

---

## Brecht - Berio - Eco Üçgeni: Açıklık ve Politika Nerede Kesişir?



İtalyan besteci Luciano Berio (1925-2003), kadın sesi ve büyük orkestra için bestelediği Epifaniler'de 20. yüzyıl Avrupası'nın hem yeni sanat anlayışının hem de modern hayatının bir dökümünü -ve de "açık" bir yorumunu- sunan metinlerden yararlanır. Yapıtını şöyle açıklamaya başlar besteci:

1959'dan 1961'e kadar besteleyip 1965'te yeniden gözden geçirdiğim Epifaniler, yedi orkestral parçadan oluşan bir dizinin beş vokal parçadan oluşan bir diziyle iç içe geçmesinden oluşur. Vokal parçaların metinleri (Umberto Eco tarafından önerilen bir alıntılar kurgusu), Proust (Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde), Joyce (Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi ve Ulysses), Antonio Machado (Yeni Türküler), Claude Simon (Flandra Yolu) ve Brecht'ten (Gelecek Kuşaklara) alınmıştır. Bir de Sanguineti'nin Triperuno'sundan alınıp G başlıklı orkestral parçanın başlangıcına eklenen kısa bir şiir vardır.[\[1\]](#)

---

Peki nereden gelmektedir Epifaniler ismi? Kısaca “aydınlanma anı” ya da “uyanıklık anı” olarak dilimize çevirebileceğimiz epifani kavramı, tarih boyunca ya “Tanrı’nın insanlara görüldüğü bir mucize” ya da Arşimed’in suyun kaldırma gücünü bulması gibi bilimsel sıçramalara neden olan keşif anlarını (“Evreka!”) tanımlamak için kullanılsa da, genel anlamıyla “ani, vurucu ve aydınlatıcı bir farkına varma, kavrama durumu”nu ifade eder. Berio’nun bu kavramla kurduğu en doğrudan ve biçimsel ilişki vokal parçaların kısa sürelerinden okunabilir. İçeriksel açıdansa, Joyce’un 20. yüzyılın başında yazınsal düzeye taşıdığı ve Joyce sanatının belkemiğini oluşturacak olan epifani kavramıdır bestecinin odağındaki. Parça sırasındaki konumu itibarıyla de kompozisyonun merkezinde duran Joyce epifanisi, Berio’nun orkestral yapıtının aura’sında önemli bir yer tutmakla birlikte Proust’un moment bienheureux’sü (talihli an) ve Machado’nun şimdiki zaman / an odaklılığıyla da aynı düzlemde okunabilir. Proust-Machado-Joyce çizgisi bu anlamda yapıtın ilk yarısında bir çizgisellik/doğrusallık oluştururken ardından gelen Sanguineti-Simon-Brecht bloğu ise adım adım gelişen bir dönüşüm ve kopuşu simgeleyecektir. Brecht’le koyduğu son noktayı program notunda şöyle açıklar Berio:

En sonunda, epifani kavramıyla bir bağı olmayan Brecht dizeleri, kimi zaman şiirsel sözcüğün çekiciliğinden/büyüsünden [fascino] vazgeçmek gerektiğine yönelik, uyarı niteliğindeki bir keder ve ıstırap çığıdır: şiirsel sözcük; düşünceye dalma haliyle / tefekkürle [contemplazione] birlikte sessiz kalma riskini beraberinde getirir ve eylemlerimizin inşa ettiği dünyayla görüntüdeki olayı -onunla birlikte de bizi- birleştiren bağları unutturarak, söz konusu olayı bütünden koparmaya bir davet gibi tınlar.[\[2\]](#)

Epifani kavramının beraberinde getirdiği “aşkın”[\[3\]](#) gerçekçiliğe yönelik ciddi bir eleştiri taşıyan bu paragrafın sağladığı önemli anahtar kavramları bir kenara not ederek, hemen daha da önemli bir soruya odaklanalım: Berio’nun Brecht’ten alıntılardığı dizeler nelerdir? Bu sorunun yanıtı için sadece Berio’nun partiyonuna değil, bestecinin yakın dostu olan ve bu bestedeki metin seçkisini bizzat öneren Umberto Eco’nun (1932-2016) Açık Yapıt’ına (1962) bakabiliriz. Brecht’i daha doğru anlamamızı sağlayacak anahtar kavramlar için ikincisini yeğleyelim ve Epifaniler’le aynı yıllarda doğan Açık Yapıt’taki bağlamıyla alıntılalım bu dizeleri:

İçinde annemizin ve bir Cézanne tablosunun olduğu alevler içindeki bir binadan, Cézanne’ın tablosunun bir sanat yapıtı olmadığını öne sürmeden de öncelikle annemizi kurtarırız.

---

Öngörülmeven durum bir değerlendirme parametresi olmaz, yalnızca bir tercihi belirleyen ayırıcı unsur olur. Bu, Brecht'in büyük bir coşkuyla dile getirdiği duruma denk düşer:

Nasıl bir çağ bu böyle?

Ağaçlardan söz etmek suç nerdeyse

Bunca haksızlığa karşı susmak demek çünkü.

Brecht ağaçlardan söz etmenin kötü olduğunu söylemiyor. Aksine, dizelerinde çekiciliğine kapıldığı ve yadsıması gereken lirik boyuta karşı duyduğu bastırılmaz bir özlemin titreşimi vardır. Ama tarihî konjonktür içindeki durumunu bir seçim yaparak çözüyor. Bir değeri yadsımıyor, onu ertelıyor.[\[4\]](#)

Yukarıdaki alıntı, Epifaniler'deki metin seçimlerine Eco'nun müdahilliğinin en belirgin göstergelerinden biridir. Bununla birlikte, Berio'nun kimi zaman vazgeçilmesi gerektiğini belirttiği "şiiresel sözcüğün çekiciliği/büyüsü" ile Eco'nun "çekiciliğine kapıldığı ve yadsınması gereken lirik boyut" ifadesi kuşkusuz aynı "epifanik" eleştiriye işaret eder. İkinci alıntıdan elde ettiğimiz anahtar kavramları da birincinin altına not edelim ve öncelikle her iki alıntıdan da ipuçları içeren özyaşam öyküsüne göz atalım Brecht'in.

Tiyatroya Çağ Atlatan Adam

Bertolt Brecht 10 Şubat 1898'de Augsburg'da bir fabrika müdürünün oğlu olarak dünyaya gelir. Münih ve Berlin üniversitelerinde fen bilimleri ve felsefe öğrenimi görür. 1918'de askere çağrılır, cephe gerisinde bir hastanede hastabakıcılık yapar. Savaştan sonra ilk yapıtlarını vermeye başlar.

---

Brecht'in Baal, Gecede Davul Sesleri, Kentlerin Ormanında, Adam Adamdır adlı ilk dramatik eserleri -Gecede Davul Sesleri sayılmazsa- henüz toplumsal eleştiriden

---

yoksundur. (...) O çağda Brecht devrimci olmaktan çok köpeksi (cynique) bir şair görünümündedir. Acı alay ve köpeksilik modadır. (...) Her yerde hava nihilizmle doludur.[\[5\]](#)



Bertolt Brecht ve Kurt Weill

Brecht'in 1920'lerin ikinci yarısında besteci Kurt Weill'le birlikte verdiği ürünler olağanüstü bir başarı getirecektir:

Savaşın, küresel krizin, enflasyonun ve işsizliğin kasıp kavurduğu Weimar Cumhuriyeti'ndeki toplumsal yapı, elbette ki Brecht ve Weill'in sermaye düzenini hedef alan alaycı ve iğneleyici sanatlarını alımlamaya hazırdır, hatta buna açıktır. (...) Brecht'in

---

John Gay'e ait Dilencinin Operası'ndan (1728) uyarladığı Die Dreigroschenoper (Üç Kuruşluk Opera, 1928) o güne dek görülmemiş uluslararası bir başarıya imza atarak adeta bir "hit" haline gelir. Ertesi yıl ise Mahagonny Songspiel'in operatik uyarlaması olan Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü, 1929) yeni bir Brecht-Weill ürünü olarak büyük beğeni toplar.[6]

Eco'nun sözlerindeki "tarihî konjonktür", Almanya'daki (ve aslında tüm Avrupa'daki) ekonomik kriz, yoksulluk ve bunlara bir "yanıt" olarak yükselen faşizme denk düşmektedir. Berio'nun alıntısındaki çekicilik/büyü anlamındaki fascino, bu bağlamda, faşizmin beyin yıkayıcı niteliğinin fonetik ve semantik bir tohumu olarak okunamaz mı? Hem Berio'nun hem de Eco'nun "sözcüğün yarattığı büyü/çekicilik/lirizm" karşısında Brecht'e atfettiği "seçim" ve "erteleme"yi Üç Kuruşluk Opera'nın şu sözlerinde hissetmek mümkündür:

Sayın baylar bize hep ders verirsiniz.

