

Epik Tiyatroda Oyuncunun Role Yaklaşımı

Arzu Turan Aydoğdu¹

Özet

İki dünya savaşı arası dönemde pek çok sanatçı gerçekçi/doğalcı akıma karşı bir tutum sergilemiştir. Burjuvazinin kuralları ve beğenisinin temsilcisi olan gerçekçi sanat sahnede seyircisine bir yanılsama yaratma amacını taşır. Bu yanılsama ile seyircide hiçbir şeyin değişmeyeceği, insanın çevresine ve koşullara yazgılı olduğu düşüncesi yaratılmaya çalışılır. Gerçekçi/doğalcı akımın hayattan kopukluğuna karşı çıkıp temsil biçimlerini eleştiren en önemli sanatçılardan biri Bertolt Brecht'tir. Brecht, adıyla anılan Epik Diyalektik Tiyatro kuramını geliştirmiş ve yaptığı tiyatroyu Aristotelesçi olmayan tiyatro olarak tanımlamıştır. İnsanoğlu bilimsel ve teknolojik alanda büyük başarılarla imza atmıştır. Ancak Brecht'e göre ilerlemeye yönelik bakış açıları insanlar arasındaki ilişkilere yani toplumsal yaşama yönelememiştir. Burjuva toplumunun kurallarını belirlediği tiyatro sanatı da insanlar arasındaki ekonomik, siyasal, toplumsal ilişkileri gösterme konusunda yetersizdir. Epik Tiyatroda ise insan davranışlarının değişebilir olduğu sergilenir. İnsanın ekonomik ve politik koşullara bağlı olduğu ve bu koşulları değiştirebilme gücüne sahip olduğu belirtilir. Böylece seyirci dünyanın, düzenin değişebilirliğine, dönüşebilirliğine ilişkin eleştirel yargıya ulaştırılır. Brecht'in tiyatro anlayışında oyuncularının da oynadıkları oyunda var olan çelişkileri açıkça seyirciye göstermeleri gerekmektedir. Bu çalışmada ele alınan Epik Tiyatro oyuncusunun çalışma yöntemi Epik Tiyatro kuramının temel kavramları doğrultusunda irdelenmiştir. Bu kavramlardan ilki olan gestus, epik tiyatronun hammaddesi ve yapı taşıdır. Gestus kavramı oyunculuk pratiğinde yalnızca fiziksel eylemlerin göstergesi değil aynı zamanda bu eylemlerin ardında yatan toplumsal ve tarihsel ilişkilerin de görünür kılınmasını amaçlar. Epik tiyatronun diğer önemli kavramı yabancılaştırmadır. Olaylar ve kişiler doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrılarak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir duruma yabancılaştırma ile sokulur. Yabancılaştırma etkisinin iki odak noktası ise tarihselleştirme ve diyalektiktir.

1 Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, aturan@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9481-9249

Ama biz, yine de ilerlemeye bakalım! Düşüp kalkmamıza
aldırmadan ilerleyelim! Bir kavganın içine girdik
görünüşe bakılırsa, o halde kavga edelim! İnançsızlığın
dağların yerini bile değiştirdiğini görmedik mi? Bizden
bir şeylerin gizlendiğini anlamış olmamız yetmez mi? Bir
perde çekilmiş hepsinin önüne: Onu kaldıralım!
(B. Brecht, 1993, s.56)

İki dünya savaşı arası dönemde pek çok sanatçı gerçekçi/doğalcı akıma karşı bir tutum sergilemiş ve bu akımın sadece yüzey gerçeğini yansılamasını, yansılan bu yüzeyselliğin de alıcısına çevresel bir zorunluluk olarak gösterilip değişmez yapılar olarak kabul ettirilmesini eleştirmişlerdir. Bu sanatçılar içinde en etkili olan isimlerden biri Bertolt Brecht olmuş ve adıyla anılan Epik Tiyatro kuramını bu eleştiri doğrultusunda geliştirmiştir.

Burjuva sınıfının egemenliği ele geçmesiyle birlikte bilim alanında büyük bir gelişim söz konusudur. İnsanın yaşamı önce on yıllar, sonra yıllar daha sonrasında ise neredeyse her gün büyük bir hızla değişmeye başlar. İnsanoğlu yeni bakış açıları ve bilimsel yöntemlerle doğa üzerinde hakimiyet kurarak büyük buluşlara imza atar. Ancak Brecht'e göre ilerlemeye yönelik bu değişim insanlar arasındaki ilişkilere yani toplumsal yaşama yönelememiştir. Burjuva toplumunun kurallarını belirlediği tiyatro sanatı da insanlar arasındaki bu ilişkileri gösterme konusunda yetersizdir.

