

Bir Biçim Polemiği:

Fredric Jameson'ın Marksizm ve Form eseri ışığında Brecht-Lukacs tartışması ve Üç Kuruşluk Opera eseri üzerinde bir uygulama

Bahar Karlıdağı

“Dünya hiçbir zaman sanayi çağında olduğu kadar bütünüyle insanileşmemiştir; bireyin çevresinin bu kadar büyük bir bölümü hiç bir zaman kör doğal güçlerin değil de, insan tarihinin sonucu olmamıştır. Öyleyse eğer çağdaş sanat yapıtı bakış açısını yeteri kadar genişletebilseydi, birbirinden bu kadar ayrı görüngüler ve olgular arasında yeterli bağlar kurabilseydi, insaniyetsizlik yanlısaması kaybolurdu.”

(Jameson, 1971)

“Bundan böyle sanatın biçimlerine kolaylıkla kabul edilecek bir bütünlük kazandırılmaz: Dolayısıyla sanatın biçimleri, biçim verilecek şey ne olursa olsun, ya onu kuşatabilecekleri noktaya kadar küçültüp buharlaştırmak ya da kendi zorunlu nesnelere elde etmenin olanaksızlığını ve kendi araçlarını içsel geçersizliğini polemikçi bir biçimde göstermek zorundadırlar.”

(Lukács,1920)

“If we wish to have a living and combative literature which is fully engaged with reality and fully grasps reality, a truly popular literature, we must keep step with the rapid development of reality. The great working masses are already on the move. The activity and brutality of their enemies is the proof of it.”

(Brecht, 1938)¹

Hayatın bir tür merkezkaç kuvvetin etkisinde en yüzeyde ya da en dipte, uçta deneyimlenmesini meşrulaştıran post-modern kuramların aksine, Marksist eleştirinin bu

¹ “Eğer tamamen gerçeğe ilgili ve gerçeği tamamen kavrayan, yaşayan ve savaştan bir edebiyat, gerçekten popüler bir edebiyat istiyorsak gerçeğin hızlı gelişimine ayak uydurmamız gerekir. Büyük işçi kitleleri çoktan hareketlendiler. Düşmanlarının etkinliği ve kabalığı bunun kanıtıdır.” Bertolt Brecht, ‘Against Georg Lukacs’, *New Left Review* 84. sayı, (Mart/Nisan 1974), 53 Çev. Bahar Karlıdağı.

merkezkaç kuvvetini tanımlama ve merkezindeki sistemleri deşifre etme çabalarının gelişerek sürdüğünü, Georg Lukacs'tan Bertolt Brecht'e, bu düşünürlerden günümüz kuramcılarından Fredric Jameson'ın yazınına bakarak takip edebiliyoruz. Marksist eleştirinin karşısına alıp çözümlenmeye çalıştığı tarihsel süreçler değişse de, bu eleştirinin metodunun, kendini gizleyen opak tarihsel süreçleri şeffaflaştıracak yaklaşımları daima mevcuttur ve bu yaklaşımların ortak noktasında tarihselliği öne taşıyan incelemelere rastlarız. Zira hem Lukacs, hem Jameson, hem de Brecht bir tarihsel şuur üzerine kurulu tespitlerini paylaşırlar. Lukacs ideal sanat biçimlerinin varlık seyrini tarih felsefesi ile uyumlu hareketleri ölçüsünde değerlendirir; simgeciliği ya da modern sanatın otonom özelliklerini tarihsel süreçlerle açıklar ve tarihin ufkunda yiten klasik dönem biçimlerini ideal kriter kabul eder. Roman ise sosyolojik (ampirik) gelişmelerin var ettiği yeni epik aygıttır. Diğer sanatsal eğilimleri salt biçimsel evrim olarak gördüğü için reddeder. Diğer yandan, Jameson'ın Lukacs incelemesine bakarsak, Jameson için bu muhalif tavır içkin tarihsel evrimi göz ardı eden bir tavidir, çünkü her tür evrimin altında insan etkinliği yatar ve bu da bu evrimi tarihsel kılar. (Belki de) Jameson'a göre bu sebeple yeni türlerin dışlanması gerekmez, fakat özellikle 20. yüzyıl sonrası mikro ölçeklerde gelişen bu tarihsel evrimi görünür, şeffaf kılacak bir yazın / eleştiri geliştirmek Marksist eleştirinin temel hedefi olmalıdır. Brecht de oyunlarında hem sahnedeki performans halindeki topluluğun, hem de seyirci koltuklarındaki toplumun süregelen zaman sürecinin farkında olmaları için yeni bir dramatik yazın peşindedir, sahnelemede ve oyunculukta yeni teknikler kurgular; bu teknikler dram sanatına hizmet edecek bir biçimden çok oyunlarda temsil edilen görüşü 'gösterecek' pratik metodlardır.

Bu şekilde, bir noktada buluştuklarını tespit ettiğimiz üç Marksist düşünürün kendi aralarında oldukça sıkıntılı polemikler yaşadığını da görmekteyiz. Fredric Jameson'ın Lukacs'ı ideal kriterler yaratıp asıl tarihsel süreçleri takip etmemekle eleştirdiğini düşünüyorum. Lukacs ve Brecht arasında zaten kuvvetli bir tartışma yaşanmış. Bu makalede bu üç düşünür arasındaki ayrılıklar üzerinde durarak, Brecht'in *Üç Kuruluşluk Opera* (1928) metni üzerinden bir incelemeyle, bu eserin marksist eleştiriye, hem Jameson'ı hem de Lukacs'ın beklentilerine nasıl hizmet ettiğini anlamaya çalışacağım.

Frederic Jameson, Marksist yazından beklentilerini tartıştığı kitabı *Marksizm ve Form*'da (1971), yazının diyalektik düşünce sürecinde merkezi rol oynadığını, bunu daha kesin bir biçimde belirtmenin ise Marksist kuramın görevi olduğunu belirtir. Marksist kuram için yaşamsal olan temanın dolayım sorunu, yani bir toplumsal yaşam düzeyinden ötekine, ruhbilimselden toplumsala, dahası toplumsaldan ekonomik olana nasıl geçildiği sorunu olduğunu ifade eder. İdeolojinin, sanat yapıtının ya da, çatışma içindeki grupların daha temel

toplumsal ve tarihsel gerçeklikle ilişkilerini inceler ve toplumsal değere sahip kültürel nesnelerin toplum ve tarihle kurdukları ilişkileri anlamaya koyulur.