"Aman, günah, ayıp, kötü, yanlış."

Aç karnına kuru öğüt çekilmez.

Önce doyur beni, ondan sonra konuş.[7]

Weill gibi Brecht de Hitler'in 1933'te iktidara gelişinin ardından Almanya'dan ayrılır. Kendi ağzından dinleyelim:

Almanya'dan 1933 Şubat'ında Reichstag yangınının ertesi günü ayrılmak zorunda kaldım. (...) Danimarka'ya sığındım; o günden sonra tüm yazın çalışmalarımı, oyunlar ve şiirler kaleme alarak Naziler'e karşı savaşa adadım.[8]

---

Eco'nun Brecht dizelerine bağlam oluşturmak amacıyla yararlandığı "alevler içindeki bir bina" imgesinin 'Naziler'in 11 Eylül'ü' olarak tarif edebileceğimiz Reichstag yangınına anımsatması rastlantı değildir. Tıpkı aynı yıllarda Antonio Machado'nun -Berio ve Eco'nun Epifaniler'de alıntılıdığı bir diğer şairin- yaşadıklarının Brecht'inkileri anımsatmasının rastlantı olmadığı gibi.<sup>[9]</sup> Yine de Brecht, yaşamını sürdürmek konusunda Machado'dan daha talihlidir. Danimarka'da sürgünderken yazdığı ve Epifaniler'de alıntılanan dizelerinin yer aldığı "Gelecek Kuşaklara" (An die Nachgeborenen, 1939) adlı şiirinde, söz konusu dizelerden hemen sonra şunları söylemektedir ozan:

Doğrudur, geçimimi sağlayabiliyorum henüz

Ama inanın, bir rastlantı bu

Yediğim ekmeği hak etmiş değilim yoksa

Rastgele kurtarmışım işte paçayı (Talihin yaver gitmedi mi bitiktir işin.)<sup>[10]</sup>

Bu sözler, sanattaki aşırı düzensizlik / katıksız rastlantı / ilkel fikrinin sert bir eleştirisi olarak okunabilmesinin yanında, her şeyden önce, mevcut dünya düzen(sizliğ)indeki kör şansa dayalı, ilkel, insanlık dışı yaşamı(mızı) anlatır elbette. Brecht'in Almanya'dan ayrılışından itibaren 14 yılı, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ve sonrasında da Amerika Birleşik Devletleri'nde sürgünde geçecektir. Ozan, 1940'ta kaleme aldığı bir yazıda anti-Aristotelesçi tiyatro olarak özetleyebileceğimiz "epik tiyatro" kuramını açıklar.

Bu kuram tümüyle "Werfremdungseffekt" tekniğine dayanır. Başka bir dile çevrilemeyen bu deyim, 'yabancılaştırma ve yersizleştirme yoluyla yadırgatarak etkileme' diye açıklanabilir. Bir hayal ve büyü havası yaratan klasik tiyatroya karşılık epik tiyatro, sanatın yalanlarını, büyüleyici yapımcılarını reddeder; anlatımcı yazarların seyirciyi aşırı kaygı ve korkuya kaptırma yöntemine sırt çevirir.<sup>[11]</sup>

---

Kuşkusuz ozanın yıllar içinde gelişen Marksist dünya görüşünün sanatsal izdüşümüdür bu kuram. Bir önceki bölümde belirttiğimiz gibi, hayatta (ve sanatta) gereğinden fazla, aşırı bir düzensizlik (ya da düzen) içinde yön, yönelmişlik, amaç kaybolur; yabancılaşma başlar. Brecht, “komünizmde tarihi bir çözümü olması gereken”[\[12\]](#) yabancılaşmayı alıp seyirciye çevirerek “yabancılaştırma”ya dönüştürür. Karşısına aldığı şey, Berio alıntısında geçen fascino’dan, yani büyüden ve büyüleyicilikten başka bir şey değildir.

Sürgün yıllarından sonra 1947’de Avrupa’ya dönerek Demokratik Alman Cumhuriyeti’ne yerleşen Brecht, eşi Helene Weigel’le birlikte kurduğu Berliner Ensemble’da ünlü oyunlarını sahneler. 14 Ağustos 1956’da Berlin’de öldüğünde “çağdaş tiyatroyu Bertolt Brecht denli etkilemiş bir başka oyun yazarından söz etmek oldukça güç”tür.[\[13\]](#)

### Açık Yapıt - Brecht - Epifaniler

Eco, sanat yapıtında “açık” ile “kapalı”nın, “belirlenemez” ile “kesin”in, “süreksizlik” ile “akış”ın ve “doğaçlama olan”la “analitik olan”ın diyalektik bir dengede var olduğu bir “düzenli düzensizlik”i savunduğu ve Brecht’e de oldukça fazla atıfta bulunduğu Açık Yapıt’ını yayınladıktan sonra yığınla eleştiri alır. Bunlardan birisi de “Brecht’in nasıl olup da ‘açık’ kabul edilebileceği”dir. Öyle ya, Genco Erkal’ın da söylediği gibi, “Brecht’i çatık kaşlı, sürekli ders veren, her konuda son sözü söylemek isteyen, kuru, didaktik, slogancı bir yazar durumuna indirgemek, nedense tiyatro [ve diğer sanat] adamlarına Brecht’i yorumlamanın en kestirme yolu gibi görünür.”[\[14\]](#) Proust-Joyce çizgisiyle ne işi olabilir ki Brecht’in?

Açık yapıtın algılanma modelinin hem enformel bir tabloya hem de Brecht’e uygulanmasından dolayı şaşkınlık geçirenler vardı. Malzeme odaklı olaylar arasındaki ilişkiden zevk almaya yönelik bir çağrı ile politik sorunların akılcı ve “adanmış”[\[15\]](#) bir biçimde tartışılmasına yönelik bir çağrı arasında benzerliklerin ortaya konması olanaksız görülmüştü.[\[16\]](#)

Oysa Brecht, -tam da Marksist dünya görüşü nedeniyle- yeni biçimlere, daha doğrusu, Berio’nun deyimiyle “biçimlenme”lere (formazione) sırt çevirmez. Yaşamı dönüştürmeye çalışırken sanatı ayrıksı, yalıtılmış, durağan bir yerde tutmamak, yani bütünden koparmamak, böylece hayatta savunduğumuz sorumluluk, yorumlama ve sorgulama gereğini sanatta da canlı tutmak gerekmez mi? Eco “Açık Yapıt Poetikası”nda şunları söyler:

---

Bertolt Brecht'in tiyatro poetikasını incelediğimizde, dramatik eylemin belirli gerilim durumlarının dışavurumu olarak kabul edildiğini görürüz, ama bu durumlara bir çözüm önerilmez; Brecht tiyatrosu, "epik" tiyatro kurallarına göre, izleyiciye öneriler getirilmeden, incelenecek olayları birbirinden kopuk bir şekilde, yabancılaştırarak sunar, sonuçlar üzerinde düzenlemeler yapmaz: Gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkaracak olan izleyicinin kendisidir. Brecht'in dramaları da (özellikle ve en çok da Galileo) belirsizlik içinde son bulur. Ancak burada görülen, artık hayal meyal sezilen bir sonsuzluğun ya da iç sıkıntısı, tedirginlik, kaygı içinde yaşanan bir muammanın marazi belirsizliği değildir; toplumsal ilişkilerdeki belirsizliğin somut olarak ortaya konmasıdır, çözülememiş sorunların neden olduğu, oyun yazarı, oyuncular ve seyirci arasında gelişen bir çatışmadır. Yani yapıt bir tartışmanın "açık" olabildiği anlamda "açık"tır; bir çözüme ulaşmak istenir ve bir çözüm öngörülür ama bu, seyircinin ortak girişimiyle ortaya çıkmalıdır. Açıklık, devrimci eğitimin bir aracına dönüşür. (...) Brecht'in dram tiyatrosu, izleyiciden özgür bir yanıt beklemekle beraber, yine de (retorik düzlemde ve güçlü kanıtlara dayanan bir tartışma ortamı olarak) bu yanıtı yönlendirecek biçimde kurulmuştur: Brechtçi poetikayla yazılmış kimi sayfalarda açığa çıktığı gibi, Brecht, Marksist diyalektik bir mantığın varlığını öngörür, (...) izleyicinin vereceği tüm olası yanıtların temelinde Marksist diyalektik mantık yapısı vardır.[\[17\]](#)

Berio'yu temel olarak ilgilendiren ve Epifaniler'i Brecht'le sonuçlandırmaya iten özel nedenler işte burada gizlidir. Berio'nun Brecht'i Eco gözlüğünden, yani açık yapıt kuramı çerçevesinde okuduğunun güzel bir kanıtı da 1960'da yazdığı "Forma" (Biçim) adlı denemesinde, Eco'nun kendisinden bir yıl önce yazmış olduğu yukarıdaki paragrafın ilk kısmını adeta parafraz etmiş olmasıdır:

Bertolt Brecht'in tiyatro poetikasını incelediğimizde, izleyiciden kendisine inanılmasını istemeyen bir dramatik eylem buluruz: gerçekler kopuk bir şekilde ve aslında en sert ifadeyle sunulur; Brechtçi dram hiçbir sonuç üzerinde düzenleme yapmaz. Bu her ne kadar belirsiz bir durum içerisinde gerçekleşse de, gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkarma sırası izleyicidedir: yapıt burada, bir karşılıklı tartışmanın açık olduğu gibi açıktır; çözüm beklenir ve arzulanır, ama seyircinin bilinçli katılımıyla erişilmelidir ona. Work in progress, çağdaş insanın farkındalığı için eğitici bir araca dönüşür.[\[18\]](#)



---

Açık yapıt poetikası açısından Brecht'in önemi ve gücü, biçimsel deneyi ve açıklığı toplumculukla kaynaştırabilmesinde yatar. Brecht'in "Georg Lukács'a Karşı" adlı metni için yazdıkları ortak sunuş yazısında Rodney Livingstone, Perry Anderson ve Francis Mulhern, bu önemden şöyle bahseder:

Bugüne dek sosyalist hareket içinde sanatsal deneylere tam bir özgürlük tanımının temel bir gereklilik olduğunu bu kadar makul ve yalın -dolayısıyla da bu kadar güçlü- bir biçimde savunan (ve örnekleyen) belki de tek Marksist yazar Brecht olmuştur. (...) Brecht'in eserleri (...) Rus Devrimi'nden sonra üretilen ve hem biçimsel gelişkinliğinden taviz vermeyip hem de halka hitap etme niyetinden vazgeçmeyen belki de tek büyük külliyattır.[19]

En azından Neruda ve Nâzım külliyatının da var olduğunun bilinciyle "belki de" ifadesinin altını çizerek, ama Brecht'in özgün gücünü hiç önemsizleştirmeden, Eco'nun şu sözlerinin altına imzamızı rahatlıkla atabiliriz: "Brecht örneği (...) bir açık yapıtın somut bir ideolojik çağrıyla sonuçlanmasının ender örneklerinden biri"dir.[20] Epifaniler'in Brecht'le "sonuçlanması"nın nedeninin en "makul ve yalın" -dolayısıyla da en güçlü- ifadesi de bu olsa gerek.

Epifaniler'in sonundaki Brecht, Berio'nun politik dünya görüşünü yansıtmaması açısından bir araç olarak da algılanmalıdır. Berio, Marksizm'in -ve onun üzerine kurulan Leninizm'in- somuta/maddeye yaslanan düşüncesini 1981'de Rossana Dalmonte ile yaptığı röportajda şöyle olumlar:

Somut emek için, el emeği için ve üretken davranışlar için büyük bir sevgi besliyorum. Bu emeğin diğerlerine -ki bunlar ancak [somut emeğin] tamamlayıcısı ve kuramsal yardımı olabilir- olan üstünlüğünü savunduğum için komünistlere oy veriyorum. Lenin'in dediği gibi, gerçek her zaman somuttur.[21]

---

Lenin'e atfedilen bu söze Brecht'te de rastlamak bizi şaşırtmayacaktır. Walter Benjamin 24 Temmuz 1934'te Danimarka'da şu notu düşer günlüğüne:

Brecht'in çalışma odasında tavanı destekleyen bir kirişin üzerine yağlıboyayla "Hakikat Somuttur" kelimeleri yazılmış. Pencerenin pervazında başını sallayan ufak bir tahta eşek var. Brecht eşeğin boynuna küçük bir yafta asıp üzerine de şunu yazmış: "Bunu [hakikati] benim de anlamam lazım."[\[22\]](#)



Brecht ve Walter Benjamin

Buradaki "anlamak", yalınlık/anlaşılabilirlik kavramlarıyla ilişkili düşünülmelidir. Dolayısıyla, Brecht'in "somut"unun diyalektik materyalizm içinde anlaşılması önemlidir: Somut ve soyut, nesne ile özne, madde ile bilinç nasıl ki birbirlerini karşılıklı etkileyip değiştiriyor ve aslında bir bütünü ayırıştırılmaz parçaları haline geliyorsa, yalınlık/anlaşılabilirlik ve komplike'lik/entelektüellik de bu şekilde yorumlanmalı, soyut ve entelektüel olan, olabildiği kadar somut ve yalın hale getirilip

---

anlatılabilmelidir:

Sosyalist gerçekçiliği eleştirel gerçekçiliğin bir karşıtı olarak tasarlamak, böylece ona eleştirel olmayan gerçekçilik damgasını vurmak gerici bir anlayıştır. Kuşkusuz bugün gerçekçi bir sanatı gereksiniyoruz. Gereksindiğimiz sanat, gerçekliği yansıtırken onu etkileyen ve değiştiren, geniş halk kitlelerinin yaşam koşullarını düzeltmeyi amaç edinen bir sanattır. Bundan sanatın sosyalist olması gerektiği sonucu çıkmaktadır. Çok doğal, apaçık bu. Bugün gerçekliği kavramak, kavrayarak onun değişmesine katkıda bulunmak Marksizmi, sosyalist tutumu bilmeden olası değildir. Ama bu konu, sanat alanında bir üslup sorunu olmaktan çıkmıştır bugün. Bir yere kadar üslup sorunudur; üslup olabildiği kadar yalın, olabildiği kadar anlaşılabilir olmalıdır; çünkü sosyalizm kavgası bir avuç iyi eğitilmiş sanat uzmanıyla, en zor “şifreleri” çözebilen birkaç kişiyle kazanılamaz.[\[23\]](#)

Stalin’in öldüğü 1953 yılında söylenen bu sözler, o yıllarda sosyalist gerçekçiliğe yöneltilen amansız oklara rağmen, Brecht’in bu sanatsal yöntemi elden bırakmayıp yeni/deneysel/avangard olanı bu yöntemle birlikte aramaktaki ısrarını gösterir.

Nasıl Bir Biçim?

“Tarihin belli bir dönemine ait, belli bir tarihî forma sahip bir roman türünü -diyelim Balzac veya Tolstoy romanını- realizmin tanımı haline getirmemeye (...) dikkat etmeliyiz”[\[24\]](#) der Brecht. Bu nedenle Joyce’un Ulysses’te önerdiği yeni, deneysel roman/biçim anlayışına olumlu yaklaşır; ki bu, onun hem “açık” görüşlülüğünün, hem de Epifaniler’le ortak paydasının bir kanıtıdır:

Joyce’un büyük hicvî romanı Ulysses’te çeşitli yazı üsluplarının ve alışılmamış özelliklerin yanı sıra, iç monolog denen şey de vardır. Küçük burjuva bir kadın sabah yatağında uzanmış düşünmektedir. Düşünceleri kopuk kopuk, daldan dala atlayan, iç içe geçen bir tarzda aktarılır. Bu bölüm adeta Freud için yazılmıştır. Nitekim, yazarının üzerine çektiği şimşekler de zamanında Freud’un başına gelenlerin aynısıydı. Saldırıların ardı arkası kesilmiyordu: Pornografi, pislikten alınan marazi zevk, belden aşağı hikâyelerin fazla abartılması, ahlaksızlık vb. İşin şaşılacak yanı, kimi Marksistlerin de bu saçmalığın dışında

---

kalamayıp tiksintilerine küçük burjuva etiketini eklemeleriydi. Teknik bir yöntem olarak iç monolog da aynı şekilde yergiyle karşılandı, “formalist” olduğu söylendi. Bunun nedenini hiçbir zaman anlamadım. Tolstoy olsa bu işi başka türlü yapardı diye Joyce’un yöntemini yermenin hiçbir gerekçesi olamaz. Yapılan eleştiriler öylesine yüzeyseldi ki, sanki Joyce bu monolog sahnesini bir psikanalistin odasında kursaydı kimsenin itirazı olmayacak gibi görünüyordu.[\[25\]](#)

Brecht’in yukarıdaki Joyce savunusu, İrlandalı yazarın gerçekliği yansıtırken “teknik bir yöntem olarak iç monoloğu” ustalıklı bir biçimde kullanabilmesinde yatar. Ve hatta biliriz ki bu yöntem, Joyce’un dünyaya ilişkin öne sürdüğü savın kendisidir. Bu noktada Joyce uzmanı Eco’ya başvurmak yerinde olacaktır:

Biçimlerin yapılandırılması anlamına gelen sanatın, dünyadan ve insandan söz ederken kullandığı kendi yöntemleri [vardır]; bir sanat yapıtı -bir romanda ya da şiirde olduğu gibi- dünyaya ilişkin savlar öne sürebilir, ama sanat her şeyden önce bunu bir yapıtın yapılandırılma yöntemi aracılığıyla yapar; bu biçimsel yapı, ele aldığı tarihsel ve kişisel eğilimlerin ve belirli bir biçimlendirme yönteminin ortaya koyduğu örtük bir dünya görüşünü gözler önüne serer. (...) Yapıt, ifadesini, yapıldığı yöntemde bulur.[\[26\]](#)