Burjuva tiyatrosunun betimlemeleri hep çelişkilerin örtülmesi, uyum yansılaması ve idealize etme hedefine yöneliktir. Konumlar, sanki başka türlü olmamış gibi canlandırılır; karakterler de doğuştan bölünemez, dökme bireyler gibi, kendilerini bütün konumlarda kanıtlayan, ama aslında hiçbir konum bulunmaksızın da var olabilen bireyler gibi betimlenir. Gelişme, bulunduğu yerde hep sürekli, hiçbir noktadan ötekine sıçramaz ve gelişmeler hep hiçbir zaman parçalanamayacak, belli bir çerçevede yer alır. (Brecht, 1993, s.112)

Burjuva tiyatrosu bu özellikleri ile Aristoteles'in Poetika'da kurallarını belirlediği ve 20. yüzyıla kadar bu kurallar doğrultusunda gelişip doruk noktasına natüralizmle ulaşan klasik dramatik tiyatronun ilkeleriyle hareket eder. Bu ilkelerin en önemli özelliği bir gerçeklik yansılaması yaratarak, seyirciye seyrettikleriyle özdeşleşme kurmalarını sağlamalarıdır. Bu yaklaşım biçiminde oyuncular çevresel koşullara yazgılı, değişmez, bütüncül yapılar ve psikolojik karakterler olarak çizilirken seyirciler ise sahnedekilerin bir oyun değil gerçek yaşamdan bir kesit olduğu yansılamasını yaşayan, edilgen ve gördükleri karşısında herhangi bir yargı oluşturamayan pasif seyircilerdir. Burjuva tiyatrosunu bu yönleriyle eleştiren Brecht, kendi tiyatro kuramını

Aristotelesçi Olmayan Tiyatro olarak tanımlar ve amacı toplumsal ilişkilerin diyalektik yapısını açıklamak ve bu doğrultuda seyircisini bilinçlendirmek olan Brecht'in çalışmaları Epik- Diyalaktik Tiyatro olarak adlandırılır. Marx'ın görüşlerinden etkilenen Brecht, tiyatrosunda "sömürü düzeninin haksızlıkları, sınıf ayrımı, sınıflar arası çatışma konularını dile getirmek, gerçekleri tarihsel maddeciliğin ışığı altında yorumlamak ve kapitalist ekonominin eleştirisini yapmak görevini üstlenmiştir" (Şener, 1998, s.265).

Walter Benjamin, Brecht'i Anlamak kitabında Brecht'in yazılarında belirleyici olan konunun yoksulluk olduğunu belirtir. Ona göre Brecht yazıyı bir eser olarak değil bir alet, bir aygıt olarak görür ve bu aletin değerini belirleyen şey de sökme, değiştirme ve dönüştürme yeteneğine sahip olmasıdır.

Brecht'in yoksulluğu bir tür üniformadır ve onu bilinçli olarak giyen herkese yüksek bir rütbe verir. Kısacası, insanın makine çağındaki fizyolojik ve ekonomik yoksulluğudur. "Devlet zengin, insanlarsa fakir olmalıdır; devletin çok şey yapma görevi, insanların az şey yapma hakkı olmalıdır." Bu, Brecht tarafından formüle edildiği, verimliliğinin araştırıldığı ve çelimsiz ve dağınık görünüşüyle ortaya çıkarıldığı şekliyle, yoksulluğun genel insan hakkıdır. (Benjamin, 2000, s.13)

Peter Thomson ise *Brecht and Actor Training: On Whose Behalf Do We Act?* (Hodge, 2010, s. 117) adlı makalesinde öfkenin Brecht'in tiyatro kariyeri incelendiğinde her zaman hesaba katılması gereken bir duygu olduğunu belirttiikten sonra, olayların gidişatına duyulan öfkenin politik veya toplumsal konular için itici güç oluşturduğunu ve Brecht'in oyunculuk yaklaşımında dünyayı değiştirme amacından ayrılmayacağını söyler. Dünyayı değiştirme, dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu düşündüğü tiyatro sanatının oyuncularının da oynadıkları oyunda var olan çelişkileri açıkça seyirciye göstermeleri gerekmektedir. Bu doğrultuda ele alacağımız Epik Tiyatro oyuncusunun çalışma yöntemini Epik Tiyatro kuramının temel kavramları doğrultusunda irdelemek faydalı olacaktır.

1. Gestus

Brecht Oyun Sanatı ve Dekor adlı kitabında gestusu "bir ya da birden çok kişinin, bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerinden, mimiklerinden ve genellikle sözlerinden oluşan bütün" (Brecht, 1994, s.30) olarak tanımlar. Tiyatro için Küçük Organon kitabında ise gestusu "karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan oluşma alana jestlerin alanı diyoruz. Bedenlerin durumu, ses tonu ve yüz ifadesi toplumsal bir Gestus tarafından belirlenmiştir" (Brecht,1993, s.85) sözleriyle açıklar. Bu tanımlamalar gestusu ilk okuyuşta bedensel ifadeler, jestlerle açıklama kolaylığına götürür.

Ancak kavram, hem metnin, hem oyuncunun, hem müziğin ve dekorun yani tüm sahne araçlarının tutumunu sergileyen daha geniş kullanımlı bir anlama sahiptir.