Jameson, adı geçen eserinde 1930'ların Marksist eleştirisinin uğraşmak zorunda kaldığı gerçekliğin, bugün varlığını yitirmiş, daha basit bir Avrupa ve Amerika gerçekliği olduğunu belirtir. Bugün artık var olmayan şey sınıf modelinin işte bu göze görünürlüğü ve sürekliliğidir; medya ve korkunç harcamalarıyla reklamcılığın uyguladığı mistifikasyon teknikleri sınıf yapısını giderek daha fazla gizlemiştir. Yaşam, üretim ve emek gerçekliklerinden uzak, yapay uyaranlardan ve ekranlara yansıyan süreçlerden oluşan bir düş dünyasına dönüşmüştür.

Jameson, Georg Lukács'ın *Roman Kuramı* (1920) adlı eserini ele alırken, Lukács'ın Platoncu biçimler ve yöntemsel ilkörnekler dünyasında Marksist boşluğu dolduran kişi görünümünde olduğunu bildirir. Lukács'ın erken dönem çalışması *Roman Kuramı* adlı eserinden bahsetmeden evvel, sanayi öncesi ve sanayi sonrası toplumlarda deneyimlenen hayatın sanata verebileceği yönü tartışır. Friedrich Engels'den yaptığı alıntı şöyledir: "İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, [...] ancak bunu tarihi koşullandıran belli bir çevrede ve hali hazırda var olan gerçek ilişkiler temelinde yaparlar." Toplumda hazırda var olan gerçekler için toplumsal hammadde ifadesini kullanan Jameson, toplumsal hammaddenin yalnızca sanat eserinin içeriğini değil, şeklini de belirlediğini ifade eder. Bu hammadde toplumun erken aşamalarında (sanayi öncesi, tarımsal, kabile toplumlarında) insani ölçekte, dolaysız ve açıktır. Bu insani boyut sayesinde, sanatta somutluktan bahsedilebilir. Toplumsal hammaddenin temel öğeleri anlamlıdır ve sanatçı/yazar bunları kullanır, ama - belki de toplumun üyeleri tarafından ilk elden deneyimlenebildikleri için - anlamlarını önceden göstermek gereksinimini duymaz. Jameson, bunu Hegel'in deyimi ile şöyle ifade eder: bu hammaddenin 'dolayım' gereksinimi yoktur. Sanayi çağında ise yapıtın öğeleri insani odaklarından kaçmaya başlar: insani olanın bir tür ölümü, bir tür merkezkaç dağılma başlar, kaba olguya ve maddeye, yani insani olmayana doğru ilerler.

Dolaysız kavranabilirlikle ilgili olarak, sanayileşmiş toplumun kurumları arasında sayılabilecek süper otoyol, çağdaş üniversite, Amerikan Ordusu ya da büyük sanayi kentinin, sanat yapıtının içinde gerçekleşmemiş ve sonuç olarak gerçekleşmesi olanaksız yabancı cisimler olduğunu belirtir, Jameson. Bu cisimler, dolaysız insani etkinliğin sonuçları olarak hissedilmeyen bir sürü yabancı inorganik madde gibi yapıtın insani bütünlüğünü zedelerler. Nesnelerin dolaysız anlamlarını kaybetmeleri sonucu, bu inatçı direngen şeylere anlam verme, onları sanat yapıtının insanileştirilmiş maddesi olarak çözümleme umuduyla, incelikle işlenmiş simgecilik yöntemleri gelişecektir. Jameson, sanat yapıtına taşınan bu yabancılaşmış

hayatın tamamen insani olduğunu belirtir, çünkü görünürdeki sistem insan tarihinin sonucudur. Son derece geniş bir sistemdir, fakat Jameson'ın ifadesinde, yine yazın biçimi ve yapısı ile uyumsuz olan da kesinlikle bu genişlemedir.

Bu genişleme yazın biçimi ya da diğer sanatsal ifadeler tarafından kuşatılmaz hale gelince ne olur? Toplumun üretim sistemindeki ileri seviyelere ulaşmış uzmanlaşma pek çok emeği, hizmeti görünmez kılar. Bireylerin takip edemeyecekleri üretim süreçlerinin sonucu olan direngen varlıklar yüzeyde görünür halleri ile mistik bir potansiyel vaat ederler. Bu tür menşei takip edilemeyen birimlerle dolu hayattaki yabancılaşma dozu karşısında simge kullanımına baş vurmış edebi yazının seyrini Jameson doğal karşılıken, Georg Lukács bir mağlûbiyet olarak değerlendirir. Jameson için, simgeci biçim aslında öznel değil tarihseldir; nesnelere kökenlerinde insani anlamları vardır ve nesnelere arasındaki gözden yitmiş ilişkiyi ortaya çıkaracak olan bağın algılanması ancak altta yatan insan emeği ve üretimin anlaşılmasıyla mümkündür; bu çerçevede nesnelere özgün anlamları algılanabilir. Çağdaş sanayi uygarlığında bu bağı görmek zordur, çünkü nesnelere kendilerinden bağımsız bir yaşam sürüyor gibi görünürler, simge kullanımının kaynağı da kesinlikle bu yanılgıdır. Fredric Jameson'ın mümkün, hatta zorunlu gördüğü yazın türü göze görünmeyen süreçleri somut şekilde ortaya çıkaracak bir yazındır. Simge kullanımını karşılıklı ilişki halini daha da imkansız hale getireceğinden istenmez.

