

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**BERTOLT BRECHT'İN “*DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS*” VE
WOLFGANG BORCHERT'İN “*DRAUßEN VOR DER TÜR*” ADLI
ESERLERİNDE 1945 SONRASI ALMAN TİYATROSUNUN TEKNİK VE
İÇERİKSEL YÖNELİMLERİ**

Mehtap BAYKAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2011

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**BERTOLT BRECHT'İN “*DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS*” VE
WOLFGANG BORCHERT' İN “*DRAUßEN VOR DER TÜR*” ADLI
ESERLERİNDE 1945 SONRASI ALMAN TİYATROSUNUN TEKNİK VE
İÇERİKSEL YÖNELİMLERİ**

Mehtap BAYKAL

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Silvia ZINZADE AKINCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2011

ukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu alışma, jürimiz tarafından Alman Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Silvia ZINZADE AKINCI
(Danışman)

ye: Yrd. Doç. Dr. Cavidan lt İMREN

ye: Yrd. Doç. Dr. Nuran ASLAN

ONAY

Yukarıdaki imzaların adı geçen ğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../2011

Prof.Dr. Azmi YALÇIN
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, izelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

BERTOLT BRECHT' İN “*DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS*” VE WOLFGANG BORCHERT' İN “*DRAUßEN VOR DER TÜR*” ADLI ESERLERİNDE 1945 SONRASI ALMAN TİYATROSUNUN TEKNİK VE İÇERİKSEL YÖNELİMLERİ

Mehtap BAYKAL

Yüksek Lisans Tezi, Alman Dili ve Eğitimi Bilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Silvia ZINZADE AKINCI

Eylül 2011, 164 sayfa

Bu çalışmada, 1945 sonrasındaki Alman tiyatrosu kapsamında Bertolt Brecht'in “Der kaukasische Kreidekreis” ve Wolfgang Borchert'in “Draussen vor der Tür” adlı eserleri teknik ve içeriksel açıdan incelenmiştir. İncelenen tiyatro eserlerinde içeriksel boyutta; oyunda yer alan motiflere, sembollere, karakterlerin özelliklerine; teknik anlamda da eserin oluşturulmasına etki eden yapısal yönelimlere yer verilmiştir.

“Der kaukasische Kreidekreis” adlı eser, Brecht'in epik-diyalektik anlayışıyla ortaya konmuş bir eserdir. Borchert'in eseri ise; savaş sonrası edebiyatının önemli eserlerinden olma özelliğiyle dönemin özelliklerini taşımaktadır. Bu iki eser aracılığıyla, 1945 sonrası dönemin tiyatro anlayışının yansıtılması amaçlanmıştır.

Bu iki eser doğrultusunda, 1945 sonrası Alman Tiyatrosu'nun tarihsel süreci somut örnekler ile gözler önüne serilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Brecht, Epik tiyatro, Borchert, Savaş, Alman Tiyatrosu

ZUSAMMENFASSUNG

TECHNISCHE UND INHALTLICHE AUSRICHTUNG DER NACH 1945 IM DEUTSCHSPRACHIGEN THEATER ERSCHIENENEN WERKE“*DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS*” VON BERTOLT BRECHT UND“*DRAUßEN VOR DER TÜR*” VON WOLFGANG BORCHERT

Mehtap BAYKAL

Magisterarbeit, Abteilung für Deutschdidaktik
Betreuerin: Yrd. Doç. Dr. Silvia ZINZADE AKINCI
September 2011, 164 Seiten

Mit der vorliegenden Arbeit werden technische und inhaltliche Aspekte der folgenden nach 1945 im deutschsprachigen Theater erschienenen Werke untersucht: “*Der kaukasische Kreidekreis*” von Bertolt Brecht und “*Draußen vor der Tür*” von Wolfgang Borchert. In technischer Hinsicht wurde analysiert, in welcher Weise sich die Wirkungs- Beziehungen in der Struktur der Werke auf deren Beschaffenheit auswirken. Es wurden die inhaltlichen Dimensionen der Bühnenwerke studiert; weiterhin wurde festgestellt, welche Motive, Symbole und Charaktereigenschaften in den Werken vorzufinden sind.

Durch den kaukasischen Kreidekreis wurde Brechts Epik- Dialektisches Verständnis in bahnbrechender Bearbeitung dargestellt. Das Werk von Borchert wurde als eines der wichtigsten Werke der Nachkriegsliteratur charakterisiert. Die beiden Werke haben die Absicht reflektierendes Verständnis für Dramen nach 1945 zu wecken.

Dank dieser beiden Werke, die konkrete Beispiele für Schauspiele der Nachkriegszeit sind, wird ein historischer Prozess im Bereich des deutschsprachigen Theaters eingeleitet.

Schlüsselwörter: Brecht, Epik Theater, Borchert, Krieg, Deutsches Theater

ÖNSÖZ

Bütün dünya bir oyun sahnesidir. Kadın, erkek, yaşlı, genç, çocuk tüm bireyler de bu oyundaki oyunculardır. Hayat onları yaşanan acılar sevinçler, üzüntüler, türlü olay ve durumlarla karşılaştırır. Tüm sıkıntılara rağmen sonunda mutluluğu bulmanın umuduyla çabalayan oyuncularda, bu sahnedeki yerlerini her daim korurlar. Tiyatro sahnesinde somut olarak sergilenenler, yaşamın kendisi olduğu için bireylerde iz bırakır. Aslında tiyatrodaki bu izlerden etkilenenler, o izlerin sahipleri olmuşlardır.

Bu çalışmada da tiyatro tarihine damgasını vurmuş, hayatın içinden, yaşanan acıları, sevinçleri bütünüyle ortaya koyan, 1945 sonrası dönemde yazılmış olan iki önemli tiyatro eseri teknik ve içeriksel boyutta incelenecektir.

Eserlerden ilki olan “*Der kaukasische Kreidekreis*(Kafkas Tebeşir Dairesi)” adlı eser, yirminci yüzyılın Alman yazını ve tiyatrosu açısından en önemli isimlerinden biri olan Bertolt Brecht’e aittir. Brecht üç bin yıllık bir tiyatro geleneğini alt üst edip kendi ifadesiyle ‘*Aristotelesçi olmayan tiyatro sanatı*’ (Bkz. Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 2000) olarak yorumladığı *Epik- Diyalektik Tiyatro anlayışı* ile, sanatın toplumu bilinçlendirmesi adına önemli çalışmalar yapmıştır.

Özellikle savaş döneminin başlamasıyla birlikte Brecht, kendisini içinde bulunduğu olumsuz koşullardan, olumlu sonuçlar çıkarma eğilimi sayesinde uzaklaştırmıştır. Savaş nedeniyle ülkesinden ayrılmak zorunda kalmış, kitapları yakılmış olsa da, Brecht çalışmalarına ara vermemiş, sonradan kendi ismiyle anılacak bir tiyatro anlayışını geliştirmiştir.

Yaptığı çalışmalar ışığında ortaya koyduğu önemli tiyatro eserlerinden biri de “*Der kaukasische Kreidekreis*” adlı tiyatro eseri olmuştur. Eser savaştan çıkmış bir halkın toprakla ilgili yaptığı tartışmayla başlasa da bu konu üzerinden emek- mülkiyet ilişkisiyle, çocuğu doğuranın mı yoksa onu büyütenin mi gerçek anne olduğu tartışması üzerinde yoğunlaşır. Bu oyun Brecht’in epik tiyatro anlayışı ışığında teknik ve içeriksel boyutta irdelenecektir.

İncelenecek olan diğer tiyatro eseri ise; Wolfgang Borchert’ in ölüm döşeğindeyken yazmış olduğu “*Draussen vor der Tür*(Kapıların Dışında)” adlı eseridir. Borchert’ in eseride, tıpkı Brecht’in eseri gibi savaş sonrasındaki dönemde oluşturulmuş bir eserdir. Borchert, savaş ve savaş sonrasındaki

durumu en iyi yansıtan yazarlardan biridir. Eserlerini daha çok kısa hikâyeler şeklinde vermiş olsa da, ilk ve tek oyunu olma özelliğini taşıyan bu eseriyle, günümüz tiyatro dünyasında halen adından söz ettirmektedir.

Bu eser savaştan dönen bir askerin yaşadığı acıları dile getirir. İçeriksel boyutta; işlenen motifler, semboller ele alınırken, teknik anlamda da oyunun kurgusundaki yapılar incelenecektir.

Gerek çalışmamı bu alanda yapmam, gerekse tez danışmanımı belirleme sürecinde desteğini ve görüşlerini benden esirgemeyen bölüm başkanımız, Prof. Dr. Tahir Balcı' ya saygılarımı iletir ve teşekkür ederim.

Son olarak, her zaman her konuda olduğu gibi bu çalışma sırasında da maddi manevi tüm yardımlarını esirgemeyencanım aileme teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	i
ZUSAMMENFASSUNG	ii
ÖNSÖZ.....	iii
TABLolar LİSTESİ	viii

BÖLÜM I

GİRİŞ

GİRİŞ.....	1
------------	---

BÖLÜM II

ALMAN TİYATRO TARİHİ

2.1. 1945 Öncesi Alman Tiyatrosu	5
2.1.1. Fırtına ve Atılım	7
2.1.2. Klasik Dönem	7
2.1.3. Klasik ve Romantik Arası Dönem	8
2.1.4. Romantik	8
2.1.5. Biedermeier ve Genç Almanya	9
2.1.6. Natüralizm	10
2.1.7. Dışavurumculuk	11
2.1.8. Yirmili Yılların Edebiyatı ve Sürgün Dönemi	12
2.2. 1945 Sonrası Alman Tiyatrosu	15
2.2.1. Dönemin Genel Durumu	15
2.2.2. Dönemin Tiyatrosunun Genel Özellikleri	15
2.2.3. Dönemin Tiyatro Yazarları ve Grupları	18

BÖLÜM III

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

3.1. Yaşamı.....	24
3.1.1. İkinci Dünya Savaşı ve Sürgün Yılları.....	28
3.1.2. Berlin'e Dönüş	30
3.1.3. Berliner Ensemble	31
3.1.4. Brecht'in Son Yılları.....	32
3.2. Bertolt Brecht'in Epik- Diyalektik Tiyatro Anlayışı.....	33
3.2.1. Geleneksel Tiyatro Eleştirisi	37
3.2.2. Yabancılaştırma Etmeni	40
3.2.3. Tavır Kavramı	41
3.2.4. Epik Dekor, Işıklama ve Teknik Donanım.....	42
3.2.5. Epik Müzik.....	43
3.3. Der kaukasische Kreidekreis.....	45
3.3.1. Esere Dair	45
3.3.2. Oyundaki Karakterler.....	49
3.3.2.1. Baş Karakterler.....	50
3.3.2.2. Yan Karakterler.....	64
3.3.3. Eser Özeti.....	72
3.3.4. Motifler.....	77
3.3.4.1. Savaş	77
3.3.4.2. Merhamet	80
3.3.4.3. Çaresizlik.....	81
3.3.4.4. Sınıfsal Ayırım	83
3.3.5. Semboller	85
3.3.5.1. Kalem	85
3.3.5.2. Sırma İşlemeli Manto.....	86
3.3.5.3. Eller	87
3.3.5.4. Tebeşir Dairesi	88
3.3.6. Eserin Teknik Açısından İncelenmesi	89
3.3.6.1. Eserin Yapısı	89
3.3.6.2. Eserin Dili ve Üslubu	96

BÖLÜM IV

WOLFGANG BORCHERT (1921- 1947)

4.1. Yaşamı.....	98
4.2. Draussen Vor Der Tür.....	104
4.2.1. Esere Dair	104
4.2.2. Karakterler	108
4.2.2.1. Baş Karakter.....	109
4.2.2.2. Yan Karakterler.....	115
4.2.3. Eserin Özeti.....	121
4.2.4. Motifler.....	125
4.2.4.1. Savaş	125
4.2.4.2. İletişim Problemi	131
4.2.4.3. Umutsuzluk.....	134
4.2.5. Semboller	137
4.2.5.1. Gaz Maskesi Gözlüğü	137
4.2.5.2. Koltuk Değnekleri	139
4.2.5.3. Kapı	140
4.2.6. Eserin Teknik Açıdan İncelenmesi	142
4.2.6.1. Eserin Yapısı	142
4.2.6.2. Eserin Dili ve Üslubu	147

BÖLÜM V

SONUÇ

SONUÇ	156
KAYNAKÇA.....	160
ÖZGEÇMİŞ	164

TABLolar LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1: Dramatik Tiyatro ile Epik Tiyatro'nun Karşılaştırılması.....	38
Tablo 2: Dramatik ve Epik Müzik.....	44
Tablo 3: Grusche ve Valinin Karısının Karşılaştırılması.....:	70

BÖLÜM I

GİRİŞ

Tiyatro tarihini ortaya çıkış sürecinden itibaren incelediğimizde, tiyatronun eski Yunanistan'da yapılan dinsel törenlerden doğmuş olup daha sonra dinden bağımsızlaşarak, yaşamdan kaynağını alarak beslendiğini görürüz.

Tiyatro, insan yaşamında geçmiş ya da geçebilecek olayların, benzetme, öykünme yollarıyla, sahne olarak ayrılmış bir yerde, oyuncuların söz ve hareketleriyle, bir görücü topluluğu önünde canlandırılma sanatı olarak tanımlanmıştır (Bkz. Haldun Marlalı, Minik- Rol Ağırtırmaları ve Temel Tiyatro Bilgisi,2004).

Toplumsal yaşamda her şey anlam üretme ve anlamlandırma üzerine temellendirilmiştir. Tiyatro da bu işlevini yerine getirirken, çıkış noktası yaşam olmakla birlikte, yazın, müzik, dans, resim, mimarlık, oyunculuk, sinema, görsel ve plastik sanatlar gibi çeşitli sanat dallarıyla ortaklaşa yürütülen bir çaba olmuştur.

Kaynağını toplumsal yaşamın ürettiklerinden alan tiyatro sanatı, geçmişten günümüze kadar gelen gelişim ve değişim sürecindetoplum için önemli olayları işlerken, tarihi verilerden de yola çıkarak çağdaş yaşama göndermeler yaparak uyarlanmıştır. Ortaya çıktığı ilk dönemlerden bu yana gelişme gösterentiyatro, ilerleyen teknoloji ve farklı düşünce sistemlerini uygulama isteği ile sürekli devinim içinde olmuştur.

Tarihsel süreçlerden doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenen tiyatro sanatı, toplumlar için önemli olan olayları işlemiş olmasının yanında, günümüz dünyasına da ışık tutacak nitelikte tarihi verilerle göndermelerde bulunmuştur. Tiyatro insanlık tarihinin hemen her dönemine tanıklık etmiş ve onunla birlikte gelişip değişmiştir.

Kökleri tarihin derinliklerine kadar uzanan, zengin kapsam, işlev ve içeriğe sahip olan, her an genişleyen ve karmaşık evrimsel süreçler yaşayan tiyatronun tarihine kısaca bakıldığında, her yeni tiyatro hareketinin arkasında çeşitli toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ve sanatsal olguların varlığı görülür.

Birçok düşünür ve yazar bu önemli sanat dalının gelişimine katkıda bulunmuş ve oluşan yeni akımlar, düşünce sistemleri, geliştirilen, uygulanan

yeni tekniklerle ilerleme devam etmiştir. İlk dönemlerden bu yana dinsel temalardan yola çıkarak ilerleyen tiyatro, düşünce sistemlerinde yaşanan ilerlemelerle bir sonraki döneme ışık tutacak ve onu ileriye taşıyacak şekilde gelişmiştir.

Tiyatro tarihine baktığımızda, sonraki dönemlere iz bırakması açısından önemli bir yere sahip olan Aristoteles'in katkılarından söz etmek gerekir. Yüzyıllar boyunca bu konuda yapılan çalışmalara önemli bir kaynak oluşturan Aristoteles, tiyatro sanatının birçok özelliğini içeren '*Poetika*¹' adlı önemli eseri yazmıştır. Bu eserinde tiyatroyla ilgili ortaya koyduğu kurallar ve ileri sürdüğü düşünceler, kendinden sonrakilerin farklı bakış açıları kazanmalarında yardımcı olmuştur. Aristoteles'in ele aldığı konularda biri "*mimesis*" kavramı olmuştur. Aristoteles, sözlük anlamıyla "taklit, benzetme, öykünme" olan *mimesis* kavramının, yaratıcı bir eylem olduğunu ileri sürmüş, bu kavramı "temsil" ya da "sanatın yeniden yaratılması" şeklinde tanımlamıştır. Aristoteles' in tiyatro anlayışında yaşamı olduğu gibi değil, düzelterek ve yeniden ele alarak yansıtmaya yer alır. Ayrıca, seyirciyi duygulandıran, oyundaki kahramanla birleştirip ortadaki eyleme katan, tiyatronun büyüüne inandırıp korku, acıma duygularıyla "*katharsis*(arınma)" olgusunu gerçekleştiren bir anlayış benimsenmiştir (Bkz. Sevda Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 2000).

Bu çalışma içinde incelenecek "*Der kaukasische Kreidekreis*" adlı oyunun yazarı Bertolt Brecht, Aristoteles'in bu tiyatro anlayışına karşı çıkmıştır. Çünkü Brecht'in tiyatro anlayışı; epik tiyatronun anlatıcı, gösterici ve belgeleyici olması yönüyle, seyirciyi olaya dahil etmek yerine, olayların dışında bırakarak eleştirel bir bakış açısı kazanmasını sağlar. Aristoteles' in tiyatro anlayışındaki, taklit ve oyuncuyu tiyatronun büyüüne kaptıran anlayışa karşı çıkar. Bu amaçla da epik tiyatronun temelindeki sorgulayıcı ve eleştirici bakış açısını takip etmiştir. Tiyatro tarihinde bu alanda yaşanan gelişmelere bakıldığında; Brecht'in bu alanda yaptığı çalışmalar ve epik tiyatro anlayışına getirdiği farklı bakış açısı, epik tiyatro kavramından söz edildiğinde onun akla gelen ilk isim olması sonucunu doğurmuştur.

Brecht toplumsal kavgaların, dönüşümlerin çok ani yaşandığı ve sanatın bu değişimlerden doğrudan etkilendiği bir dönemde, tiyatro anlayışını sürekli

¹ Aristoteles'in çeşitli sanat dallarını ve onların belli başlı özelliklerini karşılaştırdığı, özellikle trajedi türü üzerinde durduğu, tiyatro sanatı üzerinde yazılmış olan bir eserdir.

gözden geçirmek zorunda kalmış, bunun sonucu olarak da tiyatro anlayışı gelişip, yenilenmiştir. Brecht *epik-diyalektik tiyatro*² anlayışında ve bu bağlamda ele aldığı *gestus*³, *yabancılaştırma etmeni*⁴ gibi öğelerle bu anlayışını zenginleştirmiştir.

Alman tiyatro tarihi, Brecht ile birlikte önemli gelişmeler yaşamıştır. Brecht'in tiyatroya kazandırdığı yeni yaklaşımlarla, günümüzde dahi halen önemini korumaktadır. Alman tiyatro tarihinde böylesine önemli bir yer edinmiş olan bir diğer kişi de yazdığı ilk ve tek tiyatro oyunuyla Wolfgang Borchert olmuştur. Borchert'in eserini incelerken, göz ardı edilmemesi gereken önemli bir nokta vardır ki, o da savaş ve sonrasında yaşananları çarpıcı biçimde dile getirenlerden biri olmasıdır. Gençlik dönemine denk gelen savaş dönemiyle birlikte, askere gitmek zorunda kalmış, böylece savaşı ve savaş sırasında boşluğu bizzat yaşamıştır.

Borchert, savaş sonrası dönemde meydana gelen *yıkıntı edebiyatı*⁵ aracılığıyla savaşın beraberinde getirdiği tüm acıları eserinde yansıtmıştır. Yani Borchert, ele aldığı konuların yoğun olarak savaş konusunu içermesinden dolayı bu edebiyatın adeta sözcülerinden biri olmuştur.

Kısa hikâye ve tiyatro savaş sonrası edebiyatın en çok tercih edilen türleri olmuştur. Borchert de kısa hikâye türünde eserler vermiştir. Bu durum eserlerinin okunmasını kolaylaştırmıştır. Borchert anlatmak istediklerini kısa ve öz olarak iletebilmek amacıyla tercih ettiği bu türün yanında, bu çalışmada da incelenecek olan tek oyunu ile önemli bir başarı elde etmiştir.

Bu çalışmayla Borchert'in "*Draussen vor der Tür*" ve Brecht'in "*Der kaukasische Kreidekreis*" adlı eserleri ile birlikte Alman tiyatro tarihi, özellikle de 1945 sonrasındaki Alman tiyatrosu bağlamında yaşanan gelişmelerele alınacaktır.

² Epik tiyatrodaki, seyirci sahnedeki karakterlerle ya da olaylarla yabancılaştığı takdirde, gerçeğin farklı bir yönünü görerek, düşünme ve durumları farklı bakış açısı ile yorumlama yeteneği kazanır. Diyalektik ise karşıtlıkların uyumudur. Her durumun kendi içinde barındırdığı zıt yönleri vardır. Epik- diyalektik tiyatro anlayışında da durumlar birçok açıdan ele alınarak değerlendirilir.

³ Sözle veya hareketle ifade edilen bir tavır ya da tavrın bir yönüdür (Şener, 2000, S. 292).

⁴ Verfremdungseffekt

⁵ Trümmerliteratur

Yapılacak incelemenin daha verimli olması amacı ile çalışmanın birinci bölümünde Alman tiyatrosunun geçirdiği dönemsel yenilikler ve ilerlemeler hakkında bilgiler verilecektir.

İkinci bölümde, Bertolt Brecht'in yaşamı ve "*Der kaukasische Kreidekreis*" adlı oyunu, Brecht'in epik- diyalektik tiyatro anlayışı bağlamında incelenecektir. Üçüncü bölümde ise; Wolfgang Borchert' in yaşamı ve "*Draussen vor der Tür*" adlı oyunu, 1945 sonrasında savaşın bıraktığı izlerle, dönemin özellikleri çerçevesinde incelenecektir.

Sonuç bölümünde ise; yapılan tüm saptamalar ışığında, incelenen oyunlar ve yazarlarının, genel bir değerlendirilmesi sunulacaktır.

BÖLÜM II

ALMAN TİYATRO TARİHİ

Bu bölümde her ne kadar, savaş sonrası Alman tiyatrosunun gelişim süreci ele alınmışsa da, 1945 öncesi Alman tiyatrosunun 1945 sonrasına yansımalarının da ortaya koyulması amacıyla Alman tiyatro tarihi genel hatlarıyla incelenmiştir.

2.1. 1945 Öncesi Alman Tiyatrosu

Alman tiyatrosunun gelişim süreci incelendiğinde görülmektedir ki, 18. yüzyılın başlarına kadar ülkedeki siyasi anlamdaki gerilimli ortam sanatsal faaliyetlerin gelişim göstermesini engellemiştir. 18. Yüzyıla gelinceye kadar, tiyatro faaliyetleri devam etmiş olsa da, ulusal bir kimlik elde edilememiştir.

15. yüzyıl başında Barok dönemi öncesi, Alman tiyatrosunda farklı tiyatro biçimleri görülür. Pazar alanlarında sergilenen kilise oyunları, toplumsal eleştiri içerikli karnaval oyunları, Elizabeth dönemi İngiliz tiyatrosundan örnekler sunan İngiliz oyuncuların yer aldığı tiyatrolar vardır. O dönemdeki profesyonel Alman topluluklarının İngiliz kökenli oyunculardan oluştuğu görülür (Bkz. Oscar Brockett, Tiyatro Tarihi 2000). 17. yüzyılın yarısına kadar Almanya'da bulunan bütün profesyonel oyuncular yalnız İngilizlerdir. İngiliz oyuncuların Almanya'ya yerleşmeleriyle birlikte Almanya'da ilk disiplinli tiyatro, bu oyuncularla başlamıştır. Daha sonra Fransız topluluklarıyla, *commedia dell'arte*⁶ toplulukları da Alman seyircisinin karşısına gelince 18. Yüzyılda Alman tiyatrosunun hızlı gelişmesine yarayacak ilk adımlar atılmıştır (Bkz. Özdemir Nutku, Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1, 2000).

18. yüzyıl *Aydınlanma*⁷ olarak kabul edilendönem, Almanya' da düşünce alanında olduğu kadar tiyatro sanatında da önemli bir dönem olarak görülmüştür. Bu çağın yalnız Almanya'da değil, bütün Avrupa'daki en büyük kuramcısı *Gotthold Emphraim Lessing* (1729-1781) olmuştur.

⁶ Oyuncuların bir ana konu üzerinde, düşüncelerine dayanarak, doğaçlama olarak oynadıkları güldürülerdir (Marlı, 2004, S. 126).

⁷ Aufklärung

1727 yılında *Frederika Carolina Neuber*, Alman dilini konuşan oyuncuların kurulmuş olan tiyatro topluluğunun başına geçmiş ve yaşadığı dönemin etkili bir yazarı ve üniversite öğretim üyesi olan *Johann Christoph Gottsched* ile işbirliği yapmıştı. Gottsched, dilin üst seviyede kullanılmasının gerekliliğinden bahsederek, argo ve yöresel dil kullanımını reddetmiş ve örnek dil oluşturulmalı düşüncesini benimsemiştir (Baumann, 1996, S. 79).

Bu dönemde *Leipzig*'in Almanya'nın ilk tiyatro merkezi olmasıyla, bu kent önemli tiyatro eserlerinin oynandığı bir kent haline gelmiştir.

Neuber'den sonra, *Johann Friedrich Schönmann* o dönemin en büyük tiyatro yöneticisi oldu. Schönmann, Almanya'da oyunculuk konusunda kurallarkoyan ilk kişiydi. Sahne üzerinde gerçeğe yakın bir oyunculuğun sergilenmesi konusu üzerinde durdu. 1764'te *Konrad Ackermann* ve *Konrad Ekhof* Hamburg'da bir tiyatro kurdular. Her ikisi de iyi oyuncuydu ve kısa süre içinde Hamburg, tiyatro alanında Almanya'nın örnek bir kenti oldu. 1767 yılında ise *Ekhof* ile eşi *Sophie Schröder* "*Hamburg Ulusal Tiyatrosu*"nu kurdular. İşte bu tiyatro *Lessing*'i ortaya çıkardı (Brockett, 2000, S. 357).

Lessing, tiyatro alanında "*oyuncularımız var, ama sanatımız yok* (Nutku, 2000, 223)" diyerek, çağın gereksinimlerine uygun çalışmalar yapmıştır. Tiyatroda '*dramaturg*'⁸ olarak çalışan Lessingaynı zamanda, yazdığı birinci sınıf oyunlarla, bu alandaki yeteneğini de ortaya koymuştur. Lessing, oyun yazarlığı konusunda arka arkaya denemeler yazmaya başlamıştır ve bu çalışmalarını *Hamburgische Dramaturgie* (1769) adlı çalışmada yayımlamıştır. Çeşitli inceleme ve yapıcı eleştiri yazılarını içeren bir eserdir. Lessing'in tiyatro anlayışında iyi bir tiyatro oyununun mutlaka Aristoteles'in ilkelerine bağlı olmasının gerekliliği üzerinde durmuştur. '*Üç Birlik Kuralı*'⁹ üzerinde özellikle durduğu bir konu olmuştur. Ancak, Lessing'in, Aristoteles'in klasik kurallarına bağlı kalmadan, sanatı doğayı yansıtan bir güç olarak ele almıştır (Bkz. Özdemir Nutku, Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1, 2000).

⁸ Oyun yazarlığı tekniğini bilen, tiyatroya gönderilen yapıtları inceleyen, seçen, oyun çizelgesi için öneri hazırlayan, tiyatro dergisini yöneten görevlidir (Marlali, 2004, 166).

⁹ İlk çağ tiyatrolarından, 16. yüzyıla kadar trajedi de uygulanmış olan üç birlik kuralı şöyledir:

- 1- Zamanda Birlik: Olay belirlenen süre içinde başlar ve biter. Örneğin; bir konu yirmi dört saat içinde başlayıp sonuçlanacaktır.
- 2- Yerde Birlik: Olayın bir mekânda başlaması ve başladığı mekânda bitmesidir.
- 3- Konuda Birlik: Ayrıntılara girilmeden, tek bir olayın sergilenmesidir (Marlali, 2004, S. 124).

2.1.1. Fırtına ve Atılım¹⁰

Bu dönem Alman yazarlarına özgü olarak ortaya çıkmış bir gençlik hareketidir. Alman yazarları gençlik dönemi eserlerini vermişlerdir. Önce Goethe, sonra Schiller ile biçimlenen bu *Fırtına ve Atılım* dönemi, aklı ön düzeyde tutan aydınlanmaya karşı, Rousseau'nun doğaya dönüşteki ahlaksal gereklilik kavramını benimseyen bir düşünceyi geliştirerek coşkun davranışlarla toplum bağlarını parçalayan bir akım olmuştur (Bkz. Hans Gerd Rötzer, *Geschichte der deutschen Literatur*, 1996).

JohannFriedrich vonSchiller ve Goethe'de başlangıçta bu akım içinde yer almıştır. Goethe, ilk oyunu *Goetz von Berlichingen*(1773) ile *Fırtına ve Atılım* akımının, yeni ruh halini yansıtan en güçlü belgelerinden birini ortaya koymuştur. Goethe'nin ilk gençlik yapıtı olan eser, bu akımı başlatan ilk oyundur. Bu tragedya o dönemin genç yazarlarınayol gösterici nitelikte bir eser olmuştur (Bkz. Wolfgang Beutin, *Deutsche Literatur Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 1994).

*Schiller*de Goethe gibi, *Fırtına ve Atılım* evresinde yazmaya başlamıştır. *Haydutlar* adlı eseri bu evrede ortaya çıkan ilk yapıtı olmuştur(Nutku, 2000, S. 264).

Fırtına ve Atılım dönemi Aydınlanma dönemine tepki olarak ortaya çıkmış bir dönemdir. Bu dönemde bireyin bu dünyanın bir parçası olduğu ve bireysellik bilincinin yoğun olarak yaşandığı gözlenmiştir (Bkz. Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim*,2000).

2.1.2. Klasik Dönem

Aydınlanma ve Fırtına ve Atılım dönemlerinin birleşimi olarak, her iki dönemde aşırı uçlarda yer alan düşüncelerinin sade bir duruma geldiği görülür. Duygu- akıl birleşimindeki uyum takip edilir. Hayal gücüne dayanan, karmaşık ve açıklanması zor olan konular reddilerek, akıl ve mantıkla kavranabilen konular üzerinde durulur.

Bu dönem, Alman tiyatrosuna Goethe ve Schiller'in damgalarını vurdukları klasik dönemdir. Bu iki önemli isim ve onların olgunluk dönemi eserleri yer alır.

¹⁰ Sturm und Drang

Goethe, tiyatro konusuyla deneysel olarak da ilgilenmiş, oyunculuk üzerine 90 maddelik bir yönetmelik yazarak çağının oyunculuk ilkelerini saptama yoluna gitmiştir. Goethe oyunları sahneye koyarken, abartılmış hareketlerle, abartılmış bir konuşma tarzını uygulamıştır.

2.1.3. Klasik ve Romantik Arası Dönem

Bu dönemde, komedi alanında verdiği eserler ile adından söz ettiren Heinrich von Kleist' tan söz edilir. Onun trajedi türünde verdiği eserleri, karanlık ve acı veren türdendir. Ayrıca Kleist'ın halk komedisi alanında önemli bir yere sahip eseri vardır. Örneğin; *Kırık Testi* adlı bu eser, intihar etmeden dokuz ay önce kitap olarak yayımlanmıştır ve Alman dilinde yazılmış halk komedilerinin en ünlülerinden biri olmuştur (Bkz. Özdemir Nutku, Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1, 2000).

2.1.4. Romantik

18. Yüzyılın sonlarından başlayarak oldukça iddialı bir romantik tiyatro ortaya çıkmıştır. Hayal ve duyguların ön planda yer aldığı görülür. Almanya'da romantizmi geliştiren yazar ve kuramcılara, 1770 kuşağı denilir. Bu kuşak Goethe ve çağdaşlarının kültürünü almış, milliyetçi bir anlayıştır.

Bu dönemde adlarından söz ettiren yazarlar, *Ludwig Tieck* ve *Christian Dietrich Grabbe Kleist*' dir. Grabbe degenç yaşta ölen diğer birçok yazardan biri olarak değişik trajedilerden örnekler vermiştir. Grabbe, "*Çirkin olan trajik değil*" diyordu. Hayal dünyasını ve *grotesk*¹¹ kişileri, toplumu taşlamak amacıyla kullanıldıkları takdirde güldürücü buluyordu. Bu dönemdeki yazarlarda görülen, şiirli bir dünyaya olan taşkın tutku ve hayal gücünün geniş bir biçimde yer almasıdır (Bkz. Özdemir Nutku, Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1, 2000).

Romantik tiyatro sahnesi opera türünden çok yararlanıyordu. 19. Yüzyılın başlarında Romantik trajedi ile opera arasındaki yakınlık daha da arttı. Romantik operaların doruk noktasına ulaşmasında, Richard Wagner'in

¹¹ Kaba, abartmalı, aşırı, yadırgatıcı oyun biçimidir. Dünyayı yabancılaştıran ve onu eğlenceli hayali bir alana götüren, içinde esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, aslında bir araya gelmez gibi görünen durumların, (örneğin trajik durumlar ile komedi, adilikle yücelik gibi...) bir oyun havasında birleştirildiği sanattır. Grotesk, varlıkların absürd (sıra dışı) özelliklerle yeniden tasviri ile dünyaya ait olmayan bir olgu haline getirilme sanatıdır (Marlali, 2004, S. 169).

önemi büyüktür. Wagner, yaptığı bestelerini tiyatronun hizmetine sunmuştur. Bütün sanat kollarının tiyatronun hizmetinde olması gerektiğini düşünerek “*toplu sanat yapısı*”¹² fikrini oluşturmuştur. Wagner, besteci kimliğinden çok, tiyatro alanında geliştirdiği “*toplu sanat yapısı*” düşüncesini geliştirme yönünde ilerlemiştir. Wagner, Shakespeare ile Beethoven’ın ustalıklarını birleştirmek için tiyatronun “müziğin büyüğü pınarında ıslanması”¹³ni öneriyordu (Brockett, 2000, S. 489).

Wagner tiyatro mimarisiyle ilgili yenilikler konusunda çalışmıştır. Yapay bir yanılısamayla sahneyi, salondan uzaklaştıran bir mimariden yana olmuştur. Seyirci sahneyi olduğundan daha uzak, sahne üzerindeki kişileri de devleşmiş görsün istiyordu. Suflör kutusu, ön localar kalkmış, orkestra görünmez bir çukurda yer almaya başlamıştı. Tarihte ilk kez oyun sırasında salon ışıkları karartılmaya başlanmış ve sahne ışıklarının yön, renk ve yoğunluğu zenginleştirilmişti. Salonun karartılması seyirciyi ipnotizma haline sokuyor, çevreyle başka izleyicilerle olan bağlantıyı koparıyordu. Seyircinin açılan perdenin ardındaki dünyaya doğru çekimini sağlamak için önceleri yukarı doğru kalkan perde, burada iki yana ve köşelere doğru açılan biçimde kaldırılmaya başlanmıştı. Ayrıca perdenin açılış, kapanış hızı, müziğin ve oyunun akış temposuna göre ilerliyordu (Bkz. Ayşın Candan, Yirminci yüzyılda Öncü Tiyatro, 2003).

Wagner’in, sanatların ortaklığına ilişkin önerileri, kimileri tarafından eleştirilse de, “*toplu sanat yapısı*”(Bkz. Martin Esslin, Dram Sanatının Alanı, 1996) kavramı, 20. Yüzyılın pek çok sahne akımına yol gösterici olmuştur. Tiyatroda bütünlük arayışına yönelen Bauhaus¹³, dışavurumculuk, tiyatral tiyatro vb. akımlar, düşünsel anlamda Wagner’den etkilenmiştir. Brecht’in kuramında bile, seyircinin ortak sanat yapısına katılması düşüncesiyle bu kavram yer alır.

2.1.5. Biedermeier ve Genç Almanya

Biedermeier döneminde tiyatro alanında eski Alman hikâyeleri yer almıştır. Bu hikâyeler gülmece türünde, tiyatro eserlerine aktarılmıştır. Büyü, sihir, hayalet gibi masalda yer alan öğeler, tiyatro türüne yansıtılmıştır.

¹² Gesamtkunstwerk

¹³ Savaş sonrası toplumda siyasal anlamda yaşanan değişikliklerin yanında, sanat yaşamında da değişiklikler yaşanmıştır. Weimar’da 1918’de, tüm sanat dallarında etkisini gösteren Bauhaus adıyla bir sanat eğitim kurumu ortaya çıkmıştır. Yenilikçi bir sanat eğitimi çizgisinde ilerleyen bir kuruluş olmuştur (Bkz. Ayşın Candan, 20. Yy Öncü Tiyatro, 2003).

Almanya'da başkaldıran ve üsluplarına "*Genç Almanya*"¹⁴ adını veren bir kuşak başlar. Bu üslubun en önemli öncülerinden biri Karl Gutzkow'dur (1811-1878). Gutzkow, tiyatro alanında liberal ve ulusal duyguları temsil etmiştir ve 'Genç Almanya', 'Fırtına ve Atılım' evresinin aşırılıklarını kabul etmiyordu (Bkz. Barbara Baumann, *Deutsche Literatur in Epochen*, 1996).

Bu dönemde yer alan bir diğer isim Georg Büchner olmuştur. Büchner, 19. Yüzyılda iki büyük akımın ve gelişen düşüncelerin arasında kalan, yirmi dört yaşında ölen bir yazardır. Büchner toplum düzeninde gördüğü eksikliklerden yola çıkarak, bireyin değil, toplum düzeninin değişmesi gerektiğini düşünüyordu. Toplumsal kuralların bireyin yaşamını nasıl etkilediği üzerine eserler vermiştir.

19. Yüzyıl sonlarına gelindiğinde bağımsız Alman dükalıklarından birinin başında bulunan Saxe-Meiningen Dükü 2. Georg tiyatro tarihine geçecek çalışmalara imzasını atmış, saray tiyatrosunda temsiller vermek üzere, tanınmamış oyuncularından oluşan bir topluluk kurmuştur. Çağın gereklerine uygun en ileri düzeyde oyunlar sahnelemesine önayak olmuştur. Dükün kişiliği sayesinde tek bir yöneticinin isteği doğrultusunda, bir topluluğun uyumlu bir bütün halinde hareket eden bir tiyatro kumpanyasına dönüşmesinde, önemi büyüktür. *Meiningen Topluluğu* elde ettiği başarılarla, tiyatro tarihinde yer edinmiş, önemli bir topluluk olmuştur. Yönetmen olgusunun, tiyatrodaki ne denli önemli bir denetim kurabileceğinin ilk canlı örneği Meiningen Topluluğu olmuştur (Bkz. Oscar Gross Brockett, *Tiyatro Tarihi*, 2000). Bu topluluk sayesinde yönetmen kavramının tiyatrodaki yeri önem kazanmıştır.

Alman tiyatrosunun gelişim sürecindeki bir sonraki nokta, tiyatro alanında birçok eserin verildiği Natüralizm dönemi olmuştur.

2.1.6. Natüralizm

Bu dönemde halkı aydınlatmak amacıyla tiyatro cemiyetleri kurularak, konuyu en iyi şekilde aktarabilecek az sayıda karakter ile oyunlar sergilenmiştir.

Sanatsalcılığa karşı gerçekçi eğilimi doruğa çıkaran, natüralist tiyatro olmuştur. Natüralist tiyatro; gerçekliğin doğaya bağlı kalınarak yansıtılması görüşünü savunan tiyatrodur. Alman natüralist tiyatrosu, başta, *Gerhard*

¹⁴ Junges Deutschland

Hauptmann olmak üzere, *Hermann Sudermann* ve *Özgür Sahne*'yi¹⁵ kurup oyunculuk tiyatrosunu geliştiren *Otto Brahm* adlarıyla anılır.

Tiyatro açmadan önce tiyatronun birçok sorunlarıyla uğraşmış olan Otto Brahm "*Özgür Sahne*"'yi kurarak, "hayatın olmadığı gibi değil, olduğu gibi yansıtılması gerektiği" düşüncesini ortaya koymuştur (Nutku, 2000,S. 314).

Brahm sahne bölümlemesinde, koro düzeninde ve oyunculuk sanatında bazı yenilikler yapmıştır. Titiz bir çalışma tarzını benimseyen Brahm, her eseri üzerinde inceden inceye çalışmıştır. Eserin sahneye uygulanmasında uyumsuz herhangi bir şeyin kalmamasına özen gösteren Brahm deneyici kimliğini de yapıtlarına yansıtmıştır.

Otto Brahm, Özgür Tiyatro'da yaptığı çalışmalarla gerçekçi anlayışı yaymış, modern Alman tiyatro üslubunun ilk aşamasını ortaya çıkarmıştır. Ayrıca Almanya'da birçok sahne örgütünün kurulmasını cesaretlendirmiştir (Bkz. Ayşın Candan, Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, 2003).

2.1.7. Dışavurumculuk¹⁶

1945 öncesi Alman tiyatro tarihinin bir diğer akımı olan Dışavurumculuk akımının başlangıcında hâkim olan tür nazım olsa da 1. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru tiyatro ön plana çıkar.

Kapitalizme, savaşa ve kitle toplumuna radikal bir bireysel başkaldırı olan dışavurumcu Alman tiyatrosu 1919 ile 1920 yılları arasında verdiği eserlerle yoğunluk ve etkinlik kazanmıştır. Çağdaş Alman tiyatrosunun en çok kendine özgü ve etkili tiyatrosu olmuştur. Dışavurumculuk 1. Dünya Savaşı'ndan önce başlamış, 1925 yıllarında etkisini kaybetmiştir (Bkz. Özdemir Nutku, Dram Sanatı Tiyatroya Giriş, 2001).

Georg Kaiser, *Ernst Toller*, *Bertolt Brecht* bu akımın önemli yazarlarıdır. Brecht daha sonradan dışavurumculardan ayrılmış, kendi kuramı, estetiği ve uygulamalarıyla çağdaş tiyatroyu etkilemiştir.

Dışavurumcular başlangıçta iç gerçeğin özgürce ifade edilmesi görüşünü benimserken, giderek daha iyi bir dünya yaratma amacına yönelmiş, siyasal ve

¹⁵ Freie Bühne

¹⁶ Ekspresyonizm

toplumsal yönü ağırlık taşıyan oyunlar yazmışlardır. Dışavurumcu akımın yazarları mevcut düzen içinde yeni bir düzene ihtiyacı olan insanların gereksinimini dile getirmiştir (Bkz. Haldun Marlalı, Minik- Rol Alıştırmaları ve Temel Tiyatro Bilgisi, 2004).

Sahne seyirci ilişkisi yeni bir açıdan ele alınmıştır. Artık seyirci yalnızca kendine sahneden uzatılanı almakla yetinen edilgen bir durumda değildir, tepki gösteren etkin bir güç olarak önem kazanmaktadır.

Kısaca, dışavurumculuk toplumda meydana gelen değişimlerle beslenmiş, kendinden sonraki yeni atılımları da bünyesinde özümsemiştir. Dışavurumculuk, başlangıçta bireysel heyecanların, bilinçaltı baskıların özgür ifadesiyken giderek toplumsal sorumluluk yüklenmiştir.

2.1.8. Yirmili Yılların Edebiyatı¹⁷ ve Sürgün Dönemi

1918- 1933 yılları arası kabul edilen yirmili yıllarda bilimsel anlamda bir yenilenme ve ilerleyiş görülür. Dışavurumculuğun düşüğe geçmesiyle birlikte bu dönemde epik tiyatro yaklaşımı üzerinde durulmaya başlanılır. Bu yaklaşım üzerinde çalışan kişilerden ilki Erwin Piscator'dur.

Erwin Piscator, görüntüsel anlatım olanaklarını geliştirip, yeni iletişim araçları deneyerek, tiyatroda biçim ve teknik alanında yenilikler yapmıştır. Kendi yaptığı uygulamalar ışığında, 'politik tiyatro', 'epik tiyatro', 'belgesel tiyatro' alanlarında çalışmıştır. İki dünya savaşı arasındaki dönemin durumundan yola çıkarak, Piscator'un etkisini günümüz tiyatro tarihinde halen gösteren siyasal amaçlı tiyatro düşüncesi tiyatro tarihindeki yerini almıştır (Bkz. Sevda Şener, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 2000).

Savaş sonrası yaşanan gelişmeler ve ekonomik bunalımla birlikte Almanlar, tiyatrodaki siyasal konuları tartışmaya başlamışlardır. Böylelikle ortaya çıkan tür, günün ihtiyaçları ile birlikte şekillenmiştir. Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator'un ortaya çıkardığı bu politik tiyatro türü de; siyasal gelişmeleri konu edinerek, insanların daha iyi yaşamalarını savunan, izleyicinin duygusundan çok, aklını etkileyen bir akım olarak, tiyatro tarihindeki yerini almıştır.

Siyasal amaçlı tiyatrodaki olması gereken bir takım ilkeler vardı. Bunlardan ilki; tiyatronun bir araç olmasıdır. Amaç, seyircinin çevresine farklı

¹⁷ Literatur der Zwanziger Jahre

bir gözle bakabilme yetisinin, kişiye kazandırılmasıdır. Bir diğer ilke, tiyatronun konusunun güncel olaylardan oluşmasıdır. Böylelikle seyirci, sahnede birebir kendisi ve yaşadığı durumlarla karşı karşıya gelerek, durumları en doğru şekilde algılayabilecektir. Siyasal tiyatroyu destekleme olarak Piscator belgesel tiyatrodan yararlanır. Böylelikle Piscator sahnede belgeler sunarak, gerçekleri kanıtlama ile “epik belgesel” türü de ortaya koymuştur(Şener, 2000,S. 257).

Siyasal tiyatro kısaca, yazar ve yazılı metni geri plana alarak, görüntü ile seyirciyi etkileme yoluna gider. Farklı sahne tekniklerinin kullanımı ile yapılan deneysel çalışmalar, sahne mimarisi ile ilgili önemli gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Siyasal tiyatro, seyirciyi etkileyerek, oyuna katılmasını sağlamış ve seyirciyi geleneksel tiyatrodaki pasif rolünden uzaklaştırmıştır.

Piscator, siyasal amaçlı tiyatronun biçiminin dramatik değil, epik yani anlatımsal olması gerektiği düşüncesi ile Bertolt Brecht’in“epik tiyatro” kuramına da bir ön hazırlık yapmıştır.

Yine bu dönemde Erwin Piscator’un deneysel olarak ilgilendiği epik tiyatro kuramı üzerinde; şair, dram yazarı, rejisör, didaktik yazıların yazarı olarak nitelenen Bertolt Brecht çalışmıştır. Brecht, bu kuram ile geleneksel tiyatro anlayışından uzaklaşıp, bu tiyatro anlayışına yenilik kazandırmayı amaçlamıştır.

Brecht gerçekçi tiyatronun olayların gelişiminin düz bir çizgide devam eder gibi, durağan şekilde, belli sıçramaları olmadan devam etmesini, bireysel çekişmelere saplanıp kalmasını, insanın önemli sorunlarını konu edinmemesini eleştirmiştir. Brecht epik tiyatro ile seyircinin, sahnede yaşananların dışına çıkıp eleştirel bir gözle olayı incelemesini ister. Böylelikle sorgulayan, yorumlayan, eleştiren bir seyirci elde eder.

Brecht, eski tiyatroya karşı eleştirel tutumunu açıklarken, ne kadar çok eleştirel olursa, ortaya koyduğu tezin o kadar iyi anlaşılacağını savunur. Bunu savunurken, eskiye benzememek konusunda da katı olmayarak, esnek tutumunu korumaya özen gösterir(Bkz. Martin Esslin, Dram Sanatının Alanı, 1996).

Bertolt Brecht dramatik ve epik tiyatronun seyircide yarattığı etkiyi en yalın şekliyle şöyle açıklamıştır:

Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der: “Evet bende bunu hissetmişim.” “Tıpkı benim gibi.” “Çok doğal.” “Hiç değişmeyecek bu.” “İnsanın çektiği acılar kaçınılmazdır. Bu yüzden benim ilgimi çekiyor.” “Ne büyük sanat; dünyanın apaçık gerçeğini gösteriyor.” “Onlarla ağlıyor, onlarla gülüyorum.”

Epik tiyatro seyircisi şöyle der: “Böyle olduğunu hiç sanmazdım.” “Böyle olmamalı.” “Çok olağanüstü, inanılır gibi değil.” “Böyle kalmamalı.”

“İnsanın çektiği acılar boşunadır. Bunun için ilgimi çekiyor. Ne büyük sanat; hiçbir şey apaçık belli değil.” “Onlar ağlayınca ben gülüyorum, onlar gülünce ben ağlıyorum” (Şener, 2000, S. 271).

Epik tiyatro ve bu kavrama ilişkin bazı tanımlamalar yapan Brecht, seyircinin sahnede gerçekleşen olaylardan uzaklaşıp durumlara nesnel bir gözle bakabilmesini sağlamak amacıyla *abancılaştırma etmenini* kullanmıştır. Seyircilerin olaylara verdikleri tepkiler ve davranışlarıyla ilgili çelişkileri ortaya çıkararak, seyircinin olaya mesafesi korunmak için *tarihsellik*¹⁸ kavramını ve sahnede meydana gelen değişiklikleri seyirciden gizlemeden, gerektiği yerde oyuna, izleyiciyi dâhil edebilen bir sistemi içeren *nesirleştirme*¹⁹ kavramını kullanmıştır. Bu teknikler epik tiyatrodaki kullanılan en önemli tekniklerdir.

Epik tiyatro anlayışı, gerçeğe egemen olma amacıdadır, bunu başarabilmek için de tüm araç ve tekniklerden yararlanır. Tüm bu biçimsel yenilikler, epik tiyatronun düşüncesine göre uygulanır.

Brecht tiyatronun eğlendirme görevini, seyircinin öğrenmeden kaynaklı, aldığı haz duygusuna bağlar. Düşündüren epik tiyatro, seyircinin bilginin tadına varması ile eğlence unsurunu tiyatrodaki yaşadığını işaret eder. Brecht tiyatrodaki yaşanan beklenmedik gelişmelerle, olayları yadırgatır ve eleştirel bakış açısını izleyiciye kazandırır (Bkz. Nazım Uğur Özüaydın, 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce, 2006).

Brecht epik tiyatro alanında yaptığı çalışmalara devam ederken bir yandan da savaşı canlı olarak yaşamıştır. Karşılaştığı bu acı olayla tam bir savaş karşıtı olmuştur. Dönemin içinde bulunduğu siyasi ortam nedeniyle birçok ülkeye göç etmek zorunda kalan Brecht, epik tiyatro kuramı ile Alman tiyatro tarihi yanı sıra genel tiyatro tarihinde de önemli bir yer edinmiştir.

¹⁸ Historisierung

¹⁹ Episierung

2.2. 1945 Sonrası Alman Tiyatrosu

2.2.1. Dönemin Genel Durumu

1945 yılında Almanların, müttefikler tarafından teslim alınmasıyla birlikte, kısa bir süreliğine tüm tiyatrolar kapatılmış, ancak bir süre sonra işgal kuvvetlerinin gözetiminde tiyatrolar tekrardan açılmaya başlanmıştır.

1945-1949 yılları arasındaki dönem “Savaş Sonrası” olarak nitelendirilir. 1945’de İkinci Dünya Savaşı’nın bitişiyle birlikte, nasyonal sosyalizm çökmüş ve 1949 yılında da Almanya doğu ve batı olarak iki bloğa ayrılmıştır. 1945 yılı savaşın hemen sonrasında, 1960’lı yılların ortalarına kadar tam bir kopma ve yeni bir başlangıç olarak değerlendirilir (Herr, 1985, S. 3).

1945 sonrası Alman tiyatrosunda önemli gelişmeler yaşanmış ve 1960’lara gelindiğinde Alman tiyatrosu Avrupa’nın en köklü tiyatrolarından biri haline gelmiştir.

1945 sonrası ikiye bölünen Almanya’nın her iki bölgesindeki tiyatrolarda benzer özellikler görülür. Batı Almanya’da 120’si devlet tiyatrosu olmak üzere 175; Doğu Almanya’da ise tamamı devlet tiyatrosu olan 135 profesyonel tiyatro vardır. Her kentin nitelikli bir tiyatro topluluğu, birçoğunun da opera ve bale grubu bulunur. Her topluluğa bir dramaturg, oyun seçimi ve diğer sanatsal konularda danışmanlık yapardı (Brockett,2000,S. 582).

Savaş sırasında yüzü aşkın tiyatro binası yıkılmış, 1950’den sonra uygulanan olağanüstü bir yeniden inşa programıyla bunların birçoğu yeniden yapılanmıştır.

2.2.2. Dönemin Tiyatrosunun Genel Özellikleri

Savaş sonrası dönemde Almanlar, içinde bulundukları zor dönemden dolayı eldeki imkanlar dahilinde tiyatro yapmaya çabalamışlardır. Oda tiyatrosu²⁰ diye tanımlayabileceğimiz, küçük yerlerde, kimi zamanda bodrumlarda, maddi anlamdaki yetersizlikler nedeniyle dekorsuz da olsa tiyatro yapmışlardır.

Savaş sonrası Alman tiyatrosunda dilsel anlamda değişikliklerin yaşandığı görülür. Savaş sonrası ikiye bölünen ülkede, farklı iki dünya görüşü hâkim olur ve bu durum dilde de yansımalarını gösterir. Birçok kelimeye farklı

²⁰ Zimmer- und Kellertheater

anlamlar yüklenir, çeşitli kısaltmalar, yabancı dilden alınan kelimelerin kullanımı ortaya çıkar.

Savaş sonrası tiyatro da uzayıp giden monologlarıyla çağdaş insanın *anlaşma imkânını kaybetmişliği*²¹ ustaca ve etkili bir biçimde dile getirilir (Aytaç, 1983, S. 385).

Bu dönemde konu seçiminde; haksızlıklara ve yapılan yanlışlıklara karşı toplumu bilinçlendirmek amacıyla, herkes tarafından dile getirilmeyen konular ele alınır, bu şekilde okuyucu ve izleyicilerde tepki uyandırılır. Savaşın ortaya çıkışı, nedenleri, sonuçları, bıraktığı izler ele alınarak, toplumun yaşıyanlara eleştirel bir gözle bakabilmesi sağlanmaya çalışılır. Tiyatro eserlerinde, politik ve ideolojik konulara da yönelimlerin olduğu görülür.

İkinci dünya savaşını yaşamış olanların ruhsal durumlarından yola çıkarak, yaşanan acıların anlamsız durumlarla ifade edildiği dönemde saçma, akla, mantığa uymayan, boş, anlamsız kelime anlamına gelen “Absürd tiyatro”²² türü ortaya çıkar. İnsanın doğaya, yaşama olan uyumsuzluğunu, doğadan kopmuşluğunu yeni bir biçimle sunan, akla dayanmayan bir tiyatro akımıdır. Absürd, gerçeği mantıklı, değişmeyen bir düzen içinde değil, anlaşılamayan ve açıklanamayan bir karmaşa olarak açıklar. Savaştan sonra yaşanan umutsuzluk, milyonlarca insanın ölümü, katledilişi, kentlerin yıkılıp yıkılması, korku ve güvensizlik ortamı gibi yaşanan karmaşalar ve acılar insanlarda boş vermişlik duygusunu yaratmıştır. Absürd tiyatro da bunları yaşayan bireylerin yaşamları ve bakış açıları ile ilgilenir (Bkz. Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 2000).

Absürd tiyatro, dünyanın uyumsuz olduğunu, insanca bir düzenin toplumda var olamayacağını, kişilerin akıllarıyla değil, ilkel dürtüleri ile hareket ettiklerini ve bireyin saçma olana yönelmesinin doğruluğunu savunur.

Savaş sonrasında karakteristik tiyatro türü olarak kabul edilen absürd tiyatrodaki, mantıklı bir olay zinciri yoktur. Anlamsız durumları sahneye koyarak dikkati, insanın içinde bulunduğu durumlara çeker. Umursamazlığın hakim

²¹ Verlorene Kommunikation

²² Uyumsuz Tiyatro

olduğu bir anlayışla, yaşamdaki trajik öğelerin komik oluşundan dolayı saçmalığına vurgu yapar.

