünü söyleyebiliriz.

2. ÖĞRETİ OYUNLARI

Bu bölümde ilk olarak Brecht'in öğreti oyunları olarak nitelenen ve Türkçe'ye çevrilmiş altı yapıtı sırasıyla incelenecektir: **Lindberghlerin Uçuşu**, **Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu**, **Evet Diyen/Hayır Diyen**, **Önlem**, **Kuraldışı ve Kural** ve **Horasyahılar Kuriasyahılar**. Brecht yaşamının sonlarına doğru yayınlanan toplu eserlerinde **Lindberghlerin Uçuşu**'nu öğreti oyunları arasında göstermesi de¹ hem dönemsel olarak örtüştüğü hem de Brecht'in bu oyunla ilgili tuttuğu notlar öğreti oyunu teorisine katkıda bulunduğu için elinizdeki çalışmada yer almasına karar verilmiştir. Bunların haricinde, **Der böse Baal**, **der Asoziale** adlı fragmanın ilgili sahnesi ileride, 4. bölümde Reiner Steinweg'in modeli incelenirken ele alınacaktır. **Der böse Baal**, **der Asoziale** ve **Fatzer** adlı fragmanlar literatürde Brecht'in öğreti oyunlarına dahil edildikleri halde, henüz Türkçe'de yayınlanmadıkları için çalışmada yer almamışlardır. İkinci alt bölümde, bu incelemenin ışığında ve Brecht'in konu hakkındaki diğer yazılarına da değinilerek öğreti oyunlarının genel bir değerlendirmesi yapılacaktır.

2. 1. Oyunlar

2. 1. 1. Lindberghlerin Uçuşu

Brecht bu oyun üzerinde 1928 yılı sonunda çalışmaya başlamıştır. Kurt Weill 1929 Baden-Baden müzik festivali için bir metin aramaktadır. Festivale katılabilmek için “radyo için özgün müzik” bestelemiş olmak gerekmektedir. Charles Lindbergh 1927 yılında Atlas Okyanusu'nu uçakla tek başına geçmiştir. Havacılık tarihinin bu anlamlı olayı Brecht'i etkiler ve yazacağı metni bu olay üzerine kurar.

Brecht, metni oluştururken Lindbergh'in anılarından yararlanmış, ancak bu anılara farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. **Lindberghlerin Uçuşu** başlıklı 1930 yılı metninde sahne başlıklarının ve başrol kişinin adının yanısıra metin üzerinde yapılan değişiklikler uçuşu ve uçuşun başarıyla sonuçlanmasını güvence altına alan kolektivistliği vurgulamaktadır.² Örneğin Lindbergh'in anılarında uçuşun finansörlerine isim isim teşekkür edilmesine karşın Brecht'in metninde uçuşun finansörlerinden bahsedilmez.³ Lindbergh uçak fabrikası işçilerini insanlar olarak tanımlarken Brecht onlara arkadaşlar der.

¹ Bertolt Brecht, **Stücke V**, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1957, s. 276

² Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 330

³ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları cilt 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Ayşe Selen, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 1998, s. 328

27 Temmuz 1929’da festivalde oyun ilk kez **Lindbergh Uçuşu** adıyla sahnelenir. Bu ilk gösterimle aynı gün halka açık bir genel prova yapılmıştır. Brecht bunun deneysel bir çalışma için olanak sağladığı görüşündedir. En azından dinleyicinin radyo sanatına katılımının görsel olarak gözler önüne serilebileceğini düşünmektedir:

“Lindberghlerin Uçuşu’nun değerlendirilmesi ve radyonun değişik bir biçimde kullanımı “Baden-Baden Müzik Festivali 1929” çerçevesinde yapılan bir öngösterimle sergilenmiştir. Podyumun sol tarafında aletleri ve şarkıcıları ile radyo orkestrası yerini almıştı, sağ tarafta ise önünde partiyonlarıyla dinleyici duruyordu. Dinleyici radyodan yayınlanan enstrümantal eşlikle notalarını söyledi. Konuşma bölümlerini ise kendi duygularını, metnin duygu içeriğiyle özdeşleştirmeden okudu, her dizinin sonunda duruyordu, yani bir çeşit alıştırma yaptı. Podyumun arka tarafında ise böylece karşı çıkılan kuram yazılıydı.”⁴

Brecht oyundan sonra “insan bundan bir şey öğrenmiyorsa hiçbir anlamı yok” diye not düşer. Oyunu 1930 yılında bu kez **Lindberghlerin Uçuşu** başlığıyla **Denemeler** 1. sayı içinde yayınlattır. 1949 sonu/1950 başlarında ise, Lindbergh Alman faşistlerine katıldığı için onun adını oyundan çıkartır ve oyuna bir prolog ekler. Oyunun adı artık Okyanus Uçuşu olarak değişmiştir. Brecht Güney Almanya Radyosu’na gönderdiği 2 Ocak 1950 tarihli mektupta oyundan Lindbergh adının çıkartılmasının öğretici olacağını yazar.⁵

Lindberghlerin Uçuşu başlığını taşıyan 1930 yılına ait **Denemeler** metninde bir de alt başlık yer almaktadır: Erkek ve kız çocukları için radyo öğreti oyunu. Baden Baden festivalinde sergilenen oyun deneysel bir radyo çalışması niteliğindeyken, oyun metninin yayınlanması aşamasında radyo öğreti oyunu tanımlaması ortaya çıkar. Brecht yine aynı basımda yayınlattığı “Açıklamalar”da bu oyunun “haz aracı olarak değil, öğretme aracı olarak”⁶ kullanılması gerektiğini yazar:

“İnsan bundan bir şey öğrenmiyorsa, Lindberghlerin Uçuşu’nun hiçbir anlamı yoktur. Böyle bir öğretiyi amaçlamayan bir sahnelemeye yol açan uçuşun hiçbir sanatsal değeri yoktur.”⁷

Marianne Kesting’e göre dizeli korolar içeren iletimci –epik bir oyun-du bu. Böylece oyunlaştırılan bir örnek yoluyla bir şeyler “gösterilmektedir”. Oyun Lindberghlerin okyanusla boğuşmasını örnek olay olarak ele alıp din dışı ve doğa bilimlerine dayalı, insanlığa yararlı tutumu değerlendiriyor ve “bilimsel davranışın gücünü” gösteriyordu.⁸

⁴ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 412

⁵ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 331

⁶ Bertolt Brecht, **Versuche 1-12**, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1959, C: I-IV, s. 23

⁷ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları cilt 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Ayşe Selen, İstanbul, MitoşBoyut Yayınları, 1998, s. 411

⁸ Marianne Kesting, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, çev: Yılmaz Onay, İstanbul, Adam Yayınları, 1985, s.85

Oyun Lindbergh'in dışında Gemi, Sis, Tipi, Uyku, Avrupa, Telsiz: New York Kenti ve Balıkçılar figürlerini içerir. Brecht'in oyundaki karakterlerin sahnelemedeki işlevine dair görüşü şöyledir:

"Bu uçuş, bir derstir ve iki bölüme ayrılır. Birinci bölümün (elemanların şarkıları, koro parçaları, su ve motor sesleri vb.) görevi, alıştırma yapılmasını sağlamaktır; yani genellikle bir aletin yardımıyla yapılan başlama ve bitirme görevini üstlenir. İkinci bölüm olan pedagojik bölüm ise (Lindbergh bölümü) alıştırmanın metnini oluşturur. Alıştırma yapan kişi metnin bir bölümünün dinleyicisi, diğer bölümünün ise konuşmacısıdır. Böylece alet ve alıştırmayı yapan kişi arasında bir çeşit işbirliği oluşur ki, bu işbirliğinde anlatımdan çok gösterilen özen önemlidir."⁹

Kesting'e göre en önemli oyun kişisi, sunucu, şarkıcı ya da yorumcuysa –daha sonraki oyunlardaysa 'ustalar korusu' ydu-. Kesting Brecht'in bu koronun işlevini 'seyircinin kendini kaptırıp koyvermesini, 'bilinçsizce toplaşmasını' önlemek için, onu görüş oluşturmaya, kendi yaşam deneylerinden yararlanmaya ve denetimli davranmaya çağırarak tanımladığını yazıyor.¹⁰ Brecht **Lindberghlerin Uçuşu**'nun günümüz radyosunun hizmetine girmemesi, tersine onu değiştirmesi gerektiğini yazar. Bir yandan da o dönemki siyasal düzen içinde radyonun işlevinin değişmesinin yalnızca estetik ve teknik araçların niteliğinin değişmesiyle mümkün olmayacağını bilincindedir. Ancak yine de bu oyun biçiminin devrimci bir nitelik barındırdığını düşünmektedir. Oyunun devrimci niteliği üzerine Walter Benjamin şöyle yazar:

"Lindberghlerin Uçuşu'nun bir dergide yayınlanan ilk metninde havacı hala bir kahraman olarak görünüyordu. Oyun onu yüceltecek şekilde kurulmuştu. İkinci metin ise –ki bu, durumu oldukça aydınlatır- varlığını, Brecht'in kendine çekidüzen vermesine borçludur. Ne büyük bir coşku hakimdi; Lindbergh'in uçuşundan hemen sonra, her iki kıtada da. Ama çabucak söndü gitti bu coşku. Lindberghlerin Uçuşu'nda Brecht "deneyim" in [Erfahrung] renklerini göstermek için "olay" ın [Erlebnis] tayfını paramparça etmeyi amaçlar. Öyle bir deneyimdir ki bu, izleyicinin coşkusundan değil, sadece Lindbergh'in çabasından çıkarsanabilir ve Brecht onu "Lindberghler" e geri vermeye çalışır."

... Buradaki gerilim, Lindberghlerin Uçuşu ve daha sonraki öğretici oyunlar için karakteristik olanla aynı tiptendir. Modern bir tekniğin öğrenilmesine uygulanan dini bir katılık; ilk durumda havacılığın sonrakindeyse sınıf mücadelesinin öğrenilmesinde?"¹¹

Brecht'e göre bu oyun biçiminin devrimci niteliği özgürlüğün temelini oluşturan disipline etmeye hizmet eden bir alıştırma olmasından kaynaklanmaktadır. Burada, bilgiyi özgürlüğün temeli olarak gören marksist görüşe bir gönderme söz konusudur.¹² Oyunun doğru olarak uygulanmasını, yani oyunun bir konsere dönüştürülmemesi ve dinleyicilerin kahramanla

⁹ Brecht, **a.g.e.**, s. 411

¹⁰ Marianne Kesting, **a.g.e.**, s. 85

¹¹ Walter Benjamin, **Brecht'i Anlamak**, çev: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2000, s. 33

¹² Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 412-413

özdeşleşmelerinin engellenmesi gerektiğini savunur. Bununla beraber, oyunun konser formunda sergilenmesi halinde bir önerisi vardır.

“Oyunun konser halinde sahnelenmesi, yani yanlış sahnelenmesi durumunda, bütünü anlamının tamamen zedelenmemesi için, en azından Lindbergh bölümleri bir koro tarafından söylenmelidir. Oluşması olası pedagojik etkinin bir kısmı ancak birinci tekil şahısların birlikte söylenmesiyle (Beni adım Charles Lindbergh, yola çıkıyorum, yorgun değilim, vb.) kurtarılabilir.”¹³

Brecht’in çalışma yöntemi de karakteristiktir. Oyun metnini tamamlanmamış müsveddeler halinde provaya getirir. Oyunun müzikleri Kurt Weill ve Paul Hindemith tarafından yazılır. On dört müzik parçasının yedisini Kurt Weill, altısını Paul Hindemith besteler; bir parçayı da ortak üretirler. Oyunun 1929 Nisan’ındaki ilk hali dokuz sahneden oluşmaktadır. 1930 baskısı **Denemeler** metninde ise 17 sahne vardır. Sahneler numaralandırılmıştır ve başlıkları aşağıdaki gibidir.

1. Herkese Çağrı
2. Amerikan Gazeteleri Lindberghlerin cesaretini övüyor
3. Pilot Charles Lindberghin tanıtımı ve New York’tan Avrupa’ya doğru uçuşa geçişi
4. New York Kenti gemilerden bilgi istiyor
5. Hemen hemen bütün uçuş boyunca pilot sisle boğuşmak zorunda kaldı
6. Gece tipi başladı
7. Uyku
8. İdeoloji
9. Su
10. Bütün uçuş boyunca Amerikan gazeteleri durmadan Lindberghlerin şansından söz ettiler
11. Şanslıların düşünceleri
12. Fransız gazeteleri başında fırtınalar, çevresinde deniz ve altında Nungesser’in gölgesiyle uçtuğunu yazıyor
13. Lindbergh’in motoruyla konuşması
14. Sonunda Lindbergh İskoçya yakınlarında balıkçıları görür
15. Paris’teki Le Bourget havaalanında 21 Mayıs 1927 gecesini saat 10’da binlerce insan Amerikalı pilotu bekliyor
16. Pilot Charles Lindbergh’in Paris’teki Le Bourget havaalanına varışı

¹³ Bertolt Brecht, **Versuche 1-12**, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1959, C: I-IV, s. 24

17. Ulaşılmaz olan hakkında rapor¹⁴

Brecht oyunun sergilenmesi ve **Denemeler**'de yayınlanması arasında geçen süre içinde metinde yaptığı değişikliklerle kolektivizm vurgusunu arttırmış ve oyundaki Marksist tonu iyice belirginleştirmiştir. Bu dönem için bir detayın daha altı çizilmelidir. Brecht'in sonraki çalışmaları için de göze çarpan bir özellik olan tamamlanmamışlık **Lindberghlerin Uçuşu** içinde geçerlidir. Brecht'in oyun metnini müsveddeler halinde getirerek provalarda oluşturması, oyunun halka açık bir genel provasını yapması, 1930 tarihli metne 1929 sahnelemesindeki yönergeleri dahil etmesi, hatta aradan yirmi yıl geçtikten sonra yeni siyasi koşullara göre oyun metni üzerinde değişiklikler yapması tamamlanmamışlık göstergeleri olarak kabul edilebilir.

2. 1. 2. Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu

Brecht **Lindberghlerin Uçuşu**'nda olduğu gibi bu oyunu da Baden Baden Alman Oda müziği Festivali için yazmıştır. 1929 yılının Mart-Nisan aylarında çalışmaya başlamış ve oyun ilk kez 28 Temmuz 1929'da sahnelenmiştir. **Anlaşma Üstüne Baden Öğreti Oyunu**'nun merkezinde ele alınan fikir, insanın insana hep yardım edip etmediğidir. Oyundaki figürler Pilot, Üç Makinist, Koro Başı, Sözcü, Üç Palyaço, Koro ve Kalabalık'tır. Pilot ve Makinistler düşen bir uçak enkazının yanında can çekişmektedirler. Kalabalık onlar bu durumdayken yardımı hak edip etmediklerini tartışır. Yapılan inceleme sonucu insanın insana yardım etmediği görülür ve onlara yardım edilmemesine karar verilir. Ancak ölmeden önce doğruyu ve yanlış anlamaları için bir sınavdan geçirilirler. Makinistlerin özeleştirisi kabul edilir ve onlar yeniden uçağı inşa etmekle görevlendirilirler, Pilot ise özeleştirisi vermez ve tek başına yaşamaya mahkum edilir. Sahneler numaralandırılmış ve adlandırılmıştır:

1. Uçuş raporu
2. Düşüş
3. İnsanın insana yardım edip etmediğinin incelenmesi
4. Yardımın reddedilişi
5. Danışma
6. Ölülerin izlenmesi
7. Yorum metinlerinin okunuşu
8. Sınav
9. Övgü ve kamulaştırma

¹⁴ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Ayşe Selen, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 1998, s.159-174

10. Kovuş

11. Anlaşma¹⁵

Brecht, **Lindberghlerin Uçuşu**’ndan farklı olarak bu oyunu baştan öğreti oyunu olarak tasarlar. Böylece kuramsal anlamda ilk kez öğreti oyununu formüle etme girişiminde bulunmuştur. Ancak formülasyonu besteci ve aynı zamanda festivalin müzik direktörü olan Paul Hindemith’le görüş ayrılığına düşmesine sebep olacaktır. Öyle ki, **Anlaşma Üstüne Baden Öğreti Oyunu**’nun program dergisine bir açıklama ekleyecektir:

“Burada öğreti oyununun özel yasalarını tek tek ele almaksızın (bu, pedagojik kuramlarda ayrıntılı bir biçimde yapılacaktır), oldukça kısa bir biçimde besteci Hindemith’in görüşlerinin düzeltilmesi gerekmektedir.”¹⁶

Brecht’in Hindemith’le girdiği polemik çerçevesinde yaptığı öğreti oyunu formülasyonu girişimine değinmeden önce, **Anlaşma Üstüne Baden Öğreti Oyunu** metni üzerinde yaptığı değişiklikleri incelemek açıklayıcı olacaktır. Oyun 1930 yılında **Lindberghlerin Uçuşu**’nun yer aldığı **Denemeler** cildinde yayınlanmıştır. Oyun metni **Lindberghlerin Uçuşu**’na benzer biçimde sergilendiği 1929 ve yayınlandığı 1930 yılları arasında değişime uğramıştır. Brecht öğretme ve öğrenmenin sergilenişine müdahale eder. Erişilmez olan, henüz erişilmemiş olana dönüşür. Düşen Pilot ve Düşen Üç Makinist solo bir rol olan Düşen’in yerini alır. Anlaşma kavramı oyunun başlığına yerleştirilir. Kalabalık’a biçilen rol değişir. Oyunun sergileme metninde Kalabalık, Kalabalıktan Birkaç Kişi’nin kendilerine söylediği cümleleri yineleyen bir roldeyken, yayınlanan **Denemeler** metninde bu ayrım ortadan kalkmıştır. İşte bu noktada Brecht ve Hindemith arasındaki temel ayrım görünür hale gelir:

“...Hindemith’in görüşleri şöyle: Öğreti oyununun tek amacı, izleyicide müzikal ve şiirsel yoldan bir etki uyandırmak değil de, izleyicilerin yapıtın uygulamasına katılmalarını sağlamak olduğu için oyunun biçimi söz konusu amaca uygun gibi gözükmektedir. ... Çıkarmalar, eklemeler ve değişiklikler yapılabilir. ... Amaçlarına uygun biçimi bulmak, alıştırmayı yönetenle uygulayıcı topluluğa bırakılmıştır.

Bu yanlış anlamaya öyle sanıyorum ki, benim –öğreti oyununun Baden Baden örneğinde olduğu gibi- tamamlanmamış ve kolayca yanlış anlaşılabilir bir metni salt deneysel amaçlarla ortaya atma konusundaki ısrarım yol açtı, bu nedenle de öğretilmesi amaçlanan tek şey salt müzikmiş gibi anlaşıldı. Oysa Baden-Baden’in gösterimi doğaldır ki, yalnızca kendimi doğrulamak içindi ve bir kereye özgüydü. Gene doğaldır ki, “düşünceye dayanan ve alıştırma yapanın düş gücüne yönelik olan” bir metin üzerinde yapılacak böyle bir müzikal alıştırmanın öğretici değeri fazla olamaz. Bütün bunlara rağmen “ortaya bir şeyler çıksa da” ya da müzikal temele dayanan belli bazı biçimsel örtüşmeler sağlansa da, böyle yapay ve yüzeysel bir uyum, günümüz insanını çok farklı bir güç uygulayarak birbirlerinden çekip koparan kolektif oluşumlar karşısında birkaç dakika için bile olsa herhangi bir karşı denge sağlayamaz.”¹⁷

¹⁵ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 177-195

¹⁶ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 415

¹⁷ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 415-416

Brecht izleyicinin spontan katılımına karşı çıkar. O öğreti oyununu oynayanlar için bir alıştırmaya göre görmektedir. Dolayısıyla izleyicinin oyuna müdahale etmesi için çalışma sürecinde yer alması gerektiğini savunur.¹⁸ Bir anlamda izleyici-oyuncu ayrımını ortadan kaldırmaya hizmet eden bir tanımlama yapmaktadır Brecht. Dikkat çekici bir detay olarak oyuncu değil oynayan kelimesini kullanmayı tercih eder. Brecht'in buradaki iması kuşkusuz salt teknik bir gerekçeyle dayanmaz. "Yapay ve yüzeysel bir uyum"un, gösteri anıyla sınırlı bir kitlesel tatminin peşinde değildir. Buradaki ima **Lindberghlerin Uçuşu** oyunu özelinde ele aldığı radyonun işlevinin değiştirilmesi tartışmasındaki argümanı ile paralellik arz eder: Özgürlüğe imkan tanımayan bir devlette böylesi alıştırmalar doğru uygulandığında devrimci nitelik taşıyıcılar da tek başına bir şeyleri değiştiremezler. **Baden Öğreti Oyunu**'nun gösteriminin kendini doğrulamaya dönük ve yalnızca bir kereye özgü olduğunu ve bu alıştırmanın sınıf farklılıklarını daha da katılaştırmaya hizmet eden bir devlet yapısı varken işlevsel olmayacağını ima eder.

Kesting, **Baden Öğreti Oyunu**'nda Hristiyan ahlak kuramının uzlaşmacılığıyla bir koşutluk olduğunu iddia eder. Bunu da bireyselliğin yok oluşu/silinmesi izleğinin ele alınışıyla ilişkilendirir. Ona göre Brecht bireyselliği yitirme ve bir fikre bağlanma sürecini –vicdanın incelenmesini- başka bir Katolik protokolünün duraklarına ayırmıştır: Tanrı'nın yerini burada soyut komünist ortaklığı almış durumdadır. Pilot ve makinistlerin sınavdan geçirildiği sahneyi örnek gösterir.¹⁹

Koro: Kimsiniz?
Düşen Üç Makinist: Biz hiç kimseyiz.
...
Koro: Sizi kim bekliyor?
Düşen Üç Makinist: Bizi hiç kimse beklemiyor.
...
Koro: Siz ölürseniz, kim ölmüş olacak?
Düşen Üç Makinist: Hiç kimse.
Koro: Hiç kimse
Ölmez
Siz ölünce
En küçük
Büyükliğe ulaştılar.²⁰

Fakat Brecht *Anlaşma Üstüne Baden Öğreti Oyunu*'nun *Denemeler* baskısına şöyle bir açıklama koymayı tercih etmiştir:

¹⁸ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 415

¹⁹ Marianne Kesting, **Brecht**, çev: Veysel Atayman, Zeynep Özkan, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1985, s. 54-55

²⁰ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Ayşe Selen, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 1998, s. 189-190

“Oyun tamamlandığında bitmemiş göründü. Çünkü, pek kullanılmaya değmez olmasına rağmen ölüme çok fazla ağırlık tanımıştı. Yine de oynandığında bir kolektif işleyişi oluşturduğu için yayımlandı.”²¹

Brecht’in dünyayı belli bir hedef doğrultusunda değiştirmekten çok, diyalektik yoldan değiştirilmesini, nesnelerin sürekli akış içinde olmasını, sürekli ileriye dönük aramayı, ileriye dönük düşünmeyi isteyen felsefi yönü, tiyatro kuramının ve pratiğinin en ince ayrıntısında bile ortaya çıkar ve **Baden Öğreti Oyunu**’nda oyunun sonunda, özet düşünce olarak karşımıza çıkıp kaba hatlarıyla Brecht’in bundan böyle sonuna dek kimi ayrıntılar dışında tümüyle bağlı kalacağı düşünce dünyasının bir özetini verir.²²

2. 1. 3. Evet Diyen, Evet Diyen / Hayır Diyen

Brecht **Lindberghlerin Uçuşu**’nun kazandığı başarıdan sonra 1929 yılı sonunda, Yeni Müzik Berlin 1930 festivali için Kurt Weill’la birlikte bir okul operası üzerinde çalışmaya başlar. Okul operası fikri Kurt Weill’dan gelir.