Jameson'ın Lukács incelemesinin ardından, *Roman Kuramı* adlı esere daha dikkatli eğilelim. Bir edebiyat eleştirmeni, filozof ve siyaset düşünürü olan Lukács'ın *Roman Kuramı* (1920), erken dönem eserlerindedir. Bu dönem eserlerinde genç Lukács'ın Birinci Dünya Savaşı'nın kültürel arka planını oluşturan burjuva toplumunda yaşanan krize bir cevap arayışı içinde olduğu öne sürülmektedir. *Roman Kuramı* epik biçimin gelişimini genel bir tarih felsefesi çerçevesinde okuyarak romana kadar varan anlatı biçimlerinin ortaya çıkış noktalarını ve bu süreçleri ele alır. Bir dönüşüm aşamasında gördüğü Batı toplumunda inanç ve davranış normlarının kaybının, yaklaşan çağın mutlak günahkarlık çağı kılacağını savunur. Lukács'a göre masumiyet ve homojenlik çağının ürünü olan ve aşkınlıkla beraber şimdi ve burada olma halini (immanence) bir arada barındıran, ve bireysellikten uzak benliği ve genel geçer isimli (eponymous) kahramanlara sahip Homerik epiğin karşısına dikilen roman ise bir kriz çağının eseri; aşkın ideanın yersiz yurtsuzluğunun edebi biçimde belirışıdir (Makaryk, 1995). Eserde, Lukács'ın, Yunan dünyasının gizini anlama, Yunan zihninin topografyasını çıkarma amacını buluruz. Yunan dünyası homojen yapıdadır; daha geneldir, felsefidir, ev arketipine - sevgi, aile, devlete - daha yakındır; bireyin içinde uçurumlar yoktur; Fredric Jameson'ın hammadde olarak bahsettiği girdiler henüz somuttur, ancak felsefenin başlangıç

aşamasında bunlar yavaş yavaş solmaya başlayacaktır. Bu aşamanın evvelinde, trajik karakterler Homeros'un yaşayan adamının yerini alacak, onu açıklayacak ve şeklini geliştirecektir. Sanat bu şekilde bağımsızlığına kavuşup, mimetik işlevinden kurtulacak- dünyanın ufku belki de insan ölçeğine indirgenecektir, fakat metafizik dünya yıkılmış olacaktır.

Biçimin evrimsel kronolojisinde, Giotto, Dante veya Eschenbach'da dünyayı tekrar bütünlük içinde görür Lukács. Dünyanın bütünselliği (totality) yine bir bakışta göze gelir haldedir, estetik tekrar metafiziğe dönüşmüştür. Bunun yitimi ise, varlığın spontane bütünselliğinin ortadan kalkması demektir. Artık basitçe kabul edilebilen bir bütünsellik sanata şeklini vermeyecektir. Yapılacak şey, şekillendirilecek olanı, kapsayabilecekleri bir hale sokana kadar daraltmak ve ket vurmak ya da gerekli nesneyi elde etmenin imkansızlığını ve eldeki araçların geçersizliğini göstermek olacaktır. Bu durumda sanatçılar, dünyanın yapısındaki parçalanmış tabiatı biçimler dünyasına taşırlar.

Klasik Yunan'a bakıldığında, sanat biçimlerinin zamanlarında doğup, o zaman ufku terk ettiğinde zayıflayıp sona erdikleri saptanır. Felsefi dönemsellik kaybolunca, sanatsal türler birbirleriyle ilişki içine girmeye başlarlar. Anlamın hazır ve nazırlığı tamir edilemez şekilde sekteye uğramıştır. Hayat sahnesinden ayrılan anlam, kendini kendi varlığıyla ödüllendirerek özün yaşamı terk edişine sebep olacaktır. Tragedya müsait doğasından ötürü, değişerek hayatta kalacak, fakat epik yitip gidecektir, çünkü epiğin nesnesi hayatın kendisi, bütünselliğidir. Sanat felsefesi dramatik sanatlara uygulanabilir, çünkü dram sanatı biçimden doğmuştur. Dramda, nesnel dünya öznenin dünyasında sergilendiği için özne ve nesne örtüşür, epikte ise özne ve nesne arasına mesafe girer, birbirleriyle kolaylıkla buluşmazlar. Nesnel dünyanın yıkılması ile beraber, özne de yıkılacak ve bir fragmana/parçaya dönüşecektir; bu durumda sadece 'ben' ayakta kalır ve dünyası da kendisinin yarattığı yıkım dünyasıdır. Böyle bir öznellik her şeye biçim kazandırmaya çalışacaktır ve tam da bu sebeple bu biçimin, hayattan sadece parçalar yansıtmaya gücü yeter. Diğer taraftan, hayatın bütünselliği kendi içinde, aşkın bir merkez bulmaya yönelik her türlü çabayı reddeder ve bileşenlerinin herhangi birinin üstünlük sağlama çabasının önüne geçer.

Epik birey, romanın kahramanıdır; o dışarıdaki dünyaya yabancılaşmanın bir ürünüdür. Epik kahraman ise asla bir birey değildir; bir kişilik edinmesine yarayacak bir iç çeperi (interiority) yoktur. Epik edimler her zaman nicelikleri ile dile gelir, çünkü dev, organik bir hayat bütününe hitap eden deneyimlerdir.

I. Uygulama

Fredric Jameson ve Lukacs'ın birbirinden ayrıldığı noktalardan çok, aynı konulara değindikleri başlıkları inceleyecek olursak, öncelikle göze batan nokta, sanayi toplumları ya da sanayi sonrası toplumdaki yüksek oranda seyreden uzmanlaşma ve üretim ilişkilerinin artık kılcal ölçüğe erişmiş olması sonucu emeğe, üretime karşı bireysel yabancılaşma halidir. Genellikle bütün Marksist yorumların hareket noktası olan bu ortak payda, Lukács'da öz, ruh, bütünsellik ve tarihsel an gibi daha soyut dinamikler gözetilerek ele alınmıştır. Jameson, daha maddeci bir edayla 'hammadde' sözcüğünü seçmiş ve bunu sanat eserinin yapımında kullanılan bir malzeme olarak ele almıştır. Jameson'ın değerlendirmelerinde tarihsel sürecin temel veri olarak kabul edildiği öne sürülebilir, örneğin simgecilik hareketini eleştirir bir tutumu yoktur, zira tarihsel koşulları bu hareketi meşru kılar. Jameson'ın Lukács'a yönelttiği temel eleştiri, Lukacs'ın temel kıstas verisi olarak eski Yunan'ın altın çağını meşru ilan etmesidir; biçimlerin başlangıç noktalarının buradan ne şekilde tarih boyunca türediğini tartışır; hem deneyci (ampirik) düzlemi, hem de aşkın düzlemi takip eder, çünkü asıl konusu aslında bu iki düzlemin ilişkisidir. Deneyci düzlem tarihsel şimdiki zamanın sunduğu düzlemdir, aşkın düzlem ise biçimin barındığı alandır. Bu ikisinin eski Yunan'da birlik içinde, birbirini tanırlar halde olduğunu epik üzerindeki tartışmalarında ortaya koyar. Lukács yaratıcı kişinin iç dünyasında aşkın düzlemlerle deneyci düzlemin birliğine vakıf olduğunu; bu birlik yitildiğinde ise yersiz yurtsuzluk hali olan romanın üretildiğini belirtir; bu durumda romanın bu ilişkinin tekrar kurulması yönünde bir çabanın aygıtı olduğunu öne sürebiliriz. Jameson'ın da Marksist yazından beklentisinin farkı olmadığını savunabiliriz: Göze batmayacak farklılıklar gösteren uzmanlıklarla ve komplike hale gelmiş anlaşılabilir / görülemez üretim süreçlerini şeffaflaştırarak emeği görünür kılacak ve bu şekilde insani merkezi geri kazandıracak bir yazın istemektedir. Brecht'in düşüncelerine baktığımızda da aynı şeyi yakalarız, zira onun da emekçi kitleleri eğitmek ve onlara bir politik duruş kazandırmak üzere tasarladığı dramaturjisinin altında şöyle bir inanç yatmaktadır: Çalışan kitleler gayriinsanî hallerini aşmış, "insanî olan herşeyi kendilerine çeker" durumdadırlar.