Absürd tiyatro, bir yazın türü sayılmaktan çok, anlatmak istediklerini görüntüye ağırlık vererek ortaya koyar. Olaydaki kişiler birbiriyle ilişkisizdir ancak yine de bağlantılar kopmaz. Konuşmalar çoğu kez bir kulaktan girip öbüründen çıkıyormuş izlenimi verir ve karşılıklı anlaşma artık imkânsız olur. Seyircilere anlatılmak istenen şey somut olarak sözlerle değil, sahnede gösterilen şeylerle anlatılır. Bu eserlerin yorumunda gerçekte ne anlatılmak istendiği ve konuyu özetleme kaygısı aranmaz (Bkz. Fuat Boyacıoğlu, Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu, 2011)

Absürd tiyatronun yanında, 1959'den sonra hızla gelişen bir tür olarak *Radyo Oyunu*²³ görülür. Kurgulamada zaman açısından bir süreklilik yoktur. Zaman ve yer de birlik vardır. İç ve dış olaylar birbiriyle bağlantılı olarak işlenir. Radyo yayını aracılığı ile eser, bir anlatıcının yer aldığı, diyaloglarla devam eden bir yapı üzerine kurulur. Radyo oyununda farklı seslerin kullanılması ile durumların anlatımında dinleyiciyi etkilemesi amaçlanır (Bkz. Barbara Baumann, Deutsche Literatur in Epochen, 1996).

1960'ların ikinci yarısıyla birlikte Alman tiyatrosu savaş yıllarının etkilerinden kurtulduğu izlenimi verir. 1960'ların ortasında yeni Alman oyun yazarlarının ele aldığı konularda değişimler görülür. Birçoğu, çağdaş toplumun umursamazlıklarını, günlük yaşamdan seçilen karakterlerini ele alarak, konuşma dili ile geleneksel halk tiyatrosu geleneğini yansıtmışlardır. Bunun yanında, içinde güncel olayları barındıran ve kamusal eylemlerde suç, sorumluluk ile ahlaki izleri açığa çıkarma adına kullanılan "belgesel tiyatro" ya da "olay tiyatrosu" biçimlerine de rastlanır (Bkz. Oscar Brockett, Tiyatro Tarihi 2000).

1968'den sonra Alman tiyatrolarında, günün toplumsal ve politik durumu konusunda mı yoksa tiyatronun geçmişini anlatan bir tarihsellik konusunun mu ele alınacağı hakkında birtakım anlaşmazlıklar yaşanmış ve 1969 yılında birçok tiyatroda oyunlar yarıda kesilerek, sınırsız güce sahip olan yöneticiler eleştirilmişlerdir.

²³ Hörspiel

1970 ile birlikte ortaya çıkan yeni bireycilik akımı ile edebiyat dünyasında artık farklı eğilimlerin ortaya çıktığı görülür. İkinci Dünya Savaşı, yarattığı olumsuzluklar, bıraktığı izler, sonrasında çekilen sıkıntılar yerine artık bu yeni yetişen kuşakta bireyciliğe dönme isteği vardır. Sadece çocuklar ve gençler için tiyatro yapmak adına kimi toplulukların kurulduğu gözlenmiş ve 70'lerin ilk yarısında "olay tiyatrosu" na olan ilgi azalmıştır. 70 ve 80'lerde Alman tiyatrosunda sahnenin bir eylem alanı olması ve gerçekliğin sunulmasıyla ilgili sorgulamalar yapılmıştır. Oyunlarda ele alınan konularda karşıtların birlikteliği üzerinde durulmuştur.

2.2.3. Dönemin Tiyatro Yazarları ve Grupları

1945 yılında Almanya'da sanatsal ve kültürel hayatın, uluslararası gelişmelerden yoksun olduğu görülür. Alman yazarlarının ve okurlarının genel olarak dünyada yaşanan gelişmelerden habersiz, bağlantılarının kopuk olması, beraberinde zorlu bir süreci doğurur. Naziler'in koydukları yasaklarla, yazarlar savaş döneminde ülkelerinden sürgün edilerek, başka ülkelerde yaşamak zorunda bırakılmışlardır. Savaş bitip geri döndüklerinde de çekilen sıkıntılar, karşılarına çıkan yıkık dökük ülke ve insanları, yazım dünyasının temel konusunu oluşturmuştur.

Savaşı yaşayan yazarlar, eserlerinde, savaşı ve beraberinde getirdiği acıları, düşüncelerine ters düşen noktaları dile getirmişler, bunların dışındaki konularla ilgilnememişlerdir. Anlatmak istediklerini, dikkat çekmek amacıyla abartarak dile getirmişlerdir. Böylelikle edebiyatın ana unsuru; kaba, abartmalı, aşırı, yadırgatıcı bir oyun biçimi olarak tanımlanan *grotesk* olmuştur.

1945 sonrası Almanya'sındaki şair ve yazarlardan oluşan kuşağın hayatları, gençlikleri, aile yaşamları, memleket ile olan ilişkileri bir şekilde zorla kesintiye uğratılmış, ellerinden alınmıştır. Savaştan, yıkıntıların içinden bıraktıkları hayatlarına geri dönen bu insanlar, taşıdıkları bu ağır sorumluluklar ile yaşamlarına devam etmek zorunda kalmışlardır. Bu psikolojik ruh halinde olan sanatçılar, haliyle yaşadıklarını kaleme almış ve bunu tüm dünyaya anlatmak istemişlerdir.

Savaş sonrası dönemde konu, dilsel biçim ve tekniğin gelişimleri yanında, tiyatrodaki en önemli etkenlerden olan yönetmen konusunda da önemli

kişilerin ortaya çıktığı görülür. En önemli Alman yönetmenleri; *Fritz Kortner*, *Gustav Gründgens* ve *Heinz Hilpert*'dir. 1920'li yılların en önemli dışavurumcularından biri olan Kortner, Nazi dönemini yurtdışında geçirdikten sonra 1949'da Almanya'ya dönmüş, Berlin ve Münih'te çalışmıştır. Gründgens ve Hilpert Nazilerin barbarlığına Alman kültürünü koruma tutkusu ile boyun eğmiş ve onlar ile işbirliği içine girmişlerdir(Bkz. Oscar Brockett, Tiyatro Tarihi,2000).

Bütün Alman toplulukları arasında en önemli yere sahip olan 1949'da açılan Brecht'in tiyatrosu *Berliner Ensemble* olmuştur. Dünyaca üne kavuşan bu tiyatro 1956 yılında Brecht'in ölümünden sonra, karısı *Helena Weigel* tarafından yönetilmiş ve Brecht'intiyatroda uyguladığı yöntemleri, ölümünden sonrada tiyatrosunda devam ettirilmiştir (Bkz. Özdemir Nutku, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2007).

1950'lerde ülkesine dönen *Carl Zuckmayer* yazdığı oyunlarında, Nazi yönetimini ele alan eleştirel yaklaşımı ile 1960'lara kadar Alman oyun yazarlığında etkili olmuştur. Tiyatro çalışmalarına devam ederken bir yandan da dramaturg olarak tiyatrolarda çalışmıştır. Tiyatro alanında kendinigeliştirme gayreti içinde olan Zuckmayer, bu sırada Brecht ile tanışmıştır. Zuckmayer epik tiyatro biçimini çok fazla benimsememiştir. Ona göre; tiyatronun görevi, toplumu yansıtmaktır. Estetik bir amaç idealinden ziyade, tiyatronun yüklendiği görev ile ilgilidir. Hiçbir zaman herhangi bir akıma ya da gruba dâhil olmamıştır, her zaman düşüncelerini geliştirerek, çağın ilerisine bakmıştır.

Bu arada *Werner Richter* genç yazarları ve eleştirmenleri bir araya getirmek üzere bir çağrıda bulunarak, 1945'den sonra edebiyatın sağlam temeller üzerine kurulması ve gelişmesi adına "*Gruppe 47*" adlı bir birlik oluşturulmuştur. Yazarların çoğu savaştan dönmüş, orta yaşlı entelektüellerdi. Önceleri daha çok yayıncılık(gazetecilik) ve politika alanında faaliyet göstermiş bu kişiler "*Der Ruf*" adlı dergide yayınladıkları deneme, makale ve şiirler ile savaş sonrası durumu gerçekçi bir şekilde anlatmaya çalışmışlardır.1947 yılında Münih'de kurulan bu yazarlar birliği, yılda bir kez bir araya gelerek, eserlerinden parçalar okuyup, bunları kendi aralarında eleştirme amacıyla kurmuşlardır (Bkz. Thomas Herr, Varlık Dergisi, Batı'nın İşgali Altında Alman Edebiyatı, 1985).

Bu dönemde tanınmış yazarların tamamına yakınının “*Gruppe 47*” ile bağlantısı olmuştur. Bu grup politik ve estetik duyguları pek ciddiye almamıştır. İçerik açısından, gerçekleri yüzeysel bir şekilde anlatmışlardır. Bu anlamda Brecht’in gerçekçilik anlayışından uzaktılar. Savaşın, vatana dönüştekarşılaşılan durum ve olaylardan bahsetmişlerdir.

“*Gruppe 47*” 50’li yıllara gelindiğinde düzenle uyum sağlar bir görünüme girmiş ve bu grup 1967 yılına gelindiğinde son toplantısını yapmıştır.

1961 yılında ise Dortmund’da “*Gruppe 61*” adıyla “*Gruppe 47*”ye tepki olarak ortaya çıkmıştır. Amacı, *programlı bir şekilde çağdaş endüstri iş dünyası ve onun sosyal problemleriyle edebiyat, sanat düzeyinde uğraşmaktır*. Baş temsilcisi Max von der Grün olmuştur (Aytaç, 1983,S. 389).

Bu dönemde ortaya çıkan grupların yanında bizzat savaşı yaşayan biri olarak, savaş konulu yazıları ve yazdığı tiyatro eseri ile önemli bir yere sahip olan, Wolfgang Borchert görülür. Askerden dönüşü ile birlikte dönemin sıkıntılarını, sivil hayata alışmaya çalışan bir askeri konu ettiği “*Draussen vor der Tür*” adlı eseri ile ünlenmiştir. Radyo oyunu olarak kaleme alınan eser savaş sonrası Alman tiyatrosunun en önemli eserlerinden biri olmuştur. Ancak yazarın gösterdiği başarıyı devam ettirebilmesi mümkün olamadan yaşamını yitirmiştir.

Savaş sonrası Almanya’sında, radyo oyunu türünde eserler veren bir isim de bu alanda kariyer yapan *Günter Eich*dir. Radyo oyununu edebi bir tür olarak kabul ettirmiştir. Bu alanda yaptığı çalışmalarla ödüllendirilmiştir.

1950’lerde Alman tiyatrosunun en önemli örneklerini Max Frisch ve Friedrich Dürrenmatt vermişlerdir. Brecht sonrası Alman tiyatrosundaönemli yere sahip iki oyun yazarı olarak görülmüşlerdir. Dürrenmatt, tiyatro ve radyo oyunu üzerine yoğunlaşmıştır. Frisch’in oyun yazarlığındaki çıkış noktası ise, birey ve bireyin çevresi ile olan ilişkisidir. Frisch kişinin çevresi tarafından algılanışı ve kişinin aslında gerçekten olmak istediği ‘ben’ arasındaki gelgiti üzerinde durur. İnsanın kendi varlığını savunması gerektiğine inanan Frisch nefes alıp vermeyi ‘yaşamak’ saymaz. Kişilerin yaşadıkları hayatta karşılaştıkları engeller ile baş etmeye, onları aşmaya, kendilerini tutsak eden gerçeklerden sıyrılmaya çalıştıklarını anlatır (Kuruyazıcı,1985,S. 18).

Frisch, tiyatro eserlerinde hayatı konu edinir ve gerçekleri hatta tarihi gerçekleri bile değiştirerek tekrar yorumlar ve fikirlerini izleyici ile buluşturur. İmkânsız olana önem veren Frisch, duygulu, eleştirci ve karmaşık bir sanatkârdır. Gerçekleri öznelci bir yaklaşım ile irdeler. Toplumsal sorunların

anlatıldığı bir oyunda dahi psikolojik gerçekliğin sınırları tartışılır (Bkz. Joachim Bark, Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart, 1983).

Friedrich Dürrenmatt ilk tiyatro denemelerine 1940'larda başlamıştır. Frisch gibi Dürrenmatt'da insanların iktidar ve servet vaatleriyle ele geçirilmeye hazır olmaları durumundan dolayı, çözüme kavuşturma anlamında çok zorlanılacak ahlaksal sorunlara eğilmiştir. Tiyatro yazarları arasında yaratıcı yanı ile tanınan Dürrenmatt karşıtlıkların çarpışması, komikliğin trajedi ile buluşması anlamına gelen *groteske* tutkudur (Bkz. Ece Başokur, Dürrenmatt'ın Tiyatro Oyunlarında Grotesk Özellikler, 2008).

Dürrenmatt, insanların tiyatro salonundan çıktıktan sonra, rahatlarını kaçırpıp, onları vicdanlarıyla hesaplaşma ile karşı karşıya getirmeyi amaçlamıştır. İnsanlığa aykırı yaptırımlara karşı tepki göstermeyi, karşı çıkmaya, toplum ve öz eleştiri konularına dikkat çeker.

Dürrenmatt, dünyanın bu karmaşık halini düzeltecek olanın yine bireylerin olacağını söyler: Bütün olarak dünya kargaşa içindedir... Tek insanın dünyası ise henüz üstesinden gelinebilecek türdendir; burada henüz suç ve tövbe vardır. Dünya ancak özel hayatta düzen içine sokulabilir (Aytaç, 1983, S. 463).

Dürrenmatt'ın Brecht ile düşünce anlamında benzer görüşleri vardır. İkisi de geleneğe, geleneksel trajedi anlayışını eleştirmeleri, karakterden çok, olay ve durumlara verdikleri önem, uyumsuz tiyatroyu reddetmeleri, seyircinin kendini sahnede olanlara kaptırması durumundan koruma girişimleri ve yabancılaştırma, nesirleştirme tekniklerini kullanmaları bakımından benzerlikler taşırlar.

Bu dönem için de yer alan, 1940'larda yazmaya başlamış olmasına rağmen, 1965 yılında politik yönünü ortaya koymuş olan kişi, belgesel tiyatronun önemli temsilcilerinden Peter Weiss'dır. Kendisini dünyanın bölünmüşlüğü düşüncesine ve tiyatro alanında yazdığı eserlerine adanmıştır. Ona göre; hayatta, birey iki seçeneğe sahiptir: iyi-kötü, siyah-beyaz, mazlum-zalim olmak gibi... Eselerinde de bu bölünmüşlükten yola çıkarak, belgesel tiyatronun tekniklerinden faydalanır. Belgeselliği sadece objektiflik olarak değerlendirmez, fikirlerini somutlaştırmada bir yardımcı olarak görür. Oyunlarında, izleyiciye doğrudan kendi görüşünü aktararak, izleyiciyi yönlendirerek düşündürür (Bkz. Zehra İpşiroğlu, Tiyatroda Devrim, 2000).

Peter Weiss'ın tiyatro anlayışı ile Brecht'in anlayışı arasında benzerliklere rastlanır. Brecht ile karşılaştırıldığında; Weiss'ın tiyatro dilinin daha kapalı ve karmaşık olduğu görülür. Brecht olayları daha açık seçik olarak anlatır. Weiss ana düşünceyi anlatırken yer yer duyguları da işin içine katar. Brecht'e göre Weiss'ın dünyası düşüncelerin içine duyuları, düşleri de katan karmaşık bir dünyaydı. Weiss'ın amacı Brecht gibi izleyiciyi yalnızca düşündürmek olmamış, aynı zamanda onları etkilemeyi önemsemiştir.

Weiss ele aldığı temayı, hiçbir kurala ve kısıtlamaya bağlı kalmadan, kendi zihninde eleştirdikten sonra ortaya koyar. Karakterler ortaya konan görüşleri, düşünceleri bir çatışma içinde sergiler. Bunu yaparken zaman zaman öyküden kopmaların yaşandığı görülür.

Weiss eserlerinde üzerinde durduğu temel konu, sınıf çatışmasıdır. Ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini çeşitli açılardan ele alır. Ayrıca oyunlarında genellikle gerçeküstü ve grotesk öğelere rastlanır. 1960'ların sonuna gelindiğinde oyunlarında tarihsel kaynaklar yer alsa da, belgesel tiyatrodan vazgeçtiği görülür.

1950'lerde ve 1960'larda bu alanda adlarını duyuranlar: *Günter Eich, Friedrich Dürrenmatt, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Peter Hirche, Dieter Wellershoff, Wolfgang Weyrauch, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Frisch Eisenreich, Fritz Habeck, Franz Hiesel, Eduard König*'dir (Bkz. Oscar Gross Brockett, Tiyatro Tarihi, 2000).

Absürd tiyatro alanında yazarlar arasında, en iyiler arasında sayılan yazar *Günter Grass*(1927-), 1969'larda absürd tiyatrodan uzaklaşıp, Brechtçi bir yaklaşıma doğru yönelir (Bkz. Gürsel Aytaç, Çağdaş Alman Edebiyatı, 1983).

Peter Handke ise, döneminin insanlarından farklı bir yön benimsemiş ve onlardan ayrılmıştır. Peter Handke'nin 1966'da '*İzleyiciye Hakaret*'²⁴ adlı eseri büyük tartışmalara yol açmıştır. Bu eserde tiyatro seyircisine var olan klişelerle ilgili bir dizi görüş bildirilir. Yazar bilinçli olarak her türlü tiyatro beklentisini yıkar, seyircinin dikkatini kendi durumuna yoğunlaştırarak buna dikkat çeker (Brockett,2000,S. 622).

Tiyatro oyunun seyredilmesi aşamasında, seyircinin mevcut beklentilere şartlanmış olduğunu, bu tekdüze düşünceden tiyatronun kurtarılması gerektiğini düşünür. Eserlerinde geleneksel tiyatronun izlerine rastlanmaz. Savaşın

²⁴ Publikumsbeschimpfung

yarattığı, politize olmuş bir yaklaşıma karşı çıkarlar. Ortaya çıkan her yeni akım gibi kendilerinden önceki akımın özelliklerini eleştirmişlerdir. YıkıntıEdebiyatı'nınpolitikaya, siyasete olan bağlılığı yerine, ruh dünyasının ayrıntılarına indiği görülür.

1968'den sonra Brecht'in oyunlarının popülaritesi artmış ve 1970'lerde Almanya'da oyunlarının yıllık sahnelenme sayısı Shakespeare'in oyunlarını geçmiştir. Helena Weigel'in 1971'deki ölümü ile birlikte Berliner Ensemble'in yönetimi ile ilgili kısa bir sorun yaşansa da daha sonra Brecht'in topluluğu deneysel oyunlar ile tekrar sahneler dönmüşlerdir.

1968 sonrasının en kayda değer yönetmeni ise, Peter Stein olmuştur. 1970'lerde Alman sahne koyuculuğunda Stein egemen hale gelmiştir. Yapım ekipleri, oyunların içindeki tarihsel bağlamları ve durumları dikkatlice inceleyerek, metinlerin içeriği tam olarak yansıtılmaya çalışılmıştır(Bkz. Oscar Brockett, Tiyatro Tarihi, 2000).

BÖLÜM III

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

3.1. Yaşamı

Tam adıyla *Eugen Berthold Friedrich Brecht* 10 Şubat 1898 tarihinde, Bavyera'nın Ausburg kentinde doğdu. 20. Yüzyılın en etkili Alman şairi, oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni olarak nitelendirilir. Bertolt Brecht, Haindel kâğıt fabrikasının dürüst ve çalışkan müdürü Bertolt Friedrich Brecht (1869-1939) ve yüksek memurlardan birinin kızı olan Sophie Brecht (1871-1920) çiftinin oğlu olarak dünyaya gelir. Gençliğinde *Eugen* olarak tanınan Brecht, daha sonra *Berthold* veya *Bertolt* adını seçti (Bkz. Ali Onur, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2005).

Karakter itibarıyla babasından, mimik ve hareketlerinde açıkça kendini gösteren bir açık sözlülük halk sanatına eğilim gösteren bir ilgiyi, annesinden ise sertliği, yalnızlık eğilimini, pratik görüşü, ölçülü kurnazlığı almıştır. Brecht'in babası aile geleneklerine bağlı, iyi davranmaya özen gösteren, fazla şefkat göstermeyen, mesleği ve toplum yaşamının zorlukları altında ezilmiş bir insandır. Babası, Brecht'in dik kafalı ve isyankâr halinden, taşkınlık gösteren tavırlarından hoşlanmamaktadır. Bu durumda Brecht'in çocukluk yıllarında yaşadığı monoton, sıkıntılı, durgun hayatın izleri hakkında bilgi verir (Bkz. Ali Onur, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2005).

Brecht varlıklı bir ailenin içinde yetişmiş olduğu için ekonomik anlamda sıkıntı yaşamamıştır. Burjuva-liberal terbiyesi ile yetiştirilen Brecht, daha o dönemlerde insanlar arasındaki sınıf ayrımının, eşitsizlik ve adaletsizlik kavramlarını fark eder. Gençlik yıllarında yazdığı dizeler onun burjuva düzenine olan nefretini dile getirir:

*"Ich bin aufgewachsen als Sohn
wohlhabender Leute. Meine Eltern haben mir
einen Kragen umgebunden und mich erzogen
In den Gewohnheiten des Bedientseins
Und unterrichtet in der Kunst des Befehlens. Aber
Als ich erwachsen war und um mich sah,
Gefielen mir die Leute meiner Klasse nicht,
Nicht das Befehlen und nicht das Bedientwerden*

*Und ich verliess meine Klasse und gesellte mich
Zu den geringen Leuten (Aytaç, 1983, S. 302)."*

Brecht'in ait olduğu sosyal sınıfa başkaldırısı çok genç yaşlarda olmuştur. Daha 16 yaşında burjuva sınıfını eleştiren şiirlerini yayımlamaya başlamıştır. Sol eğilimli yayın organlarında şiirler yayımlamıştır. Ait olduğu sosyal sınıfa rağmen kendisi, ezilen sınıfa yapılan yakışıksız tanımlamaların karşısında yer almış, kendisini bu sınıfın elemanı olarak görmüştür. Lise öğrenimine devam ederken 1915 yılında, *"En tatlı şey, vatan uğruna ölümdür"* konulu yazdığı kompozisyon ile okuldan atılmanın eşiğine gelir. Savaş karşıtı yazdığı bu ödevi ile ilgili bir öğretmenin 'gençlikten gelen kafa karışıklığı' olarak nitelendirmesi üzerine, okuldan atılması engellenmiş olur. Brecht'in daha o yaşlardan itibaren 'akıl karışıklığı' olarak değerlendirilen bu durumu, çevresini nasıl farklı bir gözle algıladığının kanıtıdır (Bkz. Gürsel Aytaç, Çağdaş Alman Edebiyatı, 1983). Bu kompozisyonun yapılan alıntı şöyledir:

"En tatlı ve en şerefli şeyin, vatan uğruna ölmek olduğu sözü, amaca yönelik propaganda olarak değerlendirilebilir ancak. Yaşamdan ayrılmak daima zordur; gerek uzanılan yatakta olsun, gerekse de muharabe alanında, özellikle de hayatının baharını yaşayan genç insanlar için. Sadece kurukafalar, zifiri karanlık bir kaleden yapılan sıradan bir atlayış üzerine konuşarak kurumu yürütebilirler. Kemik adam, onların kendisine başvurduğunda ise tabelayı sırtlarına alarak, bu cümleyi düşünme düşünme bulan Philippi'deki imparatorun şişko soytarısı gibi kaçmaya başlarlar(Onur, 2005, S. 4)."

Brecht 1917 yılında liseyi bitirir ve iyi aile çocuklarının yolunda ilerleyerek 18 yaşında Münih Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne kaydolar. Ailesinin onaylayacağı mesleğe devam etmesi, iki yıldır süren 1. Dünya Savaşı nedeniyle kesintiye uğrar. O dönemde üniversite hocaları, gençliği bekleyen geleceği düşünerek, disiplini gevşetirler, derslerin boş geçmesi ile birlikte Brecht, arkadaşları ile birlikte meyhanelerde, arkadaşlarıyla birlikte o dönemim askeri olayları ve yaşanan sıkıntılarını yorumlarlar. Savaşın bitişine yakın, Ekim 1918 yılında *Ausburg Askeri Hastanesi*'nde yaralılara yardım etmek üzere, gönüllü sağlık yardımcısı olur. Günde yüzlerce yaralıyı tedavi ederken, savaşın gencecik insanlara yaşattığı acılar, onu tam bir savaş karşıtı yapmış ve ölümüne kadar bu tutumunu hiç bozmamıştır (Bkz. Ali Onur, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2005).

Savaş yılları, dışavurumcu sanatın etkili olduğu yıllardır. Tüm vahşeti ile yaşanan savaş, sanatçılarda korkunun ve acının getirdiği bir tepki olarak

sanatsal nitelikli çalışmalarla kendini göstermiştir. Ocak 1919'da Münih'e giderek derslere girmemek için başvuruda bulunur. O günlerde kimsenin söyleyemediği, dile getirmeye çekindiği konuları ele alır. Savaşta boşuna ölen cephe arkadaşlarını, onların öfkesini, memleketi için beslediği inancı hiç çekinmeden işler.

1918 yılında Brecht, *Baal* adlı ilk tiyatro oyununu yazar. Bu eseri 1922 yılında Leipzig'de sergilenir. Bu eserindeki Baal figürünün hissettikleri genç Brecht'in hissettikleri ile aynıdır. Baal figürü daha sonra "*Kafkas Tebeşir Dairesi*" adlı eserinde Azdak karakteri olarak ortaya çıkar. 1919 yılında Brecht, *Ausburg Halk İradesi*²⁵ adlı gazetede tiyatro eleştirileri yazmaya başlar. Almanca'yı kullanmaktaki ustalığı, ironisi ve kendi kentinin tiyatrosunu eleştirmesi ile kısa sürede bütün dikkatleri üzerine çekmeyi başarır.

1919 yılının başında yaşamı boyunca yanında olan *Lion Feuchtwagner* ile tanışır. Bu dönemde Brecht, *Spartakus* adlı oyununu yazmıştı ve Münih'te yazın ve tiyatro çevresinde kendisini kabul ettirmişti. Brecht'in bu oyunu *Gecede Trampetler*²⁶ adıyla 1923 yılında sahnelendi. 1922 yılında eleştirmen Herbert Ihering'in önerisiyle *Kleist Ödülü*'nü kazandı ve çağdaş oyun yazarları arasında anılmaya başlanmıştı(Nutku, 2007, S. 14).

Brecht'in ilk oyunlarında birçok toplumdışı figür yer alır; serseriler, münzeviler, sorumsuz serüvenciler gibi. Bunlar burjuva dünyasının yarattığı karamsar dünya içinde, umutları, hayalleri yok edilmiş insanlardır. Brecht kendisini de bu duygular içinde olan insanlarla aynı ruh hali içinde görür. Brecht bu dönemde, eleştirdiği burjuva kültüründen olan aile ve akrabalarına yabancı bir ruh hali içindedir. İçinde bulunduğu bu psikolojik süreçte yazdığı, kendisini anlatan ünlü şiiri, "Vom armen B. B." Onun o dönemdeki ruh halini açıklamaktadır (Bkz. Özdemir Nutku, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2007):

"Ben Bertolt Brecht, Karaorman'lardan gelmişim.
Daha karnındayken kentlere taşımış anam beni,
Ormanların soğuğu bırakmayacak peşimi
Biliyorum, ta ölümüne kadar.

Betonlaşmış asfalt kentler benim evim.
Gazete, tütün ve konyakla
Ölüm törenimi sağlamışım önceden
Kuşkulu, olumsuz biri, umarım huzura kavuşur sonunda.

Dostlukla yaklaşırım ben insanlara
Şapkamı çarparım onların alışkanlıklarına.
Diyorum ki: onlar özellikle pis kokan hayvanlardır
Diyorum ki: bende onlardan biriyim, fark etmez asla"(Nutku, 2007, S. 17).

²⁵ Ausburger Volkswillen

²⁶ Trommeln in der Nacht

1920 yılına kadar Münih, Ausburg arasında gidip gelmeyi sürdüren Brecht, annesi öldükten sonra Münih'e yerleşir. 1920 yılından itibaren tiyatrocular ve edebiyatçılarla ilişkilerini geliştirmek için sık sık Berlin'e gider. Orada Arnolt Bronnen ile tanışır. 1924 de Berlin'e yerleşir. Max Reinhardt'ın Berlin Alman Tiyatrosu'nda, Carl Zuckmayer ile birlikte dramaturg olarak çalışır. 1922 yılında oyuncu ve opera sanatçısı *Marianne Zoff* ile evlenir ve 12 Mart'ta kızları Hane Hiob dünyaya gelir. Kısa zaman sonra, ileride evleneceği ve 1924 yılında ikinci oğlu Stefan Brecht'i doğuran sevgilisi *Helena Weigel*'le tanışır. Marianne Zoff'tan boşandıktan sonra, Weigel ile yaşamını birleştirir ve tiyatro çalışmalarına birlikte devam ederler.

Brecht, her daim toplum eleştirisi ile zihnini meşgul etmiş, tezleri ve antitezleri en küçük ayrıntılara kadar inerek irdelemeyi severdi. Arkadaşları ile her daim konuşur, yaptığı tartışmalarda zıt görüşte olanlar geniş konuşma özgürlüğü tanırdı. Bu şekilde kolektif bir çalışmanın kendi kuramlarını oluştururken faydasını görmüştür. Brecht ayrıca sanat çevresinden kişilerin yanı sıra sıradan insanlarla da fikir alışverişinde bulunmuştur. Onlarla tartışma onun için büyük bir paylaşımdır.

Bu dönemde aynı adlı eserinde de yine suçluların bu dünyadaki baskıcı yapıları ile mazlumları nasıl önemsiz bir konuma yerleştirdiklerini eleştirir. Toplumun ahlaksızlığını ve bozulmuşluğunu ortaya koyar. 1928'de burjuva gelenekleriyle alay eder bir tarzda yazdığı oyunu *Üç Kuruşluk Opera*²⁷ sadece Berlin'de 250 kez sahnelenmiştir. Bu oyun Brecht'in dünya çapında tanınmasını sağlamıştır. Brecht politik düşüncelerine paralel olarak, epik tiyatro anlayışını da dâhil eder. 1929 yılında kaleme aldığı "*Mahagonny Şehrinin Yükselişi ve Düşüşü*"²⁸ adlı epik opera ile Brecht toplumsal düzeni bir kez daha kuvvetle eleştirir. Brecht 1931 yılında meydana getirdiği *Ana*²⁹ adlı oyunu Maksim Gorki'nin romanı ile Sovyet Devrimi'nin hikâyelerinden oluşur. Devrim olayını dramın merkezine yerleştirir (Bkz. İlham Erdoğan, *Kültürlerin Kesişme Noktasında Tiyatro ve Çağdaş Sahneleme*, 2006).

²⁷ Dreigroschenoper

²⁸ Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

²⁹ Die Mutter

Tarih 27 Şubat 1933'ü gösterdiğinde Parlamento binasının yanması ile Almanya'da bir karışıklığın başlangıcı hissedilmektedir. 28 Şubat günü, *Berlin Millet Meclisi Binası*³⁰ yangınından bir gün sonra Brecht ailesi ve arkadaşları ile birlikte Berlin'i terk ederek, Prag, Viyana ve Zürih üzerinden beş yıl kalacağı Danimarka'ya (Svendborg) kaçar (Bkz. Horst Grobe, Königs Erläuterungen und Materialien Band 227, 2005).

3.1.1. İkinci Dünya Savaşı ve Sürgün Yılları

Brecht toplumsal yaşama dönüklüğüyle, gelmekte olan felaketi görmüştür. 1930'lar Almanya'da işsizliğin, yoksulluğun kendini iyice hissettirdiği dönemde bulunur. 1931 Mayıs'ında ünlü Reichbank'ın iflası ile birlikte fırtına patlamış ve bankalar geçici olarak kapatılmıştır. Böyle bir dönemde “*Adil Düzen*” sloganıyla çıkan Nazi Partisi, 1932 seçimlerinde on dört milyon oy toplayarak, 235 sandalyeyle meclise girmiş ve 1933 yılında yaşlı başkan Hindenburg, kahverengi gömlekli serüvenci Hitler'e iktidarı, kolayca teslim etmiştir (Bkz. Ali Onur, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2005).

Şubat ayında *Berlin Millet Meclisi Binası*³¹ yangını ve Hitler'in Nasyonal-sosyalistlerin iktidara gelmeleriyle birlikte, sosyalist, komünist ve yahudileri zor günler yaşamaya başlar. Adolf Hitler'in diktatörlüğüyle, kendileri ile aynı düşüncüyü benimsemeyenleri toplama kamplarına yerleştirerek, tüm insanlık tarihi için utanç verici bir dönemi başlar. Milliyetçilik ve ırkçılık sistemini empoze eden Hitler, planlarını rahatlıkla uygulamak ve kendi iç refahını kurmak için birçok yazarın kitaplarını yaktırmıştır. Birçok önemli yazar gibi Brecht'in kitapları da yakılmıştır.

Bu durumda da artık Brecht'in ülkede kalabilme gibi bir imkânı olmaz. Ailesiyle birlikte Avusturya, İsviçre, Fransa, Danimarka, İngiltere, İsveç, Finlandiya, Sovyetler Birliği ve Amerika'ya göçer. Böylece Sürgün yılları olarak adlandırılan döneme girilir (Bkz. Horst Grobe, Königs Erläuterungen und Materialien Band 227, 2005).

³¹ Reichstag

Brecht 1934 yılında sürgündeyken kaleme aldığı *Yuvarlak Kafalarla Sivri Kafalar*³² adlı oyun, Hitler'in tayfasını ve iktidara gelişini anlatır.

Brecht sürgün yıllarında, birçok ülke değiştirmek zorunda kalır. 1935 yılında Alman vatandaşlığından çıkarılır. 1933-1938 yılları arasında vatanına dönme umudunu yitirince, *“Galile'nin Yaşamı”*³³, *“Cesaret Ana ve Çocukları”*³⁴, *“Sezuan'ın İyi İnsanı”*³⁵, *“Lukullus'un Sorgulanması”*³⁶ gibi önemli oyunlarını yazmıştır (Bkz. Gürsel Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, 1983).

Brecht Danimarka'da bulunduğu süre içinde çok fazla tartışma olanağı bulamamıştır. Ancak çok fazla okumuş ve bilgisini arttırmıştır. Doğu felsefesine merak sarmış, bir araştırmacı ve düşünür olarak Doğu felsefesinin önemine inanmıştır. Danimarka'daki yılları Brecht için bir dönüşüm noktası olmuştur. Marksizim ile ilgilenmiş ve dünya görüşü tamamen değişmiştir. Dünyadaki değişimlerin bir şeye körü körüne inanmakla değil, o konu hakkında şüphelenerek, ona eleştirel bir gözle bakıldığı zaman anlamlı olacağı görüşünü benimsemiştir. Brecht akılcı bir tutum ile toplumsal bir devrimi gerekli görmüştür. Brecht'e göre önemli olan yeni bir zamanın yaratılmasıdır.

Brecht 1941 yılında dostları Willi Bredel ve Lion Feuchtwagner ile birlikte Moskova'da “Das Wort” dergisini çıkarırlar. Burada bir süre çalıştıktan sonra geçimini sağlamak amacıyla Amerika'ya göç eder. Bu dönemde ekonomik anlamda yaşadığı sıkıntıları şöyle dile getirmiştir:

“Her sabah kazanmak için ekmeğimi,
Çıktım yalanlar satılan çarşıya,
Dopdolu umutlarla
Alicılara sundum kendimi (Nutku, 2007, S. 29)”

Amerika'nın California eyaletine yerleşerek film çalışmalarına başlar. Hollywood'da hayranlık duyduğu Charlie Chaplin ile iletişim kurar. Chaplin'in dünya görüşü ve kendine özgü oyunculuğunun izleri Brecht'in daha sonra yazacağı eserlerinde yer bulur. Brecht ve Chaplin'in arasında sıkı bir dostluk başlar (Bkz, Özdemir Nutku, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2007).

³² Die Rundköpfe und die Spitzköpfe

³³ Leben des Galilei

³⁴ Mutter Courage und ihre Kinder

³⁵ Der gute Mensch von Sezuan

³⁶ Das Verhör des Lukullus

Danimarka'dayken yazmaya başladığı *Galilei'nin Yaşamı* adlı oyunu, ilk kez Amerika'dayken sergileme fırsatı bulmuştur. Amerika'da tanıştığı *Charles Laughton* bu oyunun başrolünü oynar. Yine bu dönemde *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyunu yazmıştır.

Brecht'in 1944 yılında yazdığı *Kafkas Tebeşir Dairesi*³⁷ adlı oyunu aracılığı ile biraz kendi ile çatışır. Oyun, sağduyunun savaş alanıdır ve karakterler üzerinden devam eder (Bkz. İlham Erdoğan, *Kültürlerin Kesişme Noktasında Tiyatro ve Çağdaş Sahneleme*, 2006).

Brecht'in Laughton ile yaptığı çalışma 30 Ekim 1947 tarihinde "Amerika Karşıtı Etkinlikleri Soruşturma Komisyonu" tarafından sorgulanmak için Washington'a çağırılması ile zora girmiştir. Sorguda kendisine komünist olup olmadığı sorulmuş, bu sorulara Brecht'in keskin zekâsı ve verdiği nükteli cevaplar ile dinlemeye gelenleri kahkahalara boğmuştur. Bu sorgulama onu A.B.D.'de bir anda manşetlere taşımış ve savaştan sonra Almanya'ya dönerken bir Amerikan edebiyat ödülü ile dönmesini sağlamıştır (Bkz, Özdemir Nutku, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, 2007).

3.1.2. Berlin'e Dönüş

Savaştan hemen sonra arkadaşları Brecht'e yurda dönmesi ve oyunlarını sahneye koyması için baskı yapıyorlardı. Ancak o doğru zamanı bekliyordu. Sovyetler Birliği tarafından kalan bölgede, 1948 yılında birçok tiyatronun açılması ve Berlin Halk Sahnesi'nin yenilenmesinin bitişi ile Ekim 1948'de Brecht, Alman Demokratik Cumhuriyeti Kültür Birliği'nin daveti ile Berlin'e gelir. Batı tarafına geçmesi halen yasaktır. Bu nedenle Berlin'e gelir gelmez, önemli sanatçılar ve yöneticilerle görüşmeler yaptı. Doğu Berlin'deki yıllarında eserlerinin yayımlanmamaya başlaması üzerine bir süre zorlu geçti. Brecht önceleri kamuoyuna politik açıklamalar yapmaktan kaçınmıştı, çünkü ortam henüz sivri açıklamaların yapılması için uygun değildi. Brecht için önemli olan tekrardan tiyatrodan çalışabilmektir. Bu isteği de *Wolfgang Langhoff*'un Alman Tiyatrosu'nda kendi eserlerini sahneleme teklifi ile gerçekleşti. Böylelikle Berlin'li arkadaşları ile tiyatro çalışmalarına başladı. Bu sırada aktris eşi Helena Weigel ile tanışır. 1949 yılında Erich Engel ve başrol oyuncu Weigel ile birlikte *Cesaret*

³⁷Der kaukasische Kreidekreis

Ana'nın ilk gösterimi yapılır ve görülmemiş bir başarı elde eder (Bkz, Özdemir Nutku, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2007).

Doğu Berlin'de tiyatro çalışmalarını yürütürken, ödenekli bir tiyatrodaki çalışmanın yükünü de bir yandan yaşarken, bir yandan da yeni çalışmaları için araştırmalarına ve yeni oyuncu arayışları için ara vermeden çalışır.

3.1.3. Berliner Ensemble

Helena Weigel, Brecht'in kendi tiyatrosunun kurulması için gerekli alt yapı çalışmalarına başlar. 1949 yılında Weigel'in yönetiminde "*Helene Weigel Ensemble*"si kurulur. Weigel'in yönetiminde yer alması Brecht'in birtakım bürokratik işlerle ilgilenmek zorunda kalmasını engelliyordu. İlk yıllarda kadro, sürgündeki oyuncular, yönetmenler ve yurt içindeki genç yeteneklerden oluşuyordu; ancak Soğuk Savaş'ın etkili oluşu ile birlikte oyuncu konusunda güçlükler yaşandı.

1951 yılına gelindiğinde Brecht Berlin'de eşi Helena Weigel yönetiminde önceleri Alman Tiyatrosu'nda, 1954'ten itibaren de Schiffbauerdamm Tiyatrosunda oyunlarını sahnelediği "*Brecht Tiyatrosu*" olarak bilinen "*Berliner Ensemble*"ı kurar. İlk oyun olarak *Ana* sergilenir. Brecht, Berliner Ensemble ile birlikte artık kendi oyunlarını, kendi yorumu ile sergileyebilme olanağı bulur. 1956 yılına dek kendi eserlerini sahneye koyarak, uluslararası bir üne kavuşur (Bkz. Gürsel Aytaç, Çağdaş Alman Edebiyatı, 1983).

Brecht "Cesaret Ana" adlı oyununda generaller üzerine yazdığı alay dolu bölümle Rus işgali de dâhil savaşın tüm rezil yanlarını anımsatır. Generaller üzerine yazdığı bu bölümle birlikte Mareşal Stalin'i hedef almıştır. Ayrıca Brecht, Stalin Rusya'sı tiyatrosunun zevksiz ve düşük kalitede olduğunu söylemesi üzerine, Doğu Almanya'da da Stanislavski üslubunun tek ve resmi üslup olarak kabul edilmesi öngörüldü. Bunun üzerine Helene Weigel ortamı sakinleştirmek için Brecht'in bu üslup ile benzer yönleri olduğunu ifade eden bir açıklama yaptı. Bu kampanya ciddi şekilde sertleşince Brecht "*Stanislavski'den Öğrenilecek Şeyler*"³⁸ adlı bir yazı yayınladı. Bu sırada Brecht Stanislavski yöntemini geniş bir şekilde inceledi (Bkz. Özdemir Nutku, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2007).

³⁸ 'Was unter Anderem vom Theater Stanislavskis gelernt werden kann' (Nutku, 2007, S. 57)

Brecht'in bu çalışmaları sürerken Stalin öldü ve Doğu Alman Komünist Partisinde de belirgin bir yumuşama görüldü. Stalin'in ölümü üzerine Brecht Stalin doktorininin düzeltilip, daha iyi bir Marksist çizgiye getirilmesini önerdi. Bu durum birçok tartışmaya neden oldu. Bununla birlikte 1954 yılında dünya barışına yaptığı katkı ve konuşmalarından ötürü Brecht'e *Stalin Barış Ödülü* verildi. 1954-55 yıllarında Paris'te iki oyun oynadılar ve uluslararası bir tiyatro haline geldiler. 1955'te Berliner Ensemble "Der kaukasische Kreidekreis" oyununu oynamak için Paris'e davet edilir ve bu oyun ile ödül kazanırlar. Muhteşem olarak değerlendirilen bu başarı ile tiyatro yöneticileri artık Brecht'in oyunlarının sahnelenmesinde herhangi bir engelin olmadığını açıklarlar.

3.1.4. Brecht'in Son Yılları

Tarih Mayıs 1955'i gösterdiğinde grip hastalığına yakalanan Brecht, Berlin'deki *Charite Hastanesi*'ne yatırılır. 10 Ağustos 1956'da Berliner Ensemble'daki "*Galile'nin Yaşamı*" provalarına son kez katılır. 12 Ağustos 1956 günü kalp krizi geçirir ve iki gün sonra 14 Ağustos 1956 saat 23.30'da Berlin'de şu an Brecht Evi olan Chausseestrasse 125 nolu evinde ölür. 17 Ağustos günü çok sayıda politikacı ve sanat camiasından birçok kişinin yer aldığı çok büyük bir kalabalıkla toprağa verildi (Bkz. Ali Onur, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2005).

Brecht yaşamının son dönemlerinde ününün doruğuna erişmiş olmasına rağmen mutsuzdu. Üstelik Doğu Alman rejiminin ayrıcalığı olan bir kişiliği olmuştu. Berlin'deki Sanat Akademisi yöneticisi *Rudi Engel*'e ölümünden kısa bir süre önce yazdığı mektupta şöyle yazmıştı:

"Ölümümde herhangi bir yere yatırılıp ziyaretçilere sergilenmek istemiyorum. Cenazemde hakkımda konuşmalar yapılmasına da karşı olduğumu belirtirim..." Brecht'in dilediği gibi törende hiçbir konuşma yapılmadı. 20. yüzyıl Alman edebiyatının en önemli isimlerinden olan Brecht'in çok yönlülüğü, yazdığı şiirlerin yanında öykü, teorik deneme, dram, makalelerinde açığa çıkmaktadır. Daha önce Erwin Piscator tarafından adı konulan "*Epik Tiyatro*", bir başka deyişle '*diyalektik tiyatro*' üzerindeki teori ve görüşlerini modern tiyatro dünyasına kazandırmış ve ölümsüzleştirmiştir. Eserleri uluslararası alanda saygı ile kabul görmüş ve ödüllendirilmiştir. Yaşamı boyunca mütevazı kişiliğinden ödün vermeyen sanatçı, ölümüne dair vasiyetinde de bunu göstermiştir. Ölürken yanında bulunan Schwerin Kilisesi'nin Protestan rahibi Karl Kleinschmidt'e söylediği sözlerle bunu göstermiştir: "*Hiç olmazsa, siz gerçek ve doğru bir ölüm yazısı yazın; öbür şatafatlı yazıların arasında doğruluğu ile özgün bir yer alsın. Bana hayran olduğunuzu falan yazmayın! Benim çok huzursuz biri olduğumu, ölümümde*

sonra da böyle kalacağımı belirtin. İlerisi için umut olsa bile..." (Nutku, 2007, S. 31).

3.2. Bertolt Brecht'in Epik- Diyalektik Tiyatro Anlayışı

Epik tiyatro anlayışının kökleri Ortaçağ'a ve Çin tiyatrosuna dayanır. Aristoteles'in tiyatro anlayışı bu süreçte belirgin bir rol üstlenmiştir. Sonraki gelişmeler ise; deneysel yönden yaptığı çalışmalar ile Erwin Piscator tarafından ele alınmış; ancak geniş anlamıyla üzerinde yapılan çalışmalarla günümüz tiyatrosunda 'epik tiyatro' kavramında ilk akla gelen isim Brecht olmaktadır.

İkinci dünya savaşı sonrası, Almanya'nın yanı sıra tüm Avrupa'da siyasal, toplumsal, dinsel, sosyal, kültürel başta olmak üzere birçok alanda kendisini hissettiren bir yıkım süreci yaşanmıştır. Savaşın bitişi, hayatta kalma savaşına dönüşerek, savaşın aslında sadece şekil değiştirdiğini göstermiştir. Ruhsal çöküntülerle birlikte, akla, sağduyuya olan inanç yitirilmiş, git gide iletişim duygusunu yitiren, çevresine ve kendisine yabancılaşan bir toplum ortaya çıkmıştır. Bu yeni oluşum, sanat, edebiyat ve düşün dünyasında da, toplumla ilişkili bir değişimi beraberinde getirmiştir.

Brecht kendisi ile birlikte aynı kaderi paylaşan birçok meslektaşı gibi, acı ve sıkıntılarla karşı karşıya kalmış bir toplumu aydınlatmak, insanlara fark ettirmek ve farkındalık yaratmak için çalışmıştır. Brecht bir parçası olduğu bu büyük tarihsel hareketi, tiyatrodaki bir olanak haline dönüştürmüş ve sanatı tarihsel bir hareket ile birleştirmiştir.

Brecht Marksist estetik ve eleştirinin kuramcısıdır. Aristoteles'in üç bin yıldır süre gelen insanın iç yaşamı için gerekli olan *arınma* anlayışına karşı, yeni bir estetik tanımlama yapar. Yani Brecht üç bin yıllık bu anlayışa değer vermekle birlikte, *arınma* düşüncesini artık benimsemeyeceğini ortaya koyar. Bunun yerine seyirciyi bilinçlendirme amacıyla yabancılaştırma kavramını sunar (Bkz. Semih Yetim, Bertolt Brecht'in Sezuhan' ın iyi insanı ile Vasıf Öngören'in Asiye nasıl kurtulur? Adli eserlerinde iyilik kötülük çatışması, 2007).

Aristoteles'in klasik tiyatro anlayışındaki, izleyiciyi olabildiğince duygulandırma, oyunla kahramanla özdeşleştirme, sahnelenen olaya dahil etme durumuna Brecht eleştiri getirmiştir. Bu tiyatro anlayışında sanatçı karakter ile adeta bütünleşir ve izleyiciyi yönlendirme görevini üstlenir (Bkz. Wilhelm Bortenschlager, Deutsche Literatur Geschichte, 1978).

“Eleştirel toplumcu gerçekçi tiyatro olarak epik tiyatroyu kuramsal ve uygulamalı olarak temellendirmiş olan Brecht, başlıca Meyerhold ve Piscator’un deneyimlerini özümseyerek yepyeni bir tiyatro deneyiminin ufuklarını açmıştır. Aristotelesçi olmayan tiyatro ve dramaturgi anlayışını temellendirmiş, kuramsallaştırmış ve yöntemleştirmiş olan Brecht, bu bağlamda, öğretisel oyun kuramını getirdiği kadar, epik sahneleme, epik perde ve sahne bölümlenmesi, epik oyunculuk, epik müzik ve epik dramaturginin ilkelerini de koymuş: epik tiyatro ile Aristotelesçi tiyatro arasındaki karşıtlıkların kuramsal olarak gerçekleştirmiş, sahneyi dünyayı değiştirilebilirliğin ortamı olarak almıştır” (Onur, 2005, S. 57).

Brecht tüm bu öğelerin yanında, tiyatronun eğlendirme işlevini göz ardı etmemiş, hatta bu unsurun en önemli ilke olduğunu belirtmiştir. Epik tiyatronun nasıl bir eğlendirici işlevi olması gerektiğini tanımlarken, uzun yıllardır uygulanan eğlendirme yöntemlerini de eleştirmiştir. Brecht, burjuva tiyatrosunu eleştirerek,

‘Tiyatroda zorlama olarak merak uyandıran karmaşık durumların çözülmesinden, alışkanlıkla benimsenmiş biçimsel hünerlerin, dilin şiirden, oyunun genel uyumundan yararlanarak, kısaca öykü anlatma ustalığına dayanan oyunlar sunarak bunları donuk bakışlarla izlettiren eğlence anlayışını hatalı olarak değerlendirir’(Şener, 2000, S. 275).

Brecht kendi tiyatrosundaki eğlendiricilik özelliğini ise; insanların doğuştan gelen bir öğrenme arzusu olduğunu ve bu öğrenmeden kaynaklı olarak yaşananların insanı eğlendirdiğini savunur. Dramatik tiyatronun seyirciyi büyüleyen, donuklaştıran, hareketsiz bir alıcı durumuna getirmesini eleştirir. Epik tiyatrodaki seyirci bilgilerin tadına vararak algılar ve zihnin işleyişi bir görev değil, bu devrimden kaynaklanan eğlendiricilik özelliği kazanır.

Brecht özdeşleşme yerine yabancılaştırma, duygu yerine aklı, büyüleyen yerine anlatan bir tiyatro anlayışını benimsemiş ve bu amaç için yaşamının sonuna dek çalışmıştır. Tiyatro’daki yabancılaştırma olgusunu Karl Marx’tan alan Brecht, Marksist kimlikle birçok oyun yazmış ve tiyatrosuna bu olgudan yola çıkarak biçim vermiştir(Bkz. Kamil Gençtürk, Bertolt Brecht’in tiyatro oyunlarında tarihsellik, 2009).

Epik tiyatro, görünen somut gerçekten ziyade, onun altında yatan derin anlamla ilgilenen, yeni biçim arayışları içinde olan bir tiyatro akımı olarak gösterilir. Epik tiyatro toplumsal ilişkilerin karmaşık yapısını diyalektik bağlamda açıklamak ve seyircinin bu konularla düşünmesini ve bilinçlenmesini hedef alır. Brecht’in epik-diyalektik tiyatro anlayışı, bitmek bilmeyen bir sabır ve azimli bir çalışmanın ürünü olmuştur. Uzun süre bu konuda araştıran, inceleyen ve düşünen Brecht sonunda eserlerini oluştururken bu araştırmaların

sonuçlarından elde ettiği örnekleri, bulguları birlikte değerlendirip ortaya koymuştur.

“Tabiat bilimleriyle sosyal bilimler yeni bir sahne sanatı yaratmak için birleşmeliydi. Brecht yeni sahne sanatına *epik tiyatro ya da Aristotelesçi olmayan dram sanatı* adını vermiştir. Bu Brecht’e göre o zamana kadar kutsal ve salt sanata değin tiyatro dünyasına sosyolojinin kayıtsız şartsız insanların davranışı ve uymak zorunda oldukları toplumsal tarihi süreçtir. Bu süreci göstermek için sahne kendi olaylarına karşı bir tutum önlemekle, soyut konuşmalara somut sayılar vermekle ya da somut, ama anlamı zor anlaşılan olaylara sayılar ve cümleler ekleyerek kendi tutumunu gösterir. Sanatçıların bir de eleştirici *çift kişilikleriyle* hareket ettikleri böyle bir tiyatronun duygudan çok akla hitap etmesi tabiidir. Brecht’in epik sahne sanatı, seyircilerini bilgi edinmeye ve eyleme geçmeye çağırır. Dayandığı ilke Karl Marx’ın şu tezidir: *Önemli olan, dünyayı yorumlamak değil, onu değiştirmektir*”(Aytaç, 1983, S. 308).

Brecht tiyatronun toplumsal yasaları ve düzeni açıklamaktan çok daha fazla görevi olduğunu ileri sürmüştür. İnsan dünyanın gidişatını etkileyebilir ve değiştirebilir, insanın burada itici bir güç olduğu unutulmamalıdır. Brecht insanlığın durumunu korkunç olarak yorumlar ve bunun değiştirilmesi gerektiğine inanır. Bunu yaparken de insanın bilinçlendirilmesi başlığını en üst noktaya yerleştirir (Bkz. Pelin Yıldız, *Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Gösterge Bilimsel Açından Bir Analiz*)

“Günümüz insanları soruları cevaplarına göre değerlendiriyorlar. Olay ve durumlara karşı ellerinden bir şey geliyorsa ilgi duyuyorlar. Birkaç yıl önce gazetede bir reklam görmüştüm. Tokyo’nun bir depremde yerle bir oluşunu gösteriyordu. Evlerin çoğu yıkılmış; ancak birkaç modern yapı ayakta kalmıştı. Reklamın alt yazısı şöyleydi: “Çelik yıkılmadı”. Bu betimlemeyi Baba Pliny’nin klasik Etna Dağı patlaması ile ilgili anlatımı ile karşılaştırdırca görülür ki, yirminci yüzyıl oyun yazma sanatının, bu tanımdan yola çıkması gerekmektedir.

Bilim doğayı bu ölçüde değiştirip dünyayı nerdeyse yaşanır duruma soktuğu bir çağda, insanı değişmez ve bilinmez bir ortamın konusu olan bir kurban olarak tanımlayamazsınız. Hareket yasalarını tenis topunun bakış açısından tanımak olsa değildir.

Genel olarak doğaya karşıt olan bir insan toplumunun doğası hakkında aydınlatılmadığımız için hala yaşanacak duruma pek de sokamadığımız bu gezegenin, bu konu ile ilgili bilim adamlarının iddialarına göre, tümünden yok edilmesi sorunu ile karşı karşıya getirildik”(Şener, 2000, S. 272).

Brecht’e göre epik tiyatro bu değişebilirlik ilkesini, toplumsal ilişkiler üzerinden yola çıkarak başarabilir. Çünkü değiştirilmesi gereken, bu ilişkiler düzenidir. Bunu yaparken, sanat doğanın değişebilirliği ilkesinden yola çıkarak ilerler. Tiyatro, şimdiki zaman içinde gelişen olay ve durumları durdurarak incelemeyi, geçmişten geleceğe bir akış halinde ilerleyişi ele alır. Oyun, kişisini

önce belirlenen dar kalıpla içine sığdırmaz, kendine özgü nitelikleri, olağanüstü özellikleri ile istenen değişimin yaşanmasında yardımcı olacaktır. İşte epik tiyatro çağımızın özgürlük hakları gasp edilmiş, bilgisiz insanlarını değiştirerek, yeniliklerin dünyaya egemen olabileceği görevini yerine getirmiş olur (Bkz. Semih Yetim, Bertolt Brecht'in Sezuan' ın İyi İnsanı ile Vasıf Öngören'in Asiyeye Nasıl Kurtulur? Adlı Eserlerinde İyilik Kötülük Çatışması,2007).

Epik tiyatronun amacı tanımlanırken, kalıplaşmış değer yargılarını reddeder, amaç ahlaki ders vermek değildir. Önemli olan kişi gerçek hakkında derin bir bilgiye sahip olurken, edindiği bu yeni bilgiyi farklı açılardan eleştirebilme, neden ve nasılını sorgulama bilinci kazanır. Gerçeği tanıyan seyirci böylelikle eskiyi eleştirecek ve onu bilinçli olarak zihninde şekillendirecektir.