“Weill’a göre Okul Operası’nın üç görevi olmalıdır: Opera türünü yeni temellere oturtabilmek amacıyla besteciler ya da besteci kuşağı için bir okul olmalıdır, yalınlığı ve doğallığı zorunlu kılan opera gösterimi için bir okul olmalıdır ve okullarda oynanabilir olmalıdır, ancak bu kolay söylenen ve canlandırılan çocukça bir gösterim olmamalı, titiz ve zor bir çalışmanın ürünü olmalıdır, öncelikle salt müzikal, ama bir o kadar da zihinsel bir okul olmalıdır. (Kurt Weill, *Evet Diyen* adlı okul operası üzerine, oyunun ilk sahnelenişi sırasında basılan program dergisinde, *Yeni Okul ve Müzik* ve *Die Szene*’de, Berlin, 1930, No:8)”²³

Japon yazar Zenchiku’nun (1405-1468) kaleme aldığı **Taniko** adlı No oyununun Elisabeth Hauptmann tarafından yapılan Almanca çevirisi **Evet Diyen**’e temel oluşturur. Elisabeth Hauptmann bu drama biçiminin epik oyun türü üzerinde yapılacak denemeler için uygun olduğunu görür. Konu basittir: Annesi hastalığa yakalanmış olan bir çocuk, annesinin sağlığına kavuşması için dua etmek üzere bir hac yolculuğuna çıkar. Çocuk yolda hastalanır. Geleneklere göre yolculuğun aksamaması için, hastalanan kişinin yarıyolda tek başına bırakılıp ölüme terk edilmesi gerekir. Çocuk, grubun yararını her şeyden üstün tuttuğundan, kendi isteği ve inancıyla geleneklere uyup ölümüne boyun eğer. **Evet Diyen**’in ilk metni Ocak 1930’da ana hatlarıyla tamamlanır. Oyundaki figürler Öğretmen, Oğlan, Anne, Üç Erkek Öğrenci ve Büyük Koro’dur. Brecht Hauptmann’ın çevirisinin neredeyse tamamını kullansa da, yer yer akışta ve eylemin yönlendirilmesinde kimi değişiklikler yapmış, aynı zamanda başka bir fabl anlatımı için gerekli olan metin parçaları eklemiştir. Brecht’in

²¹ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 176

²² Marianne Kesting, **a.g.e.**, s. 55

²³ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 346

metninde okul bir tapınağa bağlı değildir, çocuk bir hac yolculuğuna değil, bir araştırma gezisine çıkmaktadır ve dua etmek üzere değil, ilaç ve bilgi almak üzere bu geziye katılmıştır. Büyük Koro oyunun hemen başında oyunun izleğini açıklar:

“Her şeyden önce anlaşılmayı öğrenmek önemlidir.
Çoğu insan evet der, ama ortada anlaşma yoktur.
Çoğu insanın fikri sorulmaz ve çoğu insan da
Yanlış olanı kabul eder
Bu nedenle: Her şeyden önce anlaşılmayı öğrenmek önemlidir.”²⁴

Bu sayede **Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu**’nun odak noktasını oluşturan “anlaşma” kavramı ele alınacaktır. Ancak burada anlaşma ölümü göze alacak denli “doğru olan”ın peşinden koşan bir yaşam felsefesi konusunda anlaşmaya varmadır.

“Dahil olduğun bir düşünce ya da topluluk için her türlü kararlılığı göstermelisin.” (Weill, *Evet Diyen’ Adlı Okul Operam Üzerine*)²⁵

Oyunun ikinci bölümünde de orijinal fabl üzerinde çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Kimi ayrıntılar için yeni nedenler ortaya konmuştur. Hasta biriyle kayalıklardan geçmenin doğal zorlukları ortaya konmuştur ve Büyük Gelenek’in kuralları değiştirilmiştir: hasta olan vadiye atılmaya mahkum değildir, önce bu kuralla hem fikir olduğunu söylemesi gerekir.

Oyun öngörüldüğü gibi 1930 Berlin Yeni Müzik Festivali çerçevesinde sergilenmez. Brecht ve Eisler, Brecht’in bu festival için hazırladığı ikinci oyun olan **Önlem** sebebiyle 12 Mayıs 1930’da, 1930 Berlin Yeni Müzik Festivali sanat yönetimine açık bir mektup yayınlarlar. Bu mektupla, uygulanan kontrol mekanizmasına karşı çıkarlar ve oyunun resmi enstitülerin dışında bir yerde sergileneceğini bildirirler. Bunun üzerine Weill’da Brecht’e destek çıkar ve ikisi ortak bir kararla **Evet Diyen**’i de festival programından çekerler. **Evet Diyen** Nisan 1930’da bir dergide ilk kez yayınlanır. 23 Haziran 1930’da ise Berlin Eğitim ve Öğretim Merkez Enstitüsü’nde dünya prömiyeri gerçekleşir. Gösteride koro, orkestra ve karakterler tamamen öğrenciler tarafından canlandırılır. Prömiyer büyük yankı uyandırır. Hem ana akım basın hem de muhalif basında övgüden yergiye uzanan geniş bir yelpazede eleştiriler çıkar. Üstelik oyuna dini motifler içerdiği ve metafizik sorunları tartıştığı gerekçesiyle düzülen övgülerle eşzamanlı olarak, oyundaki feda pratiğini kadavra itaatkarlığı olarak niteleyen yergiler gelmektedir. Ancak bu tartışmalar oyuna dönük ilgiyi azaltmamıştır. 1930-1932 arasında değişik ülkelerde en az 60 kez sahnelendiği belgelenmiştir.

²⁴ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 199

²⁵ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 348

Evet Diyen / Hayır Diyen

Evet Diyen/ Hayır Diyen, Brecht'in bir örneği sahne üzerinde gösterip, deneyip, tartıştığı ve öğretmeyi ve öğrenmeyi eşzamanlı kılmayı amaçlayan tiyatrosunun özel bir ürünüdür. Brecht **Evet Diyen** oyununun dünya prömiyerini görmez, ancak oyuna gelen olumsuz eleştiriler kendisine ulaşır. 1930 sonbaharında Berlin'de bir liseyle **Evet Diyen** üzerinde çalışma yapmak için anlaşır. Burası eğitim reformu çerçevesinde ilerlemiş bir eğitim veren, kısmen bir meslek öğrenmiş öğrencilerin iki ile dört yılda mezun olabildikleri bir okuldur. 1930 yılı Kasım ayında **Evet Diyen** bu okulun öğrencileri tarafından incelenir. Aralık 1930'da okulda sanat dersi veren öğretmenlerden birisi öğrencilerin yaptıkları tartışmaları içeren tutanakları Brecht'e gönderir. Brecht bu tutanaklar ışığında metne çeşitli müdahaleler yapar. Aşağıda öğrencilerin yaptığı yorumlardan bazıları görülebilir:

- “- Oğlan'ı bağlayarak birlikte götürebilirler.
- Oğlan neredeyse şehit mertebesine yükseltilmektedir, çünkü kendi isteğiyle hiçbir direnç göstermeksizin ölüme gitmektedir.
- Oğlan biraz ikircikli kalacak olursa opera daha etkili olacaktır.
- Öğrenciler de geçitten geçmeyi denemeliler.
- Gelenekle ilgili bölüm öyle sanıyorum ki doğru değil.
- Oğlan bunu düşünmek istiyorum deseydi daha iyi olurdu.
- Bütün opera boyunca süregelen mistisizm insanın hoşuna gitmiyor. Eylemin oluşumu yeterince açık seçik değil.
- Oyun batıl inançların ne kadar zararlı olduğunu anlatmak için kullanılabilir.
- Sorulması gereken şudur: Kazanılan şey, Oğlan'ın kurban edilmesine değecek kadar büyük bir şey midir?”²⁶

Öğrencilerle yapılan çalışmada gelen tepkilerin değerlendirilmesi sonucunda Aralık 1930'da yeni bir metin ortaya çıkar. Öncelikle Oğlan'ın ölümünü daha sağlam nedenlere oturtmak için yolculuğun koşulları ağırlaştırılır. Yeni **Evet Diyen** fablı oluşturan koşulların çeşitlemesini yapmaktadır. İlk metinde yalnızca Anne hastayken, yeni metinde salgın bir hastalık söz konusudur, hastalığa iyi gelecek ilaç bilinmediğinden hastalar iyileşememektedir, araştırma gezisi yardım ekibine dönüşür, hastayı öldürme geleneği ortadan kaldırılmıştır, onu orada tek başına bırakıp bırakmamanın gerekliliği tartışılır. Yeni **Evet Diyen**'in sahnelemesinde hastayla birlikte dar geçitten geçilemeyeceği gösterilir. Oğlan'da hemen karar vermez, düşünmek ister. Oğlan tek başına ölmekten korktuğu için vadiye atılmayı ister.

Brecht 1931 Ocak-Ekim ayları arasında Oğlan'ın birlikte götürüldüğü ve kurtarıldığı öbür seçeneği inceleyen ikinci bir oyun yazar: **Hayır Diyen. Evet Diyen/Hayır Diyen**'de birbirine karşıt düşen ama bir soruna değişik yönlerden yaklaşma açısından, gene de birbirini

²⁶ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 417-419

bütünleyen iki değişik düşünce gösterilir.²⁷ Brecht oyunun 1931 tarihli **Denemeler**'de yayınlanan metnin başına bu iki küçük oyun ayrı ayrı değil her zaman birlikte oynanmalıdır ibaresini koyar. Daha önce de kullandığı anlaşma kavramının duruma göre tanımlanabileceği ortaya çıkar. Yeni **Evet Diyen** ve **Hayır Diyen** için herhangi bir müzik bestelenmemiştir.

Hayır Diyen'de yolculuğun koşulları ve Büyük Gelenek'in yasaları 1930 yılı **Evet Diyen** metninde olduğu gibi korunur. Toplumsal anlamı açısından öne çıkan yeni koşullarda ölümü gerektirebilmektedir, buna karşılık zorunluluklar içinde kabul edilmez gibi gözükken eski koşullar geleneğin sarsılmasına ve yeni bir geleneğin yapılanmasına yol açmaktadır. Bu yeni gelenek ortaya çıkan her yeni durumda yeniden düşünmektir.²⁸

“Verdiğim yanıt yanlış. Gelgelelim sorunuz daha da yanlış. “A” diyen ille de “B” demek zorunda değildir. A'nın yanlış olduğunu da görebilir o. Anneme ilaç almak istemiştin, ama kendim hastalandım, demek ki artık (ilaç getirmem) olanaksız; ve şimdi, yeni durumun gerektirdiği gibi, hemen geri dönmek istiyorum. Sizden de geri dönmenizi ve beni geri götürmenizi istiyorum. Bir şeyler öğrenme isteğiniz ertelenebilir. Öte yanda öğrenilecek bir şey varsa, bu da ancak, bizim durumumuzda geri dönülmesi gerektirir. Eski, büyük adete gelince, onda mantıklı bir yan göremiyorum. Hemen (ötekinin yerine) geçirilmesi gereken yeni bir görenek (adet) talep ediyorum; anlayacağınız her yeni konumda yeniden düşünme adeti.”²⁹

Ancak 1931 yılı sonunda yayınlanan yeni metinler Brecht'in ölümüne kadar geçen süre içinde herhangi bir yankı uyandırmaz. **Evet Diyen**'in sergilendiği okul ve tiyatro gösterimlerinde **Denemeler** yayımlandıktan sonra bile, 1930 ilkbaharında yapılan dünya prömiyeri metni kullanılmıştır.

2. 1. 4. Önlem

Oyun çalışması aşağı yukarı Şubat 1930'da başlamıştır. Metnin ilk hali Mayıs 1930'da oluşur. Hans Eisler bestelerini yapar. Brecht 1931 tarihli baskısında **Önlem**'i kararlı bir tutum üzerine yazılmış bir öğreti oyunu olarak tanımlar. Oyundaki figürler Dört Ajitator, Genç Yoldaş, Partievi'nin Yöneticisi, İki Kuli, Gözcü, İki Tekstil İşçisi, Polis, Satıcı, Kontrol Korosu'dur. Oyun sekiz sahneden oluşur ve sahne başlıkları şöyledir:

1. Klasiklerin öğretileri
2. Değişmek
3. Taş
4. Adalet
5. Bir insan aslında nedir?

²⁷ Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Devrim**, İstanbul, Çağdaş Yayınlar, 1988, s.42

²⁸ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 353

²⁹ Marianne Kesting, **Brecht**, çev: Veysel Atayman, Zeynep Özkan, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1985, s. 57

6. Öğretiye duyulan öfke,
7. Sıkı takip ve analiz
8. Cenaze³⁰

Brecht oyunun içeriğini şöyle özetliyor:

“Dört komünist ajitator, Parti Mahkemesine çıkarılmışlardır, Parti Mahkemesini kitle korosu canlandırır. Ajitatorlar Çin’de komünizm propagandası yapmışlar, bu sırada da içlerindeki en genç yoldaşı vurmak zorunda kalmışlardır. Mahkemeye neden yoldaşlarını vurmak gibi bir önlem almak zorunda kaldıklarını kanıtlamak için, genç yoldaşın çeşitli politik durumlarda nasıl davrandığını gösterirler. Genç yoldaşın duygusal açıdan bir devrimci olduğunu, ama yeterince disiplinli olmadığını, istemeden de olsa hareketi tehlikeye sokacak denli mantıksız davrandığını gösterirler.”³¹

Önlem ilk kez Aralık 1930’da sahnelenir. Ancak Brecht oyun üzerinde çalışmaya devam eder. İzleyicilerin tepkileri ve çıkan eleştiriler doğrultusunda yapılan bu çalışma 1931 Ocak ve Şubat aylarında sürer, aynı yılın yaz aylarında da baskıya hazır duruma gelir. **Önlem**’in 1. sahnesine ilişkin tuttuğu bir notta, Brecht’in bu sahnenin başlığını Evet Diyen olarak koyduğu görülür, bu da onun doğrudan doğruya bu oyunu **Evet Diyen**’le bağlantılandırmak istediğinin bir göstergesidir. Brecht **Evet Diyen**’de ele alınan genç bir adamın kurban edildiği efsanevi olayları toplumdaki devrimci değişikliklere yol açan sınıf ayrımına dönüştürmüştür.

Geçmiş olayı yargı için bir kez daha canlandıran Dört Ajitator’ün, hem geçmiş olayın oyuncularını, hem de parti mahkemesinin önüne çıkmış sanıklar durumunda olmaları, bir çeşit epik tiyatro içinde epik tiyatro gösterimidir. Böylece Brecht, onların kişiliğinde eylem ve eyleme bakış ikilisini sürekli iç içe yürütür.³²

Öldürme önemi, dünyanın devrimci sürece sokulması adına apaçık hoşgörüldür. Bu anlayışta bir yandan Brecht’in duygusallığı dışlayan tavrı yansırken, **Baden Öğreti Oyunu**’nda ve **Evet Diyen**’de karşımıza çıkan bir fikir uğruna kendini feda etme davranışını da yüceltmektedir.³³

Önlem’de anlaşma kavramı daha da geliştirilmiştir. Bu sefer somut bir politik görev çerçevesinde tartışılmaktadır: komünizmin çıkarı için, bütün ülkelerin proleter kitleleriyle birlikte ilerlemekte hemfikir olmak. Lenin’in toplu eserlerinin 25. cildinde yer alan yazı ve konuşma metinleri özellikle “Radikalizm, Komünizmin Çocukluk Hastalığı – Sol Radikalizm, Komünizmde Görülen Çocuklar Hastalığı” oyunun sorunsalını ortaya koymakta etkili olmuştur. Oyunun oluşumuna etki eden bir diğer noktada Eisler ve Dudow’un işçi koroları ve

³⁰ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 221-238

³¹ Brecht, **a.g.e.**, s. 421

³² Marianne Kesting, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, çev: Yılmaz Onay, İstanbul, Adam Yayınları, 1985, s. 86

³³ Marianne Kesting, **Brecht**, çev: Veysel Atayman, Zeynep Özkan, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1985, s. 58

amatör orkestralarla yaptıkları çalışmalardır. Böylece sahnelemeye yönelik hazırlıklar ve gösterimler devrimci işçi hareketinin iletişim sistemiyle yakından ilintili duruma gelmiştir. Daha önce yazılan öğreti oyunları ise medya ve sanat alanındaki reform çalışmalarına (Radyo konusunda öncüllük, yeni müziğin temsilcisi olmak, okul müziği hareketi) paralel gelişmiş oyunlardır.³⁴

Önlem oyununun metni Brecht hayattayken 1930, 1931, 1938 ve 1945 yıllarında olmak üzere dört kez yayınlanmıştır. Mayıs 1930 yılında yazılmış ilk oyun metni bulunamamıştır. Brecht'in geliştirmeye çalıştığı öğreti oyunu kuramını ve çalışma yöntemini daha iyi anlamamıza yardımcı olacağı düşüncesiyle farklı tarihlerde yazılmış oyun metnlerinin geçirdiği evrime dair aşağıda bazı notlar çıkarılmıştır. **Adam Adamdır**'dan bu yana Brecht'in marksist ideolojiyi oyunlarına yedirme çabası süreç içerisinde sınıf ayrımı olmayan bir toplumun inşası için yeni bir öğretme ve öğrenme modeline hizmet edecek araçların bulunması çabasına dönüşmüştür. Yukarıda da belirtildiği gibi Brecht oyun metinlerini birkaç yıla varan süreler içinde ve profesyonel olmayan gruplarla etkileşime girerek elden geçiriyordu. Özellikle öğrenci ve işçilerden oluşan gruplarla yaptığı çalışmalar yalnızca kendi Marksizm birikimindeki olgunlaşmaya dair değil oluşturmaya çalıştığı pedagoji kuramı için de bize önemli ipuçları vermektedir. Örneğin Ajitatörlerle Genç Yoldaş arasındaki diyaloglarda ve Parti ile ilgili satırlarda yaptığı değişikliklerde komünist eleştirmenlerden gelen karşı çıkışları dikkate alır.

1930 Mayıs metni üzerinde 1930 Kasımında yapılan değişiklikler:

- **Evet Diyen**'den alıntılanan kimi motifler oyunda çıkarılmıştır.
- Öğretiye Duyulan Öfke sahnelerinde Yedi Evsiz yerine İşsizlerin Yeni Lideri vardır.
- Evsizlerin Yürüyüşü Genel Grev olmuştur.
- Klasiklerin Öğretileri ikinci metinde yırtılmaktadır.
- Devrim sözcüğü yerine eylem sözcüğü geçirilmiştir.
- Cenaze sahnesi için durumun trajik yanını şiirsel bir dille ele alan yeni bir metin yazılmıştır.
- Alınan önlem daha ayrıntılı bir nedene oturtulmuştur.

1931 yılı metni 1930 Kasım metninin üzerinde çalışılmış halidir:

- Ajitatörler fabrikalarda Çin Partisi'ni kurmak yerine korumakla yükümlüdür.
- Genç Yoldaş'ın kendini kanıtlamak zorunda olduğu dört durumdan üçünün akışı değişmiştir.

³⁴ Bertolt Brecht, **a.g.e.**, s. 357-358

- Ajitatörlerin verdikleri görev somutlaşmıştır: sosyal taleplerde bulunmaları sağlanacaktır.
- 4. sahnede Genç Yoldaş'ın görevi artık ajitasyon yapmak değil, zaten başlamış olan bir grevi genel greve dönüştürmektir.
- Tekstil İşçilerinin Şarkısı çıkarılmış Kontrol Korosu'nun söylediği bir dayanışma çağrısı konmuştur.
- 6. sahnede Genç Yoldaş genel grev yerine garnizonlara saldırmaktan yanadır, ancak asi düşüncelerin karşısına somut devrimci bir durum konmaktadır.
- Ajitatörler yalnızca işsizlerin sefaletine değil, çalışanların ve köylülerin sefaletine de değinirler.
- 4. sahnede Çin Komünist Partisi'nin o dönemde güttüğü politikaya değinilmektedir.
- 1. sahnenin adı Klasiklerin Öğretileri, 6. sahnenin başlığı İhanet olarak değişmiştir. Bu iki değişiklik oyunun Marksist kuramla daha somut bir şekilde bağlantılandırma çabasının kanıtıdır.

1938 metninde yapılan değişiklikler:

- 4. sahnenin başlığı Küçük ve Büyük Haksızlık,
- 7. sahnenin başlığı Kaçış,
- 8. sahnenin başlığı Önlem

olarak değiştirilmiştir.

- 4. sahnede tekstil işçileri arasında grev sırasında değil, bildiri dağıtma sırasında ajitasyon yapılır.
- 6. sahnede Genç Yoldaş'ın saflarına katıldığı işsizlerin amacı garnizonlara saldırmak değildir, onlar artık ayaklanmanın başladığına bir işaret olarak belediye binasını işgal etmeyi istemektedirler.
- İşsizlerin yeni liderini Genç Yoldaş'ın yanlış değerlendirdiğine ilişkin uzunca bir bölüm eklenmiştir.³⁵

Brecht ve Eisler 1930 Berlin Yeni Müzik Festivali yönetimine yeni oyunlarının gösterimini “yüz çeşit sınırlamayla çevrelenmiş olan bu büyük mekanizmanın bağımlılığından” çıkararak amatör sanatçılarla çalışacaklarını bildirirler. Oyunun ilk gösterimi 13 Aralık'ta yapılır. Amatör korolarla birlikte Helena Weigel, Ernst Busch, Alexander Granach ve profesyonel bir şarkıcı olan Anton Maria Topitz'de bu gösterimde sahneye çıkar. Bazı istisnalar dışında gösterimin niteliğinden kimsenin şüphesi yoktur. Basında çıkan eleştiriler başından beri farklı

³⁵ Brecht, **a.g.e.**, s. 358-361

uçlarda seyretmiştir. Bir yanda tutucu ve tepkisel gazetelerde çıkan keskin olumsuz yazılar, öte yanda liberal ve demokratik eleştirmenlerin olumlu yazıları yer almıştır. Oyun ve gösterimle ilgili en büyük görüş ayrılıkları devrimci işçi hareketi içinde ortaya çıkmıştır. Brecht prömiyer gecesini izleyicilere bir anket dağıtarak onlardan oyunun politik bir eğitim değeri taşıyıp taşımadığını belirtmelerini istemiştir. Ankette dört soru yer almaktadır:

1. “Böyle bir girişimin izleyici açısından politik bir öğreti değeri taşıdığına inanıyor musunuz?
2. Böyle bir girişimin katılımcılar açısından (oynayanlar) politik bir öğreti değeri taşıdığına inanıyor musunuz?
3. Önlem oyununda yer alan öğretilere karşı politik bir karşı çıkışınız var mı?
4. Bu girişim biçiminin sizin politik amacınız için doğru biçim olduğuna inanıyor musunuz? Bize başka biçimler de önerebilir misiniz?”³⁶

İlk soru genelde olumlu yanıtlanmıştır: “Bu yaklaşım gösterime büyük bir politik eğitim değeri kazandırmakta ve güncel politik sorunlar konusunda kaçınılmaz bir biçimde görüş ayrılıklarına yol açmaktadır.”

Brecht 1931 yılında kaleme aldığı “**Önlem** Üzerine Notlar”da **Lindberghlerin Uçuşu**’nda olduğu gibi bu oyununda seyre dönük oluşturulmadığını açıkça belirtir. Oynayanlar öğrenerek öğretmekle yükümlüdürler. Oyun seyirci için yazılmamıştır, hatta ancak belirli bir seyirci kitlesi için oyun öğretici bir nitelik taşıyacaktır. Diyalektik materyalizmin ABC’sini bilmeyenler için bu oyunun bir anlamı yoktur. Brecht Lenin’i referans göstererek çabasının üstün yönelimini açıklamaktadır:

“Burada esas olan eski kapitalist toplumun değiştirilmesiyle birlikte, komünist toplumu inşa edecek olan genç kuşakların eğitim, öğretim ve bilgilendirilmesinin eski yöntemlere göre yapılamayacağıdır. (Komünist Gençlik Birliği’nin Üçüncü Kongresi’nde yapılan konuşmadan, 2 Ekim 1920, 25. cilt, s. 474)”³⁷

Ancak bir yandan tutucu eleştiriler, öte yandan komünist hareketin içinde çıkan tartışmalar **Önlem**’in bir alıştırma ve propaganda oyunu olarak amatör işçi hareketi içinde geniş çapta yankı uyandırmasını güçleştirir.

İsveçli bir öğretmen olan Paul Patera 1956 yılında Uppsala’daki amatörlerle oyunu sahnelemeyi amaçlamış, bu nedenle de gösteri için izin istemiştir. Brecht 21 Nisan 1956 tarihli cevabında şöyle demiştir: “Tecrübeyle sabit ki, izleyici önünde yapılan gösterimler alışılmışın dışında ahlak sarsıntılara neden oluyor. Bu nedenle, uzun zamandır gösterim için izin vermiyorum. Profesyonel olmayan tiyatrolarla **Kuraldışı ve Kural** oyununun çalışılmasının daha uygun olacağını düşünüyorum.” Ancak ilginç bir biçimde Brecht ölmeden

³⁶ Brecht, a. g. e., s. 421

³⁷ Brecht, a.g.e., s. 424

kısa bir süre önce bu öğreti oyununun ve bu oyunda denenmiş olan tiyatral iletişim biçiminin geleceğin tiyatro biçimi olduğunu söylemiştir.