Brecht'in epik tiyatrosunda da, karakterler ve izlek, çevreleyen hayat koşullarının ve bu koşulların tarihselliğinin bir fonksiyonudur. Lukács'ın hayatın bütünselliği olarak adlandırdığı dev çerçeve, ya da hayat sahnesi koşulları şekillendirir ve karakterler, bu koşulların belirlediği yazgılarını emekçi bir edayla ve şuurla sırtlarında taşırlar ve bu şuur onların bir "iç çeper (interiority)" geliştirmesine engel olur. Gösterim kurgusu olsun, izlek olsun, Lukács'ın tarif ettiği epik bütünselliği çağırır, zira bu bütünsellik, hayatın içinde aşkın bir merkez bulmaya yönelik bütün eğilimlerin önüne geçer.

Lukacs'ın dram sanatının hayatta kalması ile ilgili yorumuna bakarsak, bu sanat dalı biçimden türemiştir ve bu otonom yapısı sayesinde günümüze ulaşmıştır. Ayrıca, nesnel dünyanın özne üzerinden sergilenmesi sayesinde özne-nesne ilişkisindeki kopuşun önüne geçer, fakat epik anlatıda özne ile nesnesi arasına büyük mesafeler girer, buluşmaları zor olur. Bir Brecht karakterinin her an hayat koşullarının (oyunun geniş izleğinin) farkında oluşu da bu mesafeyi doğurur. Lukacs'ın epik kahraman portresinde olduğu gibi, Brecht karakterleri kedilerini oldukça geniş bir hayat ölçğine göre yapılandırır; büyük resim devamlı göz hizalarında tutulur, tarihsel ve toplumsal yapılardan haberdar varlıklarını sürdürürler.

Diğer taraftan Brecht'in epik tiyatrosunda, Lukacs'ın kehanetinin doğrulandığını görürüz: Artık basitçe kabul edilebilen bir bütünsellik sanata şeklini vermeyecektir. Yapılacak şey, şekillendirilecek olanı, kapsayabilecekleri bir hale sokana kadar daraltmak ve sekteye uğratmak olacaktır; bu durumda, dünyanın yapısındaki parçalanmış tabiat, biçimler dünyasına taşınır. Epik tiyatronun hayatın tamamını değil de, bir 'hayat dilimi' gösterdiğini biliyoruz. Epizodik gösterim yapısının da bir tür parçalara ayırma ve aşkın merkezi reddetme süreci olduğu da açıktır.

Fredric Jameson'ın mümkün, hatta zorunlu gördüğü yazın türü göze görünmeyen süreçleri somut şekilde ortaya çıkaracak bir yazındır. Brecht'in tiyatrosunun ana amacı da, bilimsel bir titizlikle, burjuva toplumunun ters işleyen değerlerini gün ışığına çıkarmaktır. Yeni bilim çağının tiyatro yazını elindeki materyali "içinde hiç bir yabancı madde kalmamacasına değiştirmekte", bir şekilde damıtmaktadır. Gerçeği söylemek, göstermek önemlidir. Toplum düzeninin işlevsel mekanizmaları eleştirel bir şekilde gözler önüne serilecek, şeffaflaştırılacaktır. Lukacs'a cevabında değinileceği üzere, bireyin toplumla ya da diğer bireylerle olan ilişkisi kapitalizmin gerektirdiği rekabetçi mücadele olarak çizilecektir ve bireyi oluşturan koşulların kavranması önemlidir. Brecht'in oyunlarında bu koşulların, karakterleri şekillendiren tarihsel ve toplumsal gerçekler olarak şeffaf bir şekilde sergilendiklerini görürüz.

Bu paralelliklerin yanı sıra Lukacs'ın öne sürdüğü gerçek hayattan kopmuş, bağımsız hayat süren biçimler dünyası göz önünde tutularak Brecht'in tiyatrosu nasıl değerlendirilebilir? Lukacs'ın gözleminde gerçek, somut dünyayı terk edip bağımsızlığını ilan etmiş olan biçimci sanat saptaması Brecht tiyatrosunun 'yabancılaştırma etkisini' kapsar mı?

II. Lukács ile Brecht arasında geçen tartışma

20. yüzyıl Avrupa kültür tarihinde, 1930lar ile 1960lar arasındaki Alman Marksist estetik konusunda yoğun tartışmaların taraflarına bakarsak, yoğunlukla Walter Benjamin, Bertolt

Brecht, Theodore Adorno, Georg Lukacs ve Ernst Bloch'u görürüz. Bloch - Lukacs çatışması, Adorno – Benjamin yazışmaları, Brecht'in Lukacs eleştirisi ve Benjamin'le yürüttüğü tartışmalar, Adorno'nun Lukacs'm eleştirisine ve Brecht'in tiyatrosuna yönelik savaş sonrası gözlemleri bu geniş tartışmayı şekillendirmiştir.