Epik tiyatro da dile getirilen gerçeğin yalınlığı, devinimi ve değişebilirliği, seyircinin edilgen bir tutum içine hapsolmasından kurtarır. Gerçek doğru ve etkili bir şekilde dile getirilir. Toplumsal ilişkiler ile ilgili bir bilgi verilecekse öncelikle bunun karmaşıklığı açıklanır; ancak sonrasında izleyiciyi düşündürmesi ile epik tiyatronun sorgulatma görevi yerine getirilmiş olur.

Epik tiyatro da öz-biçim arasındaki uyuma dikkat çeken Brecht, biçimin özden ayrı düşünülmemesi gerektiğini savunur. Yazarın sahneye koyduğu denenmiş, denenmemiş tüm biçim ve teknikleri eğer kendi içeriğine uygun buluyorsa, dilediği gibi kullanabilmesini savunur. Brecht için önemli olan gerçeğin doğru şekilde yansıtılabilmesidir. Bunu yaparken geleneksel teknikler ya da özgür biçimsel deneyler kullanılabilir.

Brecht kurgusal öğelere karşı çıkar, bu unsurların seyirciyi sahneye bağladığını, olayların sonucuna odakladığını söyler. Oysa Brecht, olayların nedenleri ve gelişimine ilgi duyulmasını, düzmece bir olay zinciri ile seyirciye gerilim yaşatmaktan daha önemli olduğunu dile getirir. Seyirciye heyecanları ile değil, akli ile sahnedeki olaya çekmenin yolu ona olayları doğrudan anlatımla iletmeektir.

Epik tiyatronun yapısında her biri ayrı neden-sonuç ilişkisi içinde değerlendirilecek, kendi içinde bütünleşmiş kısa *episod*lardan³⁹ oluşur. Her episod ayrı bir durumu anlatır. Her birinin iletmediği ayrı bir düşünce vardır. Anlatıcı

³⁹ Asıl konuya değinmeden, ikinci derecedeki yan olaylarla sahnelerin meydana gelmesidir.

ile sürecin aşamaları belirtilir. Her bir bölüm ayrı ayrı birimlerden meydana gelir ve bunlar arasındaki bağlantılar sonradan birleştirilir ama bu birleşme bir kaynaşma olarak ifade edilemez. Böylelikle düşünce dolandırılmadan direk belirtilir. Olayların, bölümlerin dizilişinde montaj tekniğini kullanılır, böylece istenirse bölümler yer değiştirilebilir.

Brecht epik tiyatrodaki kişiyi değil, küçük toplumsal birim olan insanlar arasındaki ilişkileri ele alır. Oyunun toplumsal işlevini olaylar gerçekleştirir. Epik tiyatronun asıl ögesi karakter değil, öyküdür.

3.2.1. Geleneksel Tiyatro Eleştirisi

Bertolt Brecht, geleneksel çizgilerden ayrılmayan bir tiyatronun önemli sorunlara değinmediğini ve yaratıcılığını kaybettiğini ileri sürer. Ayrıca bu nitelikteki bir tiyatro, seyirci için çekiciliğini de kaybetmiştir.

Brecht bu yeni tiyatro anlayışında, her şeyden önce toplumun önemli gerçekleri kabul edilen işsizlik, ekonomik sorunlar, açlık, savaş gibi sorunlar ele alınmalı ve bunları kaderci bir yaklaşımla kabul etmeyip, altında yatan nedenlerin ortaya konması gerektiğini savunur. Gerçekçi tiyatro anlayışında bu konuların irdelenmemesi, gerçekçi tiyatronun burjuva topluma hizmet etmesinden kaynaklanır. Geleneksel tiyatro anlayışına sahip yazarlar nesnel yaklaşımlardan uzaktırlar. Bilimsel bir tavırla durumlara yaklaşımdan ziyade belli bir koşullanmışlıkla olayları değerlendirirler.

Brecht gerçekçi tiyatronun bireysel çekişmelere, kişinin ruh durumunu abartarak işlemesine, tarihsellik ve deneysellikten yoksun oluşunu eleştirir.

Geleneksel tiyatronun olay dizisi ve konu işleyişini de yanlış bulmuştur. Brecht'e göre oyunlarda tarihsel bir olay doğru olarak saptanmış olsa dahi, gelişimi durdurulmuş gibi gösterilmektedir. Somut gerçeklerin olduğu gibi gösterilmesi, bir bakımdan taklit ediliyor olması, durum ve olayların süreçlerini kavrayabilme açısından engellenir. Bu nedenle olaylarda düş gücü bir kenara bırakılmamalı, somut gerçeklerden yola çıkılarak soyutlama yoluna da gidilmelidir. Yazar sadece taklitten değil, aynı zamanda bütün yansıtma ve anlatma araçlarından da yararlanabilmelidir.

Brecht dramatik ile epik tiyatro ayrımında, bu iki tiyatrodaki seyircilerin tepkilerini incelemiştir. Dramatik tiyatro seyircisi, sahnedeki durumu paylaşıp,

oyuncuları olduğu gibi kabul etmekte, hatta kendini onların yerine koyar. Onlarla birlikte duygulanarak, durumları düşünüp eleştirme ve hareket gücünü bir kenara bırakır. Gerçekçi tiyatrodaki seyirciye, sahnede gösterilenin bir oyun olduğu unutturulur ve seyircide bir yanılsama yaratır. Seyirciye korku, acıma gibi duyguları uyandırarak, düşünme sürecinde edilgen bir duruma getirir. Yanılsama duygusunun önemli olduğu bu tiyatrodaki yer ve zamandaki birlik kuralına uyulmaması inandırıcılığı zedeleyeceği için, yer ve zamanda sık sık değişim yapılmaz (Bkz. İlham Erdoğan, *Kültürlerin Kesişme Noktasında Tiyatro ve Çağdaş Sahneleme*, 2006).

Burjuva tiyatrosunda oyunlar, çelişkileri ört bas etmek, seyircide bir uyum izlenimi uyandırma ve idealleştirme yönünde gelişir. Çeşitli durumlar herhangi bir şekilde eleştiriye açık kapı bırakmayacakmış gibi sergilenir. Tüm gelişmeler belirlenen çerçevenin dışına çıkmaz, bütün olay belirlenen sınır içinde olur ve biter (Bkz. İlham Erdoğan, *Kültürlerin Kesişme Noktasında Tiyatro ve Çağdaş Sahneleme*, 2006).

Dramatik tiyatro ile epik tiyatro karşılaştırıldığında aşağıdaki tablo karşımıza çıkar:

Tablo 1:

Dramatik Tiyatro ile Epik Tiyatro'nun Karşılaştırılması

DRAMATİK TİYATRODA	EPİK TİYATRODA
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyircinin etkinliği (aktivitesi) uyarılır.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.	Duyguları ileri götürülerek seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir varlık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerinde çekilir.	Seyircinin ilgisi, oyunun yürüyüşü üzerinde toplanır.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir.	Us egemendir.

Kaynak: Marlalı, 2004, S 135

Dramatik tiyatrodaki anlatılan eylem ‘canlandırılır’. Oyuncu bu *canlandırma* durumunda mümkün olduğu kadar rolle özdeşleşir ve izleyici oyuna inandırılarak ‘*tiyatronun büyüğü havası*’ içine dâhil edilir. Seyirci edilgen bir durumdadır ve bu durum onun eleştirel bakış açısının yokluğunun kanıtıdır.

Dramatik tiyatro, izleyici de değişik duygular uyandırır ve oyun, olayları, ‘gelişim’, ‘düşüm’, ‘sonuç’ olmak üzere üç bölüm halinde işler. Tüm olaylar bu üçlü içinde ele alınarak izleyiciye sunulur (Bkz. Fehmi Efe, *Dram Sanatı: Göstergibilimsel Bir Yaklaşım*, 1993).

Epik tiyatrodaki ise, oyun, işlenen konunun, eylemin öyküsüdür, anlatımıdır. Dolayısıyla, izleyici, olayın eleştirici bir gözlemcisi olarak ele alınır ve oyun dokusundaki eylemi ‘yargılar’. Böylece, epik tiyatro oyunu oynar ve aynı zamanda oyunu eleştirir. Brecht’in yorumuyla oyuncu, toplumla, doğayla olan ilişkilerini iyice bilmek, tanımak zorundadır. Kendi çağının bilimini, bu bilimin gerektirdiği insan bağlantılarını eylem alanında, uygulama alanında bir bir, deneye deneye öğrenmeli, kurmalıdır (Bkz. Hudai Fatih Sevdı, *Çağdaş tiyatrodaki seyircinin oyuna doğrudan katılımı*, 2010).

Geleneksel tiyatro, dünyayı değişmez, evrensel ilkeler üzerine kurmuştur. Ancak yüzeysel değişimlere imkân tanır. Epik tiyatrodaki ise; koşullara bağlı olarak değişimler gözlenebilir. İnsanın tarihsel süreç içindeki değişebilirliğinden yola çıkarak, bu durumun olasılığı tiyatroya da yansıtılır.

Dramatik tiyatro, insanla doğa ve insanla çevre arasındaki ilişkiyi incelemesine karşı, epik tiyatro toplumsal ilişkileri ele alır ve bunların tarihsel gelişimini ortaya koyar. Bu nedenle gerçekçi tiyatrodaki değişmez kabul edilen gerçekler ve süreçlerin, epik tiyatrodaki değişme ve gelişme gösterdiği görülür (Bkz. Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 2003).

Epik tiyatro, diğer sanat türlerindeki gibi bir sanat işidir ve artistik yetenekle, hayal gücü, mizah ve duygusal katılımdan ayrı düşünülemez. Bu ve benzeri duygular olmadan uygulanmaz. Epik tiyatro, eğlendirici ve öğretici nitelik taşımaktadır (Bkz. Nazım Uğur Özüaydın, *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*, 2006).

Epik tiyatrodaki seyirci, insanların davranışlarını toplumsal açıdan eleştirme fırsatına kavuşur ve olay sahnede tarihsel bir olay niteliği ile verilir. Seyirci, değişik davranışları birbiriyle karşılaştırabilecek bir konumda tutulur. Brecht’in en büyük amacı kitleleri, oyunları görenleri, dinleyenleri değiştirmektir.

İnsanlar tiyatrodan çıktıkları zaman yalnızca sarsılmış değil, ayrıca değişmiş de olmalıdır. Pratikte iyiye, bilinçli uyanışa, eyleme, ilerlemeye yönelmelidirler. Çünkü estetiğin işlevi bu noktada, toplumsal, ahlaki bir farkındalık yaratabilmek olmalıdır.

3.2.2. Yabancılaştırma Etmeni

Epik tiyatronun en önemli biçimsel yeniliği dramatik tiyatronun geleneksel yapısını değiştiren ve sahne illüzyonunu bozan yabancılaştırma yöntemi ve tekniğidir. Yabancılaştırma etmeni epik tiyatronun temelini oluşturur. Yabancılaştırma olgusu, insancıl durumların ve anlamların yitirilmesidir. Brecht'in yabancılaştırma etmeninin varoluşu ise insancıl durumların ve anlamların insanlara anlatılması içindir. Bu etmen ile insan yeni baştan incelenir. Çünkü insan, bilinen, birbirine benzeyen, kalıplaşmış bir değer değildir. Tiyatro her şeyden önce seyircinin sahnedeki olayla özdeşleşmesini koparmalıdır. Bunun içinde 'yabancılaştırma etmeni'ne gerek vardır.

Brecht epik-diyalektik tiyatrosunda estetik ilke olarak benimsediği yabancılaştırma tekniğini *"Anlaşılması amaçlanan olgunun alışıldık, bildik olandan soyutlanarak şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi"* olarak açıklar (Bkz. Kamil Gençtürk, Bertolt Brecht'in Tiyatro Oyunlarında Tarihsellik, 2009).

Yabancılaştırma etmeni, seyircileri yaşadıkları yer ve zamandan uzaklaştırır. Oyuna bir yorumcunun dahil olması ile ve daha sonraki sahnelerin akışına yönelik seyirci bilgilendirilir. Seyircinin bilgilendirilmesi için kullanılan bu epik elementler ile oyuncuların kendi rollerine olan mesafeleri belirlenir. Yabancılaştırma etmeni ile olay kesintiye uğratılarak, gelenekselliğe karşı eleştirel düşünmeyi sağlayan müziklerle, yeni bir bakış açısı kazandırılır (Bkz. Zehra İpşiroğlu, Tiyatroda Düşünsellik Dramaturgi' ye Giriş, 1995).

Yabancılaştırma etmenini Brecht, özdeşleştirmenin karşıt fikri olarak kullanmıştır. Aristoteles'in *özdeşleştirme* kavramı, seyircinin ruhsal arınmasının taklitçilikten yararlanılarak sağlanacağını savunur: Oyuncu kahramanı öylesine taklit etmeli ki, seyircide onu aynı özenle taklit etsin ve kahramanla özdeşleştirerek onun başından geçenleri kendi yaşamışçasına hissedebilmelidir. Brecht ise buna karşılık olarak mesafeister: Seyirci hem salt

olayı hem de olayın sanatsallığını görmelidir. Böylece gösterilen olayları eleştirel ve düşündürücü bir şekilde gözlemleme olanağı elde edebilir. Brecht bu sebeple oyunlarında Aristoteles'in özdeşleştirilmesi yerine *y-etmenini*⁴⁰ kullanmayı benimsemiştir (Bkz. Yavuz Çelik, Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaşır?)

Bir olayı veya bir karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir şekle sokmaktır.

Yabancılaştırma etmeni bu dört aşamada gerçekleşir:

** Seyirci ile sahne arasında: Seyirci gözlemci durumundadır.*

**Sahne ile oyuncu arasında: Oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılsamaya gitmiyor.*

** Oyuncu ile rolü arasında: Duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir.*

** Rol ile mekân arasında: Brecht'in anlayışında, dekorda yalnızca göstermeciyi bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir (Nutku, 2007, S. 119).*

Brecht yabancılaştırma etmenini; seyircilerin dikkatini, olup biten şeylerin akışından ziyade onları anlamlandırmaya çevirmek için aracı olarak kullanır. Ayrıca y-etmeni, tüm figürlerin davranışlarını, belirli uzaklıkta eleştirel olarak gözlemleme ve değerlendirme amacı taşır. Brecht'in gördüğü manzara, onun sosyal yaşam ve amacından arınmış salt estetik bir yabancılaştırma etmenidir. Sonuç olarak y-etmeni sadece sanatsal değil, kültürel ve politik nesneler için de kullanılır.

3.2.3. Tavır Kavramı⁴¹

Gestus kelime anlamıyla, bir ya da birçok insanı, başka insanlara bağlayan tavır, mimik ve alışlagelmiş açıklamaların karmaşası olarak tanımlanır. Bu kavramı ilk olarak Lessing, daha sonra Kurt Weil müzik konusu ile ilgili olarak kullanmışlardır (Bkz. İlham Erdoğan, Kültürlerin Kesişme Noktasında Tiyatro ve Çağdaş Sahneleme, 2006).

Bertolt Brecht ise tavrıkavramını epik tiyatrodaki şöyle yorumlamıştır: Oyuncunun canlandığı karakterin tipik tavrını, sınıfsal konumunu gözden kaçırmadan, en iyi şekilde seyirciye abartılı biçimde iletmesidir.

⁴⁰ Yabancılaştırma etmeni aynı zamanda y-etmeni olarak da ele alınmıştır.

⁴¹ Gestus

Epik-diyalektik tiyatroda karakterlerin birbirini etkilemesi temel bir unsurdur. Ekonomik, toplumsal, ideolojik ilişkiler, kişileri yönlendirir ve sahnede tüm bu ilişkilerden oluşan çelişkiler, oyuncu tarafından ortaya çıkarılarak, gözle görülür, elle tutulur hale getirilmelidir. Brecht, dille jest arasındaki karmaşık süreci oyuncunun açığa çıkarıp göstermesinin estetik aracına “Gestus”, dille jest arasındaki uyumsuzluklara ise “Toplumsal Gestus” verir.

Brecht, seyircinin oyunu eleştirel bir açıdan görmesi ve istenen düşünce sürecine girebilmesi için, oyuncuların, toplumsal ilişkilerin, belli bir tavır içinde sunulmasını gerektiğini savunur. Bu tavrın oyunculuk ustalığı, sahnelerin düzenlenişi, olayların sunulduğu ile iyice belirgin hale getirilmesini önermiştir.

Epik tiyatroda oyuncunun tavrı, onun sadece sınıfsal ve toplumsal niteliği ile ilgilenmez, ayrıca bu niteliklerin eleştirisini de yapar.

Tavır gösteren özet cümle sahnelerde başlıklar biçiminde yer alır. Her öykünün oyuncusu, oyuncunun tavrı olduğu gibi, her öykü biriminin bir temel tavrı vardır.

3.2.4. Epik Dekor, Işıklama ve Teknik Donanım

Epik tiyatroda kullanılan tüm yardımcı öğeler iki temel işlevi vardır:

- * Bu öğelerin birbiri ile ve seyirci ile diyalektik bir ilişki içinde kullanılması,
- * Yadırgatma etkisinin yaratılması.

Brecht tiyatroda dekorun hem gerçekçi hem de işlevsel olmasını ister. Oyunun anlamına göre seçim yapılmalıdır. Dekor gerçeği tanımakla kalmamalı, onu açıklamalıdır. Bir ev dekoru hem evi göstermeli, hem de evi yapanların bilgisini, ustalığını, evde oturanların yaşam biçimini açıklayabilmelidir. Bu nedenle dekoru yapan kişinin taklitle yetinmemesi, düş gücünü de kullanması gerekir. Dekor yaratıcısının damgasını taşımalıdır. Epik tiyatroda dekor ayrıntıları titizlikle seçilecek fakat bu ayrıntılar işlenirken seyirciyi illüzyona sokacak biçimde bir atmosfer yaratmaktan kaçınılacaktır (Şener, 2000, S. 294).

Brecht dekor, müzik, koreografi gibi öğeleri Wagner’in *toplu sanat yapısı* anlayışındaki gibi birbirini tamamlayan unsurlar olarak kabul etmez ve bu toplu sanat anlayışına da karşı çıkar.

Brecht dekor yapılırken sahnede kullanılacak malzemelerin titizlikle seçilmesini öngörür. Sahnede kullanılacak en küçük bir malzemenin bile mümkünse gerçeğini kullanmaya, oyunun gerçeği yansıtabilmesi amacıyla

malzemelerin gerekirse bol bol, gerekirse tutumlu bir şekilde kullanılmalıdır (Bkz. İnci Damla Çiyan, Mimari Mekânın Sahnede Temsiliyeti ve Epik Tiyatro Bağlamında İrdelenmesi, 2007).

Epik tiyatrodaki kostüm seçimi de diğer tüm öğelerde olduğu gibi titizlikle ve amacına uygun olarak belirlenmelidir. Kostümün gerçekçi olması, kullanıldığı yerin kişiliği ve toplumdaki yerini simgeleyecek şekilde yalın, işlevsel ve doğru olmalıdır.

Epik tiyatro da sahne de ışık kullanımına bakıldığında, bol ve parlak ışıkların kullanıldığı görülür. Işıklar seyircinin göreceği bir yere yerleştirilir, böylelikle seyircinin büyüdü bir atmosferin içindeymiş gibi bir izlenime kapılması engellenir. Gerçeklik duygusu uyandıracak aydınlatmalardan uzak durulur. Örneğin; sahnede bir dolunay etkisi yaratılacaksa bunun basit bir lamba ile gerçekleştirilmesi gibi.

Bunun yanında kullanılan teknik donanımlar olarak film, projeksiyon gibi anlatım araçları, döner panolar, sahnenin mekanik kolaylıkla hızlıca değiştirilmesi gibi durumlar ile seyirciye süreç gösterilerek, oyunun havasına kendisini kaptırması engellenmiş olur. Böylelikle kullanılan teknik imkânlar sayesinde seyircinin eleştirel bakış açısı kazanma ve ilişkilerin diyalektik boyutunu gösterebilmesi açısından yararlı olur.

3.2.5. Epik Müzik

Brecht 1925'lerden itibaren ilgilenmeye başladığı Marksizizm felsefesi ve bu felsefenin etkisi ile tiyatrodaki gerçekleştireceği değişime kendi tiyatrosunda başlamıştır. Toplumsal alanda düşlediği değişim olgusu tiyatrosuna, geliştirdiği epik tiyatro kavramına birçok farklı unsur dâhil etmiştir.

Bu öğelerden biri de *Müzik* olmuştur. Epik müzik önceleri sahnede konuşmalar arasında ya da sahnenin hemen başında görülen şarkılar ve şarkıları söyleyen koronun oyuna sokulması şeklinde gerçekleşmiştir. Önceden sadece metin üzerinde görülen bu unsurlar daha sonra, Brecht'in kendisinin de katıldığı sahne çalışmalarında farklı bir müzik anlayışı ile oyuna katılmıştır. Müziğin bu şekilde tiyatrodaki yer bulması, o zaman dek süren tiyatro geleneğini sona erdirmiştir. Tamamen diyalog ve olaylarla geçen oyunun üzerindeki ağırlık ve can sıkıcılık kalkmış; oyun bir anlamda zarıflık ve inceliğe kavuşmuştur (Çelik, 2011, S. 29).

Marksizizm'deki zıtlıkların bir bütün oluşturduğu anlayışı ile ezilenlere, işçi sınıfına yönelik Brecht, bu zıtlığı oyunları için kullandığı müziğine de

yansıtır. Müzik konusunda eğitim almamış olsa da, kendi oyunları için müzikler yapmaya başlar. Birkaç denemeden sonra Kurt Weill, Paul Dessau, Edmund Meisel ve Hanns Eisler gibi bestecilerle tanışır (Bkz. Yavuz Çelik, Epik Tiyatro'da Müzik; Oyun İçin Mi, Oyuna Karşı Mı?, 2011).

Bu bestecilerden eski kalıplardan kurtulup, yeni bir dünya ve topluluklar için besteler yapmalarını ister. Weill, Brecht ile çalışmaya başladıktan sonra, önceden daha karmaşık ve zor besteler yapmasına karşın, daha yalın, toplumu hedef alan ve daha anlaşılır besteler yapar. Ayrıca Brecht bestecilerden, bestelerini yaparken siyasal bir bilince sahip olmalarını da ister. Marksist görüşe sahip olan Brecht bu görüşünü oyunlarda destekleyen, mesajlar içeren, iletmek istediklerini yansıtabilen müzikleri amaçlar (Bkz. Mehmet Murat Kemaloğlu, Brecht'in Öğreti Oyunları Teorisinin Tarihsel Gelişimi ve İncelenmesi, 2005).

Bestecilerin yaklaşımı ve sergiledikleri performansın yanında dikkat edilmesi gereken bir başka husus müziğin nasıl sunulacağıdır. Bu nedenle yapılan müzik kızgın, neşeli, gururlu veya kederli ortamlarda denenir. Bu farklı durumlarda yaratacağı etkinin benzerliği veya farklılığı o müziğin değerini ortaya koyacaktır.

Brecht, Richard Wagner'in *dramatik müzik*⁴² adı verilen türünü, insanları pasifleştiren, miskinliğe iten, nerdeyse zehirleyen ve çaresiz bırakan bir müzik olarak kabul eder. Bu türü çok lirik bulan Brecht, amacı sadece kişileri etkilemek olan böyle bir müzik türü için geleneksel tiyatronun seyircisi için koyduğu aynı teşhisi koyar. Bunu yaparken seyirciye farklı bir bakış açısı kazandırma düşüncesindedir (Bkz. İlham Erdoğan, Kültürlerin Kesişme Noktasında Tiyatro ve Çağdaş Sahneleme, 2006).

Tablo 2:

Dramatik ve Epik Müzik

Dramatik Müzik	Epik Müzik
Olayları seyirciye sunar.	Seyirci ile olaylar arasına girer.
Metni pekiştirir.	Metni yorumlar.
Metni oluşturur.	Metni varsayar.
Metni süsler.	Metne karşı bir tavır takınır.
Ruh durumlarını anlatır.	Davranışları verir.

Kaynak: Erdoğan, 2006, S 82

⁴²Tiyatroda eserin sahnelenmesi sırasında, anlatımı açık, anlaşılır ve etkili kılmak amacıyla müziğin kullanıldığı türdür.

Brecht'in epik oyunlarında kullandığı müziklerinin aktarıcı ve iletici bir etkisi vardır. Olayların seyirciye iletilmesi konusunda bir görev üstlenir. Müzik sözcüklerinin anlamına karşı çıktığı gibi, o sözleri bir bakıma alaya alarak metni yabancılaştırır. Müzik böylece metindeki olayların etkisi altında bırakmak yerine, olayların etkisinde kalma durumunun önüne geçilir. Örneğin; çok neşeli bir sahnede, ağır bir parçanın çalınması ya da trajik bir durumda gürültülü ve neşeli müziğin çalınabilmesi. Bu örnekle durumu destekleyerek, şunu söyleyebiliriz ki; Brecht yabancılaştırma etmeninde müziğe önemli bir görev vermektedir. Müziğe metne karşı durma görevi verilir. Ayrıca seyircilerde yaratılan bu farkındalık ile onların koltuğa gömülüp oyunu izleme durumlarının önüne geçilir (Bkz. Yavuz Çelik, Epik Tiyatro'da Müzik; Oyun İçin Mi, Oyuna Karşı Mı?, 2011).

Oyunculara da bu bağlamda önemli bir görev düşmektedir. Müziğin melodisine kendilerini kaptırmadan, müziğe eşlik edebilir, müzik devam ederken konuşabilirler veya konuşmaları ile müziğe aykırı bir duygu da verebilirler. Oyuncular aynı zamanda şarkı da söyleyebilirler. Ayrıca sahnede normal konuşmadan şarkıya geçivermek yerine, şarkıyı diğer unsurlarda ayrı tutarak sunmaları gerekir.

Epik tiyatrodaki müziğin birçok işlevi bulunur. Bunlar;

- * Dramatik biçimin çözülmesi,
- * Olay akışının kesintiye uğratılması,
- * İçerik olarak olayın akışına direkt bağlı olmamasına rağmen, önemli bir problemi göstermesi,
- * Seyircide düşünsel muhakeme etkisi yapmasıdır (Onur, 2005, S. 80).

Epik oyunların sahnelenmesindeki esas amaç; seyircinin oyuna kendisini kaptırmadan, oyun üzerinde düşündürebilmek ve oyun daha geniş bir perspektif ile bakabilmesini sağlamaktır. Epik müzik sayesinde oyuna yaklaşma yerine uzaklaşır, böylelikle de epik müzik insanları bilinçlendirme ve farkındalık yaratma amacına hizmet eder.

3.3. Der kaukasische Kreidekreis

3.3.1. Esere Dair

Kafkas Tebeşir Dairesi'nin ortaya çıkış süreci incelendiğinde bu eserin ilk olarak 1259 ile 1368 yılları arasında Li Hsing-tao adlı bir yazar tarafından kaleme alındığı görülür. Özgün adı 'Tebeşir Dairesi' anlamına gelen *Hoei-lanki*

dir. İlk olarak 1876 yılında *Wollheim da Fonseca* tarafından kaleme alınan bu Çin masalı, 1924 yılında dışavurumcu yazar *Klabund* tarafından beş perdelik bir oyun haline getirilip sahnelenmiştir. Son olarak da Brecht 1940 yılında da bu masaldan yola çıkarak *Ausburg Tebeşir Dairesi* adıyla bir öykü yazmıştır. 1942 yılında ise Johannes von Günther bu masala dayanarak altı tabloda oluşan bir oyun ortaya çıkarmıştır. Eserde asıl öyküden farklı, birçok öykü yer alır (Bkz. Özdemir Nutku, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro 2007).

Aktris Luise Rainer, Broadway'de sergilenmek üzere 1944 Mart ayında Brecht ile *Tebeşir Dairesi*'ni yazması için bir sözleşme yapar ve Brecht ilk metni aynı yılın Haziran ayında bitirir. Eylül ayında ise ön oyun ve son oyun üzerinde çalışmalarına devam eden Brecht 1945 başında ikinci versiyonu bitirir. Eric Bentley çevirisi ile dünya prömiyeri 4 Mayıs 1948 yılında Minnesota eyaleti'nin Northfield kentinde yapılır. Almanya'da ilk kez 1949 yılında Berlin'de yayımlanan *Sinn und Form* adlı dergide yayımlanır. 17 Kasım 1953'te Berliner Ensemble'da bu oyunun provalarına başlanır ve ilk halka açık temsil, 14 Haziran 1954 gecesinde gerçekleşir (Nutku, 2007, S. 317).

Brecht'in eserlerinin yayımlanmadığı dönemde Brecht Almanya'dan göç eden dostları ile birlikte oyun yazmaya başlamıştır. Hollywood'da hayranlık duyduğu Charlie Chaplin'in dünya görüşü ve stilize oyunculuğunu kendisine yakın bulur. Brecht *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununda da Grusche'nin çekimserliği ve oradaki çocuk Chaplin'in *Çocuk*⁴³ filminden esinlenerek yazmıştır. Böylece Brecht ile Chaplin'in arasında Chaplin'in aktör, Brecht'in hayran bir seyirci olduğu sıkı bir dostluk başlar.

Brecht, Chaplin'in yanı sıra birçok yazardan etkilenmiştir. Bu etkilenmelerin sonuçları *Kafkas Tebeşir Dairesi*nde de gözlenir. Büchner ve Elizabeth dönemi yazarları Brecht'e kronolojik ve coğrafi ölçülerle birbirine gevşek bir biçimde bağlı sahneler kurmayı; Piscator, ona, öyküyü mekanik araçlarla nasıl hızlandıracağını ve büyüteceğini; Dr Waley'in yazdıkları yoluyla, Japon Tiyatrosu'ndaki anlatım tekniği ve 'yabancılaştırma etmeni'ni öğrenmiştir. Bunlar Brecht'in tiyatrodaki yeni bir yapısal değişime gidebilmesini sağlayan önemli kaynaklar olmuştur. Brecht algıladığı birçok etkiyi özümseyip, bunlardan hiçbirine benzemeyen bir estetik yaratmıştır. 1940'tan sonra yazdığı oyunlardaki etkilenmeler ile anlatımı ve kullandığı teknikler oldukça giriftir. Brecht'in bu etkilenmeleri ve yaptığı sentezler *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde kendini göstermiştir. Bu etkileşim, Max Reinhardt'ın sahnelediği ve ilk temsili Ekim 1925'te gerçekleştirilen, Carola Neher'in kocası *Klabund*'un (Alfred Henschke, 1890-1928) *Tebeşir Dairesi* adlı oyununa kadar uzanır. Brecht'in şiirlerinin hayranı olan ve '*Üç Kuruşluk Opera*' da oynayan sinema aktrisi Luise Rainer, o sırada Hollywood'da bulunan Brecht'den, aynı Çin temasını işleyen bir oyun yazmasını istemiştir.

⁴³ The Kid

Brecht'de sonradan *Takvim Öyküleri*⁴⁴ içinde yer alan ve konusu otuz yıl savaşları içinde geçen *Ausburg Tebeşir Dairesi'ndeki*⁴⁵ mekânı Kafkaslar olarak değiştirmiş, buna bir kolhoz sahnesi eklemiş ve Azdak karakterini yaratmıştır (Nutku, 2007, S. 79).

Brecht, Marksist bir ders çıkarmak amacıyla ele aldığı bu Çin efsanesinde, anneliğin ölçüsünün kan bağı değil, toplumsal görüş olduğudur. Sonuçta şu görüşe ulaşılır: *Mevcut her şey hak edenin olmalıdır*. Dramda asıl konu Sovyetler Birliği topraklarında geçer. Masal çağrışımı yaratma amacıyla Brecht *giriş oyununu*⁴⁶ kaleme almıştır. *Streit um das Tal* başlıklı bu bölümde bir vadiye kimin sahip olması gerektiği konusunda ortaya atılan bir problem vardır. Sonunda vadi ondan en iyi şekilde faydalanmayı bilene verilir. Ama daha önce köylüler ders almak amacıyla Kafkas çemberi oyununu oynarlar. Problem mantıkla çözülür ve vadi, miras yoluyla sahip çıkana değil, onu işleyene, emek verene verilir (Bkz. Gürsel Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, 1983).

Eserin ana konusu efsanevi tebeşir dairesi yöntemiyle elde edilen adalettir. Çin efsanelerinde ve dini hikâyelerde de bu benzer yöntemlerin kullanıldığı görülür; ancak burada kazanan biyolojik anneler olmuştur. Brecht'in tebeşir dairesi yönteminde ise; kan bağından kaynaklı annelikten ziyade, insanlık ve toplumsal ilişkilerin getirdiği sonuçtan kaynaklı annelik konusu üzerinde durulmuştur.

Bir tebeşir dairesi içine konulan çocuğa sahip olabilmek için, bir yanda Valinin Karısı, diğer yanda Grusche yer alır. Ortadaki çocuğun kollarına asılıp kim kendi tarafına çekerse, çocuk onun olacaktır. Grusche'nin çocuğa zarar vermemek adına bırakması ve Valinin Karısının çocuğu daire içinden hırsla kendine tarafına çekmesi, onun kazanmış olduğu şeklinde görülse de sonucun hiç de öyle olmadığı Azdak'ın kararı ile belli olur. Sağduyulu halk yargıcı Azdak'ın çocuğu Grusche'ye vermesi duygunun ve insancıl olanın üstünlüğünü vurgular. Çocuk onu doğurup kundaktayken bırakıp kaçan Valinin Karısı'nın değil, onu bebekliğinden itibaren büyüten, binbir güçlük içinde ona analık eden Grusche'nin, yani çocuğa kan verenin değil, can verenin hakkı olmuştur. Yasal

⁴⁴ Kalendergeschichten 1948

⁴⁵ Der Ausburger Kreidekreis

⁴⁶ Einleitendes Vorspiel

olarak Azdak'ın verdiği karar anlaşılmalıdır. Ancak hümanist bir bakışla konu ele alındığında en mantıksal çözümün bu olduğu görülür. Bu çatışma durumunda üstün çıkan akıl değil, duygudur.

Eserde adaletin varlığı, bu eserin toplumsal normlar üzerine inşa edilmiş olduğunun göstergesidir. Bu yaklaşım Brecht'in insanlığı değerlendirmesindeki ütöpik anlayış tarzıyla ilgilidir. Bu eserde yer alan, çocuk için kavgaya tutuşan kadınların tebeşir dairesi problemi, Batılı eleştirmenler tarafından komünizm açısından yapılan bir propaganda olarak değerlendirilmiştir. Bu sebeple de hem Batıda hem de Doğudaki sahnelerinde bu bölüm oynatılmamıştır. Eserdeki sorunun çözüm yöntemi ve biçimi '*ütöpik ve gerçek dışı*' olarak görülmüştür (Onur, 2005, S. 107).

Bu eserdeki karakterlerde ise; duygu-akıl çatışması ile bağlantılı olarak, kahraman-suçlu ikilemi gözlenir. Kahraman-suçlu Brecht karakterlerinin diyalektik yapılarının bir özelliğidir. Brecht'in tarihsel oyunlarında ve büyük tragediyalarında görüldüğü gibi bu eserinde de görülen, çelişkilerle ilerleyen diyalektik bir üslubu benimser.

Brecht bu oyununda, biraz kendi ile çatışır. Oyundaki karakter, adeta kendi portresi gibidir. Karmaşık olan bu tipoloji, sıkılgan, saldırgan, zeki, saf, esprili ve ciddi, alçak gönüllü ve kendini beğenmiş, içten ve uzak bir karakterdir. Oyun, duygu ve aklın, yani sağduyunun savaş alanı gibidir. Sonunda sağduyu kazanır. Bu nedenle de oyundaki karakter, doğruya yönelik bir insandır. Yapmak istediği şeyler, tasarladıkları, hep sezgi ve sağduyu ile suya düşmektedir. Tıpkı Brecht'in akılcı bir yolda yapmak istediklerinin, onun şiirsel yeteneği ile çatışması gibidir. Sonuçta duygu ve imgelem iyi düşünmenin, sağduyu ve halk bilgeliği ise güzel söylevlerin yerini tutar (Onur, 2005, S. 19).

Kafkas Tebeşir Dairesi toplumsal ve hümanist pencereden ele alındığında son derece başarılı bir eser olduğu görülür. Eser öylesine ustaca yazılmıştır ki, toplumun her kesimine hitap eder niteliktedir. Diğer yandan bu eser, toplumsal ve politik çatışma ortamının ürünüdür. Bu sebeple de eser sevildiği ve beğenildiği kadar da, tepki çekmiştir.

Eser politik açıdan çok eleştirilmiştir. Biçim bakımından ise; Brecht'in epik tiyatrosuna ve yabancılaştırma tekniğine dair bir örnek olarak yer alır. Halk şairi bir anlatıcı olarak seyirciye sahne sırasını, gelişen olayları açıklar ve yorumlar. Böylelikle seyirciyle sahne arasında bir mesafe oluşturularak sahnedeki illüzyon bilinçli olarak kırılır ve seyircinin düşünce faaliyetini harekete geçirip olaylar arasında bağlantı kurabilmesi amaçlanmıştır (Bkz. Gürsel Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, 1983).

Brecht'in en önemli eserlerinden ve en çok sahnelenen Alman eserlerinden biri olan *Kafkas Tebeşir Dairesi* epik tiyatrunun en önemli, öğretici oyunlarından. Sanatsal öğeleriyle, Aristotelesçi tiyatro ilkelerine karşıt ve “*yabancılaştırma efektine*” dayandırılmış oyunlardır. Oyunun en başından itibaren tek yönlü toplumsal kuruluşu göstermenin yerini, iyi ile kötünün çatışmasını belirleyen çok yönlü bir diyalektiğin aldığı görülür. Böylece, daha önce yalnızca doğru ve yanlış öğretileri ileten figürler, yaşayan, hem kendileriyle hem de ortam ve çevreleriyle mücadele eden hareketli insanların çok boyutluluğunu kazanırlar. Daha önceden soyut bir biçimde verilen anlam, figürlerin yaşayan birer insana dönüşmesiyle algılanabilir bir ifade kazanır. Eserde karşımız çıkan *yabancılaştırma etmeninin* kullanımı ile estetik kalıplardan sıyrılıp, dünya edebiyatı düzeyinde dramatik bir yapı ortaya çıkarılmıştır (Lukacs, 1985, S. 29).

Brecht bu eserini sürgünün on birinci yılında, 1944 yılında Amerika’ da yazmıştır. *Kafkas Tebeşir Dairesi* Brecht’in en uzun oyunu olma özelliğini taşır (Bkz. Özdemir Nutku, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2007).

3.3.2. Oyundaki Karakterler

Brecht'in karakterleri sürekli değişkenliğe eğilimli, ikilemli kişiliklerdir. Bir yandan olumlu, diğer taraftan olumsuzdurlar. Brecht'in karakterinin içindeki olumlu-olumsuz savaşları ile karakterlerini zor ve ölümsüz bir kimliğe büründürür. Toplumsal ve ahlaksal öğeler kesin ve ön plandadır.

Brecht'e göre şaşırılmış bir toplumda kötü davranışlar iyi niyetle yapılabildiği gibi, iyi davranışların kötü sonuçları olabilir. Bu da başka bir ikilemdir. Çünkü birey, iyilik ve kötülük uçlarından ortaya çıkmış bir karışımdır (Nutku, 2007, S. 63).

Brecht'in karakterleri içindeki zıtlık karmaşası, onun diyalektik görüşü ve kesin çizgiler sezgisi ile bağlantılıdır.

Brecht'in karakteri iki bölümde ele alınabilir: *etkin karakterler*, yani şiddeti yaratanlar, sömürenler, kurban edenler, vb.; *edilgen karakterler*, yani şiddetten korunamayanlar, sürüklenenler, kurban edilenler, sömürülenler, ezilenler vb.

Oyundaki başkarakterler:

Hizmetçi Grusche Vachnadze⁴⁷

Köy Katibi Azdak⁴⁸

Oyundaki yan karakterler:

⁴⁷ Das Küchenmädchen Grusche Vachnadze

⁴⁸ Der Dorfschreiber Azdak

Vali Georgi Abaschwilli, Valinin Karısı Bayan Natella ve oğulları Michel⁴⁹

Asker Simon Chachava⁵⁰

Grusche'nin Ağabeyi Lavrenti Vachnadze⁵¹

3.3.2.1. Baş Karakterler

Brecht bu eserde de öne çıkan ve daha arka planda kalmış olan, birçok karakter yaratmıştır. Bunlardan Grusche ve Azdak karakteri oyunun başkarakterleridir. Bu karakterler üzerinden Brecht dünya görüşünü, ezilenlerin mücadelesini, haklılıklarını, sınıf ayrımının yaşattığı güçlükleri ve adalet imgesini değerlendirir.

Hizmetçi Grusche Vachnadze: Oyunun 2. Bölümü olan Soylu Bebe⁵², 3. Bölümü olan Kuzey Dağlarına Kaçış⁵³ ve 4. Bölüm olan Kuzey Dağlarında⁵⁴ adlı bölümlerinde *Hizmetçi Grusche Vachnadze* karakterinin Vali'nin oğlu Michel'e yaklaştığı ve manevi annesi olduğu bölümler anlatılır.

İçinde bulunduğu zor yaşam koşullarına rağmen, arkadaş canlısı hali ve insanlara fedakârlık yapacak derecedeki iyiliksever davranışları Grusche karakterinin temel özellikleri olarak görülür.

Grusche'nin bebeği kabul edip, yanına alması ile birlikte, olaylar başlar ve birçok zor durumla baş başa kalır. Bir yandan duygusal, diğer yandan toplumsal doğrular arasında gelgitler yaşar. Arka planda içsel ve dışsal bağlamda yaşanan derin acılar vardır.

Grusche yortu günü hizmette bulunurken, Asker Simon Chachava ile karşılaşır ve Simon Grusche'den çok hoşlanır. Simon'un Grusche'ye takılmasında, onunla ilgilenmesinde askeri anlamda bir üstünlük gösterme çabası yoktur; aksine varolan Simon'un Grusche'ye olan ilgisidir. Ayaklanma çıktığında, o karışıklığın içinde Grusche'yi bulur ve savaşa gitmeden önce

⁴⁹ Der Gouverneur Georgi Abaschwili, Die Gouverneursfrau Natella und Ihr Sohn Michel

⁵⁰ Der Soldat Simon Chachava

⁵¹ Grusches Bruder Lavrenti Vachnadze

⁵² Das Hohe Kind

⁵³ Die Flucht in die nördlichen Gebirge

⁵⁴ In den nördlichen Gebirge

onunla nişanlanmak ister ve savaş nedeniyle Simon için endişelenen Grusche bu teklifi kabul eder. Sarayda isyanın baş gösterdiği o anlarda son derece saf bir şekilde, birlikte kuracakları geleceklerini planlarlar. Bu isyan durumunda Grusche'ye ne yapacağını soran Simon, köydeki abisinin yanına gideceğini ve acil bir durum söz konusu olduğunda onu orada bulabileceğini söyler.

Bütün bunlar olurken sarayda da telaşlı bir kaçış başlamıştır. Saraydaki herkes, doktorlar, mimarlar, hizmetçiler bu yangın yerinden kaçmakla meşguldürler. Ancak biri vardır ki, o giysilerini, mücevherlerini kurtarma telaşındadır. Yortu günü oğlu Michel'le ilgilenmeleri için doktorlara kızan, yeteri kadar özen göstermedikleri için onları azarlayan fedakâr anne gitmiş yerine, bu karışıklığın içinde hangi elbisesine, hangi ayakkabısının uyacağına karar vermeye çalışan kadın -*Valinin karısı, Bayan Natella*- gelmiştir.

Artık hiç vakitleri kalmayınca telaşla Valinin Karısı, çocuğu unuttur ve kaçıp gider. Bu sırada bebeği bulan Grusche'ye, etrafındakiler bebeği bırakmasını ve bir an önce sarayı terk etmesini salık verirler. Bunun üzerine devreye giren ozan, durumu anlatır. Grusche'nin o an yaşadığı karmaşık ruh hali, ozanın sözleri ile ifade edilir:

“Wisse Frau, wer einen Hilferuf nicht hört
Sondern vorbeigeht, verstörten Ohrs: nie mehr
Wird der hören den leisen Ruf des Liebsten noch
Im Morgengrauen die Amsel oder den wohligen
Seufzer der erschöpften Weinpflücker beim Angelus (Brecht, 1955, S. 33).”

Sonunda bebeği bırakmaya gönlü razı olmaz ve bebeği de alıp oradan kaçır.

Brecht için iyilik ve dostluk önemli duygulardır, ama her zaman da doğru değildir. Tıpkı Grusche'nin terk edilmiş bebeği sahiplenmesi, ilerde karşılaşacağı sıkıntıları göze alması, çocuktan vazgeçmemek için gösterdiği çaba ve yaşamını tehlikeye atması ile oyunun kahramanı konumunda olan Grusche'nin yaşadığı bu ikilem ozanın şarkısı ile yorumlanır:

Der Sänger *laut*:
Schrecklich ist die Verführung zur Güte! (Brecht, 1955, S. 34)

Brecht'in oyunlarında iyilik ve dostluk derin ve önemli duygulardır; ancak burjuva- kapitalist düzende –insan aleyhine işleyen bir düzen olduğu için– doğru

değildir. Yukarıda verilen örnek bu düşünceyi temellendirir. Brecht genel olarak oyunlarında daha çok resmin olumsuz yanını göstermiş, olumlu yanından sadece söz etmiştir.

Brecht'in karakterlerinde göz ardı edilemeyecek bir öge de 'ana' imgesidir. Kafkas Tebeşir Dairesi'nde de Grusche karakterinin anaçlığı; hem duygusal, hem de akılcıdır. Grusche'nin kişiliği, fiziksel ana ve manevi ana olarak iki yönde gelişir. O bulduğu çocuğu seven ve onu bencil duyguları için kullanmak istemeyen bir anadır. Bu oyunda, Grusche karakteriyle de çatışmada üstün çıkanın akıl değil, duygu olduğu gözlenir.

Grusche bebek için türlü zorluklarla baş etmek zorunda kalmıştır. Bunlarla baş etmeye çalışırken de insanca davranışı yüzünden kimi zaman suçlu durumuna düşer.

Kaçışı sırasında iki kapılı bir hanın önüne geldiğinde başta oradaki hanımlarla kalır; ancak daha sonra onların, ellerinden Grusche'nin hizmetçi olduğunu anlamaları üzerine hırsız muamelesi görür.

Michel'e süt bulabilmek için kapısını çaldığı köylüden süt ister; ancak köylü sütü o kadar pahalıya verir ki Grusche başta almak istemese de sonra geri dönüp, bebeği aç bırakamayacağı için satın alır. Bu örnekte de görüldüğü üzere Grusche tüm iyi niyeti ile bir yola çıkmış olsa da karşılaştığı insanların zalimliği ve acımasızlığı ile karşı karşıya kalmıştır.

Bu kaçış bir süre sonra Grusche için zor olmanın yanı sıra bebek için koşulların olumsuzluğu nedeniyle, yakınlarda gördüğü bir çiftçi karı kocanın kapısının önüne Michel'i bırakır. Onların bebeği görüp, kabul etmesi ile birlikte Grusche önce gönül rahatlığı ile oradan uzaklaşır. Ancak bir süre sonra üzülür.

Grusche karakterinde gözlenen fedakârlık, göze alınan tehlikelere rağmen, Grusche'nin bebeği çiftçi karı kocanın kapılarına bıraktığında, yaşadığı ikilem, ozan tarafından anlatılmıştır:

DER SÄNGER: Warum heiter, Heimkehrerin?
DIE MUSIKER
Weil der Hilflose sich
Neue Eltern angelacht hat, bin ich heiter. Weil ich den Lieben
Los bin, freue ich mich
DER SÄNGER: Und warum traurig?
DIE MUSIKER
Weil ich frei und ledig gehe, bin ich traurig.
Wie ein Beraubter
Wie ein Verarmter (Brecht, 1955, S. 45).

Grusche bir yandan mutludur, bebeğinin bulunduğu koşullar nedeniyle, diğer yandan da ondan ayrılmanın hüznüyle, yaşanan tezatlık Ozanın yaptığı bilgilendirmeye ortaya konur. Böylece, Grusche karakterinin yaşadığı mutluluk ve çaresizlik arasındaki çelişki, seyircinin duygularına hitap etmekten ziyade, seyirciyi düşündüren bir etkinliğin içine çekmiştir.

Brecht kahramanlarında yarattığı kahraman-suçlu ikilemini, Grusche karakterinde de ortaya koymuştur. Yarattığı karakterlerde görülen diyalektik bakış açısı, Grusche karakterinde de görülür. Oluşan bu tezatlıklar ile kahramanın özelliklerinin belirlenmesinde seyirci kuşku duyar ve oyun düşündürü bir kimlik kazanır.

Grusche, oyunun ilerleyen bölümünde, biraz daha ilerleyip yolda bebeği arayan Pusatlıları görünce, geri döner ve bebeği çiftçi karı kocadan alır, bu sırada durumu fark eden Pusatlılardan birini yaralar ve bebeği alıp, tekrar kaçar. Bu noktada Grusche'nin bebek için birini yaralamayı göze alacak kadar fedakârlıkta bulunması onun bebek ile arasındaki ilişkinin, göze aldığı tehlikenin derecesini ortaya koyar. Bunun üzerine Grusche şunları söyler:

GRUSCHE

Da dich keiner nehmen will
Muss nun ich dich nehmen
Musst dich, da kein andrer war
Schwarzer Tag im magern Jahr
Halt mit mir bequemen.

Weil ich dich zu lang geschleppt
Und mit wunden Füßen
Weil die Milch so teuer war
Wurdest du mir lieb.

(Wollt dich nicht mehr missen.)

Werf dein feines Hemdlein weg

Wickle dich in Lumpen

Wasche dich und taufe dich

Mit dem Gletscherwasser.

(Musst es überstehen.)

Sie hat dem Kind das feine Linnen ausgezogen und es in einen Lumpen gewickelt (Brecht, 1955, S. 50).

Son kısımda yapılan açıklamada bebeğin üzerindeki sırmalı kumaşı atıp, pırtılara bebeği sarması, Grusche'nin bebeği ne kadar benimsediğini ve her anlamda kendine ait hissettiğinin kanıtı gibidir. Kimsenin onun gösterdiği ilgi ve itinayı göstermeyeceğini anlaması ile bebeği sahiplenmiş ve aralarında ayrılmaz bir bağ oluşmuştur.

Oyunun başında ozanın Grusche'nin bebeği alması ile ilgili yaptığı “*Verführung zur Güte!* (Brecht, 1955, 34)” yorumu ile Grusche'nin bu pasif durumu, onun bebeği kabul edişi, sahiplenışı ve adeta onun kaderi olması ile yok olmuştur. Hatta askerlerden kaçarken çürük bir asma köprüden geçerek hayatını tehlikeye atması yaptığı fedakârlıkların, göze aldığı tehlikelerin sonuncusu olmamıştır.

Grusche'nin ağabeyi Lavrenti'nin ve artık kendisini istemeyen tutucu yengesinin yaklaşımı ve Michel için resmi belge alabileceği için sevdiği nişanlısı Simon'a rağmen, Grusche ölüm döşeğinde bir adam ile evlenmeyi kabul eder. Aslında Grusche, nişanlısına sadık kalıp onu beklemeyi ister ve başka birisini kabul etmez. Ancak Michel'in hayatı uğruna kendi hayatından, kendi mutluluğundan vazgeçer:

GRUSCHE: Aber ich kann keinen Mann heiraten, ich muss auf Simon Chachava warten.

LAVRENTI *Gewiss*: Das ist alles bedacht. Du brauchst keinen Mann im Bett, sondern einen Mann auf dem Papier.

...

GRUSCHE: Ich könnte ein Papier mit Stempeln brauchen für Michel (Brecht, 1955, S. 60).

Aslında Grusche yaptığı fedakârlıkların farkındadır, herkes özellikle de aşçı onun aptallığından bahsederken, o çocuğa olan ilgisini, bu yolu kendi çizdiğini kabul eder. Sevdiği adamdan vazgeçip, Michel uğruna dırdırcı bir kaynana ve ölüm döşeğindeki bir adam ile evlenmek zorunda kalmaktan dolayı Grusche mutsuzdur. Yaptığının farkında olarak, Simon'dan vazgeçişini onu üzmektedir. Bir yandan kendi durumuna üzülürken, diğer yandan oğlu için bu duruma katlanır. Ancak hissettiklerini de şu sözlerle dile getirir:

GRUSCHE: Michel, du machst eine Menge Umstände. Ich bin zu dir gekommen wie der Birnbaum zu den Spatzen. Und weil ein Christenmensch sich bückt und die Brotkruste aufhebt, dass nichts umkommt. Michel, ich wär besser schnell weggegangen an dem Ostersonntag in Nukha. Jetzt bin ich die Dumme (Brecht, 1955, S. 61).

Grusche'nin anneliği kabul edişi, Michel için endişelenmek ve onu tüm tehlikelerden korumak anlamına gelmektedir. Grusche için tehlike, fedakârlık ve bir şeylerden feragat etmek, ona mutluluğun kapılarını açmıştı. Her ne kadar

sevdiği adamdan ayrı düşmüş olsa da, oğlu için katlandığı güçlükler ona annelik duygusunu yaşatmıştır.

Grusche içinde bulunduğu durumda, kendi çıkarları ile çocuğun çıkarları arasında bir çatışma yaşar. Bu nedenle de bu çıkarlar kabul edilmelidir ve o çıkarları kollamak için elinden geleni yapar. Bu durum çoğu zaman Michel'in çıkarlarını korumak pahasına kendi isteklerinden vazgeçmesi ile sonuçlanır.

Michel için elinde bir resmi belge olsun diye, ölüm döşeğindeki bir adamla evlenen Grusche, evlendikten sonra şaşırtıcı şekilde adamın iyi olması ile katlanmak zorunda kaldığı bir evliliği yaşar ve bir gün çıkıp gelen Simon onu bulur. İşte tam bu noktada Grusche'nin bir oğlu olduğunu gören Simon'a durumu anlatmaya çalışan Grusche çaresizlik içindeki bir çocuğa nasıl yardım ettiğini dile getirir:

DER SÄNGER

...

Kümmern musste ich mich um das, was verkommen wär
Bücken musste ich mich nach den Brotkrumen am Boden
Zerreissen musste ich mich für das, was nicht mein war
Das Fremde.

Einer muss der Helfer sein

Denn sein Wasser braucht der kleine Baum (Brecht, 1955, S. 75).

Bu durum ile Grusche'nin en başta yaptığı iyiliğe yönelik olarak Ozanın söylediği "*Verführung zur Güte!*" deyişi farklı bir gelişim göstermiştir. İnsanların beraber yaşamlarındaki temel gereklilik olarak yardım etme, onlara her zaman iyilikleri getirmez, kimi zaman da yardım eden kişinin hayatını tehlikeye düşürebilir. Acil durumlarda saf ve aptal insanlar kendi hayatlarını tehlikeye atmak uğruna, fedakârlık yaparak, diğer her şeyi bir kenara bırakabilirler. Bu noktada Grusche'nin toplumsal normlara göre mi, yoksa kendi güvenliğini tehlikeye atıp, yardımsever ve fedakâr davranışı mı doğru olandır. Grusche'nin bu yaklaşımı ve doğurduğu sonuçlar ele alındığında Grusche karakterinin zaman zaman gelgitler yaşasa da aslında yaptığı fedakârlık ve karşılaştığı zor durumlara katlanmayı göze aldığı görülür.

Ayrıca yaptığı fedakârlıklar onun için bir yük olmasa da, Grusche'nin Simon'un gelişi ile birlikte, Michel'in varlığını Simon'a açıklarken yaşadığı çaresizlik, Grusche'nin duygusal anlamda yaşadığı çıkmazı gözler önüne serer.

Grusche'nin "*Einer muss der Helfer sein* (Brecht, 1955, 75)" ifadesi ile Simon'dan beklediği anlayış ortaya konur.

Grusche Simon'a başından geçen bu durumu anlatırken, Simon'un onu anlamayışı ve tam bu sırada askerlerin Michel'i almaya gelmeleri ile Grusche'nin hayatıyla ilgili önemli bir dönemecin önüne geldiği görülür. Grusche'nin Michel'i sahiplenmesi durumu her ne kadar diğer insanlar tarafından enayilik, aptallık olarak yorumlansa da, Grusche'nin bu durumu iyi kalpli ve yardımsever oluşu şeklinde de yorumlanmalıdır. Çünkü Grusche diğer insanların tabir ettiği gibi aptal biri olsaydı, karşılaştığı o kadar güç durum ile baş edemezdi, oysa o fedakâr ve iyi yürekli biri olarak, karşılaştığı güçlüklerin üstesinden gelebilecek kadar sağlam karakterli bir kişilik olduğunu göstermiştir.