2. 1. 5. Kuraldışı ve Kural

Brecht 1930 yılında bu oyun üzerinde çalışmaya başlar. Çıkış noktası Elisabeth Hauptmann'ın “Paltonun İki Yarısı” adıyla çevirdiği bir Çin oyunudur. Çin oyununun öyküsü şöyledir:

“Tüccar Tschang'ın oğlu olan Hiac, uçkağıtçı Hou'ya yardım eder ve onun sevgisini kazanır. Hiac babasının Hou'yu evlat edinmesini sağlar. Hou'da Hiac'ı –ebeveyninin istememesine rağmen- birlikte yolculuğa çıkmaya ikna eder. (Yolculuğa çıkmadan önce bir paltoyu ikiye bölerler, yarım paltolar daha sonra birbirlerini tanımalarını sağlayacaktır.) Yolculuk sırasında Tschin Hou, velinimetini Hiac'ı Sarı Nehre atar ve onun karısı Li Yu'yla evlenir. Evleri ellerinden alınan Tschang ve karısı dilenerek ülkede dolaşmaya başlarlar. –Ancak nehirde bir balıkçı tarafından kurtarılan ve rahip olan Hiac on sekiz yıl sonra Hou'yu bulur. Bir sürgün olan Hing Sun ve Li Yus, bu arada büyümüş olan oğlan Tschin Pac bu işte ona yardım ederler. Sonunda Vali, imparatorluk mahkemesinin kararını açıklar. “Partidışı adalet” uyarınca Tschang ailesinin yeniden biraraya gelmesi övgüyle karşılanmakta, “görevini unutan memurların kararları”nın yeniden gözden geçirilmesi ve hain Tschin Hou'nun asılması karara bağlanmaktadır.”³⁸

Bu örnekte Brecht'i etkileyen en önemli şey her şeyden önce dramatik anlatım biçiminin bildirim özelliği olmuştur. Brecht öyküdeki yolculuk ve duruşma öğelerinden oyunlaştırmada yararlanır ve öyküyü bir Tüccar'ın mallarını satmak üzere diğer şehre ulaşmak için çıktığı yolculukta bir Kuli'yi öldürmesini ve bu cinayetin yargılanmasını anlatan bir oyuna dönüştürür. Oyundaki figürler Tüccar, Rehber, Kuli, İki Polis, Hancı, Yargıç, Kuli'nin Karısı, İkinci Kervanın Rehberi ve İki Mahkeme Heyeti Üyesi'dir. Brecht aslında birleşik bir oyun düşünmüş, oyunlardan birinin sonunda mahkemenin verdiği kararın sömürücünün lehine, diğerinin sonunda ise sömürülenin lehine sonuçlanmasını planlamıştır. Tahminen 1931 yılında ilk oyunla ilgili olarak bir yazı kaleme alınmıştır, ikinci oyun üzerinde çalışma yürütmekten vazgeçilmiştir. 1932 yılında oyun **Kuraldışı ve Kural** başlığını alır. Brecht bazı şarkılar için Rudyard Kipling'in metinlerine el atar, çünkü bu metinlerde sömürücü sınıfın ahlaki değerlerinin isabetli bir biçimde ele alındığını düşünmektedir. Oyun ilk kez 1937 yılında Moskova'da yayınlanır. Oyun sekiz sahneden oluşur. Sahne başlıkları şöyledir:

1. Çölde yarış
2. Kullanılmaktan aşınmış yolun sonu
3. Rehber'in Han istasyonunda işten kovulması
4. Tehlikeli bir bölgede geçen konuşma
5. Azgın ırmakta

³⁸ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 4**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Ayşe Selen, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 1999, s. 278

6. Gece kampı

7. a) Yolun sonunda, b) İkiye ayrılan su, c) Mahkeme şarkısı

8. Mahkeme³⁹

Brecht 1945 yılından sonra **Kuraldışı ve Kural**'ı öğreti oyunlarının ilki olarak yeniden yayınlattığında ve oyunun özellikle profesyonel olmayan topluluklar tarafından sahnelenmesini öğütlediğinde metin üzerinde herhangi bir önemli değişiklik yapmamıştır. Oyun birçok çalışma aşamalarından geçmiş olmakla birlikte Brecht onu tek bir metin olarak yayınlamıştır.

Oyunun ilk gösterimi 1 Mayıs 1938'de İsrail'de yapılmıştır. Savaş bittikten sonra Brecht'in ölümüne kadar geçen sürede oyunun profesyonel ve amatör tiyatrolar tarafından on bir kez sahnelendiği saptanabilmiştir. Almanca ilk resmi gösterim Brecht'in ölümünden hemen sonra 30 Eylül 1956'da Düsseldorf'ta gerçekleştirilmiştir.

Ancak Brecht'in bu öğreti oyunun etkisi bunlarla ölçülemez. Öncelikle ellili yıllarda o zamanki koloni ülkelerinde ve üçüncü dünyaya mensup diğer ülkelerde yapılan sayısız amatör gösterimin kayıtlara geçmediği düşünülmektedir. Oralarda oyunun antiemperyalist içeriği öne çıkarılmış ve sahne politik aydınlanmanın forumu olarak hizmet vermiştir. *Kuraldışı ve Kural* ellili yılların ortalarında Doğu Almanya'da sosyalist amatör tiyatronun gelişmesine de katkıda bulunmuştur. Burada çıkış noktası Brecht'in Ocak 1956'da Berlin'de düzenlenen 4. Alman Yazarlar Kongresi'nde 20'li ve 30'lu yılların ajitprop hareket geleneği içinde gelişen küçük, taşınabilir tiyatro biçimleri üzerine yeniden ve büyük bir dikkatle gidilmesi gerektiğini dile getirmesi olmuştur⁴⁰.

2. 1. 6. Horasyalılar ve Kuriasyalılar

Brecht oyun metni üzerinde 1934 yılında çalışmaya başlamış ve metin ilk kez 1936 yılında yayınlanmıştır. Oyunda yer alan figürler Kuriasyalılar Korosu, Horasyalılar Korosu, Üç Kuriasyalı Ordu Komutanı, Üç Horasyalı Ordu Komutanı, Horasyalı Kadınlar, Kuriasyalı Kadınlar, Horasyalı ve Kuriasyalı Okçular, Mızraklılar, Kılıçlılar'dır. Sahne başlıkları şöyledir:

1. Sefer
2. Okçuların Savaşı
3. Mızraklıların Savaşı
4. Mızrağın Yedi Değeri

³⁹ Brecht, **a.g.e.**, s. 111-130

⁴⁰ Brecht, **a. g. e.**, s. 283

5. İrmakta Dörtmala

6. Kılıçlıların Savaşı

Oyunun öyküsü Titus Livius'dan uyarlanmıştır: Roma ile Alba Longa arasında sınır anlaşmazlıklarından çıkan savaş, her iki tarafı temsilen “ne yaşça ne de kuvvetçe birbirinden aşağı kalmayan” üçüz erkek kardeşler, Roma adına Horaslar, Alba Longa adına da Kuriaslar tarafından yürütülür. Savaş uzun süre sonuçsuz kalır. Ancak Horasların tek sağ kalan askeri kurnazca bir plan yapar ve üç yaralı Kurias askerini bir bir öldürür.⁴¹ Brecht uyarlamasında Livius'un her iki ordu için anlattığı ateşlendirici seslenişleri ve zafer naralarını da kullanmıştır. Brecht'in orijinal öyküye yaptığı önemli bir müdahale de saldırı savaşı ile savunma savaşını ayırması ve değişik toplum düzenlerinin kamusal yapılarını tartışmasıdır. Brecht oyun metnini oluştururken Margarete Steffin, Karl Korsch ve Walter Benjamin'in eleştirileri ve önerilerinden yararlanır.⁴²

Brecht yaşarken herhangi bir gösterim yapılmamıştır. 1954 yılında, Halle şehrinde, Hella Brook isimli bir müzikbilimci Brecht'ten bir okul operası talep edince, Brecht **Horasyalılar ve Kuriasyalılar**'ı önerir. Oyunun müzik kompozisyonunun tamamlanması 1955 yılının son aylarında gerçekleşir. Oyunun üniversite öğrencileri tarafından çalışılan ilk sahnelemesi ise Halle şehrinde 1958 yılında gerçekleşmiştir.⁴³

2. 2. ÖĞRETİ OYUNLARININ GENEL BİR DEĞERLENDİRMESİ VE ÖĞRETİ OYUNLARI TEORİSİ

Mahagonny'den sonra Brecht, Bloch'un deyişiyle “öğretirken öğrenen” oyunlar yazmaya başladı. Öğreti oyunları olarak nitelenen bu oyunlar oynayanlar için yazılmıştı. Brecht “sanatın işlevinin eğitici disipline dönüşmesini” istiyor ve sanatı salt hoş a gidici “kof eğlencelik”ten kurtararak akılcı yöntemle bu işlevine kavuşturmaya uğraşıyordu.⁴⁴

Brecht, kısıktıcı ögenin içinde gerçekliğin yeniden kurulduğunu görüyoruz, diye yazar.⁴⁵ Öğreti oyunları ile birlikte önemli, modern bir dramaturginin oluşmasına yol açacak alabildiğine karmaşık ve güç bir tiyatro ölçütü de oluşturmaya başlar.⁴⁶

⁴¹ Bertolt Brecht, **a. g. e.**, s. 203

⁴² Bertolt Brecht, **a. g. e.**, s. 204

⁴³ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 6**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Yılmaz Onay, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 2000, s. 203

⁴⁴ Marianne Kesting, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, çev.: Yılmaz Onay, İstanbul, Adam Yayınları, 1985, s. 84

⁴⁵ Marianne Kesting, **Brecht**, çev.: Veysel Atayman, Zeynep Özkan, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1985, s. 52

⁴⁶ **A. e.**, s. 53

“Öğreti oyunlarının üslubu, akılcılık ve işlevcilik yönünden bakıldığında “yeni nesnellığe” uygun düşüyordu. Provakatif ve burjuva ürkütücüsü Brecht’ten bir bilim insanının disiplinli davranışı doğdu. Brecht kendine bir konum seçmişti ve sahneleme tarzından da anlaşılacağı üzere yalnızca yeni bir tiyatro değil, yeni bir seyirci talep ediyordu

...

Bu oyunlar her ne kadar “kitleler için” düşünülmüşlerse de, Brecht –sosyalist devrim fikrine mutlak uyma sorunu olan- düşünceye katılıp onu kabullenme sorunuyla alabildiğine bireysel bir düzeyde hesaplaşmayı amaçlamıştı; çünkü bir fikri mutlak benimsemek demek, *bireyselliğin silinmesi* demektir.”⁴⁷

Brecht tıpkı epik tiyatro teorisini ortaya atarken yaptığı gibi öğreti oyunu formunu da Alman tiyatro geleneğinden devralır. Goethe ve Schiller 1797 tarihli “Epik ve Dramatik Şiir Üzerine” başlıklı makalelerinde bu iki tür arasındaki büyük ve belirleyici farkın, epik şiirin olayları tamamen geçmişte olmuş bitmiş gibi, dramatik şiirin ise tamamen bugünde geçiyormuş gibi sunmalarında yattığını yazar.⁴⁸ Öğreti oyunları da Alman tiyatro geleneğinde 16. yy.’dan itibaren okullardaki yerini almıştı. Bu dönemlerde tiyatrodan öğrencilerin Latince ve daha sonra Almanca hakimiyetlerini geliştirmek için yararlanılıyordu.⁴⁹ 17. yy.’da ise Cizvitler bu formu ahlaki, dini ve politik değerlerin öğretilmesinde kullandılar. 20. yy.’ın başlarından itibaren aralarında Bauhaus akımında yer alan sanatçıları olduğu, ressam, şair ve kompozitörler tarafından pedagojik amaçlarla kullanılmaya başlandı. Öğreti oyunlarının ajit prop oyunlarla ya da tez oyunları diye adlandırılan sahne eserleriyle karıştırılmamaları gerekir. Bu tarz oyunlar seyirciyi harekete geçirmek için natüralist sahne araçlarında yararlanırlar.⁵⁰ Öğreti oyunlarında ise gösteri seyirciyle birlikte oluşturulur. Öğreti oyunlarına yüklenen bu modern pedagojik işlev farklı yönleri doğru açılmıştır. Aşağıda da değinilecek olan Hindemith-Brecht/Eisler/Weill polemiği öğreti oyunlarına biçilen farklı işlevleri göstermesi açısından önemli bir örnektir. Brecht’in tiyatronun amacının değiştirilmesine dönük görüşlerini aşağıdaki satırlarda bulabiliriz:

“... Özün yolunu bir kez bulduk mu, günümüzde devasa bir şekilde karmaşıklaşmış ve ancak biçimsel araçlarla sadeleştirilebilen ilişkiler üzerine gidebiliriz. Ancak buradaki biçim tiyatronun amacının tümünden değişmesiyle yakalanabilir. Sadece yeni bir amaç yeni bir sanata yol açar. Bu yeni amaçta pedagojidir.”⁵¹

⁴⁷ A. e., s. 53-54

⁴⁸ Martin Esslin, **Bertolt Brecht**, New York, Columbia University Press, 1969, s. 11

⁴⁹ Claude Hill, **Bertolt Brecht**, Boston, Twayne Publishers, 1975, s. 61

⁵⁰ Walter Weideli, **The Art of Bertolt Brecht**, London, Merlin Press, 1963, s. 40

⁵¹ Charles R. Lyons, **Bertolt Brecht: The Despair and The Polemic**, Southern Illinois Univ. Press, 1968, s. 74

2. 2. 1. Genel Değerlendirme

Yukarıdaki altı öğreti oyununun metinleri, metinlerinin oluşum süreçleri, gösterimleri ve gösterim sonrası süreçleri hakkındaki incelemeden bu oyunların ortaklaşan özelliklerini ve Brecht'in teorisinin anahatlarını şöyle çizebiliriz:

Biçimsel açıdan bakıldığında;

- Karakterler yerine genel özelliklerini yansıtan isimler verilmiş oyun kişileri vardır: Lindberghler, Pilot, Üç Makinist, Öğretmen, Oğlan, Genç Yoldaş, Tüccar, Kuli vb.
- Oyunların konusu birkaç cümleyle özetlenecek kadar sadedir: Okyanusun ilk kez uçakla geçilişi, uçakları düşen pilot ve makinistin yardımı hak edip etmediği, annesi için ilaç almaya giden bir çocuğun yolculuğu, parti için örgütlenme yapmak üzere başka bir ülkeye giden yoldaşların işlediği cinayet ve malını satmak üzere başka bir şehre rakibinden önce varmaya çalışan tüccarın işlediği cinayet, savaşı iki ordunun birbirini yenmek için başvurduğu taktikler
- Bütün oyunlar bir yeniden canlandırma formundadır ve her oyunun başında koro oyunun izleğini açıklar. **Lindberghlerin Uçuşu**: “Komünün ricası: Yinelemeniz / Kaptan Lindbergh'in okyanus uçuşunu”⁵², **Baden Öğreti Oyunu**: “Üşüyenlerden yola çıkarak / İnsanın insana yardım edip etmediği incelenecek.”⁵³, **Evet Diyen**: “Bu nedenle: Her şeyden önce anlamayı öğrenmek önemlidir.”⁵⁴, **Önlem**: “Bir dakika, bir şey söyleyeceğiz! Bir yoldaşın öldüğünü bildiririz. / Olayın nasıl ve neden olduğunu bize gösterin, sonra bir yargıya varacağız.”⁵⁵, **Kuraldışı ve Kural**: “Biraz sonra size / Bir yolculuğun öyküsünü anlatacağız. Bu yolculuk / Bir sömürücü ve bir sömürülen tarafından yapılacak”⁵⁶, **Horasyahılar ve Kuriasyahılar**: “Karar verdik biz, silah kuşanıp / Üç ordu halinde / Horasyahıların toprağına girmeye”⁵⁷
- Sahne araçları da konu ve anlatı biçimi gibi yalındır.
- Oyunlar katı bir bütünlük içinde değildir, episodlar tek başlarına bile oynanabilir
- Epik operalarda olduğu gibi her episodun başında, episodun başlığını taşıyan bir yafta asılır ya da episodun başlığı projeksiyonla duvara yansıtılır.
- Müzik, metin ve tablolar birbirlerini yorumlarlar:

⁵² Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Ayşe Selen, İstanbul, MitoşBoyut Yayınları, 1998, s. 159

⁵³ Bertolt Brecht, **a. g. e.**, s. 179

⁵⁴ Bertolt Brecht, **a. g. e.**, s. 199

⁵⁵ Bertolt Brecht, **a. g. e.**, s. 243

⁵⁶ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 4**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Ayşe Selen, İstanbul, MitoşBoyut Yayınları, 1999, s. 111

⁵⁷ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 6**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Yılmaz Onay, İstanbul, MitoşBoyut Yayınları, 2000, s. 23

“Oynayanın filmde de eşlikçi olarak görünmesi prensipte öğretme etkisine ulaştırabilir. Eşlik müziği mekanik yollarla da verilebilir. Diğer yandan mekanik gösterimlere (film) müzik yapmak müzisyenler için öğretici olabilir; oyun için gereken varyasyonların sınırları dahilinde kendi özgün bulgularını deneyimleme şansını elde ederler.”⁵⁸

Çalışma ve sergileme süreci açısından bakıldığında;

- Kitlenin katılımı iki şekilde sağlanır: **Lindberghlerin Uçuşu**’nda ve **Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu**’nda olduğu gibi provaları halka açarak, gösterim sırasında seyirciye kalabalık rolünü vererek ya da **Evet Diyen** ve **Önlem**’de olduğu gibi yazım, sergileme ve sergileme sonrası süreçlere öğrencileri, amatör koroları ya da devrimci işçi korolarını dahil ederek.
- Hemen her proje klasik tiyatro sergilemesi kalıplarının dışındadır: **Lindberghler** radyonun işlevini değiştirmeyi amaçlar, **Baden Öğreti Oyunu**’nda sergileme sırasında yazar ve kompozitör oyunun akışına müdahale eder⁵⁹, **Evet Diyen** bir okulda çalışılır ve öğrencilerin yorumları doğrultusunda yeniden yazılır, **Önlem**’de seyircilere anket dağıtılır. **Kuraldışı ve Kural** antiemperyalist içerikli bir forum işlevi görmüştür, **Horasyahılar ve Kuriasyahılar** üniversite öğrencileri tarafından sahnelenmiştir.
- Bu minvalde, Brecht seyircinin sergileme esnasındaki spontan katılımının ancak tesadüfen dramaturjik hedefi tutturabileceğini söyler. Onun için önemli olan “oynayanlar” ve çalışma sürecidir.
- Projelerin hiçbirisi tamamlanmıştır. Brecht “bütünü kavramak gereklidir” diye yazdıktan sonra, “öğrenmenin gösteriyle birlikte tamamlanmasını tavsiye eder”.⁶⁰ Bu oyunlar aradan birkaç yıl geçse dahi toplumsal ve politik değişmeler ışığında güncellenebilirler:

“Öğreti oyunlarının biçimi katıdır, ancak bireysel bulgular ve güncel sanat parçaları kolaylıkla yedirilebilir. (**Horasyahılar ve Kuriasyahılar**’da hemen hemen her katliam sahnesinden önce savaş alanı beylerinin girişeceği bir söz düellosu eklenebilir ya da **Önlem**’de bütün sahneler serbestçe eklemeler yapılabilir.)”⁶¹

İçerik açısından bakıldığında;

- İşlenen konular ve işleniş biçimleri olabildiğince yalın olmasına karşın, kolektif-birey (Lindbergh/Lindberghler, Düşen Pilot/Pilotlar, Üç Öğrenci/Oğlan, Dört Ajitator/Genç Yoldaş), akıl-duygu (can çekişen insanlara yardım edip etmemek – **Baden Öğreti Oyunu**) gibi karşıtlıkların tartışılması, yolculuğun selameti için yol arkadaşını vadiye atıp atmamak –

⁵⁸ Bertolt Brecht, **Schriften zum Theater 4: 1933-1947**, yay. haz.: Werner Hecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1963, s. 79

⁵⁹ Bertolt Brecht, **a. g. e.**, s. 80

⁶⁰ Brecht, **a. g. e.**, s. 79

⁶¹ Brecht, **a. g. e.**, s. 80

Evet Diyen) ve teknolojik ilerlemenin insanlığa faydalı olup olmadığı (**Baden Öğreti Oyunu**), hukukun genel çıkarına hizmet edip etmediği (**Kuraldışı ve Kural**) gibi çelişkilerin kışkırtılması amaçlanır.

- Bu meseleler genellikle uca çekilerek, bir kriz durumu üzerinden tartışmaya açılır.
- “Henüz erişilmemiş olan”’a ve “anlaşma”’ya özel bir vurgu yapılır. Brecht bu oyunların başka bir toplumda, sınıf farkının ortadan kalktığı, devletsiz bir toplumda işe yarayacağını açıkça **Linderghlerin Uçuşu** üzerine kaleme aldığı notlarda yazar.

2. 2. 2. Öğreti Oyunları Teorisine Dair

Brecht’in öğreti oyunları üzerine kaleme aldığı çeşitli tarihlerdeki metinlerde yukarıdaki çıkarımlarla tutarlılık arz eder. Öğreti oyunlarının amacını Brecht şöyle açıklamaktadır:

“Öğreti oyunları seyir yoluyla değil oynama yoluyla öğretir. İlkesel olarak seyirciye ihtiyaç duymaz ancak tabii ki seyredilebilir. Belli aksiyonların icrası, belli tavırların devralınması, belli konuşma tarzlarının temsili yoluyla oynayan üzerinde toplumsal bir etki oluşacağı beklentisi üzerine temellenir.

Seçkin örneklerin taklidi ve bu örneklerin bilinçli bir şekilde tersyüz edilerek oynanmasıyla ortaya çıkan eleştirinin rolü büyüktür.”⁶²

Öğreti oyununun seyirci-oyuncu ilişkisine getirdiği bu yeni yaklaşım, epik tiyatro teorisinin evrimi içine yerleştirilmekte oldukça sıkıntı yaratmıştır.

“Brecht’in *Lehrstück*’leri ‘minyatür epik dramalar’ olarak adlandırılabilirler, fakat epiklikleri episodik betimleyici yapılarıyla sınırlıdır. Bildiğimiz Brecht’in karakterizasyon ve arka plan detaylarının zenginliğinden eser yoktur. ... Eğer epik tiyatro oldukça muğlak bir sınıflandırma olmasaydı bu oyunları epik olarak nitelemememiz gerekecekti.”⁶³

Öyle ki, ileriki bölümde ele alacağımız Augusto Boal, Brecht’in epik tiyatro teorisinden hem faydalanmasına hem de onunla hesaplaşmasına rağmen öğreti oyunlarına dair herhangi bir çözümleme yapmamıştır. Bunda Brecht’in pek çok yazısının ancak 1989’dan sonra gün ışığına çıkması ve yabancı dillere çevrilmeye başlaması etkili olmuş olabilir.

Brecht **Mahagonny**’de başlattığı deneyi öğreti oyunlarında bir ileri noktaya taşımıştır. Epik tiyatro seyrettiğini yargılayacak kapasitede yeni bir seyirci talep ederken, öğreti oyunları “oynama yoluyla öğretmeyi” yani seyirci-oyuncu ayrımını ortadan kaldırmayı teklif ediyordu. Brecht bunun için tiyatro oyunlarının ölçütlerini kullanmamayı önerecekti:

⁶² Bertolt Brecht, **Schriften zum Theater 4: 1933-1947**, yay. haz.: Werner Hecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1963, s. 78

⁶³ Max Spalter, **Brecht’s Tradition**, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1967, s. 179-180

“Tiyatro oyunlarındaki olan karakterlerin biçimlendirilmesinde geçerli olan estetik ölçütler öğreti oyunlarında devredışı bırakılmıştır. Özellikle kendine özgü ve bir defalık karakterler öğreti oyununda iyi sonuç vermemektedir, çünkü kendine özgülük ve bir defadalığın kendisi bir öğretme sorunu olabilir.”⁶⁴

Bununla beraber bu oyunlar epik tiyatrodan bir kopuş gibi algılanmamalıdır:

“Oyun üslubu için epik tiyatronun ilkeleri geçerlidir. Yabancılaştırma efektlerinin çalışması zaruridir.”⁶⁵

Mahagonny’de de rastladığımız operanın eğlendirme işlevine dönük alternatif bir yaklaşım geliştirme çabasının benzerine öğreti oyunlarında da rastlayabiliriz. Bu anlamda da epik tiyatro teorisi içinde bir devamlılık göze çarpar. Brecht **Mahagonny** üzerine yazdığı notlarda zevkin ve eğlencenin metaya dönüştüğünü saptıyor ve araştırmanın eğlencenin nesnesi olması gerektiğini savunuyor.⁶⁶ **Lindberghlerin Uçuşu**’nun açıklamalarında ise bu oyunun “keyif verici değil, öğretici olması gerektiğini” yazıyor. Brecht’in zamanının opera anlayışıyla girdiği hesaplaşma ve epik tiyatro teorisi gözönüne alınmadığında bu cümle kuşkusuz kaba bir tiyatro anlayışını çağırıyor. Eğitici işlevin yerine getirilmesi için **Baal**’den itibaren Brecht’in yapıtlarında rastlanan asosyal kişilikler öğreti oyunlarında öğrenmenin hizmetine veriliyor.

“Öğreti oyunları yalnızca toplum tarafından olumlu olarak değerlendirilen eylemlerin ve tavırların temsilini gerektirmez; asosyal eylem ve tavırların (mümkün olduğunca muhteşem olanların) temsilinden de eğitici bir etki beklenebilir.”⁶⁷

Daha önce de değindiğimiz gibi Brecht’e göre tiyatronun yeni işlevi pedagoji olmalıydı. Brecht’in pedagoji tanımı altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkiye farklı bir anlam yüklemesiyle ilintilidir. “Altyapı gelenekleri doğurur, ki bu gelenekler doğrudan altyapıya etki ederler ve bu da üstyapıya ya da üstyapısal-şeylere göre olur.”⁶⁸

Brecht’in 1989 sonrası Almanca dışındaki dillere çevrilen notları arasında pedagoji kavramını büyük ve küçük olmak üzere ikiye ayırdığı görülmektedir. Buna göre büyük pedagoji seyirci oyuncu ayrımını ortadan kaldırmaktadır. “Öğreti oyunları yalnızca pedagojik bir girişim değildir, bilakis büyük pedagoji olarak eski tiyatronun ve eski pedagojinin yadsınması üzerine

⁶⁴ A. e.