Ancak yöntemin, biçimin, “nasıl”ın bir araç olmaktan çıkıp amaçlaştığı bir durumun tehlikesinin farkındadır Brecht. Modernizmin savunduğu ‘tarihsel ilerleme’ sanatta yeninin ve deneyin vazgeçilmez olduğunu gösterse de, Brecht’e göre bu ancak “toplumsal gerçekliğe bağlı kalmaya yönelik basiretli bir yaklaşımla disipline edildiği müddetçe”[\[27\]](#) geçerlidir. Aksi takdirde salt/katıksız biçimin yüceltildiği, gerçek anlamda şekilciliğe/biçimciliğe/formalizme düşülür. Brecht, her zamanki yalın ve somut anlatımıyla şöyle özetler formalizmi:

Gündelik hayatta şekilcilik nedir? Şu söze bakalım mesela: “Şeklen haklı.” Bu, söz konusu kişinin aslında haklı olmadığı, yalnızca şeylerin şekline ve yalnızca bu görünüşe göre haklı olduğu anlamına gelir. Ya da: “Sorun biçimsel olarak çözüldü,” demek, aslında sorunun çözülmediği anlamına gelir. Ya da: “Görüntüyü kurtarmak için böyle yaptım.” Bu da, yaptığım şeyin çok önemli olmadığını, dilediğimi yaptığımı ama dışsal görünüşe

---

uyarak istediğimi elde etmenin en iyi yoluna ulaştığımı ifade eder. Üçüncü Reich otarşisinin “kağıt üstünde” mükemmel olduğunu okuduğum zaman, bunun bir siyasi şekilcilik örneği olduğunu anlarım. Nasyonel Sosyalizm, şekilde sosyalizmdir -siyasi şekilciliğe bir örnek daha.[\[28\]](#)

Şekilcilik/biçimcilik salt düzende olduğu kadar salt düzensizlikte de somutlaşabilir; muhafazakâr, eski bir anlayışta olduğu gibi devrimci, ilerici bir anlayışta da karşımıza çıkabilir. Her koşulda biçimciliği içeriksizlikle, ya da içeriğe ve işleve gereken değeri vermemekle tanımlamak kanımızca en doğrusu olacaktır. Realizm-modernizm çatışmasındaki kritik konulardan biri olan biçimciliği, doğru bir açıklama için, Brecht - Berio - Eco üçgeninin kesiştiği dönemin, yani 1940'ların ve 50'lerin sanat tarihiyle koşturarak düşünmemiz, bu yazının bütünlüğü açısından daha tutarlı olur:

II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamına “Soyut Dışavurumculuk” akımının egemen olduğu bilinmektedir. O yıllarda galeri duvarlarını dolduran, içgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar, akımın ustalarınca bilinçaltını ortaya çıkaran ve özgürleştiren örnekler olarak tanıtılmıştır. Oysa soyut dışavurumcu yapıtlar bu özelliklerinin yanı sıra, resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekân, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi asıl resimsel sorunlara çözüm getiren olanaklar da sunmaktaydılar. Varoluşçu bir düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcu sanatçı, hareketle (jestle), kullandığı malzemeyle, özel fırça vuruşlarıyla, inandığı düşünceyi, dolayısıyla kendini kanıtıyor, ama kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile ilişkisi kopuyordu.[\[29\]](#)

Sanatçının “kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile ilişkisinin kopması”, tam olarak, Epifaniler’i sonlandırırken Brecht’in dizelerini alıntılıyan Berio’nun program notunda ifade ettiği “düşünceye dalma haliyle / tefekkürle [contemplazione] birlikte sessiz kalma riskini” ve eylemlerin inşa ettiği dünyayla sanatçının gözünü birleştiren bağların unutulmasına dair tehlikeyi akla getirir. Eco’nun Açık Yapıt’ı sonlandırdığı “Del modo di formare come impegno sulla realtà” (Gerçekliğe Adanan Biçimlendirme Yöntemleri Üzerine[\[30\]](#) / Toplumsal Taahhüt Olarak Form[\[31\]](#)) adlı bölümün de Marksizm’e ve yabancılaşmaya geniş bir yer ayırarak aynı kaygıyı taşıması bir rastlantı değildir. Berio ve Eco’nun dile getirmeye çalıştığını Brecht’in şu dizelerinde de bulmamız mümkündür:

---

Ne olur olağan demeyin hemen

Her gün olup bitene

Kargaşanın egemen olduğu

Düzensizliğin düzen sayıldığı

Keyfiliğin yasalaştığı

İnsanın insanlıktan çıktığı bu kanlı çağda

Demeyin sakın “bunlar olağandır”[\[32\]](#)

Toplumda olduğu gibi sanatta da kargaşanın, düzensizliğin ve keyfiliğin egemen olması demek; “insanın insanlıktan çıkması” demektir, yani Marksist bakış açısıyla yabancılaşmadır. Bilinçaltının ortaya çıkması, insanın iç dünyasına dalması, bireyin özgürleşmesi adına “bunlar olağandır” demek, “susmak demek”tir[\[33\]](#) ve bu ancak mevcut yabancılaşmanın devamına ve “bu kanlı çağ” yönetenlerin memnuniyetine yarar. Germaner alıntısında da geçen bilinçaltı, odaksızlaşma, hareket (jest) kuşkusuz değerlidir ve özgürleştiricidir; ancak bireyin özgürleşmesi toplumsal özgürleşmeden, biçim içerikten ve işlevden, düzensizlik düzenden koparılamaz. Açık Yapıt’ın önerdiği gibi, tüm düzensizlik öğeleri bir düzenlilik, sınırlı bir olanaklar alanı için araç olabilir ancak; “ayırt edici’ olan[sa] düzendir ve zekâ onun sanatıdır.”[\[34\]](#)

Brecht’in Kafka eleştirisi de tam olarak aynı saptamalardan yola çıkar. Yapıtlarındaki “çoklu yorumlanabilirlik”,[\[35\]](#) düzenli düzensizlik ve anlamsal açıklık nedeniyle aşkın gerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden sayılabilecek Kafka’da Brecht’in onaylamadığı şey, onun tüm kötümserliğine rağmen sorumluluk yüklenmeyişi, okurunu da bu sorumluluğa yönlendirmeyişi. Önder ya da “kahraman” beklemek de burada devreye girer. Galileo oyununda Andrea’nın “kahramanları olmayan ülkeye yazıklar olsun” feryadına Galileo’nun verdiği “hayır, kahramanlara gerek duyan ülkeye yazıklar olsun” yanıtında somutlaşan durum,[\[36\]](#) Brecht’in Kafka ile ilgili değerlendirmelerinde de rastladığımız “küçük burjuvanın, önderi, hiç kimsenin hiçbir sorumluluk yüklenmediği bir dünyada, bütün dertlerinden sorumlu tutabileceği tek adam olarak görmesi”[\[37\]](#) gerçeğidir. Dolayısıyla, çarkların arasına sıkışmış ama bunu toplumsal, örgütlü bir dirence dönüştüremeyen bir insanın bakışıdır Kafka’nın. Walter Benjamin’i dinleyelim:

---

Brecht'e göre Kafka'nın bir tek kaygısı vardı, o da örgütlenme kaygısıydı. Karıncalar imparatorluğu fikri, insanların toplumdaki yaşama biçimleriyle kendilerine yabancılaşması düşüncesi Kafka'yı dehşete düşürüyordu. Bu yabancılaşmanın belirli biçimlerini, örneğin GPU'nun [Sovyet Siyasi Polisi] yöntemlerini önceden görebilmişti. Ama hiçbir zaman bir çözüm yolu bulamadığı gibi, gördüğü karabasandan da hiç uyanmadı. Brecht, Kafka'nın keskin görüşlülüğünün, gerçeği görmeyen, düş gören birinin keskin görüşlülüğü olduğunu söylüyor.[38]

Belli ki Brecht için düş görmekle gerçeği görmek arasında bir fark vardır, bu da hem Proust'a[39] hem de -başyapıtı olan Finnegans Wake ile düş gören bir zihni yücelten- Joyce'a yönelik bir eleştiri olarak okunabilir. Brecht'e göre mesele, yabancılaşmayı sadece görmek değil, onu Kafka, Proust ve Joyce'un yetkince işlediği bireysel / içe dönük boyutundan toplumsal ve ideolojik (yani Marksist) boyutuna taşımaktır. Marx'ın felsefeye dair bir sözünü anımsatalım bu noktada: "Felsefe ve gerçek dünya arasındaki ilişki, mastürbasyon ve sevişme arasındaki ilişkiye benzer." [40] Dolayısıyla, doğru bir anlama ve yorumlama için, somut gerçekle olan temas, felsefe uğruna dahi olsa, kaybedilmemelidir. Çünkü gerçek, sözcükte değil, "sokakta"dır.