Brecht - Lukacs tartışmasının ana hatlarına eğilsek, dışa vurumcu akımlar karşısında tavrı alan Lukács'm, Brecht'in dramaturjisinin yarattığı yabancılaştırma etkisini formalist olarak değerlendirdiğini görürüz. Brecht ise bu tespite verdiği cevapta, güncel tarihsel koşullarda formalizmin nasıl algılanabileceğini tartışır ve evvelki yüzyıla ait biçimlerin güncel koşullara eğilebilme kapasitesini sorgular.

Georg Lukács, Brecht ve Benjamin'in ürettiği kuram ve eserler üzerine gözlemlerine *Aesthetik* (1963) adlı eserinde tekrar yer verir. Alman edebiyatında dışa vurumculuğu hedef alan yazısında, Brecht'in tiyatrosunda yaptıklarını öncü akımlardan ayırırken yaptığı tespitte Brecht'i, konformist olmadığı ve yüzeysel bir varlık halinde yaşamayı alışkanlık edinmiş insanları güvenlik yanılsamasının dışına ittiği; gerçeğin asıl doğasını kavrayabilmeleri ve onu değiştirebilmeleri için zihinlerine gerekli işaretleri gönderdiği gerekçesiyle savunur. Lukács'a göre öncü akımlar bu gerçeği yadsır ve estetiği ile de onu yok etmeye çalışır. Halbuki bu gerçeklik yabancılaştırma etkisinin başlangıç noktası ve amacıdır.

Georg Lukács, Brecht'in tiyatrosuna, bu şekilde hakkını teslim etse de yabancılaştırma etkisini biçimcilik (formalizm) olarak suçlamaktan vaz geçmez ve Brecht'in dramaturjisinin dayandığı temel temaların "yanıltıcı, ham ve yüzeysel" olduğunu belirtir.

Georg Lukács'm edebiyat eleştirisinin merkezine aldığı klasik geleneğin estetiğinde, bir bütünlük arz eden toplumdaki yine bütün bir kişi betimlenir. Jameson'm sanayi toplumlarında yitirilmiş olduğunu belirttiği bu insani ölçüğün işlevi, Lukács'm "Historical truth in fiction" (1948, Ellman ve Fiedelson v.d., 1965) başlıklı yazısında öne sürdüğü proleter humanizmanın amacıyla örtüşür: etkinliği işçi sınıfının işlevselliğine dayanan sanayi toplumlarında, Brecht'in insancıl çalışan kitlelerini çağrıştıran proleter hümanizma eksiksiz - bütün insanı tekrar inşa etmek, onu sınıf toplumunda maruz kaldığı bozulma ve parçalara ayrılma sıkıntısından uzak tutma görevini üstlenecektir.

Brecht'in bilim çağı tiyatrosuna gönderme olarak nitelendirilebilecek tespitlerinde Lukács, estetik ve bilimin alanlarının birbirinden farklı olduğunu belirtir. Brecht'in *Short Organon for the Theatre* eserine değinerek, bilimin estetik alanına uygulanması fikrine karşı çıkar ve bunun, estetik alanında biçim ve içerik ilişkisini zedeleyeceğini belirtir, çünkü bu

durumda biçim ve içerik kesin bir ayrılık içerisinde ele alınacaktır. Halbuki bu mümkün değildir.

III. Brecht'in cevabı

1933 tarihinde Lukács SSCB'ne yerleşmiş ve çalışmalarını orada daha rahatlıkla sürdürmüştür. 1938 yılında Brecht ile Danimarka'daki bir görüşmesini kaydeden Benjamin, 'Lukács ve diğerlerinin yayınlarının Brecht'in çok canını sıktığını,' ifade eder. Buna karşılık Brecht de, günlüklerine içini dökmek dışında, yayın kurulunda bulunduğu, Moskova'da 1936 – 39 yılları arası yayınlanmış olan *Das Wort* dergisine 1938 yılında Lukács'a yönelik cevap yazıları yazarak, zaten dışı vurumculuk konusunda Ernst Bloch ve Lukács arasında sürmekte olan tartışmalara katılmış olacaktır, fakat bu yazılar *Das Wort*'da yayınlanmaz. 1967 yılında Batı Almanya'da, ölümünün ardından *Schriften zur Kunst und Literatur* kitabının baskısında bu konudaki dört deneme yazısına yer verilir.

Bertolt Brecht, Lukács'ın yayınları hakkında düşüncelerini açıklarken, 19. yüzyıl gerçekçi yazarlarının burjuva yazarları olduğunu belirtir ve bu yazarların edebi kazanımlarından 20. yüzyılın sosyalist ve proleter çevrelerinin nasıl fayda sağlayabileceklerini; bir zaman diliminin eseri bir başka zamanın insanına, hatta karşıt sınıfın insanına nasıl yol gösterici olabileceğini sorgular. Bunun da ötesinde, modern edebiyatta kullanılan yeni teknikleri formalist olarak nitelendiren Lukács'ın bizzat kendisinin, zamanla dönüşen edebi anlatımların içinden biçimler çıkardığı için "formalist" olduğunu ileri sürer.

Brecht'e göre, 1918'den sonra Alman kültüründeki en radikal gelişmeleri tiyatro ele almıştır, fakat Lukács roman hakkında yazar. Tüm yeni formların önemi vardır, ayrıca sanatçıların yeni ifade biçimleri üzerinde denemeler yapabilmeleri de önemlidir ve bu yenilikler toplumsal gerçekliğe hizmet ettikleri sürece kabul edilebilirler. Sanattaki teknik bolluk, "mekanik" fakirlik değil, enerji ve özgürlük belirtir. Sömürülen sınıfın, kendi sömürücülerine karşı verdiği bu son savaşta, onlara ulaşmak adına sanatın da değişmesi gereklidir. Brecht'in amacı, Marksist edebiyat kuramını roman sınırlarının ilerisine taşımaktır.