⁶⁵ Brecht, Bertolt Brecht, **Schriften zum Theater 4: 1933-1947**, yay. haz.: Werner Hecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1963, s. 79

⁶⁶ Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Ayşe Selen, İstanbul, MitoşBoyut Yayınları, 1998, s. 396

⁶⁷ Bertolt Brecht, **Schriften zum Theater 4: 1933-1947**, yay. haz.: Werner Hecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1963, s. 78

⁶⁸ bkz. Bu çalışmanın sonunda ekler içinde “Pedagoji”

kuruludur.”⁶⁹ Küçük pedagoji de ise tiyatro yine seyirci oyuncu ayrımını korumaktadır, ancak seyirciler pasif bir kitle değildir. Küçük pedagoji oynayanların bir tür demokrasi eğitimine tabi tutulmaları yoluyla tiyatronun demokratikleştirilmesine hizmet eder.⁷⁰

Brecht ısrarla öğreti oyunlarının yanlış anlaşıldığını savunuyordu ki, öğreti oyunları değerlendirmeleri ilginç bir şekilde Brecht’in yaşamı sırasında da ölümünden sonra da polemik konusu olmuştur. Yeni bir pedagoji yaratma girişimi ya Hindemith’in yaptığı gibi salt biçimci alıştırmalara indirgeniyor ya da devraldığı dini gelenekten kopamadığı, onlar gibi dogmatik kaldığı söyleniyordu. Brecht her iki görüşe de karşı çıkar. Onun için artık soru tiyatronun öğretip öğretmemesi değil, nasıl ve neyi öğretmesi gerektiğidir.⁷¹

Ancak sürgün dönemiyle birlikte Brecht öğreti oyunları üzerine çalışmayı bırakmak zorunda kalır. “**Galileo’nun Yaşamı** teknik açıdan büyük bir geri adımdır... İlk önce **Fatzer** ve **Ekmek Dükkanı** fragmanları çalışılmalıydı. Bu iki fragman teknik açıdan en yüksek standardı oluştururlar.”⁷²

⁶⁹ Jan Kopf, **Brecht-Handbuch, Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche**, Stuttgart, 1980, s. 421

⁷⁰ Werner Mittenzwei, “Die Spur der Brechtsen Lehrstück Theorie”, **Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen**, yay. haz. Reiner Steinweg, Frankfurt a. M., Edition Suhrkamp, 1976, s. 231

⁷¹ bkz. Bu çalışmanın sonunda ekler içinde “Öğreti Oyunu Hakkındaki Yanlış Anlamalar”

⁷² Roswitha Mueller, “Leaning for a new society: the Lehrstück”, **The Cambridge Companion to Brecht**, yay. haz: Peter Thomson ve Glendyr Sacks, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1994, s. 82

3. ÖĞRETİ OYUNLARI VE EZİLENLERİN TİYATROSU

Yukarıdaki bölümde öğreti oyunları üzerine yapılan incelemede bu oyunların seyirciler için değil oynayanlar için üretildiği ve tiyatronun işlevinin değiştirilmesi amacının hizmetine sunulduğu saptanmıştı. Augusto Boal 1970'li yıllarda Paulo Freire'nin çalışmalarından etkilenecek, Aristoteles ve Brecht'le giriştiği hesaplaşma sonucunda Ezilenlerin Tiyatrosu'nu formüle eder. Boal'in hesaplaşması Brecht'in poetikasında dünyanın değiştirilebilir biçimde açığa çıkarıldığını kabul eder, ancak özgürleşme için seyircinin düşünme ve eyleme erkini sahnedeki karaktere devretmekten vazgeçmesi gerektiğini savunur.¹ Aşağıdaki bölümde 1930'lu yıllarda Brecht'in "oynayanlar" için geliştirdiği öğreti oyunları ve Boal'in 1970'li yıllarda seyirci ve oyuncu arasındaki ayrımı ortadan kaldırma girişimi arasındaki ilişki tarihsel koşullar bağlamında incelenecektir. İlk olarak Augusto Boal'in uygulamasının tarihçesi ve öncülleri açıklanmaya çalışılacaktır. Takip eden alt başlıkta Ezilenlerin Tiyatrosu paradigmasının anahatları verilecektir. Son olarak da Boal'in paradigmasıyla Brecht'in öğreti oyunları arasındaki ilişki irdelenecektir.

3. 1. AUGUSTO BOAL: KISA BİR TARİHÇE VE ÖNCÜLLER

1931 yılında doğan Boal üniversite öğrenimini Kimya alanında yaptıktan sonra bu alanda çalışmanın kendisini çok da tatmin etmeyeceğini fark ederek mesaisini tiyatroya ayırmaya karar verir. Bu dönemde ilk önemli deneyimlerini Sao Paolo Arena Tiyatrosu'nda (SPAT) yürütülen çalışmalarda kazanacaktır.

Boal ve arkadaşları SPAT bünyesinde başlangıçta Stanislavski'nin teorilerinin etkileri altında çeşitli çalışmalar yürütürler. Yapılan iş en basit anlamıyla klasiklerin Stanislavskiye bir üslupla yeniden yorumlanmasına yöneliktir. 1958'den sonra bu tarzda belli bir tıkanma yaşandığına karar verilir ve sahnede daha güncel sorunları işlemek amacıyla grup kendi oyunlarını kaleme almaya başlar; bu süreç grup içerisinde genç bir yazarlar kuşağının ortaya çıkışını sağlar. Boal ve arkadaşlarının 1960'larla birlikte üslupsal arayışlara başladığını görürüz; bu üslupsal arayış Joker Tiyatrosu adı verilen tiyatrodaki oyun ve anlatı geleneklerini biraraya getiren ve kısmen seyircinin katılımına açık bir tarzın ortaya çıkmasına neden olur. SPAT Joker paradigması dahilinde ancak iki oyun sergileyebilmiştir ki Brezilya'da tiyatro yapma koşullarını kökten değiştirecek bir gelişme olur: Askeri darbe.

1965'te gerçekleşen "sağ" darbe sonrası ülkede tiyatro yapma koşulları ciddi anlamda tehlikeye girer. Çok sıkı bir sansür mekanizması işlemektedir ve SPAT türünden sol eğilimli

¹ Ata Ünal, "Ezilenlerin Tiyatrosu", *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi*, sayı:7, 1999, s. 232

grupların fiilen tiyatro yapması imkansız hale gelmiştir. Bu dönemde SPAT spontan, eyleme yönelik, ajit-prop, korsan sokak gösterileri düzenlemeye başlar -ki daha sonra Ezilenlerin Tiyatrosu paradigması içerisinde anlam kazanacak Gazete Tiyatrosu, İmge Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro türünden teknikler bu dönemin özgün şartları altında, spontan olarak üretilmiştir .

1971'de Boal tutuklanır ve yurtdışına çıkmak zorunda kalır. Bu dönemden sonra yeniden ülkesine dönene kadar önce Güney Amerika'da sonra da Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde dolaşır. Bu sürgün yılları hem onun uluslararası düzeyde tanınmasına, hem de kendi teorilerini farklı yerel deneyimlerle zenginleştirmesine hizmet edecektir.

Bu zorunlu yurtdışı seyahatler içerisinde Boal'i en çok etkileyecek olanı 1973'teki Peru deneyimidir. Boal Peru'da sosyalist hükümet tarafından yürütülen okuma-yazma seferberliğinde çalışır. Okuma-yazma seferberliği Brezilyalı pedagog Freire'nin o dönemlerde sosyalistler arasında tartışılmakta olan "Ezilenlerin Pedagojisi" yaklaşımından yola çıkarak yürütülmektedir. Freire'nin eğitim modeli doğrultusunda, okuma yazma bilmeyenlere verilen dersler katılımcı bir biçimde düzenlenmektedir. Freire'nin teorisi en genel hatlarıyla toplumsal sistem içerisinde, insanlar arasındaki ilişkilerin temel olarak iki özne arasında gerçekleştiği saptaması üzerine kuruludur: Ezilen-ezen ilişkisi:

“A'nın nesnel olarak B'yi sömürdüğü veya sorumlu bir kişi olarak özgüvenini pekiştirmesini engellediği herhangi bir durum, bir ezme durumudur.”²

Eğer bu baskıcı ilişki biçimi kırılmak isteniyorsa şu iki temel ilkedden hareket edilmelidir:

Ezilenlerin büyük insani ve tarihi görevi şudur: Kendilerini ve aynı zamanda ezenlerini özgürleştirmek.³

Ezilenler açısından özgürleşme pedagojisinde yer almanın yegane yolu dönüştürülecek yapılara yöneltilecek bir praxisden geçer: gerçeklikle yüzleşmek, bu gerçekliği nesneleştirmek ve gerçekliği değiştirmeye yönelik eylemde bulunmaktır.⁴

Freire'ye göre dünyanın insanileştirilmesinden bahsetmek, herkesin kendisini etkileyen toplumsal güçlerin bilincine vardığı, bu güçler üzerine düşündüğü ve dünyayı değiştirmeye muktedir kılındığı bir süreci kastetmektir. Ezilenlerin Pedagojisi ezme durumunu ortadan kaldırmaya dönük devrimci uygulama ile bütünleşmiştir ve bu uygulamanın nesnesi “öteki insanlarla birlikte değiştirilecek gerçekliktir, yoksa öteki insanlar değil.”⁵

² Paulo Freire, **Ezilenlerin Pedagojisi**, çev: Dilek Hattatoğlu-Erol Özbek, 3. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Haziran 1998, s. 35

³ A.g.e., s. 24

⁴ Kerem Karaboğa, “Yaşamdan Oyuna, Oyundan Yaşama Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu”, **İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, sayı: 2, 2003, s. 21

⁵ Kerem Karaboğa, “Ezilenlerin Pedagojisi'nden Ezilenlerin Tiyatrosu'na”, **İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu Bülteni**, sayı: 3, 2004, s.238 içinde Paulo Freire, a.g.e., s. 73'den alıntı

Freire'ye göre egemen eğitim tarzı bankacı bir modeldir. Bu modelde öğrenciler doldurulması gereken boş kaplar gibidirler:

“Öğretmen kapları ne kadar çok doldurursa, o kadar iyi öğretmendir. Kaplar ne kadar pısrıksa, doldurulmalarına izin veriyorsa, o kadar iyi öğrencidir.”⁶

Bu eğitim tarzında bilgi bir yatırım ve birikim aracıdır. Öğreten ve öğrenen arasındaki ilişkiler dikey bir hiyerarşi içinde biçimlenir. Bu eğitim metodolojisinde “bilgi, kendilerini bilen sayanların, onlar tarafından hiçbir şey bilmez sayılanlara verdiği bir armağandır.”⁷

Freire'nin yönteminin, ezilenlerin pedagojisinin, dört temel noktada alternatif bir pedagoji modeli önerdiği söylenebilir:

- 1- “Bilgilenme sürecinin içerdiği konuların, yukarıdan aşağıya belirlenen bir müfredatla değil, sürece katılanların içinde bulundukları durum ve dünya ile ilişkileri göz önüne alınarak seçilmesi ve yanıtı ya da çözümü tam anlamıyla oluşturulamamış bir problem biçiminde sunulmasıdır.
- 2- Problemin çözümü doğrultusunda verilebilecek olası yanıtların, onlar için ya da onların yerine değil, bizzat ezilen-öğrenenlerle birlikte şekillenmesidir; dolayısıyla öğrenen konumu ağır basan kişi ya da kişiler açısından, klasik anlamdaki, her şeyi bilen ve öğrenenler yerine karar veren eğitici ya da lider tavırlarından vazgeçilmelidir.
- 3- Öğrenme sürecinin aktif eyleyicileri öğretmen-öğrenci ya da öğrenci-öğretmenlerdir.
- 4- Öğrenme süreci bilgi aktarımına değil, problemin nesneleştirilerek idrak edilmesine ve çözüm ya da çözümlerin deneyimleme yoluyla keşfine dayanır.”⁸

Freire'nin fikirlerinden hareket eden Peru'daki seferberliğin özgün amaçları doğrultusunda insanlara hem kendi dillerinde, hem de İspanyolca okuma-yazma öğretilmektedir; ayrıca sadece konuşulan dil değil, mümkün olan tüm dilleri (sanatsal diller olan sinema, tiyatro, dans, fotoğraf vs.. gibi) öğretmek türünden ütöpik bir hedef daha belirlenmiştir. Eğitimciler, Freire'nin ilkeleri ışığında Peru'daki kendi öğrencilerinden bazı taleplerde bulunurlar. Örneğin İspanyolca sömürü sözcüğü öğrenilirken öğrencilerden, kendilerine dağıtılan fotoğraf makinelerini kullanarak kendileri için sömürüyü gösteren birer fotoğraf çekmelerini isterler. Böylece tek bir sömürü biçimi değil, neredeyse öğrenci sayısına eşit sayıda sömürü imgesi ortaya çıkar. Bu öğrencinin derse sunduğu kendi öznel katkısıdır. Öğretim sürecinin demokratikleştirilmesi doğrultusunda atılmış bir adımdır.

Boal bu seferberlikte tiyatro ile ilgili bölümün sorumluluğunu almıştır. Ancak Freire ilkeleriyle çalışacak bir tiyatro için çeşitli zorluklar söz konusudur. Bir öğrenciye fotoğraf çekmesi için makinenin nasıl çalıştığını anlatmak yeterlidir. Ama bir öğrenciden kendi imgelerini sahne üzerine taşımasını istediğinizde ortaya bir sorun çıkar: Ona kullanacağı

⁶ Freire, **a.g.e.**, s. 51

⁷ Kerem Karaboğa, “Yaşamdan Oyuna, Oyundan Yaşama Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu”, **İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, sayı: 2, 2003, s. 22

⁸ Karaboğa, **a.g.e.**, s. 23

enstrüman olan vücudunu kullanmayı öğretmek. İşte böylece Peru'da Halkın Tiyatrosu'nda ilk kez Ezilenlerin Tiyatrosu paradigması ortaya atılır.

3. 2. EZİLENLERİN TİYATROSU UYGULAMASININ ANAHAHLARI

Boal'in Peru'daki deneyimlerinin etkisiyle ortaya attığı tiyatro modeli temel olarak üç aşamadan oluşur:

1. Vücut Tanımak⁹: Bu aşamada katılımcıdan kendi enstrümanını, vücudunu tanıması istenir. Vücudun gündelik hayat dışı kullanımlarını sunmak yoluyla onun farklı olanaklarının farkına varılması sağlanır.

2. Vücut Anlatımsal Kılmak¹⁰: Vücudun farklı olanakları hakkında fikir sahibi olan katılımcıdan vücudunu anlatımsal kılması istenir. Bu aşamadaki egzersizlerde katılımcılardan vücutlarını kullanarak diğerleriyle iletişim kurmaları istenir.

3. Bir Dil Olarak Tiyatro¹¹: İzleyici bu aşamada tam olarak bir oyuncu değildir, ama oyunun yapılışına tüm anlarda katılır. Sahnedeki oyuncuların kendileri adına konuşmasına izin vermez. Bu aşama üç alt aşamadan oluşur:

i) Eşzamanlı dramaturji¹²: Oyuncular, izleyicilerden birine ait olan bir hikayeyi belli bir düğüm anına kadar sergilerler. Sonra bu noktadan itibaren oyunun nasıl devam etmesi gerektiği konusunda izleyici ile bir tartışma başlar. Tüm olasılıklar sahne üzerinde denir. İzleyiciler sahneyi yazarken, oyuncular eşzamanlı olarak oynarlar. Bu aşamada henüz izleyiciler oynamazlar, onların önerdiği eylemler oyuncuların vücutları tarafından icra edilir.

ii) İmge Tiyatrosu¹³: İzleyiciler diğer katılımcıların ve oyuncuların vücutlarını kullanarak ortaklaşa seçilen bir temanın heykelini yaparlar. Bu içinde varolunan durumu saptayan Gerçek İmgedir. Sonra onlardan aynı tema için kendilerinin olmasını arzuladığı bir İdeal İmge yapmaları istenir. Bir sonraki aşama Gerçek İmge'den İdeal İmge'ye geçişin aşama aşama sergilenmesidir. Buna da Geçiş İmgesi adı verilir. Katılımcılar şimdi kendi vücutlarını kullanarak kendilerine ait bir sorunu sahneye taşımayı denemektedirler. Önemli nokta şudur: Katılımcılardan sadece yaşadıkları sorunu saptamaları değil, onu dinamikleştirerek çözüm için de önerilerde bulunmaları istenir.

⁹ Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, çev: Necdet Hasgöl, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003, s. 115

¹⁰ A. e., s. 119

¹¹ A. e., s. 121

¹² A. e., s. 122

¹³ A. e., s. 125

iii) Forum Tiyatrosu¹⁴: Önce izleyicilerden birisi bir öykü anlatır. Oyuncular bunu doğaçlama bir oyuna dönüştürür. Oyun sergilendikten sonra izleyicilerle bir tartışma yapılır ve oyun ikinci kez sergilenmeye başlanır; ancak bu noktada seyirci-oyuncuların akışı kesintiye uğratma ve eylem çizgisini değiştirmeyi talep etme hakkı vardır. Seyirci-oyuncu kendi itirazını sahnelemek üzere sahneye gelir ve **kendi eylemleri yoluyla** önerisini gösterir. Bu yeni akış tekrar tartışmaya açılır ve oyunun devamına bu tartışma yoluyla karar verilir. Sonra isteyen bir başka seyirci-oyuncu oyunu durdurur ve böylece devam edilir. Forum tiyatrosu bir doğru yol göstermeyi amaçlamaz. Mümkün olan tüm yolların sahnede gösterilmesi önemlidir. Seçim tamamen seyirci-oyunculara bırakılmıştır. Önemli bir diğer nokta da şudur: Toplumsal bir konuyu tartışırken **katartik** etkilerden kaçınmak gerekir; devrimin sahnedeki imgesi devrimin kendisinden daha çekici olmamalıdır. Forum Tiyatrosu harekete geçirici olmalıdır, tatmin edici değil. Yoksa kaçışçı bir tiyatroya dönüşme tehlikesi vardır.

Tüm bu aşamalar için ayrılan zaman etkinliğin süresine göre değişebilir; ama birkaç günlük bir etkinlik idealdir. Ayrıca şunu da göz ardı etmemek gerekir: Yukarıda sözü edilen model daha çok bir prova tiyatrosunun tekniklerini içermektedir. Ama bu teknikler yoluyla bazı gösteriler oluşturmak ve sonra bunu sunmak da mümkün olabilir. Bu katılımcıların kendi etkinlikleri dolayısıyla bir söylem oluşturmaları anlamına geleceğinden tamamen grubun dinamiklerine ve tercihinin bırakılmış olan bu dördüncü aşama Boal tarafından "söylem olarak tiyatro" şeklinde adlandırılır. (Ör: Gazete Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro, Fotoroman Tiyatrosu, Mit Tiyatrosu, Ritüeller ve Masklar, Analitik Tiyatro vs..)

3. 3. GENEL DEĞERLENDİRME: KATKILAR VE FARKLILIKLAR

Boal Peru'daki deneyimlerinden yola çıkarak 1974'te Arjantin'de "Ezilenlerin Tiyatrosu" adlı kitabını yazar. Bu kitapta Aristoteles ve Brecht ile bir hesaplaşmaya girmekte ve tiyatro tarihine farklı bir bakış açısı getirmektedir. Ezilenlerin Tiyatrosu'nda Boal bir kökenlere dönüş çağrısı yapmaktadır. Yalnız bu Grotowski'nin kullandığı anlamda tiyatronun ayinsel yönlerine, ya da Moreno'nun önerdiği gibi tiyatronun katartik iyileştiriciliğine bir dönüş değildir.

Boal'e göre önemli olan, eylemde bulunma iradesinin de seyirciye devredilebilmesidir. Seyirci ve oyuncu ayrımlarının ortadan kaldırıldığı bu yeni tiyatro anlayışı, Freire'nin pedagojisindeki öğrenci-öğretmen gibi yeni bir terim doğurur: seyirci-oyuncu (spect-actor).¹⁵

¹⁴ A. e., s. 130

¹⁵ Karaboğa, a. g. e., s. 25

Boal tiyatronun ilk biçimlerinin tüm halkın katılımına açık demokratik modeller içerdiğini söyler. Örneğin Yunan *dythyrambos* törenleri tamamen kolektif, interaktif tiyatral formlardı. Bu noktadan sonra Boal'e göre dönemin egemen sınıfının tiyatroya kendi egemenliğini pekiştirmeye yönelik iki temel müdahalesi oldu: Önce tiyatro katılınan değil, izlenen bir forma dönüştürüldü; diğer bir deyişle seyirci-oyuncu ayrımı yapıldı; oyuncular belirli bir eğitim alan profesyonellere, seyirciler ise kendi eylem yetilerini oyunculara devretmiş pasif tüketicilere dönüştüler. İkinci olarak, Bu profesyonel oyuncular içerisinde bir ayrım oldu; baş oyuncu (protagonist) ile koro ayrıldı; bu baş oyuncu egemen ideolojinin eyleyicisi olarak sahnede iş görmeye başladı.¹⁶ Aristo'nun *Poetika*'sı, trajik kahraman-özdeşleşme-katarsis üçlüsü üzerinde duran bu yeni formun kurallarını koydu. Daha sonra Rönesans ile birlikte bu model en mükemmel halini aldı. Sahnedeki kahramanlar ve karşı kahramanlar birer burjuva bireyi olarak iyice zenginleştirildi, psikolojik açıdan derinleştirildi. Bu noktada Hegel, trajik kahramanın özne karaktere dönüştüğü, ama özdeşleşme ve katarsis ikilisinin aynen korunduğu, Aristotelyen burjuva tiyatrosunun yeni poetikasını oluşturdu.

Boal'e göre, geride bıraktığımız yüzyılın ilk yarısı içerisinde, tiyatronun yeniden demokratikleştirilmesi için ilk devrimci müdahale gerçekleşti: Brecht yukarıda sözünü ettiğimiz özne karakter-özdeşleşme-katarsis üçlüsü üzerinde duran Aristotelyen-Hegelyen poetikayı eleştirmeye girişti ve bunların yerine nesne karakter-yabancılaştırma-toplumsal eleştiri üçlüsü üzerinde yükselen bir Marksist poetika ortaya koydu. Ancak bu devrimci müdahale yeterli değildi ve şimdi Ezilenlerin Tiyatrosu ikinci bir devrimci müdahale gerçekleştirmekte, Brecht'in yarım bıraktığı yerden devam etmekteydi. Bu girişimin temel sloganı şöyle özetlenebilir: Tiyatroda seyirci-oyuncu ayrımını ortadan kaldırarak, onun kökenlerinde yatan demokratik biçimlere bir yeniden dönüş mümkündür.

Bu noktada Boal'in geliştirdiği Ezilenlerin Tiyatrosu paradigmasının esas olarak Brecht'in epik tiyatro formülasyonu ile bir hesaplasmaya girdiği açıktır. Boal'in eserlerinde Brecht'in öğretiyi oyunlarıyla ilgili herhangi bir değerlendirme yoktur. Bunun sebebi Boal'in modelini oluşturduğu 1960'lı yıllar ve 1970'li yılların başında, öğretiyi oyunlarıyla ilgili metinlerin henüz keşfedilmemiş, keşfedilmiş olanların da çevrilmemiş olması olabilir. 1960'lı yıllarda henüz Steinweg'in kitabı basılmamıştı ve öğretiyi oyunlarının didaktik, dogmatik ve fazla gelişkin olmayan metinler olduğu düşünülüyordu. Boal Brecht'in öğretiyi oyunlarını seyirciler için değil oynayanlar için yazdığını, tiyatronun işlevinin pedagoji olarak değiştirilmesi gerektiği önermelerini hesaba katsaydı, belki de Brecht'le hesaplaşması farklı bir yönde

¹⁶ Boal, a. g. e., s. vii-viii

gelişecekti. Boal'in tiyatronun demokratik kökenlerine geri dönmesi gerektiğini önermesi, Brecht'in "küçük pedagoji" [küçük pedagoji oynayanların bir tür demokrasi eğitime tabi tutulmaları yoluyla tiyatronun demokratikleştirilmesine hizmet eder] kavramıyla, spect-actor [seyirci-oyuncu] kavramı da öğreti oyunlarının tanımıyla [öğreti oyunu seyir yoluyla değil oynama yoluyla öğretir. ... Belli aksiyonların icrası, belli tavırların devralınması, belli konuşma tarzlarının temsili yoluyla oynayan üzerinde toplumsal bir etki oluşacağı beklentisi üzerine temellenir] neredeyse örtüşmektedir.

Boal'in Güney Amerika'daki deneyimlerinden yola çıkarak geliştirdiği bu formülasyonlar onun Avrupa ve Kuzey Amerika'da da tanınmasını sağladı. Bu dönemden sonra dünyanın çeşitli yerlerinde yürüttüğü çalışmalar yoluyla teorisini iyice zenginleştirdi. Ve tüm bu deneyimlerini çok daha geniş kapsamlı bir biçimde aktarmak için, işin daha çok uygulama boyutuna ilişkin oldukça geniş bir malzeme içeren *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar için Oyunlar* adlı kitabını yazdı. Bu uygulamacılar için Boal'in deneyimlerini tartışmaya açmak açısından önemli bir fırsat yarattı. Boal 1986 yılında ülkesine geri döndüğünde artık uluslararası platformda adı bilinen önemli bir tiyatro uygulamacısı ve kuramcısına dönüşmüştü.