Grusche oyunun son bölümünde hâkim önünde karşı karşıya geldiği Valinin Karısı ve Avukatları karşısında kendisini son derece emin ve kararlı bir şekilde savunarak, kesin bir ifadeyle çocuğun kendisine ait olduğunu, ona bakıp büyüttüğünü açıklar:

GRUSCHE: Es ist meins.

AZDAK: Ist das alles? Ich hoff, du kannst's beweisen. Jedenfalls rat ich dir, dass du mir sagst, warum du glaubst, ich soll dir das Kind zusprechen.

GRUSCHE: Ich hab's aufgezogen nach bestem Wissen und Gewissen, ihm immer was zum Essen gefunden. Es hat meistens ein Dach überm Kopf gehabt, und ich hab allerlei Ungemach auf mich genommen seinetwegen, mir auch Ausgaben gemacht. Ich hab nicht auf meine Bequemlichkeit geschaut. Das Kind hab ich angehalten zur Freundlichkeit gegen jedermann und von Anfang an zur Arbeit, so gut es gekonnt hat, es ist noch klein.

AZDAK: Der Gerichtshof nimmt' s zur Kenntnis (Brecht, 1955, S. 110).

Grusche'nin dürüstlüğü ve bebeğini almak için takındığı mücadelecî tavır ile Azdak'a dahi kafa tutar. Aklından geçenler ne ise hepsini tek tek söyler. Bu durumda da görülüyor ki; son derece naif ve iyi niyetli olan Grusche, kendi çocuğu söz konusu olduğunda bunu savunmaktan geri kalmayıp, yaptıklarının arkasında duracak kadar kararlı bir kişilik sergiliyor.

Grusche oyun boyunca, Michel için yeri gelip parasızlıkla baş etmek zorunda kalmış, horlanıp aşağılanmayı kabul etmiş, suçlu duruma düşmeyi, canını tehlikeye atıp ölümle burun buruna gelmeyi göze almış bir karakterdir. Tüm bunları yaşadıktan sonra, hâkimin karşısında da kendisini ezdirmemiştir. Çocuğunu almak için elinden geleni yapacak kadar da sözünü sakınmamış ve bu uğurda Yargıç Azdak'a dahi kafa tutmuştur:

GRUSCHE: Und wenn's 30 werden, ich sag dir, was ich von deiner Gerechtigkeit halt, du besoffene Zwiebel. Wie kannst du dich unterstehn und mit mir reden wie der gesprungene Jesaja auf dem Kirchenfenster als ein Herr? Wie sie dich aus deiner Mutter gezogen haben, war's nicht geplant, dass du ihr eins auf die Finger gibst, wenn sie sich ein Schälchen Hirse nimmt irgendwo, und schämst dich nicht, wenn du siehst, dass ich vor dir zitter? Aber du hast dich zu ihrem Knecht machen lassen, dass man ihnen nicht die Häuser wegträgt, weil sie die gestohlen haben; seit wann gehören die Häuser den Wanzen? Aber du passt auf, sonst könnten sie uns nicht die Männer in ihre Kriege schleppen, du Verkäufer.

Der Azdak hat sich erhoben. Er beginnt zu strahlen. Mit seinem kleinen Hammer klopft er auf den Tisch, halbherzig, wie um Ruhe herzustellen, aber wenn die Schimpferei der Grusche fortschreitet, schlägt er ihr nur noch den Takt.

Ich hab keinen Respekt vor dir. Nicht mehr als vor einem Dieb und Raubmörder mit einem Messer, er macht, was er will. Du kannst mir das Kind wegnehmen, hundert gegen eins, aber ich sag dir eins: Zu einem Beruf wie dem deinen sollt man nur Kinderschänder und Wucherer auswählen, zur Strafe, dass sie über ihren Mitmenschen sitzen müssen, was schlimmer ist, als am Galgen hängen (Brecht, 1955, S. 114).

Grusche'nin bu tutumu onun kendi çıkarı uğruna, doğru bildiği gerçekleri söylemesine engel olmamıştır. Bu bölümde Grusche çocuğu sırf kendisine vermesi için susup, rol yapmamış, karşı çıktığı, kendisine ters gelen bir durum olduğunda bunu dile getirip kendisini savunmuştur.

Grusche'nin susup, Ozan'ın devreye girdiği bölüm ile Grusche'nin karakteri, dürüstlüğü üzerine sözleri başlar:

DER SÄNGER: Hört nun, was die Zornige dachte, nicht sagte.

Er singt:

Ginge es in goldnen Schuhn

Träte es mir auf die Schwachen

Und es müsste Böses tun

Und könnte mir lachen.

Ach, zum Tragen, spät und frühe

Ist zu schwer ein Herz aus Stein

Denn es macht zu grosse Mühe

Mächtig tun und böse sein.

Wird es müssen den Hunger fürchten

Aber die Hungrigen nicht.

Wird es müssen die Finsternis fürchten

Aber nicht das Licht (Brecht, 1955, S. 116).

Grusche'nin bebeğin kendisinde kalmasını isteyen sözleri ile annelik duygusu ağır basar. Onu kimselere vermek istemeyişi, çocuk ile kurduğu bağı, annelik için biyolojik bir sürece sahip olmanın gereğini arka plana iter:

GRUSCHE: Ich geb's nicht mehr her. Ich hab's aufgezogen, und es kennt mich (Brecht, 1955, S. 117).

Son olarak çocuğun annesinin kim olduğuna dair Yargıç Azdak'ın tebeşir dairesi çözümü ile sorun çözülmeye çalışılır; ancak Grusche çocuğun canının acıyacağını düşünerek, çocuğa dokunmaz. Birkaç deneme yapılırsa da Grusche her seferinde merhametli, gerçek anne tavrını ortaya koyarak, çocuğun asıl annesinin kim olduğu gerçeğini ortaya koyar.

Grusche karakteri, mahkeme öncesindeki süreç boyunca yaptıkları Almanca'da *der Dumme* yani enayi, aptal anlamına gelen bir ifade ile değerlendirilirken, mahkeme sonrasında bu durum değişiyor. Grusche'yi bu durum zalimliklere ve ölüm tehlikelerine maruz bırakır bu nedenle de *Dummedeyimi*yle Grusche'nin durumuna göndermeler yapılır. Oysa Grusche analık içgüdüleri ile hareket etmiş, yaptığı fedakârlıklar tamamen bu duygu ile ortaya çıkmıştır. Azdak'tan tüm isteği üretmeye devam edebilmek ve daha fazla bedel ödeme izni olmuştur. Grusche çocuğu sever ve çocuk üzerinde hak iddia etmesi, üretime yetkin ve kararlı olmasından ileri gelir.

Finaldeki bu mahkeme sahnesi aslında Grusche'nin çocuk üzerindeki hakkı değil, çocuğun daha iyi bir anneye sahip olabilme hakkı olmuştur. Grusche'nin uygunluğu, en başından beri çocuğa yararlı oluşu, onu koruyup kollaması, mahkeme sahnesindeki soğukkanlı duruşu ve doğru bildiğini çekinmeden dile getirmesi ile kendini göstermiştir. Grusche de duyarlı, düşünceli ve akıllı bir kadındır.

Köy Kâtibi Azdak: Oyunun 5. Bölümü olan *Yargıcın Öyküsü*⁵⁵ ile 6. Bölüm olan *Tebeşir Dairesi*⁵⁶ adlı bölümlerde Azdak karakterinin yer aldığı görülür.

Azdak karakteri yortu isyanından kaçan Büyük prensin yanına sığınması ile oyun içindeki yerini aktif olarak alır. Ancak şu vardır ki; Azdak yanına sığınan kişinin sadece bir kaçak olduğunu düşünür. Daha sonra kaçağın pamuk gibi ellerinden anlar ki karşısındaki bir dilenci değildir:

AZDAK: ... *Scharf*. Zeig einmal deine Hand her! Hörst du nicht? Du sollst deine Hand herzeigen. *Der Flüchtling streckt ihm zögernd die Hand hin*. Weiss. Du bist also kein Bettler! Eine Fälschung, ein wandelnder Betrug! (Brecht, 1955, S. 78)

Bunun üzerine kendilerini soylu olarak tanımlayanlardan nefret eden, sınıfsal ayrımların karşısında duran bir kişilik olarak böyle bir kişiye yardım

⁵⁵Die Geschichte des Richters

⁵⁶Der Kreidekreis

etmiş olmaktan dolayı rahatsız olur. Bunun öncesinde de kaçak sandığı bu kişiye yemesi için bir şeyler verdiğinde söylediği sözler ile prenslerin, düklerin dünyasını, onlara hissettiği antipatik duyguları dile getirircesine şöyle ifade eder:

AZDAK: ... Schmatz nicht wie ein Grossfürst oder eine Sau! (Brecht, 1955, S. 77)

Brecht burjuva-kapitalist düzende, duygusallığın çoğu kez yıkıma götürdüğü halde, temelde insanın iyi yanını yansıttığını düşünür. Diğer yandan akılcı tutum, bir insanı kötü yapabildiği halde, bozuk düzende ayakta kalabilmenin de bir koşulu olduğu yöndeki ifadesi, oyunlarında yarattığı karakterlere de yansır. Buradan hareketle Brecht'in bu eserindeki başkarakterlerinde de, onun biyografik özellikleri görülür. Azdak karakterinde de Brecht'in bu sorgulayıcı, akılcı ve duygusallığı birleştiren eleştirel tutumu karşımıza çıkar.

Azdak'ın kendilerini soylu sınıf olarak tanımlayan kişilerden biri olduğunu düşündüğü Grand dükü misafir ettiğini anlamasıyla yaşadığı suçluluk kişiliği hakkında ipucu verir. Yukarıda bahsettiğimiz Brecht'in otobiyografik özelliklerinin yarattığı başkarakterlerdeki yansımaları bu karakterde de görülür. Azdak, Dük'ü misafir ettiğini anlaması üzerine polise gidip, yargılanmayı talep etmesi vicdanın sesini dinleyip, suçlu olduğunu düşündüğü bir konuda ceza almak pahasına doğru bildiğinden vazgeçmeyen dürüst kişiliğini gözler önüne serer. Bu duygusunu yargılanmak için gittiği mahkeme de şöyle dile getirir:

AZDAK *ruft aus*: Ich hab dem Grossfürsten zur Flucht verholfen, dem Grossdieb, dem Grosswürger! Ich verlange meine strenge Aburteilung in öffentlicher Verhandlung, im Namen der Gerechtigkeit! (Brecht, 1955, S. 80)

Azdak'ın yargılanma isteği üzerine Pusatlılar idam edilmiş olan yargıcı gösterirler. Bunun üzerine yeni yargıcın seçimi için Azdak ve Şişman Prens'in yeğeni aday olurlar ve yeğen dük yerine geçen Azdak'ı Pusatlıların karşısında yargılar. Bu yargılama sırasında Azdak'ın kafa tutar hali, doğru bildiğini, sözünü sakınmadan dosdoğru söylemesi ile anarşi zamanında tüm gücü ellerinde bulunduran Pusatlıların tesadüfî verdikleri bir kararla Azdak'ı iki yıllığına yargıç olarak atarlar.

Azdak'ın yargıçlık görevi boyunca haksızlığa uğramış, dürüst, sıkıntılarla baş etmek zorunda kalan yoksul insanların haklarını koruma yönünde kararlar vermiştir. Azdak'ın zenginden alıp, fakirlere dağıtan, dürüst ve adil yönü Ozan'ın şarkısı ile dile getirilir. Her kararın verilisinden sonra Ozan aşağıda yer alan bölümlerde de görüldüğü üzere Azdak'ın davadaki tutumlarından yola çıkarak bu karakter hakkında bilgi verir:

DER SÄNGER MIT SEINEN MUSIKERN

...

Zog der Armeleuterichter, der Azdak.

Und er nahm es von den Reichen

Und er gab es seinesgleichen

Und sein Zeichen war die Zähr' aus Siegellack.

Und beschirmt von Gelichter

Zog der gute schlechter Richter (Brecht, 1955, S. 96)

Azdak karakterinin değerlendirilişi sırasında 'gute schlechter Richter' sözü ile yaratılan tezatlık, bu karakterde gözlenen ikililiğe dikkat çeker. Ayrıca bu bölümün genel itibarıyla değerlendirilişi sırasında, Azdak'ın yargıçlık makamında olduğu zaman içinde halkın haklarını koruduğu ve onları zenginelere ezdirmeyeceği aşağıda yer alan ifadelerde de görülür:

DER SÄNGER MIT SEINEN MUSIKERN

...

Und das Recht ist eine Katze im Sack (Brecht, 1955, 94)

DER SÄNGER MIT SEINEN MUSIKERN

...

Bracht das Volk ans Ufer des Rechtes Wrack

...

Mass er mit gefälschter Waage

Teilte sein gezinktes Recht aus der Azdak (Brecht, 1955, S. 99).

Alışılmışın dışında kendine has kullandığı konuşma biçimiyle, ciddi bir ortamı, durumları alaylı ve abartılı bir şekilde ele almıştır. Mahkeme ortamında bulunduğunu, yargıçlık mertebesinde yer aldığını önemsemeyen günlük konuşma dilini kullanarak, içinden nasıl geliyorsa o şekilde davalara bakmıştır:

DER BANDIT: Schönen guten Abend, ihr Lieben! Ein Glas Wein!

AZDAK: Herr Öffentlicher Ankläger, eine Kanne Wein für den Gast. Und wer bist du?

DER BANDIT: Ich bin ein wandernder Eremit, Euer Gnaden, und danke für die milde Gabe. *Er trinkt das Glas aus, das Schauwa gebracht hat.* Noch eins.

AZDAK: Ich bin der Azdak. *Er steht auf und verbeugt sich, ebenso verbeugt sich der Bandit.* Der Gerichtshof heisst den fremden Eremiten willkommen. Erzähl weiter, Mütterchen (Brecht, 1955, S. 98).

Azdak, birçok davaya bakar. O başkalarını hayal kırıklığına uğratmayacak, hayal kırıklığına uğramış birisidir. Kendi içinde keskin çelişkilerin düğümlendiği bir insandır. Bu çelişkilerin bir arada olması bu karakteri daha ilginç yapar. O bir yandan halkın sefaletini ve kabalığını gösterirken, diğer yandan bir bilgenin sağduyusunu ve inceliğini temsil eder. Onun analitik algılaması, tersinleme yetisi(ironisi), kuşkuculuğu ve insanlığı bir aradadır.

Azdak içgüdülerinin tutsağı olduğu için yanlış yapar, ama sağduyusunu kullandığından ve insanları tanıdığından doğru karar verir. Karmaşık ve paradokslarla dolu bir karakter; sıkılgan ve saldırgan, zeki ve saf, esprili ve ciddi, alçakgönüllü ve kendini beğenmiş, içten ve uzak... Azdak akıl(sağduyu) ve duygu çatışmasının savaş alanı gibidir. Sonunda sağduyu kazanır. Bu nedenle de Azdak doğruya yönelik bir insan olarak tanımlanabilir. Yapmak istediği şeyler, tasarladıkları hep sezgi ve sağduyu ile ortaya koyar.

Azdak beşinci oyunda birçok davaya bakmıştır. Bu davalardan biri de bir kadının mağdur mu yoksa olayın sorumlusu mu olduğuna dair vereceği kararla ilgili olanıdır. Azdak bu davada da akıl ve sağduyuyu birleştirerek, olayın derinlerine inerek sorunu kendine özgü tarzıyla çözümler:

DER WIRT: Euer Gnaden, ich überraschte den Burschen im Pferdestall, wie er unsere Ludowika eben ins Stroh legte.

AZDAK: Ganz richtig, der Pferdestall. Wunderbare Pferde. Besonders ein kleiner Falbe gefiel mir.

DER WIRT: Natürlich nahm ich, an Stelle meines Sohnes, Ludowika sofort ins Gebet.

AZDAK *ernst*: Ich sagte, er gefiel mir.

DER WIRT *kalt*: Wirklich? –Ludowika gestand mir, daß der Knecht sie gegen ihren Willen beschlafen habe.

AZDAK: Nimm den Schleier ab, Ludowika. *Sie tut* es. Ludowika, du gefälltst dem Gerichtshof. Berichte, wie es war.

LUDOWIKA *einstudiert*: Als ich den Stall betrat, das neue Fohlen anzusehen, sagte der Knecht zu mir unaufgefordert: "Es ist heiß heute" und legte mir die Hand auf die linke Brust. Ich sagte zu ihm: "Tu das nicht", aber er fuhr fort, mich unsittlich zu betasten, was meinen Zorn erregte. Bevor ich seine sündhafte Absicht durchschauen konnte, trat er mir dann zu nahe. Es war geschehen, als mein Schwiegervater eintrat und mich irrtümlich mit den Füßen trat.

DER WIRT *erklärend*: An Stelle meines Sohnes.

AZDAK *zum Knecht*: Gibst du zu, daß du angefangen hast?

KNECHT: Jawohl.

AZDAK: Ludowika, ißt du gern Süßes?

LUDOWIKA: Ja Sonnenblumenkerne.

AZDAK: Sitzt du gern lang im Badezuber?

LUDOWIKA: Eine halbe Stunde oder so.

AZDAK: Herr Öffentlicher Ankläger, leg dein Messer dort auf den Boden. *Schauwa tut es.* Ludowika, geh und heb das Messer des Öffentlichen Anklägers auf.

Ludowika geht, die Hüften wiegend, zum Messer und hebt es auf.

AZDAK *zeigt auf sie*: Seht ihr das? Wie das wiegt? Der verbrecherische Teil ist entdeckt. Die Vergewaltigung ist erwiesen. Durch zuviel Essen, besonders von Süßem, durch langes Im- lauen- Wasser- Sitzen, durch Faulheit und eine zu weiche Haut hast du den armen Menschen dort vergewaltigt. Meinst du, du kannst mit einem solchen Hintern herumgehen und es geht dir bei Gericht durch? Das ist eine vorsätzlicher Angriff mit einer gefährlichen Waffe. Du wirst verurteilt, den kleinen Falben dem Gerichtshof zu übergeben, den dein Schwiegervater an Stelle seines Sohnes zu reiten pflegt, und jetzt gehst du mit mir in den Pferdestall, damit sich der Gerichtshof den Tatort betrachten kann, Ludowika (Brecht, 1955, S. 95).

Az dak bu davanın sonucunu, sorduğu ilginç sorular ile belirliyormuş gibi görünse de, aslında sağduyusu ve kendi mantıksal bakış açısı doğrultusunda kararını verir.

Yazar doğru bir düzenin var olabilmesi için, akıl-duygu çatışmasının yok edilmesi gerektiğini ve her ikisinin dengeli bir şekilde birbirini destekleyeceğine inanır. Akıl-duygu çatışmasının Brecht'in oyunlarındaki başkarakterlerin özelliklerinden biri olduğundan, ayrıca bu karakterlerde Brecht'in özelliklerinin bir yansıması olduğundan söz etmiştik. Tıpkı yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi, Az dak karakterinin, yanlış nedene dayanarak, doğru kararı vermesi, akıl-duygu çatışması çevresinde incelenmelidir.

Köy kâtibi ve tavuk hırsız olan Az dak'ın adaleti sağlayan bir kişi olarak karşımıza çıkması dramatik anlamda bir göstergedir. Az dak'ın karakterinde açıkça ortaya konulan kurnazlık bir yandan bu karaktere canlılık, diğer yandan da düşündürücü bir nitelik kazandırmaktadır. Bu özelliklerin tek bir kişide görülmesi bu kişiyi bir yandan bencil, diğer yandan kendini düşünmeyen biri olarak gösteriyor. Devrimci kimliğinin inandırıcılığına ters düşmeden kurnazlığı ile her durumun üstesinden geliyor.

Ayrıca Az dak çapkın ve boğazına düşkün, canlı, enerji dolu bir adamdır. Ancak onun bu canlılığı sadece yemek yemek ve içmekten dolayı değil, düşünce ve ifade şekli ile durumları ortak payda da birleştirebilmesinden ileri gelir. Düşünür, sorgular, durumları kendi mantıksal süzgecinden geçirip eleştirisini yapar ve akıl-sağduyu işbirliğiyle kararlarını verir.

Birçok davaya bakan Azdak kargaşa döneminin bitip Grand Dük'ün geri dönüşü hem Valinin Karısı için hem de Azdak'ın yargıçlık görevinin devamı konusunda da adeta bir hesaplaşma günü olacaktır.

Dük'ün yaptığı açıklama ile Azdak'ın göreve devam edeceğinin bildirilmesi göstermiştir ki; kendisine türlü hakaretlerde bulunsa da, zor durumda olan bir kişiyi deşifre etmemesiyle, Azdak'ın sadık ve güvenilir bir karakterde olduğu görülür. Haklının, zor durumda olanın yanında yer alması, dürüstlüğü ona, bu görevdeki devamlılığını getirmiştir.

Brecht'in hemen her oyununda bir mahkeme sahnesi vardır. Tıpkı bu bölümde karara ulaşabilmek için uygulamaya konan mahkeme sahnesi gibi. Brecht insanların türdeşleri için adil olabilecekleri düşüncesini reddeder. Ancak çok genç ve basit olanların saf olduğunu, onlarında iyi oldukları için er geç yok edileceklerini düşünür. Brecht gençlik döneminde son derece trajik bir karamsarlık içindedir. Dünyanın kötü güçler tarafından yönetildiğini ve kirletildiğini düşünür. Brecht gençlik yıllarında dünyaya bakışı karamsar ve olumsuz olsa da, bu onun resminin bir yarsıdır, diğer yarısı olumlu yanını oluşturan Marksizm düşüncesinin etkili olduğu kısımdır.

Brecht'in bu oyunda tartışma ve ahlak görüşü ile ilgili bir yönelim izlenir. Ona bakışıyla, erdem karşılığını bulmuyordu ve erdeme ancak yozlaşmış düzenlerde gereksinim duyulduğunu, bozuk düzenlerde erdemin budalaca olduğunu ileri sürüyordu. Bunun tersini görmek istercesine Azdak karakterinde yaratmaya çalıştığı da tam olarak budur. Mevcut çarpık düzende, sırf insanların yoksul olmasından dolayı yaşadıkları itilmişlik ve çaresizlik duygularından uzaklaşabilmeleri ve kendilerini değerli hissedebilmeleri için bu karakterle bir şeyleri değiştirmek istemiştir.

Azdak karakteri halk yargıcı olarak, çocuğun kime verileceğine dair sahnede kararı vermesi ile birlikte görevini bırakır. Bu durumun çözümlenmesi sırasında Azdak çocuğun gerçek annesinin kim olduğuna dair kararı verirken yine akıl ve sağduyuyu birleştirir. Aslında bağlı kalması gereken kanunname esasları yerine, emek verenin bir takım şeyleri hak etmesi gerektiğini düşünerek bu noktada da aykırı kişiliğini ortaya koymuştur.

Azdak aslında en başından beri Grusche'nin haklılığına inanmış, ortaya koyduğu tebeşir dairesi probleminde de çocuğu incitmemek için, Grusche'nin gösterdiği çabayı görünce bu kararındaki haklılığı görmüştür. Grusche'den

savunma yapmasını istediği sahnede de, onun tarafında olduğunu sözleriyle belirtmiştir:

AZDAK: Ich glaub, ich versteh dich, Frau.
Grusche: Ich geb's nicht mehr her. Ich hab's aufgezogen, und es kennt mich
(Brecht, 1955, S.116).

Az dak tamamıyla dürüst, içi tertemiz bir adamdır. Tıpkı aptalı oynayan bilge insanlar gibi, işi serseriliğe vuran, düş kırıklığına uğramış bir devrimcidir. Az dak, içten ve saf bir devrimci olsa da üstü başı eski püskü bir serseri görünümündedir. Brecht'in yarattığı bu kişilikte de karakterlerinde görmeye alışık olduğumuz akıl-duygu çatışmasının izleri görülür.

O hem küstah ve pervasız, hem de şakacı olabilir. Sıcakkanlıdır. İyi bir yüreği vardır. Bir halk filozofu olduğu kadar, aynı zamanda bir ayyaştır. Doğrular için savaşı, midesine ve uçkuruna düşkündür. Sağduyusu, aksini söylerse, yasa maddesini de çiğneyebilir. O doğa hukukuna eğilimlidir. İnsanların belli koşullar içinde yaşamış olduğu yapay hukuktaki yanlışları, çok iyi sezer. Üzüldüğü bir şey olunca içkiye sarılır. İçinde keskin zekâ, şakacı bir şair ve yargıç oluverir. Bu rol esnek davranışları gerektirir. Az dak ne kadar halk içinden gelmiş olsa da, hareketleri kaba değildir. Zaman zaman sözleri ile hareketleri arasında bir çelişki olabilir. Sözleri kaba olsa bile, o kendine saygı duyuracak biçimde hareket eder; yani hareketleri hiçbir zaman bayağı değildir (Nutku, 2007, S. 321).

Az dak karakterindeki bu ikili yön, Brecht'in kazandırmak istediği düşündürebilme yeteneğini seyirciye yansıtabilmek içindir. O ayrıntılardan çok esasa bakan bir insandır. Sorunları çözümlerken şaşırtıcı biçimde dürüsttür. Az dak mevcut yasa maddelerine göre davranmaz, kararları kendi mantığına, sağduyusuna göre verir. Kendi yaşam deneyiminden gelen bir düşünce tarzı içindedir.

3.3.2.2. Yan Karakterler

Vali Georgi Abaschwilli & Valinin Karısı Bayan Natella: 2. oyunda ve ünlü tebeşir dairesi problemi ile çocuğun kimde kalacağına dair problemin çözümlendiği 6. Oyunun mahkeme sahnesinde Valinin Karısı Bayan Natella'nın kişiliği hakkında bilgi edinilebilir.

Vali Georgi Abaschwili, karısı Natella Abaschwili, çocukları Michel'in abartılı yaşamları Ozan'ın sözleri ile anlatılır. Brecht burada ozana yüklediği görev ile soylu sınıfa yönelik ifadeleri ile göndermelerde bulunur. Ön oyunda yer

alan köylülerin naif, iyi niyetli, kanaatkâr ve uzlaşmacı tavırlarına karşı olarak, bu ikinci bölümde kendilerini soylu olarak gören zengin ama içleri boş insanlar olarak yansıtılan karakter özellikleriyle Vali Georgi Abaschwilli ve Valinin Karısı Bayan Natella ile ilgili bölümler yer alır.

Aşağıda yer alan bölümde, hakkında söz edilen bölümün 'Lanet' olarak değerlendirilmesi, bu bölümde karşımıza çıkan Vali karakterinin hükmedici, ulaşılmaz, yoksul insanları ezen, onların haklarına saygı göstermeyip, kendi isteklerini ön plana alan kişiliğinden ileri gelir. Emrindeki insanlar, malı mülkü, kendi gibi cins bir karısı, nur topu gibi bir oğlu olan, yediği önünde yemediği arkasında, her şeye sahip bir kişiliktir.

DER SÄNGER

Herrschte in dieser Stadt, "die Verdammte" genannt
Ein Gouverneur mit Namen Georgi Abaschwilli.
Er war reich wie der Krösus.
Er hatte schöne Frau.
Er hatte ein gesundes Kind.
Kein anderer Gouverneur in Grusinien hatte
So viele Pferde an seiner Krippe
Und so viele Bettler an seiner Schwelle
So viele Soldaten in seinem Dienste
Und so viele Bittsteller in seinem Hofe.
Wie soll ich euch einen Georgi Abaschwili beschreiben?
Er genoss sein Leben (Brecht, 1955, S. 15).

Bütün bu saltanatın içinde şımarmış bir karısı olan Vali'nin bu rahat ve dolgun hayatı bir süre sonra, ülkeyi kuşatanlar tarafından son bulur. Ancak Vali'nin karısı, sonradan fark ettiği bir eksikle kaçmayı başarır.

Vali'nin karısının küstah, buyurgan, kendini beğenmiş, fedakâr anne olmaya çalışan tavrı Yortu gününde, Michel'in yanında bulunan Doktorları azarlaması ile görülür:

"DIE GOUVERNEURSFRAU: Er hustet! Georgi, hast du gehört? *Scharf zu den beiden Ärzten, zwei würdevollen Männern, die dicht hinter dem Wägelchen stehen*: Er hustet.

ERSTER ARZT *zum zweiten*: Darf ich Sie daran erinnern, Niko Mikadze, dass ich gegen aus laue Bad war? Ein kleines Versehen bei der Temperierung des Badewassers, Euer Gnaden.

ZWEITER ARZT *ebenfalls sehr höflich*: Ich kann Ihnen unmöglich beistimmen, Mikha Loladze, die Badewassertemperatur ist die von unserm geliebten grosen Mishiko Oboladze angegebene. Eher Zugluft in der Nacht, Euer Gnaden (Brecht, 1955, S. 17).

Valinin karısı Natella Abaschwili kendisini burjuva sınıfından kabul edip, yanındaki kişileri kölesi olarak görebilecek kadar, kendisini çok önemli ve ulaşılmaz bir yerde görmektedir. Bu tavrı yanında çalışan insanları düşüncesizce azarlamalarında açıkça görülebilir. Aynı zamanda hareket ve tavırları ile kendi içinde çelişkileri olan bir karakterdir. Yortu gününde etrafındaki doktorlara bebeğin öksürmesinden dolayı, bebekle ilgilenmediklerini ima etmesi ve bebeğini merak eden anne portresi çizmesine karşılık, diğer yandan, ülke kuşatıldığında sırf kıyafetlerini, eşyalarını yanına alabilmek için bebeğini unutup gitmesi örnek olarak gösterilebilir:

DIE GOUVERNEURSFRAU: Maro! Bring das Kind! *Zur zweiten Frau:* Such, Mascha! Nein, bring zuerst die Kleider an den Wagen. Es ist ja Unsinn, ich denke nicht daran, zu reiten! *Sich umwendend, sieht sie die Brandröte und erstarrt:* Es brennt! *Sie stürzt weg; der Adjutant ihr nach. Die zweite Frau folgt ihr kopfschüttelnd mit dem Pack Kleider. Aus dem Torbogen kommen Dienstboten* (Brecht, 1955, S. 30).

Valinin Karısı kaçışını gerçekleştirip canını kurtardıktan sonra, oğlu Michel'i bulmaya çalışır. Çünkü artık kargaşa ortamı son bulmuş ve kocası ölmüştür. Ondan geriye kalan mirasın varisi küçük oğludur ve ancak onun sayesinde elde edebileceği payın derdine düşen bir karakter olarak ortaya çıkar.

Böylece bir yandan Michel'i doğuran, diğer yanda onu büyütenin olduğu mahkeme sahnesi başlar. Mahkemede yine yortu günündekine benzer bir durum vardır. Etrafında pervane olan ve kendisine yaranmışlık yapan iki avukat ile birlikte mahkemeye gelir. Burada görülen güçlü, burnu havada, parası olan, soylu kişilik daha sonra kendini gösteren sabırsız, arsız kişilik ile yer değiştirir. Çocuğun kendisine verilmeyeceği düşüncesi ile Grusche karakteri karşısında, Valinin Karısı gerçek kişiliğini artık daha fazla saklayamaz:

DIE GOUVERNEURSFRAU: Ich werd's dir geben, du vulgäre Person. *Sie will sich auf Grusche stürzen, wird aber von den Anwälten zurückgehalten.* Das ist eine Verbrecherin! Sie muss ausgepeitscht werden! (Brecht, 1955, S.117)

Bunun üzerine Azdak sorunu basit, ama bir o kadar da akılcı şekilde, çizdirttiği tebeşir dairesi ile çözer.

Bu olayla da bir kez daha görülmüştür ki; Valinin Karısı kendi çıkarı söz konusu olduğunda gözü başka bir şey görmeyen, malk-mülk hırsı içinde olan, sevgisiz, zavallı bir karakterdir.

Asker Simon Chachava: Simon karakteri 2., 4. ve 6. oyunda karşımıza çıkar. 2. Sahnedeki oyunda Grusche ile tanışma sahnesinde; gülünç, son derece insancıl yaklaşım içindedir. Bu eğlenceli sahnenin sonunda savaşa gitmek zorunda olan Asker Simon Chachava, Grusche'ye annesinin kolyesini vererek onunla nişanlanır.

Bundan sonra ayrı yollara giden Simon ve Grusche, Simon'un savaştan dönüşüyle birlikte, karşılaştığı durumdan çok etkilenir. Grusche'nin kendisini beklememiş olmasıyla sarsılan Simon, Grusche'nin çocuğunu görünce bir kez daha üzülmüş ve umutsuzca sevdiğini geride bırakıp gider. Simon'un yaşadığı üzüntü şu diyaloglarda görülür:

SIMON: Will das Fräulein sagen, man ist zu spät gekommen?
Grusche sieht ihn verzweifelt an, das Gesicht tränenüberströmt. Simon starrt vor sich hin. Er hat ein Holzstück aufgenommen und schnitzt daran.
 SIMON: Im Gras sehe ich eine Mütze. Ist vielleicht schon was Kleines da?
 GRUSCHE: Es ist da, Simon, wie könnt ich es verbergen, aber wolle dich nicht kümmern, meines ist es nicht.
 SIMON *Man sagt:* wenn der Wind einmal weht, weht er durch Jede Ritze.
 Die Frau muss nichts mehr sagen (Brecht, 1955, S. 74).

Simon askerde olduğu süre boyunca Grusche'yi unutmayacak ve savaşın bitişi ile birlikte onu arayıp bulacak kadar sadık ve âşık bir karakterdir. Grusche'ye duyduğu sevgi, sevdiğinin üzülmelerini engellemek isteyecek kadar da büyüktür. Çünkü Grusche'yi bulmak için gittiği yerde gördüğü çocukla ilgili Grusche'nin zor durumda oluşunu görerek ona yardım etmekten geri kalmaz. Bu hareketi ile ona kırgın olsa da hala onu sevdiğini gösterir. Yardım etmek istediğini şu sözlerle dile getirir:

Grusche erblickt ihn und grüsst.
 SIMON *finster:* Ich möchte der Frau mitteilen, dass ich bereit zum Schwören bin. Der Vater vom Kind bin ich.
 GRUSCHE *leise:* Es ist recht, Simon (Brecht, 1955, S. 105).

Simon tavrı, bilinci olan, erdemli bir gençtir. Düşünmeden konuşmayan, her söylediğinin bir nedeni olan düzgün karakterli bir kişilik olarak ortaya çıkar.

Savaşı yaşamış, orada karşılaştığı zorluklara katlanıp, sonunda sevdiği kadına gelmiş sağlam bir kişilik olarak görülür.

Grusche'nin Ağabeyi Lavrenti Vachnadze: Grusche'nin Ağabeyi olarak, oyunun 4. Sahnesinde yer alır. Grusche'nin bebek ile birlikte kaçarken, ağabeyinin evine sığınmasıyla birlikte karşımıza çıkar.

Ağabey'in vadide güzel bir evi vardır ve hali vaktide son derece yerindedir. Aşırı dindar, boğazına düşkün, düşüncesiz bir kadınla evlidir. Lavrentidüşüncesizlik söz konusu olduğunda karısından geri kalmayacağını, Grusche'nin eve gelişi ve onu hemen soru yağmuruna tutması ile ortaya koymuştur:

LAVRENTI: Wo kommst du her, Grusche?

GRUSCHE *schwach*: Ich bin über den Janga-Tau-Pass gegangen, Lavrenti (Brecht, 1955, S. 55)

LAVRENTI *leise, schnell*: Hast du einen Vater für es?

Als sie den Kopf schüttelt: Ich dachte es mir. Wir müssen etwas ausfinden. Sie ist eine Fromme (Brecht, 1955, S. 56).

Ağabey Lavrenti, karısından korkan, onu kızdırmak istemeyen bir kişilikte olduğu için bir süre sonra, onun isteğiyle Grusche'yi ölüm döşğinde biriyle evlenmesi konusunda ikna eder. Tam bu noktada karısı söz konusu olduğunda son derece kılıbık olan Lavrenti karakterinin, Grusche'yi evlendirmeyi düşündüğü adamın annesi ile girdiği pazarlıkta son derece kurnaz ve açık göz olduğu görülür. Ayrıca kendi düzeninin bozulmaması için Grusche'yi evlenmek istemese de böyle bir durumla karşı karşıya getirip, onu ikna etmeye çalışması Lavrenti'nin bencilliğini gösterir.

3.3.2.3. Grusche ve Valinin Karısının Karşılaştırılması

Genel itibarıyla Brecht'in eserlerinde ele aldığı karakterleri, sürekli değişkenliğe eğilimli, ikilemli kişilerdir. Hem olumsuz, hem olumludurlar. Brecht'in oyunlarında toplumsal ve ahlaksal öğeler daha kesin ve ön plandadır. Brecht'e göre; şaşırmış bir toplumda kötü davranışlar iyi niyetle yapılabildiği gibi, iyi davranışların kötü sonuçları olabilir. Bu da başka bir ikilemdir. Çünkü birey, iyilik ve kötülük uçlarından ortaya çıkmış bir karışımdır. Karakterlerde yaşanan bu ikilemde Grusche karakterinin karşıt figürü olarak karşımıza çıkan

Valinin Karısı'nda kendini gösterir. Bu bağlamda Grusche ve Valinin Karısının karşılaştırılması iki zıt karakteri açıkça ortaya koyacaktır (Bkz. Özdemir Nutku, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, 2007).

Grusche ve Valinin Karısının çocuk ile ilgili yaklaşımları birbirinden farklıdır. Grusche'nin bebeği alıp, içinde bulunduğu durumdan kurtarması sırasında ozan tarafından, Grusche'nin anneliği kabul edişi "*Schrecklich ist die Verführung zur Güte!*(Brecht, 1955, 34)" olarak ifade edilir. Bu ifade de *Verführung* kelimesinin kullanımı ile Grusche'nin annelik duygusuna yakınlığı son derece titiz bir ifadeyle belirtilmiştir.

Diğer yandan bebeğin öz annesi olan Vali'nin Karısının, son oyunda tebeşir dairesi probleminin çözümü sırasında çocuk ile ilgili verdiği karar ve çocuğu düşünmeden bencil ve hırs dolu duygularla ona sahip olma isteği, onun için annelik kelimesinin anlamının ne olduğunu açıkça göstermiştir.

Grusche, çocuğu yardıma muhtaç bir insan olarak görse de, Valinin karısı çocuğu, Valinin mirasına sahip olabilmek için bir araç ve Grusche'yi de rakip olarak görmektedir. Valinin Karısının Michel'i para, mülk hırsı için sahip olması gereken herhangi bir şey olarak gördüğü gerçeği, oyunun aşağıdaki diyalogunda görülür:

Die GOUVERNEURS FRAU *im Vorbeigehen*: Es ist wirklich unmöglich, in dieser Baracke zu leben, aber Georgi baut natürlich nur für seinen kleinen Michel, nicht etwa für mich. Michel ist alles, alles für Michel! (Brecht, 1955, S.21)

Bir başka durumda ise; Grusche ve Valinin Karısının amaçlarındaki farklılıkla düşünce yapılarındaki değişikliği gösterir. Valinin Karısı isyan baş gösterdiği sırada elbise ve değerli gördüğü tüm eşyalarını kurtarma derdine düşmesi ve elbise yığınlarının arasında en değerli gördüklerini kurtarmak için çabaladığı görülür. Aynı şekilde Grusche'de elbise yığınları arasından bir şeyler seçmek için arayışa girmiştir; ancak onun arayışı sadece bebeğin üzerini örtebilecek bir şeyler bulabilmekten başka bir şey değildir.

Grusche tüm tehlikeleri göze alıp bebekle birlikte kaçmayı göze alırken, öz annesi bebeği bırakıp, kendi güvenliğini sağlayabilmek için kaçıp gider. Valinin Karısının kaçıışı ile birlikte, bebeği bıraktıklarını fark eden dadı, onların arkasından onlara küfür eder ve bebekten kurtulmak için diğerlerinin

bencilliği gibi bir bahane ile bebeği Grusche' ye verir ve o da kaçıp gider ve Grusche'nin iyi niyetini suistimal eder:

DIE KINDERFRAU: Und das Kind. *Sie läuft zum Kind, hebt es auf. Sie haben es zurückgelassen, diese Tiere. Sie reicht es Grusche. Halt es mir einen Augenblick. Lügnerisch: Ich sehe nach dem Wagen. Sie läuft weg, der Gouverneursfrau nach* (Brecht, 1955, S. 30).

Grusche farkında olmadan iyi niyetinden dolayı zor duruma düşer ve bu durum sonraki oyunda müzisyenler tarafından Grusche'nin durumunun anlatılması ile ilgili gösterilir. Bu kadar iyi niyetli olup zalim insanlar ile nasıl baş edeceğine dair Grusche ile ilgili değerlendirmede bulunulur:

DIE MUSIKER
Wie will die Menschliche entkommen
Den Bluthunden, den Fallenstellern?
... (Brecht, 1955, S. 35)

Aşağıda yer alan tabloda, Grusche ve Valinin Karısının, oyundan alınan ifadeler ışığında karşılaştırmaları yer alır:

Tablo 3:

Grusche ve Valinin Karısının Karşılaştırılması

VALİNİN KARISI	GRUSCHE
Valinin Karısı çocuğu mirası elde edebilmesi için, sahip olunması gereken herhangi bir şey olarak görmektedir. Bu durum avukatlardan birinin söylediği şu sözlerle de açığa çıkar:	Grusche ise bebeği görür görmez yardıma ihtiyacı olan bir insan evladı olarak görüp, çocuğu kime ait olduğunu önemsemeksizin, çocuğa yardım etmeyi düşünür.
DIE GOUVERNEURSFRAU <i>leise</i> : Ein höchst grausames Schicksal, mein Herr, zwingt mich, von Ihnen mein geliebtes Kind zurückzuerbitten. Es ist nicht an mir, Ihnen die Seelenqualen einer beraubten Mutter zu schildern, die Ängste, die schlaflosen Nächte, die...	GRUSCHE <i>störrisch</i> : Es hat keinen Aussatz. Es schaut einen an wie ein Mensch.
DER ZWEITE ANWALT <i>ausbrechend</i> : Es ist unerhört, wie man diese Frau behandelt. Man verwehrt ihr den Eintritt in den Palast ihres Mannes, man sperrt ihr die Einkünfte aus den Gütern, man sagt ihr kaltblütig, sie seien an den Erben gebunden, sie kann nichts unternehmen ohne das Kind, sie kann ihre Anwälte nicht bezahlen! (Brecht, 1955, 111)	DIE KÖCHIN: Dann schau du's nicht an. Du bist gerade die Dumme, der man alles aufladen kann. Wenn man zu dir sagt: du läufst nach dem Salat, du hast die längsten Beine, dann läufst du. Wir nehmen den Ochsenwagen, du kannst mit hinauf, wenn du schnell machst. Jesus, jetzt muss schon das ganze Viertel brennen! (Brecht, 1955, 32)
Valinin Karısının kıyafetlerini karıştırıp, yanında götürecekleri seçmesi, çocuğu için değildir.	Grusche ise çocuğu sarıp sarmalayacağı bir örtü bulabilmek için kıyafetleri karıştırıyor.

Tablo 3'in Davamı

DIE GOUVERNEURSFRAU <i>lässt die junge Frau los</i>: Lieber Gott! Meint ihr, sie werden sich vergreifen an mir? Warum? <i>Alle schweigen. Sie beginnt, selber in den Kisten zu kramen. Such das Brokatjäckchen! Hilf ihr! Was macht Michel? Schläft er?</i> (Brecht, 1955, 28)	GRUSCHE: Ich komme. <i>Grusche legt das Kind nieder, betrachtet es einige Augenblicke, holt aus den herumstehenden Koffern Kleidungsstücke und deckt damit das immer noch schlafende Kind zu...</i>(Brecht, 1955, 32).
Valinin Karısı kıyafetleriyle birlikte kaçıp gider. DIE GOUVERNEURSFRAU: Maro! Bring das Kind! <i>Zur zweiten Frau</i>: Such, Mascha! Nein, bring, zuerst die Kleider an den Wagen. Es ist ja Unsinn, ich denke nicht daran, zu reiten! <i>Sich umwendend, sieht sie die Brandröte und erstarrt</i>: Es brennt! <i>Sie stürzt weg; der Adjutant ihr nach. Die zweite Frau folgt ihr kopfschüttelnd mit dem Pack Kleider. Aus dem Torbogen kommen Diensthöten</i> (Brecht, 1955, 30).	Grusche ise çocuğu alıp kaçır. Der Sänger: ... Bis die Verführung zu stark wurde gegen Morgen zu Und sie aufstand, sich bückte und seufzend das Kind nahm Und es wegtrug (Brecht, 1955, 34).
Valinin Karısı öncelikle kendisini düşünüp, durumun ciddiyetini anlayıp, kendi canını kurtarmaya çalışır. DIE GOUVERNEURSFRAU: Es ist ja unsinn, ich denke nicht daran, zu reiten! <i>Sich umwendend, sieht sie die Brandröte und erstarrt</i>: Es brennt! <i>Sie stürzt weg; der Adjutant ihr nach. Die zweite Frau folgt ihr kopfschüttelnd mit dem Pack Kleider. Aus dem Torbogen kommen Diensthöten</i> (Brecht, 1955, 30).	Grusche ise, o karışıklığın içinde kendi canını bile kurtarması zorken, bir de çocuğu alıp onunla birlikte yollara düşer. Kendisini tehlikeye atar. Der Sänger laut: Schrecklich ist die Verführung zur Güte! <i>Grusche sitzt jetzt deutlich wachend bei dem Kind die Nacht durch. Einmal zündet sie die kleine Lampe an, es anzuleuchten, einmal hüllt sie es wrmer in eienen Brokatmantel. Mitunter horcht sie und schaut sich um, ob niemand kommt</i> (Brecht, 1955, 34).
Valinin Karısının çocuğunu bırakıp kaçması onun '<u>hayvan</u>' olarak tanımlanmasına neden olur. DIE KINDERFRAU: Und das Kind. <i>Sie läuft zum Kind, hebt es auf</i>. Sie haben es zurückgelassen, <u>diese Tiere</u>. <i>Sie reicht es Grusche</i>. Halt es mir einen Augenblick. <i>Lgnerisch</i>: Ich sehe nach dem Wagen. <i>Sie läuft weg, der Gouverneursfrau nach</i> (Brecht, 1955, 30).	Grusche'nin yaptığı ise; son derece '<u>insani</u>' bir durum olarak tanımlanır. DIE MUSIKER Wie will die <u>Menschliche</u> entkommen Den Bluthunden, den Fallenstellern? In die menschenleeren Gebirge wanderte sie Auf der Grusinischen Heerstrasse wanderte sie Sang sie ein Lied, kaufte Milch (Brecht, 1955, 35).

Kaynak: Grobe, 2005, S. 61

3.3.3. Eser Özeti

Bertolt Brecht'in "*Kafkas Tebeşir Dairesi*" adlı nesir dram türünde yazılan oyunu altı bölümden oluşur. Bu eserde dini anlatılarda olduğu gibi 13. Yüzyıl'da Li Hsing-tao tarafından kaleme alınan Hui-Lan-Ji (Tebeşir Dairesi) adlı Çin masallarında görülen motiflerin Brecht üslubuyla işlendiği görülür. Temeli bu Çin masalına dayanan '*Kafkas Tebeşir Dairesi*' ta da bu Çin eserinde olduğu gibi bilge ve erdemli bir yargıç bulunmaktadır. Her iki eserde de adli bilgeliklerde benzerlikler görülür. Söz konusu olan çocuğa annelik duygularını gerçek anlamıyla barındıran anne tanıtılır. Brecht bu bilgeliği ise ayrı bir biçimde ortaya koyar. Tebeşir Dairesi problemi ile annelik bilmececi yanıt bulur (Bkz. Walter Hinderer, Brechts Dramen Neu Interpretationen, 1984)..

Birinci oyun; Nazi Almanyası'nda Hitler'in işgalci orduları tarafından Gürcistan' ın kuşatılması ve iki Sovyet kolektif çiftlik arasındaki bir anlaşmazlıkla başlar. Bir tarafta keçi üreticileri '*Galinsk*', diğer tarafta meyve üreticileri '*Rosa Luxemburg*' vardır. İki kolhoz köyünün üyeleri Kafkas dağlarındaki bir vadide bir araya gelirler. Her iki taraf da savaş yüzünden yerlerinden olmuş; ancak savaşın bitişiyse, geri dönmüşlerdir. Burada yok edilmiş bir köyün yıkıntılarını birlikte seyre dalarlar. Başkentten gelen ve tartışmayı yönetecek olan bir uzman da onlara birliktedir. Çiftçiler uzmanın sağında ve solunda olmak üzere kolhozlarına göre ayrılmış olarak otururlar. Şarap içerler ve sigara tütürürler.

Keçi yetiştiricisi '*Galinsk*' kolhozu Hitler'in orduları ülkeyi kuşattığında hükümetin verdiği bir emir ile vadiyi boşaltmışlardır. Faşist birliklerin püskürtülmesiyle, eski memleketlerini sevdikleri ve keçilerinin oradaki otlaklardan hoşlanması nedeniyle kolhoza yeniden yerleşmeyi düşünürler. Meyvecilikle uğraşan komşu '*Rosa Luxemburg*' kolhozunun üyeleri, civar dağlarda partizan olarak savaş döneminde memleketlerini savunmuşlardır. Çatışmaların durulduğu dönemlerde, meyvecilikle uğraşan kolhoz, suni sulama yoluyla daha büyük ve daha karlı bir ölçekte -örneğin üzüm bağları aracılığıyla- yeniden inşa etmek için bir plan geliştirilmişlerdir. Ama proje ancak uğrunda savaşılan vadinin de projeye dahil edilmesiyle meyve üreticilerine yarar sağlayabilecektir.

Savaş nedeniyle ortaya çıkan bu tartışma, tarafsız bir uzman eşliğinde, barışçıl bir havada tartışılır ve sonunda keçi üreticileri, meyve üreticilerinin

yapacakları, hem kamu açısından hem de kendi yapacakları işten daha yararlı olacak olan işin doğruluğuna inanır. Vadinin sahibinin kim olacağı konusundaki anlaşmazlık böylece kısa bir sürede karşılıklı tartışmayla ve herhangi bir resmi yasaya ya da bir yargıca başvurmaksızın dostça ve herkesi memnun edecek şekilde sonuçlanır.

Anlaşmanın gerçekleşmesi onuruna meyve üreticileri bir oyun çıkarırlar. Çağırdıkları *Ozan Arkadi Tscheidse*'nin yer aldığı, yaşadıkları sorunun bağlantılı olduğu bir oyun sahnelenir ve bölüm sona erer.

İkinci oyun; Vali Georgi Abaschwili, karısı Natella Abaschwili, çocukları Michel'in yortu sabahı halkın karşısına çıkışları ve bebeği görmek için büyük çaba harcayan kişilerin merakları ve Vali'nin karısı Natella'nın, çevresine emirler vermesi ile başlar. Bebeğin yanındaki iki doktorun abartılı ilgileriyle oyun ilerler. Bu sırada baş gösteren İran savaşındaki tehdit eden yenilgi, Şişman Prens Arsen Kazbeki tarafından Vali'ye önemsiz bir durum olarak yansıtılır, ancak çok geçmeden Vali durumun hiçte kendisine iletilmediği gibi olmadığını, ülkeye giren ve kendisini idam etmeye gelen birlikleri görünce anlar.

Bu bölümde ayrıca evin hizmetçisi olarak Grusche ve onu seven Asker Simon karakteri ortaya çıkar. Simon'u bekleyeceğine dair ona söz veren Grusche, gösterişli günlerin son bulup, ülkenin kuşatılması ile yepyeni bir başlangıç yapmak zorunda kalır. Bu sırada sarayın içinde hareketli dakikalar yaşanır. Muhafızların Vali'yi götürmesi ile saraydaki hizmetliler bir bir kaçırlar. Onlar kendi durumlarının belirsizliği ile canlarını kurtarırlarken, Vali'nin karısı elbise ve mücevherlerini kurtarabilmenin telaşına düşer. Bunları düşünürken de oğlu Michel'i almayı unutarak sarayı terk eder. Saraydan kaçışlar gerçekleşip, kimse kalmamışken Grusche bebeği unuttuklarını fark eder. Etrafındaki son kalan birkaç kişi bebeği hemen bırakıp buradan kaçmasını salık veririler. En son iki kadın ve kucağında bebek ile Grusche kalır. Artık hiç vakit kaybetmeden gitmeleri gerektiğinde Grusche bir an için düşünür ve bebeği de alıp oradan uzaklaşır.

Üçüncü oyunda; Grusche'nin kaçışı ve bebeğe süt bulma için çabası görülür. Grusche bebek için yakınlardaki bir kulübenin kapısını çalar ve ihtiyar köylüden süt ister. İhtiyar söylenerek sütü getirmek için gider. Köylü geri döndüğünde süt için istediği para Grusche için fazla olsa da bebek için kabul eder. Michel'e sütünü içiren Grusche, iki kapılı bir hanın önüne gelir ve orada

soylu sınıftan diye tabir edilecek iki bayanla karşılaşır. Onlarında ülkenin işgal durumunda olmasından dolayı sığınacak bir yer aradıklarını fark eder ve onlarla birlikte, belirtilen handa kalabilmeyi teklif eder. Bayanların bunu kabul etmelerinde Grusche'nin kucağındaki bebeğin sırma işlemeli kumaşının büyük etkisi olur; ancak çok geçmeden Grusche'nin hizmetçi olduğu anlaşılır ve Grusche bebekle birlikte, sinirle oradan uzaklaşır.

Bu durumdan kurtulup, uzun yürüyüşlerden sonra arkalarından askerlerin geldiğini öğrenen Grusche yoluna devam eder. Bu sırada karşılaştığı güçlüklerin etkisiyle Grusche bebeği, gördüğü süt sağan köylülere bırakmaya karar verir. Kapının önünde bebeği bulan köylü kadın, kocasını ikna eder ve bebeği alırlar. Bu durumu gören Grusche saklandığı ağacın arkasından çıkar ve sevinçle, ters yöne doğru gider. Bu sırada askerlerle karşılaşan Grusche onları atlattıktan sonra hemen köylülerin evine giderek bebeği saklamaları için yalvarır ama askerler geldiğinde kendilerine bir şey olacağı korkusuyla, köylü kadın bebeğin varlığını söyler. Bunun üzerine, Grusche Onbaşı'nın kafasına bir tahta parçası ile vurur ve bebeği aldığı gibi, oradan uzaklaşır. Grusche sırf askerlerden kaçabilmek için ve ağabeyinin yaşadığı doğu kıyısına geçebilmek için çürük bir asma köprüden geçer ve bebeğini kurtarmak adına hem kendi canını hem de Michel'i tehlikeye atar.

Dördüncü oyunda ise; yedi gün boyunca yürüyen Grusche, ağabeyinin evine ulaştığında, umduğu karşılaşmayı zihninde hayal etse de umduğu ile pek karşılaşamaz. Maddi anlamda durumları iyi olan, pisboğaz ağabeyi ve eşi, Grusche'nin gelmesi ile oturdukları sofradan zorla kalkarlar. Grusche'nin ödelek ağabeyi Lavrenti Vachnadze, yorgunluktan bitkin Grusche'yi gönülsüzce buyur eder ve istemeye istemeye yanında kalmasına izin verir. Karısına bağımlılığı nedeni ile Ağabey Lavrenti, Grusche'yi yorgun halinde sorguya çekmekle kalmaz, ayrıca karısının son derece dindar olduğunu belirterek, bir bebekle uzun süre kendilerinde kalamayacağını söyler.

Aradan geçen zamanla birlikte Grusche, söz verdiği, sevdiği adamı *Simon*'u düşünürken; yanına gelen Ağabeyi, altı aydır yanlarında kaldıklarını, ayrıca dindar olduğunu her fırsatta dile getirdiği karısının rahatsızlığını anlatarak, Grusche'ye bir teklifte bulunur. Çocuğu ileri sürerek, milletin ağzını kapatmak için bir koca bulacağını ve onunla evlendireceğini söyler. Bunun üzerine Grusche, Michel için bu fedakârlığa da katlanmayı göze alır. Ağabeyi

yapılacak evliliğin formalite olacağını, sadece çocuk için gerekli olduğunu söyler. Üstelik evleneceği kişinin ölmek üzere olduğunu, bu yüzden Grusche için hiçbir sıkıntının olmayacağı ileri sürer. Grusche'de gidecekleri yerde kimselerin, onları tanımayacağını düşünerek teklifi kabul eder.