Rus Devriminin ardından biçim açısından gelişmiş, hedefi açısından ise popüler denebilecek tek sanat olarak nitelendirilen Brecht tiyatrosunun Lukács'a karşı en kuvvetli savunması ise şudur: oyunları Alman işçi sınıfı ile hayati bir uyum (rezonans) yakalamıştır! Brecht klasik modellerin üzerine kurulunca gerçekçi yöntemlerin bile biçimci özellikler sergileyeceğini savunur. Yeni yükselen işçi sınıfı için umut vardır; kitleler insani olana uzaklıklarını yenmiş ve tekrar insan olmuşlardır, fakat yeni bir insanlıktır bu. Bu sebeple

klasik modellere dönmek uygun değildir, aksine ileri gidilmesi; tekniklerin ortadan kaldırılması değil, aksine geliştirilmeleri gereklidir.

Zaman akar ve metotlar tükenir, heyecan kaybolur. Gerçeklik değişir. Onu temsil etmek için temsil şekillerinin de değişmesi gerekir. İşçiler ve sanatsal yenilik hakkındaki deneyim ve görüşlerini Brecht şöyle paylaşır (1973): “işçiler her şeyi içeriğinin gerçekliğine göre değerlendirdiler ve gerçeğin, toplumun gerçek mekanizmalarının temsiline yardım eden her yeniliği benimsediler; tiyatral görünen her şeyi, kendi namına çalışan her makineyi reddettiler. İşçilerin görüşleri asla edebi veya tiyatro estetiğinin dilinde olmadı. Gerçekçiliğiyle baş edebildikleri sürece kimsenin proletarya için alışılmadık şeyler üretmekten çekinmemesi gerekir.” Edebiyatın çağdaş kişilerin edindikleri yeni yöntemlerden uzak tutulması uygun değildir. Bu tür yeni yöntemlerin uygunluğunun tespiti için, eleştirinin- özellikle de Marksist eleştirinin - bilimin titiz metodik ve somut tavrını benimseyerek tespitte bulunması gerektiğini savunur Brecht.

Bireyin bütünüle veya diğer bireylerle ilişkisi ise Brecht’in görüşünde, hayat mücadelesindeki insanların arasındaki, tırmanan (gelişen) kapitalizmin gerektirdiği rekabetçi mücadeledir; kapitalizm ve sosyalizm farklı bireyler oluştururlar; bireyi oluşturan koşulların kavranması önemlidir.

IV. Bir uygulama – Üç Kuruşluk Opera (1928)

Bertolt Brecht’in *Üç Kuruşluk Opera* oyununun metni, İngiliz yazar John Gay’in 1720’li yıllarda İngiliz toplumunu eleştirmek üzere yazdığı *Beggars’ Opera* metnine dayanır. Adı geçen oyun 1920’li yıllarda da Londra’da defalarca sahnelenmiş ve büyük başarı kazanmış, böylece Brecht’in dikkatini çekerek *Üç Kuruşluk Opera* oyunun doğuşuna sebep olmuştur. Bertolt Brecht, bu oyununda akılcı ve evrensel ahlakı sahiplenmiş görünen burjuva toplumunun çarpıklığını, ona özenen alt toplum katmanlarının denediği burjuva pratikleri ile göz önüne serer. Kendi notlarında şunları paylaşır (1928, Cemal, Çalışlar v.d. 1998, s. 273) John Gay’in 1720’li yıllarda yazdığı *Beggars’ Opera* metni 1920lerde de aynı mesajı vermektedir, zira “ahlak içinde yaşamaktansa, ahlakın sırtından yaşama benimsenmektedir” hala.

Brecht’in tiyatrosu, burjuva toplumunun ters işleyen değerlerini gün ışığına çıkaracaktır ve bunu nasıl çıkaracağı da önemlidir; bellidir. Yeni bilim çağının tiyatro yazını elindeki materyali “içinde hiç bir yabancı madde kalmamacasına değiştirmekte”, bir şekilde

damıtmaktadır. Gerçeği söylemek, göstermek önemlidir. Tiyatro temsilinde yazınsal öğelere yer verilmesi de buna hizmet eder; eğer bölümlerin başına temayı önceden anlatan panolar, yazılar konursa, zaten oynanacak şey belli olacaktır, seyirci de olay akışına (izleğe) hakim bir şekilde, daha dikkatle takip edecektir. Dikkatini vererek, sigarasını içerek, inceleyecektir. Brecht'in beklediği seyirci budur. Bu seyirci kandırılmayacaktır; dürüst oyuncu bu sebeple hem oynayacak, hem de oyununu gösterecektir, yani inandırıcı olma çabasından bahsedilemez. Kendi devrim tiyatrosu için Brecht, "birimlerin ayrımını" öngörür. Wagner'in bütüncül sanat eserinin aksi geçerlidir bu yapıda. Bütün sanat birimlerinin (söz, müzik, sahne) sonuca ulaşmak için elbirliği ile seyirciyi bir estetik bütünlüğe taşımasının aksi yönünde gerçekleşir. Brecht tiyatrosunda, her estetik birim kendi otonomluğunu muhafaza eder ve diğer birimlerle diyalog kurar, belki de bu şekilde yaratılan tutarsızlık bir düşünce ve öngörü yaratır seyircide. Örneğin, oyuncunun şarkı söylerken müziğe karşı söylemesini ve hatta konuşmasını bekler Brecht. Oyundan verilecek bir örnekte, Mac, Polly ve Jenny aşk üçgeni ele alınırsa, bu aşkların nerelerde yaşandığı aşk ideolojisinin gerçekçi antitezini oluşturur: çalınmış eşyalarla dolu bir depo, bir genelev ve kandırmaca ve ihanet temaları. Burjuva beklentisinin oluşturduğu aşk ve evliliğe dair ideolojiyi Brecht çarpıtılmış ilişkiler ve mekanlar üzerinden göz önüne serer.