Ezilenlerin Tiyatrosu'nda Yeni Açılımlar: Arzu Gökkuşağı ve Yasama Tiyatrosu: Augusto Boal, 1980'li yıllardan sonra yaşanan yeni deneyimler ışığında bazı yeni teknikler ileri sürdü. Kendisi bu yeni teknikleri "hala Ezilenlerin Tiyatrosu, ama yeni bir Ezilenlerin Tiyatrosu" olarak gördüğünü söyler. Bunlardan ilki, bireyin içsel baskılarına yönelik olarak sahnenin iyileştirici etkisinden yararlanmak üzere ortaya atılmış teknikler dizisi olan Arzu Gökkuşağı'dır; ikincisi ise bir politik sistem içerisinde tiyatroyu demokrasinin daha doğru bir biçimini oluşturmak için kullanma biçimi olarak Yasama Tiyatrosu'dur.

"İnsanlar bana daha önce duymadığım baskılardan bahsetmeye başladıklarında aşağı yukarı 1981 yılıydı. 'Benim sıkıntım gerçekte yaşam koşulları veya çalışma koşulları değil, benim sorunum iletişimsizlik.' Daha önce bunu hiç duymamıştım. Dedim ki: 'Bu bir sorun değil, çünkü eğer iletişim kuramayacağın benim gibi biriyle iletişim kuruyorsan, en azından iletişim kurmadığın biriyle iletişim kurabiliyorsun demektir. Bu diyalog için iyi bir başlangıç, hadi devam edelim ve daha fazla iletişim kuralım.' Bu boşluk korkusuyla aynıydı. Biri bana 'Boşluk korkusu yüzünden fena halde baskı altındayım' dedi. 'Ama bunun üzerine nasıl bir Forum Tiyatrosu yapabilirim ki?' diye düşündüm. Bu Avrupalılar iyi baskılar nelerdir bilmiyorlar. İyi baskılar kendi evimde, vatanımdakilerdi. 'Burada her taraflarını polis sarmamış, bu nedenle olmayan baskılar icat ediyorlar' diye ciddi ciddi düşündüm."¹⁷

¹⁷ Maria M. Delgado, Paul Heritage, "Augusto Boal", çev: Ata Ünal, *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi*, sayı: 7, 1999, s. 177-178

Yukarıdaki alıntı Boal'in ilk kez dışsal baskıların yanısıra içsel baskıların da ciddiye alınması gerektiğini düşünmeye başladığı bir döneme aittir. Boal Ezilenlerin Tiyatrosu'nu geliştirdiği Güney Amerika ülkelerinde ağırlıklı olarak sosyo-ekonomik sorunlar üzerinde durmak gereği hissetmişti. Ama Avrupa'da, refah toplumlarında bu sorunların yerini başkaları alıyordu. Özellikle Norveç gibi kuzey ülkelerinde intihar oranlarının çok yüksek oluşu Boal'in bu yeni baskı biçimleri üzerine düşünmesine yol açar.

Böylece 'Kafadaki Polis' adı verilen teknikler doğar. Boal'e göre Avrupalı bireylerin maruz kaldığı bu yeni baskı biçimlerinde ezen kişiler görülememekte, onlara dokunulamamaktadır. Çünkü bunlar ezilenin kafasının içerisindeki ezenlerdir. Bu ezen/ezilen ilişkisini ortaya çıkarırken Boal eski tekniklerden tamamen kopmaz ama onları dönüştürür. Kafadaki Polis teknikleri temel olarak İmge Tiyatrosu tekniklerinin bir türevidir. Gerçek bir içsel baskı durumu üzerine yapılan bir doğaçlama içerisinden belli imgeler ayıklanır; bir sonraki aşamada bu imgelerin dinamikleştirilmesine geçilir; neticede ortaya bazı bireysel ya da kolektif sonuçlar çıkar; bu sonuçlar içerisinden istediğini seçip/seçmemek katılımcıya kalmıştır. Boal'e göre soruna göz atmayı denemek, onu çözmek kadar önemlidir.

Boal'e göre içimizde sevdiğimiz ve ön plana çıkardığımız, sevmediğimiz ve bastırdığımız duygular biraradadır. İşte Arzu Gökkuşığı fikri buradan ortaya çıkmıştır: Hiçbirimizin duyguları ve coşkuları saf değildir, bir gökkuşığı gibi çeşitli renklerdedirler: "Arzu gökkuşığının esası, fiilen kişiliğimde olmamasına karşın sahip olduğum, kendi şahsımın içinde bulunan ve dolayısıyla ölü olmayan kapasiteyi geliştirmektir. (...) 'Kişiliğimin bu yönü iyi değil ve ben bundan hoşlanmıyorum. Öyleyse neden kendi şahsımın içine inip, hala uyarıp harekete geçirebileceğim bir şeyi ortaya çıkarmaya çalışmıyorum ve sonra onu kalıcı kılıp kişiliğime katmıyorum?' Arzu Gökkuşığı'nın esası işte budur."¹⁸

Tiyatroya biçilen bu iyileştirici işlevin ışığında Boal eski teorilerini yeniden gözden geçirme zorunluluğu hisseder. İlk kitabında Aristotelyen katarsisi baskıcı bir unsur olarak değerlendirmişti; ama Arzu Gökkuşığı fikrinde katarsis, birey ve toplum üzerinde dönüştürücü etkileriyle ele alınır. Boal'e göre katarsis çeşitli kontrol gruplarının tekeline bırakılmamalı ve ters yönde etkileri olan bir silaha dönüştürülmelidir. Boalyen katarsis içsel baskıları üreten engellerin yıkılması işlevini görür; arzuları tatmin etmez, arzuları açığa çıkarır ve dinamikleştirir.

Bu noktada Boal'e sağa kaydığı yolunda yapılan eleştirilere gelince... Boal'in toplum ve birey ikilisi içerisinde eski çalışmalarının tersine bireye yapılan vurgunun artmasının onun politik

¹⁸ Delgado, Heritage, **a.g.e.**, s. 182

olarak liberal hümanizme kaydığı yolunda yorumlara yol açtığında söz edilir. Burası gerçekten de hassas bir noktadır ve Boal'in kendi çalışmasını psiko-drama gibi pratiklerden ayırma biçimi önem taşımaktadır. Boal kendine yöneltilen birey merkezli yönelimlere kayma eleştirisine Brecht'ten bir parabelle yanıt verir: Brecht'in Politik Yüzme Ustası boğulan bir adam gördüğünde şöyle der; 'senin gibi boğulan 20 kişi daha olmazsa yardım etmem'. Diğer bir eleştiri de az gelişmiş ülkelerdeki yakıcı sosyo-ekonomik sorunların Arzu Gökkuşığı'nı bu bölgeler için lüks kıldığı yolundadır. Boal şöyle bir anekdot aktarır: "Hindistan'da çalıştığımda oraya sadece Forum Tiyatrosu'nu tartışmaya gitmişim ve bana 'Ama neden bizimle sadece Forum Tiyatrosu yapmak istiyorsun?' dediler. Ben de 'Çünkü sizin büyük ekonomik sorunlarınız var' dedim. Onlar da bana dediler ki 'Evet ama aynı zamanda kalbimizde var. Aynı zamanda seviyoruz, duygularımız da var. Eğer dışsal olarak büyük sorunlarımız varsa o zaman içsel olarak da vardır. Onun için Arzu Gökkuşığı'nı da yapalım.'" ¹⁹

Boal 1986'da Brezilya'ya döndüğünde, kendi tekniklerinin politik faaliyetlerde kullanılmakta olduğunu görür. İşçi Partisi yoksul halkla birlikte Forum Tiyatroları yapmaktadır. Boal ile İşçi Partisi arasında bu şekilde başlayan iletişim, 1989'da Boal'in Lula'nın seçim kampanyasına destek vermesiyle devam eder. Boal'in daha sonra Rio şehrinin şehir meclisinde görev alarak aktif politikaya girmesiyle bu girişimler daha da güçlenir.

Lula'nın seçim kampanyası sırasında Boal protagonisti Lula olan Forum Tiyatroları yapar. Seyirci-oyuncular Lula'yı oynayan oyuncunun yerine geçerek politik bir mesele üzerine kendi fikirlerini ifade etmeye çalışırlar. Boal ortaya çıkan durumu şöyle değerlendirmektedir: "60'larda tiyatro politikleşmişti; bugün 90'larda politikayı tiyatralleştirmenin zamanı gelmiştir."

Boal'in yıllardır sürdürdüğü faaliyetler içerisinde belirli bir format ortaya çıkmıştır. Boal Rio'daki Ezilenlerin Tiyatrosu Merkezi'nde (ETM) yerel gruplarla anahtar konular üzerine Forum Tiyatroları yapar. Bu Forum Tiyatroları sonrasında ulaşılan çok çeşitli sonuçlar kaydedilir ve bilgisayara girilir. İşçi Partisi tarafından analiz edilir. İşçi Partisi politika yaparken bu veriler üzerinden düşünür. Bazen yeni kanunların çıkarılması için, bazen de varolan kanunların değiştirilmesi için bu veriler harekete geçirici olabilir.

ETM'nin diğer şehirlerdeki Ezilenlerin Tiyatrosu gruplarıyla bir iletişim ağı oluşturmak gibi bir hedefi vardır. Böylece Yasama Tiyatrosu sadece bulunduğu şehrin değil tüm ülkenin sorunları üzerine fikir üretebilecektir.

¹⁹ Delgado, Heritage, **a.g.e.**, s. 183

Boal yapılan işi politikanın demokratikleştirilmesi olarak görmektedir. Ona göre Ezilenlerin Tiyatrosu tiyatroyu, Arzu Gökkuşığı psikoterapiyi demokratikleştirmiştir; öyleyse şimdi politikanın tiyatro yoluyla demokratikleştirilme aşaması gelmiştir. Bugün Boal Brezilya'da ve farklı ülkelerde hala Ezilenlerin Tiyatrosu'na ait farklı tekniklerle çalışmalar yürütmeye devam etmektedir.

Brecht **Önlem** oyununu amatör işçi korolarıyla çalıştı ve oyun metnini birkaç yıllık bir süreç içinde tekrar tekrar yeniden oluşturdu. **Evet Diyen/Hayır Diyen**'de ortaokul yaş grubundaki öğrencilerle birlikte çalıştı. **Lindberghlerin Uçuşu**'nda dinleyicilerin radyo aracılığıyla oyuna katılımını hedefledi. Bu revizyonlar öğreti oyununun yarattığı tartışmalar ve oyuna gelen eleştiriler doğrultusunda yapıldı. Brecht'in amacı bir deney yapmaktı. Bu deneyde seyirci seyrettiği oyuna anında müdahale edebilmeli, hatta oyunun aktif katılımcısı olmalıydı. Brecht açıkça bu oyunların sınıf ayrımının ortadan kalktığı, devletsiz bir toplumda gerçek işlevini yerine getirebileceğini düşünüyordu ve bu devrim gerçekleşene dek seyirci-oyuncu ayrımının geçerliliğini korumasına, ancak tiyatronun demokratikleştirilmesi için çalışmaya razı oldu. Boal'de Peru'da, farklı bir toplumda, alabildiğine fakirliğin ve nesnel olarak ezilme koşullarının hüküm sürdüğü bir toplumsal yapı içinde modelini oluşturdu. Boal tiyatroyu ezilenlerin kendilerini özgürce ifade edebilmeleri ve toplumsal hayata aktif bir şekilde katılabilmeleri için alternatif bir eğitim aracı haline getirdi. Bu belki de Brecht'in ütopyasının dünyanın sınırlı bir bölgesinde gerçekleşmiş haliydi. Arzu Gökkuşığı'nda katarsis ilkesini tersyüz etmeyi, ona dönüştürücü bir işlev yüklemeyi önermiştir. Seyirci-oyuncu ayrımının ortadan kaldırılışı bu kez psikoterapi alanında işlevsel kılınmıştır. Yasama tiyatrosu ise Brecht'in pedagoji-hane önerisinin gerçekleşmiş hali gibidir. Tiyatroya somut politik ve hukuki önerilerin geliştirildiği bir forum işlevi yüklenmiştir. Böylece Boal Arzu Gökkuşığı ve Yasama Tiyatrosu çalışmalarıyla Brecht'in öğreti oyunlarında ortaya attığı ilkelerin gerek Avrupa'nın refah toplumlarında gerekse gelişmekte olan Brezilya'da da işlevsel olabileceğini göstermiştir.

4. ÖĞRETİ OYUNLARI VE BİR EĞİTİMDE TİYATRO UYGULAMASI

Reiner Steinweg Brecht'in öğreti oyunları üzerinde çalışmaya 1960'lı yılların ikinci yarısında başlamıştır. 30 yıllık çalışmasının sonunda Brecht'in teorilerinden yola çıkarak bir eğitimde tiyatro uygulaması modeli geliştirmiştir. Bu bölümde ilk olarak Steinweg'in Brecht'in epik tiyatro teorisi ve öğreti oyunlarından hareketle oluşturduğu modelin öncülleri açıklanacaktır. Takip eden alt bölümde ise bu modelin anahatları verilecektir. Son alt başlıkta ise Steinweg'in uygulamasının Brecht'in öğreti oyunları teorisine yaptığı katkılar ve ayırım noktaları tartışılacaktır.

4. 1. REİNER STEİNWEG: KISA BİR TARİHÇE VE ÖNCÜLLER

1939 doğumlu Reiner Steinweg 1959-1969 yılları arasında Würzburg ve Kiel'de edebiyat, tarih ve psikoloji dallarında yükseköğrenim gördükten sonra, 1970-1974 yılları arasında Frankfurt'ta barış araştırmaları üzerine yoğunlaşan ikinci bir sosyal bilimler eğitimi görmüştür. Brecht'in öğreti oyunlarını keşfi 1964 yılında gerçekleşir. Steinweg'in keşfine dek öğreti oyunlarına didaktik ve dogmatik, fazla gelişkin olmayan tiyatro metinleri olarak yaklaşılmıştır. 1972 yılında Reiner Steinweg'in, Brecht'in öğreti oyunları üzerine sürdürdüğü araştırmasının sonuçlarını kitap halinde yayınlamasından itibaren, öğreti oyunları özellikle Almanya ve Avusturya'da çok farklı alanlarda eğitim amaçlı uygulanmaya başlanmıştır. Bu uygulama alanları arasında edebiyat ve siyaset bilimleri eğitimleri, öğretmenlere ve çeşitli kamu görevlilerine dönük eğitimler, cezaevlerindeki mahkumlarla yürütülen eğitimler, polislere dönük eğitimler, okulda ve okul dışında gençlere yönelik eğitimler ve yetişkinlere dönük sosyal ve politik bilinçlendirme çalışmaları sayılabilir. Steinweg kendi vizyonunu esas olarak insan toplumlarında barışın tesis edilmesi için şiddetin ve otoritenin azaltılması olarak tanımlamaktadır. İlgisini ve çabasını politika ve pedagojinin birarada, daha barışçı bir dünyayı yaratacak şekilde kullanılmasında yoğunlaştırmıştır.

Steinweg öğreti oyunlarını gençlere ve yetişkinlere dönük politika eğitiminde kullanmaya 70'li yılların ikinci yarısından itibaren Batı Almanya'da başlar. Burada kastedilen eğitim yürürlükteki örgün eğitim değildir. Steinweg toplumsal ve politik süreçleri kavrayabilen ve şiddet barındırmayan müdahalelerde bulunma yetisine sahip bireylerin ortaya çıkabilmesi amacıyla kurslar, seminerler ve atölye çalışmaları düzenler. Ancak Steinweg'in kendi yürüttüğü çalışmalar haricinde de, öğreti oyunlarının yukarıda örneklendirilen çeşitli alanlardaki uygulamaları da hızla yaygınlaşır. Bu sonucu yaratan etkenlerden biri de 70'li

yıllarda Batı Almanya’da geliştirilen politika eğitimi modellerinin gençlerin ve yetişkinlerin hayatlarına nüfuz etmede yaşamadığı başarısızlıktır.

Steinweg’in vizyonunu ve öğreti oyunlarına dair bulguladığı teorik önermeleri ampirik verilerle test etmesi ve kendi uygulama modelini kurgulaması ise 20 yıllık bir süreç içinde, yürütücüleri arasında yer aldığı yetişkinlere dönük sayısız kurs çalışmasının ve 1981-1986 yılları arasında Batı Almanya’da geleneksel okul yapısı dışında gerçekleştirilen şiddet ve gençlik konulu bir araştırma projesinin sonunda mümkün olmuştur. 1989 yılında Brezilya’da Sao Paulo’da pedagojik formasyon altyapısına sahip 30 lisansüstü düzeyde katılımcıyla yürüttüğü çalışmada öğreti oyunları ile ilgili kaynakları ve kendi ampirik verilerini yeniden ele alarak uygulamasını revize etmiştir. Steinweg’in vizyonu ve geliştirdiği uygulama modelini değerlendirebilmek açısından, öncelikle bu modelin öncüllerini incelemek yararlı olacaktır.

Bir sonraki başlıkta göreceğimiz gibi Steinweg’in modelini oluştururken Brecht’ten esinlendiği temel nokta, Brecht’in seyirci ve oyuncu kavramlarına yaptığı devrimci müdahaledir. Brecht’i seyirci bir sınıma yapar ve bir sonuca varır, Brecht’i oyuncu ise sergilediği karaktere ve onun davranışlarına mesafe koymalıdır ki, yabancılaşma sağlansın. Yabancılaşmanın sağlanması için oyuncu karakterle özdeşleşmemeli, onu kendinden uzaklaştırmalıdır. Brecht öğreti oyunları için yabancılaştırma efektlerinin çalışılmasının zaruri olduğunu yazar. Steinweg başlangıçta Brecht’in epik sahneleme bağlamında yabancılaştırma efektleri oluşturmak üzere oyuncular için geliştirdiği bazı tekniklerden yararlandığını, ancak bu tekniklerin öğreti oyunu için çok da üretken olmadığını keşfettiğini yazar. Fakat çalışması geliştikçe öğreti oyunları açısından işlevsel olabilecek yabancılaştırmanın en azından beş ögesini ortaya koymuştur:

- 1- “Öğreti oyununun metni yabancılaştırıcıdır.
- 2- Brecht’in metninin sessel-bedensel canlandırılması ve öz-deneyimlerin canlanması: bu ikileme bir yabancılaştırma efekti ortaya çıkartıyor, çünkü metin genel toplumsal bir çelişki hakkında, örtüştürülen deneyim ise son kertede kişisel. Steinweg, gençlik ve şiddet başlıklı araştırma projesindeki gençlerle yürütülen öğreti oyunu kurslarından çıkan analizlerinde kişisel deneyimlerle ilintili güçlü duygulara ve bu esnada takınılan tavırlara mesafe koyma sürecinin kişisel deneyim ve toplumsal amaçlar arasındaki bağlantıyı kavrayabilmek için önkoşul olduğunu keşfeder. Eğitimde tiyatro uygulamasının yöntemi özel olanla genel olan arasındaki gidiş geliş üzerine temellenir.
- 3- Eşzamanlı oynama ve okuma vasıtasıyla yabancılaştırma ortaya çıkar.
- 4- Öğreti oyununda gündelik yaşamın aksine sözlü dışavurumlar değil tavırlar merkezdedir ve bu bir yabancılaştırma efektidir.
- 5- Yansıtma gibi diğer yöntemler de yabancılaştırmaya yol açar.”¹

¹ Reiner Steinweg, **Lehrstück und episches Theater**, Frankfurt a. M., Brandes & Apsel, 1995, s. 80-81

Öğreti oyunları hem duygusal hem de rasyonel tavrın uç noktaya çekilmesidir. Steinweg, öğreti oyunları ve epik opera arasındaki benzerlikleri dört başlık altında özetlemiştir:

- 1- “Öğreti oyunları ana hatlarıyla neşelidir. Gülmek mesafe koyarak düşünmeye olanak sağlar. Öğreti oyunlarında trajedi ve ciddiyet kısa zaman dilimleri içinde gülme ve eğlenmeyle değiş tokuş edilir.
- 2- Fragmanlar halinde tartışmak öğreti oyunlarında da belirgin bir biçimsel özelliktir, ideoloji sergilenen tavırlar aracılığıyla tartışılır.
- 3- Mahagonny’de sahne sonlarında bireysel ve toplumsal olana dair yorumlar yapan bitiriş koroları, öğreti oyunlarında katılımcılar ve yönetici arasındaki bağlantının odak noktasını oluşturur.
- 4- Öğreti oyunu epik tiyatrodaki olduğu gibi deneylerini neredeyse daima açıkça absürd, gerçekdışı uç olaylar üzerine oturtur. İdeolojiler kriz anlarında sınanırlar.”²

Brecht’in ilk olarak **Mahagonny** üzerine kaleme aldığı notlar arasında yayınlattığı dramatik tiyatro-epik tiyatro karşılaştırmasında duygu ve akıl karşılaştırılır. Brecht dramatik tiyatronun seyircinin duygularına, epik tiyatronun ise mantığına yöneldiğini yazar. Bu tablo referans gösterilerek epik anlatımın kuru ve sıkıcı olduğu iddia edilmiştir. Oysa Brecht’e göre epik tiyatrodaki duygular yadsınmaz, bir kenara itilmez, aksine öylesine kuvvetlendirilirler ki, seyircinin olan biteni idrak etmesi amaçlanır. Öyle ki Steinweg’e göre epik anlatı her şeyden önce ve yalnızca duygulara seslenir. Bu saptama epik tiyatro ve öğreti oyunları teorisi için belirleyicidir.

Steinweg Brecht’in öğreti oyunları ve öğreti oyunları teorisi üzerine yaptığı incelemelerden aşağıdaki sonuçları çıkarır:

- 1- “Öğreti oyunu bir “öğreti” içermez, marksizmi ya da başka bir felsefi/toplumsal teoriyi öğretmez, gerçekliğin tam anlamıyla nasıl idrak edileceğini öğretir. Çalışmada, oynayanın toplumsal ve politik varoluşunun bedensel tavırlarında saklı bulunduğu varsayılır.
- 2- Bedensel olarak kendini başkasının yerine koymak, taklit ve yabancılaştırma aracılığıyla tavırları idrak etmek, ancak öğreti oyunu çalışmasındaki katılımcıların kendi toplumsal ve politik deneyimleriyle, yani yaşanmış toplumsal gerçeklikle ilişkilenebilir. Bu yüzden öğreti oyunu metinlerinde karakterler yerine kaba hatlarıyla verilen figürler yer alır. Öğreti oyununun kahramanı oynayanın bizzat kendisidir. Tiyatral karakterler için geçerli estetik ölçütler burada devre dışı bırakılmıştır.
- 3- Öğreti oyunu metinleri toplumsal gerçekliğin derinliklerini ve toplumun hassas noktalarını ortaya koyar: çatışmalar ve çözüm ya da çözümsüzlük yöntemleri –şiddet, baskı, zor ya da zora başvurmada. Metin ve metnin tekrar tekrar yabancılaştırıcı bir biçimde oynanması bu derin yapının bilinç düzeyinde ele alınmasını ve burada bireye düşen pay üzerine düşünmeyi kışkırtır.
- 4- Öğreti oyunları kişisel olanla, yani kişilerin kendi yaşam deneyimleri içindeki çatışmalarla, politik olanı, yani kurumlarda, meslek yaşantısında ve politik gruplardaki rakiplerle ya da iktidar sahipleriyle yaşanan çatışmaları, çok geniş bir çatı altında biraraya toplar. Uluslararası düzeydeki çatışmalar dahi bu çerçevede tartışılabilir. Metin ve metnin

² A. g. e., s. 51-52

oynanışı toplumsal çatışmaların ışığında kişisel deneyimlerin idrak edilişinde kolaylık sağlar. İlişki ağlarının uyarılması idrak sürecinin aracıdır.”³

Brecht’in öğreti oyunları teorisi ve 70’li ve 80’li yıllardaki öğreti oyunu uygulamaları kısmen örtüşmektedir. Değişen toplumsal ve politik koşullar ve bunları açıklamaya çalışan sosyal bilimlerin ve pedagojik teorilerin etkisiyle vurgu kaymaları meydana gelmiştir. Brecht’in düşüncelerinden esinlenen, Brecht’in metinleriyle, hatta Brecht’in öğreti oyunlarının müzikleriyle çalışan denemeler yapılmıştır. Bu denemelerin çerçevesini kısmen Brecht’in düşüncelerinin geliştirilmiş, değiştirilmiş ve terk edilmiş versiyonları çizmiştir.