Epik Tiyatro, insanların birbirlerine karşı davranışlarındaki toplum ve tarih açısından önemli, yani tipik nitelik taşıyan kesitlerle ilgilenir. Öyle sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insanların davranışlarını ve onların bağlı bulunduğu yasaları görünür duruma getirebilsin. Beri yandan, Epik Tiyatro, sahnelenen konularla ilgili pratik açıklamalara yer verir, öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahale olanağını sağlayabilsin. Yani epik tiyatronun ilgisi bütünüyle pratiğe yöneliktir. İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik-politik koşullara bağlılığı, ama bu koşulları değiştirme gücüne de sahip bulunduğu sergilenir, epik tiyatroda. (Brecht, 1981, s.167-168)

Brecht'in yukarıdaki açıklamasında kritik olan ve önemle üzerinde durulması gereken şey insanın içinde bulunduğu koşullarda sergilediği davranış biçiminin koşullar değiştiğinde değişebileceğinin seyirciye açıkça gösterilmesidir. Böylece seyirci dünyanın, düzenin değişebilirliğine, dönüşebilirliğine ilişkin eleştirel yargıya ulaştırılır. Bu amaca ulaşmak için epik tiyatronun kullandığı hammadde gestustur. Walter Benjamin Epik Tiyatronun Kuramına İlişkin İncelemeler çalışmasında (Benjamin,2014, s.3) gestusu malzeme olarak tanımladıktan sonra, epik tiyatroyu da bu malzemenin amaca uygunluk doğrultusunda değerlendirmesi olarak açıklar ve savıyla ilgili kritik sorular sorar. Bu sorular; Epik Tiyatro gestusları nereden alır? Gestusların değerlendirilmesinden ne anlaşılır? Epik tiyatroda gestusların işlenmesi ve eleştirisi hangi yöntemle yapılır? sorularıdır. İlk sorunun cevabı gestusların gerçekliğin içinde bulunduğudır. Ama bu gerçeklik yüzey gerçekliği değil toplumsal olay ve durumların arkasındaki nedensellik ağını görünür kılmak amacını taşıyan ve olayların özünde yer alan gerçekliktir.

Peki bu gerçekliğe ulaşma ve durumlara ait gerçek tavırları gösterme yükümlülüğünde olan oyuncu çalışmasını nasıl yürütecektir? Oyuncu rolü üzerinde çalışırken öncelikle yazarın dünyasını tek ve biricik dünya olarak kabul etmekten ve bu dünyayla özdeşleşmekten kaçınarak başlamalıdır. Oyuncu rolü üzerinde çalışırken metinde yazarın çıkarlarının büyük toplulukların çıkarlarıyla hangi noktalarda benzer hangi noktalarda farklı olduğunu belirleyebilmelidir. Yazarın dünyasına karşıt bir tutumla yaklaşan oyuncu bu dünyaya karşı sergileyeceği jestik tavrı yani gestusu hayret eden bir kişinin tavrıyla sergilemelidir.

Karaboğa oyuncunun çalışmasına yönelik yöntemsel olarak kabul edilebilecek üç sonuca ulaşır ve bunları “oyuncunun metin ve rol analizi;

oyuncunun prova sürecindeki çalışma biçimi ve oyuncunun sahne üstünde seyirciyle kuracağı ilişki” (Karaboğa, 2011, s.193) olarak sıralar. Oyuncu metin ve rol üzerine çalışırken adım adım ilerler ve tümevarımsal bir yol izler. Bu yöntemle oyuncu tündengelim yöntemiyle çalışıp yani oyunun bütününden yola çıkarak karakter özelliklerini çabucak belirlemek yerine her yeni sahnede karakterin yeni bir özelliğini ve bunun yanında tavrını açıkça gösterebileceği çelişkilerini de belirler. Karaboğa’nın Brecht oyuncusunun analiz yönteminde belirleyici sorular olarak adlandırdığı ve Willet’ten alıntılıdığı aşağıdaki sorular oyuncunun role yaklaşımında belirleyici olan sorulardır:

- 1-Cümle kimin yararınadır?
- 2-Cümle kimin yararına olduğu iddiasındadır?
- 3-Cümle ne yapmayı gerektirir?
- 4-Cümleyle karşılık gelen pratik eylem nedir?
- 5-Ondan ne tür cümleler doğar? Ne tür cümleler onu destekler?
- 6-Cümle ne durumdayken söylenir? Kimin tarafından? (Karaboğa, 2012, s. 18)