Bundan sonra Grusche için zor zamanlar başlar. Oğlunun ölümünü bekleyecek kadar acımasız bir kaynana ve başta ölecek kadar hasta durumda olan, ancak sonradan iyileşen bir koca, başına musallat olur. Bu durumlarla baş etmeye çalışan Grusche, aylar sonra çıka gelen Simon'un gelişi ile sarsılır. Bu duruma sevinen Grusche, başından geçenleri Simon'a anlatır. Nukha'ya dönemeyeceğini, çünkü bir askeri yaraladığını, adının değiştiğini söyleyerek, evlendiği gerçeğini açıklar. Böylece üzüntü ve çaresizlikle giden Simon'un arkasından baka kalan Grusche ilerde oynayan çocukların seslenmeleri ile irkilir ve askerlerin Michel'i götürdüklerini öğrenir. Elllerinde yazılı emrin olduğunu söyleyen askerler, çocuğu alıp götürürler.

Beşinci oyun; Azdak karakterine bir kaçağın sığınması ile başlar. Kaçak Azdak'ın kendisini saklaması karşılığında kendisine çok para teklif eder. Bunun üzerine lafını sakınmayan Azdak, küfürlerle, kendisine yapılan bu teklifle alay eder. Kaçağın yaptığı bu teklife çok sinirlenen Azdak, Polis Schauwa'nın gelişi ile onunla sohbet eder. Bu sırada kovduğu kaçağın köşede tir tir titreyen halini görür. Schauwa kaçağı sorar ama aldığı cevap suratına kapanan kapı olur. Böylece Azdak kaçağı Polis'e teslim etmez. Ancak daha sonra Azdak'ın o gece barınakta misafir ettiği kişinin Grand Dük olduğunu öğrenince, Polis'e durumu anlatır ve yargılanmak istediğini söyler. Bu arada Azdak, Pusatlılarla türlü laf cambazlıklarına girer. Yanlarına gelen Şişman Prens, yanındaki yeğenini tanıtır ve yeni yargıcın onun olabileceğini söyler. Azdak'ın da yargıç olarak aday gösterilmesi üzerine Yeğen ile Azdak arasında bir mücadele başlar. Sonunda Azdak iki yıl geçerli olmak üzere yargıçlığa atanır.

Azdak yargıçlığının ilan edilmesi ile birlikte, birçok davaya bakar. Bu davalardan biri de bir kadının mağdur mu yoksa olayın sorumlusu mu olduğuna dair vereceği kararla ilgili olanıdır. Azdak bu davada da akıl ve sağduyuyu birleştirerek, olayın derinlerine inerek sorunu çözümler. Azdak'ın baktığı davalarda kanunların hükmettiği gibi değil, kendi sağduyusu ile olayları çözümlediği, iki yıl kaldığı yargıçlık makamında halkın haklarını koruduğu, zenginlere onları ezdirmediği anlatılır. Daha sonra kargaşa döneminin bitişi ile

birlikte, Grand-Dük geri döner. Valinin Karısı için artık hesaplaşma günü gelir ve Azdak bu davayı görüşmeye başlar. Azdak, Schauwa'dan Kanunname'yi ister. Azdak kararlarını sadece kendi sağduyusu ile alır ve haklının yanında yer alışı görülür. Bu yeni düzenin gelişi ile birlikte Azdak son davası gibi gördüğü ve bu oyunun bel kemiğini oluşturan bölüme başlanır. Kişilerin kendilerini tanıtımları ile mahkeme başlar.

Altıncı ve son oyunda ise; Grusche'nin Pusatlılar tarafından getirilişiyle başlar. Grusche mahkeme için beklerken yanında Vali'nin Aşçısı vardır. Onunla bebeğin ona verilip verilmeyeceğine dair konuşurlar ve Azdak'ın insafı, mazlumun yanında olan kişiliğinden bahsederler. Endişe ile Grusche mahkeme anını beklerken, bu sırada Simon gelir ve Grusche'ye küskün bir şekilde bebeğin babasının kendisinin olduğunu söyleyeceğini dile getirerek, Grusche'ye olan aşkını bir kez daha ortaya koyar. Sonrasında mahkemenin başlamasıyla, iki avukat tarafından savunularak, gösterişli ve güçlü halini bir kez daha ortaya koymak istercesine Vali'nin Karısı, Grusche ile karşı karşıya gelir.

Bu sırada Azdak'ın yargıçlığına dair itirazlar ve kargaşa, bir Atlinin gelip Baş Prens'in atamalarını okuması ile yargıçlığa atanan kişinin Azdak olduğu ortaya çıkar. Ortamın sakinleşmesi ile birlikte, mahkeme başlar ve Avukatların fiyakalı sözleri ile başlayan savunma karşısında Azdak, Grusche'ye savunmasını sorar. Bunun üzerine Grusche son derece, kesin ve emin bir şekilde bebeğin kendisine ait oluşunu, ona bakıp büyüttüğünü açıklar. Grusche dürüstlüğü ve bebeğini almak için takındığı mücadeleci tavır ile Azdak'a dahi kafa tutar. Aklından geçenler ne ise hepsini tek tek söyler.

Bunun üzerine Azdak sorunu basit, ama bir o kadar da bilge dolu bir yöntemle çözer. Hâkim, çocuğu, çizdirttiği tebeşir dairesinin ortasına bırakır ve her iki kadından, çocuğu kendilerine doğru dairenin dışına çekmelerini, onu dairenin dışına çıkarmanın gerçek anne olduğuna karar verileceğini ve böylelikle de çocuğu ona teslim edeceğini söyler. Başlama komutu verildikten sonra Grusche, çocuğun canı incinir endişesine kapılarak onu çekmekten vazgeçer. Bu deneme iki defa tekrarlanır, ama Grusche, her defasında çocuğa zarar verme taraftarı olmaz ve Natella'nın hızlı çekmesine karşılık vermez. Bu durum hâkim Azdak'ın gözünden kaçmaz ve Azdak, gerçek analık hakkının Grusche'ye ait olduğuna kanaat getirerek çocuğu Grusche'ye teslim eder. Bu karar anından sonra Azdak cüppesini artık çıkarır. Daha önceden baktığı

davalardan birindeki bir çifti boşaması gereken, boşanma ilamı aklına gelir ve onu imzalar. Oysa yanlışlıkla Grusche'yi kocasından boşar.

3.3.4. Motifler

Motif eserin birçok bölümünde ortaya çıkan ve içerik olarak ele alınışında önemli bir yapıtaşdır. Eserin içinde yer alan olay ve durumlar, anlatılmak istenen önemli konular motifle yansıtılır.

Bu eserde *desavaş*, *merhamet*, *çaresizlik*, *sınıfsal ayırım* motifleri ile ele alınan konular daha iyi anlaşılabilmesi açısından irdelenmiştir.

3.3.4.1. Savaş

Eserin ilk sahnesi iki kolhoz köyünün halkları arasındaki arazi ile ilgili tartışma ile başlar. Bu tartışmanın yaşanmasında büyük etkisi olan Savaş olgusunun izleri görülür. Bir yanda keçi üreticileri 'Galinsk', diğer yanda meyve üreticileri 'Rosa Luxemburg' vardır. Hitlerin orduları ülkeyi kuşattıklarında hükümetin bir emri ile Galinsk Kolhozu vadiyi boşaltmışdı. Faşist birliklerin püskürtülmesiyle, hepsi de eski memleketlerini sevdiklerinden ve keçileri oradaki otlaklardan daha çok hoşlandığından kolhoza yeniden yerleşmeyi düşünür. Bu sırada meyvacılıkla uğraşan komşu "Rosa Luxemburg" kolhozunun üyeleride, savaş döneminde civar dağlarda partizanlar olarak memleketlerini savunmuşlardır. Çatışmaların durulduğu dönemlerde, meyvacılıkla uğraşan kolhozu, suni sulama yoluyla daha büyük ve daha karlı bir ölçekte yeniden inşa edebilecekleri bir proje için bir plan geliştirilmişlerdir. Ama proje ancak uğrunda savaşılan vadi de projeye dahil edilebilirse yarar sağlayabilecek niteliktedir. Bunun üzerine savaşın geride bıraktığı ortama inat, neşe içinde tartışma başlar ve iki kolhozun da üyeleri neşe içinde durum hakkında düşüncelerini ortaya koyarlar.

Savaşın izleri ilk sahnede, vadilerini bırakıp gitmek zorunda kalan kolhozluların döndüklerinde karşılaştıkları manzara ile gözler önüne serilir. Vadilerini elbette bıraktıkları gibi bulamayacaklarının farkındadırlar. Ancak yine de geri dönüpte, savaşın bıraktığı izler ile karşı karşıya kalınca, yaşadıkları üzüntü ve hayal kırıklıklarını şu sözlerle dile getirirler:

EINE BÄUERIN LINKS zeigt: Dort in den Hügeln haben wir drei Nazitanks aufgehalten, aber die Apfelpflanzung war schon zerstört.
 EIN ALTER BAUER RECHTS: Unsere schöne Meierei: Trümmer! (Brecht, 1955, S. 7)

Çiftçiler memleketlerini yeniden inşa edebilmek için kendi çiftliklerini kendileri inşa etmişler, bunun için ellerinden geleni yapmışlardır. Hatta yeni bir sulama sistemi için yapılan plan kaleme alındığında, savaştan yeni çıkmış olan bir halk için, plan çizme amacıyla kalem bulmak, planın gerçekleşmesini güvenceye alacak cephane ve silahları temin etmek kadar zordur. Vadi hakkındaki tartışma savaş nedeniyle ortaya çıkmıştır. Memleketlerinden savaş yüzünden ayrılmak zorunda kalmışlardır. Savaş sonrası bu kadar sıkıntının içinde tütünden, şaraba, hatta kaleme dahi ihtiyacın olduğu zor bir dönemdeyken, savaş nedeniyle ortaya çıkan tartışma, yine savaş yüzünden sınırlandırılmalıydı. Aşağıda yer alan kısımda, bu durumu gösteren bölümle savaşın yarattığı yokluk dile getirilir:

DER ALTE RECHTS: Zunächst möchte ich noch einmal gegen die Beschränkung der Redezeit protestieren. Wir vom Kolchos "Galinsk" sind drei Tage und drei Nächte auf dem Weg hierher gewesen, und jetzt soll es nur eine Diskussion von einem halben Tag sein!
 EIN VERWUNDETER SOLDAT LINKS: Genosse, wir haben nicht mehr so viele Dörfer und nicht mehr so viele Arbeitshände und nicht mehr soviel Zeit.
 DIE JUNGE TRAKTORISTIN: Alle Vergnügungen müssen rationiert werden, der Tabak ist rationiert und der Wein und die Diskussion auch (Brecht, 1955, S.8).

Ayrıca savaşın varlığı ve yarattığı sonuçları görebilmek açısından, bu tartışmada yer alan kişilerin köylü kadınlar ve yaşlılardan oluştuğuna dikkat etmek gerekir. Askerler henüz savaşın bitişi olmasından dolayı henüz tamamı yurtlarına dönmemiş ya da kimisi de dönememiştir.

Bu sebeple de geride kalanlar, yıkıntıların arasında kendileri ve de en önemlisi savaştan geriye dönecek sevdiklerinin orada yaşadıkları acıları onlara hatırlatmamak için yeni, verimli bir vadi kurma çabasındadırlar. Savaşın sonrasında yaşanan acıları, çaresizliği, yıkılmışlığı bu şekilde savaştan dönecek sevdiklerine hissettirmemek, onların cephede karşılaştıkları kötü durumlardan uzaklaşabilmelerini sağlamak niyetindedirler. Bu isteklerini bir köylü kadın şu sözlerle dile getirmiştir:

DIE BÄUERIN LINKS: Unser Gedanke war dabei, dass unsere Soldaten, unsere und eure Männer, in eine noch fruchtbarere Heimat zurückkommen sollten (Brecht, 1955, S. 11).

Savaş olgusunun etkilerinin yer aldığı bir başka durumda Asker Simon Chachava'nın savaşa gidişi ile görülmektedir. Öncelikle Simon sevdiği kişiyi arkasında bırakıp, savaşa gitmek zorunda kalışının sıkıntısını yaşamaktadır. Grusche'nin şu sözleri savaşa sevdiklerini yollayan kişilerin, gönüllerindeki ortak düşünce olarak, onun tarafından Simon'a söylenir:

GRUSCHE: Simon Chachava, ich werde auf dich warten.
Geh du ruhig in die Schlacht, Soldat
Die blutige Schlacht, die bittere Schlacht
Aus der nicht jeder wiederkehrt:
Wenn du wiederkehrst, bin ich da.
Ich werde warten auf dich unter der grünen Ulme
Ich werde warten auf dich unter der kahlen Ulme
Ich werde warten, bis der Letzte zurückgekehrt ist
Und danach (Brecht, 1955, S. 26, 27).

Ancak kimi zaman verilen sözler tutulmaz ve savaşa gidenler döndüklerinde birçok şeyin değiştiği gerçeği ile yüzleşmek zorunda kalırlar. Savaştan dönen insanların içlerinde bulundukları üzgün, bıkkın ve yalnız ruh hali ile geride bıraktıklarına kavuşma istekleri kimi zaman talihsiz sonuçlar ile onları bir kez daha hayal kırıklığına uğratar. Tıpkı Simon karakterinin savaş dönüşü Grusche'nin evlendiğini öğrenmesiyle yaşadığı üzüntünün dile getirildiği bölümde olduğu gibi;

SIMON: Will das Fräulein sagen, man ist zu spät gekommen?
Grusche sieht ihn verzweifelt an, das Gesicht tränenüberstürzt. Simon starrt vor sich hin. Er hat ein Holzstück aufgenommen und schnitzt daran (Brecht, 1955, S.74).

Bu durumun yanı sıra Simon karakterinin savaş sırasında karşılaştığı insanlık dışı durumlar ile karşılaştığı türlü güçlüklerin ifade ettiği bölümde, yaşanan acılar gözler önüne serilir. Yanında ölen insanlar, kendisinin karşılaştığı yangın, soğuk, içtiği çamurlu sular gibi birçok sıkıntılı durum yaşadıklarını anlatan birkaç cümleden ibarettir:

DER SÄNGER
Soviel Worte werden gesagt, soviel Worte werden verschwiegen.
Der Soldat ist gekommen. Woher er gekommen ist, sagt er nicht.
Hört, was er dachte, nicht sagte:
Die Schlacht fing an im Morgengraun, wurde blutig am Mittag.
Der erste fiel von mir, der Zweite fiel hinter mir, der Dritte neben mir.

Auf den Ersten trat ich, den Zweiten liess ich, den Dritten durchbohrte der
Hauptmann.
Mein einer Bruder starb an einem Eisen, mein anderer Bruder starb an einem
Rauch.
Feuer schlugen sie auf meinem Nacken, meine Hände gefroren in den
Handschuhen, meine Zehen in den Strümpfen.
Gegessen hab ich Espenknospen, getrunken hab ich Ahornbrühe,
geschlafen hab ich auf Steinen, im Wasser (Brecht, 1955, S. 74).

Gerçekte yaşanmışlığın kişide bıraktığı izler ve dönüşte karşılaştığı üzücü durum, savaşın kişiler üzerinde açtığı yaralara en iyi örnek olacak niteliktedir.

3.3.4.2. Merhamet

Merhamet ile ilgili durumun gözlendiği en önemli bölüm Valinin Karısı Bayan Natella'nın unuttuğu Michel'in Grusche tarafından sahiplenmesi olmuştur. Sarayın kuşatıldığı, gerçek annesinin bile kendi canının derdine düşüp, bırakıp kaçtığı bebeği, Grusche içindeki *merhamet* ve acıma duygusuyla korumuş, sarayı kuşatanlardan ona zarar vermemeleri için kurtarmıştır. Gerçek annesinin göstermediği merhameti, Grusche göstermiştir.

Saraydan herkes kaışırken, bebekle bir başına kalan Grusche, onunla birlikte kaçamayacağını, onu yanına alamayacağını düşünür. Ancak sarayı kuşatan Pusatlıların, Valinin oğlu Michel'i aradıklarını ve onu ldreceklerini anladığı zaman Grusche bir an durur, dşnr. Bu sırada Ozan'ın szleriyle Grusche kendi durumunu ve ocuğa gösterilmesi gereken merhamet duygusunu hisseder. Ozan'ın şu sözleri aslında kendi içindeki merhametin ağrısı olmuştur:

DER SÄNGER: Als sie nun stand zwischen Tür und Tor, hörte sie
Oder vermeinte zu hören ein leises Rufen: das Kind
Rief ihr, wimmerte nicht, sondern rief ganz verständig
So jedenfalls war's ihr. "Frau", sagte es, "helf mir."
Und es fuhr fort, wimmerte nicht, sondern sprach ganz
verständig:
"Wisse, Frau, wer einen Hilferuf nicht hört
Sondern vorbeigeht, verstörten Ohrs: nie mehr
Wird der hören den leisen Ruf des Liebsten noch
Im Morgengrauen die Amsel oder den wohligen
Seufzer der erschöpften Weinpflücker beim
Angelus(Brecht, 1955, S. 33)."

Bunun üzerine Grusche çocuğu yanına alıp oradan uzaklaşır. Bebeğin yardıma muhtaç oluşu, terk edilmişliği ve bırakırsa eğer öleceği gerçeği Grusche'nin içindeki *merhamet* duygusunu açığa çıkaran bir etken olmuştur.

Merhamet motifinin yer aldığı bir başka durum ise; Grusche'nin karşılaştığı güçlükler sonucunda iyi bakılacağını düşündüğü, uzaktan gördüğü bir köylü çiftin kapısına bebeği bırakması ile görülür. Bebeği görünce köylü kadın, terk edilmiş olan bebeği sahiplenir ve kocasını da ikna ederek yanına alır. Köylü kadının *merhameti* şu sözleri ile ifade edilir:

DIE BÄUERIN: Wenn ich's in die Ecke neben den Lehnstuhl bette, ich brauch nur einen Korb, und auf das Feld nehm ich's mit. Siehst du, wie es lacht? Mann, wir haben ein Dach überm Kopf und können's tun, ich will nichts mehr hören (Brecht, 1955, S. 45).

Merhamet olgusunun yer aldığı bir başka bölüm ise; Azdak karakterinin Grand-Dük'ü olduğunu daha sonradan öğrendiği kişiyi evine alıp, polislerden kurtarması durumunda bu kişiye karşı göstermiş olduğu bir *merhamet* durumu olarak karşımıza çıkar.

6. Sahnede görülen tebeşir dairesi probleminde de, Grusche karakterinin, çocuğu kim kendinden tarafa çekerse onun olacağı gerçeğine karşın, çocuğa karşı beslediği *merhamet* duygusu ile onun canını acıtmamak için, hiçbir şekilde çocuğu kendi tarafına çekmez. Bu durum üzerine, çocuğa karşı en başından beri hissettiği bu duygu onun kazancı olur ve ona çocuğunu geri almasını sağlar.

3.3.4.3. Çaresizlik

Çaresizlik duygusu ile en çok baş başa kalan Grusche karakteri, eserin birçok bölümünde bu duygunun yarattığı çıkmazları yaşamıştır. Grusche'nin bebeği alıp, Pusatlılardan kaçışı ile başlayan süreçte, ilk olarak bebeği doyurabilmek için kapısını çaldığı bir ihtiyardan bebek için süt istemesiyle başlar. Ancak ihtiyarın bunun için yüksek bir ücret talep edişi, Grusche'nin yoksulluğu ile birleşince *çaresizlik* karşılarına çıkar:

DER ALTE: Drei Piaster. Die Milch hat aufgeschlagen.
GRUSCHE: Drei Piaster? Für den Spritzer? *Der Alte schlägt ihr wortlos die Tür ins Gesicht.* Michel, hast du das gehört? Drei Piaster! Das können wir

uns nicht leisten. *Sie geht zurück, setzt sich und gibt dem Kind die Brust.* Da müssen wir es noch mal so versuchen. Zieh, denk an die drei Piaster! Es ist nicht drin, aber du meinst, du trinkst, und das ist etwas. *Kopfschüttelnd sieht sie, dass das Kind nicht mehr saugt.* *Sie steht auf, geht zur Tür zurück und klopft wieder.* Grossvater, mach auf, wir zahlen! *Leise:* Der Schlag soll dich treffen. *Als der Alte wieder öffnet:* Ich dachte, es würde einen halben Piaster kosten, aber das Kind muss was haben. Wie ist es mit einem Piaster?

DER ALTE: Zwei.

GRUSCHE: Mach nicht wieder die Tür zu. *Sie fischt lange in ihrem Beutelchen.* Da sind zwei. Die Milch muss aber anschlagen, wir haben noch einen langen Weg vor uns. Es ist eine Halsabschneiderei und eine Sünde.

DER ALTE: Schlägt die Soldaten tot, wenn Ihr Milch wollt (Brecht, 1955, S. 36).

Çaresizce bu yüksek fiyatı kabul eden Grusche, bebek için bu duruma katlanır. Ancak bebeğin ihtiyaçlarını karşılayamayacağını anlaması üzerine, çaresizlikle bebeği bir köylü çiftin kapısının önüne bırakır. Gönül rahatlığı ile Michel için sevinirken, yolda Pusatlıları görmesiyle geri döner ve köylü kadından çocuğu saklamasını ister. Kadının bunu kabul etmemesi üzerine Michel ile tekrar yollara düşer. Pusatlılardan kaçarken sıra çürük bir köprüden geçip, onlardan kurtulmak söz konusu olduğunda etrafındaki kişilerin, bebekle bu köprüden geçmesinin çok tehlikeli olduğunu söylemelerine rağmen, başka bir çıkar yolu olmadığı için çaresizlik içinde canını tehlikeye atıp, karşıya geçer.

Grusche'nin eserde karşılaştığı güçlükler ve bunun karşısında yaşadığı çaresizlik duygusu onun yeri gelip cebindeki tüm parayı vermesine, yeri gelip hayatını tehlikeye atmasına, kimi zamanda, sevdiği adamla kurmayı hayal ettiği geleceğine veda etmesine yol açmıştır.

Grusche'nin, ağabeyinin evinde daha fazla kalamayacağını anlaması üzerine sevmediği bir adamla, sırf Michel'e yazılı bir belge alabilmek için evlenmeye razı oluşu, Grusche'nin içinde bulunduğu çaresizliği gösterir. Simon'la bir gelecek kurmayı isteyen Grusche, içinde bulunduğu bu zor durumdan, yine Michel için yararlı olacak bir sonuçla çıkar. Ancak, Simon'un geri dönüşünde yaşanan durumu anlatırken, Grusche'nin çaresizliği bir kez daha ortaya çıkar:

SIMON: Gib mir das Kreuz zurück, das ich dir gegeben habe. Oder beser, wirf es in den Bach. *Er wendet sich zum Gehen.*

GRUSCHE: Simon Chachava, geh nich weg, es ist nicht meins, es ist nicht meins! *Sie hört die Kinder rufen.* Was ist, Kinder? (Brecht, 1955, S. 75)

Grusche'nin karşılaştığı durumlar gösteriyor ki; çaresizlik onu bu zor durumlarla baş etmek zorunda bırakmıştır. Fedakârlık duygusunun baskın

gelmesi nedeniyle bu sorunları çaresizce kabul etmek yerine çözüm üretmiştir. Bu nedenle ele alınan *çaresizlik* olgusu, başta Grusche'nin kendi içinde yaşadığı bir durum gibi görülse de, aslında bir süre sonra üstesinden geldiği bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.3.4.4. Sınıfsal Ayırım

Eserin 2. Sahnesinden itibaren Vali'nin Karısı ile baş gösteren *sınıfsal ayırım* motifi aslında Brecht'in bakış açısının izlerini taşır. O gençlik yıllarından itibaren burjuva dünyasına ve insanı savaşa sürükleyen mevcut düzene karşı olmuştur. Bu ikili durumun başkaldırısı oyunlarının diyalektiğinde de görülür. Bu çatışma durumu her daim var olmuş ve bu çatışma içinde, o, bireyin tarafını hiç tutmamıştır. Kapitalist burjuva düzeninde bireyin gerçek olamayacağına inanmış ve ahlaksal deneyimleri şarlatanlık olarak yorumlamıştır. 1. Dünya Savaşı ile birlikte içinde oluşan burjuvaya ve kapitalist düzene ve yaşadığı düzeni şiddetle eleştirmesi sonucunu doğurmuştur.

Bu bakış açısı bu oyununda da kendilerini soylu, üst sınıf olarak gören kişilerin oyun içinde yer alması ve eleştirilmesi şeklinde kendini göstermiştir. Valinin Karısı Natella'nın, sarayda çalışanlara karşı davranışları ve sözleri ile ortaya koyduğu *sınıfsal ayırım*ın izleri görülür. Pusatlıların sarayı kuşattığı ve Valinin Karısının kaçış için hazırlanırken etrafındakilere isteklerini buyurgan, kaba ve aşağılar bir şekilde dile getirmesiyle kendini gösterir. Valinin Karısının karşısındaki insanlara yaptığı saygısızlıkları saraydan kaçarken yanında götürmeye çalıştığı kıyafet ve eşyaların toplanması sırasında da devam eder. Etrafındaki hizmetçilerine buyuruklarını savuruken, diğer yanda da onları azarlamaya ve suçlamaya devam eder. Bu yaklaşımın temel kaynağı, kendisini her şeyin en iyisine layık, üst düzey biri, hizmetlileride her buyrulana yapmak zorunda olan köle gibi görmesidir.

Aşağıda yer alan bölümde bu ayırımın anlatımı açıkça görülür:

DIE GOUVERNEURSFRAU: Nur das Nötigste! Schnell, die Kisten auf, ich werde euch angeben, was mit muss.
Die Kisten werden niedergestellt und geöffnet.
Die Gouverneursfrau auf bestimmte Brokatkleider zeigend: Das Grüne und natürlich das mit dem Pelzchen! Wo sind die Ärzte? Ich bekomme wieder diese schauerhafte Migräne, das fängt immer in den Schläfen an. Das mit den Perlknöpfchen...

Grusche herein.

Du lässt dir Zeit, wie? Hol sofort die Wärmflaschen.

Grusche läuft weg, kehrt später mit den Wärmflaschen zurück und wird von der Gouverneursfrau stumm hin und her beordert.

Die Gouverneursfrau beobachtet eine junge Kammerfrau: Zerreiß den Ärmel nicht!

DIE JUNGE FRAU: Bitte, gnädige Frau, dem Kleid ist nichts passiert.

DIE GOUVERNEURSFRAU: Weil ich dich gefasst habe. Ich habe schon lang ein Auge auf dich. Nichts im Kopf, als dem Adjutanten Augen drehen! Ich bring dich um, du Hündin. *Schlägt sie* (Brecht, 1955, S. 28).

Valinin Karısı'nın kaçıışı boyunca hizmetçilerden istediği elbise ve eşyaların getirilmesiyle ilgili, memnun olmamasının ve öfkelenmesinin altında yatan temel sebep, zihnindeki *sınıfsal ayrım* ile ilişkilidir. Güçlü, zengin ise, elindeki otorite ile zayıfı istediği gibi kullanır ve isteklerini yerine getirttiği birileri olmalarının dışında hiçbir özellikleri olmaz.

Eserde görülen *sınıfsal ayrım*, sadece Valinin Karısı'nın yer aldığı sahneyle sınırlı değildir. Grusche'nin bebekle kaçıışı sırasında bir hanın önünde gördüğü bayanlarla birlikte oda kiralamasıylada benzer durum görülür. İlk başta Grusche'nin ve bebeğin üzerindeki pahalı kumaşı görmeleri ile onları kabul ederler. Ancak bir süre sonra yatakların yapımı sırasında Grusche'nin ellerini gören Bayanlar onun hizmetçi olduğunu anlamaları üzerine onu kovarlar. *Sınıfsal ayrımın* açıkça yapıldığı bu sahnedeki konuşmalar şöyledir:

ÄLTERE DAME *befehlerisch*: Sie sind ja recht gewandt im Bettmachen, meine Liebe. Zeigen Sie Ihre Hände!

GRUSCHE *erschreckt*: Was meinen Sie?

JÜNGERE DAME: Sie sollen Ihre Hände herzeigen.

Grusche zeigt den Damen ihre Hände.

Jüngere Dame triumphierend: Rissig! Ein Dienstbote!

JÜNGERE DAME: Du bist ertappt, Gaunerin. Gesteh ein, was du im Schilde geführt hast (Brecht, 1955, S. 40).

Bunun üzerine Grusche kadınlara sinirlenerek, oradan ayrılır ve kendilerini üst tabaka olarak gören bu kişilere öfkelerini şu sözler ile dile getirir:

GRUSCHE *nimmt zornig das Kind auf*: Ihr Unmenschen! Und sie nageln eure Köpfe schon an die Mauer! (Brecht, 1955, S. 42)

Eserin bu bölümünde Grusche'nin yapılan sınıf ayrımı ile ilgili yaşadığı sıkıntıyı, Vali'nin kellesinin kesilmesini haklı gördüğüne dair açıklamasıyla dile getirmiştir. Oyunun bu bölümünde de gizliden, bu ayrımı yapan kişilerin

sonlarının pek de iyi olmadığına dair Brecht'in halkı koruyan ve sınıf ayrımını reddeden tavrı bir kez daha görülür.

3.3.5. Semboller

Sembol genel olarak soyut ya da doğaüstü bir gerçekliği benzerlik, uygunluk, bütünlük gibi çeşitli yollarla maddesel ya da zihinsel olarak algılanabilen bir araçtır. Sembol, bir resim, bir şekil, bir ses, bir sayı, bir renk, bir olay, bir kişi vs. olabilir. Fikirleri, kavramları ya da soyut şeyleri göstermeye yarayan işaretlerdir.

Sembol kavramı, içerdiği gizli anlama bağlı olarak işitsel ya da görsel olarak bulunmaktadır. Bu eserde de kalem, sırma işlemeli manto, eller ve tebeşir dairesi sembolleri kullanılmış ve bu semboller aracılığıyla yansıtılmak istenen düşünceler verilmiştir.

3.3.5.1. Kalem

Kalem sembolü savaş döneminde tartışılan bir konunun görüşülmesinde silahın yerini almış bir sembol olarak bu eserde karşımıza çıkar. Toprak paylaşımı ile ilgili bir konunun görüşülmesi sırasında uzlaşmayı sağlayan bir araç olabilmesi nedeniyle son derece önemli bir araçtır.

İki kolhozun üyeleri arasında hiçbir dönemde varolmayan, hatta bugün bile dünyanın birçok ülkesinde görülmeyen mantık ve sağduyu ile gerçekleşen anlaşma ile karara varılmıştır. Böylesine barışçıl bir ortamda gerçekleşen bir anlaşmayla, bir anlamda Savaş olgusuna da gönderme yapılmaktadır. Savaş ile sorunları halletmeye çalışan bir yönetime bu iki kolhoz üyeleri en güzel cevabı vermişlerdir.

Öncelikli olarak savaş yerine anlaşma ve uzlaşma yolunu seçmişlerdir. Bunu yaparkende kullandıkları araç ellerindeki *kalemleri* olmuştur. Aslında tartışmanın neşe içinde geçişiyle bu türden toprak ile ilgili bir konu olduğunda, anlaşmayı simgeleyen *kalem* değil, savaşın habercisi olan *silahlar* ortaya çıkardı. Çünkü toprak ile ilgili bir mevzu olduğunda bunun sahibinin kim olacağı her zaman savaşlar ile kararlaştırılmıştır. Oysa burada insanlar şaraplarını içip, sigaralarını tütürürken, daire şeklinde toplanıp aralarında bir uzlaşmaya varıyorlar. Tartışmanın askeri bir çözümü, her iki kolhozun üyeleri için en

başından beri o kadar imkânsızdır ki buna hiçbir gönderme yapılmadan, son derece keyifle ortak bir payda da birleşmektedir.

Aşağıda yer alan diyalogda da görüldüğü üzere; savaş-silah ikili grubu yerine, uzlaşma-kalem grubunun önemine dikkat çekilmektedir:

EIN SEHR JUNGER ARBEITER RECHTS *zum Alten rechts*: Sie bewässern alle Felder zwischen den Hügeln, schau dir das an, Alleko.
 DER ALTE RECHTS: Ich werde es mir nicht anschauen. Ich wusste es, dass das Projekt gut sein würde. Ich lasse mir nicht die Pistole auf dir Brust setzen.
 DER SOLDAT: Aber sie wollen dir nur den Bleistift auf die Brust setzen.
Gelächter (Brecht, 1955, S. 11).

Böylelikle *kalem*, uzlaşmanın sembolü olarak değerlendirilmiştir. Savaştan çıkan bir halkın başvuracağı uzlaşmacı yan dile getirilerek, anlaşmanın sağlandığı görülmektedir.

3.3.5.2. Sırma İşlemeli Manto

Sırma işlemeli manto sembolü Grusche karakterinin yoksullukla mücadelesi sırasında içinde bulunduğu tezat durumu ifade eden bir sembol olarak ortaya çıkar.

Grusche'nin bebekle birlikte kaçıışı sırasında, bebeğin acıkması üzerine ihtiyar bir köylüden süt almak ister. Ancak ihtiyarın süt için istediği para, ödemekte zorlanacağı bir mebla olması nedeniyle Grusche kendi kendine düşünür ve bebeğin üzerindeki sırma işlemeli kumaşa bakıp, yaşadığı tezatlığı görür:

GRUSCHE: *gibt dem Kind zu trinken*: Das ist ein teurer Spass. Schluck, Mischel, das ist ein halber Wochenloch. Die Leute hier glauben, wir haben unser Geld mit dem Arsch verdient. Michel, Michel, mit dir hab ich mir etwas aufgeladen. *Den Brokatmantel betrachtend, in den das Kind gewickelt ist*: Ein Brokatmantel für 1000 Piaster und keinen Piaster für Milch. *Sie blickt nach hinten*. Dort zum Beispiel ist dieser Wagen mit den reichen Flüchtlingen, auf den müssten wir kommen (Brecht, 1955, S. 37).

Bundan sonra kucağında bebekle bir hanın önüne gelen Grusche burada da kendisini zengin biri olarak göstermesinde yardımcı olan *sırma işlemeli mantonun* avantajını yaşar. Bu sayede kendisini de zengin bir soylu olarak göstererek, diğer iki kadını inandırır. Bu sayede kalabileceği bir yer bulabilir. Bu sembol Grusche için hem yoksulluğunu hissettiren, hem de içinde bulunduğu sıkıntıdan kurtaran bir görev üstlenmiştir.

3.3.5.3. Eller

Bir diğer sembol olarak ele alınan *eller* bu eserde bir taraftan yoksulluğun, diğer yandan da zenginliğin, rahat yaşamın sembolü olmuştur. Bu durum Grusche ve Azdak'ın saklanmasına yardım ettiği Grand-Dük karakterinde görülmektedir.

Grusche'nin beraber kalacağı handaki bayanlar onun hizmetçi olduğunu, *ellerinin* kesik, biçimsiz görüntüsünden anlamışlardır. Böylece *elleri* Grusche'yi ele vermiş ve kendilerini üst sınıf olarak gören bu kişiler tarafından derhal kovulmasına neden olmuştur:

JÜNGERE DAME: Sie sollen Ihre Hände herzeigen.
Grusche zeigt den Damen ihre Hände.
Jüngere Dame triumphierend: Rissig! Ein Dienstbote!
 ÄLTERE DAME: *geht zur Tür, schreit hinaus:* Bedienung!
 JÜNGERE DAME: Du bist ertappt, Gaunerin. Gesteh ein, was du im Schilde geführt hast (Brecht, 1955, S. 41).

Azdek'in farkında olmadan Grand-Dük'ü koruduğu sırada Azdek da, onun bir kaçak değilde üst düzeyden biri olduğunu fark etmesi yine *elleri* sebebiyle ortaya çıkmıştır. Ancak bunun üzerine Azdek'in tepkisi birkaç sözle onu terslemeden öteye gitmemiştir:

AZDAK: ... *Scharf:* Zeig einmal deine Hand her! Hörst du nicht? Du solst deine Hand herzeigen. *Der Flüchtling streckt ihm zögernd die Hand hin.*
 Weiss. Du bist also gar kein Bettler! Eine Fälschung, ein wandelnder Betrug!
 ... (Brecht, 1955, S. 78)

İki durumda da iki kaçak, *elleri* nedeniyle kendilerinin gerçek kimliklerini açığa çıkarırlar. Birinde bir Hizmetçi, diğerinde bir Grand-Dük olsa da ikiside zor durumdadır ve onlara yardım edecek kişiler hep karşı taraftan insanlardır. Brecht bu zıt iki durumu ortaya koyarak, durumu sınıfsal bağlamda inceleyerek, dikkat çekmek istediği durumla ilgili olarak mesajını açıkça iletir. Böylece bir kez daha sınıfsal ayrımın gereksiz ve anlamsızlığını ortaya koyar.

3.3.5.4. Tebeşir Dairesi

Son sahnede Azdak karakterinin aslında vermiş olduğu kararı sadece gerekçelendirmek amacıyla ortaya attığı bir problemdir. Ancak emek ilişkisinin sorgulandığı eserde, önemli bir sembol olarak karşımıza çıkar.

Tebeşir dairesi aracılığıyla gerçek annenin belirleneceği iddiası ve bunun doğrulduğu sonuçlar, aslında en başından beri Azdak'ın ne kadar doğru karar verdiğini de destekler niteliktedir.

Gerçek annenin belirlenmesi için tebeşirle çizilen dairenin içine alınan çocuğu, daireden ilk kim çıkarırsa, çocuk onun olacaktır. Bu durum üzerine çocuğu tüm denemelerde kendine doğru çeken Natella, çocuğun kendisine verileceğini düşünerek sevinir. Ancak Azdak'ın kararı ile çocuk onu inciteceği korkusuyla, zarar vermekten kaçınan Grusche'ye verilir.

Bu durum göstermiştir ki, çizilen *tebeşir dairesi*, gerçek bir annede bulunması tabi olan merhamet, sevgi, fedakârlık ve özveriyi gösteren bir simge olmuştur. Yargıç Azdak zaten öncesinde kararını vermiştir. *Tebeşir dairesi* kendi anladığı durumu, herkese gösterebildiği bir göstergedir. Böylece Valinin Karısı'nın herhangi bir itirazda bulunabilmesine fırsat vermeksizin, bu çözüm yolu ile sorunu kesin bir karara bağlamıştır.

Grusche'nin merhameti ve Valinin Karısının hırsı *Tebeşir dairesi* problemi sırasında verdikleri tepkilerin zıtlıkları ile şu diyaloglarda açıkça görülür:

Die Gouverneursfrau zieht das Kind zu sich herüber aus dem Kreis. Grusche hat es losgelassen, sie steht entgeistert.

DER ERSTE ANWALT *beglückwünscht die Gouverneursfrau*: Was hab ich gesagt? Blutsbande!

AZDAK *zu Grusche*: Was ist mit dir? Du hast nicht gezogen.

GRUSCHE: Ich hab's nicht festgehalten. *Sie läuft zu Azdak*. Euer Gnaden, ich nehm zurück, was ich gegen Sie gesagt hab, ich bitt Sie um Vergebung. Wenn ich's nur behalten könnt, bis es alle Wörter kann. Es kann erst ein paar.

AZDAK: Beeinfluss nicht den Gerichtshof! Ich wett, du kannst selber nur zwanzig. Gut, ich mach die Probe noch einmal dass ich's endgültig hab.

Die beiden Frauen stellen sich noch einmal auf.

Zieht!

Wieder lässt Grusche das Kind los.

GRUSCHE *verzweifelt*: Ich hab's aufgezogen! Soll ich's zerreißen? Ich kann's nicht (Brecht, 1955, S. 118).

Tebeşir dairesi; Grusche'nin çocuğa duyduğu sevgiyi ve Valinin Karısının da çocuğa sahip olabilmek için içindeki hırsını ortaya koyan bir sembol olmuştur.

3.3.6. Eserin Teknik Açıdan İncelenmesi

3.3.6.1. Eserin Yapısı

Epik tiyatrodan oyunlar epizodik olarak bölümlenmiştir. Bu eser, epik tiyatronun özelliklerini taşır. Bu nedenle yapısal incelenme sürecinde, eser epik tiyatrodan bağımsız düşünülmemelidir.

Bu eser 6 farklı episoddan meydana gelmiştir. Episodlar arasındaki neden sonuç bağı olabildiğince gevşek tutulur. Her bir bölüm birbiriyle tamamen bağlantılı değildir. Olay örgüsünün gelişimi açısından bakıldığında; gelişen olayların içerikleri iki şekilde inceleyebiliriz:

- 1) Oyunun çerçevesini oluşturan davranışların yer aldığı bölümlerde⁵⁷eseri oluşturan olaylardan, oyunun sadece temel bölümlerini kapsayan kısımlar yer alır. *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde de toprak konusunda köylüler arasında yaşanan gelişmeler ve çizilen tebeşir dairesi probleminin çözümü eserin temel çerçevesini oluşturur.
- 2) Birbiri ardı sıra gelişen eylemlerin yer aldığı bölümlerde⁵⁸ise; birbiriyle tamamen bağlantılı olmayan olaylardan oluşan bölümler yer alır. Eserde Grusche'nin bebeği alıp kaçmak zorunda kalışı, Valinin Karısının kaçıışı, Grusche'nin evlenme süreci, Simon'la karşılaşması, çocuğun kimde kalacağı bu bölümü oluşturan olaylardır.

Eserde, olayların başlangıcı bir hareket noktası, gelişme süreci ve sonuca ulaşıldığı bir karar aşamasının yer aldığı sonuç bölümü bulunur. Bu üç evreyi aşağıdaki şekilde açıklayabiliriz:

⁵⁷Rahmenhandlung

⁵⁸Binnenhanlung

- Eserin Çıkış Noktası⁵⁹
- Eserde Zıt Düşünceleri, Olguları, Şahısları Karşı Karşıya Getirme, Yüzleştirme Aşaması⁶⁰
- Eserde Olay Örgüsünün Çözümüne Ulaştığı Nokta⁶¹

Olay örgüsünde her bir bölüm kendinden önceki parça ile bağıntılıdır diyebiliriz. Her bölümde ayrı bir konu ve sahneye katılan farklı karakter yer alsa da, temel konu mülkiyet-emek ilişkisi bağlamında ilerler. Kimi bölümlerde farklı durumlar ve konular işlenmiş olsa dahi, eserde işlenen konu ortak bir yapı üzerinde temellendirilmiş, aynı ortak fikir iletilmek istenmiştir.

Oyun, Nazi dönemi Almanya'sında Hitlerin işgalci orduları tarafından Gürcistan'ın kuşatılması ve kolhoz köylülerinin işgal sonrası yaşadığı durum ile başlar. Yurtlarını terk etmek zorunda bırakılan *Galinsk* kolhozu ile orada kalıp toprakları savunan *Rosa Luxemburg* kolhozları arasındaki toprağı daha verimli hale getirecek olan bir plan konusunda tartışırlar. Gayet neşeli bir ortamda gerçekleşen tartışma, toprağını işletmek isteyen bilinçli, mücadeleciler kolhozluların önem verdikleri, üretimin önceliği ilkesinin vurgulanmasıyla eserin çıkış noktası olan bölüm anlatılıyor.

'Ön Oyun'dan⁶² sonra hep beraber verilen iyi kararların keyfi içinde, "Rosa Luxemburg" kolhozu, tartışmanın sona ermesiyle bir oyun temsil etmek isterler. Bu temsil ise, "*Tebeşir Dairesi Üstüne Bir Anlatı*" olur. Bir yansıma olarak, bir şey üzerinde hak iddia etmenin ona harcanan emeğe ne kadar bağlı olduğu anlatılır. Bu durum da gösterme yoluyla, vadiyle ilgili verilen kararlar ile ilgili olarak şu anda var olan toplumsal düzen içerisinde akla uygun bir tarzda yasa bulmanın ve onu akla uygun şekilde uygulamanın mümkün hale geldiğini gösteren bir oyunla gösterilir. Vadi ile ilgili verilen karar oynan tebeşir dairesi oyunu ile birbirine benzer iki olayın karşılaştırılması olarak çevrilen *Gleichnis*'tir⁶³. *Gleichnis* ile başta vadi ile ilgili yapılan tartışma ve tebeşir dairesi

⁵⁹ Ausgangssituation

⁶⁰ Konfrontation

⁶¹ Lösung

⁶² Prolog

problemi arasındaki benzerlikler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu anlatımın takip edilmesi tipik bir kıssadan hisse şeklinde değildir. Olayları sıralanışı dâhilinde birçok durum yer alır. Hepsinin birleşimiyle bir sonuca varıldığı görülmektedir.

Prolog bölümüne bakarak Kafkas Tebeşir Dairesi'nin bir kıssa olduğunu düşünmek yanlış bir izlenim verebilir. Çünkü gerçekte, tüm hikâye vadinin sahibinin kim olacağı konusundaki bir anlaşmazlığın çözümüne katkı olsun diye anlatılır. Ancak genel açıdan bakıldığında tek başına hiçbir şeyi kanıtlamayan ama sözkonusu tartışmada örnek oluşturabilecek, bir tavrı ortaya koyan hakiki bir anlatı olduğu görülür.

Oyunun iki belirgin bölümden oluştuğu görülür; bunlardan biri Grusche'nin kaçıışı ve diğeri ise Azdak'ın yargılama sürecidir. Bu iki bölüm oyunun süreci ve sonucu açısından son derece önemli olmuştur.

Oyun boyunca, toplumsal düzen, bu yolda değişim için aşılması gereken engeller sergileniyor. Bu engellerin başında yalnızca kendi çıkarını düşünen, çıkarı uğruna halkını ezen, sömüren soylular ve onların kurduğu düzeni sürdürmek için uygulanan kurallar, düzenlenen adalet sistemigiliyor. Korkak, kişiliksiz kalabalıkların ise; bu düzene ayak uydurma telaşında olduğu gözlenmektedir. Oyunun kahramanı Grusche'ninise, terkedilmiş bir bebeği koruyup kollamak için gösterdiği çabayla gücünü insan sevgisinden alan özverili halkı temsil ettiği gözlenmektedir. Bu bölümler eserin '*konfrontation*' denilen mevcut durumlarla yüzleme aşamasıdır. Eser konusunda var olan genel düşünce ve olayın kurgulandığı alt yapıdır.

Oyunun ilerleyişinde gözleniyor ki; oyunda ve karakterlerdeki çelişki ve karışıklıklar, kurgunun diyalektiğini ortaya çıkarır. Örneğin; mahkemedeki durum alışlagelmiş ölçütlere göre çelişkilidir. Azdak Grusche'ye, iyi bir anayasa, neden çocuğu üst tabakadan, zengin biyolojik anasına vermiyorsun, diye sorduğunda, Grusche Vali'nin Karısına, uşaklarına bakar ve susar. O susarken Ozan onun adına şu şarkıyı söyleyerek, Grusche'nin duygularını ifade eder:

⁶³Bir önemli noktada birbirine benzer iki olayın karşılaştırma(ders verme, uyarma) amacıyla yan yana getirilmesi; benzetmedir.

DER SÄNGER: Hört nun, was die Zornige dachte, nicht sagte.

Er singt:

Ging es in goldenen Schuhn

Träte es mir auf die Schwachen

Und es müßte Böses tun

Und könnte mir lachen (Brecht, 1955, S. 116).

Olay kurgusundaki Azdak ve Grusche karakterlerini karşı karşıya getiren düğümün yaşandığı bölüm *Lösung* dediğimiz olay örgüsünün çözüme ulaştığı noktadır. Karşılaştığı tüm güçlüklerin üstesinden gelişi, yaptığı fedakârlıklarla Hizmetçi Grusche'nin durumu, yaşanan gerçeklere dayalı olarak sağduyu sözcüsü durumunda olan geçici yargıç Azdak tarafından çözülmektedir.

Oyunun son sahnesinde olayların bağlanıp, sonlandırılması yine Ozan'ın şarkısı ile bir tür 'kıssadan hissesi' şeklinde gerçekleşir:

Ihr aber, ihr Zuhörer der Geschichte vom Kreidekreis

Nehmt zur Kenntnis die Meinung der Alten:

Daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind, also

Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen

Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird

Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt

Musik (Brecht, 1955, S. 120).

Eserin tamamında gelişen olayların sahnelenme süresini inceleyecek olursak; iki kavramı göz önünde bulundurmalıyız:

- *Eserin sahnelenme süresi*⁶⁴
- *Gerçekte olayın gerçekleştiği süre*⁶⁵

Eserin sahnelenme süresi açısından değerlendirildiğinde; oyunun her ne kadar kısa sürede bitse de; gerçekte olayın gerçekleştiği süre açısından uzun bir zaman diliminden söz etmek gerekir. Bu eserin en başında Valinin Karısının unutup, geride bıraktığı bebek olan Michel, bebektir. Ancak zaman ilerleyip de, bölümler arasında olaylar geliştikçe, Michel'in arkadaşları ile dışarıda oynayabilen, oyun çağına gelmiş bir çocuk olduğu görülür. Ayrıca Grusche'nin sığındığı ağabeyinin yanında altı ay kalması, Grusche'nin bebekle günlerce sığınacak bir yer araması, askere giden nişanlısı Simon'un yıllar sonra gelişini belirten ifadeler, oyunun sahnelenme süresi ile gerçekte olayın gerçekleşme süresi arasındaki farklılıklara işaret eder.

⁶⁴ Spielzeit

⁶⁵ Handlungszeit

Eserin yazım biçimine değinecek olursak; '*mısra-dize*'⁶⁶ şeklinde yazılmış bir tiyatro eseri olduğunu görürüz:

GRUSCHE schwach: Hat jemand gesagt, die Soldaten sind zurück?
 EIN MANN: Ich
 GRUSCHE: Das kann nicht sein (Brecht, 1955, S. 67).

Araya giren Ozan ve müzisyenlerin dile getirdikleri şarkıların da sıkça yer aldığı görülür. Bunun yanı sıra episodların başında, ortasında veya sonunda bulunan açıklayıcı notlar da yer verilmiştir. Böyleceseyircide yaratılmak istenen merak duygusunun önüne geçilerek, asıl konudan ayrılmadan, olay ve durumları analiz edilebilmesine yardımcı olmak amaçlanmıştır

Oyunda yer alan, açıklayıcı not ve şarkılara birer örnek verebiliriz:

DER SÄNGER
 "Als Grusche Vachnadze aus der Stadt ging
 Auf der Grusinischen Heerstrasse
 Auf dem Weg in die nördlichen Gebirge
 Sang sie ein Lied, kaufte Milch (Brecht, 1955, S. 35)."

Brecht'in oyunlarında, yer verdiği seyirciyi düşündürme konusunda yardımcı olan bir öğe olarak yabancılaştırma etmenini kullanır. Sözler ve hareketlerde yabancılaştırma etmenini sağlayabilmek için üç yardımcı araç kullanır. Bunlar:

- Üçüncü kişi zamiri yoluyla iletim
- Geçmiş zaman kipi ile iletim
- Oyun açıklamalarından ve notlarından elde edilen bilgiyle konuşmadır.

'O' ile geçmiş zaman kipi 'miş' ya da 'di' oyuncuya belli bir uzaklık sağlar. Oyun, açıklamaları ve notları yoluyla konuşma da estetik uzaklığı getiren bir araçtır. Bu bölüm de Grusche, çocuğu alıp almama konusunda kararsızlık içindeyken bu sahne sözsüz oyunla belirtilir, şarkıcı üçüncü kişi zamiri ve geçmiş zaman kipi ile Grusche'nin düşüncesi iletilir:

DER SÄNGER: Als sie nun stand zwischen Tür und Tor, hörte sie
 Oder vermeinte zu hören ein leises Rufen: das Kind
 Rief ihr, wimmerte nicht, sondern rief ganz verständig

⁶⁶ Versform

So jedenfalls war's ihr. "Frau", sagte es, "hilf mir."
 Und es fuhr fort, wimmerte nicht, sondern sprach ganz
 verständig:
 "Wisse, Frau, wer einen Hilferuf nicht hört
 Sondern vorbeigeht, verstörten Ohrs: nie mehr
 Wird der hören den leisen Ruf des Liebsten noch
 Im Morgengrauen die Amsel oder den wohligen
 Seufzer der erschöpften Weinpflücker beim Angelus."
 Dies hörend
Grusche tut ein paar Schritte auf das Kind zu und beugt sich über es
 ging sie zurück, das Kind
 Nocheinmal anzusehen. Nur für ein paar Augenblicke
 Bei ihm zu sitzen, nur bis wer andrer käme-
 Die Mutter oder vielleicht oder irgendwer-
sie setzt sich dem Kind gegenüber, an die Kiste gelehnt
 Nur bevor sie wegging, denn die Gefahr war zu gross, die Stadt erfüllt
 Von Brand und Jammer (Brecht, 1955, S. 33).

Böylece Grusche'nin bebeğe doğru gidip, onu oradan alıp uzaklaşmasıyla sonaeren sahnede, Grusche seyircinin gözünde ve kulağında doğrudan uzaklık kazanmış olur. Oyuncunun belli bir durumdaki düşünce ve duygularını şarkıcı yoluyla iletmesi, Brecht' in kişisel bir ifadesi değil, tarihsel bir uzaklık kazandırma çabasıdır. Böylece oyuncu, olayları tarihsel uzaklık ile gösterir. Tıpkı tarihselleştirme gibi yabancılaştırma çalışmalarında da oyuncu, seyircinin oynanan karaktere ve olaylara karşı eleştirel bir tavır almasını sağlar. Böylece seyirci düşünme sürecine girerek, aktif olarak yaratıcı durumuna gelir. Seyirciye düşünme olanağı verilerek, seyircinin arama-bulma eylemine dâhil olması sağlanır ve böylece sürece katılımında bulunarak yaratıcı olur.

Brecht bu eserde, izleyenlerde yaratmak istediği eleştirel bakış açısını, yabancılaştırma etmeninin yanı sıra *Tavır* kavramını da kullanarak oyundaki kişilerinin, toplumsal ilişkilerin belli bir tavır içinde sunulmasını sağlamaya çalışmıştır.

Oyunun karakterlerinin diğer insanlarla olan ilişkileri, mimik ve tavırları *Gestusu* gösterir. Oyun kişinin tavrı onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterir. Oyunda Grusche, Azdak ya da Valinin Karısı karakterlerinin ait oldukları sınıflardan yola çıkarak karakterler hem içten yansıtılmış hem de dıştan yargılanmıştır.

Her oyunun bir temel tavrı vardır. Bu eserde de bir tebeşir dairesi aracılığıyla çocuğu asıl annesinin ortaya çıkarılması bu olayın temel nitelikteki *Gestusu* yani *tavır*dır.

Eserde ayrıca müzik öğesini, Ozan'ın anlatımlarında sıklıkla yer aldığını gözlemliyoruz. Bu durumun sıkça yer alması Brecht'in epik oyunlarında uyguladığı özelliklerden biridir. Bu sayede seyircinin oyunun duygusal yanına kendisini kaptırmadan, oyuna eleştirel bir gözle bakması sağlanır. İnsanları bilinçlendirmeyi ilke edinmiş bir kişilik olarak Brecht, çalışmalarında bu yaklaşımı takip etmiştir.

Eserde Ozan ve Müzisyenler ile müziğin yer aldığı bölümlerden bir örnek verebiliriz:

DER SÄNGER

Als Grusche Vachnadze nach dem Norden ging
Gingen hinter ihr die Panzerreiter des Fürsten Kazbeki.

DIE MUSIKER

Wie kann die Barfüssige den Panzerreitern entlaufen?
Den Bluthunden, den Fallenstellern?
Selbst in den Nächten jagen sie. Die Verfolger
Kennen keine Müdigkeit. Die Schlächter
Schlafen nur kurz.

Zwei Panzerreiter trotten zu Fuss auf der Heerstrasse(Brecht, 1955, S. 43).

Brecht'in epik tiyatrosu, anlatıcı bir araç olarak işlevsel bir anlama sahiptir. 'Kafkas Tebeşir Dairesi'nde de anlatım, dramatik geçişlerle sahnelerde ortaya çıkan sahne gelişmeleri ve resimleme ile gerçekleşir. Her dramatik çıkış; anlatıcının anlatımının bir parçasıdır ve bu durum sahne teknikleri ve dramatik öğeler⁶⁷ ile gerçeğe dönüştürülür.

Oyun içinde oyun⁶⁸ anlayışıyla 'Kafkas Tebeşir Dairesi', mülkiyet-emek ilişkisini sorgulayan ve emeği kazanımda belirleyici unsur olarak ele alan bir anlatımdır.

Oyunun ilk sahnesinde kolhozluların vadi üzerine yaptıkları tartışma ve bu durumun bir karara varması sonrasında bir oyunun sergilenişi, mevcut oyun içinde yeni bir oyunun kurulduğunu gösterir. Hizmetçi Grusche ve Yargıç Azdak'ın önemli iki karakter olarak emek ilişkisi üzerine kurulu bir oyun segilenir. Ön oyunda yer alan konu zemine oturtularak, toprağı işleyip, ona emek verenin mi sahip olması gerekir sorusundan yola çıkarak, çocuğu büyütenin mi yoksa ona can verenin mi ona sahip olması gerekir durumu incelenir.