## Sanatın Araçlaşması

Brecht'e göre sanat, amaç değil araçtır. Sanatın amaç olması ("sanat için sanat") bir yabancılaşma durumudur. Toplum için işlevsel bir sanat, yani politik sanat, sanatçıyı diri ve üretken tutacak, onu yaşadığı ortamla fiziksel, düşünsel ve diyalektik bir ilişkiye sokacak tek seçenektir. Berio Brecht'i Epifaniler'in "büyülü" sözcüklerine yönelik eleştirel bir konuma oturturken, onun şu düşüncelerini öne çıkarır gibidir:

Güzel sözcükleri bir araya getirmek sanat değildir. İnsanların kara yazgılarından etkilenmezse insanları nasıl etkileyebilir sanat? İnsanların çektikleri acılara karşı yüreğimi katılaştırırsam, yazdıklarımla başkalarının yüreğini nasıl titretebilirim? Onları içine düştükleri acılardan kurtaracak yolu bulmak için çaba gösteremezsem, yaptıklarıma varan yolu nasıl bulurlar?[41]

---

Sanatın araçlaşması nedir? Genco Erkal'a göre "gerektiğinde tiyatroyu dünyayı değiştirebilecek bir silah olarak kullanmak"tır.[42] Afşar Timuçin ise Nâzım Hikmet'in şiiri adlı yapıtında 'bir araç olarak sanat' anlayışını şöyle açıklar:

Özgürlükçü [liberal] dünya görüşüne her zaman ters düşecek olan bu anlayış, toplumcu sanatçının sakınmadan, çekinmeden benimseyeceği, benimsemek zorunda olduğu bir anlayıştır. Çünkü toplumcu sanatçı, yükümlü ya da güdümlü sanat anlayışı diye adlandırabileceğimiz bu sanat anlayışının gerçek sanat değeri taşıyan ürünler ortaya koyamayacağına hiçbir zaman inanmayacaktır; tersine, güdümlenmemiş bir sanatçının hiçbir zaman gerçek ürünler ortaya koyamayacağına ve -bütün insana yönelmediği için- dolgun bir içeriğe hiçbir zaman sahip olmayacağına inanacaktır.[43]

Bu anlayış, Timuçin'in deyimiyle "güdümlenmemiş" olan ya da politik bağlanımı yapıtlarında belirgin etmemeyi seçen Proust ve Joyce'un sıradan/bayağı/basit üzerinden yola çıkıp sınırsız varan özgürlükçü bir anlayışla onlardaki mucizeyi ortaya çıkarmaya yaslanan epifanik sanatlarına bir eleştiri niteliği de taşır. Eco ve Berio, Brecht'in 1939'da (tam da Joyce'un Finnegans Wake'i yayınladığı yıl) yazdığı ve "ağaçlardan söz etmek"le Proust'un "üç ağaç"ına mükemmel bir gönderme içerebilen dizelerini alıntılarken, kuşkusuz bu eleştiriye öne çıkarırlar. Scott Horton'un söz konusu dizeleri açıklarken epifani fikrinde önemli bir yeri olan basitlikten/bayağılıktan bahsetmesi bir tesadüf değildir:

Nasıl, der Brecht, bir insan böylesi koşullarda basitlik/bayağılık/değersizlik/önemsizlik ("ağaçlardan söz etme"yi kastediyor) hakkında konuşabilir? Bunu yapmak, hayatlarımızı yöneten tatsız ve çirkin koşullar hakkında konuşmaktan kaçınmak demektir.[44]

Bu da sorumluluktan kaçıştır kuşkusuz. Sanatçının alımlayıcıyı sorumlu/yükümlü kıldığı açık yapıt poetikasında kendisinin sorumluluktan kaçması kabul edilebilir mi? Brecht'in yakın dostu ve çalışma arkadaşı olan besteci Hanns Eisler şöyle der:



---

Ustalığa ve estetiğe yönelik eski kriterler -müziğin güzel mi, yoksa kötü mü, eskimiş mi, yoksa orijinal mi olduğu, şeklindeki kriterler- artık yeterli değil ve bize yardımcı olmuyor. Yenileri katılmalı buna: toplumsal amaç, talep ve sorumluluk.[45]

Bunlardan yoksun bir sanatın “sanat” olacağından kuşku duyar Eisler:

Yeniliği sırf yeni olsun diye mi yapıyorsunuz? Denemeyi sırf deneme olsun diye mi yapıyorsunuz? İşte bu soru özellikle ilginç ve bizi çok düşündürmeli. Çünkü “l’art pour l’art”ın (sanat için sanat’ın) modası geçti gerçi, ama “l’expériment pour l’expériment” (deneme için deneme) olarak, “la nouveauté pour la nouveauté” (yenilik için yenilik) olarak, “la construction pour la construction” (yapı için yapı) olarak yeni bir moda gibi pek çoğumuzu süsler olmadı mı? Tüm sanatların sonu mu? Bu suçlama haklı ise, bizi ya sorumsuz ya da çocukça buluyorlar demektir, çünkü her çeşit insan eyleminde deneme ve yenilikler, sonuçları için ve daha iyiye ulaşma adına yapılır ve yapı asla kendi kendinin amacı değildir. Eğer müzik insanlar içinse, yararlı bir eylem olarak değerlendirilip saygı görmeli, yoksa kendi çalıp kendi dinleme ya da kendini oyalama derekesine düşürülmemelidir.[46]

Eisler’in “sanat için sanat” kalıbı yerine kullandığı “deneme için deneme”, “yenilik için yenilik”, “yapı için yapı” anlayışlarına, her şey gibi, “bilim için bilim”i de ekleyemez miyiz? Sanat gibi bilim de “ne/kim için” sorusunu kaybettiğinde aynı yabancılaşma sürecine mahkûmdur. Bilim ve Gelecek dergisinin genel yayın yönetmeni Ender Helvacıoğlu’ndan alıntılatacağımız aşağıdaki paragrafı “bilim” ve “bilim insanı” yerine “sanat” ve “sanatçı” kavramlarını koyarak da okuyabiliriz:

“Ben bilim yaparım, bulgumun/keşfimin/icadımın nasıl kullanılacağına karışmam” söylemi bilim insanları tarafından çok kullanılır. Bu söylemin temelinde de bilimin sınıflar-üstü bir etkinlik olduğu yanılması yatar. Öte yandan bu yaklaşım, bilim insanının toplumsal sorumluluktan kaçış yoludur da. Bu yolun patenti de bilim insanına ait değildir; sistem tarafından bilim insanına sunulur, o da bunu gönüllü olarak kabul eder.

---

Kısacası bilim insanı, tıpkı emekçi olduğunun farkında olmadığı gibi, yaşadığı yabancılaşmanın da ayırıcında değildir. Bilim insanının yaşadığı yabancılaşmanın boyutu, ancak trajik biçimde fark edildiğinde ortaya çıkar. Örneğin Birinci Dünya Savaşı kimyacılarıyla İkinci Dünya Savaşı fizikçilerinin, emek ürünlerinin nasıl kullanıldığını gördüklerinde fark ettikleri yabancılaşmanın boyutu ve bu geç gelen farkındalığın onları ne hale getirdiği biliniyor.[\[47\]](#)

Brecht 1938'de Danimarka'da sürgündeyken yazdığı Galileo Galilei oyununda tam da bu gerçeği, egemenlerin avcundaki bilimi dile getirmektedir ve yaşadığı zamana/çağa/güne dair söz söylemenin sorumluluğuyla, Hiroşima'ya ilk nükleer bombanın atılmasının ardından 1947'de oyunun yorumunu önemli ölçüde değiştirir. Wekwerth bu konuda şunları söyler:

Hiroşima'da, o dönemdeki fizik bilgisinin en yüksek ürünüyle, bir saniye içinde 400.000 insanın ölmesi, Brecht'in Galileo Galilei oyununu değiştirmesine neden olmuştu: Brecht Galilei'yi, sözünden dönerek, bilimini, kullanılsın kullanılmasın, hatta istenirse kötüye kullanılacak olsun, hiç aldırmaksızın egemenlerin eline teslim ettiği için ödünsüzce lanetlemişti.[\[48\]](#)



Dostlar Tiyatrosu yapımı Galileo Galilei'den bir sahne [1984]

Oyunun sonuna doğru Galileo'nun uzun tiradı, Brecht'in atom bombası sonrası bilime dair düşüncelerini somutlaştırdığı gibi, -"bilim için bilim" üzerinden söylenmiş olsa da- "sanat için sanat" anlayışının neden olduğu yabancılaşma açısından da önemli ipuçları taşır:

(...) Bence bilimin tek amacı insanoğlunun yükünü hafifletmek, acılarını dindirmek olmalıdır. Eğer bilim adamları bencil efendilerine boyun eğer, yalnızca bilmiş olmak için bilgi biriktirmekle yetinirlerse, bilim sakatlanır, yeni bulunan makinalar da ancak insanlığın ezilmesine yeni yollar açmaya yarar. Belki zamanla bulunabilecek her şeyi bulursunuz ama bu yolda ilerledikçe insandan bir o kadar uzak düşmüş olursunuz. Aradaki uçurum zamanla öylesine derinleşir ki bir gün bakarsınız, bilim adamlarını sevince boğan bir başarı, öte yandan bütün dünyayı saran bir korku çığıyla karşılaşılır. Bilim adamı olarak eşsiz bir olanak geçmişti elime. (...) Ama. Efendilerin eline bıraktım tüm bilgimi. (...) Bilime ihanet ettim ben. [49]

---

Galileo, Erkal'ın dediği gibi, "herhangi bir ülkede, iktidarla başı derde giren herhangi bir bilim adamı, sanatçı, aydın gibi görülebilmeli"dir.[\[50\]](#) Örneğin, Fransa'nın Cezayir'i işgalini protesto etmek amacıyla Paris sokaklarında hükümet karşıtı bildiriler dağıttığı için tutuklanmak istenen Jean-Paul Sartre'dır bu aydın figürü -ve bu kez Galileo'nun hatasına düşmemiştir. Eco'nun da Açık Yapıt'ta görüşlerine başvurduğu Sartre'ın[\[51\]](#) "Aç bir dünyada edebiyatın görevi, yeri nedir?" sorusu, Eco'nun şu sorusunu andırır: "Milyonlarca gerçek kişinin -aralarında pek çok çocuk olmak üzere- açlıktan ölmesi karşısında insanların fazla rahatsız olmaması, ama [kurmaca bir aristokrat olan] Anna Karenina'nın ölümü karşısında ıstırap çekmesi ne anlama gelir?"[\[52\]](#) Eco bu sözüyle elbette Anna Karenina'yı yadsımamakta ya da değersizleştirmemekte, ama "onu ertelemektedir."[\[53\]](#) Yani sorumlu bir sanatçı, "tarihi konjonktür içindeki durumunu bir seçim yaparak çöz[melidir]."[\[54\]](#) Sartre'ın 1964'teki bir röportajında söylediği şu sözleri de Eco ve Berio'nun Brecht'ten alıntılacağı dizelerin bir açıklaması olarak okuyabiliriz:

Aç bir dünyada edebiyatın görevi, yeri nedir? Ahlâk gibi, edebiyatında da evrensel olması gerekir. Onun için de yazar çoğunluğun yanında yer almalıdır, iki milyar açın yanında; eğer herkese seslenmek, herkesçe okunmak istiyorsa. Bunu yapmadıkça, seçkinler sınıfının hizmetindedir ve onlar gibi sömürücüdür. (...) Benim yazardan istediğim, gerçekleri ve ana sorunları önemsemesidir. Dünyadaki açlık, atom tehlikesi, insanın yabancılaşması, nasıl oluyor da bunlar edebiyatımıza renklerini vermiyor, şaşıyorum. Az gelişmiş bir memlekette Robbe-Grillet'yi okuyabilir miyim sanıyorsunuz? O kendinde hiçbir sakatlık görmüyor. Bence iyi bir yazar, ama rahata ermiş burjuvazi için yazıyor.[\[55\]](#)

Sartre'ın bu sözleri, Robbe-Grillet'nin öncülük ettiği Yeni Roman (Nouveau Roman) akımından Claude Simon'u oldukça sinirlendirmiş ve ona "Kimin İçin Yazıyor Öyleyse Sartre?"[\[56\]](#) başlıklı bir yazı yazdırmış olsa da, Sartre'ın sözlerindeki doğruluk payı görmezden gelinecek gibi değildir. Bu sözler, Epifaniler'deki Brecht dizelerinin Simon'a -ve Simon'u dahil edebileceğimiz Proust-Joyce-Beckett çizgisine- bir eleştirisi olarak da okunmalıdır.



Soldan sağı: Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Jérôme Lindon, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute

SARTRE - (...) Dünya değişince işlerin daha iyi gideceğine inananlardan yanayım ben.

LE MONDE - Öyleyse bir Beckett'in kötülüğe mahkûm evrenini kabul etmiyorsunuz?

SARTRE - Beckett'e hayranım, ama bütün varlığımla ona karşıyım. O hiç gelişme yolu aramıyor. Benim kötümserliğim hiçbir zaman gevşekliğe düşmemiştir.[\[57\]](#)

Bu noktada, Beckett'in poetika bağlamında izinden gittiği en önemli sanatçılardan Joyce'a yeniden değinmek yerinde olacaktır. Daha önce doğrudan Brecht'in Joyce çizgisi hakkındaki olumlu ve olumsuz görüşlerine yer vermiştik. Şimdiyse, tam da Sartre'ın Beckett eleştirisinden sonra, Sovyet sinemacı Sergei Eisenstein'in Joyce eleştirisini sunmanın tamamlayıcı olacağı inancındayız. Brecht'le aynı yıl doğan ve sosyalist gerçekçiliğin en önemli ve başarılı temsilcilerinden sayılan Eisenstein, "Başarı" adlı denemesinde Rodin'in Balzac heykelini "aşılmış

---

olan yontu"[58] olarak niteleyip övdükten sonra Joyce'a da değinir:

Yazında bu ereğe ulaşmakta en yiğitçe girişim, Ulysses ile Finnegan'ın Gecesi'nde James Joyce'unkidir. Joyce bu yapıtlarda, gerçekliğin insan bilincine ve duygularına düzgünce ve bozularak yansımalarının sınırına erişmişti. (...) Joyce'un yapıtında erişilen etki zaman zaman şaşırtıcı ölçülere varır; ne var ki bunun pahası, yazınsal söylemin temellerinin tümüyle çöküşü, (...) dağılışıdır; çünkü sıradan okur için betik, bir "abrakadabra"ya dönüşür. Bu noktada Joyce, anamalcılığın [kapitalizmin] emperyalist aşamaya girmesiyle birlikte sanatta en çok serpilip gelişen sözde "sol" eğilimlerin üzücü yazgısını paylaşır. (...) [Kendi sınırlarının ötesine adım atma gereksinimi] çoğunlukla bir patlamaya yol açar; ama bu patlama dışarıya doğru, sanatın çerçevesini genişletmeye doğru değil (...), içeriye doğru, sanatların içeriğine doğru değil, araçlarına doğrudur. Patlama, yaratıcı ve ilerici değil, yıkıcıdır.[59]

Eisenstein'ın "abrakadabra"yla kastettiği, Berio'nun program notundaki fascino della parola (sözcüğün büyü) ve onun yol açtığı contemplazione (düşünceye dalma hali / tefekkür) kavramlarına oldukça yakındır. Peter Bürger de Avangard Kuramı'nda Brecht'in poetikasının yukarıdaki yıkıcı nitelikle bağdaşmadığını doğrulamaktadır:

Brecht, tarihsel avangard hareketlerinin temsilcilerinin sanat kurumunu yıkmaya amaçlarını hiçbir zaman paylaşmadı. Genç Brecht bile, eğitilmiş burjuvazinin (Bildungsbürgertum) tiyatrosundan nefret etmesine rağmen, tiyatroyu hepten ortadan kaldırılması gerektiği sonucuna varmamış, tiyatroyu radikal bir şekilde değiştirmek istemiştir. [Bununla birlikte] avangard eser, parçaları bütüne tâbi olmaktan çıkararak yeni bir siyasî sanat tipini olanaklı hale getirdiğinden, Brecht de bir avangardisttir.[60]

Bu noktada günümüz sanatına değinmek algımızı açabilir. Sanat tarihçisi Barış Acar'ın da söylediği gibi, "avangardı sadece tarihsel bir dönemeç, bir üslupmuş gibi" (bkz. yukarıdaki alıntıda geçen "tarihsel avangard hareketi" tanımı) ele almamak gerekir. "Modernizmin bir parçası olarak çoktan kapanmış bir dönemdir avangard orada. Oysa avangard tam da sanat

---

yapma biçimlerinin kategorize edilmesine, sanatın kabul edilmiş ve norm haline gelmiş çerçevelerine bir başkaldırıdır.”[61] Dolayısıyla avangardı, bu “politik” iddiayı taşıyarak günümüzde de süren bir sanat alanı olarak anlamamız gerekir. Ne var ki, Fredric Jameson’ın 1977’de söylediği gibi -ve bugün, o günkünden daha da yoğun bir şekilde- “sistem, en tehlikeli politik sanat formlarını bile kültürel metaya dönüştürmek suretiyle kendi bünyesine katma ve etkisizleştirme gücüne sahip”tir.[62] Bu durum Zygmunt Bauman’ın aşağıdaki “kendi kendine yeten gerçeklik” şikâyetinden bağımsız düşünülemez:

Günümüz sanatları toplumsal gerçekliğin şekli ile neredeyse hiç ilgilenmiyor. Daha doğrusu bunlar kendilerini nevi şahsına münhasır gerçeklik durumuna, burada kendi kendine yeten bir gerçekliğe yükseltiyor. Bu bağlamda sanatlar, bir bütün olarak postmodern kültürün -Jean Baudrillard’ın deyişiyle, bir temsil (representation) kültürü değil bir taklit (simulacrum) kültürü olan postmodern kültürün- içinde bulunduğu durumu paylaşıyor.[63]

Bu durumun en iyi örneklerinden biri, günümüzün “avangard” sanatçısı Ai Weiwei’nin üretimi olabilir:

Ai Weiwei’nin mülteci sorununu kavrayışı ve onu dönüştürdüğü şey nedir? Onu nerede dolaşıma sokar? Bu tartışmasız bir biçimde sermayenin alanıdır. (Bunda bir problem yok!) Sonunda da kendisine dönerek çemberi tamamlar. (Problem burada başlıyor.) Dolayısıyla imajın işleyiş biçimine bakmak gerekiyor öncelikle. İmajın temsili, gerçekliğini yutmaya başlıyor. Dışsallığı yok sayma meselesini ben burada bir mekanizma olarak görüyorum. Sanatı hareket ettiği diskurdan bağımsızmış gibi göstererek, ona ayrıcalıklı bir yer sağlayan bir mekanizma bu. (...) Sol bir politik argümantasyonu arkasına alıyor, keza eleştirel kültür buradan üretiliyor aslında, ama onu başka bir yerde işletiyor. (...) Böylece çağdaş sanatın gösterdiği şeyle işleyişi arasında bir fark oluşuyor. Estetiğin anesteziye dönüştüğü bir süreç bu.[64]



Ai

Weiwei'den Aylan Kurdi pozunu (2017): "İmajın temsili, gerçekliği yutmaya başlıyor"

Vardığımız kavram, yani "anestezi", Eisenstein'in "abrakadabra"sıdır, Berio'nun "büyü"südür, Eisler'in "sarhoş"luğudur, Eco'nun "tefekkür"üdür. Peki, o halde, Ai Weiwei'yi sistemin karşısında konumlandırabilir miyiz? Brecht'in "Anladık iyisin / ama neye yarıyor iyiliğin?"[\[65\]](#) sorusu bize yol gösterebilir: Weiwei "iyi" bir sanatçı olabilir, ama her sanatçı / sanat ürünü gibi neye/kime hizmet ettiğiyle de beraber düşünülmelidir; tıpkı Sartre'ın yukarıdaki Robbe-Grillet eleştirisi gibi: "Bence iyi bir yazar, ama..." Son sözü Brecht'e verelim:

Oyuncuların makyaj yapmayarak (ya da çok az makyajla) "tamamen doğal" olduklarını öne sürmelerine rağmen oyunun baştan sona yalan olduğu durumlar olabilir; buna karşılık, oyuncuların, grotesk maskeler taktıkları halde doğruları sundukları durumlar da olabilir. Şu konuda tartışılacak bir taraf yok: Araçlar, hangi amaca hizmet ettiklerine göre sorgulanmalıdır.[\[66\]](#)



---

Eco'nun Açık Yapıt'ına göre Brecht'in önemi ve gücü, biçimsel deneyi ve açıklığı toplumculukla kaynaştırabilmesinde yatar. Ve Epifaniler'in sonundaki Brecht, Berio'nun şu sözlerini yansıtan bir araca dönüşür: "Somut emek için, el emeği için büyük bir sevgi besliyorum. Bu emeğin üstünlüğünü savunduğum için komünistlere oy veriyorum. Lenin'in dediği gibi, gerçek her zaman somuttur."

---

## Kaynaklar

ADORNO, Theodor W. - LUKÁCS, Georg - BLOCH, Ernst - BENJAMIN, Walter - BRECHT, Bertolt(2016), Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul.

BAUMAN, Zygmunt (2013), Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BECKETT, Samuel (2001), Proust, çev. Orhan Koçak, Metis, İstanbul.

BERIO, Luciano (1981), Intervista sulla musica, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza.

BERIO, Luciano (2013), Scritti sulla musica, a cura di Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino.

BRECHT, Bertolt (1972), Halkın Ekmeği, çev. A. Kadir - A. Bezirci, Say Yayınları, Ankara.

BRECHT, Bertolt (1977), Sosyalizm İçin Yazılar, çev. Mehmet Tim, Günebakan Yayınları, İstanbul.

BRECHT, Bertolt (1984), Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, Dostlar Tiyatrosu Yayınları, İstanbul.

---

BRECHT, Bertolt (2012), Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri, uyar. ve yön. Genco Erkal, İstanbul.

BÜRGER, Peter (2003), Avangard Kuramı, çev. Erol Özbek, İletişim, İstanbul.

Cumhuriyet Gazetesi Kültür Servisi (5 Ocak 2016), "Buon Compleanno Umberto Eco!", Cumhuriyet Gazetesi.

ÇOLAK, Veysel (2015), Edip Cansever'de Şairin Kanı, İkaros Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (2001), Açık Yapıt, çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (2016), Açık Yapıt, çev. Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (1962), Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Bompiani, Milano.

EISENSTEIN, Sergey M. (1985), "Başarı", Film Biçimi, çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, İstanbul.

EISLER, Hanns - BRECHT, Bertolt vd. (2006), Müzik Üzerine Tartışmalar (Derleme), haz. Yılmaz Onay - Tonguç Ok - vd.

GERMANER, Semra (1996), 1960 Sonrasında Sanat, Kabalcı, İstanbul.

HELVACIOĞLU, Ender (2019), "Bilim İnsanı ve Sınıf Bilinci", Bilim ve Gelecek, Sayı 186, İstanbul.

---

KARYILDIZ, Nesrin - KANDAZ, Ali (2019), "Genco Erkal ile Söyleşi", Mikrop, Sayı 7, İstanbul.

MACHADO, Antonio (2017), Kastilya Kırıkları, çev. Ayşe Nihal Akbulut, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ÖZATALAY, Yiğit (2012), "Ben Kurt Weill", Andante, Sayı 69, İstanbul.

SARTRE, Jean-Paul (1964), "Bir Uzun, Acı, Tatlı Çılgınlık", çevirmen bilgisi verilmemiş, Yeni Dergi, Sayı 1, De Yayınevi, İstanbul.

SIMON, Claude (1964), "Kimin İçin Yazıyor Öyleyse Sartre?", çevirmen bilgisi verilmemiş, Yeni Dergi, Sayı 1, De Yayınevi, İstanbul.

TİMUÇİN, Afşar (1979), Nâzım Hikmet'in Şiiri, Alaz Yayınları, İstanbul.

---

## Dipnotlar

[1] Luciano BERIO, "Epifanie" (bestecinin program notu).  
[http://www.lucianoberio.org/node/1652?56\\_4676354=1](http://www.lucianoberio.org/node/1652?56_4676354=1) Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri bize ait.)

[2] a.g.k. (Çeviri, koyu vurgular ve köşeli parantezler bize ait. Birden çok sözcükle karşılamayı yeğlediğimiz kavramların özgün hallerini köşeli parantez içinde verdik.)

[3] Epifani, sözlük anlamıyla "olağanüstü görüngü", "aşkın görünüş" demektir. "Aşkın gerçekçilik" kavramını ise Edip Cansever Kafka üzerinden tarifler: "Diyelim Şato'da, şöyle bir baktığımızda bizim günlük yaşamımıza hiç benzemeyen bir yaşama vardır. İlişkiler çok başka ilişkilerdir. Diyaloglar çok değişiktir. Ve hatta bazı konuşmalar bir, iki, üç anlamda ele alınır ve yürütülür. Bir türlü varılmayan bir şato da vardır, biz buna birtakım şeyler yakıştırmaya çalışırız. Örneğin

---

bürokrasi deriz, gelecekteki bir baskının, korkunç bir olayın daha önceden duyulması deriz. Hayır, ben hiç öyle görmüyorum. Aslında bizim yaşadığımız asıl gerçek hayat Kafka'nın ortaya koyduğu hayattır da, biz kendi sıradan yaşamımızı onun üstüne çekmişizdir ve bu yaşamımızı, gerçek yaşamın kendisi sanırız. Kafka'nın Değişim hikayesi için de söyleyebiliriz bunu. Hiçbir zaman hamamböceği değildir oradaki, insanın tam kendisidir. Kafka'yı birçok şeye bağlamak isteyenlere karşı, buna "aşkın gerçekçilik" deniyor." (Veysel ÇOLAK, Edip Cansever'de Şairin Kanı, s. 135.)

[4] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Tolga Esmer, s. 42 (Buradaki Brecht dizeleri için Tolga Esmer'in Türkçe çevirisi yerine Dostlar Tiyatrosu'nunkine yer verilmiştir. Bkz. Bertolt BRECHT, Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 4). Vurgular bize ait.