Oyuncu karakterin içinde kaldığı durumu kendi bakış açısıyla değerlendirir ve oynayacağı rolü dıştan bir yaklaşımla, çevresindekilerin ve toplumun bakış açısıyla ele alarak onların perspektifiyle belirler. Böylece davranışlarının ardındaki nedenler ve oyuncunun rolü üzerinde karşıt olduğu tutumu da yaratımın içine eklenmiş olur. Oyuncu bu şekilde ele aldığı rolünü tarihsel bir dönem ve toplumsal sınıfın içine oturarak oynar ve bu yöntemle de davranışlarının koşullar değiştiğinde değişebilir olduğu seyirciye net bir şekilde sunar. Bu şekilde yorumlanan metin, metnin içerdiği gestusları keşfetmek anlamına gelir. Brecht oyuncunun gestustan kaynaklanan malzeme üzerinde yani fabel/ öykü ve oynayacağı rol üzerinde egemenlik kurduğunu aktarır. Brecht’e göre öykü/fabel tiyatral gösterinin yüreğidir ve gestusa dayanan bütün olayları kendinde barındırır (Brecht, 1993, s.90-91) “Tartışılacak, eleştirilecek ve değiştirilebilecek her şey oyuncu için bir gestus malzemesidir. Dolayısıyla bu malzemeler bütünüdür fabel. Deyim yerindeyse gestusların partiyonudur” (Arıcı, 2012).

Oyuncu adım adım ilerleyip metin üzerinde tüm çelişkileri bulgulayacak biçimde tümevarımsal çalışmasını tamamladıktan sonra prova aşamasına geçilir. Aslında metin analizi ve sahne üstü çalışması birbirinden ayrı yürümez. Oyuncu metni ilk okuduğunda tepki gösterdiği yerleri not alır, bu aşamada belirlediği bir karakter özelliği provalar sırasında başka bir şeye dönüşüyorsa

provalarda bulguladığı korunur. Brecht de zaten oyun yazımını bitmiş bir yapı olarak getirmez, provalarda metin de devamlı dönüşür, değişir.

Brecht provalar sırasında oyunculara bazı direktifler önerir. Bunlardan ilki *-medi de, tersine-di*. Bu yöntemle oyuncu oyunun bütün önemli sahnelerinde karakterin yaptıklarının yanı sıra yapmadıklarını da bulgulamalı ve oynarken bunu da seyirciye sezdirmelidir. “Söylemek istediğimiz şey şudur: Oyuncu *tersine*’nin gerisinde saklı yatanı sahnede sergilemeli ve bu sergilemeyi o türlü gerçekleştirmelidir ki, sergilediği şey *-medi de*’nin gerisinde saklı yatanı da kapsasın” (Brecht, 1994, s.31). Mesela oyuncu sahnede senden nefret ediyorum demez de seni seviyorum der, ya da haksızlığa uğradığında konuşmaz da susar. Kaza geçiren birine yardım etmez de kaçır vb.- Medi de tersine -di alıştırmaalarının amacı, oyuncuları “neden değil” sorusunu sormanın yanı sıra “neden ama” sorusunu sormaya da yönlendirmektir. Oyuncu bu yöntemle hem rol kişisiyle empati kurmanın önüne geçer, hem de rolün çelişkilerini ortaya çıkararak bunları oyunu sırasında seyircinin de fark edeceği tavırlara dönüştürür.

İkinci direktifi oyuncunun metin analizi sırasında ilk izlenimlerini belleğinde tutma önerisidir. Oyuncu rolünü hayrete kapılan zaman zaman da role karşı çıkıp itirazlarda bulunan bir tutumla okumalı, ezber yapmadan önce oyunun neresinde hayrete düştüğünü, nerelerine itirazda bulunduğunu belleğine yerleştirmeli ve bu ilk izlenimlerini de oyununun içine yerleştirmelidir. Bu oynanış biçimi ile oynayan oyuncu, seyircinin de aynı tutumla yani hayret edip itirazlarda bulunan bir tavırla oyunu seyretmesine yardımcı olacaktır.

Brecht’in oyunculara verdiği diğer bir direktif oyuncunun provalar sırasında söylediği sözler, yaptığı jestlere ilişkin açıklamaları sözle açığa vurmasıdır. Örneğin bütün gece uyumadığım ve yorgun olduğum için anlattıklarını dinlemedim diyen oyuncu eyleminin gerekçesini de açıklar. Bu direktif daha sonra üçüncü kişi zamirine aktarma olarak adlandırılmıştır. Oyuncular repliklerinin sonuna dedi kadın, dedi erkek diyerek eklemeler yapar ve birinci tekil şahısta oynadıkları rolü üçüncü tekil şahsa çevirirler. Brecht için bu yöntem rolün başarıyla oynanmasında çok önem taşır. Çünkü “böyle bir konuşmada konuşan oyuncunun kendisidir; öyle ki, oyunla ilgili direktif ve açıklamalar, oyuncunun oynadığı kişiyle ilgili görüşünü yansıtır” (Brecht, 1994, s.32). Bu önerisine bağlı başka bir önerisi alıntılanamaz. Oyuncu rolünü içinden geldiği gibi konuşuyormuş izlenimi oluşturmadan belli bir metindeki sözleri alıntıladığını vurgulamalıdır.