⁶⁷Bühnentechnisch und dramatische Mitteln

⁶⁸ Spiel im Spiel

3.3.6.2. Eserin Dili ve Üslubu

Brecht'in eserlerinde kullandığı dilin açık seçik, imgelerinin yalın ve somut oluşu üslubunun temel özelliğidir. Kullandığı dilde belirsiz ve anlaşılmayan öğelerin olmaması, onun kendi ülkesinin şaşırması alt tabakası ve emekçileri için yazmayı amaç edinmesinden kaynaklanmaktadır.

Brecht'in bu eserinde de emek ilişkisinin sorgulandığı bir olayın anlatılmasıyla ilişkili olarak Brecht'in klasik dil yapısının etkisi görülür. Onun politik olmayan tek bir cümlesi yoktur. Eserlerinde ele aldığı konularla halkını aydınlatmayı, onları sorgulayan, eleştiren dünya görüşünü kazandırmayı hedeflemiştir. Bu eserinde de yaşanan olaylarda görülen ikilemli, düşündürücü durumlarla, seyirciye ve okuyucuya başka açılardan bakabilme yetisi kazandırır. Kullandığı dille, anlatmak istediklerini açık bir ifadeyle ortaya koymuştur. Eserin tüm bölümlerinde bu yalın ancak etkileyici söylem karşımıza çıkar.

Anlatımlarında benimsediği toplumcu gerçekçilik anlayışı içinde duygusal ve romantik bir tutumdan uzak, akılcı bir tutumla anlatma istediğini dile getirmiştir. Eserdede çekilen acılar, duygusal çatışmalar yerine emek sorgulamasıyla, düşündürme üzerine kurulu bir anlatım takip edilir.

Brecht'in Alman dilindeki ustalığı dili yalın ve dolaysız kullanımı ile kendisini gösterir. Kafkas Tebeşir Dairesi'nde de anlatmak istediklerini yalın, doğrudan ve bir o kadarda etkileyici bir üslupla kaleme almıştır.

Brecht üslubunda en doğal ve günlük konuşmalarda dahi biçimsel anlamda bir kaygı taşır. Üslubunda kullandığı atasözleri ve şiveleri uygun yerlerde kullanması ile bunu gösterir. Bu eserde de Grusche'nin nişanlısı Simon'a yanına aldığı çocuğun çaresizliğini anlatması Ozan tarafından şöyle dile getirilmiştir:

DER SÄNGER
Zerreissen musste ich mich für das, was nicht mein war
Das Fremde.
Einer muss der Helfer sein
Denn sein Wasser braucht der kleine Baum.
Es verläuft das Kälbchen sich, wenn der Hirte schläft
Und der Schrei bleibt ungehört (Brecht, 1955, S. 75).

Eserde özellikle Azdak karakterinin kullandığı kaba üslupla, argo kullanımlara rastlanır. Azdak karakterinin bir özelliği olarak ortaya çıkan bu sözlere, onun yer aldığı diyaloglarda sıkça rastlanır:

AZDAK: Schnaub nicht, du bist kein Gaul. Und es hilft dir nicht bei der Polizei, wenn du läufst wie ein Rotz im April. Steh, sag ich. ... Setz dich nieder und füttere, da ist ein Stück Käse. Lang nichts gefressen? *Der Flüchtling brummt*. Warum bist du so gerannt, du Arschloch? Der Polizist hätte dich überhaupt nicht gesehen (Brecht, 1955, S. 77).

Oyun Brecht'in üslubu içinde, birçok öğeyi içerir. Şarkıların oldukça ağır bastığı bu oyunda, kimi zaman karakterlerin zihninden geçip söyleyemedikleri dile getirilir, kimi zaman geçen zaman aralığı ve bu sırada gerçekleşen olayların anlatıldığı görülür. Hızla gelişen olaylar içinde bazen *parodi*⁶⁹ ve bazen de grotesk abartısı içeren mizahi bir tiyatro türü olan *burlesk öğeler*⁷⁰ yer alır.

⁶⁹ Belli sanat tarzı veya üslubunu taklit ederek, onun gülünç veya abartılı yanlarını ön plana çıkartmak ve abartmak yoluyla eleştirmeyi ya da sadece güldürmeyi amaçlayan bir eser ortaya koymayı hedefleyen sanat dalıdır.

⁷⁰ Kişileri ve olayları karikatürleştirerek, genellikle yerici, taşlayıcı, abartılı biçimde ifade eden, komikliğe dayanan güldürü türüdür.

BÖLÜM IV

WOLFGANG BORCHERT (1921- 1947)

4.1. Yaşamı

Borchert 20 Mayıs 1921 tarihinde Hamburg'da doğmuştur. Kendisini babasından daha ziyade annesine yakın hisseden Borchert dünyaya gelişini “ana cennetinden kovulma” motifiyle açıklamıştır. Borchert'in babası içine kapanık ve sessiz bir insandır. Babası Fritz Borchert, öğretmen ve annesi Herta ise Almanya'nın kuzeyinde tanınmış, vatanperverlik üzerine yazılar yazan bir yazardır (Bkz. Claus B. Schröder, *Draussen Vor der Tür eine Wolfgang-Borchert- Biographie*, 1988).

Kötü notlarından dolayı yedinci sınıfta okulu bırakmıştır. Aklı daha çok tiyatro oyuncusu olmakla meşguldür. Bu isteğinde onun kendini ortaya koyma arzusu yatmaktadır.

Borchert'in çocukluk yıllarından bu yana ortaya çıkan en belirgin özelliği gözlem yeteneği olmuştur. Bu nedenle de gürültülü ve çok sesli değildir. Gözlemci yanı hapishanede bile aktiftir ve hücrede geçirdiği zaman zarfında oradaki insanları ve yaşantıyı gözlemiştir. Bu özelliklerinin yanı sıra çevresini güldüren, sempatik bir insandır. Borchert'i eserlerindeki figürlerle özellikle de Beckmann karakteri ile özdeşleştirmek bu nedenle yanıltıcı olacaktır. Hikâyelerinde ayrıntılara gösterdiği özenin yanı sıra, olayları gülünç, kahramanları da acınacak halde görülebilir (Kırmızı, 2002, S. 25).

Borchert meslek seçimi konusunda sıkıntı yaşamıştır. Çünkü ailesinin istekleri ile kendi istekleri arasında uyumsuzluk vardır. Küçüklüğünden beri seçmek istediği tiyatroculuğu ailesi kabullenmemektedir. Onlar Borchert'in güvencesi olan bir işte çalışmasını istedikleri için, Borchert kitapçılığa başlamak zorunda kalır. Diğer yandan ise gizlice aktörlük dersleri alır ve edebi tartışma toplantılarına katılır. Ondaki edebiyat sevgisi on beş yaşında yazmaya başladığı şiirlerini anne ve babasına okurken ortaya çıkmıştır.

Anlaşıldığı üzere Borchert fikir ve düşünce insanıdır. Onun bağımsız kişiliği, en tehlikeli zamanlarda bile onu edebiyattan soyutlamamıştır. Kendine güvenen ve kendini her haliyle iyi ifade edebilen bir kişiliğe sahiptir. 1938 yılında *Hamburger Anzeiger*'de ilk şiiri “*Reiterlied*” yayınlandığında henüz 17 yaşındadır (Bkz. Bülent Kırmızı, *Wolfgang Borchert ve Savaş Sonrası Alman Edebiyatında Savaş*, 2002).

Borchert'in edebi kişiliğini anlamak için hayat akışını incelemekte fayda vardır. Yaşadığı dönemde insanlarla aynı kaderi paylaşmış; ancak çoğu gibi susmayı değil yaşadıklarını, acılarını ifade etmiştir.

1941 yılı Borchert için hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Yazacağı eserlerin ilhamı olan olaylar zinciri bu tarihten itibaren başlamış ve cepheden kaçıp evine dönene kadar sürmüştür. 1941'in Kasım ayında Borchert doğu cephesine gönderilir. Aralıkta ise Moskova'nın yakınlarında olan Kalinin'e gönderilir. 1942'de ilk rahatsızlıkları sarılıkla başlar ve elinden yaralanır. Bunun üzerine Almanya'da askeri bir hastaneye kaldırılır ve kendi kendini yaralama iddiasıyla hâkim önüne çıkarılır. Devletin aleyhine yazmış olduğu bir mektuptan dolayı tutukluluğu devam etmiştir. Aralıkta cepheye tekrar gönderilmiştir. Ayaklarında meydana gelen donmalardan ve tekrarlanan sarılık hastalığından dolayı 1943'ün ocağında, Smolensk'te salgın hastalıklar askeri hastanesine kaldırılır, oradan da Almanya'ya götürülür. Eylül'de izinli olarak evine gider ve tiyatrodaki çalışmaya başlar. Borchert askere elverişsiz olduğu düşüncesiyle yılsonuna doğru askeriye'den terhis edilir ve cephede bir tiyatrodaki görevlendirilir (Kırmızı, 2002, S. 26).

Borchert, askerden terhis edilmesini Kassel Hindenburg Kaserne'de yine devletin aleyhine sergilediği bir parodiyle kutlar ve ardından tutuklanır, sonra yine serbest bırakılır; fakat 1944'ün başında tekrar tutuklanır ve dokuz ay hapse mahkûm olur. 1945'in ilkbaharında Hamburg'a kadar yaya bir şekilde gider. Hamburg'da 1 Kasım 1945'te bayan oyuncular olan Lotte Mozart ve Viola Wahlen ile Ruth Malchow birlikte Hinterhoftheater'i kurarlar. Yine kasımda Hamburg Tiyatrosu'nda rejî asistanı olarak görev yapmaya başlar. Ancak bu işi, tekrarlayan hastalığı nedeniyle bırakmak zorunda kalır (Bkz. Gürsel Aytaç, Çağdaş Alman Edebiyatı, 1983).

1945-46 kışında Borchert'i ölüme götürecek olan hastalık şiddetini göstermeye başlamıştır. Hastanede yatmak zorunda kalması yazarlığını pek etkilememiştir. 1946'nın ocak ayında hasta yatağında '*Hundeblume*' başlığı altında dört hikâyeye yazmıştır ve aynı yılın sonuna kadar tecrübelerini ve acılarını dile getiren 24 hikâyeye ve kısa hikâyeye yazmıştır. 1946 Aralığında ise '*Laterna, Nacht und Sterne*'⁷¹ adlı kitabını yazmıştır. '*Die Hundeblume*' 1947'nin Nisan ayında, '*Draussen vor der Tür*' adlı oyun da 13 Nisan 1947'de Kuzeybatı Radyosu'nda yayınlanmıştır (Bkz. Claus B. Schröder, *Draussen Vor der Tür eine Wolfgang- Borchert- Biographie*, 1988).

⁷¹Fener, Gece ve Yıldızlar

Yaşamının en güzel yıllarını cephede savaşıarak geçiren Borchert, milyonlarca insanın sesi olmuştur. Savaşta belki de düşmandan daha etkili olan 'kar' eserlerinde devamlı karşımıza çıkan önemli bir motiftir.

Yazarın eserlerini kısa hikâye türünde yazmasının en büyük nedenini sabırsızlığıdır. Uzun yazılar yazacak kadar ömrü yoktur. Bağırarak ve savaşın acımasızlığını, alaycı bir tutumla haykırmak istemektedir. Kısa hikâye bu durumda en uygun edebi türdür. Kısa hikâye ayrıca okuyucu üzerinde en etkili yazı türlerinden birisidir. Borchert'in eserlerinin bir diğer özelliği de grotesk'in tüm hikâyeye hâkim olmasıdır (Kırmızı, 2002, S. 27).

Yaşadığı sürgün ve hapis hayatı Borchert'in düşüncelerinin olgunlaşmasını sağlamıştır. Borchert 26 yaşında ölene dek, hızlı dönen bir dünyanın hızına ve ritmine ayak uydurmaya çalışmış, harflerine sinen siyah ama ince alayın altında, tüm yaşlıları adına kanayan bir yürek resmetmiştir.

Ölümünden iki yıl önce cepheden gelmiş ve yoğun bir tempoda çalışarak birbirini ardına eserler vermiştir. Borchert bir askerdi ve yazardı, ama her şeyden önce bir insandı. Ama o eserlerinde asker, askerlik ve maruz kaldığı her şeyi derinlemesine incelemiştir. Biraz karamsar, biraz acı ve güldürücü öğeleri işlemiştir. Tüm hikâyelerinin ve eserlerinin ana konusunu bu meselenin oluşturduğu söylenebilir. Yazmama korkusuyla sürekli bir telaş içerisinde yaşamıştır.

Borchert en zor yazı türlerinden biri olan kısa hikâye türünü seçmiştir. Diğer yazı türlerinden daha etkili olan kısa hikâyede, verilmek istenen mesaj en kısa biçimde anlatılması gerekir.

Borchert'in eserleri çağının gerçeklerini dile getirmiş, İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamış olan insanların ortak düşünceleridir. Araştırmacı bir ruha sahip oluşu, bildiklerini gizlemekten hoşlanmaması, milletin menfaatine olsa dahi, kendi başına dert açmıştır.

Borchert'in yaptığı sivri açıklamalar onun sürgüne gitmesine ve hücrede çok zor zamanlar geçirmesine neden olmuş, sonunda onu tedavi edilemez hastalıklarla karşı karşıya getirmiştir. Borchert, hastalığı ile ilgili yapılan tüm müdahalelere cevap vermemiş, fiziken yaşamını devam ettirebilmesinin artık imkânsız olduğu, Devlet Tiyatrosu'nda *Nathan* oyununun sahnelenişi sırasında, rejî asistanlığı yaptığı dönemde açıkça görülmüştür.

Borchert'in hastalığının üzerinde bu kadar durulmasının nedeni açıktır. Çünkü inanmadığı bir davaya hizmet ettirilen insanların hastalığıdır, aslında bir neslin hastalığıdır. Bu açıdan bakınca bir yazarın hayatı en az eserleri kadar önemli olmaktadır. Onun askerlik nedeniyle vatanından uzakta olma zorunluluğu, vatanına karşı özlemini arttırmış, fakat kavuştuğunu düşündüğü anda, İsviçre'ye bir daha dönmek üzere tedavi olmaya gitmiştir.

Borchert dikte rejimini beyninde reddetmiş, fakat bunu dikkatsiz ve düşüncesizce yaptığı hatalar nedeniyle hayatıyla ödemiştir. *Nasyonal Sosyalizme*⁷² ters düşmüş, fakat sanatına inandıklarını işlemiştir.

“1940 yılında Alman ekspresyonistleriyle tanışmış ve bunun ürünlerini vermeye başlamıştır. Gottfried Benn'i taklit etmekte, Georg Trakl'a hayran olmaktadır” (Aytaç, 1983, S. 440).

Borchert'in bu şairlere karşı hayranlığı Almanya'nın savaşı kaybetmesiyle sona erer. Çünkü o yazarlarda Alman ruhunu görmektedir ve kendisi de bir Alman hayranıdır, ancak bu Nasyonal Sosyalistlerinki gibi bir hayranlık değildir.

Bir neslin yazarları savaşmak zorunda kaldılar. Borchert de bu genç nesli temsil etmektedir. Onlar genç yaşlarda savaş tecrübesi kazanma durumunda bırakıldılar.

Borchert'in dramaları biçim ve stil açısından ekspresyonizm dramlarına benzetilmektedir. Gerçek ve gerçek dışı olanlar birbirlerine karıştırılmış durumdadır. Bunun en karakteristik örneği olarak, 'Der apokalyptische Traum von General' gösterilebilir. Borchert'in eserleri yıkıntı edebiyatının en başarılı eserlerindendir. 'Draussen vor der Tür' adlı dramı radyo oyunu olarak yayınlanmış ve büyük yankılar uyandırmıştır.

Borchert 26 yıllık yaşamının tecrübesini, üzücü savaş deneyiminden, politik suçlu olarak yorucu ve yıpratıcı bir hücre yaşantısından ve insanın var olma mücadelesinin hasta bir vücutla pamuk ipliğine bağlı olduğunu anlayarak kazanmıştır.

Borchert'in kısa yaşamına sığdırdığı eserler yıkıntı edebiyatının en gözde eserleri olmuştur. Çok sevdiği şehir olan Hamburg üzerine yazdığı şiirlerini 'Laterna, Nacht und Sterne' isimli kitabında toplamıştır. 'Die Hunde Blume' ise savaş sonrası yaşamı ve o günlerin psikolojik durumunu yansıtan dokuz

⁷² Almanya'da Adolf Hitler tarafından kurulan yönetim sistemi ve siyasi bir akımdır.

hikâyeden oluşmaktadır. '*An diesem Dienstag*'⁷³ adlı eseri on dokuz hikâyeden oluşan bir şiir kitabıdır. '*Draussen vor der Tür*' ise savaş sonrası durumu en iyi izah eden ve gözler önüne seren eserlerden bir tanesidir (Bkz. Winfried Freund, *Erläuterungen und Dokumente Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür*, 1996).

Wolfgang Borchert, Hamburg'a dönüp de ölümcül hastalığa yakalandıktan sonra, yazmak için sadece iki yılı kalmıştır. Ancak buna rağmen yazdıklarının içeriği son derece zengindir: yoksulluğu, sefaleti, açlığı, evine dönen ve evini, ailesini bulamayanların üzerinde savaşın nasıl bir kambur olduğunu ve şüphesiz kendi yaşadıklarını ve Almanya'nın o günkü perişan hali konu edilmiştir.

Borchert'in son derece hızlı şekilde kaleme alınmış 24 düzyazı ve bir şiir derlemesi vardır. Bunların en tanınmışları: '*Die Hundebume*', '*Das Brot*'⁷⁴, '*Die Kegelbahn*', '*An diesem Dienstag*', '*Mein bleicher Bruder*' ve '*Nachts schlafen die Ratten doch*'⁷⁵ adlı eserleridir. Bunların tümü savaş konulu eserler olmakla beraber, savaşın sebep olduğu açlığı, sefaleti ve umutsuzluğu dile getirmektedir. En tanınmış eseri de '*Draussen vor der Tür*' adlı eserdir (Bkz. Bernd Balzer, *Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür, Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*, 1983).

Borchert, sanatını yaşadığı hayatla birleştirerek mükemmel eserler vermiştir. Onun Hristiyanlığa ve dine bakış açısı da eserlerine yansıyan başka bir yönüdür. Yazarın inancı pek güçlü değildir. Onun için olan biten her şeyin sorumlusu olarak 'Tanrı'yı görmektedir. İnsanlar birbirini yerken Tanrıyı olan bitene seyirci kalmakla suçlamaktadır. Nitekim '*Draussen vor der Tür*' adlı oyunda Tanrıyı yaşlı, zavallı ve aciz bir insana benzettiği görülür.

İnsanların zor durumda kaldıklarında suçu Allah'a ya da bir başkasına atmada kendi üzerlerindeki yükü hafifletmelerine inanmaktadırlar. Borchert'de bu insanlık suçunu ilahi bir güce yükleyerek, kendi üzerinden bu ağırlığı atmaya çalışır.

Borchert, hikâyelerinde anlatmak istediklerini psikolojik tahliller yaparak anlatır. Kahramanların içinde bulunduğu durumları ruh halleriyle birlikte verir.

⁷³ Bu Salı

⁷⁴ Ekmek

⁷⁵ Ama Fareler Uyurlar Gece

Onun hikâyelerinde, kişiler belirgin bir gelecek problemi yaşamaktadırlar. Bir yandan içinde bulundukları zor durumdan kaynaklanan sorunlarla uğraşırken, bir yandan da görmedikleri bir geleceğe doğru korkarak ilerlemektedirler. Tüm bunları kişilerin konuşmalarından anlaşıldığı gibi, ayrıntılarda da görülebilir.

Borchert'in hikâyeleri uzun uzun düşünülmüş ve yazılmış hikâyeler değildir. Malzeme zaten hazırdır. Yaşadıkları, gördükleri ve gözlemleri eserlerine malzeme olmuştur. Hikâyelerini planlamadan yazması, düşüncelerini bir anda olduğu gibi yazıya dökmesi, yazılarının gücünü arttıran başka bir unsur olmuştur. Savaş sonrası hikâyelerinin insanları etkileyen ve uzun yıllar okunmasını sağlayan belli başlı nedenleri vardır.

Borchert'in kullandığı dilin basit ve sade oluşu, hikâyelerinin okunmasını kolaylaştırmıştır. Onun düşüncelerini direkt olarak aktarması, hikâyenin gücünü artırır. Konunun sadece Alman milletini değil, tüm insanlığı ilgilendirmesi, daha doğru bir ifadeyle evrensel olması nedeniyle savaşı yaşamış olan tüm milletleri ilgilendirmektedir. Hiçbir millet savaş sırasında ve sonrasında güllük gülistanlık bir manzara sergilemez. Savaş sonrası hikâyelerinde de insanlar çocuk, kadın, erkek hepsi asıl düşman olan sefaletle mücadele etmek zorundadırlar.

Askerlik hayatı Borchert'e göre değildir. Çünkü çalışmayı seven aktif bir insandır. Askerde geçen her dakikada kendi aleyhine olsa da, oradaki kötü anılarıyla beraber, aynı zamanda eserlerine konu olan olayları da yaşamıştır.

Borchert toplumsal felaketin neler getireceğini ya da getirebileceğini değil, felaket anını anlatır. Çünkü kendisi de felaketten doğrudan etkilenmiştir ve geleceği yazacak kadar yeterli zamanı olmasa da bütün enerjisiyle hastalığa karşı savaşıp diğer yandan da durmaksızın yazmıştır. Hastalığın, onun yaratıcı gücünü kırbaçladığı ve verimliliğinin kaynağı olduğunu açıklamıştır. Hastalığı ile birlikte yaşama bakış açısındaki değişikliği şu sözlerle dile getirmiştir:

“Yavaş yavaş tevekküle alıştım. –Eğer hapse girmeseydim “Hundeblume” yi yazmamış olacaktım. Hayat balık gibi çift yanlı bir şey: Bazen alt yüzü gümüş gibi pırıl pırıl parlar” (Aytaç, 1983, S. 443).

Borchert son günlerini Basel'de bir hastanede geçirmiştir. Burada yazdığı son eser savaşa karşı kesin bir *bildiri* olmuştur. Borchert 20 Kasım 1947 yılında öldüğünde sadece yirmi altı yaşındaydı (Bkz.Harro Gehse, Analysen und

Reflexionen Wolfgang Borchert *Draussen vor der Tür* die Hundebblume und andere Erzählungen Interpretationen und Materialien, 1993).

4.2.Draussen Vor Der Tür

4.2.1. Esere Dair

Wolfgang Borchert '*Draussen vor der Tür*' adlı eserini 1946 sonbaharının sonlarında, hayret edilecek bir şekilde neredeyse sekiz gün gibi kısa bir sürede yazmıştır. Modern Alman Tiyatrosu'nda kendisine silinmez bir yer sağlayan bu eser Borchert'in ilk ve tek oyunu olma özelliğini taşır.

Gerçekliğe bağlı kalmanın dışında, herhangi bir ön hazırlık yapmaksızın oyunu yazmıştır. Karakteri oluştururken, kalbinin sesini dinlemiş ve sahnedeki yerlerini belirlemiştir. Belli bir konu, tiyatro projelerindeki takip edilen sahneleme biçimlerini zihninde yer alan biçimler üzerinden şekillendirmiştir.

Bu eser öylesine kısa bir süre içinde tamamlanmıştır ki; biçim sorunları üzerinde gereği kadar durulamamış ve gerekli noktalarda işlenememiştir. '*Draussen vor der Tür*' Borchert'in tek dramasıdır ve yazarın ölümünden bir gün sonra Hamburg'da sahnelenmiştir.

Eserin kısa sürede yazılması Borchert'in yaşamındaki izlerden yola çıkarak, adeta bağrından kopan bir parça gibi, her bir parçanın kendinden sonrakini de beraberinde getirdiği izlenimini vermektedir. Bu bakımdan Borchert'in sahne kurallarını ne ölçüde yerine getirdiği ya da getirmediği sorularına eserde cevap aramaya çalışmak boşuna bir çaba olacaktır. İlerde oynanacağını düşünmeksizin yazdığı bu oyunu yazarken her şeyden önce alışılmış anlamda tiyatroyu düşünmemiş olduğu görülür. Eser bir "edebiyat hadisesi" olmaktan çok, içinde milyonların sesini içeren, yoğunlaştırılmış bir eser olması bakımından önem taşır.

Bu eser uzun bir süre İkinci Dünya Savaşı'nın cehennem görüntüsü ve savaş sonrası durumu anlatan tek yapıt olma özelliğini korumuştur. Borchert dışavurumculuktan kendisini soyutladığı için, bu tiyatro eseri klasik değil modern tiyatro kapsamında yer alır.

Borchert bu eserinde özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ve savaş sonrasında kendisinde yarattığı acıları ve korkuları dile getirmiştir. Onun bu

eserde üzerine basa basa sergilemek istediği, savaşın sebep oldukları ve olacaklarıdır.

Kitabın başlığı olan ‘Draussen vor der Tür’ aslında bir motif niteliğindedir. Savaştan dönüp de kapıda kalanların eseridir. Borchert bu eseriyle, o dönemde askere gitmiş, bin bir umutla eve dönmüş, fakat umduğu gibi bir ev bulamamış olanların acısını dile getirmekle beraber evdekilerin yaşadığı travmayı da ele alır. Bu eserde, hafızada kalması gerekli olan, insanların ve insanlığın canlı bir trajedisidir.

Wolfgang Borchert bu eserinde; savaşta ayakta kalabilmeyi başaranlar ile savaşı tüm sorumluluklarıyla omzunda taşıyanlar, bir savaş masalının değersiz, sıradan kahramanları olarak canlanıyor. Tüm bunlar; savaş sonrası yurduna dönen bir askerin, hayatta kalmakla ölümü seçmek arasındaki çatışmasının tam ortasında, onun gözünden yansıyan bir görsellik içerisinde seyirciye sunulmaktadır.

Savaştan sonra yazan yazarların ortak düşüncesi olan; edebiyatı sanat yapmak veya isim yapmak amacıyla değil toplum ve insanlık adına çektiklerini dile getirmek amacıyla kullanma durumu savaşın tam içinde uzun yıllar yer almış Borchert için de geçerli olmuştur. Onunla birlikte birçok kişinin karşılaştığı bu güçlükler, sıkıntılar ve acılar, onun eserlerinde adeta beslendiği bir kaynak haline dönüşmüştür. Tecrübeleri, acı deneyimler olsa da ona öldükten sonra dahi hatırlanmayı sağlayacak, unutulmaz bir eser vermesini sağlamıştır.

Wolfgang Borchert’in “Draussen vor der Tür” adlı eseri, yazarın tek dramatik eseri olarak yıllarca *Savaş Sonrası Edebiyatı*’nın en önemli eseri olma özelliğini korumuştur. Yazar kendisini, dışavurumcu akımdan soyutlamıştır. Bu drama klasik değil, yeni tiyatronun tüm özelliklerini barındıran modern bir dram olarak ele alınmalıdır.

Wolfgang Borchert’in “Draussen vor der Tür” adlı eserini daha iyi anlamamız ve o günkü insanların psikolojik durumlarını kavrayabilmemiz açısından kitabın başında yer alan şu sözleri incelemekte yarar vardır:

“Ein Mann kommt nach Deutschland.
 Er war lange weg, der Mann. Sehr lange. Vielleicht zu lange. Und er kommt ganz anders wieder, als er wegging. Äusserlich ist er ein naher Verwandter jener Gebilde, die auf den Feldern stehen, um die Vögel (und abends manchmal auch die Menschen) zu erschrecken. Innerlich –auch. Er hat tausend Tage draussen in der Kälte gewartet. Und als Eintrittsgeld musste er mit seiner Kniescheibe bezahlen. Und nachdem er nun tausend Nächte draussen in der Kälte gewartet hat, kommt er endlich doch noch nach Hause. Ein Mann kommt nach Deutschland.
 Das ist ihr Deutschland” (Borchert, 1956, S. 8).

Bu oyun Almanya’da da dünyanın diğer devletlerinde de savaş sürdükçe okunmaya devam edecektir. Savaş tüm özellikleriyle bireyleri ve toplumu bütün olarak olumsuz etkileyen en olumsuz durumların ortaya çıkmasına neden olan bir faciadır. Bu gün medyanın üzerinde durduğu konulara bakıldığında, savaşan devletlerle ilgili haberler her zaman en üst yerde, gündemdeki yerini alır. Ancak her şey her iki tarafında kullandığı silahlarla ve yapılan masraflarla sınırlı kalmamaktadır. Ne yazık ki bebeklerin, çocukların, kadınların ve savaşan askerlerin içinde bulundukları durum ve savaşın bitiminde nasıl bir ruh hali içinde olacaklarıyla ilgilenmezler.

Wolfgang Borchert, “Draussen vor der Tür” isimli oyunu İkinci Dünya Savaşı’nın hemen bitiminde yazmıştır. Dolayısıyla bu eser yazıldığı dönemin gerçeklerini yansıtmaktadır. Eserde Beckmann’ın yaşadıkları ve başına gelenler, savaş sonrası toplumunun sosyal yapısını göstermektedir.

İnsanın, insanlığını yaşayabilmesi ve hayatını devam ettirebilmesi için gerekli olan maddi ve manevi ihtiyaçları vardır. Bunu da ilk olarak aile içerisinde yaşamaktadır. Aile bu açıdan çok önemli bir kurumdur. Toplumun çekirdeği niteliğindedir. Aile hayatını, dolayısıyla fertlerin tek tek hayatlarının şekillenmesini sağlayan en büyük faktör ise devletin politikası, ekonomik koşulları ve içinde bulunduğu durumdur. Birey tüm bu kavramlardan etkilenecek büyür ve gelişir ve topluma ya faydalı ya zararlı bir insan olur. İnsan eğitilmediği ve birey olarak üzerine düşen görevleri yerine getirmede, topluma mutlaka zararlı olacaktır. Bu tip insanları yetiştiren de yine toplumun kendisidir. Daha doğrusu insanlar içinde bulundukları toplumun aynasıdır. Bu mantıkla hareket edildiği takdirde Borchert ve yaşatlarının yaşamış oldukları İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki yıkıntının en büyük sorumlularının devleti yönetenlerin olduğu açıktır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Borchert, aşağıdaki cümleleri dile getirdiğinde birçok insanın ruhuna seslenmiş ve onların da seslerini yükseltebilmeleri konusunda teşvik etmiştir:

“Wir sind die Generation ohne Bindung und ohne Tiefe. Unsere Tiefe ist der Abgrund. Wir sind die Generation ohne Glück, ohne Heimat und ohne Abschied (Borchert, 1956, S.108).”

Borchert'in seslendiği insanların hepsi ya kendisi cepheye gitmiş, ya çocuğunu, ya kocasını göndermiş, ya da gidip de dönmemiştir. '*Draussen vor der Tür*' savaştan dönenleri yeni bir şeyler yapmaları açısından teşvik etmeye yönelik bir tiyatro türü olması sebebiyle, her zaman ilginç ve tartışmaya açık bir eser olacaktır. Borchert'in düşüncesinin kilit noktasını oluşturmasının yanı sıra diğer eserlerine göre daha tanınmış bir eseri olma özelliği taşır.

Borchert, Rilke ve dışavurumcu Ernst Toller'i kendisine edebi açıdan örnek almıştır. Ayrıca yaklaşık otuz hikâye ve kısa hikâyesinde de Hemingway'in etkisi görülmektedir. Kısa hikâyelerde, düşüncelerinin özünü vererek gerçek bir usta olduğunu kanıtlamıştır. Borchert, figürlerini olumsuz konumda göstermez. Sadece bulundukları psikolojik fiziksel şartların zorluğundan dolayı korunmasız olarak gösterir. O kelimeleri bir silah gibi kullanan ve cümleleriyle itaatsizlik yapan, toplumun her kesimini ilgilendiren yazılar yazmış bir yazardır.

Yazar, sonbaharda birkaç gün içerisinde yazdığı bu eserinde insanlık trajedisini işlemiş ve sonucu devamlı hatırlanması gereken bir katliamı, psikolojik tahlillerle gözler önüne sermiştir. 13 Şubat 1947 tarihinde ilk kez Hamburg Radyosu tarafından yayınlandığında büyük yankılar uyandırmıştır (Bkz. Winfried Freund, Erläuterungen und Dokumente Wolfgang Borchert *Draussen vor der Tür*, 1996).

Bu oyunun gördüğü geniş ilgi, Borchert'e hastalığını hiçe sayarak *An diesem Dienstag* adlı yeni bir hikâye kitabı hazırlama gücünü vermiştir: 19 hikâyelik bu kitabını 1947 yazında tamamlamıştır. Bu arada tiyatro eseri birçok kez daha yayınlanmış ve diğer Alman radyo, yayınevleri tarafından da yayınlanmak üzere alınmıştır. Ancak basıma hazırlanan bu hikâye kitabının çıktığını ve oyununun tiyatrolarda oynandığını göremeden İsviçre'de ölmüştür.

Ölümünden sadece bir gün sonra oyunu, 30 tiyatroda birden oynanmıştır. Ne yazık ki bu haberi alamadan hayata veda etmiştir.

Bu eserin tüm askeri bürokrasi engellerini aşarak önce radyoda, radyo oyunu türüne dâhil edilerek yayınlanması ve daha sonra da tiyatroda sahnelenmesi büyük yankı uyandırmıştır. Almanya'daki tüm önemli tiyatrolar bu eseri sahnelemişlerdir. Ayrıca birçok dile çevirisi yapılmış, "Liebe 47" ismiyle filmi yapılmıştır.

4.2.2. Karakterler

Borchert'in bu eserinde karakter açısından çok az kişinin yer aldığı görülür. Sadece tek bir başkarakter vardır, o da *Beckmann* karakteridir. Yan karakterler olarak da *Kız*⁷⁶, *Albay*⁷⁷*Tiyatro müdürü*⁷⁸ ve *Bayan Kramer*⁷⁹ karakterleri karşımıza çıkar. Oyunun geri kalan kişileri ise; Beckman karakterinin psikolojik açıdan yansıması olarak karşımıza çıkan *Diğeri*⁸⁰ adlı karakter, Beckmann'ın içindeki iyimser güçtür.

Eserde ele alınan Ölüm ve Tanrı'nın farklı karakterler altında yer aldığı görülür. *Cenaze Levazımatçısı*⁸¹ ve *Çöpçü*⁸²: karakterleri altında= *Ölüm*⁸³, *Yaşlı Adam*⁸⁴ karakteri altında da = Tanrı⁸⁵ olarak karşımıza çıkar.

⁷⁶ Mädchen

⁷⁷ Der Oberst

⁷⁸ Der Kabarett direktör

⁷⁹ Frau Kramer

⁸⁰ Der Andere

⁸¹ Der Beerdigungsunternehmer

⁸² Strassenfeger

⁸³ Tod

⁸⁴ Der alte Mann

⁸⁵ Gott

4.2.2.1. Baş Karakter

Beckmann: Oyunun başkarakteri olan Beckmann'ın savaş ertesinde karşılaştığı güçlükler ve psikolojik durumunun yansımaları anlatılır.

Bu eserdeki Beckmann karakteri, aslında traji komik bir figür olarak karşımıza çıkar. Yaşanan kötü zamanların bir kurbanı olarak görünen bu karakter, kişiliği ile ilgili ortaya çıkan durumların kendisini yönettiğini görür. Kendisinin adeta bir parçası gibi olan gaz maskesi gözlüğüyle, yaşamdan bıkmış ve sadece kendi sefaleti ile meşgul olan kahraman karşıtı mutsuz bir kişiliği oynar. Rolünün tamamında bu yönde davranışlar sergiler (Bkz. Reiner Poppe, Königs Erläuterungen und Materialien Band 299, Erläuterungen zu Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür, 2003).

Beckmann; savaşın kötü sonuçlarına maruz kalmış çaresiz ve ümitsiz bir insandır. Savaş sonrasında evine dönen insanların yaşadığı tüm düş kırıklıkları bu karakterde de gözlenir. Artık evine, yurduna dönmüş olsa da karşılaştığı durumlar onun sevinmesi, mutlu olması için pek bir neden kalmadığını gösterir, çünkü hayatta kalmış olsa da, yaralı olarak geri dönmüştür, Tanrıya, insanlara olan inancı sarsılmıştır.

Rüyalarında, üstesinden gelemediği geçmişi, bugününe yani yaşadığı ana etki etmiş ve açıklığa kavuşmuştur. O savaşın nefes aldırmayan ezici ve bunalıcı etkisinden kendisini bir türlü kurtaramamaktadır ve kendisini bundan kurtaracak hiçbir çare bulamamıştır. Bu etki sanki hareketlerinin sesini biçimlendirmektedir. Savaş ona göre; ancak kendisinin sebep olduğu yaralar iyileştiği zaman bitecektir. Borchert'in bu karakterde ortaya koyduğu bu ümitsiz duruşun nasıl düzeleceği sorusuna cevabı ise cevapsızlıktır.

Beckmann, oyunun rüya bölümünde içinde bulunduğu çaresizlikle intihar etmek için Elbe nehrine atlar. Bu nehir, yaşamda rüya ile gerçek arasında bir arabuluculuk görevi yapar ve Beckmann'ı ayaklarını yere sağlam basması için zorlar. Beckmann'ın içinde bulunduğu durum ve hayatından vazgeçmek isteği şu sözlerle ortaya konur:

BECKMANN: Pennen. Da oben halte ich nicht mehr aus. Das mache ich nicht mehr mit. Pennen will ich. Tot sein. Mein ganzes Leben lang tot sein. Und pennen. Endlich in Ruhe pennen. Zehntausend Nächte pennen (Borchert, 1956, S.11).

Beckmann, fiziksel olarak, savaştan sakat bir ayakla dönmüştür, saç tıraşı oradan dönen kişilerin tıraşı gibidir. Gözü miyop olduğu ve gözlüğü savaşta kırıldığı için, orada gözlük takanlara verilen bir gaz maskesiyle dolaşan tuhaf bir görünümündedir. Üstündeki kıyafetleri eski ve nehre atlayıp intihar etmek istediği içinde ıslaktır. Beckmann bu fiziki özellikleriyle içinde bulunduğu çaresizliği ortaya koyar.

Beckmann'a bu eserde eşlik eden bir karakter daha vardır; ancak bu karakterin öteki karakterlerden farkı Beckmann'ın iyimser tarafını ortaya koymasındır. Aslında tek bir Beckmann karakteri varken, onun iyimser yanını ortaya koyan, *Diğeri* olarak nitelenen bir karakter daha vardır. Aynı iki kişilik olarak temsil edilir ama bu iki insan aslında tek bir vücutta, yani Beckmann karakterinde barınır.

Beckmann o kadar çaresizdir ki, içindeki benliği ona devamlı müdahale ederek onu cesaretlendirir. İkisi sürekli hayatın anlamı üzerinde tartışır ve Beckmann'ı mücadele etmesi için yüreklendirir.

Beckmann savaş acılarına ek olarak, yurduna dönüşünde karşılaştığı durumlardan ilki olarak karısını başka bir adamla görür ve karısının onu ruhsuz bir şekilde karşılaması duygusal anlamda ona ilk yıkımını yaşatır.

Bu karakter savaşın acılarından sıyrılıp yeni bir hayata başlamak isterken, diğer yandan da bunu nasıl yapabileceğinin bilinmezliği içinde kaybolur. Bu duygular içindeyken karşısına çıkan *Kızın* onu içinde bulunduğu durumdan kurtarıp evine getirişyle tekrar umutlansa da bu sevinci, kızın kocasının da savaştan dönmesiyle son bulur.

Beckmann savaşta bir kıtanın sorumluluğunu taşımaktadır. Bu sorumluluk ona komutanı tarafından verilmiştir. Beckmann'ın komutasında bulunan birlikte, silah arkadaşlarından on bir kişi ölmüştür. Ölenler Beckmann'ın üzerinde çok büyük bir etkiye sahiptir. Ölüler devamlı onu yargılamakta ve hayatını cehenneme çevirmektedirler. Her gece rüyasında onlara rastlamaktadır. Kendini suçlu hissettirmektedir Bu düşünceler onun beynini adeta kemirmektedir. Beckmann savaş ve tutsaklığın tesiriyle dengesiz ve zayıf bir kişiliktir. O birilerinin katili olurken, birileri de onun katili olmuştur.

Yaşadığı bu suçluluk duygusundan kurtulmak için üzerindeki sorumluluğu komutanına iade etmek ister. Albayla konuşan, yaşadığı zor durumu anlatan Beckmann karakterinin yaşadığı huzursuzluk şu sözlerde açıkça görülür:

BECKMANN: Beckmann, brüllen sie. Unteroffizier Beckmann. Immer Unteroffizier Beckmann. Und das Brüllen wächst. Und das Brüllen rollt heran, tierisch wie ein Gott schreit, fremd, kalt, riesig. Und das Brüllen wächst und rollt und wächst und rollt! Und das Brüllen wird dann so gross, so erwürgend gross, dass ich keine Luft mehr kriege. Und dann schreie ich, dann schreie ich los in der Nacht. Dann muss ich schreien, so furchtbar, furchtbar schreien. Und davon werde ich dann immer wach. Jede Nacht. Jede Nacht das Konzert auf dem Knochenxylophon, und jede Nacht die Sprechchöre, und jede Nacht der furchtbare Schrei. Und dann kann ich nicht wieder einschlafen, weil ich doch die Verantwortung hatte. Ich hatte doch die Verantwortung. Ja, ich hatte die Verantwortung. Und deswegen komme ich nun zu Ihnen, Herr Oberst, denn ich will endlich mal wieder schlafen. Ich will einmal wieder schlafen. Deswegen komme ich zu Ihnen, weil ich schlafen will, endlich mal wieder schlafen.

OBERST: Was wollen Sie denn von mir?

BECKMANN: Ich bringe sie Ihnen zurück.

OBERST: Wen?

BECKMANN (beinah naiv): Die Verantwortung (Borchert, 1956, S.25).

Ancak bu yükten kurtulma çabası komutanın umursamazlığı karşısında başarısızlıkla sonuçlanır ve tekrar sokağa dönüp sabretmek zorunda kalır.

Tüm denemelerinde *Diğerinin* yardımıyla kendini güçlkle yenip bir karara varmaya uğraşır. Böylece yaşamın biraz olsun pozitif yanını kazanabilme isteğini gerçekleştirmek ister. Ancak bu trajik durum onun kendi kaderinde bir suç olarak büyür. Bu durum sadece Beckmann'ın yaşadığı dramatik bir olay değildir; onunla birlikte milyonlarca insan aynı ortak kaderi, aynı acıları yaşamaktadır.

Beckmann ve onun gibileri halk tarafından adeta istenmeyen kişiler olarak ilan edilmişlerdir. İnsanlar onlardan hoşlanmamakta, savaşı hatırlatan ve andıran her şeyden kaçmaktadırlar. Kimse onlara iş vermemekte ve sahip çıkmamaktadır.

Beckmann karakteri üzerinden, savaşı yaşamış bir kişinin sonrasında içinde bulunduğu ruh hali ve karşılaştığı güçlükler anlatılmaktadır. Beckmann yaşadığı sıkıntılarla ve kendisine kapanan kapılarla artık umutsuzluk içindedir. Yaşadığı hayal kırıklığı ve üzüntüsü şu sözlerinde görülmektedir:

BECKMANN: Ich bin nur ein schlechter Witz, den der Krieg gemacht hat, ein Gespant von gestern. Und weil ich nur Beckmann bin und nicht Mozart, deswegen sind alle Türen zu. Bums. Deswegen stehe ich draussen. Bums. Mal wieder. Bums. Und immer noch. Bums. Und immer wieder draussen. Bums. Und weil ich ein Anfänger bin, deswegen kann ich nirgendwo anfangen. Und weil ich zu leise bin, bin ich kein Offizier geworden! Und weil ich zu laut bin, mach ich das Publikum bange. Und weil ich ein Herz habe, das nachts schreit über die Toten, deswegen muss ich erst wieder ein Mensch werden (Borchert, 1956, S. 34).

Bu da savaş sonrası insanların gözlenen bir başka durumdur. İnsanlar ihtiyaçlarından başka bir şey düşünmez duruma gelmişlerdir.

Beckmann'da gözlenen en belirgin özelliklerden birisi de güven problemi yaşamasıdır. Güvensizlik eserin başından beri görülmekle birlikte beşinci sahnede tüm yoğunluğuyla karşımıza çıkmaktadır. Kendine olan güvensizliği, memleketine döndükten sonra umduğunu bulamamanın vermiş olduğu güvensizlik duygusudur.

Beckmann'ın beşinci sahnedeki durumuna bakarak onun gerçekten bir kişilik bunalımında olduğunu anlayabiliriz. Yaşadığı olumsuzluklar, duyarsızlık örnekleri onu savaştan sonra bezdiren asıl şeylerdir. O insanı, insan olarak algılayan bir kimsedir. Ancak Beckmann değişen değer yargılarına ayak uyduramayan insanların yaşadığı bunalımı yaşar.

Savaş sonrası insanı kuklalaşmıştır. Beckmann kendi isteği ve arzusuyla yaşamını yönlendiremeyecek duruma gelmiştir. İnisiyatif güçlülerin ellerindedir. Bu gücü tekrar elde edebilmek için de hem fiziksel hem de ruhsal anlamda tükenmiştir.

Beckmann'ın eserdeki en belirgin sorunlarından birisi de, kendisini hiçbir yere ait hissetmemesidir. Ait olma hissini yaşayamaması onun ruh dünyasında derin çelişkilerin doğmasına neden olmuştur. Sahip çıkan birilerinin olmaması ve kendisini birilerine ait hissetmemesi onu yalnız bir insan haline getirmiştir.

Beckmann karakterini incelerken dikkat edilmesi gereken bir husus vardır. Beckmann karakterinin iyimser kişiliği olarak yer alan *Diğeri* ile verildiği gibi, ölüm ve tanrı sembolleri de iki karakter üzerinden verildiği görülür. Beckmann karakterinin ölüme yakın duruşu ve Tanrıya olan inancını yitirmiş olması, bu figürlerin Beckmann karakteri içinde ele alınmasını gerekli kılar.

Ölüm ve Tanrı ile ilgili anlatımlar, aslında Beckmann'ın kendi düşünceleridir. Çünkü birey kendi içinde hissettiği suçluluk veya yetersizlik duygularının başkalarının üzerine atarak kendi düşünce ve duygularını bu karakterler üzerinden yansıtmaya eğilimindedir. Beckmann karakterinde de bu yansımayı *Cenaze Levazımatçısı*, *Çöpçü* ve *Yaşlı Adam* figürleri üzerinden görürüz.

Genel olarak baktığımızda eserde ölüm iki farklı biçimde sembolik olarak verilmiştir. Eserin başında *Cenaze Levazımatçısı* olarak karşımıza çıkan devamlı kurbanlarını yediği için geçirmek zorunda kalan figür eserin sonunda

karşımıza *Çöpçü* olarak çıkmaktadır. *Çöpçü*, eserin bitiş sahnesinde Beckmann ve diğerleriyle konuşmak için gelir. Beckmann temelden sarsılmıştır ve artık yaşam onun için bir şey ifade etmez olmuştur. Bu konuşmada ölüm, kendisini bir sokak çöpçüsü olarak değil, bir enstitüde temizlik işlerini yapan müstahdem olarak tanıtır.

Çöpçü çok ilginç bir kişiliktir. Sadece o Beckmann'a açık bir kapı göstermektedir, Beckmann da ona kapıyı kapatmamasını ve sürekli açık tutmasını söyleyerek, ölüme yakın duruşunu ortaya koyar. Beckmann için ölüm bir kurtuluş, kendisine kapanan onca kapıdan sonra, açık olan tek kapı olmuştur.

Ön oyun kısmında karşımıza çıkan ve oyunun beşinci sahnesinde yer alan bu kişiler, aslında sadece *ölümün* yansımasıdır. Ölüm figürünü anlatmak ve Beckmann karakterinin oyunun tamamında yer alan ölüme yakın duruşu bu kişiler üzerinden verilmeye çalışılmıştır.

Beckmann'ın üzerindeki insanüstü güçleri birbirleriyle karşılaştırdığımız zaman en önemsiz etkiyi ölümün yaptığı görülür. Borchert'in kahramanı her ne kadar ölüm konusuyla içli dışlı olsa da, ölüm sadece son sahnede gelir ve her şey kötü gittiğinde ona kapısının açık olduğu hissini verir. Ölüm her zaman onun için hazırdır. Onu hayata bağışlayan ve umutlandıran Elbe'de bu tür bir etkiye sahiptir. Elbe'de ona istediği zaman gelebileceğini söylemiştir.

Ölüm, Beckmann'a istediği yerde her zaman, kendine gelebileceği hissini verir. Diğer başvurduğu ve kabul edilmediği yerlerdeki gibi kapı dışında bırakmamaktadır. Ölüm, ona açık bir kapı sunar ve her zaman onu kabul etme vaadiyle kandırmamaktadır, çünkü savaşta milyonlarca insanı kabul ederek doğruluğunu kanıtlamıştır. Ölen birçok insan gibi Beckmann'da cephede ölen silah arkadaşları ve canlarına kıyan ailesi nedeniyle ölümlle tanışmıştır. Cephede ölen silah arkadaşları ne kadar rüyalarına girip kendisini rahatsız etseler de, ümitsizlikten en iyi kaçış yolunun yine ölüm olduğu sonucuna varmaktadır.

Bir diğer yansıma olarak ön oyunda karşımıza çıkan *Yaşlı Adam* karakteri ise, aslında Tanrı'yı simgelemek amacıyla bu kısımda yer alır. Oyunun ilerleyen bölümünde, beşinci sahne de Tanrı'nın Beckmann ile konuşmasına tanık oluruz.

Tanrı Beckmann'ı hayal kırıklığına uğratan bir başka güç olmuştur. Onunla olan bir konuşmasında bir yaşındaki oğlunun ölümünden ve savaşın sonuçlarından onu sorumlu tutmaktadır. Beckmann, kendisini Tanrı'nın karşısında adeta daha güçlü hissetmektedir. Tanrı, kimsenin inanmadığı ağlamaklı ve aciz, çok yaşlı bir insan biçiminde yer almıştır. Bu eserde kurtuluş ve umudun ağlamaklı ve başarısız temsilcisidir. Beckmann, sabretmek ve tevekkül etmek istediği bir anda ona rastlamıştır. Tanrı, o anda caddeden yukarıya çıkmakta ve zavallı çocukları, yani insanlık için yas tutmaktadır. Beckmann onunla alay ederek:

BECKMANN: Ach, du bist also der liebe Gott. Wer hat dich eigentlich so genannt, lieber Gott? Die Menschen? Ja? Oder du selbst?
 Seltsam, ja, das müssen ganz seltsame Menschen sein, die dich so nennen. Das sind wohl die Zufriedenen, die Satten, die Glücklichen und die, die Angst vor dir haben. Die im Sonnenschein gehen, verliebt oder satt oder zufrieden - oder die es nachts mit dir Angst kriegen, die sagen: Lieber Gott! Lieber Gott! Aber ich sage nicht Lieber Gott, du, ich kenne keinen, der ein lieber Gott ist, du! (Borchert, 1956, S. 41, 42)

Borchert burada Tanrı'ya, çekilen tüm acıların, ölen milyonlarca insanın sorumluluğunu yüklemektedir. Yazar, Beckmann'la kendini anlatmakta ve duygularını onunla dile getirmektedir. Ona hesap sormakta ve kıtlığın nedeni olarak onu göstermektedir. İnsanlar en zor anlarında onu çağırmışlar, fakat hiçbir cevap alamamışlardır. Borchert bu eserde, Beckmann' la Tanrı' ya karşı olan güvenini ve inancını tam olarak yitirdiğini açıkça ortaya koymuştur. Tanrı oyunda eskimiş ve gücünü yitirmiş bir hayalet gibi yansıtılır. Borchert savaştan önceki inancını, savaştan dolayı kaybetmiştir ve bu eserde sevgili bir Tanrı olmadığını kanıtlamak istercesine bir tutum sergilemektedir.

Beckmann'a göre insanlar kendi haklarında ve Tanrı adına karar verirken özgür değildirler. İnsanlar her an ve her durumda tanrıdan yardım dilemelidirler ve ona yalvarmalıdırlar; aksi takdirde Tanrı bütün kapıları insanlara kapamaktadır. Beckmann Tanrı'ya yetkilerini ve gücünü kullanma konusunda aciz görmektedir. Tüm bu düşünceler Beckmann'da şu görüşlerin var olmasına neden olur: Tanrı ya ölmüştür ya da uyumaktadır. Bu durumda Tanrı dışarıda ve acizdir çünkü kimse artık ona inanmamakta ve kapısını açmamaktadır. Beckmann artık kendisinin ölümüne doğru yol aldığını hayat ve ölümsüzlük vaad eden Tanrı'nın yolunda gitmediğini düşünmektedir. Tanrının yaşadığına dair

delilleri ve kanıtları, Beckmann'ı yolundan döndürmek için çok zayıftır. Onun için ölüm, Tanrı'ya karşı zaferini ilan etmiştir.

'*Diğeri*' olarak adlandırılan iyimser ego ise Beckmann'ı eserin tümünde yönlendiren güç olarak ona sürekli iyimser ve güzel bir tablo çizer. Onun her girişimini başarısızlıkla sonuçlandıran Borchert de kendi içindeki umut ışıklarının söndüğünü ifade etmeye çalışmaktadır.

Borchert bu ilişkiyi sonuna kadar sürdürmüştür. Onu uzun zamandan beri yaşamaya ikna etmeye çalışan *Diğeri* sonunda onu terk eder. Bu nokta savaş sonrası insanının psikolojisini en iyi açıklayan durumlardan biridir. Beckmann üzerinden de insanların yaşamlarını devam ettirebilmek için bir takım durumları iyiye yorumlama eğilimi gösterilmiştir; ancak kimi zaman artık ne sabrın, ne de iyimserliğin varlığından söz edilebilir. Tam bu noktada içimizde bir şeylerin öldüğünü, hissizleştiğini duyarız. Beckmann'da olduğu gibi, o da bu tür bir duyguyu insanın dayanma gücüne göre yaşar; fakat sonra yavaş yavaş ölüp gider.

Beckman gerçeklerden yola çıkarak durumların üstesinden gelmeyi düşünmez, sonuç olarak da yaşama duyduğu acımasız kinle karşı karşıya kalır. Artık içindeki iyimser güç de onu terk etmiştir ve kendisini öldürmek istediğinde haklılığını kanıtlamak için soru sorduğunda artık yanında kendisine cevap verecek kimsenin kalmadığı görülür. Bu durum göstermiştir ki tüm oyun boyunca Beckmann'ın içinde iyi şeyler olabileceğine dair var olan umut da yok olmuştur.

4.2.2.2. Yan Karakterler

Kız: Bu karakteri, yer aldığı birinci ve ikinci sahnede Beckmann ile olan diyaloglarında görürüz. Beckman Elbe nehrinden çıktığında *Diğeri*yle yaşam-ölüm kavgasına tutuşmuşken Beckmann, onu kıyıda ıslak haliyle görüp evine götürmek isteyen bir *Kız* gelmektedir. Beckmann'a yaklaşan bu kişi tıpkı Beckmann'ın karısı gibi, üç yıldır cephedeki kocasını bekleyen başka bir kadındır. *Kız*ın Beckmann'ı görüp onu evine götürmek istemesi, aralarında oluşması düşünülecek muhtemel bir duygusal bir ilişkiyle alakalı değildir. *Kız* da Beckmann'ın karısı gibi savaşa gitmiş ve hala dönmemiş olan kocasını beklemektedir ve bir sese, biriyle konuşmaya çok ihtiyacı vardır.

Kız'ın Beckmann'ı eve götürürken, onun gözündeki gaz maskesi gözlüğü olmadan hiçbir şeyi göremediğini söylemesi üzerine *Kızın*, eve geldiklerinde Beckmann'da gözlüğünü çıkarmasını, bu şekilde insandan çok bir robota benzediğini söyler. Oysa *Kızın* bir insana, onunla konuşmaya, bu şekilde yalnızlığını gidermeye ihtiyacı vardır. *Kız* karakteri üzerinden, savaşa gidenler ve ardında kalanlar ikileminde, geride kalan kişilerin yaşadığı yalnızlık ve terk edilmişlik duygusu dile getirilir. *Kız* eserde geçen şu diyaloglarla yaşadığı sıkıntıyı en açık şekilde ifade ettiği görülür:

MÄDCHEN (*warm, verzweifelt*): ... Du sagst gar nichts. Sag was, Fisch, bitte. Sag irgendwas. Es braucht keinen Sinn zu haben, aber sag was. Sag was, Fisch, es ist doch so entsetzlich still in der Welt. Sag was, dann ist man nicht so allein. Bitte, mach deinen Mund auf, Fischmensch. Bleib doch da nicht den ganzen Abend stehen. Komm. Setz dich. Hier, neben mich. Nicht so weit ab, Fisch. Du kannst ruhig näher rankommen, du siehst mich ja doch nur verschwommen. Komm doch, mach meinetwegen die Augen zu. Komm und sag was, damit etwas da ist. Fühlst du nicht, wie grauenhaft still es ist? (Borchert, 1956, S. 18)

Savaşla birlikte yitip giden hayatlar, bozulan düzenler, yaşanan çaresizlik, umutsuzluk, geride kalanların yalnızlığı *Kız* karakteri üzerinden yansıtılır. O savaşın kurbanlarıyla dolu olan acı içindeki bir toplumu temsil etmektedir.