Douglas Kellner, "Brecht's Marxist Aesthetic" (1997) başlıklı makalesinde, Karl Korsch'un Marksçılığından etkilenmiş olan Brecht'in bu kuramın estetiğini nasıl geliştirdiğini tartışır. Buna göre, Brecht, epik tiyatrosunda bir çevrede gelişen belirli tarihsel olayları ön plana taşıyarak çevre koşullarının nasıl karakterleri şekillendirdiğini aydınlatmayı amaçlar. İnsanın durumunun evrensel temalarına eğilen oyun yazarlarının aksine, Brecht burjuva toplumunun seyri içinde rol alan bozuk çıkar ilişkileri çerçevesinde ve belirli tarihsel durumlarda insanların hangi tavırla, davranışla bu durumlara adapte olduklarını sergiler. Özellikle *Mahagonny* ve *Üç Kuruşluk Opera* oyunlarında Brecht, kapitalist toplumlarda insanların birbirleriyle kurdukları ilişkilere odaklanmıştır. Bu şekilde, ilişkiler ve belli zaman dilimi çerçevesinde gelişen temsil sürecine *tarihselleştirme* demiş ve kişilerin içinde yaşadıkları topluma en iyi eleştirel bakış yöntemi olarak güncel koşulları tarihsel, geçici ve değişime maruz kalacağını bilerek ele almayı önermiştir. Duygular, düşünceler ve davranışlar zamanın ve koşulların bir ürünü ya da buna tepki olarak ortaya konacaktır. Brecht karakterlerinin gerçekliği aksiyonla aralarında bir sebep-sonuç ilişkisi barındırmalarıdır diyebiliriz, ne de olsa karakterler, tarih ve çevresel koşullarla şekillenen ve bunun farkında olan karakterlerdir. Brecht metni, akılcılığı, yalın eylemi ve tarihselliği ön plana çıkarır. Bu akılcılık sayesinde karakterler hayattaki yerlerini benimsemişlerdir. Çatışmalar, çelişkiler

kişiler arasında değildir; hayatın kendisi dolambaçlı ve çelişkilidir zaten ve karakterler bunun farkındadır.

Üç Kuruşluk Opera oyunundaki kendi hayat alanları ile çatışmayan tipik Brecht karakterlerinden Filch, dilencilik “sektöründen” bahseder, Peachum dilenci tiplerini kategorize etmiştir; bunlar, dışarıda akıp giden hayatın kategorileri, eğilimleridir. Dilencilik, burjuva kültür ve endüstrisinin ilerlemeci koşullarında bir sektör haline gelme olasılığını vaat eder. Bu şekilde, karakterlerin burjuvalıktan pay edinme dertleri vurgulanır. Mac’in çetesindeki elemanlar burjuva zanaatkarları olarak tanımlarlar kendilerini; Filch adlı dilenci kişisel bakımı kendine dert edinir, sektörünün geleceği konusunda endişelenir; hayat kadınlarının çizdiği tablo, kösnül bedenselliği değil, ‘sanki özlenen sakin burjuva cennetini’ sergilemektedir. Bu sahnede oyuncular çamaşır ütüler, yıkanır ya da dama oynar, gazete okurlar. Bu şekilde gösterilen hayatlar, karakterlerin üzerinde hayat koşullarının, sistemin ne derece baskın olduğunu; bu sistemin makbul bir üyesi olabilmek için sarf ettikleri çabayı ve inançlarını ironik bir şekilde sergiler.

Mahagonny veya *Üç Kuruşluk Opera*’daki açgözlülük, ya da *Cesaret Ana*’daki acılar sosyal ortamın tarihsel yapıtaşları arasında algılanacak ve öyle değerlendirilecektir. Bu yüzden, yabancılaşma gerekir ve seyirci için bu sağlanacaktır. Bunu, oyuncu gerçekleştirir. Mimetik temsile yer yoktur, eleştirel bir mesafe şarttır. Seyirci “büyülenemez”. Zihinsel uğraşların verildiği başka kurumlarla da ilişkiye girecek olan tiyatronun seyircisi de kendini geliştirmeyi başarmalıdır; kendini bu yolla “yukarıya doğru zorlamazsa” tek yanlı kalacaktır. Bütüne hakim olan seyirci nehrin/akışın içinde olmamalıdır; bu akışın içinde düşünmemeli fakat bunun üstüne düşünmelidir. Yani zaman akışının ve belki de döngülerinin içinde değil, üstünde olmalıdır. Bunun yanı sıra, materyalist görüşe dayalı epik tiyatro yazını seyircisinin duygu yatırımları ile ilgilenmez. Dümdüz yürüyen değil, dönemeçleri, sıçramaları olan zorunlulukları bilir. İnsanı yapılandıran süreçleri kavramak önemlidir. Diğer deyişle, tarihin ve toplumun ürünü olarak insan Brecht karakterlerinde sergilenecektir.

Aksiyonun etrafında şekilleneceği bir dış gerçeklik, *Üç Kuruşluk Opera* metninin ana eksenindedir; aksiyonun tempolu akışını sağlayan bir araç olarak değerlendirilebilir; şehir hayatının akışını devamlı arka planda canlı tutan ve izlekten türemeyen bir ritim önerilir, bu bağımsız gerçek sayesinde. Aksiyon, bir geri sayım boyunca ilerler; bu, kraliçenin taç giyme törenine doğru akan zamandır. Böylece oyun geri sayımın dış ritmine asılı şekilde, kendi dramatik izleğine bağlı kalmadan, olay örgüsünden türeyen temaları da aşarak ilerler. Tarihsel, çevresel koşulların karakterler üzerindeki etkisi somut, elle tutulur şekilde hissedilir, hatta oyun sonunda bu dış etken (kraliçenin günün anlamından ötürü af ilan etmesi) baş

karakterin hayatını kurtarır. Taç giyme töreni ayrıca dilenciler, hırsızlar ve gangsterler için bir fırsat kapısı, polisler içinse bir gerginlik sebebidir ve gündemlerini meşgul eder; kuvvetli dış etken olarak, ihanet, rüşvet, çıkar ilişkileri gibi temaların kolayca yaratacağı gergin sahneleri soğutur, dikkati dramatik izleğin dışına çeker. Aksiyon tempo kazanır, dramatik izleğin kendi içindeki sabit dramatik verilerini arka plana iterek dışarıda akan hayata öncelik verilir.