Brecht’in oyuncunun çalışmasında önerdiği bir diğer çalışma biçimi rollerin değiş tokuşudur. Böylece oyuncu kendi rolüne dışardan bakabilme

olanağı elde ederek rolüyle ilgili uzak açı kazanır. Ayrıca Brecht'e göre oyuncu yazarlık sanatını da öğrenmeli ve bir yazar üslubuyla doğaçlamalarda bulunabilmelidir. Oyuncunun sanatını yaparken başlıca ödevlerinden birisi ise her şeyi en korkunç durumları sergilerken bile hazla oynamasıdır. Ona göre "eğlendirerek seyirciye bir şey öğretemeyen ve öğreterek seyirciyi eğlendiremeyen oyuncunun tiyatrodaki işi yoktur" (Brecht, 1994, s.33).

Brecht tiyatro okulları için 24 alıştırma sıralamıştır. Bunlar:

- 1-Hokkabazlık numaraları, beri yandan kendini seyirci yerine koymalar
- 2-Bayanlar için: Çamaşırların dürülüp bükülmesi. Erkekler için de geçerli
- 3-Erkekler için: Değişik sigara içme pozisyonları. Bayanlar için de geçerli.
- 4-İplik yumağıyla oynayan kedi.
- 5-Gözlem alıştırmaları
- 6-Öykünme (imitasyon) alıştırmaları.
- 7- Not alma becerisi. Jestlerin ve ses tonlarının kayda geçirilmesi.
- 8-Hayal gücünden kaynaklanan egzersizler. Üç kişi yaşamına zar atar, biri kaybeder ilkin, sonra ötekiler kaybeder.
- 9- Epik parçaların oyunlaştırılması (dramatizasyon). Tevrat ve İncil'den parçalar üzerine çalışma.
- 10- Herkes için: Sürekli yönetme (reji) egzersizleri. Oyuncu arkadaşlara rollerini nasıl oynayacaklarının gösterilmesi.
- 11-Duygusal alıştırmaları. İki kadın, sessiz sakın, çamaşır dürüp bükür. Kocalarını delice kıskandıkları numarasını yaparlar. Kocaları bitişik odadadır.
- 12- Sessiz sedasız çamaşırları dürüp bükerken saç saça, baş başa gelirler.
- 13- 11. Maddedeki şaka, ciddi bir durum alır
- 14- Kılık kıyafet değiştirmede çabukluk bakımından yarışmalar düzenlenmesi. Paravana arkasında, açıkta.
- 15- Öykünmelerde değişikliklere gitmeler. Yalnızca tanımlanacak; öyle ki, başkaları tarafından da sergilenebilsin.
- 16-Step eşliğinde ritmik (şiiirsel) konuşma.
- 17- Pek büyük ve pek küçük çatal bıçakla yemek yeme.
- 18- Plak diyalogları: Plakta konuşulacak cümleler, serbest konuşulacak replikler.
- 19- Dönüm noktalarını saptama.
- 20- Oyuncu arkadaşın karakterini çizibilme.
- 21- Kimi ara olayların doğaçlama yoluyla yaratılması (improvizasyon). Metin bir kenara bırakılıp oyundaki sahnelerin salt konuşularak geçilmesi.

22-Otomobil kazası. Haklı olarak yapılacak öykünmelerdeki sınırın saptanması.

23- Çeşitlemeler: Bir köpek mutfağa girdi.

24- Rollerin provasında ilk izlenimlerin belleğe yerleştirilmesi. (Brecht, 1994, s.51-52)

Brecht'in sıraladığı bu egzersizlerin çoğunun oyuncunun gözlem yeteneğini geliştirici bir rol üstlendiği görülür. Oyuncunun gözlem yeteneğinin gelişmiş olması gerekir ki oyuncu karşılaştırma yapabilsin ama aynı zamanda karşılaştırma yapabilmesi için de durumları çok iyi gözlemlemiş olmalıdır. Brecht gözlem yoluyla bilgi üretildiğini ama gözlem yapabilmek için de bilgi sahibi olunması gerektiğini belirtirken birbirine gönderme yapan bu paradoksal dairesellik Brecht oyuncusunun gestusları elde etmek için kullandığı tipik çalışma yöntemini oluşturur. Brecht'in bu egzersizleri içinde yer alan 22. alıştırmaya Brecht'in epik tiyatro sahnesi için temel örnek kabul ettiği köşebaşı tiyatrosu olarak adlandırdığı kaza sahnesinin tanımlanmasıdır.

Epik tiyatro için temel bir örnek saptamanın pek zorluğu yoktur. Ben, kendi pratik çalışmalarında, her vakit, alabildiğine yalın, adeta doğal bir örnek olarak herhangi bir köşebaşında geçebilecek şöyle bir sahne seçtim: Bir trafik kazasına tanık olan biri, kazanın nasıl meydana geldiğini bir topluluğa anlatır. Tanığın çevresindekiler, belki kazayı görmemişlerdir, belki tanık gibi düşünmemektedirler ya da kazayı görmüşlerdir de, onu anlatıcıdan bir başka türlü algılamışlardır. Asıl sorun, anlatıcının taşıtı kullanan ya da taşıt altında kalan kişinin veya her ikisinin davranışını o türlü vermesidir ki, çevresindekiler kaza üzerinde bir yargıya varabilsinler. (Brecht, 1981, s.9-10)

Brecht oyuncusu oynama biçiminde kazayı gören anlatıcının tutumunu örnek alarak seyircisiyle ilişki kurmalıdır. Seyirci sahnede gördükleri karşısında olayların nedenleri, sonuçları, etkileri üzerine düşünebilmeli, kendi yargısına varabilmelidir. Oyuncunun sahne üzerinde seyirci ile kuracağı böyle bir ilişkide ise Brecht oyuncularının oynadıkları rolü yaşamalarını değil seyircilere göstermelerini ister.