Sahnenin sonuna doğru eve dönen kızın kocası *-tek bacaklı adam*⁸⁶- ise Beckmann'ı görmesiyle birlikte bir şaşkınlık yaşar. Böylece kızın kocasıyla karşılaşp kâbuslarını hatırlayan Beckmann kapının dışında kalır.

Her şeye rağmen Beckmann *Kız* sayesinde kısa bir süreliğine de olsa sevgi hissini hissetmiştir. Diğer yandan *Kızın* hissettiği insancıl özlemler ve savaş boyunca eksik kalmış sevginin anlatımı bu karakterle en iyi şekilde yansıtılmaktadır.

Albay: Bu eserdeki *Albay* karakterini incelediğimizde, son derece kayıtsız, savaşın tüm olumsuz etkilerinden kendini soyutlamış, her şeyi geride bırakmış, sıcak yuvasında ailesi ile birlikte rahat ve huzurlu bir hayat süren bir kişi karşımıza çıkar.

Savaşın etkileri, yaşananlar onun tarafından öylesine unutulmuştur ki, kendisiyle konuşmaya gelen Beckmann'ı gördüğünde, onu azıcık harp gördüğünde akli karışan biri olarak tanımlar. Albayın bu sözlerinden de

⁸⁶Der Einbeinige

anlaşılabacağı üzere, savaş olması, o savaşta ölen onca insan, yaralanan, kolu bacağı kopan o kadar insan, bu durum karşısında ruhsal olarak yaşadıkları çöküntü tamir edilebilir ve üzerinde fazla durulmaması gereken bir olay gibi niteler. Ayrıca savaşın açtığı yaralarla hem maddi hem de manevi anlamda yıkıma uğramış insanları '*kafası karışan*' gibi basite indirgenmiş bir ifadeyle tanımlaması da Albay'ın baktığı pencereyi gözler önüne serer.

Albay'ın yer aldığı sahnede Beckman ve Albay karşı karşıya geldiği görülür. Oyunun duygusal zirvesinin yaşandığı sahneden birisidir: Sahne Beckmann'ın, eski albayının evine gidişle başlar. Bir akşam yemeği vaktinde gittiği bu evde kayıtsız bir adamı, kızını, damadını ve sıcak evinde üşüyen karısını bulur. Albay Beckmann'ı karısı, kızı ve damadının tersine son derece sakin bir şekilde karşılar ve ne istediğini sorar. Albaya, 3 yıl boyunca askerleri açlık çekerken havyar yediği için kendisini suçlu hissedip hissetmediğini soran Beckmann, ardından emrinde ölen 11 askerle ilgili sürekli gördüğü kâbusu anlatmaya başlar. Beckmann, komutası altında ölen on bir adamın sorumluluğunu albaya vermek için geldiğini söyler. Beckmann eğer albay, kendi komutasında ölen binlerce kişiye rağmen rahat uyuyabiliyorsa, on bir kişiyi daha üstlenmesinin sorun yaratmayacağını düşünür. Albay bunu garip bir fikir ve yersiz bir şaka olarak değerlendirir. Beckmann'ın şaklaban olduğunu belirtir ve ona sahnelere dönmesini öğütler. Beckmann masadan bir şişe şarap ve biraz ekmek alıp çıkar.

Beckmann'la karşılıklı konuşmalarında, Albay son derece babacan, uysal, soğukkanlı, ilginç, neşeli ve yumuşak bir tarz sergiler. Beckmann'ı savaşın etkisinden kurtulamayan biri olarak görür. Bu nedenle de ona kayıtsızca, olanları umursamaksızın, içinde bulunduğu sıcacık evinin konforunda Beckmann'a nasihatle bulunur ve ona acır.

Albay aslında yaşananların farkında olan bir karakterdir. Beckmann'a durumu büyüttüğünü söylemesi, aslında bir şekilde kendisini rahatlatma yaklaşımıdır. Kendi suçu olan her şeyi inkâr eder ve hiçbir zaman anlamadığı ve anlamak istemediği durumları olduğundan daha önemsiz gibi gösterir. Böylece kendisini rahatlatır ve Beckmann gibi vicdani bir sorumluluk taşımaksızın, sorunsuz yaşamına devam eden bir karakterdir.

Tiyatro Müdürü: *Tiyatro Müdürü*'nün karakter özelliklerinde de tıpkı Albay da görülen umursamaz tavır görülmektedir. Bu karakter yaşanan sıkıntıları sıradan bir durum gibi ele almış ve geçmişin izlerini silerek hayatına devam ettiği görülmektedir.

Eserde Beckmann'ın iyimser kişiliği olan *diğeri*, onun açlıktan kurtulup, ortalama bir hayata geri dönmesi için, onu *Tiyatro Müdürü*ne götürüyor. Savaş sonrası, kumpanyasında savaş karşıtlığını işleyen *Tiyatro Müdürü*, Beckmann'ın savaşı ve sonrasını gerçekçi, acımasız ve lirik bir katılıkla işleyen hikâyesini, gösteri için fazla "neşesiz" bulur. Müdürün tiyatro sahnesi, para etmeyen her türlü muhalefete kapalıdır. Onun sahnesi, sistemin istediği şekilde muhalefet yapabilen, insanları neşelendirmeye odaklı, acıyı, kederi göstermeyen bir sahnedir. Ancak ve ancak, sistemik ve resmi sınırlar içinde muhalefet söylemi üreten, hiçbir biçimde kendi iyi yaşam koşullarından feragat etmeyen ve piyasacı mantık içinde hareket eden bir *Tiyatro Müdürü* tiplmesi görülür.

Savaş sonrası insanların, geri dönenleri, yaşananları bu kadar hızla unutmaları ve bencilce kendi çıkarlarına uygun olarak hareket edişleri *Tiyatro Müdürü* karakteriyle bir kez daha karşımıza çıkar. Hep bana diyen bir zihniyetle ortalarda dolaşan bencil kişilikler, Beckmann gibi canını ortaya koyanların karşılaştıkları en büyük yıkımlardan biridir.

Buna benzer bir durum Beckmann ile *Tiyatro Müdürü* nün görüşmesinde gözlenmiştir. Bu bencil yaklaşım, beraber sohbetleri sırasında gaz maskesi gözlüğünü takmak zorunda kalan Beckmann'ın, üç tane gözlüğü olan Tiyatro Müdüründen, birini istemesinde de kendini gösterir:

BECKMANN: Ich weiss auch, wie blödsinnig blöde das Ding aussieht, aber was soll ich machen? Könnten Sie mir nicht eine -
DIREKTOR: Wo denken Sie hin, mein bester Mann? Von meinen paar Brillen kann ich keine nicht einzige entbehren. Meine ganzen Einfälle, meine Wirkung, meine Stimmungen sind von ihnen abhängig (Borchert, 1956, S. 30).

Tiyatro Müdürü, Beckmann'ın yaşadığı durumu aslında anlar; ancak kendisi yüzeysel konulardan sohbet ederek, başka düşüncelerle kendini avutup, geçmişini unutma gayreti içindedir.

Bayan Kramer: Savaş dışında her konuda bir kişiyi hayallerinden çekip çıkaracak kadar basit, sıradan bir kadın karakteri çizen *Bayan Kramer* Beckmann'ın anne ve babasının oturdukları eve taşınan kişidir.

Geçmişin sıkıntılarını ve yükünü üzerinden atmak istemesi, bir iş sahibi olma çabası Beckmann'ı daha da umutsuzlaştırır. Ancak anne ve babasının yanına, doğduğu eve gitme fikri içinin umutla dolmasını sağlasa da gittiğinde karşılaştığı sözünü bilmez yeni ev sahibi *Bayan Kramer*, Beckmann'ı bir kez daha hayal kırıklığına uğratır.

Bayan Kramer düşüncesizce, karşısındaki kişilerin duygularını önemsemeden konuşur. Beckmann ile konuşurken de anne ve babasının havagazıyla intihar ettiklerini ve yanlış bir iş yaptıklarını söyleyecek kadar kendi dünyasında yaşayıp, başkalarının kırılıp üzüleceğini dikkate almaz:

FRAU KRAMER (mehr gutmütig als gemein): Entnazifiziert. Das sagen wir so, wissen Sie. Das ist so ein Privatausdruck von uns. Ja, die alten Herrschaften von Ihnen hatten nicht mehr die rechte Lust. Einen Morgen lagen sie steif und blau in der Küche. So was Dummes, sagt mein Alter, von dem Gas hätten wir einen ganzen Monat kochen können (Borchert, 1956, S. 37, 38).

Bayan Kramer, tüm olup bitenlere ve savaşın acı sonucuna rağmen, kendi menfaatlerini düşünen insanları canlandırmaktadır. Yukarıda yer alan ifadelerinde de bir kişiye anne ve babasının vefatını pervasızca dile getirişi ve onların kendilerini havagazıyla zehirlemelerinden kendilerine pay biçiyor olması, o gazla yemek yapmayı düşünmesi onun ne denli kendi çıkarlarına odaklanmış bir karakter olduğunu gösterir.

Diğeri: Borchert, kendi içindeki duyguları ikiye ayırarak esere aktarmıştır. *Diğerinin*, Borchert'in savaştan körelmiş ve bastırılmış olan iyimser yönü olduğunu söylemek mümkündür.

Beckmann, hikâyenin sonunda tüm katilleri ile tekrar karşılaşmaktadır. *Diğeri*, Beckmann'ın kişiliğinin iyimser tarafıdır. Tüm karar verme aşamalarında, Beckmann'a devamlı umut verir. Ancak o hikâyenin sonunda başarısız olur ve usulca ortadan kaybolur. Aslında Beckmann her şeyin iyi olmasını istemektedir, fakat karşılaştığı kötü olaylar onu çileden çıkarmış yaşama umudunu yitirmesine neden olmuştur. Bu tür durumlarda onun intihar etmesini engelleyen şey kendisinin de farkında olmadığı iyimser yönüdür.

Diğeri, “yaşamı ve yaşamayı onaylayan, Beckmann’a şu ana kadarki hayatında eşlik etmiş olan iyimser bir benliktir.” Ancak o da sonunda pes ederek Beckmann’ı terk eder. Kendisini sürekli evet diyen bir benlik olarak niteler. “Sen her hayır dediğinde ben evet derim” der. Beckmann’ın her intihar girişiminde, *diğeri* onu yolundan döndürmek istemektedir. Beckmann’ın umudunu ve yaşam sevincini yitirdiği anlarda devreye giren iyimser bir benliktir.

Borchert, içindeki iyimser benliğin sürekli devreye girmesine izin verir. Bu benlik Beckmann’a her probleminde yardım eder, bilemediği ve umutsuz olduğu zamanlarda tavsiye ve nasihatler verir ve onu hayata döndürmek için çaba sarf eder. *Diğeri* ilk olarak, Beckmann Elbe’den kıyıya vurduğunda devreye girmiş ve ona arkadaşlık etmiştir. Nehir kıyısında tanıştığı bir kızın evine giden Beckmann oradan kaçarak tekrar Elbe’ye yöneldiği zaman iyimser benliği devreye girmiş ve onu bu niyetinden vazgeçirmeye çalışmıştır. Beckmann, *diğeri* ile olan konuşmasında insanlığından acı çektiğini dile getirir. Adını ve varlığını artık taşıyamamaktadır. Kendi varlığını suçun varlığına denk görmektedir. İçindeki ses, ona savaştayken aldığı sorumluluğu komutanına tekrar iade ederse, sadece kendi suçlarından kurtulmak için çabalayacağını söyler. Beckmann, bu sese kulak verir fakat başarısız olur ve bunun üzerine tekrar Elbe’ye yönelir. Tam bu sırada *Diğeri* tekrar devreye girer ve hiçbir şeyin bitmediğini daha başka alternatiflerin de olduğunu ve mutlaka kendisine açık bir kapı bulabileceğine onu inandırır. Beckmann, onu dinler ve Tiyatro müdürü ile görüşmeye gider, oradan da umduğu gibi bir sonuçla dönemeyen Beckmann son bir kez daha *diğerini* dinler ve ailesinin evine gider. Oraya vardığında gerçek bir kez daha tokat gibi yüzüne çarpar. *Diğerinin* Beckmann için bulduğu çözümlerin hiç biri sonuç vermez ve bulduğu tüm alternatifler boşa çıkar. Beckmann artık kendisini tam olarak evsiz, yurtsuz ve korumasız hissetmektedir. Yaşamak için daha fazla bir neden görememektedir.

Bütün bu yaşananlar sonunda Beckmann’ın içindeki iyimser güç olan *diğeri* de kendisini terk eder. *Diğerinin* artık Beckmann’ı terk etmiş olması aslında Beckmann’ın içindeki olumlu düşüncelerin yerini olumsuzluklara bırakmış olmasıyla ilgilidir.

4.2.3. Eserin Özeti

Oyun, ön oyun ile başlar, rüya adlı bir sahneyle devam eder. Ardından da beş sahneden oluşan oyun sahnelenir.

Oyun'un "Ön oyun"⁸⁷ başlıklı kısmında *Tanrı* ile *Cenaze Levazımatçısı*kılığındaki *Ölümün*karşılıklı konuşmaları yer alır. Tanrı bu diyalogda, "çocuklarım" diye insanlık için ağlarken, levazımatçı onu küçümseyerek ağlamaması gerektiğini, çünkü artık kimsenin ona inanmadığını, zayıf ve güçsüz olduğunu söyler. Konuşma ilerledikçe Cenaze Levazımatçısının ismi ölüm, *İhtiyar Adam* karakterinin ismi ise Tanrı olarak değiştiği görülür. Konuşma aynen devam etse de, karakterlerin kimliği açıkça anlaşılır. Bu karakter değişimleri ile ölüm Tanrı'ya öğüt vererek kendine iyi bakmasını nasihat eder. Suya düşmemesi için dikkatli olması gerektiğini söyler. Artık söz ölümün olmuştur. Tanrı ise, tüm olanlar için üzgündür. O, her şeyin iyi olmasını arzu etmektedir; fakat olayları değiştirecek ne gücü ne de inancı vardır.

Rüya⁸⁸ adlı kısımda ise Beckmann Elbe'nin derin sularına atlar. Elbe ile Beckmann arasında bir konuşma başlar. Elbe ona derdinin ne olduğunu ve neden canına kıymak istediğini sorar. Beckmann yeni yeni kendine gelmektedir. Elbe ona nerede olduğunu söyler. Beckmann, ona sonsuza dek uyumak istediğini söylediğinde, Elbe ona büyük bir yanlışlık içerisinde olduğunu ifade eder. Beckmann ise yirmi beş yaşında olduğunu ve hiç bir şeye tahammülü kalmadığını anlatır. Elbe, Beckmann'a bir baba gibi nasihatle bulunarak daha çok genç olduğunu ve yaşaması gerektiğini, birçok insanın aynı durumda olduğunu söyler.

Beckmann kendi kendini idare edemeyecek kadar zayıf düşmüş bir insandır. Umudunu yitirmiş ve genç yaşta olmasına rağmen hayattan bir beklentisi kalmamıştır. En büyük sorunu ise yalnızlıktır. Zaten yalnız olduğu için de Elbe ile konuşmaktadır.

Birinci oyun; Beckmann'ın Diğeri ile karşılaşmasıyla başlar. Beckmann onun kim olduğunu sorduğunda, o evet diyen, iyimser birisi olduğunu söyler. Beckmann ona yüzünün nerede olduğunu sorduğunda ise diğeri "*her yerde, benim her yerde yüzüm var.*" der. Beckmann burada kendi kendisiyle

⁸⁷ Vorspiel

⁸⁸ Traum

yüzleşmektedir. Tüm zor durumda olan insanlar gibi, o da bunu yapmaktadır. Beckmann onu kovmak ister ama o, gitmek istemez. O, bir anlamda kendi sağduyusunu dinlemek istememektedir; ancak elinde değildir. Diğer, Beckmann'a bir adının olup olmadığını sorduğunda ise, düne kadar vardı ama artık yok der. Karısının kendisine böyle hitap ettiğini söyler.

Beckmann kendi kendisiyle yüzleşmekten korkmaktadır. Çünkü yüzleşmek ona gerçekleri bir kez daha hatırlatacak, acılarının varlığından bir kez daha haberdar edecektir. Karısı ona sadece Beckmann demiş, ona sahip çıkmamıştır. Karısı ona herhangi biriymiş gibi davranmıştır. Sanki bir masaya masa der gibi ona basit bir şekilde sadece Beckmann demiştir. Savaşta çektikleri yetmezmiş gibi bir de en yakını olan karısı tarafından dışlanmıştır. Bu olay üzerine Beckmann'ın tüm dünyası yıkılır, cephede bin gece düşlediği karısı artık onun değildir.

Beckmann Elbe'yi rüyasında görür. Elbe ile konuşması da rüyasında gerçekleşmiştir. İçindeki kendi kendini öldürme arzusu, rüyasında reddedilmiştir. Ölmek istemesine rağmen bilinçaltından bir ses, yaşaması gerektiğini daha çok genç olduğunu fısıldar. Kendi kendisiyle çelişki içerisindedir. Sürekli soğuktan ve üşümekten şikâyetçidir. Bu durumdan onun ne kadar korunmasız olduğunu anlarız.

Beckmann kendi kendine düşüncelere dalmışken aniden bir Kız gelir. Beckmann kızı tanımamaktadır. Kız onu görünce ilk başta ürker ve ölü olduğunu düşünür. Ancak onun yaşadığını ve yarı suda yarı karada olduğunu görünce şaşırır. Ona burda ne yaptığını, sudan çıkması gerektiğini söyler. Fakat Beckmann dizinden yaralı olduğunu söyleyerek çıkmasının çok zor olduğunu anlatmaya çalışır. Kız, ona yardım etmek için evine götürmek ister. Kocasını yıllar önce cepheye gitmiş ve karısı ondan bir daha haber alamamıştır. Evine götürüp Beckmann'a giymesi için, askere gidip de dönmeyen kocasının elbiselerini verecektir. Beckmann, gördüğü ilgiden şaşkın bir vaziyettedir. Beckmann'ın içindeki iyimser taraf yine devreye girer ve ona her şeyin böyle çok güzel olduğu hissini verir. Hayat tekrar tatlılaşmış ve güzelleşmiştir. Haliyle kimse de böyle bir durumda ölmek istemez.

İkinci oyunda; Beckmann kızla birlikte onun evine gider. İçeri girer girmez kız onu daha iyi görebilmesi için ışığın altına gidip durmasını ister. Gözlüklerinin ne işe yaradığını ve nereden aldığını sorar. Kız onu yarı suda

bulduğu için ona devamlı “Fisch” diye hitap etmektedir. İri yarı olan kocasının elbiselerini verdiğinde Beckmann onların içinde neredeyse kaybolur.

Beckmann’ın içerisinde onu rahatsız eden bir huzursuzluk vardır. Hiç konuşmaz ve kızın verdiği elbiseleri tekrar çıkarmak ister. Fakat kız ısrarla onları çıkarmaması gerektiğini söyler. Kız da savaş sonrası insanının yalnızlığını çekmektedir. Konuşacak, dertleşecek kimsesi yoktur. Beckmann’a sürekli olarak konuşmasını, anlamsız da olsa konuşmasını rica eder. Sonra Beckmann’ın gözlüğüne bakarak onu çıkarmasını ve dünyaya bir de gözlüksüz bakmasını ister. Onu alır. Fakat Beckmann bu durumda hiç bir şey görememektedir. O, savaştan bir nesne olduğu için insanların gözüne çirkin görünmektedir. Gözlüğünü tekrar ister. Kız onu oturması için yanına çağırdığında, Beckmann kendilerine doğru yaklaşan birini hissettiğini söyler. Kapı açıktır. Ayak sesleri git gide yaklaşmaktadır. Sonunda kızın kocası tek bacaklı olarak gelmiştir.

Tek bacaklı adam, Beckmann’ı karısının yanında görünce çok sinirlenir. Ayrıca adam bir de kendi elbiselerini giymiştir. Bunun üzerine tek ayaklı adam Beckmann’a hakaretler yağdırır ve Beckmann kendisini yine sokakta bulur.

Olanlar yine onun aleyhinedir. Fakat aynı zamanda kızın kocasının da aleyhinedir. Çünkü Beckmann’da, onun yaşadıklarının aynısını yaşamıştır. Beckmann yine Elbe’ye yönelmiştir ve tam bu esnada diğeri yani iyimser kişilik devreye girerek yanlış yöne doğru gittiğini, gitmesi gereken yerin orası olmadığını söyler.

İçindeki ses ona savaştayken aldığı sorumluluğu götürüp geri vermesini söyler. Böylece, her gün rüyalarında gördüğü kâbuslardan kurtulacaktır. Kendisinin emrindeyken ölen on bir kişinin yüzlerini, karılarını, çocuklarını, anne ve babalarını her gün kendisinden hesap sorarken görmektedir.

Bu kısımda onun için her şey güzel başlamıştır fakat sonu yine hüsrandır. Beckman için her yeni başlangıç kötü bir sonla bitmektedir. Ancak tüm bunlara rağmen içindeki ses onu ikna edip başka kapıları zorlamasını sağlar.

Üçüncü oyunda; Beckmann savaştayken komutanından aldığı sorumluluğu geri vermek için komutanının evine gider. Eve vardığında komutanı, ailesiyle birlikte oturmuş yemek yemektedir. Başlangıçta komutanı onu tanımaz. Beckmann savaştan döndükten sonra aç, susuz ve çok yorgun

olduğunu söyler ve dışarıyı bir de böyle sıcak bir evden seyretmek istediğini söyler.

Komutanın ailesi, Beckmann'ın giyiminden ve görünüşünden korkmuşlardır. Beckmann'la alay ederler. Komutanı ne istediğini sorduğunda ise savaştayken kendisine Gorodok'ta 14 Şubat günü, 42 derece soğukta verilen yirmi adamın sorumluluğunu geri vermek istediğini söyler. Onların içinden on biri ölmüştür ve her gece Beckmann'ın rüyalarına girmektedirler. Komutanına kendi sorumluluğunda bin, iki bin adam kaybetmenin nasıl bir şey olduğunu sorar. Bundan rahatsızlık duyup duymadığını sorar. Fakat tüm bu sözlerin karşılığında komutan onunla alay eder.

Komutan savaş psikolojisini çoktan üzerinden atmış ve yeni hayatına adapte olmuştur. Beckmann'a şoförüne gitmesini ondan kendisine ait eski çamaşırlardan alıp giymesini söyler. Bu şekilde insana benzeyeceğini söylemektedir. Beckmann, komutanının bu insan dışı davranışına katlanamaz ve kendini sokağa atar.

Dördüncü oyunda; Beckmann'ın karnını doyurmak için iş aradığını tanık oluruz. Beckmann tiyatrodan çalışmak için bir yere başvurur. Tiyatro müdürünü süzer ve şöhretli olmayan insanlara kendilerinin ihtiyaçları olmadığını söyler ve ona bu yaşa kadar ne yaptığını sorar. Beckmann ise Sibiry'a'da savaşta olduğunu söylediğinde tiyatro müdürü ona, biraz tecrübe kazanıp öyle gelmesini ister. Tiyatro müdürünün bu sözü onu çok kızdırır. *“Biz cepheye kendiliğimizden gitmedik, nerede tecrübe kazanacağız, mutlaka bir yerlerden başlamamız gerekiyor”* (Necatigil, 1962, 32) der.

Beckmann, tiyatro müdüründen ayrıldıktan sonra yine Elbe'ye yönelir. Ancak Diğerleri hemen devreye girerek, onun için daha başka açık kapılar olduğunu pes etmesinin yanlış olduğunu söyler. Fakat Beckmann son derece sinirlidir ve bu düşünceler zihninde yer etmişken, psikolojik ve ahlaki yıkımın yaşandığı bu toplumdan tek kurtuluşun, Elbe olduğunu düşünmektedir. Hiçbir yerde huzur ve rahat bulamamaktadır. Bu düşüncelerdeyken, içindeki ses ona birden annesini hatırlatır. Çünkü annesi ona sıcak yemekler yapar ve onu temiz giyindirir. Beckmann asıl gitmesi gereken yerin orası olduğunu anlar.

Beşinci oyunda; Beckmann son bir umutla kendisinin doğduğu ve ailesinin oturduğu eve gider. Fakat dış kapının üzerinde yazan isimde Beckmann yerine farklı bir isim vardır. Buna çok sinirlenir ve zili çalar. Yaşlı bir

kadın olan Bayan Kramer kapıyı açar ve kimi aradığını sorar. O da Beckmann'ların bu evde oturduklarını şimdi nerede olduklarını sorar. Yaşlı kadın onların kendilerini gazla zehirleyerek öldüklerini ancak saçma bir iş yaptıklarını çünkü o gazla kendilerinin bir ay yemek yapabileceklerini söyler. Bunun üzerine Beckmann çok sinirlenir ve kadına hemen kapısını kapatmasını yoksa kötü olacağını söyler.

Daha sonra Beckmann yine Elbe'ye yönelir ve içindeki sesle tartışmaya başlar. İkisinden biri haklıdır ama kim?

Hayat tüm zorluklarına ve acılarına rağmen durmaksızın devam etmektedir. Beckmann için artık uğruna yaşayacağı hiç kimse ve hiçbir şeyi yoktur. Üşümektedir, açtır ve aşırı yorgundur. Ayakta duramayacak kadar yorgundur ve artık pes diyeceği noktayı çoktan gelmiştir. Öte yandan pes demenin de faturasını bilmektedir. Ondan sonra onun için geriye dönüş yoktur ve bu nedenle iyi düşünüp, iyi karar vermesi gerekmektedir.

Son oyunda; Beckmann kendisinin katilleri olarak nitelediği insanları tek tek sayar. Bunlar komutanı, Bayan Kramer, Tiyatro müdürü ve en başta da kendi karısıdır. En sonunda yanından hiç ayrılmayan “Diğeri” de onu terk eder ve yalnızlığı ile baş başa kalır.

4.2.4. Motifler

Bu eserde ele alınan konuları daha iyi açıklanabilmesi amacıyla; *savaş, iletişim problemi ve umutsuzluk* motifleri incelenmiştir.

4.2.4.1. Savaş

Savaş motifi üzerine kurulmuş olan bu eserde, savaş sonrasında yaşanan acıların dile getirildiği görülür. Maddi ve manevi anlamda yaşanan sarsıntı, Borchert tarafından bu eserle ortaya konmuştur.

İkinci Dünya Savaşı resmi olarak 1 Eylül 1939'da başlamış ve altı yıl gibi uzun bir süre devam ettikten sonra 19 Ağustos 1945 tarihinde sona ermiş, ilkinde göre oldukça kanlı geçen bir savaştır. Milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlanan bu savaşın mimarı, mensup olduğu ırk dışında, diğer ırkları yok sayan bir ideolojiyi benimsemiş olan Hitler'dir. '*Üstün Alman ırkı*' yaratma düşüncesiyle yola çıkan bu lider, aslında kendi milletini acı dolu bir savaşın içine

sürüklemekle kalmamış, sonrasında yaşanan travmaları da beraberinde çağırmıştır (Bkz. Bülent Kırmızı, Wolfgang Borchert ve Savaş Sonrası Alman Edebiyatında Savaş, 2002).

Hitler ırkçılık söylemlerini halkın bir kısmına empoze etmiş olsa da insanların çoğu bu düşünceleri paylaşmamıştır. Bütün bunlara rağmen kendini savaşın içinde bulan halk, kendisine yaşatılmak istenene razı olmak zorunda kalmıştır.

Bu razı oluşun beraberinde yarattığı yıkımın ele alındığı bu eserde de savaş motifini inceleyeceğiz. Savaşla tahminlere göre 7 milyonu Almanya'daki kamplarda olmak üzere yaklaşık 40-50 milyon arasında insan ölmüştür. Bunun yanında harap olan kentler, yok olan aileler, yaşanan psikolojik yıkım için verilecek bir rakam bulunamamıştır.

Savaşın bu acı bilançosu dahi insanın kanını dondurması için yeterli bir sebepken, savaşı bizzat yaşamış yazar Borchert'in kaleminden çıkan bu eser o dönemin acılarına ışık tutacak niteliktedir.

Eseri incelediğimizde, savaş motifi ve ardında yaşananlar yapının tamamına nüfuz etmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında parçalanmış aileler, ruhen yıkılmış insanlar, umutsuzlukla dolu beyinler, aç ve sefillik içerisinde dolaşan işsiz insanlar Almanya'nın o günkü sosyal yapısı hakkında da bilgi verir. Beckmann ve diğer bireyler toplumun genel yapısı hakkında bilgi edinmemize olanak sağlar.

Beckmann taşıdığı sorumluluktan ötürü ailesinden ayrılmakta, tüm sevdiklerini arkada bırakıp, inanmadığı bir savaş uğruna her şeyi göze almak zorunda kalmıştır.

Bu eseri incelediğimizde, toplumun sosyal yapısında, savaşla birlikte yaşanan psikolojik çöküntü karşımıza çıkar. Savaşın bitişi ile birlikte, geri dönen Beckmann'ın yaşadığı çaresizlik, oyunun başından itibaren kendisini Elbe nehrine atıp, intihar etmek isteğiyle kendini gösterir. Bir diğer taraftan ise; içindeki iyimser benlik olan *Diğeri* ile taşıdığı umudun gerçeğe dönüşmesini beklemektedir. Aslında bu Beckmann'ın her şeye rağmen taşıdığı ümidin yansımasıdır.

Beckmann'a evinin kapısını açan Kız'ın birinci ve ikinci sahnede ortaya çıkışı ile savaşı yaşayan ve geride kalanların yaşadığı psikolojide ortaya konur. Kız, Beckmann'dan konuşmasını, susmadan sürekli konuşmasını ister. Çünkü

savaşa gönderdiği kocasını üç yıldır görmemiştir ve konuşacak, iletişim kuracak birine ihtiyacı vardır. *Kız*'ın savaş sonrası yaşadığı yalnızlık şu sözlerle ortaya konmuştur:

MÄDCHEN(*warm, verzweifelt*): ... Du sagst gar nichts. Sag was, Fisch, bitte. Sag irgendwas. Es braucht keinen Sinn zu haben, aber sag was. Sag was, Fisch, es ist doch so entsetzlich still in der Welt. Sag was, dann ist man nicht so allein. Bitte, mach deinen Mund auf, Fischmensch. Bleib doch da nicht den ganzen Abend stehen. Komm. Setz dich. Hier, neben mich. Nicht so weit ab, Fisch. Du kannst ruhig näher rankommen, du siehst mich ja doch nur verschwommen. Komm doch, mach meinetwegen die Augen zu. Komm und sag was, damit etwas da ist (Borchert, 1956, S. 18).

Savaş kimi zaman görünürde belli bir sebep olmasa da yaşanan acıların bu olguyla beslendiği açıktır. Tıpkı Almanya'nın somut bir neden olmadan girdiği bu savaş gibi, bu savaştan da zararlı çıkanlar yine Alman milleti olmuştur. Büyük Almanya hayaliyle çıkılan yolda insanlar ölmüş, kadınlar evlerini terk etmiş, yalnızlığa mahkûm olmuşlar, çocuklar ise aç kalmışlardır.

Diğer yandan savaştan dönen insanlar vardır. Onlar yüzlerce gün, soğuk açlık ve hastalıklarla mücadele etmişler, nöbet tutmuşlar, yaralanmış ve ölmüşlerdir. Tıpkı diğer savaştan dönen diğer insanlar gibi, eserdeki Beckmann karakteri de evine dönme arzusuyla, eşine, çocuğuna kavuşma hayaliyle yaşamıştır. Ancak cephede gördükleri eziyetlere memleketlerinde yenileri eklenmiştir. Bu durumda Beckmann karakterinde de gördüğümüz, içlerinden çıkamadıkları psikolojik buhrana sürüklenmişlerdir.

Savaş nedeniyle karısını görmeye giden ve onun yanında başka bir adamın olduğunu gören Beckmann'ın yaşadığı durumun aynısı, kendisini evine alıp ona yardım eden *Kız*'ın yer aldığı sahneyle gösterilmiştir. Daha sonradan evine dönen *Kız*'ın kocası, Tek bacaklı adamın koltuk değneğinin sessizliği bozan, savaş anında sessizliği bozan sesler gibi duyulması ve o anda Beckmann'ın yaşadığı ruhsal sarsıntıya tanık oluruz:

BECKMANN(*mit wachsender Angst*): Ich werde jetzt ganz sachte sachte verrückt. Gib mir meine Brille. Schnell. Das kommt alles nur, weil es so nebelig vor meinen Augen ist. Da! Ich habe das Gefühl, dass hinter deinem Rücken ein Mann steht! Die ganze Zeit schon. Ein grosser Mann. So eine Art Athlet. Ein Riese, weisst du. Aber das kommt nur, weil ich meine Brille nicht habe, denn der Riese, mit einem Bein und zwei Krücken. Hörst du-teck tock. Teck tock. So machen die Krücken. Jetzt steht er hinter dir. Fühlst du sein Luftholen im Nacken? Gib mir die Brille, ich will ihn nicht mehr sehen! Da, jetzt steht er ganz dicht hinter dir (Borchert, 1956, 18).

Savaşın korkunç ve vicdansızca olması tüm askerleri olduğu gibi Beckmann'ı da ruhen sarsmıştır. Saklandıkları çukurda, düşmanın kendilerini yok etmek için sıkacağı her kurşun sesini beklerken, duyacakları, etraftan gelebilecek ufacık bir sesin yaratacağı tedirginlikle beklerler. Kendi varlıklarını ayak uçlarından saç köklerine kadar korkudan titreyerek hisseden bu insanların yaşadıkları çaresizlik ve sonrasında görülen yansımaları Beckmann karakterinde de görülür.

Eserde Beckmann karakteri üzerinden savaşın olumsuz bir etkisini daha gözlemlenir. Savaştan dönen askerlerin iş bulma konusunda karşılaştıkları problemler yansıtılır. Tüm zamanlarını savaşarak geçirmiş bu insanlar kendilerini geliştirememişler, her bakımdan yaşadıkları zamanın gerisinde kalmışlardır. Onların gerçekleri, becerileri ve nitelikleri farklıdır. Cephede her an ölüm korkusu yaşayan bu insanların acıları ve sorunları kimseyi ilgilendirmemektedir. Yer yer alay edilen, yer yer de horlanan bu insanları toplum adeta görmek istememekte ve dışlamaktadır. Beckmann'ın tiyatro müdüründen iş istemesi, fakat kabul edilmemesi ve artık savaş anılarıyla kimsenin ilgilenmediği gibi cevaplar vermesi, Beckmann'ı ve onun gibileri yok etmeye, görmezden gelmeye yönelik tutumlardır.

DIREKTOR: ... Wie alt sind Sie denn?

BECKMANN: Fünfundzwanzig.

DIREKTOR: Na, sehen Sie. Lassen Sie sicherst mal den Wind um die Nase wehen, junger Freund. Riechen Sie erst mal ein wenig hinein ins Leben. Was haben Sie denn so bis jetzt gemacht?

BECKMANN: Nichts. Krieg: Gehungert. Gefroren. Geschossen: Krieg. Sonst nichts.

DIREKTOR: Sonst nichts? Na, und was ist das? Reifen Sie auf dem Schlachtfeld des Lebens, mein Freund. Arbeiten Sie. Machen Sie sich einen Namen, dann bringen wir Sie in grosser Aufmachung raus. Lernen Sie die Welt kennen, dann kommen Sie wieder. Werden Sie jemand! (Borchert, 1956, S. 30, 31)

İnsanlar akıllı ve inançlı olmalarıyla diğer canlılardan ayrılır. Bu aklını kullanabilen insan, karşısındakilere de gerçekten hak edilen şekilde davranması gerektiğini bilir. Alay edilen ve hor görülen bir insanın ne kadar büyük bir hayal kırıklığıyla karşı karşıya kaldığını da bu eserde görmekteyiz. Tiyatro müdürünün, hor gören, küçümseyen yaklaşımı karşısında, Beckmann'ın kendisini güçsüz ve aciz hissetmiş ve sessiz kalmaktan başka bir şey elinden gelmemiştir.

İnsanların toplumda diğer insanları küçümsemeleri, zayıf, kendilerine güvenleri olmayan, kişilik bozuklukları olan bir toplumun oluşmasına neden olur. Özellikle savaşın ağır yükünü çekmek durumunda kalmış, Beckmann gibi kişiliklerde bir süre sonra geleceğe karşı duyulan ümitsizlik, çaresizlik ve terk edilmişlik gibi duygular üst düzeyde hissedilmeye başlamaktadır.

Böylesine savaşın açtığı yaralara karşı duyarsızca ve umursamaz şekilde davranmak, ilerde toplumlarda görülebilecek yozlaşmayı da beraberinde getirecektir. Böyle bir toplumla da hiçbir yere varılamayacağı bir gerçektir. Sonuçta sadece güçlü olanın kazanabildiği, zayıf olan yerin dibine batsın gibi, insanlık adına utanç sayılabilecek eylemlerin oluşması son derece muhtemeldir. Böylelikle oluşan yozlaşmış, bencil bir millet topluluğu karşımıza çıkacaktır.

Borchert aslında bir bakıma devleti yönetenleri, üst yönetimde olanları açılan bu yaradan sorumlu tutmaktadır. Bu eserde Albay'ın emriyle keşif için gönderilen askerlerin yirmisinden Beckmann'ın emrindeki on birinin ölümü sebebiyle, Beckmann kendini sorumlu tutar. Bu nedenle Albay'a gidip, bu emri kendisi verdiği için, bu kişilerin sorumluluğunu ona vermek ister, çünkü Albay birçok emir vermiş ve yitip giden birçok kişiden sorumlu olan bir üst düzeydir ve artık her şeyi unutup sıcacık evinde, ailesiyle birlikte hayatına devam edebilmektedir. Bu nedenle de görülür ki, Borchert aslında üst düzeyde yer alan, emri veren kişilerin vurdumduymazlığına, savaşın psikolojisinden bu kadar rahat kurtulup, ölen o kadar insanı umursamaz tavırlarına gönderme yapmaktadır.

Ayrıca Beckmann'ın savaş gibi tüm olumsuzlukların bir araya geldiği bir ortamda, kendisiyle alay edilip, küçük görülen davranışlarla karşılaşması, onun ruhsal yıkımına katkıda bulunmuştur. Eserin birçok yerinde savaşın açtığı yaraların gerek fiziksel gerekse ruhsal olarak, karşısındaki kişiler tarafından fark edilip küçümsenerek alay edildiği görülür. Bunlardan bir diğer örnekte, bulunduğu rahat koşullar altında, Beckmann'ı eleştiren, Albay ve ailesidir:

MUTTER: Vater, bleib bei uns. Ich habe Angst. Ich friere von diesem Menschen.

TOCHTER: Unsinn, Mutter. Das ist einer von denen, die mit einem kleinen Knax nach Hause kommen. Die tun nichts.

SCHWIEGERSOHN: Ich finde ihn ziemlich arrogant, den Herrn.

OBERST(*überlegen*): Lasst mich nur machen, Kinder, ich kenne diese Typen von der Truppe (Borchert, 1956, S. 22).

Bu eserde savaş motifini incelediğimizde, savaşın iki boyutu ortaya çıkmaktadır. Savaşı yaşayanlar ve savaşın gerisinde kalıp, onun yarattığı hayatla m¼cadele etmek durumunda olanlardır. Beckmann savaş sonrası dönd¼đ¼ hayatla kendine bir yer bulmaya çabalarken, ailesi, kendisini koşulsuz seven annesi aklına gelir. Ancak gittiğinde anne ve babasının hava gazıyla intihar ettiklerini, duygusuz, kendi sıkıntılarından başka kimseyi d¼ř¼nmeyen *Bayan Kramer*'den öğrenir.

Bu noktada, Beckmann gibi savaşta her şeye rağmen hayatta kalma m¼cadelesi verenler ile ailesi gibi geride kalanlarında yoksulluğa, kıtlığa dayanabilmek için verdikleri savaşa tanık oluruz. Onların da durumları hiç de iç açıcı değildir. Savaşın faturasını kimileri ölererek, kimileri de yaşayarak, aç-susuz kalarak, donarak ve daha sayamayacağımız kadar farklı, zor şartlar altında bu bedeli ödemek zorunda kalmışlardır. Beckmann'ın anne ve babasının bu zor şartlar karşısında artık yaşama isteklerinin kalmayışı ve intihar etmeleri de bunun birer yansımasıdır.

Oyunda Bayan Kramer karakteri ile toplumun genel d¼ř¼nce yapısını yansıtılmıştır. Her alanda kıtlık ve yokluk yaşayan bu insanlara göre, kişinin kendisini gazla zehirlemesi bile l¼kst¼r. Onlara göre gaz bir intihar aracı olmamalıdır. Çünkü bulunması zor olan bir şeydir ve intihar yerine yemek pişirmek için kullanılmalıdır. B¼yle bir ortamda insanlar birbirleri için fedakârlık edemedikleri aksine herkesin kendi ihtiyaçları peşinde koştukları gör¼l¼r. Savaşın sadece kendini d¼ř¼nen bireyler yarattığını gör¼r¼z. Cephe gerisindeki insanların beslenme ihtiyaçları, ısınma-giyinme gereksinimlerini karşılamakta çeşitli güçlüklerle karşı karşıya gelmişlerdir. Bu temel ihtiyaçları dahi karşılamakta yaşanan zorluğun getirdiği nokta da, Bayan Kramer gibi, yitip giden yaşamlar yerine, boşa harcandığını d¼ř¼nd¼đ¼ hava gazına üzülmekle ortaya çıkar. Açlık ve kıtlıkla yaşamış insanlar, intihar yöntemi olarak hava gazını kullananları b¼ylesine, insanı önemsiz gören bir tutumla eleştirmektedirler.

Savaşa gidenler ve kalanlarda, savaşın izleri çarpıcı biçimde ortaya konmaktadır. Son olarak umutsuzlukla iyimser benliğini de kaybeden Beckmann karakteri yaşadığı psikolojik çök¼ř¼yle baş başa kalır. Savaş beraberinde birçok yara açmıştır. Savaş gidenler için çocuklarını, ailelerini, umutlarını yitirmelerine neden olurken ve geride kalanlar için temel ihtiyaçları karşılamada çok ciddi

sıkıntılarla baş etmek zorunda kalmışlardır. Diğer taraftan Beckmann'ın karşılaştığı gibi, hiçbir şeyi dert etmeyen ve kazanma hırslarına yenilen insanların da kendi benliklerinde terk ettikleriyle hayata devam ettikleri görülür.

Borchert bu eserde savaşı ve onun yansımalarını birçok açıdan incelemiş ve savaş psikolojisini bizzat tanığı olarak en çarpıcı biçimde ele almıştır.

4.2.4.2. İletişim Problemi

Eserde Beckmann'ın savaştan döndükten sonra sürekli hayal kırıklıklarına uğraması ve üzülen bir türlü normal hayata adapte olamadığı görülüyor. Sadece o günlere ait bir durum olmamakla birlikte, günümüzde de halen bunun örneklerini görmemiz mümkündür. Ancak şunu da göz ardı etmemek gerekir, adaptasyon sorunu olan bu bireylerin yaşadıkları durumlar ve sebepleri farklılıklar arz etmektedir. Bu problem insanın kendi kendini gerçekleştirememesi problemidir.

Beckmann da diğer tüm yaşıtları gibi erken yaşta askere gitmiş idealleri ve hayallerini ertelemek zorunda kalmış belki de milyonlarca gençten sadece biridir. O, hayata aç bir insandır. Bu açlık nesnel anlamda bir açlık değildir. Kesinlikle soyut anlamdadır.

İnsanlar arası iletişimde meydana gelen bozukluklar, insanların birbirlerini anlamalarını güçleştirmektedir. Metni okurken tiyatro müdürünün eser kahramanı olan Beckmann'ı işe almamasında haklı yanı varmış gibi algılansa da Beckmann'a bu fırsat tanınmamıştır. O, kendini anlama, kendisini gerçekleştirme fırsatı verilmeden askere gönderilmiş, hayatı tam anlamıyla kavrayamamış bir insandır. Bu nedenle onun hayatına yön veren en büyük unsur savaş hayatı olmuştur.

Bizler bunu psikolojik olarak açıklamak isteriz. Bu bağlamda, insanları davranışta bulunmaya iten güdülerin nasıl sınıflandırılabileceğı konusunda ortaya konançeşitli görüşlere bakılmalıdır. Bunların en tanınmışlarından birisi Maslow'a aittir. Maslow, güdülerini beş basamakta toplamış, bu basamaklara ise "İhtiyaçlar Hiyerarşisi" adını vermiştir.

"Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde ilk basamakta fizyolojik ihtiyaçlar yer almaktadır. Fizyolojik ihtiyaçlarını giderememiş bir kişinin, üst basamaklardaki ihtiyaçlara yönelmesi söz konusu değildir. Fizyolojik ihtiyaçlarını giderebilenler ise güvenlik ihtiyacı duyarlar; bu ihtiyaç, güvenli bir ortamda yaşama, güvenli bir işte çalışma vb. hususları kapsar. Güvenlik ihtiyaçlarını giderebilenler, bir gruba ait olmaya, insanlarla yakın ilişkiler

kurmaya, sevmeye ve sevilme ihtiyaç duyarlar. Bu ihtiyaçlarını da giderebilenler benlik duygusuna, yani kendilerini değerli ve saygıdeğer algılamaya ihtiyaç duyarlar, başarı ve statü ararlar. İlk dört basamağa ilişkin ihtiyaçlarını, yeterince giderebilmiş olanlar ise en üstteki kendini gerçekleştirme aşamasına ulaşırlar; kendilerini gerçekleştirmeye ihtiyaç duyarlar (Dökmen, 1994, S. 104).

Oyunun kahramanını bu açıdan inceleyecek olursak, onun gerçekten bir iletişim çatışması içerisinde olduğunu görürüz. Beckmann'ı incelerken Maslow'un bu kriterlerinden yola çıkacak olursak, Beckmann'ın fizyolojik açıdan ihtiyaçlarını karşılama konusunda son derece eksik kaldığını görürüz. Savaş döneminde karşılaştığı koşullar ve sonrasında, savaştan harabe olmuş bir memlekete dönmesiyle birlikte onu orada bekleyen felaketler vardır. Başlıca temel fizyolojik ihtiyaçlarını karşılayabilmesi için gerekli şartların yetersizliği, birçok sorunla baş etmek durumunda bırakmıştır. Karşılaştığı sorunlardan ilki karısının onu terk edişiyile başlar. Aç, parasız, uykusuz, soğuktan titreyen ve kalacak bir yeri olmayan yüz binlerce insandan sadece birisi olarak hayatta kalmaya çalışır.

Beckmann, temel ihtiyaçlarını bile karşılama konusunda son derece yetersizdir. İçinde bulunduğu sıkıntılı durumlardan iyimser benlik olan *Diğeri* ile üstesinden gelmeye çalışırken, karnını doyurması için iş ihtiyacı olduğunun farkındadır. Fakat kimse ona iş vermek istemez. Tiyatroda iş istemeye gittiğinde, müdüre söyledikleriyle müdürün iş vermek istemeyişini böylesine alaycı ve gerçek dışı bir anlatımla dile getirir ve içinde bulunduğu durumu sitemkâr şekilde ifade eder:

BECKMANN: Einmal muss man doch irgendwo eine Chance bekommen. Irgendwo muss doch ein Anfänger mal anfangen. ... Nein, keiner hat uns nach Sibirien geschickt. Wir sind ganz von alleine gegangen. Alle ganz von alleine. Und einige, die sind ganz von alleine dageblieben. Unterm Schnee, unterm Sand. Die hatten eine Chance, die Gebliebenen, die Toten. Aber wir, wir können nur nirgendwo anfangen. Nirgendwo anfangen (Borchert, 1956, S. 31).

Beckmann, bu konuşmasında herkese sitem etmektedir. Askere gitmek onun fikri değildi, Rusya' ya gidip savaşmak da onun düşüncesi değildi, ancak tüm bunların sonucu Beckmann ve onun gibilerinin sırtına yüklenmektedir. O günün koşulları göz önünde bulundurulduğunda, Beckmann ve akranlarına haksızlık yapıldığını açık bir şekilde görmekteyiz. Ne var ki bu insanlar artık

gözden çıkarılmışlardır. Onların hisleri, duyguları, ihtiyaçları, savaş bittiğinde karşılaşacakları maddi, manevi sıkıntılar hiç mi hiç önemli değildir.

Tiyatro Müdürünün Beckmann ile olan diyaloglarında da görülmektedir ki; Tiyatro Müdürü Beckmann'ın içinde bulunduğu koşulları görmezden gelmektedir. Çünkü onun yaşadıklarının sorumluluğu Beckmann ve onun gibilerin sırtına yüklenmektedir. Bu durumda, onlar toplumdan soyutlanarak hemen hemen hiçbir gruba dahil edilmemektedirler.

Yakın ilişkiler kuramama ve hiçbir gruba dâhil olamayışları, onlarda kendilerine karşı bir güven bunalımının oluşmasına neden olmuştur. En büyük ihtiyaçları olan sevilme arzusu, onların ulaşamayacağı uzaklıktadır. Başkaları tarafından sevilmeyen insan kendisini hiç sevmez ve aşağılık kompleksi duyar. İnsanları umursamamak ve varlıklarından habersizmiş gibi davranmak, onlara yapılabilecek en büyük eziyettir. İşte bu insanların başına gelen felaket de budur.

Beckmann'ın olaylara bakış açısı ve değerlendirişi farklıdır. O ve onun akranları cepheye gitmişler, kışın eksi 40-50 derece soğukunda karın üstünde yatmışlar, kimi zaman öldürmüşler ve kimi zaman da ölmüşlerdir. Tüm bunlar aslında çok önemli olaylardır. Beckmann'da tüm bunları yaşayan birisi olarak dikkate alınmayı istemektedir. O, memleketi adına savaşmıştır. Cepheden döndükten sonra da yaşadıklarını anlatarak, tecrübelerini ileterek kendisini gerçekleştirmek istemektedir. İnsanlar da onun kendisini önemli hissetmesi için onu dinlemelidirler. Ancak onun yaptığı fedakârlıkla hiç kimse ilgilenmemektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında memleketlerine dönen askerlere, yabancı bir yerden dönen askerlere gösterilen saygı onlara gösterilmemiştir. Bunun en büyük nedeni, en basit şekliyle yenilgi, mağlubiyet, yıkım, yoksulluk ve yorgunluktur. Kaybedilen savaşın ağır faturası tüm Alman milletine kesilmiştir. Bu sebeple de Beckmann görmeyi umduğu ilgiyle ve saygıyla karşılaşamamıştır. Böylece değer görme ile ilgili insani ihtiyacı da karşılanmamıştır.

Sosyal ve fiziksel çevrenin, insan davranışlarında etkisi büyük olduğu için Beckmann da bundan aşırı derecede etkilenmiştir. Burada dikkat çeken bir başka nokta ise Beckmann'ın hiçbir özelliğinin kayda değer olmayışındır. Yani Beckmann artık koca değildir, baba da değildir, evlat da değildir. Bu özelliklerini kaybetmiştir, kimsenin arkadaşı değildir, kimsenin askeri değildir; çünkü

komutanı onunla alay etmiştir. Çevresinde onunla övünecek, ona saygı duyacak ve onu özleyecek kimse kalmamıştır. Sonuçta hiç kimsesi olmayan bir insanın yalnızlıklar içerisinde ruhen çöküntüye girerek yaşaması çok zordur. Beckmann'da uğruna yaşayacağı bir kimse olmadığı ve hayatı artık yaşamaya değer görmediği için ölmeyi istemektedir.

Alman toplumu askere gönderdiklerini bu şekilde gözden ve gönüllerden çıkarmıştır. Gerek Beckmann'da olduğu gibi, fiziksel görünümüyle alay ederek, gerekse onların kendilerini hala savaşta hissettiklerini ve bir an önce değişerek sosyal hayata dahil olmaları gerektiğini söyleyerek, kendilerinden olan bu insanların kalplerini çok kırmışlardır.

Bu durum, savaşın beraberinde getirdiği yıkım süreci ile beraber, savaştan dönenler ve geride kalanların arasında yaşanan iletişim problemi sonucunu ortaya çıkarmıştır.

4.2.4.3. Umutsuzluk

Cepheden dönen Beckmann, cephede yaşadığı yalnızlığı, evine dönerek sevdikleriyle gidermek istemektedir. Cephede savaşırken kendisi gibi olan binlerce asker olmasına rağmen yalnızdır. Çünkü her birinin özlemleri, yapmak isteyip de yarıda bıraktıkları ve geride bıraktıkları sevdikleri vardır. Kendi ölüm korkusu ile birlikte, ailesi ve sevdiklerinin ölme ihtimali cephedeki askerlerin en korktukları nedenler arasındadır ve umutsuzluğa düşmelerine neden olmaktadır. Binlerce insanın arasında bile kendilerini yalnız hissetmekten kurtulamazlar. Herkesin ortak problemi yalnızlık ve sevgisizliktir. Kimse bir başkasının problemini dinlemez ve dertleşmek istemez. Savaşın ağır baskısı ve ölüm korkusunun askerler üzerinde yarattığı psikolojik bunalımların yansımaları, Beckmann'ın sürekli gördüğü rüyalar ile kendini göstermektedir.

Savaşa giden insanlarda gözlenen genel ruh hali gereği memleketinde bırakıp da terk ettiği her şeyi yine aynı şekilde bulma eğilimi vardır. Ancak döndüklerinde hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını görmektedirler. Gerek savaştayken kaybettikleri silah arkadaşları, gerekse ait oldukları yerlerdeki insanların değişmiş olmaları onlarda tamir edilemez izler bırakmaktadır.

Eserde kahramana göre; hiç bitmeyecekmiş gibi gelen askerlik ve savaş umutsuzluğun bir nedenidir. İnsanların kötü şartlar altında, umutsuzluk içinde,

her an ölüm korkusuyla yaşarlarken bile en küçük şeylerden dahi umutlanmaları insanların yapısında olan bir özelliktir. Bu geçici ve aldatıcı umut onları bir an hayata bağlamakta fakat etkisi çabuk geçmektedir.

Beckmann yaşadığı zor günlerden sonra cepheden evine, sevdiği yere gelmiştir. Ancak ne var ki, onu hayata bağlayan ve yaşama gücü veren etkenler birer birer uçup gitmektedir. Bunlardan en önemlisi de çok sevdiği ve hayaliyle yaşadığı karısıdır. Fakat karısını umduğunun tam tersi bir durumda bulmuştur. Soğuk kış günlerinde hayal ettiği karısı onun tüm umutlarını yitirmesine neden olmuştur. Çok sevdiği karısının bu ihanetine karşın, o umudu ve umutlanmayı, hiç tanımadığı yabancı bir kadında bulmuştur. Beckmann'ın umudu, onu bulup evine götüren kişinin kocasının dönüşü ile birlikte yerini hayal kırıklığına bırakır. Kendisini yeniden sokakta, umutsuzluğu ile baş başa bulur.

Beckmann'ın hayal kırıklıkları, komutanı ile karşılaşmalarında, Albay'ın onu ciddiye almayan yaklaşımında gün yüzüne çıkar. Beckmann'ın emrindeyken ölen on bir askerin vicdan azabını taşıyamayan Beckmann umutsuzluk içinde Albay'ın kendisini kurtarmasını ister. Albay'ın verdiği bu emri üstlenerek, onu her gece gördüğü kâbustan, ölen askerlerin acılarından kurtarmasını bekler. Ancak Beckmann'ın anlattıklarını savaş psikolojisinden çıkamayan biri olarak görüp, onun yaşadığı umutsuzluğun ne demek olduğunu anlayamadan, önemsemez. Kendisine bir kapının daha kapanmış olması içindeki umudun yerini umutsuzluğa bırakmasına neden olmuştur.

Çaresizliğiyle iş istemek için gittiği tiyatro müdürünün, onu vasıfsız gören yaklaşımı üzerine, genç yaşta savaşa gönderilen tüm insanların, kendileri için olumlu gelişmelerde bulunabilme haklarının ellerinden alınmış olmasıyla, umutsuzluğu birleşir. Beckmann kendi durumunun farkındadır. Ancak içinde yine de bir yerlerde yeniden başlayabilme, tekrardan umut edebilmek için küçük de olsa bir başlangıca gereksinimi vardır.