Brecht metninde aksiyonun durumlardan, bölümlerin içeriğinden daha önemli olduğunu gözlemleyebiliriz. Karakterlerin kişisel halleri, durumları ise şarkılarda dile gelir. Bu şarkılar aksiyonun hızlı akışına bir ara verip tempoyu düşürür ve karakterlerin düşünce yapılarını, dünya görüşlerini aydınlatıp seyirci ile paylaşımlarını sağlar. Brecht metninde aksiyonun içinde bu pek mümkün görünmez, çünkü karakterlerin diyalogları genelde akışa, aksiyona işaret eder. Diyaloglar olaylara değinir. Brecht karakterlerinin genel hayat görüşleri, düşündükleri ve hissettikleri aksiyonun akışı içinde dar bir alan bulabilir ancak. Buna uygun alan şarkılarda açılır; bu aradan faydalanan karakterler içlerindeki, olayların bıraktığı tortuları paylaşırlar. Bu dar aralıklar, Brecht'in epik tiyatrosunun içindeki küçük lirik anlar olarak değerlendirilebilir. Karakterin iç dünyası ile dışarısında akan hayat arasında kurulacak ilişkinin önemini hem Lukács, hem de Jameson vurgulamıştır ve Brecht'in bu ilişkililik haline oyundaki türkülerin lirizmi içerisinde bir olanak sağladığı düşünülebilir.

Brecht karakterleri hayatın genel akışından haberdardır ve kendilerini bu akışın bir parçası olarak görür ve kabullenirler. Bu farkındalıkları daha metin bazında başlı başına bir yabancılaşma etkisi sunar ve karakterleri trajedilerden, büyük hayal kırıklıklarından alıkoyar. Kendi hayatları ile aralarında bir mesafe vardır; bu mesafeyi kendileri oluşturur ve şarkılarda dile getirirler. Bu sebepten diyebiliriz ki, Mac kendisine ihanet eden hayat kadını anlayabilir, çünkü hayatın, kişisel çıkarların önceliğinin farkındadır. Tüm şarkılar zaten bu farkındalığı gösterir; insan çabasının yetersizliği, küçük haksızlıkların haklılığı, cinsel tutsaklık, özgürlük yanılması, hayatta kalma kuralları, aşkın doğası. Bu özelliklerinin, bu karakterleri hayatın totalitesi ile bağ kurabilen, ve geleneksel Marksist yaklaşımda belirtildiği gibi, bütün ve merkezle ilişkisini yitirerek sembolik düzeye yerleşmiş bireyin aksine, kopuk ve öznel değil, nesnel bir portre çizebildiklerini de gösterir.

Brecht karakterleri dışarıdaki sisteme tutunmuş karakterlerdir. Yabancı cisimler, belki de bu karakterlerin tam kendileridir - kendi kişisel dramlarına akıl ya da hayatı, kaderi, tarihsel verileri kabullenerek adapte olmuş ve bu şekilde kendilerine yabancılaşmışlardır ne de olsa! Brecht'in tarihselleştirme yönteminin sonucu olan yabancılaşmanın bu sebeple, sadece bir biçim olmadığı da açıktır. Kişisel alanları bu sebeple son derece dar olan karakterlerin iç dünyalarına yönelmeyen Brecht, bir gösterim sanatı olan tiyatrosunun da doğası gereği, dışarıda

akan – görünen – hayatı sergileyerek, kişisel dünyalara has ‘yabancılaşma sorunu’ ile de ilgilenmez. Yabancılaşma, zaman ve mekan verilerine adapte olarak bunları somut bir şekilde ortaya koyacak olan karakteri, ‘göstererek’ oynayacak olan oyuncunun bir oyun tekniğidir.

Yukarıdaki gözlemlerin ışığında, Brecht tiyatrosunun Lukács ve Jameson’ın eğildiği sorunlardan haberdar olduğunu öne sürebiliriz. Brecht’in sanatta teknik bolluğu mekanik fakirlik olarak değil, enerji ve özgürlük olarak benimsemesi; sanatın değişen gerçekliğin ucunu bırakmaması konusundaki görüşleriyle, sanayi toplumlarında yiten insani ölçek meselesine yeni bir yaklaşım getirebileceği ortadadır –çünkü Brecht’in yiten şeylerin arayışına girmeyeceği açıktır; sömürülen sınıfın, kendi sömürücülerine karşı verdiği bu son savaşta, onlara ulaşmak adına sanatın da gelişmesi gereklidir.

Geriye dönüş yoktur. Olan bitenin eski güzel günlerle değil, berbat gelecekle ilgisi vardır. Bunun yolu teknikleri yok etmekte değil, onları geliştirmekte yatar. İnsan tekrar insanlığına kitleden dışarı adım atarak değil, onun daha da içine sinerek kavuşacaktır. Kitleler insanîyet kayıplarından silkinmiş ve tekrar insanlaşmışlardır – fakat bu, geçmiştekiyle aynı insanîyet değildir. Kitlelerin değerli ve insani her şeyi kendilerine mal ettikleri günümüzde edebiyatın da yürümesi gereken yol budur.

(Brecht, 1974)

KAYNAKÇA

- Brecht, B. *Bütün Oyunları* Cilt 3. Çev. Ahmet Cemal, Aziz Çalışlar v.d. İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları, 1998.
- Brecht, B., 1938. 'Against Georg Lukács', *New Left Review*, 84. sayı, Mart/Nisan 1974.
- Jameson, F., 2006. *Marksizm ve Biçim*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: YKY Cogito.
- Kellner, D., 1997 "Brecht's Marxist Aesthetic", *A Bertolt Brecht Reference Companion*, ed. Siegfried Mews. Westport. CT.: Greenwood Press, 1997, pp. 281-295, URL:<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/brechtsmarxist.pdf> [başvuru Mayıs 2009].
- Lukács, G., 1948. 'Historical Truth in Fiction', *Studies in European Realism*.
- Ellman, R. and Feidelson, C. v.d., ed., *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York: Oxford University Press, 1965.
- Lukács, G., 1963. 'On Bertolt Brecht', *Aesthetik. New Left Review*, 110. sayı, Temmuz/Ağustos 1978.
- Lukács, G., 1920. *Roman Kuramı*., Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- Lukács, G., 1920. *The Theory of the Novel*. Trans. Anna Bostock. London: The Merlin Press, 1971.
- Makaryk, I., ed., 1995. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press.

Bahar KARLIDAĞ studied American Culture and Literature at Istanbul University, Faculty of Letters, obtaining her BA in 1993. After pursuing an international banking career, she enrolled in Yeditepe University's MA program in English Literature in 2001 and received her MA degree in 2004, with a thesis on the epic quality of characters in *Hamlet* and *Macbeth*. She has recently completed her Ph.D at Istanbul University Theatre Criticism and Dramaturgy Department, with a dissertation on the theatre of Joan Littlewood. She works in the English Language and Literature Department at Yeditepe University.