Gösterin gösterdiğinizizi! İnsanların nasıl davrandığını

Gösterirken, gösterdiğiniz bütün değişik tavırların üzerinde

Gösterme tavrını hiç unutmamalısınız

Bütün tavırların temelinde gösterme tavrı yatmalı. (Karacabey, 2009, s.41)

Süreyya Karacabey, Brecht'ten Sonra kitabında Brecht'in yukarıdaki şiirini alıntılararak Brecht tiyatrosunda göstermeyi göstermenin esas olduğunu belirtir ve oyuncunun bedeninin tiyatronun diğer araçları gibi kendilik değerini unutturmadan, kendi mevcudiyetine dikkat çekerek sahnede kendini gösterdiğini açıklar (Karacabey, 2009, s.41).

Tavır ya da duruş Brecht'te, bedenın raslantısal bir deviniminden elde edilen görünüş değıldır, belli bir tarihe ve alışkanlıklara bağılıdır. Belirli bir biçimde davranmak, bir düşünceının bedende görünür kılınmasıdır ve Brecht'in öğrenmek dediğı şey esasında budur: Bedenle öğrenmek. Tiyatroda karşılığı, bir anlamda materyalde görünür kılınacak bir değışim stratejisini izlemektir, materyalden idealar üreten bir geleneğe karşı, materyalin, materyal değıerini yitirmeden, yalın bir biçimde kavranır olmasıdır. (Karacabey, 2009, s.39)

Yukarıda Benjamin'in Epik Tiyatro gestus malzemesinin değıerlendirilmesidir görüşünden sonra sorduğı ikinci sorunun gestusların değıerlendirilmesinden ne anlaşılır? ve buna bağılı olarak epik tiyatrodaki gestusların işlenmesi ve eleştirisi hangi yöntemle yapılır? sorusu olduğunu belirtmiştik. Benjamin sokaktaki insanların aldatıcı açıklamaları ve eylemlerinin bulanıklığına karşın gestusun iki üstünlüğü olduğunu ifade eder. Bunlardan ilki jestlerin yalnızca bir noktaya kadar çarpıtılabileceğıdir, diğeri ise jestlerin saptanabilir bir başlangıcı ve sonunun olmasıdır. Jestlerin bu sıkı çerçevelenmiş kapalı yapısı ona göre jestin temel diyalektik özelliklerinden biridir. Bu saptamalardan şu sonucu çıkarır: "eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğrattırsak, o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatrodun temel gereklerinden biridir." (Benjamin, 1984, s.37). Benjamin jeste dayalı tiyatrodun epik tiyatroya dönüşmesini sağlayan yöntemi kesintiye uğratmanın geciktirici niteliğı ve çerçevelenmenin episodik karakteri olduğunu savunur. Bu da bizi epik tiyatrodun önemli bir diğerk kavramı olan yabancılaştırma kavramını incelemeye yöneltir.

2. Yabancılaştırma

Marianne Kesting, Brecht'in epik tiyatrosunun düşünme sürecine göre boyutlandırılmış bir tiyatrosal biçim olduğunu belirtir (Kesting, 1985, s.74). Ona göre Brecht oyunlarının bir sorun üzerine bir sunuşu ve bu sorunun içeriğinin tartışılmasına neden olan bir işlerliğı vardır. Bu nedenle epik oyuncu da bir göstermeciye, bir önericiye dönüşür, bir felsefi görüşün aktarımını yüklenen kişi olarak oyuncu "kendisi bir şey bilen, o şeyi başkalarının da fark etmesinin yolunu açan bir kişi oluyor" (Kesting, 1985, s.75). Epik oyunculuğı bu şekilde tanımlayan Kesting Brecht'in "yabancılaştırma" etmenleri kuramının bu görüşler ve yaklaşımlar üzerine kurulu olduğunu iddia eder.

Karacabey de "Brecht Tiyatrosu, kesintisiz bir eleştirinin kesinti yoluyla elde edildiğı bir akıl yürütmenin içindeyse, yabancılaştırma kavramını yapının bütün noktalarına etki eden bir üst kavram olarak düşünmek gerekecektir" der (Karacabey, 2009, s.72). Bu anlamda yabancılaştırma kavramını epik

tiyatrodaki kullanılan sahneleme araçlarını çevresinde toplayan bir kavram olarak tanımlamak mümkündür. Oyuncunun oynama biçiminin dışında, oyunun bütünlüğünü kesintiye uğratan uygulamalar yabancılaştırma efektleri olarak kullanılır. Metnin episodik yapısı, sahnelerin başlıklarla açıklanması, projeksiyon kullanımı, sahnelerin müzik ve şarkılarla kesintiye uğratılması, sürekli sökülüp kurulan dekor ve atmosfer oluşmasına engel olan ışık uygulamaları da bu efektler arasında sayılır.