Steinweg’in çalışması bu teorilerden birisiyle yakından ilişkilidir: Wolfgang Heidefuss ve Cornelia Waller tarafından 1984 yılında ortaya atılan **Theorie des Alltagsbewusstseins** [Gündelik yaşam bilinçliliği teorisi].⁴ Bu teorinin çıkış noktası marksizmin, insanların sık sık ve düzenli bir biçimde kendi objektif çıkarlarına aykırı davranmaları ve bu eğilimin 20. yüzyılın başlarına göre 60’lı ve 70’li yıllarda güçlenmesine bir açıklama getirmekte yetersiz kalmasıdır. Teorinin ampirik verileri Thomas Leithäuser, Birgit ve Ute Volmerg ve Eva Senghaas-Knobloch tarafından yürütülen araştırma gruplarından elde edilmiştir.⁵ Steinweg bu teorinin ve elde edilen ampirik verilerin kendi öğreti oyunu çalışmasına temel aldığı sonuçlarını dört başlıkta topluyor:

- 1- “Gündelik yaşam bilinçliliği düzenli olarak tekrarlanan toplumsal durumlarla ilgilidir ve bunların içinde oluşur.
- 2- Gündelik yaşam bilinçliliğinin çekirdeğinde tematik bağlamını kaybeden ve artık farkına varılmayan, alışkanlık haline gelmiş rutin etkinlikler yatar.
- 3- Gündelik yaşamda rutinler genellikle sözsüz olurken, gündelik yaşam bilinçliliğinin diğer kısmı dil aracılığıyla, genellikle de alışkanlık haline gelmiş toplumsal durumlardan türetilen ifade biçimlerinin farklı anlam alanlarına transfer edilmesi yoluyla oluşur.
- 4- Çok uzun zamandır geçerli ve doğru kabul edilen şeylerin şüpheli ve göreceli hale gelmesi, belli çelişkilerin ve mantıksızlıkların farkına varılması, değişen davranış kalıplarının otoritenin sarsılmasına ve uygunsuz kabul edilen taleplerin ortaya çıkmasına neden olması, genel olarak yabancı, alışılmamış, güvenilmeyen her şey korkuya yol açar. Gündelik yaşam bilinçliliğinin psikik saiklerinden biri de korkuya karşı olan savunma mekanizması, korkudan sakınma prensibidir.”⁶

4. 2. UYGULAMANIN ANAHLATLARI

Brecht’in niyeti başlangıçta tiyatronun pedagoji yönündeki işlev değişimini epik tiyatro aracılığıyla sahne üzerinde gerçekleştirmektir. Ancak tiyatroyu oluşturan öğelerin ve aralarındaki ilişkilerin eşzamanlı dönüşümü çok zor olduğu için, Brecht yeni bir alana adım

³ A. e., s. 19-20

⁴ A. e., s. 58

⁵ A. e.

⁶ A. e., s. 58-60

attı. Epik tiyatrodaki seyirci en önemli etkeni. Öğreti oyununda ise o derece merkeze kaydırıldı ki, seyirci olmaktan çıktı. Steinweg, Brecht'in "kendi için oynayan oyuncu" önermesine **Basisregel** [Temel kural]⁷ adını veriyor ve bu kavramı kendi uygulamasının çekirdeğine oturtuyor.

Temel kural kavramı metnin ve oyunun bütünlüğü üzerine inşa ediliyor. Steinweg bu noktada ikinci bir kavram öneriyor: **Realisationsregel** ya da **Textgenerationsregel** [gerçekleştirme ya da metin yaratma kuralı].⁸ Bu kavram ise öğretici oyunlarının metinleriyle bağlantılı olarak ortaya çıkıyor. Steinweg **Basisregel**'in, yani teorisinin temel ilkesinin hayata geçirilmesi için Brecht'in öğretici oyunları metinlerinin en elverişli zemini sunduğunu savunuyor. Steinweg'e göre öğretici oyunlarının temel ilkelerini karşılayan bir metin oluşturmak en iyi şekilde Brecht'in metinleri baz alınarak mümkün olabilir. **Basisregel**'in gerçekleştirilmesine hizmet eden metin yaratma kuralı metinlerde bireysel karakterlerin, kendine has birtakım niteliklere sahip karakterlerin bulunmamasını öngörüyor. Metinde verili olan bu tür kurgusal karakterlerin oyun sırasında engelleyici olabileceği varsayılıyor. Bu varsayımın gerekçesi ise temel kural, yani oyuncunun kendi için oynaması ve öğretici oyununun merkezinde bizzat o oyuncunun jestlerinin, tavırlarının ve yaşantılarının durması. Böyle bir çalışmada metinde verilen detaylar hem gereksiz hem de oynayanın kişisel deneyimlerinin ve tavırlarının üzerinde çalışılmasını engelleyici olacaktır.

Steinweg kurs çalışmasının içeriğini ideal ancak müdahaleye açık bir şablon olarak tarif eder. Kurs, seminer ya da atölye çalışması katılımcılarının odaklandığı noktalara, ilgilerine ve yürütülen çalışmanın süresine bağlı olarak bu şablona müdahale edilebilir. Güncel olaylara ve kursu yönetenin inisiyatifine bağlı olarak eklemeler ya da çıkarmalar yapılabilir.

Öğretici oyunu metnindeki figürlerin (Satıcı, Kuli, Pilot vb.) toplumsal özelliklerine indirgenmiş oldukları görülür. Bertolt Brecht'in neredeyse tüm öğretici oyunlarında erkek figürler olmasına rağmen, Steinweg figürlerin bu özelliğinin uygulamada kadınlarında rahatlıkla yer almasını sağladığını savunur.

Steinweg kaynak olarak aldığımız çalışmada Asosyal Baal, Lupu ve Küçük Oğlan Çocuğu arasında geçen bir sahneyi örnek göstermektedir.⁹ Küçük oğlan çocuğu bir sinemanın önünde ağlamaktadır. Baal onu görür ve ona neden ağladığını sorar. Oğlan Çocuğu elinde iki kuruş olduğunu ancak birini ileride duran delikanlının ondan gasp ettiğini söyler. Baal bunun düpedüz hırsızlık olduğunu söyler ve çocuğa yardım için bağırıp bağırmadığını sorar. Çocuk

⁷ A. e., s. 56

⁸ A. e.

⁹ A. e., s. 25

bağırdığını söyler. Baal bu yardım çılgınlığının insanlığın dayanışma duygularının bir dışavurumu olduğunu söyler ve çocuğa, kimsenin yardımına koşup koşmadığını sorar. Çocuk hayır deyince onun elindeki kalan bir kuruşu da alır ve gider.

Kuralların Tanıtılması

Kurslar bir haftayı aşmayacak şekilde ya hafta sonu ya da hafta içi arka arkaya 3-4 saatlik dilimler halinde gerçekleşir. Bir ya da en fazla iki sahne üzerinde çalışılır. Brecht'in hemen hemen tüm öğretti oyunlarında iktidar, güç ya da şiddet ilişkileri mevcuttur. Bunlar kaba hatlarıyla gerçek dışı, uç durumlar içinde cereyan eder. Pek çok sahne gündelik yaşamda karşılaşılması pek olası olmayan, ancak yine de herkesin “bir gün benim de başıma gelebilir” diye düşündüğü çatışmalı davranışların potansiyel sonuçlarını -yaralanma ve ölüm gibi- barındırır. Çalışma yöneticisi en başta kuralları verir.

- 1- “Sanatsal bir mükemmellik beklentisi yoktur. Çalışma estetik kriterlere göre değerlendirilmez.
- 2- Canlandırılan sahneler değerlendirilirken oynayan kişi üzerine değil, sergilenen figür hakkında konuşulur.
- 3- Her canlandırmadan sonra yapılan konuşmalarda tüm katılımcılar gördüklerini ve gördüklerinin onlara ne düşündürdüğünü/hissettirdiğini/hatırlattığını diğer katılımcılarla paylaşırlar. Oynayan en son söz alır.
- 4- Kurs sırasında kullanılan metin edebi bir incelemeye tabi tutulmaz. Metnin doğru ya da yanlış yorumlanması çalışmanın değerlendirme kriterleri arasında yer almaz.
- 5- Çalışma sırasında öğretti oyunu ya da eğitimde tiyatro teorisi üzerine mümkün olduğunca az zaman ayrılır. Aralarda teori üzerine sohbet edilebilir.
- 6- Farklı çalışma başlıkları arasındaki alıştırmalar ve oyunlar hazırlayıcı ya da kontrpuansal, gevşetici olmalıdır. Katılımcılar da öneri yapabilirler.
- 7- Çalışma yöneticisi de oyunun kurallarına tabidir. Kendisini ön planda tutmamaya, adım adım ilerlemeye, tartışmayı, soruları ve sorular ışığında yeniden canlandırmayı kışkırtmaya özen göstermelidir.”¹⁰

Aktifleştirme ve Metinle Tanışma

Çalışmanın başında bedensel ve zihinsel ısınma egzersizleri yapılarak katılımcıların metni algılamaya hazır bir hale gelmesi hedeflenir. Metnin anlamıyla ilgilenilmez. Kimsenin içinden okumasına izin verilmez. Katılımcılar kendi aralarında metnin cümleleriyle sohbet ederler. Gramer ya da semantik kurallarına dikkat edilmez. Ardından tüm katılımcılar, metnin anlamından bağımsız olarak kendi hayatlarıyla o an en ilgili gözüken sözcük, sözcük öbeği ya da cümleyi metnin içinden seçerler. Katılımcılar birbirlerinin yüzlerini görmeyecek şekilde konumlanarak seçtikleri sözcükleri yüksek sesle tekrar ederler.

¹⁰ A. e., s. 24

İdrak etme: Düzenlenmemiş Versiyon

Metinle belli oranda bir tanışma sağlandıktan sonra alıştırmaya geçilir. Seçilen sahne herhangi bir önhazırlık yapılmadan canlandırılır. Çalışma yöneticisi tüm katılımcılardan birer rol seçmelerini ister ve onlara hazırlanmaları için iki dakika süre verir. Oynayanlar kendi aralarında konuşamazlar. Metindeki repliklerle konuşabilirler. Reji yönergeleri bağlayıcı değildir. Replikler kağıttan okunur. Her canlandırmadan sonra gözlemciler ve oyuncular görüşlerini paylaşırlar. Sahnelerin gerçek toplumsal ve politik durumlarla bağlantıları kurulmaya çalışılır.¹¹

Aktarma: Düzenlenmiş versiyon

Gözlemciler gerçek yaşamla metni ilişkilendirmede oynayanlara göre daha atik davranıyorlarsa, bu ilişki bilinçli bir biçimde tersine çevrilir. 10 dakikalık bir meditasyondan sonra küçük gruplar oluşturulur ve katılımcılar birbirlerine kendi hayatlarında Baal, Lupu ya da Oğlan Çocuğu olarak başlarından geçen bir olayı anlatırlar. Ancak canlandırmayı kendi replikleriyle değil, birebir Brecht'in metniyle yaparlar. Bu canlandırmada diğer gruplardan oyuncu yardımı alabilirler. Metin yabancılaştırılır, herkesin başından geçebilecek gündelik hayattan bir kesit ve korkutucu potansiyel sonuçları gösterilir. Canlandırılan sahneler üzerine soru cevap biçiminde tartışma yürütülebilir ya da gözlemciler yorumlarını oynayanları kullanarak, insanlardan oluşan kompozisyonlar aracılığıyla yaparlar.¹²

Değiştirme: Sabitlenmiş Versiyon

Şimdiye dek sergilenen sahnelerden biri seçilir. Bu seçim oylanarak ya da tartışarak yapılır. Steinweg Brezilya'daki deneyimlerine dayanarak tartışma yöntemini tercih etmiştir. Tartışma iki yönden yürür. Öncelikle katılımcıların en çok hangi figürle gündelik yaşamlarında karşılaştıkları ve hangi figürün soru işaretleri uyandırdığı, güvensizlik yarattığı ve aciz gözüktüğü saptanır. Bu sabittir. Daha sonra tersi yapılır. Hangi figürün şiddeti doğuran ve devam ettiren yapılara ve ilişkilere müdahale etme şansı olduğu saptanır. Bu değişkendir. Sabitlemek figürün tavırlarını ve konuşmalarını sürekli, aynı şekilde, değiştirmeden tekrar etmektir. Bu tekrar tüm katılımcılar değişken figürü deneyinceye kadar devam eder. Avrupa'daki çalışmalarda genelde ezen sabitlenirken, Brezilya'daki çalışmalarda ezilen sabitlenmiştir. Bu noktada metin üzerinde belli bir değişikliğe izin verilir. Sabitlenmiş figürü oynayan kişi, değişken figürü oynayan eşinin metinde olmayan ancak gerçekliğe etki

¹¹ A. e., s. 26-27

¹² A. e., s. 28

edebilecek bir çözüm yolu bulduğu kanısına varırsa, sahnenin sonunu değiştirebilir ya da oyunu bitirebilir. Sabitlenmiş versiyonlar genellikle çıtın çıkmadığı bir sessizlik içinde canlandırılır, ancak komik bir sahne olduğunda da kahkahalar boşanıverir. Gülmek düşünmeye yardımcı olur.¹³

Sabitlenmiş Versiyonun Değerlendirilmesi

Tüm katılımcılar en azından bir aksiyon çizgisi oluşturduktan sonra sahne topluluk tarafından değerlendirilir. Yazılı not tutulması çok yararlıdır. Bu sefer ilk söz canlandırmayı yapan oyuncuya verilir.¹⁴

Sonuç

Tüm katılımcılar kendi kişisel hayat koşulları ya da sorunlarına dair neyi idrak ettiklerini yazılı olarak formüle etmek zorundadırlar. Bu formülasyonlar resim, hikaye ya da mektup şeklinde de olabilir. Katılımcı vardığı çıkarsamayı grupla paylaşp paylaşmama konusunda serbesttir. Paylaşılan sonuçların ortaklaştırılmasına çalışılmaz. Ortaklık farklılığın ve çeşitliliğin idrak ve kabul edilmesinden alınan hazla sağlanır.¹⁵

Kapanış

Çalışmanın sonunda katılımcılardan başlangıçta yaptıkları gibi çalışma sürecini en iyi ifade ettiğini düşündükleri bir sözcük, sözcük öbeği ya da cümleyi yazmaları talep edilir. Başlangıçtaki ve şimdiki ifadeler, bu sefer yüz yüze, yorum yapmadan sırayla paylaşılır. Daha sonra çalışma yöneticisi katılımcılara paylaşılan bir yol şeridinin başlangıç ve bitişini gösteren bu yazıları gönderir.¹⁶

4. 3. GENEL DEĞERLENDİRME: KATKILAR VE FARKLILIKLAR

Yukarıda açıklanan öncüller ve Steinweg'in uygulaması hakkında sunulan ampirik veriler ışığında Steinweg'in geliştirdiği eğitimde tiyatro uygulaması modelinin öğreti oyunları teorisine sunduğu katkıları ve aralarındaki farklılıkları aşağıdaki on başlık altında toparlayabiliriz. İlk yedi başlık Steinweg'in öğreti oyunları teorisine kendi araştırma ve uygulamaları neticesinde sunduğu katkıları, son üç başlık ise ayrıştığı noktaları toparlamaktadır.

¹³ A. e., s. 29

¹⁴ A. e., s. 30

¹⁵ A. e., s. 31

¹⁶ A. e., s. 31

Tavır kavramı ve tüm jest ve tavırların toplumsal-politik bir çerçeve içinde ele alınışı: Steinweg'in teorisi ve uygulamasında tavır kavramı merkezi bir öneme sahiptir. Steinweg'in eğitimde tiyatro modelinin baş değişkeni tavırlardır. Brecht'in öğreti oyunlarının merkezinde de karakterler değil, tavırlar yer almaktadır. Steinweg'de Brecht gibi tüm jestlerin ve tavırların toplumsal ve politik gerçeklikle ilişkili olduğunu varsayar.

Steinweg tavır kavramını içten gelene değil, bedensel olana vurgu yapmak için kullanır. Ancak tavır, jest, jestik ya da gestusla aynı anlama gelmez. Para istemek için avucunu açmak ya da yüzünü korumak için kolunu kaldırmak birer jesttir. Jestik ise konuşmaya ya da sessizliğe eşlik eden bir jestler kümesidir. Bu jestler kümesi kolektif bir şekilde icra edilebilir. Örneğin sol yumruğunu havaya kaldırmak ve sol kolu yukarıda tutarak yumruğu sıkılı bir biçimde sallamak kolektif bir jestiktir. Gestus ise büyük bir toplumsal kümeye ait insanlar tarafından bilincinde olmadan kullanılan jestik öğeler olarak tanımlanabilir. Gestus kavramını tartışmak bu çalışmanın sınırlarını aşacağından, bu noktada Steinweg'in Brecht'in bu kavramını yorumlayışını olduğu gibi almak yeterli olacaktır. Gestus Steinweg'in çalışmasında insan kümeleri arasındaki toplumsal ilişkilerin bedensel ifadesi olarak tanımlanır. Gestus zaman ve belirli bir kültür içinde oluşur, belirli bir işlevi vardır ve bireysel olandan aşkın bir şeyi ifade eder. Bir kişi bir gestus sergilediğinde, o gestus ondan önce pek çok kişi tarafından kullanılmıştır. Steinweg'e göre Brecht son tahlilde gestus ve tavır kavramlarını keskin bir şekilde ayırmaz. İdrak edilen, bedensel bir tavrın anlamı yerine göre kişisel ya da kolektif olabilir, ancak daima her ikisinden de öğeler içerdiğinden tavırlar kişisel jestlerle toplumsal gestus arasında bir yerlerde yer alırlar.

Steinweg tavır kavramıyla ne kastettiğini daha iyi açıklayabilmek için Brecht'in Bay Keuner hikayelerinden birini örnek olarak verir.¹⁷ Bu hikayede Bay Keuner'in yargısı belirli bir toplumsal duruma ve ana bağlı olarak oluşur. Kişinin değişik koşullara maruz kalsa da değişmeyen ya da çok özel koşullar altında değişebilen karakterinden bağımsızdır. Jestler ve bedensel tavırlar diğer jestler ve tavırlarla ilişkilenedikçe önemsizdirler. Steinweg'in Sao Paulo'da gerçekleştirdiği bir çalışmadan verdiği örnek de, kendisinin tavır-gestus arasındaki ilişkiyi yorumlayışını anlamaya yardımcı olabilir. **Önlem**'den alınan ve Gözcü ve Kuli arasında geçen bir sahnenin çalışılması esnasında, Gözcü'nün Kuli'nin kafasını okşaması jesti, Gözcü'yü oynayan ne kadar aksini amaçlasa da, ataerkil ya da Kuli'yi oynayanın kadın olması durumunda cinsiyetçi bir jest olarak algılanmıştır.¹⁸ Steinweg'e göre bu algılamaya

¹⁷ A. e., s. 63

¹⁸ A. e., s. 66

bireyin tavırlarının içine sızan kolektif tarihin etkileri neden olmuştur. Kuli'yi oynayanlar büyük bir olasılıkla o jestlerle ve bedensel duruşla daha önce de karşılaşmışlardır. Ancak Steinweg tavırların kolektif tarihin izlerini taşıdıkları kadar bireylerin kişisel tarihlerinin izlerini taşıdığını da ekler. Her tavrın kendisine ait bir tarihi vardır. Bu tarih çoğunlukla çatışmalı durumlarda oluşur. Beden bu durumlarda oluşan tekil jestleri ya da bedensel duruşları depolar, otomatikleştirip rutin eylem ya da hareket biçimlerine dönüştürür. Çatışmalar sırasında ya da taklit yoluyla oluşan bedensel tavırlar pek çok düşünceden daha kalıcıdır.

Öğreti oyunlarının araştırma alanı bilinç, ideoloji ve tavırlar arasındaki ilişkidir. Oynayanın kendi tavırlarını gözlemleyebilmesi amaçlanır, çünkü tavırların bilincinde olmamak, ancak eylemler ve sözler hakkında eni konu fikir sahibi olmak az rastlanır bir durum değildir. Örneğin bir profesör ezilenlerden yana tavır koyabilir, ancak çantasını sekretere taşır. Tavırlar ve bilinç davranışları etkiler. Ancak zorlu bir çalışmayla bilincin tavırlara etki etmesi sağlanabilir. Brecht “kişinin düşünce ve varoluşunun amansız bir hastalık biçiminde yarıldığını” yazar.¹⁹ Varoluş ve düşünce, bedensel tavırlar ve bilinç arasındaki uçurum belirli durumlarda gerçeklik ve ideoloji arasındaki çelişkileri ortaya serer. Steinweg’in Brezilya’dan verdiği bir örnek bu çelişkiyi somut bir biçimde gözler önüne seriyor. Brezilya’da neredeyse her orta sınıf ailenin siyahi bir gündelikçisi vardır. Bu gündelikçilerin maliyeti beyaz eşya satın almaktan daha ucuza gelir. Aynı zamanda da bu gündelikçilere ve Brezilya’daki tüm ırklara eşit muamele edildiği iddia edilir. Ancak çocukların ve siyahi işçilerin, gözle görülür bir ayrımcılık ya da sözlü bir hakaret içermeyen durumlarda bile, ırkçı ideolojiyi açığa vuran bedensel dışavurum biçimlerini algıladıkları gözlemlenmiştir.

Steinweg’e göre dışsal olan daha derin bir içselliği temsil etmektedir. Brecht’in düşüncesi dış ve iç arasındaki ilişkinin etrafında döner durur, tekrar tekrar bu ilişki kavranmaya çalışılır. “İçi büzüştü ve kayboldu, boş bir yaprak gibi tarif edilemez oldu.”²⁰ Brecht’in bir fragmanında geçen ve 1930 yılında yazdığı, insanların tehdit altında bile tehdit edilemeyecek kadar küçük bir zerreye dönüşmelerini (**Baden Öğreti Oyunu**’ndaki “en küçük büyüklüğüne ulaşmak” cümlesinde olduğu gibi) anlatan bu cümle, dışsal davranışların gözlenmesini ve tarif edilmesini talep eden öğreti oyunu kurslarında geliştirilen yöntemin ana dayanağıdır. Oynayanın iç tavırları gözlemcinin geri bildirimleriyle resmedilir. Böylelikle bu resim figürü sergileyen oyuncu için de görünür kılınabilir. Özetle öğreti oyunu çalışması şu formüle indirilebilir: dıştan içe doğru çalışma.

¹⁹ A. e., s. 68

²⁰ A. e., s. 71

Steinweg kendi araştırmalarında bir tavrın tam anlamıyla nesnel bir veri olmadığı sonucuna varır.²¹ Ancak tavırların algılanmasının nesnelliğiyle ilgili tüm kısıtlamalara rağmen, bedensel tavırların sözsel tavırlara göre toplumsal sorunlara ve çelişkilere karmaşık zihinsel süreçler tarafından verilen daha gerçek tepkiler olduğunu kabul varsayar.

Öğreti oyununda öğrenme yalnızca bilinçli ya da bilinçsiz, oynayarak ya da deneyimleyerek bir tavır alındığında değil, bu tavrın algılanışının gözlenmesine konsantre olarak ve algılanan tavırların anlamı hakkında kendi varsayımlarını sahnenin sonunda oyuncuların ve diğer gözlemcilerin deneyimleri ve niyetleriyle karşılaştırarak da gerçekteşebilir.

Asosyal tavırların ve eleştirel düşüncenin kopya edilmesi: Dıştan içe doğru formülü mekanik, otomatik bir süreç ve basit bir antrenman olarak anlaşılmamalıdır. Bir tavrın bilinçli bir şekilde alımlanması o tavır üzerine düşünmeye yol açar. İlk önce tam anlamıyla dışsal olarak kopya edilmiş bir tavır söz konusudur. Bir tavrın kopya edilmesi ise kopyalanana karşı bir mesafe meydana getirir, çünkü bu kopya ediş sanatsal düzenleme esnasında bilinçli bir şekilde vuku bulur. Asosyal tavırlar öğreti oyunu çalışması için çıkış noktasıdırlar. Asosyal tavırlara mesafe koyma sosyal tavırların geliştirilmesine yol açar.

Duygu-mantık-yargı; kavrayışın önkoşulu olarak ürkmek; empati ve yabancılaşma: Epik tiyatronun aksine öğreti oyunlarında duygulanım reddedilmez. Görme ve duyma duyuları aracılığıyla ortak hissiyatı sağlayan tiyatronun aksine, öğreti oyunu bizzat bedensel bir tavır gerektirir ve bu tavidan yola çıkarak duygulanım gerçekteşir. Duygulanım özdeşleşme değildir. Bir başka kişiye dönüşmektir, ancak onun görüşleriyle özdeşlememektir. Steinweg burada kendi çalışmasından bir örnek verir. Sao Paulo’da yapılan bir çalışmada Brezilyalı generali canlandırır. Ancak o generalle özdeşleşmek zorunda değildir. Ancak kendini bir subayın yerine koyabilir ve tavırlarını taklit edebilir.²² Burada kendini onun yerine koyma bilinçli bir süreç olarak tanımlanır ve esas olarak öğreti oyunu çalışmasında canlandırılan durumlarda hangi tavırların üretileceğini anlamaya hizmet eder. Özdeşleşme ise karmaşık ve psikanalitik anlamda bilinçdışı bir süreç talep eder ve öğreti oyunu çalışmasının çerçevesiyle bağdaşmaz.