[5] René WINTZEN, "Brecht: Yaşamı, Şiirleri, Oyunları" (Bertolt BRECHT, Halkın Ekmeği, çev. A. Kadir - A. Bezirci, s. 20).

[6] Yiğit ÖZATALAY, "Ben Kurt Weill", Andante, Sayı 69, s. 37.

[7] Bertolt BRECHT, Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri, uyar. ve yön. Genco Erkal, s. 26.

[8] Bertolt BRECHT, Sosyalizm İçin Yazılar, çev. Mehmet Tim, s. 94.

[9] "Franco'nun 1936 Temmuzundaki askeri darbesiyle İspanya'da üç yıl sürecektir kanlı iç savaş patlak verdi. Machado ailesiyle birlikte Madrid'den ayrılarak önce Rocafort, ardından Barcelona'ya geçti. 1939 başında bir grup aydınla birlikte Fransa'ya sürgüne gitmek zorunda kaldı. 22 Şubat'ta, annesinin ölümünden üç gün sonra, ülkesinden, evinden barkından ve dostlarından uzakta yaşama veda etti." Antonio MACHADO, Kastilya Kırkları, çev. Ayşe Nihal Akbulut, s. 3.

[10] Bertolt BRECHT, "Gelecek Kuşaklara", Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 5.

[11] René WINTZEN, "Brecht: Yaşamı, Şiirleri, Oyunları" (Bertolt BRECHT, Halkın Ekmeği, çev. A. Kadir - A. Bezirci, s. 48). Vurgular bize ait.

---

[12] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Pınar Savaş, s. 185.

[13] Genco ERKAL, "Sunuş" (Bertolt BRECHT, Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 5).

[14] Genco ERKAL, "Yönetmenin Notlarından" (Bertolt BRECHT, Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 108).

[15] Eco bu ifade için özgün metinde Fransızca olarak "engagé" (angaje) sözcüğünü kullanıyor. (Bizim notumuz, bkz. Umberto ECO, Opera Aperta, s. 20). Aynı ifadeyi Afşar Timuçin'in sözleriyle "yükümlü" ya da "güdümlü" olarak da Türkçeleştirebiliriz. (Bizim notumuz, bkz. Afşar TİMÜÇİN, Nâzım Hikmet'in Şiiri, s. 32.)

[16] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Tolga Esmer, s. 54.

[17] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Pınar Savaş, s. 19, 20, 33 ve Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Tolga Esmer, s. 77, 78, 92 harmanı. (Koyu vurgular bize ait.)

[18] Luciano BERIO, "Forma", Scritti sulla musica, s. 28. (Çeviri ve koyu vurgular bize ait.)

[19] Rodney LIVINGSTONE - Perry ANDERSON - Francis MULHERN, "Sunuş II" (Theodor W. ADORNO - Georg LUKÁCS - Ernst BLOCH - Walter BENJAMIN - Bertolt BRECHT, Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 93, 97).

[20] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Tolga Esmer, s. 55.

[21] Luciano BERIO, Intervista sulla musica, s. 24. (Çeviri, vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

---

[22] Walter BENJAMIN, "Brecht'le Sohbetler", Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 131. (Vurgular bize, köşeli parantez yazara ait.)

[23] Bertolt BRECHT, Sosyalizm İçin Yazılar, s. 240.

[24] Bertolt BRECHT, "Georg Lukács'a Karşı", Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 110.

[25] a.g.k. s. 106. (Vurgu bize ait.)

[26] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Tolga Esmer, s. 40. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

[27] Rodney LIVINGSTONE - Perry ANDERSON - Francis MULHERN, "Sunuş II" (Theodor W. ADORNO - Georg LUKÁCS - Ernst BLOCH - Walter BENJAMIN - Bertolt BRECHT, Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 92).

[28] Bertolt BRECHT, "Georg Lukács'a Karşı", Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 104-105.

[29] Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat, s. 9. (Vurgular bize ait.)

[30] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Tolga Esmer, s. 268. (Vurgular bize ait.)

[31] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Pınar Savaş, s. 184.

[32] Bertolt BRECHT, Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri, uyar. ve yön. Genco Erkal, s. 45. (Vurgular bize ait.)

---

[33] “Bunca haksızlığa karşı susmak demek çünkü.” Bkz. dipnot 4.

[34] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Pınar Savaş, s. 183. (Köşeli parantez bize ait.)

[35] a.g.k. s. 60.

[36] Bertolt BRECHT, Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 78.

[37] Walter BENJAMIN, “Brecht’le Sohbetler”, Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 134.

[38] a.g.k. s. 132. (Vurgular bize, köşeli parantez çevirmene ait.)

[39] “Bir rüyanın anımsanmasıyla, der Proust, gerçekliğin anımsanması arasında büyük fark yoktur.” Samuel BECKETT, Proust, çev. Orhan Koçak, s. 37.

[40] Karl MARX, Sevilen Bir İnsan Yapmalısın Kendini, der. ve çev. Yavuz Yayla, s. 27. (Vurgu bize ait.)

[41] Bertolt BRECHT, Sosyalizm İçin Yazılar, s. 229.

[42] Nesrin KARYILDIZ - Ali KANDAZ, “Genco Erkal ile Söyleşi”, Mikrop, Sayı 7, s. 7.

[43] Afşar TİMUÇİN, Nâzım Hikmet’in Şiiri, s. 32. (Köşeli parantez bize, vurgular yazara ait.)

[44] <https://harpers.org/blog/2008/01/brecht-to-those-who-follow-in-our-wake/> Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri bize ait.)

---

[45] Hanns EISLER, "Batı Almanya'ya Mektup", Müzik Üzerine Tartışmalar, çev. Yılmaz Onay, s. 40.

[46] a.g.k. s. 41.

[47] Ender HELVACIOĞLU, "Bilim İnsanı ve Sınıf Bilinci", Bilim ve Gelecek, Sayı 186, s. 5. (Vurgular bize ait.)

[48] Manfred WEKWERTH, "Galileo Galilei: 1977 Sahnelenmesi" (Bertolt BRECHT, Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 119).

[49] Bertolt BRECHT, Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 88. (Vurgular bize ait.)

[50] Genco ERKAL, "Yönetmenin Notlarından" (Bertolt BRECHT, Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 106).

[51] Umberto ECO, Açık Yapıt, çev. Pınar Savaş, s. 29 ve 221.

[52] "Buon Compleanno Umberto Eco!", Cumhuriyet, 5.1.2016. (Köşeli parantez bize ait.)

[53] Bkz. dipnot 4.

[54] Bkz. dipnot 4. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

[55] Jean-Paul SARTRE, "Bir Uzun, Acı, Tatlı Çılgınlık", çevirmen bilgisi verilmemiş, Yeni Dergi, Sayı 1, s. 13-14. (Vurgular bize ait.)



---

[56] Claude SIMON, "Kimin İçin Yazıyor Öyleyse Sartre?", çevirmen bilgisi verilmemiş, Yeni Dergi, Sayı 1, s. 15-20.

[57] Jean-Paul SARTRE, "Bir Uzun, Acı, Tatlı Çılgınlık", çevirmen bilgisi verilmemiş, Yeni Dergi, Sayı 1, s. 12.

[58] Eisenstein'in burada Proust, Kafka, Joyce gibi yazarları tanımlamakta kullandığımız "aşkın gerçekçilik" tamlamasındaki nitelemenin oldukça benzerini kullanması dikkat çekicidir.

[59] Sergey M. EISENSTEIN, "Başarı", Film Biçimi, çev. Nijat Özön, s. 249-250. (Koyu vurgu ve köşeli parantezler bize ait.)

[60] Peter BÜRGER, Avangard Kuramı, çev. Erol Özbek, s. 166, 171. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.) Erol Özbek'in "eğitim burjuvazisi" olarak çevirdiği Bildungsbürgertum sözcüğü, "eğitilmiş burjuvazi" olarak düzeltilmiştir.

[61] Onur SERDAR - Barış ACAR, "Müdahaleler I: Sanat Tarihi ve Politika İlk Olarak Nerede Kesilir?", <https://www.unlimitedrag.com/post/mudahaleler> Erişim Tarihi: 10.2.2020.

[62] Fredric JAMESON, "Sonuç Niyetine Düşünceler", Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 310.

[63] Zygmunt BAUMAN, "Postmodern Sanat ya da Avangardın İmkânsızlığı", Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları, çev. İsmail Türkmen, s. 150. (Koyu vurgular bize ait.)

[64] Onur SERDAR - Barış ACAR, "Müdahaleler I: Sanat Tarihi ve Politika İlk Olarak Nerede Kesilir?", <https://www.unlimitedrag.com/post/mudahaleler> Erişim Tarihi: 10.2.2020. (Vurgular bize ait.)

---

[65] Bertolt BRECHT, Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri, uyar. ve yön. Genco Erkal, s. 11.

[66] Bertolt BRECHT, "Georg Lukács'a Karşı", Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 121. (Vurgu bize ait.)