Brecht'e göre "bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır" (Brecht, 1981, s.103). Brecht bütün var olanları kuşkuyla karşılamak için yabancı bakış açısının geliştirilmesi gerektiğini savunur. Kendine tanıdık, bildik gelen bir duruma kuşkuyla bakmak o duruma karşı bir mesafe almayı, uzak aç kazanmayı gereksindirir. Bu mesafenin oluşturulmadığı oyunlar seyircisini bir yanılmanın içine sokar ve seyrettiği şey karşısında yargı oluşturmamasının önüne geçer.

Brecht'e göre yabancılaştırma efektlerinden yararlanılarak nesnelerin açıklanamaz ve denetim altına alınamaz özellikleri göz önüne serilmeye çalışılır. Oyuncular seyircilere görünenin ardındaki gizi göstermek için seyircilerin karşısındadır, gösterilmek istenen şeylerin önceden provası yapılmış o anda olup biten şeyler olmadığı, bir tekrarlama şeklinde olduğu, oyuncuların gösterdiği duyguların onlara ait olmayıp yabancı kişilerin duygularını anlattığı, sahnede her görülen eylemin, tavrın bir denetimden geçtiği, önceden üzerlerinde ayrıntılı çalışılarak bir karara varıldığı seyirciler tarafından anlaşılır durumda olmalıdır. Böyle bir seyir deneyiminde seyirci duygusallıktan belli bir uzaklığa taşınarak, dünyaya yönelik bir bakış geliştirirken karşılarında olan olaylar üzerine eleştirel düşünme yetisi edinir.

Brecht'in hem estetik hem felsefi ilke olarak benimsediği yabancılaştırma etkisinin iki odak noktası vardır, bunlardan biri Tarihselleştirme, diğeri de diyalektiktir.

2.1.Tarihselleştirme

"Tarihselleştirme, gerçekliği toplumsal, tarihsel ve yöresel koşullarıyla ve bir süreç olarak gösterme yöntemidir" (Candan,2013, s.109). Brecht epik oyuncunun olayları seyirciye tarihsel olaylarmış gibi sunması gerektiğini belirtir. Oyuncu tıpkı bir tarihçinin geçmiş olaylar ve davranış biçimlerine uzaktan bakması gibi yaşadığı dönemin olay ve davranışlarına böyle bir uzaklıktan bakabilmelidir.

Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: “Ben de böyle davranırdım” diye bir duyguya kapılmaz, olsa olsa şöyle diyebilir: “Ben de bu koşullar altında yaşasaydım”; ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu eleştirinin başlangıcıdır. (Brecht,1993, s.61)

Sahnede gördüklerini bu eleştirel yöntemle izleyen seyirci belli koşullar altında bir tavır sergileyen oyun kişinin koşullar değiştiğinde farklı davranacağı yargısını oluşturur ve hiçbir şeyin kalıcı, mutlak, sabit olamayacağı sonucuna kendi düşünceleriyle varabilir. Oyuncu seyircisiyle kuracağı ilişkide bu amacı gerçekleştirmek üzere bir tavır ve oynama biçimi geliştirmelidir. Bu bakış açısını kendi yaşadığı döneme uygulayabilen seyirci kendi yaşantısı üzerinde de değişmezmiş gibi görünen olaylar üzerine fikir yürütebilecek ve bunların da değişimine neden olacak çözümler üretebilecek bakış açısına sahip olabilecektir.

2.2. Diyalektik

Yabancılaştırmanın ikinci odak noktasını oluşturan diyalektik düşünme biçimi ancak böyle bir karşılaşma sonrasında gelişebilir. Diyalektik tiyatro, olayları karşıtlıkların bireşimi niteliği ile ele alıp onların içinde yer alan tezatıtez karşıtlığını yani çelişkileri göz önüne sererek bunlar üzerine sadece fark etme, düşünme değil onu değiştirme amacını da güder.

Bilimsel çağın tiyatrosu, diyalektiği bir zevk kaynağına dönüştürebilir. Mantıksal bir yörüngeyi izleyen ve sıçrayarak yolunu sürdüren gelişmenin şaşırtmacaları, bütün konumların durağanlıktan yoksun oluşu, çelişkilerin komikliği — insanların, nesnelerin ve süreçlerin canlılığından kaynaklanma eğlendirici konumlardır ve gerek yaşama sanatının gerekse yaşamdan alınan zevkin düzeyini, yükseltirler. Bütün sanatlar, sanatların en büyüğü olan yaşama sanatına katkıda bulunur. (Brecht,1993, s.108)

Oyuncunun yukarıda Gestus bölümünde tanımladığımız çalışma biçimi bu çelişkileri görünür kılmak adına yaptığı çalışmalardır. Oyuncu rol üzerine yapacağı ayrıntılı çalışma sonucunda sahnede oynama üslubuyla yadırgatmayı oluşturacak, olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinin belli bir tarihsellikte ele alındığı durumları seyircinin sadece fark etmesini değil, onların değişebilir olduğuna da yönelik eleştirel bir tutum elde etmesini sağlayacaktır.