Steinweg, Brecht’in ölümle biten ya da ölüm tehdidinin var olduğu öğreti oyunu sahneleriyle yaptığı çalışmalarda, dehşetin katılımcıları güçlü bir şekilde harekete geçirdiğini gözlemler. Toplumsal ilişkiler alanında dehşete kapılmadan kişisel olarak anlamlı bir kavrayışa

²¹ A. e., s. 64

²² A. e., s. 79

varılamaz. Brecht'e göre idrak edişin ön koşulu dehşettir²³ ve duygular idrak gerçekleşinceye kadar kuvvetlendirilmelidir. Buna bir örnek olarak **Baden Öğreti Oyunu**'nun sergilemesinde ölüm sahnesini tekrar ettirmesi verilebilir. **Önlem**'de Genç Yoldaş devrim uğruna kimliğinden vazgeçer. Kendi kimliğinden vazgeçiş güçlü duygular uyandırır. Brecht böyle bir geleneği yüceltmez, ancak öğreti oyunu insanın gerektiğinde durumu kavrayabilmesini ve gerekeni yapabilmesini savunur. Bir başka deyişle kendinden geçmesini değil, kendi duygu dünyasını toplumsal açıdan mantıklı olanı olanaklı kılacak şekilde geliştirmesini savunur. Duygusal etkiler Brecht için olumsuz değildir, çünkü bu sayede mantık ve duygu arasında diyalektik bir ilişki oluşur. Prensipte yabancılaştırma eşzamanlı olarak iki farklı düzlemde ya da iki farklı boyutta devinerek, idrak ederek ya da düşünerek oluşur, örneğin kendini başkasının yerine koymak ve kendini orada görmek gibi. Steinweg, Brecht'in yabancılaştırma teorisinin güncelliğini koruduğu, ancak tekniklerinin öğreti oyunu çalışması için uygun olmadığı sonucuna varır.

Öğreti oyunlarının deneysel niteliği: Öğreti oyunları birincil düzlemde sosyolojik deneylerdir. Belirli kurumların yeniden şekillendirilmesini amaçlar. Epik tiyatrodan farkı seyircinin ortadan kaldırılıp yalnızca oynayanların yer almasıdır. Bu yüzden oynayanların kendi ideolojik katkılarının da masaya yatırılması kaçınılmazdır, incelemenin sonuçları yeni kurumların oluşması için ön açıcı olacaktır. İkincil düzlemde ise, sosyal bilimler alanında yapılan deneylerden farklı olarak deneyi yapan amacını açıkça ortaya koyar ve işin bizzat içindedir. Bedensel tavırların manipülasyonu hiçte kolay olmadığından deneyi yapanın deneyin içinde yer alması bilimsel yaklaşımı zedelemmez. Bu metinler aracılığıyla gerçekleştirilen deney bilimsel bir deney kadar nesnel olmasa da bilimsel bir tavır ortaya çıkartılabilir. İnsani ilişkilerin doğasını kadere bağlamaktan değil, onları çevreleyen şartları bulgulamak ve bu bulgular ışığında bu ilişkileri yeniden şekillendirmekten yana tavır koyulur. Bir deneyi oluşturan öğeler kavranabilir: verili tarihsel anda ideoloji ve toplumsal gerçekliğin davranış tarzını ve birbirleriyle olan ilişkilerini anlayabilmek için, bir eylem vasıtasıyla kurumsal alanda sınama yapılır. İdeoloji ve gerçeklik arasındaki karşılıklı ilişki iş başındayken, kendi doğal, gündelik işleyişi esnasında gözlenir. Sosyal bilimlerde tam anlamıyla gerçek koşullar yaratılamaz. Brecht sosyal bilimler alanında deneyi yapan kişinin kendisinin de araştırılan gerçekliğin parçası olduğunu vurgular. Bu yüzden tam anlamıyla objektif olunamayacağını iddia eder. Deney ve deneyin açıklanması gerçekliği kavramak için

²³ A. e., s. 75

bir adımdır. Belli bir noktadan sonra deneyin gidişi deneyi yapandan ayrı tutulamaz. Brecht sosyolojik deneyi yalnızca gerçeğe ulaşmak için değil, yeniden şekillendirmek için yapar. Steinweg'in uygulaması sabitlenmiş versiyonlar aşamasında deneysel karakter kazanır. Aslında tavırların kesin ve eksiksiz bir tekrarı mümkün olamayacağından bu aşamada sabit ve değişken davranış biçimleri, aslında eğilimler, vardır. Düzenlenmemiş, düzenlenmiş ve sabitlenmiş versiyonlar Brecht'in teorisinde yer almaz. Steinweg tarafından teoriye eklenmişlerdir.²⁴

Yürürlükteki ideoloji(ler)nin eleştirisi ve işbaşındaki diyalektik: Öğreti oyunları teorisinin oluşumu Brecht'in diyalektik tiyatro hakkındaki düşünceleriyle sıkı bir ilişki içindeydi. Brecht öğreti oyunlarının öğreteceği şeyin diyalektik olduğunu çok geç bir dönemde 1955/56'da ve iki öğreti oyunu bağlamında yazmıştır. Bu oyunlar **Horasyalılar ve Kuriasyalılar** ve **Önlem**'dir.²⁵ Brecht'in diyalektik düşüncesinin temelinde düşünenin gerçekliğe müdahale edebileceğini kavraması yatar. Steinweg'in uygulamasının merkezinde de oynayanların tavırlarının yer almasının sebebi budur. Diyalektik düşüncede iki kere iki dört etmez. Bütün toplumsal birimlerin yüzeyinin altında çelişkiler bulunur. Çelişkiler üzerinden düşünmek temel bir prensiptir. Öğreti oyunu niyet ve tavır, algı ve gerçeklik arasındaki çelişkileri ortaya çıkarmaya olanak sağlar. Steinweg'in uygulamasında Brecht'in bir başka temel önermesinden, anlaşılmalıkların anlaşılınca kadar yığılması prensibinden yararlanılır. Düzenlenmiş versiyonlar aşamasında birçok sahne üzerine konuşmadan arka arkaya sergilenir. Özneyi parçalayıcı bir potansiyel barındıran eğilimlerin, öznenin rızasıyla iyice güçlendirilmesi ve kurucu bir niteliğe büründürülmeleri diyalektiğin bir başka prensibidir. Diyalektiğin başka öğeleri de vardır, ancak öğreti oyununun amacı diyalektiğin teorik tarifini ezberletmek değildir. Pratik bir bilgiye, diyalektik tavra, duruşa yol açmaktır. Tiyatronun ideolojinin parçalanması yoluyla düzeltilmesi son kertede diyalektik düşüncenin sonucudur.

“Gerçekte diyalektik, bir düşünce yöntemidir ya da daha çok belirli sabit tasarımları çözmek ve hüküm süren ideolojilere karşı praksişi geçerli kılmak için türetilmiş entelektüel yöntemlerin bütünlük bir dizisidir. (Brecht, GW 20, 152)”²⁶

Yürürlükteki ideolojinin eleştirisi gerçeklik ve düşünce arasındaki çelişkiler üzerinde çalışır, Steinweg'in öğreti oyunları modelinde ise tavırlar ve bilinç üzerinde, ne düşünüldüğü üzerinde çalışılır. Steinweg burada bir noktanın altını çizer: Kitle iletişim araçları, medya,

²⁴ bkz. ileride s. 64

²⁵ Steinweg, A. e., s. 86

²⁶ A. e., s. 88

20'li yıllardakinden çok daha etkindir ve günümüzde insanın bütünlüklü bir ideolojiye sahip olmasını engellemektedirler. Günümüzde farklı ve hatta birbirine zıt ideolojiler insanın bilincinde yanyana varolabilmektedir. Diğer yandan Brecht'in **Mahagonny**'de ve **Üç Kuruşluk Opera**'da yaptığı ideoloji analizleri incelendiğinde, o günkü egemen tasarımlarla bugünkü egemen bilinçlilik tipinin oyunları arasındaki farkın hiçte büyük olmadığı fark edilecektir. Bu da, öğreti oyunları teorisinin değişik tarihsel koşullarda uygulanabilirliği açısından bir zemin oluşturmaktadır.

Eğitimde tiyatro uygulaması modelinde öğreti oyunu metinlerinin işlevi: Steinweg, geliştirdiği modelde serbest rol alıştırmaları yapmayıp, öğreti oyunları metinlerinden hareket etmesini, bu metinlerin dört işleviyle açıklıyor:

- 1- “Metinler yabancılaştırıcıdır.
- 2- Metne bağlı kalınması toplumda ve bireyde saklı bulunan şiddet ve dehşetin hafifletilmemesini sağlar.
- 3- Metin olmadan ayrı ayrı sabitlenmiş versiyonları karşılaştırmak mümkün değildir.
- 4- Metin gündelik olayların felsefi ve politik bir düzlemde tartışılmasını dayatır ve oyunun kişisel düzlemde sıkışıp kalmasını engeller. Metne sadık kalmak başlangıçta bazı katılımcılar tarafından oynama özgürlüğünün kısıtlanması olarak algılansa da, aslında bu özgürlüğü genişletici, deneme olanaklarını arttırıcı bir işlev görecektir. Bu öğreti oyunu çalışmasının “küçük” özgürlüğüdür.”²⁷

Yine de, Steinweg'in uygulamasında oyun metnine kutsal metin muamelesi yapılmaz. Sabitlenmiş versiyonlar aşamasında metin üzerinde değişiklik yapılabilir.

Epik tiyatrodaki episodik anlatım biçiminin uygulama modelinin ilkesi haline getirilmesi: Steinweg yürüttüğü uygulamada öğreti oyunlarından seçilen bazı sahnelerin üzerinde çalışıldığını, bütün bir oyunun seçilip çalışılmadığını yazıyor. Bunda zamansal kısıtlamaların etken olduğunu, zamansal kısıtlamaların da toplumsal koşullar tarafından dayatıldığını saptıyor.²⁸

Büyük toplumsal iletişim ve devletsiz bir toplum ütopyası: Brecht öğreti oyunlarının miting benzeri toplantılar aracılığıyla, seyircinin kararlarını ve yeniden üretimlerini kamuoyuna iletmesini önerir. Örneğin bir kitle iletişim aracı olan radyoya farklı bir işlev biçer. Tek yönlü olmayan, çift yönlü bir ilişkidir bu. Bu ütopyanın gerçekleştirilmesi büyük özgürlüktür.

²⁷ A. e., s. 89

²⁸ A. e., s. 90

“Çoğunluğun çıkarına araçların daha iyi kullanımı için devam eden, arkası kesilmeyen öneriler yoluyla bu araçların toplumsal temelini sarsmak zorundayız, onların azınlığın çıkarına kullanılmasını tartışmalıyız. Bu toplumsal düzende mümkün olmayan, ancak bir başkasında mümkün olan bu öneriler bu başka düzenin propagandasına ve biçimlenmesine hizmet edecektir.(Brecht, 115 no.lu metin)”²⁹

Steinweg’e göre iletişim araçlarıyla iletişim araçlarının ulaştığı insanlar arasında çift yönlü bir etkileşimin pratik çözümlerini üretmek yalnızca teknolojik anlamda bile henüz mümkün değildir. Ancak Steinweg’in bu saptamayı 1995 yılında yaptığı unutulmamalıdır. Günümüze dek geçen 10 yılda bile iletişim teknoloji büyük bir yol kat etmiş ve kalabalık kitlelerin ulaşabileceği oranda ucuzlamıştır.

Brecht öğreti oyunlarının “Bireyin çıkarının devletin çıkarı olduğu yerde...” “... yeni sınıf ayrımına dayanmayan, devlet olmayan devlet”te işe yarayacağını yazar. Ancak bu ütopyaadaki eğitici unsurlar hiyerarşisinde bile tavırlar üzerine çalışmanın ilk sırada durmadığının da farkındadır. Brecht’e göre de yoksulluk bir numaralı eğitici unsurdur ve dünya üzerinde yaşayan insan nüfusunun çoğunluğunu etkilemeye devam ettiği sürece de böyle kalacaktır.³⁰ Ancak Brecht’ten bu yana pek çok ütopya gerçek oldu ve bu da gerçekliği etkiledi. Steinweg günümüzde artık bireyin çıkarıyla devletin çıkarının aynı olmak zorunda olmadığını savunuyor.

Öğreti oyunları estetik değeri olan sanat eserleri olarak kabul edilebilir mi: Öğreti oyunlarının sanat olup olmadığı estetikten ne anlaşıldığıyla yakından bağlantılıdır. Yüksek bir estetik seviyeyle hakikatin çapı öğreti oyununda birbirine karşı iş görür.

“Sanatın resmedilen gerçekliğin bilgisini ya da görünümünü aynı kuvvette üretemeyen belirli duygu, düşünce ve eylemlerden insan yaşamına ait kopyalar çıkartma becerisi olduğu söylenebilir. (Brecht, GW 16, 641; HARTUNG 1984, s. 276)”³¹

Tiyatroda oyuncular toplumsal gerçekliği yalnızca dolaylı olarak temsil ederler, temsil sırasında gerçeklik sergilenir, hakikaten varolmaz. Steinweg pek çok kurs çalışmasında estetik açıdan profesyonel tiyatro düzeyinde hiçbir şey ifade etmeyen sahneler çıktığını gözlemler ve öğreti oyunları sergilemelerinin sanatsal nitelik taşımadığı sonucuna varır. Steinweg’e göre öğreti oyunlarının yalnızca metinleri estetik kriterlerle değerlendirilebilir. Metinlerdeki tuzaklar eğitimde tiyatro uygulaması için yapıtaş niteliğindedir. Modelin uygulanması sırasında toplumsal ve politik gerçekliğin ayrıştırılmasında Brecht’in söz sanatından önemli ölçüde yararlanılır. Bu noktada Steinweg, sanatın öğreti oyununun amaçları için

²⁹ A. e., s. 91

³⁰ A. e., s. 93

³¹ Steinweg, a. e., s. 99

araçsallaştırılmasına itiraz edilebileceğini, ancak böyle bir yargıya varabilmek için öğreti oyunu çalışmasının bütün boyutlarıyla değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizmektedir.

Steinweg'in uygulamasında gündelik tavırlar ve jestler, stilize edilmiş jest ve tavırlara yeğ tutulur. Ancak onun çalışmasında da yer yer stilizasyona başvurulur. Örneğin düzenlenmiş versiyonlar aşamasının bitiminde katılımcılar vardıkları sonuçları bedenleriyle oluşturdukları fotoğraflarla gösterirler.³²

Öğreti oyunu uygulaması katı biçimsel özelliklerin yanı sıra göreceli bir serbestlik barındırır. Öğreti oyunu çalışmasında tekrar tekrar gerçeklikle olan bağlantılar sorulmasına rağmen gerçekliğe başvurmadan tercihler yapma olasılığı da saklıdır.

Brecht için bestelenmiş müzik öğreti oyunu sahnelemeleri için vazgeçilmezdi. Müzik tam da rasyonel olmaması sebebiyle öğreti oyunları için merkezi önemdeydi. Steinweg ise kendi uygulamalarında müzik kullanımının özellikle şarkı söylerken ve koro kullanımında çok ıstırap verici olduğunu not düşüyor ve karşılaştığı güçlükleri sıralıyor:

- 1- “Özellikle Eisler'in müzikleri 30'lu yılların başındaki politik durumu metinden daha güçlü bir şekilde yansıtıyordu. Bugün pek çok genç bu müzikal gelenek hakkında hiçbir şey bilmiyor. Eisler'in müziği çok güzel olsa da günümüz gençliğiyle yapılan çalışmalarda sorun çıkartıyor. Bunun yerine Eisler ve Weill'in geliştirdiği kompozisyon ilkeleriyle ve günümüz katılımcılarına hitap eden müzikal malzemelerle çalışılmalı.
- 2- Müzik jestleri dikte ettiğinde katılımcıların isteseler bile kendi sosyal gerçeklikleriyle ilişkilene mede serbest kalamamaları tehlikesi oluşuyor.
- 3- Müziğin öğreti oyunu çalışmasında gerçekliğin yansıtılmasını engellemesi ya da absorbe etmesine izin verilmemeli. Aksine sahnedeki davranışı yorumlayarak sürece katkıda bulunmalı.”³³

*Farklılıklar: Brecht'e İtiraz*³⁴:

“Önce zamanın ilk sanatçısı sergilemeli, sonra öğrenenler taklit etmelidir. Zamanın ilk sanatçısı aracılığıyla yapılan bu sergileme öğrenenler tarafından sözlü ve yazılı olarak eleştirilmeli, fakat eleştiri sergilemeyi değiştirene dek taklit devam etmelidir. Jestler ve tonlamalar üzerine yapılacak değişiklik önerileri yazılı olmalıdır. Alıştırmayı sekteye uğratmasına izin verilmemelidir. (Brecht, Text Nr. 56, “Fätzer”-Material)”³⁵

Brecht burada muhtemelen Peter Lorre, Helena Weigel ya da Ernst Busch gibi jestik-epik, yabancılaştırıcı oyunculuk üslubuna yatkın oyuncularını kastediyor. Belki de zamanın ilk oyuncusu yazarın katılmadığı durumlarda öğreti oyunları alıştırma larını da yönetiyordu. Ancak çalışma yöneticisi figürü Brecht'in öğreti oyunu tasarımında yer almaz. Steinweg'in

³² bkz. ileride s. 69

³³ A. e., s. 102-103

³⁴ A. e., s. 104

³⁵ A. e., s. 104

uygulamasıyla Brecht'in modeli arasındaki fark tecrübeli oyuncuların eksikliğinden ibaret değildir. Steinweg'in uygulamasına katılanların jestleri ve tavırlarıyla canlandırdıkları toplumsal deneyimler, oyuncuların ürettikleri jest ve tavırlarla aynı olmak zorunda değildir. Brecht böyle bir rol dağılımının öğretici olacağını düşünmüş olabilir, ancak Steinweg dıştan içe doğru çalışma prensibinin hakiki, taklit ya da öykünme olmayan bir "dış"ı gerektirdiğini savunur. Ayrıca tecrübeli oyuncuların varlığı amatör oyuncuların ifade gücünü engelleyecektir. Steinweg çalışmasına katılan meslekten oyuncuların, kendi oyunculuk güçlerine yoğunlaştıklarını ve bunun da kendi toplumsal deneyimlerini oyuna katmalarını ve dikkatlerini diğer katılımcılara yöneltmelerini engellediğini gözler. Ancak yine de meslekten oyuncuların da öğreti oyunu çalışmasında yer almaları mümkündür. Yalnızca oynamayı değil, gözlemlemeyi de becerebilen oyuncular diğer katılımcılara yardım bile edebilirler. Katılımcıların sergilediği gündelik jestlerin ve tavırların çok anlamlılığını fark edebilecek ve onlarla yakınlaşabilecek durumda olmaları gerekir.

Brecht **Lindberghlerin Uçuşu**'nun amacının zihnin mekanik yoluyla eğitilmesi olduğunu yazmıştır. Aynı bağlamda Brecht makineleşmeden alınan hazdan bahseder. Makineleşmeyi olumlu bir yere koyar ve yeni jestik kullanımın mümkün olabileceğini yazar.

Bu düşünce alıştırmalarının amacı makineleşmeyle kendi kimliğini kaybetmeden etkileşime girmeyi öğrenmek olabilir. Brecht makineleşme konusunda diyalektik bir tutum izlemeye çalışır ve üretim araçlarının gelişimiyle bir tür karşılıklı anlaşma yoluyla kişinin yeni olana erişebileceğini varsayar. Makineleşmenin akıntısına karşı kürek çekmeye çalışmaz. Önerdiği anlaşma, yeni tarihsel durumda yeni beceriler ve yaşamsal hazlar geliştirmektir.

Zamanın mekanik bir şekilde belirlenmesi ve kesintiye uğratılması Steinweg'in uygulamasında kullanılmayan bir yöntemdir. Steinweg kesin olarak belirlenmiş zaman aralıkları içinde alternatif tavırların kolektif bir biçimde saptanması, yansıtılması ve denenmesinin talep edilmesinin mümkün olmadığını saptar. Hatta onun uygulamasında alternatif iletişim yolları aramak yerine otoriteye doğru olan eğilimi güçlendirici bir etki ortaya çıkmıştır.

Steinweg'in uygulamasında tüm öğreti oyunu metinleri kullanılamaz. Örneğin **Hayır Diyen** sabitlenmiş versiyonlar için uygun değildir, çünkü bu metin katılımcıların öneriler getirebileceği şekilde düzenlenmemiştir. Brecht metindeki ölümcül gelişmelere alternatif olasılıkları metnin içinde zaten vermiştir.

Brecht'in öğreti oyunuyla, terbiye edici bir alıştırmayı kastetmediğinin, herhangi bir ahlaki yönü göstermediğinin göstergelerinden birisi de pedagoji-hane önerisidir. Brecht bu mekanlar aracılığıyla bireyin toplumsal yeterliğinin çatışmalara dayanıklı hale getirilmesini savunur. Bu

mekanlarda bireyin gerçekleştireceği eyleme ve sergileyeceği davranışa en iyi hangi tavrın gideceğini kendisinin deneyerek bulmasını önerir. Eğer bu mekansal dönüşüm gerçekleşirse tiyatronun işlevi de değişecektir.

“Akşam bir konuşma yapacak olan kişi pedagoji-haneye gider ve orada Johann Fatzer’in üç konuşmasını prova eder. Böylece hareketlerini, düşüncelerini ve arzularını düzenleyebilir. Dahası: Birisi sabah birini gammazlayacaksa, sabah pedagojihaneye gider ve bir gammazlama sahnesini oynar. Birisi akşam yemek yemek isterse, akşam pedagojihaneye gider ve yemek sahnesini oynar.”³⁶

Bu alıntıda yalnızca herkese açık bir binadan değil, aynı zamanda her daim orada mevcut olan insanlardan da bahsediliyor. Bu insanlarla, herhangi birinin gündelik hayatında gerekli olacak sahneleri canlandırmak mümkün olacaktır. Dikkat çekici olan noktalardan biri de oynamanın amacının serbest bırakılmasıdır. Bir gammazcı bile gidip gerçekleştireceği eylemin provasını yapabilir. Steinweg ise Brecht’in tiyatro binalarını pedagoji-hanelere çevirme önerisini uygulanabilir bulmaz. Ona göre geleneksel tiyatro sahnesi öğreti oyunu çalışması için hiç de uygun değildir. Kongre binaları, seminer salonları ya da harabe halindeki saraylar öğreti oyunu çalışması için çok daha uygundur.

³⁶ A. e., s. 108

SONUÇ

Yukarıdaki çalışmada Brecht'in öğreti oyunları ve bu oyunlar çerçevesinde ortaya attığı teorinin tarihsel gelişimi konu edilmiştir. **Adam Adamdır** oyunuyla birlikte Brecht Marksist ideolojiden etkilenerek nihilist-anarşist üslubunu terk etmiş ve tiyatroyu alternatiflerin gösterildiği bir mekan haline getirmek için çalışmaya başlamıştır. Operalarıyla birlikte epik tiyatro teorisini ortaya atar ve geleneksel tiyatro tarihi içinde ciddi bir kırılma yaratır. Epik tiyatro açıkça seyirciye yönelir, çünkü yeni üretim ilişkileri yeni toplumsal formasyonlar yaratmıştır. Bu formasyonlar bireyi ve onun ideolojisini, maddi dünyayla kurduğu ilişki biçimlerini de şekillendirecektir. Sanatın ve özelde tiyatronun işlevi değişmelidir artık. **Mahagonny**'yle birlikte tiyatronun eğlendirici değil öğretici olması gerektiği savını ortaya atar. Brecht operalar dönemiyle birlikte seyretme biçimlerini değiştirmeye yönelir. Bunun için **Mahagonny** örneğinde olduğu gibi sahnede ele aldığı konuları olabildiğince ileri götürür. Amacı seyircinin sürekli uyanık kalması, hatta sahnede olan biteni "seyretmesi" değil, gözlemlemesi, yargılamasıdır. Gözleyen, düşünen ve yargılayan bir seyirci genelin çıkarına hizmet etmeyen kurumları değiştirmek, verili statükonun alternatiflerini üretmek için şarttır. Seyirci "ne olacak" yerine, "nasıl" ve "neden" olacak sorusunu sormalıdır.

Epik tiyatro diyalektik materyalist düşünce üzerine kurulmuştur. Karşıtlıkların mutlaklaştırılmasını değil, vurguların kaydırılmasını önerir. "Duygu" yerine "akıl"a, "iç" yerine "dış"a, "eğlence" yerine "öğrenme"ye, "birey" yerine "toplumsal"a vurgu yapar. Tavrını toplumsal koşulların ve tarihi süreçlerin sergilenmesinden yana koyar. Epik tiyatro teorisinin ortaya attığı kavramlararası diyalektik ilişkiler tartışma konusu olmaya devam edecek gibi dursa da, yukarıda sıralanan terim ve kavramların ve tiyatroya yüklenen öğrenme-öğretme işlevinin, epik oyunlarla öğreti oyunlarının kesişim kümesinde durduğu açıktır. 1920'lerin sonunda Brecht ilgisini tamamen bu işlev üzerinde yoğunlaştırır ve yalnızca oynayanlara dönük metinler oluşturur.

Bu oyunların amacı gerçeklikleri tersyüz etmek, vurguları en uç noktaya kaydırmak ve tartışmayı orada yürütmektir. Karakterler yerini genel toplumsal özellikleriyle sergilenen figürlere bırakır. Asosyal olan sahnelemenin merkezine taşınır. Bu özellikleri sebebiyle de uzunca bir süre didaktik, dogmatik, kuru ya da duygudan yoksun olarak yaftalanmışlardır. Yukarıdaki çalışmada da görülebileceği gibi Brecht'in öğreti oyunlarında işlenen konular, oyunların oluşturulma biçimleri ve sahnelemelerinin yankıları bir bütünlük içinde değerlendirildiğinde titiz bir çalışmanın ürünü oldukları, kolektif süreçlerde oluştukları, eleştirilerle yeniden şekillendikleri, profesyonel tiyatrocı olmayan insanlarla birlikte

kotarıldıkları ve aktüel olaylardan yola çıktıklarını saptamak zor değildir. Bu pratikler Brecht'in öğreti oyunları üzerine kaleme aldığı az sayıdaki, bölük pörçük teorik metinle de tutarlılık arz etmektedir. Dolayısıyla öğreti oyunlarının salt dogmatik ve tek yanlı olarak nitelendirilmesi, bu oyunların Brecht tarihçesi içinde gözardı edilebilir olduğunu ima etmektedir ve yanıltıcıdır.

Brecht öğreti oyunlarını "oyuncu"lar değil, "oynayan"lar için yazmıştır ve öğreti oyunları ile bireyin seyredirken eleştiren bir tavır takınmasına dönük çabasını bir adım öteye taşımıştır. Seyirci, artık eleştiren, müdahale eden ve kendi eylemlerinin provasını yapan bir oynayandır. Oynayanlar kağıt üzerindeki "figürler"i enine boyuna tartışıp geliştirebilirler ya da değiştirebilirler. Brecht seyirciyi oynayana dönüştürme hedefini "büyük pedagoji" olarak tanımlamış, ancak "büyük pedagoji"nin devletsiz bir toplumda işe yarayacağını, öğreti oyunlarının böyle bir toplum için yazıldığını iddia etmiştir. Seyircinin seyretme biçimlerini değiştirmeye dönük bir sahneleme tekniğini ise "küçük pedagoji" olarak adlandırmış ve bunun tiyatrunun demokratikleştirilmesine hizmet edeceğini savunmuştur.

Öğreti oyunları döneme, koşullara ve icra edildiği topluma göre tiyatral alanın dışında, devrimci bir harekette, sosyoloji, politika, hukuk, pedagoji vb. alanlarında da işlevsel olabilir. Brecht bu işlev değişikliğinin öncülüğünü yapmış ve yeni amacının alternatif bir pedagoji geliştirmek olduğunu ve tiyatrunun ancak bu amaç değişikliğiyle gözümüzün önündeki görünmez ilişkilerin kavranmasını sağlayabileceğini ilan etmiştir. Brecht'in asosyal figürleri öğreti oyunlarının malzemesi haline getirmesi de alternatif bir pedagoji geliştirmeye dönük bir hamledir.

Brecht'in seyretme biçimlerine, seyirci-oyuncu ayırımına ve tiyatrunun işlevine dönük yaptığı iki radikal müdahale –epik tiyatro ve öğreti oyunları- ardıllarınca da değişik alanlarda denenmiş, tartışılmış ve dönüştürülmüştür. Bu çalışma kapsamında bu ardıllardan ikisi, - Augusto Boal ve Reiner Steinweg- tarafından geliştirilen modeller incelenmiştir.

Boal'e göre tiyatro izlenen değil katılınan bir forma dönüştürülerek ve özdeşleşme aracılığıyla egemen ideolojinin eyleyicisi olarak iş gören baş oyuncu lağvedilerek eylemde bulunma iradesi seyirciye devredilmelidir. Tiyatronun katartik etkisi toplumun özgürleşmesi yararına kullanılmalıdır. Boal'in yazılarında öğreti oyunları ile ilgili saptamalara rastlanmamasına ve paradigmasını epik tiyatro kavramı üzerinden oluşturmaya rağmen, bu çalışmada incelenmeye değer bulunmuştur. Yapılan incelemenin gösterdiği üzere Boal'in modeli, öğreti oyunları modeliyle benzer öncüllerden hareket etmektedir.

Steinweg yaptığı araştırmalarla öğreti oyunları hakkında bilinmeyen belgeleri ortaya çıkarmış ve bu belgeler ışığında öğreti oyunlarının 1970'li yılların başından itibaren farklı bir bakış

açısıyla değerlendirilmesi mümkün olmuştur. Steinweg'in öğreti oyunlarına harcadığı emek, aşağı yukarı 20 yıllık bir süreç içine yayılan seminerler, kurslar ve atölye çalışmalarıyla ve güncel araştırmalarla birleşerek alternatif bir eğitimde tiyatro uygulaması modeli oluşturmasıyla sonuçlanmıştır. Steinweg öğreti oyunları aracılığıyla şiddetin ve tahakkümün gerileteceği, barışçı sağduyunun hakim olabileceğini savunmaktadır.

Brecht'ten Steinweg'e uzanan yolun izini sürdüğümüzde Brecht'te kendi için oynayan oyuncu, Boal'de seyirci-oyuncu (**spect-actor**) ve Steinweg'de yine kendi için oynayan oyuncu (**Basisregel**) kavramlarına rastlıyoruz. Yukarıdaki çalışmada gösterildiği üzere, üretildikleri koşullar ve zaman dilimleri farklı olmasına rağmen bu kavramların öncülleri ve tanımları neredeyse birbirleriyle örtüşmektedir. Brecht öğreti oyunlarını amatör tiyatrocular, işçi koroları ve ortaokul öğrencileriyle birlikte üretmiştir. Boal Peru'da yoksulluk çeken ezilenlerle, Avrupa'nın refah toplumlarında ve Brezilya'da legal siyasi oluşumlar içinde paradigmasını oluşturmuştur. Steinweg ise ağırlıklı olarak Almanya ve Avusturya'da klasik okul sistemi dışında, her yaş ve meslek grubundan gençlerle ve yetişkinlerle birlikte yürüttüğü barışçı projelerde modelini oluşturmuştur. Ancak üçünün de ortak saptaması bireyin kendisini etkileyen toplumsal güçlerin bilincinde olması ve bunlara müdahale edebilme kapasitesine sahip olması gerekliliğidir. Boal'in ve Steinweg'in kurguladıkları modeller ve geliştirdikleri uygulamalar öğreti oyunlarının farklı toplumsal ve tarihsel koşullarda, demokratik ve özgürlükçü amaçlar uğruna yaratıcı çalışmalar tasarlanmasına hizmet edebileceklerini göstermektedir.

KAYNAKÇA

And, Metin; Nutku, Özdemir; Taner, Haldun: **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, TDK, 1966

Benjamin, Walter: **Brecht'i Anlamak**, çev: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2000

Boal, Augusto: **Ezilenlerin Tiyatrosu**, çev: Necdet Hasgöl, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003

Brecht, Bertolt: **Bütün Oyunları 3**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Yücel Erten, Aziz Çalışlar, Yılmaz Onay, Ayşe Selen, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 1998

Brecht, Bertolt: **Bütün Oyunları 4**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Yılmaz Onay, Ayşe Selen, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 1999

Brecht, Bertolt: **Bütün Oyunları 6**, yay. haz.: W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, çev: Yılmaz Onay, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 2000

Brecht, Bertolt: **Epik Tiyatro**, çev.: Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997

Bertolt, Brecht: **Ausgewählte Werke: sechs Bände: Schriften 1920-1956**, yay. haz.: Werner Hecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1997

Brecht, Bertolt: **Schriften zum Theater 4**, yay. haz.: Werner Hecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1963

Bertolt Brecht: **Schriften zur Politik und Gesellschaft 1919-1956**, yay. haz: Werner Hecht, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch, 1974,

Brecht, Bertolt: **Stücke V**, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1957

Brecht, Bertolt: **Versuche 1-12**, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1959, C: I-IV

Delgado, Maria M., Heritage, Paul: “Augusto Boal”, çev: Ata Ünal, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, sayı: 7, 1999

Esslin, Martin: **Bertolt Brecht**, New York, Columbia University Press, 1969

Freire, Paulo: **Ezilenlerin Pedagojisi**, çev: Dilek Hattatoğlu-Erol Özbek, 3. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Haziran 1998

Hill, Claude: **Bertolt Brecht**, Boston, Twayne Publishers, 1975

İpşiroğlu, Zehra: **Tiyatroda Devrim**, İstanbul, Çağdaş Yayınlar, 1988

Karaboğa, Kerem: “Ezilenlerin Pedagojisi’nden Ezilenlerin Tiyatrosu’na”, **İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu Bülteni**, sayı: 3, 2004

Karaboğa, Kerem: “Yaşamdan Oyuna, Oyundan Yaşama Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu”, **İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, sayı: 2, 2003

Kellner, Douglas: “Brecht’s Marxist Aesthetic”, www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/brechtsmarxist

Kesting, Marianne: **Brecht**, çev.: Veysel Atayman, Zeynep Özkan, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1985

Kesting, Marianne: **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, çev.: Yılmaz Onay, İstanbul, Adam Yayınları, 1985

Knopf, Jan: **Brecht-Handbuch, Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche**, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 1996

Lyons, Charles R.: **Bertolt Brecht: The Despair and The Polemic**, Southern Illinois Univ. Press, 1968

Mittenzwei, Werner: “Die Spur der Brechtsen Lehrstück Theorie”, **Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen**, yay. haz. Reiner Steinweg, Frankfurt a. M., Edition Suhrkamp, 1976

Mueller, Roswitha: “Leaning for a new society: the Lehrstück”, **The Cambridge Companion to Brecht**, yay. haz: Peter Thomson ve Glendyr Sacks, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1994, s. 79-95

Nutku, Özdemir: **Türkiye’de Brecht**, İstanbul, Tiyatro76 Yayınları, 1976

Spalter, Max: **Brecht’s Tradition**, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1967

Steinweg, Reiner: **Lehrstück und Episches Theater: Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis**, Frankfurt a. m., Brandes & Apsel, 1995

Ünal, Ata: “Ezilenlerin Tiyatrosu”, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, sayı:7, 1999

Weideli, Walter: **The Art of Bertolt Brecht**, London, Merlin Press, 1963

Wright, Elisabeth: **Postmodern Brecht**, çev.: Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1998

EKLER

Aşağıda Bertolt Brecht'in daha önce Türkçe'de yayınlanmamış, öğreti oyunları üzerine 4 ve pedagoji üzerine 3, toplam 7 yazısı orijinal metinlerinden çevrilmiştir. Bu yazılar haricindeki malzemeler, kaynakçada gösterilen MitosBoyut baskılarında bulunabileceğinden, burada yer almamışlardır.

Öğreti Oyunları Teorisine Dair¹

Öğreti oyunları seyir yoluyla değil oynama yoluyla öğretir. İlkesel olarak seyirciye ihtiyaç duymaz ancak tabii ki seyredilebilir. Belli aksiyonların icrası, belli tavırların devralınması, belli konuşma tarzlarının temsili yoluyla oynayan üzerinde toplumsal bir etki oluşacağı beklentisi üzerine temellenir.

Seçkin örneklerin taklidi ve bu örneklerin bilinçli bir şekilde tersyüz edilerek oynanmasıyla ortaya çıkan eleştirinin rolü büyüktür.

Öğreti oyunları yalnızca toplum tarafından olumlu olarak değerlendirilen eylemlerin ve tavırların temsilini gerektirmez; asosyal eylem ve tavırların (mümkün olduğunca muhteşem olanların) temsilinden de eğitici bir etki beklenebilir.

Tiyatro oyunlarındaki olan karakterlerin biçimlendirilmesinde geçerli olan estetik ölçütler öğreti oyunlarında devredışı bırakılmıştır. Özellikle kendine özgü ve bir defalık karakterler öğreti oyununda iyi sonuç vermemektedir, çünkü kendine özgülük ve bir defadalığın kendisi bir öğretme sorunu olabilir.

Öğreti oyunlarının biçimi katıdır, ancak bireysel bulgular ve güncel sanat parçaları kolaylıkla yedirilebilir. (**Horasyahlar ve Kurasyahlar**'da hemen hemen her katliam sahnesinden önce savaş alanı beylerinin girişeceği bir söz düellosu eklenebilir ya da **Önlem**'de bütün sahneler serbestçe eklemeler yapılabilir.)

Oynama üslubu için epik tiyatronun ilkeleri geçerlidir. Yabancılaştırma efektlerinin çalışılması zaruridir.

Parçanın tümünü kavrayabilmiş olmak şarttır. Ancak öğrenme işinin oynamayla birlikte tamamlanması tavsiye edilir.

Oynayanın filmde de eşlikçi olarak görünmesi ilkesel olarak öğretme etkisi yaratılabilir.

Eşlik müziği makineler aracılığıyla da verilebilir. Diğer yandan makineler aracılığıyla yapılan gösterimlere (film) müzik yapmak müzisyenler için öğretici olabilir; oyun için gereken varyasyonların sınırları dahilinde kendi özgün bulgularını deneyimleme şansını elde ederler.

¹ Bertolt Brecht, **Schriften zum Theater 4: 1933-1947**, yay. haz.: Werner Hecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1963, s. 78-80

Oyunculuğa dair; belirli yönelimlerin sınırları dahilinde oyuncunun serbest, doğal ve özgün bir şekilde hareket etmesi talep edilmelidir. Ortalamanın üstündeki bir tabakanın canlandırılması amaçlansa da, elbette mekanik bir terbiye ve ortalama tiplerin canlandırılması kastedilmemektedir.

Öğreti oyunlarında muazzam bir çeşitlilik mümkündür. **Baden Öğreti Oyunu**'nun prömiyeri sırasında oyun yazarı ve müzik kompozitörü sahnede ydiler ve oyuna sürekli müdahale ettiler. Oyun yazarı palyaçolara oynayacakları yeri gösterdi ve seyirci kitlesi ölülerin gösterildiği filme büyük bir huzursuzluk ve memnuniyetsizlikle tepki verince oyun yazarı konuşmacıya oyunun sonunda şu duyuruyu yapmasını söyledi: “Ölümün memnuniyetsizlikle karşılanmış sergilenmesinin tekrar incelenmesi” ve film tekrar gösterildi.”

Öğreti Oyunları Teorisine Dair²

Ruh halleri ve düşünceler tavırları ve jestleri doğurduğu gibi, tavırlar ve jestler de ruh hallerini ve düşünceleri doğururlar.

Boyun kaslarının gerilmesi ve nefesin tutulmasına öfke sebep olur. Bununla beraber boyun kaslarının gerilmesi ve nefesin tutulması da öfkeye sebep olabilir. Vücut ağırlığının bir bacadan diğere aktarılması, kasların titretilmesi, gözbebeklerinin bir o yana bir bu yana çevrilmesi vb. korkuya sebep olabilir.

Öğreti Oyunlarının Sergilenmesi Üzerine³

Bir öğreti oyunu sergilenirken oyuncular öğrenciler gibi oynamalıdır.

Öğrenci vurgulu bir şekilde sarik konuşarak, zor olan yeri tekrar tekrar alarak, anlamı keşfetmeyi ya da belleğinde tutmayı dener. Jestleri de sariktir ve izah etmeye yardımcı olur. Buna mukabil diğere yerler ritüelleşmiş, sıkça tecrübe edilmiş belli başlı eylemler gibi hızlıca ve üstünkörü sergilenmelidir. Buralar ilgili pasajlara bir konuşmanın eşlik ettiğ, asıl meselenin anlaşılması için gerekli olan bilgilerin verildiğ yerlerdir. Davaya hizmet eden bu yerler, ödev olarak verilebilirler. Bunlarla birlikte tiyatro sanatının ihtiyaç duyduğ, eski sanatı andıran parçalar vardır. Şayet numunelik davranışların gösterilmesi gerekiyorsa. Bir de insanın yeni tavırları gerekli ya da olanaklı kılan durumları dahi başarmasını sağlayacak belirli bir pratik davranış biçimi vardır. Bir başkasını kandırmak isteyen bir adamın tipik jestlerini ve konuşma tarzlarını eni konu göstermek için tiyatro sanatından yararlanılmalıdır.

² Bertolt Brecht, **Ausgewählte Werke in sechs Bänden: sechster Band: Schriften 1920-1956**, 1. bs., yay. haz. Werner Hecht, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, s. 116

³ Bertolt Brecht, **a. g. e.**, s. 115-116

Öğreti Oyunları Hakkındaki Yanlış Anlamalar⁴

“Sahne de epik (anlatısal) bir sergileme biçimine hizmet eden, antimetafizik, diyalektik, aristotelyen olmayan, yeni dramının bazı deneyleri “öğreti oyunları” adı altında kamusal alanda tartışılmış, yanlış anlaşılmış ve hemen biçimci bir şekilde taklit edilmiştir. Bu sarsıcı deneyimin ışığında öğreti oyunu tanımlamasının çok talihsiz ve öğretici olanın altının biçimsel bir şekilde çizilmesinin ve bunun sergilenme biçiminin çok büyük bir yanlış olup olmadığı sorgulanmaya başlandı. Kara tahta ders için yararlı olabilir, eğlencilerin ve yaşantıların alanlarına resmen dahil edilişinin anlamı bir şeyleri göstermek olabilir, ancak öğretmenin baş aracı o değildir. Bilakis, öğretme olmadan, en hafifinden, tek başına hiçbir cazibesi yoktur. Okumuş yazmışların bireysel haklılıklarının ve dar görüşlülüklerinin emrine yeni bir dramatik ve tiyatral biçim verilmesi planlanmamıştı. O zaman yanlış anlaşılma riskini almak yanlış mı? Yanlış anlaşılmaktan kaçınılabilir mi?

Yeni bir yanlış anlaşılmadan kaçınmak için: Soru, öğretmenin çıkarına öğretilmesi gerekeni perdelemenin daha iyi olup olmadığı olmamalı. Pek çoğu, bunlara “ilerici” insanlar da dahil, gerçekten bu perdelemeyi savunuyorlar, gerçekdışı bir biçimde rafine edilmiş hileli bir yoldan öğretilmesini istiyorlar, havaya kalkmış işaret parmağından nefret ediyor ve bilgiyi çiçeklerle birlikte almak istiyorlar. Doktriner olanın iyi olmadığı görüşü çoktandır toplumca kabul edilmiştir. Kibar İngiliz toplumunun bir düşünce farklılığının kalabalık içinde ifşa edilmesini sözümona ayıplaması sayısız gazete makalesinde övülmüştür. Ancak önerilerini ve nasihatlerini daha derinden takdir etmezsem, bilgiyi çiçeklerle (nazıkçe) almak isteyen dostlarıma haksızlık yapmış olurum. Onlar, toplumsal şokların etkilerini gözardı ederek, tam anlamıyla somut, soyutlamadan vazgeçmiş bir öğretme sanatının pedagojik etkisinden medet umuyorlar. Toplumsal şok, söylediğim gibi, onları pek de fazla korkutmuyor. Onlara bu şokun topluma bağlı olduğunu ve öğrenmeyle çok özel, neredeyse aşağı bir şeyin kastedildiğini sanan bir toplumsal tabakayı -kültürel zenginliğin elde edilmesini bir malın elde edilmesiyle ve bilgili olmayı kariyer-sahibi-olmayla bir tutan bir tabaka- tanımladığını göstermek nispeten kolaydır, bu tabakaya bize göre hiçbir şey öğretilemez ve onları gözardı ederiz. Onlar da bizim gibi öğrenmeyi bir süreç ve insani ilişkilerin yaşam boyu sürececek bir tektipleştirilmesi süreci olarak görürler. Ölene kadar işleri bitmez, öğrenmekten rencide olmazlar. İnsani ilişkilerin öğretilmesinden anlamakla kalmaz, insanları da tanırlar, hatta bilirler ki insani ilişkilerin pek çoğu insanlar tarafından ve öğretme yetisine sahip insanlar

⁴ Bertolt Brecht, **Schriften zum Theater 4: 1933-1947**, yay. haz.: Werner Hecht, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1963, s. 80-82

tarafından üretilebilir. İnsani ilişkilerin tam da bu türü, değişmez ve fetişleşmiş fenomenler ilişkileri yönlendirilebilir kılar. Ancak onlar bunu deneyimler aracılığıyla, hatta duygusal deneyimler aracılığıyla, yaşantılar yoluyla öğrenmek isterler. Onlar içine çekilmek isterler, karşısında durmak değil. Onlara karşı öğreti oyunu kavramını, gözle görülebilir pedagojik dramayı savunmak gereklidir. Bu kavramı savunmanın yolu ona derinlik kazandırmaktan geçer.

Artık soru şöyle sorulmayacaktır: Öğretilmeli mi? Soru şudur: Nasıl öğretilmeli ve öğrenmeli?”

Pedagoji⁵

Şimdiye dek ortaya çıkan tüm devlet biçimlerinde (sınıf farklılıkları üzerine kurulmuşlardır) altyapı ideolojik üstyapıyı, yani kültürü, belirlemiştir. Kültürün en önemli pratik sonucu kuşkusuz gelenek ve göreneklerdir. Bunların altyapıya devamlı surette etki ettikleri diyalektikçiler tarafından daima vurgulanmıştır. Yeni sınıfsız devlette (artık bir devlet olmayan) ilk kez bu işlevsel bağlamı bilinçli bir biçimde belirlemek için, ilişkilerin doğrudan, altyapı ve üstyapının bir olması fırsatı doğmuştur. Altyapı gelenekleri doğurur, ki bu gelenekler doğrudan altyapıya etki ederler ve bu da üstyapıya ya da üstyapısal-şeylere göre olur.

Büyük ve Küçük Pedagoji⁶

Büyük pedagoji oynamaya yüklenen rolü tamamen değiştirir. Oyuncu ve seyirci ayrımına dayanan sistemi ortadan kaldırır. Büyük pedagojide yalnızca, aynı zamanda öğrenenler olan oyuncular vardır. Temel yasası şudur: Bireyin hareket tarzını, bireyin çıkarının devletin çıkarı olduğu yerde, idrak edilen jestler belirler ve taklide dayalı oynama tarzı pedagojinin başlıca tamamlayıcı unsurudur. Buna karşın küçük pedagoji yalnızca, ilk devrime gidiş sürecinde tiyatronun demokratikleştirilmesine hizmet eder. Oyuncu ve seyirci ayrımı temelde var olur, fakat oyuncular mümkün olduğunca amatör olmalıdır (öyle roller seçilmelidir ki, amatörler amatör olarak kalsın), burjuva tiyatrosundaki burjuva ideolojisinin zayıflatılması amacıyla profesyonel oyuncular yerleşik tiyatro aygıtıyla birlikte kullanılmalı ve seyirci kitlesi etkileştirilmelidir. Oyunlar ve sergileme biçimleri seyirciyi bir devlet adamına dönüştürmelidir, dolayısıyla seyircinin estetik tepkiler üretmesinde etkili olan duygularına

⁵ Bertolt Brecht, **Schriften zur Politik und Gesellschaft 1919-1956**, 1. bs., yay. haz: Werner Hecht, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch, 1974, s. 78

⁶ Bertolt Brecht, **Ausgewählte Werke in sechs Bänden: sechster Band: Schriften 1920-1956**, 1. bs., yay. haz. Werner Hecht, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, s. 115

değil, mantığına hitap edilmelidir. *Oyuncular seyircinin dikkatini uyarmak için figürleri ve süreçleri yabancılaştırmalıdır.* Seyirci partiyle özdeşleşmek yerine, onu kavramalıdır.

Pedagoji-hane Teorisi⁷

Burjuva filozofları eyleyiciyle gözlemci arasında geniş bir ayrım yaratıyorlar. Düşünen adam bu ayrımı yaratmıyor. Bir kez bu ayrım oluştu mu, gerçekte politikacılar filozof ve filozoflar politikacı olmalıyken, politika eyleyicilere, felsefe ise gözlemcilere bırakılır. Hakiki felsefeyle hakiki politika arasında hiçbir fark yoktur. Düşünen adam bu bilgi üzerine genç insanların tiyatro yoluyla eğitilmesini önerir, bu onları hem eyleyici hem de gözlemci yapma anlamına gelir ki, bu da pedagoji-hanelere tavsiye edilir. Gözlemden alınan keyif de, eylemden alınan keyif de tek başına olduklarında devlet için zararlıdır. Hem gözlemci hem de eyleyici olunan oyunlar vasıtasıyla gençler devlet için eğitilebilirler. Bu oyunlar devlete faydalı olacak şekilde tasarlanmalı ve icra edilmelidir. Bir cümlemin, jestin ya da eylemin değerini belirleyen şey güzellik değildir, değeri belirleyen bir cümlemin sarf edilişinin, bir jestin sergilenişinin ya da bir eylemin icrasının devletin yararına olup olmadığıdır. Devletin yararı yalnızca kendilerince sosyal saydıkları eylemlerin oynayanlar tarafından icra edilmesini isteyen darkafalılar tarafından ucuzlatılabilir. Buna karşın devletin müstakbel vatandaşının, özellikle de en eksiksiz ve muhteşem örneklerden yola çıkarak, asosyal olanı sergilemesi devlet için son derece yararlıdır. Devletin, insanların korkularından ve cehaletinden kaynaklanan asosyal eğilimlerini düzeltmesinin en iyi yolu, bu eğilimlerin mümkün olan en kusursuz ve bireyin kendi başına erişmesinin neredeyse imkansız olduğu biçimlerini herkesten talep etmesidir. Tiyatroyu pedagoji-hanelerde kullanma düşüncesinin temelinde yatan şey budur.

⁷ Bertolt Brecht, **a. g. e.**, s. 117