3. Sonuç

Bertolt Brecht klasik mimetik temsil anlayışına karşı çıkıp yeni biçimsel arayışlara giren, bu doğrultuda kendi teorisini geliştirip hem yazar hem yönetmen hem de kuramcı kimliği ile tiyatro tarihine damgasını vuran en

önemli yönetmenlerden biridir. Kendi tiyatrosunu Aristotelesçi olmayan tiyatro olarak tanımlamıştır. Onun kuramını geliştirdiği tiyatrosu Epik Diyalektik Tiyatro olarak adlandırılmıştır.

Ona göre insanlık bilimsel, teknolojik, endüstriyel pek çok alanda hızla gelişirken bu gelişim ve değişime yönelik yeni bakış açıları insanlar arası ilişkilere yani toplumsal yaşama yönelememiştir. Burjuva toplumunun kurallarını belirlediği tiyatro sanatı da insanlar arasındaki ekonomik, siyasal, toplumsal ilişkileri gösterme konusunda yetersizdir. Oysa bilim çağının tiyatrosu toplumsal ilişkilerin özündeki temel koşulları görünür kılmalıdır. Bu tiyatro seyircisine alışılmış, değişmez, kader gibi görünen koşulların farklı durumlarda farklı sonuçlar doğurabileceğini fark ettirmeyi hedefler. İnsanların kendi yaşamlarına yeni ve eleştirel bir gözle bakabilmeleri temel amaçtır. Dünyayı değiştirme, dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu düşündüğü tiyatro sanatının oyuncularının da oynadıkları oyunda var olan çelişkileri açıkça seyirciye göstermeleri gerekmektedir. O halde epik tiyatronun oyuncusu rolüne nasıl yaklaşacaktır?

Çalışmada Brecht'in bu temel amacını gerçekleştirecek oyuncunun rolüne yaklaşım biçimi epik tiyatronun temel kavramları ele alınarak incelenmiştir. Bu kavramların ilki ve Benjamin'in epik tiyatronun hammaddesi olarak adlandırdığı Gestus kavramı çalışmada ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Gestus, oyunculuk pratiğinde yalnızca fiziksel eylemlerin göstergesi değil aynı zamanda bu eylemlerin ardında yatan toplumsal ve tarihsel ilişkilerin de görünür kılınmasını amaçlar. Epik tiyatronun diğer önemli kavramı yabancılaştırmadır. Olaylar ve kişiler doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrılarak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir duruma yabancılaştırma ile sokulur. Yabancılaştırma efektinin iki odak noktası ise tarihselleştirme ve diyalektiktir.

Gestus, tarihselleştirme ve diyalektik alt başlıklarıyla ele alınan yabancılaştırma kavramları aslında oyuncunun çalışmasında birbirleriyle iç içe geçen ve birbirlerinden ayıramayacak yapı taşlarıdır. Bugün dünyanın gidişatından rahatsız olan çağdaş oyuncu ve seyircilerin alışmamaya, olayları normalleştirmemeye, sıradanlaşan durumlarla arasına mesafe koyup görünenin ardındaki gerçekleri sorgulama konusunda Brecht'in epik tiyatrosunda yer alan bu kavramlara, dünyaya hayretle bakmaya devam edebilmek için, belki de her zamankinden daha çok ihtiyacı var.

Kaynakça

- Arıcı, O. (2012). Epik tiyatro ve gestus kavramı üzerine. Alman Dili ve Edebiyatı Üzerine Çalışmalar (18).
- Benjamin, W. (2014). Epik tiyatro üzerine üç metin (A. Cemal, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (1984). Brecht'i anlamak. (H. Barışcan, G. Işısağ, Çev.) Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1981). Epik tiyatro (K. Şipal, Çev.). Say Yayınları.
- Brecht, B. (1993). Tiyatro için küçük organon (A. Cemal, Çev.). Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1994). Oyun sanatı ve dekor (K.Şipal, Çev.). Cem Yayınevi.
- Candan, A. (2013). Öncü tiyatro ve dijital çağda gösterim. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hodge, A. (2010). Actor training. Routledge.
- Karaboğa, K. (2011). Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks. Habitus Yayıncılık.
- Karaboğa, K. (2012). Brechtien oyuncunun gerçekçi sanatı. Alman Dili Ve Edebiyatı Üzerine Çalışmalar (18).
- Karacabey, S. (2009). Brecht'ten sonra. De Ki Yayınları.
- Kesting, M. (1985). Tarihte ve çağımızda epik tiyatro (Y. Onay, Çev.). Adam Yayınları.
- Şener, S. (2000). Dünden bugüne tiyatro düşüncesi. Dost Kitabevi.