BECKMANN: Ich bin nur ein schlechter Witz, den der Krieg gemacht hat, ein Gespant von gestern. Und weil ich nur Beckmann bin und nicht Mozart, deswegen sind alle Türen zu. Bums. Deswegen stehe ich draussen. Bums. Mal wieder. Bums. Und immer noch. Bums. Und immer wieder draussen. Bums. Und weil ich ein Anfänger bin, deswegen kann ich nirgendwo anfangen. Und weil ich leise bin, bin ich kein Offizier geworden! Und weil ich zu laut bin, mach ich das Publikum bange. Und weil ich ein Herz habe, das nachts schreit über die Toten, deswegen muss ich erst wieder ein Mensch werden (Borchert, 1956, S. 34).

Oysa Beckmann'ın tersine, savaşı geride kalanlar olarak yaşayanlardan, tiyatro müdürü bu izleri atlatabilmiş tüm insanların yaptığı gibi, önemsemeden, hiç savaş yaşanmamış gibi, üzerini örtmek istemektedirler. Tiyatro müdürünün şenlikli, insanları eğlendirecek, yaşanan acıları tekrar görmek istemeyen halkı eğlendirmesi gerekmektedir.

Aslında bu bir kısır döngü haline gelmiştir. Bir yandan umut etmek isteyen bir Beckmann diğer yandan savaşın acılarını görmek istemeyen halk için çalışan Tiyatro Müdürü. İkisi de dolaylı ya da doğrudan savaşın şekillendirdiği hayata göre yaşamak zorunda kalan iki kişi olarak karşımıza çıkar. Asıl sorunun kaynağı bu savaşın meydana çıkmasında, oluşumunda birincil kaynak olan kişilerdir. Kimi zaman kendi iç dünyalarındaki önüne geçilmez hırslarla, büyük bir güç haline gelip, isteyerek ya da istemeyerek kitleleri peşlerinden sürükleyerek, çok uzun yıllar boyu sürececek bir vahşetin içine çekmişlerdir.

Yaşanan acılar, hayal kırıklıkları, yok oluşlar, savaşı yaşamış tüm insanların ortak paydası olmuştur. Bu ortak acının bir kurbanı olarak karşımıza çıkan Beckmann hissettiği umutsuzluğuna rağmen, son bir ümitle ailesini bulmak için gittiği eski evlerinde Bayan Kramer'den öğrendiği acı verici haberle bir kez daha sarsılır. Bu haberi veren kişinin, umursamaz, ölen kişilere saygısı olmaksızın sadece kendi penceresinden gördüğü kadarıyla yaptığı çıkarıcı bir değerlendirme, onu bir kez daha üzer.

Hayalini kurduğu, kavuşmayı düşlediği sıcak ev, şefkatli ana kucağı artık onun umut etmeyi terk etmesi için açılan bir kapı olmuştur. Çocukluğunun, en saf ve masum zamanlarını yaşadığı bu evin kapısı ona açılmadan, umutsuzluk içine düşmüştür.

Onun çocukluğuna, ailesine, savaş öncesindeki hayatına yeniden kavuşmaya dair bir umuda sahip olma hakkı yoktur; ancak savaşın etkilerini üzerlerinden atabilmiş olanlar, onun duygularını hiçe sayarak, yaşadıklarını görmezden gelerek davranmışlardır. Böylece hem bir insanın umutsuzluğuna neden olmuşlar hem de toplumda umutsuz bir insan topluluğunun oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Tüm bu yaşananlarla birlikte Beckmann artık yorgun ve bitkindir. Geleceği hayal etmek konusunda kendisinde olması gereken gücü bulamaz. Yaşadığı iç ve dış çatışmalar, karşılaştığı durumlar onun yaşama dair olan

inancını elinden almıştır. Yaşadığı umutsuzluk, onun içindeki iyimser gücü de zayıflamıştır. Zor zamanlarında kendisiyle konuşan diğeri artık yanında değildir, o da ötekiler gibi kendini terk etmiştir. Çünkü Beckmann'ın içindeki çaresizlik açığa çıkmıştır.

İçinde taşıdığı acılara rağmen, yeni bir hayata başlama umuduyla türlü girişimlerde bulunmuştur. Beckmann umut etmek adına çaldığı her kapıda, umudunu biraz daha yitirir. Tüm bunların olumsuz sonucu, onu beklenen ümitsizliğe doğru taşımıştır.

Savaşın yarattığı birçok olumsuz sonuçtan söz etmiştik, bunlardan biri de bireyin yeniden başlayabilmesi için ruhunu olumlu yönde tazeleyebilmesiyle alakalıdır. Oysa bu eserdeki karakter çaldığı her kapıdan sonra umut duygusundan biraz daha uzaklaşır. İçinde bulunduğu koşulların sürüklediği çıkmaz, onu yalnızlık duygusuyla buluşturur. Sosyolojik açıdan incelediğimizde Beckmann karakterinde olduğu gibi üst üste yaşanan olumsuzlukları, savaştan dönen insanların yaşadığını ve bu kişilerin sayısının çokluğunun, toplumun genel yapısında bir sarsıntıya neden olduğu son derece açıktır.

4.2.5. Semboller

Eserde *gaz maskesi gözlüğü, koltuk değnekleri ve kapı* sembolleriyansıttıkları düşüncelerindaha iyi anlaşılabilmesi amacıyla irdelenmiştir.

4.2.5.1. Gaz Maskesi Gözlüğü⁸⁹

Başkarakter kullandığı gaz maskesi gözlüğüyle '*Mann ohne Gesicht*' olarak adeta yüz­süz biriymiş gibi ortalarda hayalet olarak dolaşır. Kendisini olduğundan başka biriymiş gibi gösteren bu gaz maskesi gözlüğü çirkinliğin bir göstergesi gibidir ve '*Maske*' gibi taktığı bu gözlük aslında onun çaresiz ve yardıma muhtaç biri olduğu izlenimini verir (Bkz. Harro Gehse, *Analysen und Reflexionen Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür die Hundebume und andere Erzählungen Interpretationen und Materialien*, 1993)

⁸⁹ Die Gasmaskenbrille

Savaştan dönen Beckmann yaşadığı ruhsal ve maddi yıkım içinde, bir kapıdan diğerine yönelmektedir. Gaz maskesi gözlüğü aslında onun içinde bulunduğu zor zamanın, savaşın açtığı yaranın da bir simgesidir. Aslında Beckmann da bu gözlükle dolaşmanın tuhaflığının farkındadır. Ancak yaşadığı maddi olanaksızlık onun yeni, herkesin kullandığı gibi normal bir gözlüğe sahip olabilmesine engel olmaktadır. Bu nedenle başka bir çözüm yolu bulamamıştır.

Gittiği her yerde gaz maskesi gözlüğünün tuhaflığı ona sorulur. Beckmann'da her seferinde durumu açıklamak zorunda kalır. Öncelikle kendisini evine alan kız, bu maskeyi neden taktığını sorar:

MÄDCHEN: Das nennen Sie Brille? Ich glaube, Sie sind mit Absicht komisch.

BECKMANN: Ja, meine Brille. Sie haben recht: vielleicht sieht sie ein bisschen komisch aus... Man kriegt so ein graues Uniformgesicht davon. So ein blechernes Robotergesicht...

MÄDCHEN: Gasmaskenbrille?

BECKMANN: Gasmaskenbrille. Die gab es für Soldaten, die eine Brille trugen. Damit sie auch unter der Gasmaske was sehen konnten (Borchert, 1956, S. 16).

Durumu açıklayan Beckmann kızın alaycı iğnelemesine razı olarak o da gözlüğünü komik bulmaya çalışır. Beckmann'ın psikolojisi açısından ele aldığımızda bu trajik durum onun için, hiç de komik olmasa dahi, yine de savaşı kendisine hatırlatan bu simgeyle baş etmeye çalıştığının bir göstergesidir. Kızla beraber bu durumla alay ederken aslında, kendisine hatırlattığı acılardan kurtulmaya çalışmaktadır.

Bu simge gittiği her yerde karşısına çıkartılmış ve acayip olarak nitelendirilmiştir. Eski Albay'ının yanına gittiğinde onu akşam yemeği sofrasında ailesi ile bulan Beckmann aynı şekilde tuhaf karşılanır. Ancak bu kez açıklama gerekli bilgiye sahip Albay tarafından ailesine yapılır: "Gaz maskesi gözlüğü 1935-1945 yılları arasında Nazi yönetimindeki Alman ordusunda gözleri bozuk askerlerin gaz maskesi altında gözlük olarak kullanmaları için kabul edilmiştir" (Gehse, 1993, 48). Albay bu açıklamayı yapmadan önce karısının söylediği şu sözler gaz maskesi gözlüğünün yarattığı etkiyi ortaya koyar:

MUTTER (*nicht gehässig, eher voll Grauen*): Vater, sag ihm doch, er soll die Brille abnehmen. Mich friert, wenn ich das sehe (Borchert, 1956, S. 21).

Gözlüğün bu kişide yarattığı etkiyi, *'bunu görünce üşüyorum'* diye tanımlamasından yola çıkarak; savaş dönemine ait bir parça günlük yaşamın içine girdiğinde, savaşın etkilerini yaşamamış birinde daha ürpertici bir etkisinin olduğu gerçeği görülmektedir. Buradan hareketle savaşı yaşamamış birinde bu obje böyle etkiler yaratıyorsa, Beckmann gibi savaşla ilgili birçok acı hatırası olan bir kişi de gözlenecek acı ve yıkımın boyutu farklı olacaktır.

Beckmann'ın Gaz maskesi gözlüğüyle gittiği bir diğer yer olan Tiyatro Müdürü ile olan görüşmesinde de aynı tuhaflıkla karşılaşılır ve yeniden ondan kurtulması öğütlenir. Bunun için imkânı olmayan Beckmann kendisine üç tane gözlüğü olduğunu anlatan Tiyatro Müdüründen birini ister ancak her zamanki gibi kendinden başkasını düşünmeyen bir karakterle daha karşı karşıya kalır.

Bu gözlük Beckmann'ın adeta çaresizliğini simgeler. Yaşadığı acıları anımsatan, peşini bırakmayan ölü askerler gibi, tüm oyun boyunca onunla birlikte yer alan bir simge olarak karşımıza çıkar.

4.2.5.2. Koltuk Değnekleri⁹⁰

Beckmann ve Kız otururken Beckmann bir anda sesler duyar ve kızın kocası olan Tek bacaklı adamın, koltuk değneklerinin aynı monotonlukta devam eden *'Teck- tock'* sesleri duyulur. Bu sesler Beckmann'ın duyduğu korku, bitmiş bir savaşın arkasında bıraktığı acıları ve korkuları simgeler. Bu acılarla karşılaşanlar yaşadıkça da, onlar bu korkulardan kurtulamayacaklardır (Bkz. Harro Gehse, *Analysen und Reflexionen Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür die Hundebblume und andere Erzählungen Interpretationen und Materialien*, 1993).

Koltuk değneklerinin yarattığı sinir bozucu etki, savaşta askerlerin pusuda beklerken yaşadıkları gerilimi sembolize eder. Savaş anında yaşanan bu sinir bozucu durumu çok sık yaşamış olan Beckmann gözünde gözlüğü olmadığı ve görememiş olmasına rağmen yaklaşan seslerden bir tehlike olduğunu anlar. Anlaşıldığı üzere koltuk değneklerinden çıkan sesler ile savaşta tetikte bekleyen askerin yaşadığı tedirginlik arasında bir bağlantı kurulmuştur.

Koltuk değnekleri, savaşı yaşayan bir askerin duruma yaklaşımından yola çıkarak onun ruhsal yaşamındaki sorunu ortaya koyan bir sembol olmuştur.

⁹⁰ Die Krücken

Koltuk değneklerinin çıkardığı bu sinir bozucu sesleri savaş bittiğinde dahi duydukları sürece bundan kurtulmak onlar için oldukça zor bir süreç olarak onları karşılayacaktır. Tehdit edici nitelikteki derin etki bırakan bu sesler saatin zamanı hatırlatan sesleri gibi hatırlatıcıdır. Tıpkı işleyen zamanın faniliğin ve de ölümün sembolü olması gibidir.

4.2.5.3. Kapı⁹¹

Kapı simgesi, 'Tor' gibi büyük bir kapı da olsa, 'Pforte' gibi küçük bir bahçe kapısı da olsa, bu kavram oldukça geniş anlamı olan bir semboldür. Kapının *açık* ya da *kapalı* olma durumu olayların ya da durumların anlamsal olarak ifade edilme şeklidir. Esere isminden yola çıkarak '*kapıların dışında*' olmanın içerdiği sembolik anlamı incelemekte fayda vardır.

Eserde kimi zaman kapı açıktır, kimi zamanda kapalıdır. Bu durum umudun ya da umutsuzluğun resmi olarak karşımıza çıkar. Kimi zaman da açılan bir kapı güvenin ifadesi, insan sıcaklığı olabilirken, her kapanan kapıyla birlikte başkarakter Beckmann'ın terk edilmişlik ve soğukla karşı karşıya kalma durumu şeklinde kendini gösterir (Bkz. Harro Gehse, *Analysen und Reflexionen Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür die Hundebblume und andere Erzählungen Interpretationen und Materialien*, 1993).

"Kapı" simgesi ikinci sahnenin sonunda, Beckmann karakterinin duygusuz ve kayıtsız şekilde ifadesiyle anlatılır:

BECKMANN: ... Gestern abend stand ich draussen. Heute steh ich draussen. Immer steh ich draussen. Und die Türen sind zu...(Borchert, 1956, S. 20)

Eserin ilk sahnesinde, kapı sembolü sadece rejî talimatıyla kullanılmıştır. İkinci ve üçüncü sahnenin başında da kapı sembolü kullanılmıştır:

Eine Tür kreischt und schlägt zu(Borchert, 1956, S. 16, 20).

Ayrıca dördüncü oyunda, Tiyatro Müdürü ile görüşmeye giden Beckmann'ın ordan aldığı olumsuz yanıtla sembolik olarak bir kapı daha

⁹¹ Die Tür

kendisine kapanmıştır. Bu sahnenin sonunda Beckmann evinde olmaya dair hissettiği özlemi duyumsar ve şu sözlerle dile getirir:

BECKMANN: ... Die Strasse stinkt nach Blut, weil man die Wahrheit massakriert hat, und alle Türen sind zu. Ich will nach Hause, aber alle Strassen sind finster...(Borchert, 1956, S. 34)

Beckmann'a bir kapı daha kapanmıştır. İnsanların gerçekleri görmezden gelmesiyle, yaşananları unutmuş olmaları ve de umursamamaları onu büyük bir çaresizliğe sürükler. Kendisine kapanan onca kapıdan sonra gideceği son bir kapı daha vardır o da annesidir. Ona şefkat gösterip, koşulsuz sevecek olan, sıcak bir eve kavuşabilme umudu yaratan ana ocağıdır ve oraya gitmeye karar verir.

Beşinci sahnenin başında Beckmann çok mutludur, çünkü evleri hala duruyordur, aynı yerindedir ve kendisine açılacak bir kapı görmüş olmanın sevincini yaşar:

BECKMANN: Unser Haus steht noch! Und es hat eine Tür. Und die Tür ist für mich da...(Borchert, 1956, S. 34).

Beckmann evlerine bakarken diğer yandan da yitip giden cenneti, çocukluğunun geçtiği şehri ve annesinin yuva sıcaklığını zihninden geçirir ve tekrardan kekeleyerek şöyle der:

'Das ist unsere Tür '(Borchert, 1956, S. 35).

Daha sonra Beckmann kendisine açılan bu kapıyla birlikte anne ve babasının yaşadığı korkunç durumu öğrenir. Beckmann'ların evine taşınan Bayan Kramer, anne ve babasının kötü kaderini, ruhsuz ve alaycı bir üslupla Beckmann'a anlatır. Bu duruma çok öfkelenen Beckmann kapıyı kapatmasını söyler ve kapı Bayan Kramer'in çılgılığıyla kapanır:

BECKMANN: Machen Sie ganz schnell Ihre Tür zu...(Borchert, 1956, S. 38).

Bu kapanan son kapıyla beraber Beckmann'ın yaşadığı umutsuzluk tekrardan belirir. Karşılaşmayı umut ettiği ailesi, sıcak evi, mutluluk ile ilgili tüm

hayalleri yok olmuştur. Kendi içindeki muhtaç Bekmann ile umutsuz Beckmann birleşir.

Beşinci sahnenin sonunda Beckmann uyandığı uykudan uyanır ve olumsuz bilanço gözler önündedir, yaşadığı durumu çaresizlikle anlatır:

BECKMANN: Ein Mann kommt nach Deutschland! Er kommt nach Hause, und da ist sein Bett besetzt. Eine Tür schlägt zu und er steht draussen (Borchert, 1956, S. 53).

4.2.6. Eserin Teknik Açıdan İncelenmesi

4.2.6.1. Eserin Yapısı

Borchert'in realist bir anlayışla yazmış olduğu bu eser, savaş dönemini en iyi şekilde ortaya koymasıyla günümüzde hala geçerliliğini korur. '*Draussen vor der Tür*', 1947 yılındaki ve sonrasındaki dönemde evine yurduna dönenlerin yaşadıkları problemleri ve hayatlarını düzenleyebilmekle ilgili yaşadıkları sorunlardan bahseder.

Savaş sonucu sevgisizlik ve çıkarlar adına dökülen kanlar yeni bir edebi dönemin başlamasına neden olmuştur. Bu döneme "Savaş Sonrası Edebiyatı" adı verilmiştir. Yıkılmış ruhen çökmüş olan bir milletin sesi olan bu edebiyatta Wolfgang Borchert'in bu eserinin dönemin psikolojik yapısını yansıtan önemli eserlerden biri olduğu görülür. Grotesk öğelerinin ağır bastığı bir dönemin edebiyatının kurguya ihtiyacı yoktur. Dönemin en çapıcı eserlerinden biri olarak nitelendirilen bu eser modern drama kapsamında değerlendirilmelidir.

Üslup ve biçim bakımından dışavurumcu tiyatronun özellikleri görülen bu eser gerçek ve gerçek olmayanların iç içe yer aldığı bir oyundur.

Bu eser ilk olarak radyo oyunu şeklinde yayınlanmıştır. Radyo oyunu, radyoların yayın yapma imkânlarından yararlanarak, sanatsal ifadeleri, birleştiren bir özelliğe sahiptir. Değişik ses ve efektlerle birlikte verilerek, dinleyiciye istenilen ortam yaşatılır.

Savaş sonrası ortaya çıkan bu edebiyatta, savaştan oldukça fazla etkilenilmiş ve savaşın acımasızlığı dile getirilmiştir. Alman halkının çektiği acılar edebiyatın konusu olmuştur. Sanatsal kaygıların pek fazla güdülmediği savaş yaşantıları ve savaş sonrası halkın ve askerlerin durumlarıyla ilgili yazılar yazılmaya başlanmıştır. Yeni gelişen bu edebiyata '*Yıkıntı Edebiyatı*' adı verilmiştir. Bu edebiyat ancak savaştan çıkmış bir milletin edebiyatına

verilebilecek bir isimdir. Yıkıntının, açlığın, sefaletin, kederin, üzüntünün ve çekilen tüm acıların sözcüsü olmuştur.

“*Draussen vor der Tür*” bir ön oyun, bir rüya sahnesi ve beş sahneden oluşmuş olan başarılı bir yapıttır. Bu oyun zamanın gerçeklerini, insanların içine düştükleri zor durumları, kişilik bozukluklarını en iyi anlatan eserlerden biridir.

Eser ön oyun öncesi, kısa bir anlatımla başlar. Böylece Beckmann karakterinden bahsedilmeden, konuyla ilgili olarak kısa bir tanıtım yapılır:

*“Ein Mann kommt nach Deutschland.
Er war lange weg, der Mann. Sehr lange. Vielleicht zu lange. Und er kommt
ganz anders wieder, als er wegging. ...”* (Borchert, 1956, S. 8).

Ön oyunda yer alan dramatik süreç, *Rüya* bölümünde yer alan ölümün anlamına dair sorular ve yaşamın boşluğa doğru gidişi yer alır. Ön oyun ve rüya kısmı, eserin konusuyla ilgili olarak bir giriş aşaması niteliğindedir. Mevcut koşullar ve insanlığın yaşadığı çaresizlikle beraber Beckmann karakterinin yaşadıkları, içinde bulunduğu çaresizliği ve hayata yeniden başlayabilmek için çabası anlatılır.

Eserde Beckmann karakteri ve onun yaşadıkları beş sahnede ortaya konur. Birinci ve ikinci sahnede Beckmann’ın diğer insanlar tarafından canının acıtıldığı, üçüncü sahnede karanlıkla yüz yüze geldiği, dördüncü sahnede bu durumun daha da belirgin bir biçimde ortaya çıktığı ve son sahnede ise; daha da derin bir karanlıkla baş başa kaldığı görülür. Çatışmalı bir gerilimin yoğun olarak görüldüğü trajediye eğilimli bir gelişimin, bu esere hâkim olduğu açıktır.

Olayların oluşum sürecinde her bir bölüm kendinden önceki bölümle bağıntılıdır. Her bir bölümde Beckmann karakterinin geride bıraktıklarına dönüşü, hayata tutunabilme çabasına tanık oluruz. Zaman zaman geçmişin acıları ile karşılaşır. Zaman zaman da geleceğe dair beslediği umutlarını yeşertebilmek için çaldığı kapılar görülür.

İlk sahnede Beckmann’ın ve diğerinin diyaloglarında diyalektik bir anlayışın yer aldığı görülür. Ölümün kötümser yanı ve yaşamın iyimser yönü bu iki karakter üzerinden verilir. Böylece giriş kısmında verilen Savaş teması etkisiz kılınır ve böylece Beckmann’ın *Hayır diyen*⁹² yönü yani olumsuz tarafı yaşamın renklerini yeniden elde etmek için evet der. Beckmann birçok kişi tarafından

⁹² Nein-Sager

canı acıtılmış, yaralı bir karakterdir; ancak içindeki iyimser güçle birlikte karşılaştığı, onu evine götürmek isteyen kızla birlikte içinde umut ışığı belirir. Kızın bu olumlu yaklaşımı bu bölümde görülen pozitif bir girişim olarak değerlendirilir. Ancak savaştan dönen tek bacaklı adamın sahneye dâhil olmasıyla birlikte her şey olumsuz bir yöne doğru ilerlediği görülür. Böylece Beckmann kurban olma durumundan suçlu olma durumuna geçer. Böylece Beckmann tekrardan savaşı ve gördüğü tek bacaklı adamla birlikte üzerindeki ağır yükü tekrardan hissetmeye başlar.

Eserin üçüncü sahnesinde düğüm noktası olarak kabul edilen bölümünde iyilik ve kötülük ile ilgili çatışma yer alır. Beckmann'ın savaşta aldığı sorumluluktan dolayı hissettiği suçluluk duygusuyla alakalı beklenen başarısızlık görülürken, Albay'ın da umursamaz bir halde ailesi ile birlikte sıcak yuvasındaki hali gösterilir. Bu iki zıt durumla beraber Borchert'in illüzyon ögesini kullanmadan, direk olarak savaş sonrası dönemini yansıtmaya çalıştığı görülür. Savaş sonrası insanlığın yaşadığı felaket ve yıkımın sorumluluğunu üzerine almak bu durumu önemseyen Beckmann gibi kişilere düşmüştür. Bu durumdan etkilenen Beckmann'ın yaşadığı dehşet, gördüğü rüyasındaki acayip durumlarla yani grotesk ögesinin kullanımıyla görülüyor. Beckmann'ın gerçeğe yüz yüze gelmesiyle birlikte bu durumu ironik bir şekilde *Zirkus* ifadesi üzerinden mecazi bir anlatımla dile getirir:

BECKMANN: ... Es lebe der blutige Oberst! Es lebe die Verantwortung! Heil!
Ich gehe zum Zirkus! Es lebe der Zirkus! (Borchert, 1956, S. 28)

Beckmann'ın tiyatro müdürüyle karşılaşmasında onun Beckmann'ı görünümünden ve döneme uygun bulmamasından dolayı reddeder. Çünkü savaş döneminde yapılan sanatta gerçeklik yerine güzellikleri gösterecek, yaşamın mutlu anlarını konu edecek, melankolilikten uzak bir anlayış hâkimdir. Beckmann karakteri üzerinden verilen gerçeklerin olduğu gibi yansıtılması gereği de bu noktada önemsizleştiği gösterilir.

Eserin son sahnesin Beckmann'ın yaşadığı, çocukluğunun geçtiği eve yani geçmişine yolculuğu görülür. Ailesinin yaşadığı evin kapısını Bayan Kramer adlı bir bayan açar. Geçmişine yaptığı bu yolculukla bu kurgunun içinde yolunu kaybeder ve sonunda gerçeğe yüz yüze kalır. Beşinci ve son sahnede tüm karakterler tekrardan ortaya çıkar. Çatışmalar çözülmez, cevaplarını

bekleyen sorular yanıtlanmaz. Savaşta evine, yurduna dönen kişni trajedisi, insanlığın içinde bulunduğu felaketle birleşir.

Olayların son olarak bir karara bağlandığı sonuç bölümü niteliğindeki kısım, beşinci ve son sahnedir. Son bir umutla çaldığı son kapının da ona kapandığını görmesiyle beraber, tüm yaşadıklarını değerlendirdiğini, kendi katilleri olarak gördüğü kişilerle tekrar karşılaşır ve *Diğeri* adlı iyimser egonun öne sürdüğü tüm alternatiflerin de boşa çıkmasıyla Beckmann'ın çaresizliği içinde oyun son bulur.

Cepheden dönen bir askerin acılarını dile getiren bir belge niteliğindeki bu eser, tüm genç neslin temsilciliğini ve savunuculuğunu yapmış, onların duygularını, acılarını ve sorunlarını dile getirmiştir.

Eserde olayların bir başlangıç aşaması, art arda gelişen durumlar ve son olarak başkarakterin başından geçen durumların ve karşılaştığı diğer karakterlerle olan yüzleşmesiyle oyun son bulur. Eserin son bölümü olan konunun çözümlendiği kısımda, Beckmann karakterinin iç monologu ve diğer sahnelerde yer alan durumlarla ilgili geri dönüşümler görülür.

Eserde her bir bölümde Beckmann karakterinin farklı kişilerle diyaloglarına rastlarız. Ancak eser aynı konu üzerine temellendirilmiştir. Eserin başlangıcındaki olumsuz atmosfer, eserin sonunda doruk noktasına ulaşmıştır.

Sahnenin başında Beckmann'ın kendisini öldürme çabasının boşa çıkması ve kendini iş göremez bir insan olarak gören Beckmann'ın teşvik edilmesi için yapılan söylemler arasında *durum tiyatrosu*⁹³ türünün kullanıldığını görürüz. *Durum tiyatrosunda* kahramanın gelişimi, başından geçenler, karşılaştığı durumlar anlatılır. Bu gelişim süreci, kahramanın bakış açısıyla verildiği görülür. Bu tiyatro türünde yakın özelliklere sahip kişiler değil, aksine merkezde kahramanın kendisi yer alır. Olayların ilerleyişini incelediğimizde, sahneler ilerledikçe olayların devamlılığı ve nedenlerle bağlantısı karşımıza çıkar. Beckmann'ın rüya sahnesinde, gördüğü rüyayı tıpkı bir filmi izler gibi yaşadığına tanık oluruz.

Bu bölüm aynı zamanda *Seelendrama* türünün kapsamında da değerlendirilir. Bu türde dünya, insanın iç dünyasının yansımalarının verilmesiyle ortaya konur. Yurduna dönen bu genç insanın zihniyeti gerçeklerle

⁹³ Stationendrama

karşılaşması ve yaşadığı dehşet vericilik bu yapıyla yansıtılır. Gerçek yaşama bakış açısındaki eksiklik Dışavurumculuk da olduğu gibi Savaş Sonrası tiyatrosunda da görülen bir durumdur.

Savaş sonrası tiyatrodaki dikkat çeken konulardan biride inanç konusu olmuştur. Yazarların din anlayışları, savaştan önceki din anlayışlarından farklıdır. Borchert Tanrı'ya olan inancını bu eserinde inançsızlığa kadar götürmüştür. Tanrı'yı aciz ve yaşlı bir adama benzetmesi Borchert'in hissettiklerinin kanıtıdır:

GOTT: Ich bin der Gott, an den keiner mehr glaubt. Sehr finster. Und ich kann es nicht ändern, meine Kinder, ich kann es nicht ändern (Borchert, 1956, S. 10).

Bu eserde Tanrı, Ölüm ve Yaşam kavramları kişileştirilmiştir. Doğaüstü güçlere sahip Ölüm ile Tanrı arasında alışlagelmiş dinsel konulardaki tartışmalar görülür. Borchert bu eserde kullandığı bu dinsel temayı bir oyun gibi görmemiş, aksine yeryüzünde Tanrının var olan doğaüstü gücünü sembolik bir yansıma olarak oyuna dâhil etmiştir. Ayrıca Borchert zıt bir durum yaratarak Tanrıyı artık kimsenin inanmadığı yaşlı bir adam olarak ve Ölümü de cenaze işleriyle uğraşan *Cenaze Levazımatçısı* olarak, aşırı yemekten dolayı sürekli geçiren biri olarak kişileştirmiştir.

Borchert dinsel konularla ilgili durumların yer aldığı bu bölümde *Mysterienspiel*⁹⁴ tekniğini kullanmıştır. Bu eserde de görüldüğü üzere Beckmann'ın ölüm ve yaşam arasında yaşadığı kopuk duruş bu teknikle ile yansıtılmaya çalışılmıştır.

Borchert *Mysterienspiel* biçimini kullanarak artık anlaşılmayan sırrı ortaya koymaya çalışmıştır. Beckmann'ın eserin sonunda söylediği herhangi bir cevap alamadan sadece sorduğu soruyla da bu gizem ortaya konmuştur. Artık Beckmann'ın alacağı bir cevap yoktur ve en başından beri aradığı ölüme doğru gittiği görülür:

BECKMANN: ... Gibt denn keiner eine Antwort?
Gibt keiner Antwort???
Gibt denn keiner, keiner Antwort??? (Borchert, 1956, S. 54)

⁹⁴ Mysterienspiel ile tiyatro sahnesinde eski çağlardan bu yana dinsel inançların içeriği dram şeklinde sergilenir. Eski zamanlardan beri kullanılan *Mysterienspiel* biçimiyle, yukarısı yani gökyüzü ve aşağısı yani ölümün zenginliği arasında kalan insanlar anlatılır.

Savaşın yaşattığı tüm kötü duyguların bu eserle birlikte sahnelenmesi, seyircilere yansıtılması sadece gerçekte yaşananların basit bir imitasyonu şeklindedir. Amaç, gerçekleri, yaşananları ortaya koyarak, bunları günümüzde insanlara tanıtabilmektir.

4.2.6.2. Eserin Dili ve Üslubu

Borchert'in bu eseri edebi anlamda incelendiğinde tam olarak bitirilmemiş bir yapıt olarak değerlendirildiği görülür. Gerçekte çok fazla zamanının olmaması, onun edebi fikirlerini ve çalışmalarını yeteri kadar olgunlaştıramaması sonucunu ortaya koymuştur. Savaş sonrasında meydana getirdiği tüm eserlerini çok hızlı şekilde kâğıtlara dökmüştür.

Ortaya koyduklarını eleştirel bir gözle değerlendirmeye fırsat bulamamış olması, eserlerindeki ifadelerle kendini göstermektedir. Ayrıca dilsel anlamda bir güzellik ortaya koymak için, duygulara hitap edecek bir biçim yazmak yerine, gerçekliği ortaya koyan bir yaklaşımı takip etmiştir.

'*Draussen vor der Tür*' görünüşte son derece belli standartlarda bir eser olsa da, çok hızlı bir biçimde kulaktan kulağa yayılıp, herkesin tartıştığı bir eser durumuna gelmiştir. Böylece edebi çevreler tarafında, bu eseri değerli ve düşük değerde görenler şeklinde iki kutup meydana gelmiştir. Kimi yazarlar bu eseri sanatsal bir değeri olmayan düşük düzeyde meydana gelmiş bir eser olarak değerlendirmişse de, günümüzde bu eser hak ettiği yerini almış ve Borchert'in yükselişinde önemli bir pay sahibi olmuştur (Bkz. Harro Gehse, *Analysen und Reflexionen Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür die Hundebume und andere Erzählungen Interpretationen und Materialien*, 1993).

Borchert'in dili kullanımında dışavurumculuğun etkileri görülür. Onun dili kullanımı modern yaşamın hareketliliği içinde şairsel bir ifadenin geri planda kalması şeklinde yorumlanır. Dışavurumcuların yaklaşımında ortak düşüncelere sahip olsa dahi birçok konuda sanatın zincirlerle bağlanmadan özgür olmasına özlem duymuştur. Sanatsal açıdan duygunun yoğun nüfuz edilmesine, içerik ve biçimsellikteki mesafeli duruşun korunmasını özellikle yeni başlayan kişilerin önem vermesi gereken konular olarak görür. Olumlu duygular yerine Borchert'in gelecek ile ilgili endişeli ve şüpheli yaklaşımı ön planda olur.

Eserin dili oldukça basit, sembollerle ve kelimelerin çokça tekrarı ile oluşturulmuş başarılı bir eserdir(Bkz. Reiner Poppe, Königs Erläuterungen und Materialien Band 299, Erläuterungen zu Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür, 2003).

“Borchert, kendi kuşağının bildirisinde belirttiklerini burada uygulamış; gramere kalmamış, hayattan çok ölümü tanımış bir kuşağın temsilcisi olarak yazmıştır: İyi dilbilgisi uygulayan yazarlara ihtiyacımız yok bizim. İyi dil kurallarına sabrımız yok ki! Bizim, ağaca ağaç, kadına kadın diyecek, evet ve hayır diyeceklerle ihtiyacımız var, ama yüksek sesle ve açık açık üç kere ve bağlaçsız” (Aytaç, 1983, S. 443).

Bugün eserlerinin çok okunuyor olmasının nedenlerinden biri de, yazılarının dilini anlaşılır ve etkili olmasından ileri gelmektedir.

Birkaç ay içerisinde meydana getirdiği büyük ses getiren bu eseriyle, şimdiye kadar örnek aldığı kişilerden edindiği tüm bilgilere dair olan hesabını ödemiştir. Borchert’in kullandığı dil kendine özgüdür. Kullandığı dil günlük konuşma dili olmasıyla birlikte, zaman zaman kısa ve öz anlatımlarla hayale yer vermeden her türlü süsten uzak bir dildir. Bu kadar düz bir anlatım yer alırken sonradan yapılan tekrardan şaşırtıcı derecede neşeli, keyifli bir anlatım yer alır(Bkz. Harro Gehse, Analysen und Reflexionen Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür die Hundebume und andere Erzählungen Interpretationen und Materialien, 1993).

Anlatımlarında her zaman somut, nesnel, mecazlarla dolu dil karşımıza çıkar. İfadelerde görülen bu ustalık Borchert’in eserleri böylece Alman edebiyatında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır.

Borchert ile birlikte Almanya’da yeni bir edebiyat dili oluşmuştur. Borchert dilbilgisel kurallara bağlı kalarak yazan yazarlara ihtiyaç olmadığını söyler, dilbilgisel kuralların yazarların sabrını tüketeceğini ve asıl ihtiyaç olan şeyin kişilerin duygularına seslenecek, onları tam on ikiden vuracak bir duyguyu hissettirebilmekle ilgili olduğunu ileri sürer.

Borchert ortaya çıkarılmış eserde, seyirci ya da okuyucuyu hüngür hüngür ağlamaktan sesi boğuk çıkacak kadar yoğun bir duygu seli içine girmesini sağlamaya çalışır. Bu duygu seli bu eserinde de gözlenir.

Borchert’de bu eserde dikkat çekici, biçim araçlarını yoğun bir şekilde kullanmıştır. Sürekli artarak çoğalan tekrarlar ile aynı kelimelerin çeşitli biçimlerinin kullanımında abartıya kaçmayla anlamsal açıdan zenginleştirme

çabası, görülen başlıca özelliklerdir. Eserdeki karakteristik özelliklerin tekrarlarına rastlanır. Sık kelime kullanımları ve farklı cümle biçimlerinin yer alması kimi zaman okuyucu için bir zorluğu da beraberinde getirebilmektedir.

BECKMANN: Beckmann, brüllen sie. Unteroffizier Beckmann. Immer Unteroffizier Beckmann. Und das Brüllen wächst. Und das Brüllen rollt heran, tierisch wie ein Gott schreit, fremd, kalt, riesig. Und das Brüllenwächst und rolltund wächst und rollt! Und das Brüllen wird dann so gross, so erwürgend gross, dass ich keine Luft mehr kriege. Und dann schreie ich, dann schreie ich los in der Nacht. Dann muss ich schreien,so furchtbar, furchtbar schreien.(Borchert, 1956, S. 25).

Borchert noktalama işaretlerinden de kendisine özgü bir tarzla yararlanır. Belli genel geçer kurallara bağlı kalmaksızın durumları kendi ölçütleriyle değerlendirir. Örneğin virgül onun için gramer olarak düzenleyici bir kural değil, aksine anlamsal açıdan bir vurgulama yapmak istediği zaman kullandığı bir işarettir. Söz dizimsel anlamda doğru kullanım ilkelerine bağlı kalmanın, dilin sağlayacağı etkinin önüne geçeceği için bu kurallara bağlı kalmadan eserlerini oluşturur.

Borchert'in anlatımlarında göze çarpan en güzel özellik, tüm ifade biçimleri ve araçlarının birbirine eşlik edencesine karışık şekilde kullandığı gözlenir. Dilin bu şekilde karışık olarak kullanımının kendi içinde bir uyumu olduğu görülür.

Her zaman olduğu gibi Borchert'in, Beckmann'ı savaş sonrası insanının sorunlarını dile getirmek amacıyla usta bir şekilde konuşturması empatik bir davranıştır. Eğer bir insan, karşısındaki insanların iç dünyalarına ilgi duyarsa, ancak bu takdirde o insanların rolüne girerek empati kurmaya çalışır. Borchert'in kendisinin de savaş kurbanlarından biri olması, bu hikâyeyi mükemmelleştirmektedir.

Duygusal etki uyandıracak durumların oluşturulmasında Borchert'in sıfatlara yer vererek dilsel ifade araçlarını kullandığını gözlemleriz: "... *aus den Wäldern kommen sie aus Ruinen umd Mooren, schwarzgefroren, grün, verwest. Aus der Steppe stehen sie auf, einäugig, zahnlos, einarmig, beinlos, mit zerfetzten Därmen, ohne Schädeldecken, ohne Hände, durchlöchert, stinkend, blind*"(Gehse, 1993, S. 54).

Ayrıca Borchert'in ifade biçimlerinde birbiri ardına gelen kelimelerin ilk seslerinin aynı olma durumu anlamına gelen *Alliteration*'lara⁹⁵ da rastlanır: "... und wälzt sich breit, breiig, bresthaft und blutig über die Welt"(Gehse, 1993,s. 54).

Beckmann'ın en son sahnede, tek olarak yaptığı konuşmasında da insanların kayıtsız duruşlarından şikâyet ettiği görülür. Bu bölümde Borchert'in güzel söz söyleme sanatı anlamına gelen *Rhetorik*'in kullanımına, biçimsel figürlerin ve birbiri ardına tekrarlanan aynı kelime ve kelime gruplarının kullanıldığı görülür: "*Und die Menschen gehen an dem Tod vorbei, achtlos, resigniert, blasirt, angeekelt und gleichgültig, gleichgültig, so gleichgültig!*"(Gehse, 1993, s. 54)

Borchert'in ifadeleri ve karşılaştırmalarında sık sık açık anlatımlar, grotesk öğeler, ölçüsüz ve zaman zaman konuyla ilgili hiçbir ilgisi olmayan ve aşırıya kaçabilen mecazi elementler yer alır. Düşünsel anlamda var olan kimi eksiklikler uygun, yerinde olan yaklaşımlarla tamamlanmaya çalışılır.

Önsözde Beckmann bölük pörçük ve dar kafalı bir figür olarak tanıtılıyor:

Äusserlich ist er ein naher Verwandter jener Gebilde, die auf den Feldern stehen, um die Vögel(und abends manchmal auch die Menschen) zu erschrecken(Borchert, 1956, S. 8).

Bu mecazi kullanımlar Borchert tarafından ruhsal ifadeyi ortaya koyabilmek için çok abartılarak ifade edilmiştir. Hatta evine yurduna dönen bir kişinin bu ruhsal yaklaşımını şu sözle daha da uzatılmıştır:

"Innerlich auch" (Borchert, 1956, S. 8).

Ön oyunda, savaşta ölenler sineklere benzetiliyor ve onlarla karşılaştırıldığı görülüyor.

TOD: ...Wie die Fliegen kleben die Toten an den Wänden dieses Jahrhunderts. Wie die Fliegen liegen sie steif und vertrocknet auf der Fensterbank der Zeit(Borchert, 1956, S. 10).

⁹⁵ Ön kafiye

“Rüya” sahnesinde Elbe Nehrinin Beckmann’ın yaşamına devam etmesiyle ilgili olarak yaptığı ürkütücü bakış açısı şöyle ifade edilmiştir:

ELBE: ... ,die Hunger haben, sich ersaufen wollten, dann würde die gute alte Erde kahl wie die Glatze eines Möbelpackers werden, kahl und blank. ... (Borchert, 1956, S. 12)

Mecazi anlatımın kullanıldığı bir başka bölüm ise; *Diğeri*’nin insanların ölümle ilgili yaklaşımları hakkında abartılı ifadeleri yer almasıdır. İnsanları “Zweibeiner” olarak yorumlar ve onların kararlarını değiştirmeleriyle hemen ölüm döşeginden kalktıklarını ve eski sağlıklarına kavuştuklarını anlatır:

DER ANDERE: ... ein anderer Zweibeiner im Dunkeln vorbei, so einer mit Rock, mit einem Busen und langen Locken. ... Dann stehen sie wieder vom Sterbebett auf und sind gesund wie zehntausend Hirsche im Februar (Borchert, 1956, S. 15, 16).

Yukarıda yer alan *zehntausend* ifadesiyle rakamsal anlamda abartı ve alaycı bir bakış açısı yer aldığı görülür.

İkinci sahnenin sonunda ise; tüm ümidini yitirmiş, sıfır noktasına gelmiş Beckmann’ın Albay’ın karşısına gitmeden önceki durumu mecazi bir ifadeyle tasvir edilir:

BECKMANN: ...Mit einem Bauch, der vor Hunger bellt ... (Borchert, 1956, S. 20).

Aynı şekilde beşinci sahnede de Beckmann’ın şikâyet etmesini, görsel ve somut bir şekilde abartılı ifadelerle anlatımına tanık oluruz:

BECKMANN: “Mein Gähnen ist so gross wie die weite Welt” (Borchert, 1956, S. 40).

Bunların dışında çöpçünün çıkardığı “Kchch-Kchch-Kchch” sesleri ölümün sesleri olarak yorumlanırken, tek bacaklı adam evine dönüp geldiğinde çıkaradığı “Teck-Tock” sesleri aynı şekilde ölümün sesi olarak yansıtılmıştır. Çöpçünün yerleri süpürdükçe çıkan sesler ile savaşta ölmekte olan kişilerin ciğerlerinden çıkan hırıltılı sese benzemektedir. İfadesel olarak bağlantı kurularak dile getirilmiştir.

Eserde mecazi kullanımların yanında benzetme ve atasözlerinin kullanıldığını gözlemleriz:

... die gute alte Erde kahl wie die Glatze eines Möbelpackers werden, kahl und blank(Borchert, 1956, S. 12).

...Ich hab mir nämlich ein steifes Bein mitgebracht(Borchert, 1956, S. 13)...

... Und seine Jacke ist so riesig, dass ich fast darin ersaufe(Borchert, 1956, S. 17).

... In diesen Nächten, wo die Toten kommen, da ist er weiss und krank. Da ist er wie der Bauch eines schwangeren Mädchens, das sich im Bach ertränkte(Borchert, 1956, S. 24).

...Machen Sie nicht so lange. Zeit ist teuer(Borchert, 1956, S. 31).

...Da, wo man zuerst hingehen sollte, daran denkt man zuletzt(Borchert, 1956, S. 34).

Mecazi Figürler: '*Draussen vor der Tür*' de aslına bakılırsa gerçekliğin bir bölümü değil, aksine gerçekliğin mecazi yanını anlatır ve eserin karakterlerinin kendilerine özgü isimlerle mecazi anlatımda ifade edilen figürler olduğunu saptarız.

Ayrıca oyunda kahraman ve figürlerle ilgili olarak belli isimler yerine "Mädchen", "Oberst", "Mutter", "Tochter", "Schwiegersohn", "Direktor", "Der Einbeinige" gibi genel ifadelerin kullanıldığı görülmektedir.

Eserde insan ve insan ruhuna dair verilen önem, derin tahlillerle ortaya konmuştur. Konular insan merkezlidir. Beckmann karakterinde ve diğer karakterlerin konu içinde niteliklerine yer verilmesiyle gözler önüne serilir. Böylece okuyucu ya da izleyici yapıtın içindeki bir karakter olmaya davet edilmiştir.

Beckmann evine yurduna dönen bir nesli ve savaş nedeniyle evsiz kalanların kovulmuşluklarını temsil eder. Beckmann onun gibi olan milyonlarca insanın paylaştığı toplu kaderi paylaşanların ifade edildiği bir genelleme olarak görülür. Bu karakter üzerinden yapılan anlatımlarla aynı kaderi paylaşan kişilerin yaşadıklarının anlaşılması sağlanmıştır.

Beckmann'ın durumunda birden fazla olumsuz durumun yaşanmışlığı, bu karakterin başından geçenlerle ilgili abartılı bir yaklaşımın varlığını göstermektedir. O, birçok insanın başından geçen birbirinden farklı olayları tek başına yaşamış gibidir. Bu abartma tarzı savaş sonrası yazarlarının genellikle

başvurduğu bir yoldur. Gürsel Aytaç'ın yaptığı tespit de bu görüşü destekler niteliktedir:

“Savaşı yaşamış olanların eserleri organik bir gelişimden değil, bir felaketten, savaştan kaynağını alma eserlerdir. Ve yazarları çoğu kez etrafına bakınmaya, karşılaştırmalar yapmaya, özümlemeye fırsat bulamamış kişilerdir. O yüzden gerçekçi ve şüpheli tonda yazmışlar, romantizme ve kahramanlık havasına kapılmamışlardır. Dünyayı, parçaları ve bütünüyle biçimsiz bulan sanatçılar, yansıtmak istedikleri gerçekleri abartma, kendilerine ters düşen noktaları vurgulama yoluna gitmişlerdir ki bu tutum, zaman zaman onların hayal gücünü de harekete geçirmiş ve böylece grotesk, çağın edebi yapı unsuru hatta edebiyatın ana yapısı olmuştur”(Aytaç, 1983, S. 371).

Beckmann başkarakterinin yanı sıra eserde yer alan diğer figürlerin tasvirinde mecazi anlatımların yer aldığı görülür. *Tanrı* ve *Ölüm*le ilgili olarak da kişileştirilmelere rastlanır. Ön oyunda yer alan *Cenaze Levazımatçısı* ve eserin son bölümünde yer alan *Çöpçü* karakterleri aslında oyunda *ölüm* figürünü temsil ederler. *Tanrı* ise, acı çeken bir baba ve ihtiyar bir adam gibi yansıtılır ve insanlara yardım edemeyen zayıf bir karakter gibi görülür. *Cenaze Levazımatçısı* ile ihtiyar adamın karşılaştırılmalarında, aslında *Tanrı* ve *Ölüm* karşılaştırılmasının yapıldığı gözlenir. Albay mecazi olarak militarizmi canlandırırken, Tiyatro Müdürü kültüre ilgisiz bir kişiliği ve tek bacaklı adam da sitemi, suçlamayı kişileştirir.

Bunun yanında, prensip olarak anne figürünü temsil eden Elbe nehrinin, kötülüklerin hakkından gelebilecek kadar yaşamı tanıyan yaşlı bir kadına benzetilir. Hayatı boyunca çok fazla çirkin ve kötü şeyle mücadele etmek zorunda kalmış bir kadının kötü kokması gerektiği gibi, Elbe nehri de hatırı sayılır şekilde kötü kokar. Beckmann intihar etmek için içinde bulunduğu nehrin Elbe olduğunu öğrendiğinde, bu nehirle ilgili olarak, tıpkı çocuğuyla konuşan biri gibi Elbe'yi konuşturur. Yapılan kişileştirme şu diyaloglarda kendini gösterir:

BECKMANN(*staunt*): Du bist die Elbe!

ELBE: Ah, da reißt du deine Kinderaugen auf, wie? Du hast wohl gedacht, ich wäre ein romantisches junges Mädchen mit blassgrünem Teint? Typ Ophelia mit Wasserrosen im aufgelösten Haar? Du hast am Ende gedacht, du könntest in meinen süsduftenden Liliennarmen die Ewigkeit verbringen. Nee, mein Sohn, das war ein Irrtum von dir. Ich bin weder romantisch noch süsduftend. Ein anständiger Fluss stinkt. Jawohl. Nach Öl und Fisch. Was willst du hier? (Borchert, 1956, S. 11)

Oyunda Elbe nehrinin Beckmann ile konuştuğu görülür. Beckmann'ı yaşamın yorgunluğuyla kendine acıması yerine içinde bulunduğu zor durum karşısında, aklını başına getirmek için onu uyarır ve şöyle der:

ELBE: ... Lass dir das von einer alten Frau sagen: Lebe erst mal (Borchert, 1956, S. 12).

Elbe nehri, Beckmann'ın canına kıymak istemesini kınar, eleştirir, güler ve dalga geçer. Nehir zavallı Beckmann'ın insanın hayatını istemez, bu yüzden de onu dışarı atar. Elbe'de onu kabul etmez ve onu düşünmesi için bırakır. Görüldüğü üzere Elbe nehrine insani özellikler yüklenerek, oyunun rüya adlı bölümünde kişileştirme ögesi kullanılmıştır.

Kişileştirmenin yapıldığı bir başka bölümde Beckmann'ın iyimser yönünü ortaya koyan kişilik olarak ortaya çıkan *Diğeri*dir. Ön oyunda ve birinci sahnede, Elbe nehri, *Diğeri*nin görevini üstlense de diğer tüm sahnelerde, prensipte iyimser bir bakış açısına sahip olan birçok insanın durumunu yansıtan *Diğeri* figürü yer alır.

Diğeri modern Alman dramasının akıl ermez, gizemli figürlerinden biri olarak yer alır. O tıpkı, tek bacaklı adam gibi mecazi bir figür olarak karşımıza çıkar. Tek bacaklı adam geçmişten gelen, korku ve sorumlulukları ortaya koyan bir figür olmuştur. Oysa *Diğeri*, Beckmann'ın yaşlı egosu değil, onun bizzat kendisidir. *Diğeri* 'evet diyen', Beckmann ise 'hayır diyen' olarak yer alırlar ve eserde *Diğeri*'nin Beckmann'ı, tanımadan önce ona 'hayır diyen' olarak seslenir:

DER ANDERE: Ich höre. Deswegen bleibe ich ja hier. Wer bist du denn, du Neinsager?

BECKMANN: Ich heisse Beckmann (Borchert, 1956, S. 13).

Diğeri figürü aslında Beckmann kişiliği içinde yer alan, görünmez bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu eserdeki yer alma şekli mecazi şekilde, Beckmann'ın içindeki iyimser egoyu olarak ortaya çıkmıştır. Beckmann'ın içinde yaşadığı gelgitler, mecazi anlatımlarla yansıtılmıştır.

Borchert savaş temasını işlerken, evrensel nitelik taşıyan düşüncelerden çok kişisel duygularından yola çıkarak, ateşli bir biçimde dile getirmiştir. Onu yazmaya teşvike eden duygular, çok güç şartlarda ve onur kırıcı bir şekilde geçirdiği askerlik yaşamından kaynaklanmaktadır.

Borchert yaşadığı sağlık sorunları nedeniyle, yazmak için süresi fazla olmadığını bildiği için, yaşadıkları, gördükleri ve gözlemlerinden oluşan malzemeyi kullanarak eserlerini oluşturmuştur. Bu eserde de kullandığı dilin basit ve sade olması, ayrıca ele aldığı konuların insanları etkileyen nitelikte olması, bu eserin uzun yıllar okunmasını sağlamıştır. Düşüncelerini olduğu gibi doğrudan aktarmıştır.

“*Draussen vor der Tür*” tiyatro çevrelerinde görülmemiş bir başarıya imza atmıştır. Bu eseri okuyanlar, hakkında konuşulan eserin, çok ta mükemmel olmayan telkin edici bir etkiye sahip olduğunu görürler. Ancak on yıldan beri tiyatrodaki şimdiye kadar görülmemiş eşsiz bir başarı elde ettiği göz ardı edilmemelidir. Kullanılan dil yaşamın tam olarak içinden olması, anlatılan olayların ve kahramanla özdeşleşme durumunu yaratması son derece dikkat çekicidir. Bu temsili adeta bir kalıptan çıkmış gibi tam bir bütünlük içinde, hiçbir rahatsız edici kopukluğu içinde barındırmadan yazılmış bir eser olarak tanınmıştır.

BÖLÜM V

SONUÇ

5.1. Sonuç

Bu çalışmada Alman Tiyatro Tarihi'nin 1945 sonrasındaki döneminde yapılmış, o döneme damgasını vurmuş eserlerden Bertolt Brecht'in "Der kaukasische Kreidekreis" ve Wolfgang Borchert'in "Draussen vor der Tür" adlı eserleri, anlatılan konu, karakterler ve motifler ışığında içeriksel olarak ve dönemin özellikleri de göz önünde bulundurularak teknik anlamda irdelenmiştir.

Öncelikli olarak genel anlamda Alman Tiyatro Tarihi'ningelişim sürecinin anlaşılabilmesi için 1945'e kadar olan dönemle ilgili bilgi verilmiştir. Ardından 1945 sonrasındaki dönemin özellikleri anlatılarak, incelenecek eserlerin yapısal bağlamdaki eksik noktaları tamamlanmıştır. Daha sonra ayrı bölümlerde olmak üzere Bertolt Brecht ve Wolfgang Borchert hakkında biyografik bilgilerle eserlerin incelenme süreci başlamıştır.

Her iki oyun da içinde yer aldığı dönemin özellikleri ve ele alınan konular bakımından incelenmiştir. Böylece eserlerin ait olduğu dönemdeki yansımalar ve buna bağlı oluşum süreci açıkça anlaşılabilecektir.

Brecht'in eseri "*Der kaukasische Kreidekreis*"ın incelenmesinde, Brecht'in epik tiyatro anlayışı temel alınmıştır. Brecht'in epik tiyatroyla ilgili yaptığı çalışmalarla Aristoteles'in benimsediği özdeşleşme yerine kendisinin geliştirdiği *yabancılaştırma etmenini* kullanarak insanları düşünmeye ve sorgulamaya yöneltmeye çalışmıştır. Brecht soylu zengin, fakir köle anlayışına her zaman ters düşmüş, yapılansınıfsal ayrımlara başkaldırı niteliğinde, toplumun en alt kademesinden başlayarak, sanatla bireyleri eleştirel düşündürme yoluna gitmiştir. Brecht, insanlara tiyatro da yeni ufuklar açabilmeyi, bilgi ve bilinçlenme söz konusu olduğunda sadece kendilerine sunulanla yetinmemeleri yönünde çalışmalar yapmıştır. Tüm bu düşüncelerini geliştirdiği epik-diyalektik tiyatro anlayışında sunmuştur.

Brecht'in eserlerini meydana getirdiği tarihi sürece baktığımızda savaş ve sonrasının acılı günlerine, ülkesinden uzakta da devamlı üreterek katlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı, birçok alanda acı ve sıkıntı getirmiştir. Bu acıları canlı

olarak yaşayan yazarlardan biri de, genç yaşta bedeninin kaldıramadığı hastalık nedeniyle hayata veda eden Wolfgang Borchert olmuştur. Borchert ifade tarzındaki süs ve gösterişten uzak, basit ve yalın anlatımıyla eserlerini meydana getirmiştir. Bizzat yaşadığı savaş, uzun askerlik döneminde karşılaştıklarını, fırsat bulduğu her an kısa hikâyeye türüyle kaleme almıştır. Kısa hikayelerle anlatmak istediklerini kısa ve öz olarak hızlı biçimde dile getirmiştir. Bunların yanında yazdığı ilk ve tek tiyatro eseriyle savaşın acılarını yaşamış bir askerin yurduna dönüşünü ve sonrasında yaşanan durumları dile getirmiştir.

Bu iki eserle görülür ki, kimi zaman insanlar inandıkları şey uğruna her şeyi göze alırken, kimi zaman da inanmadıkları halde, içinde olmak istemedikleri bir davayla ilginç bir yola sapmak zorunda kalmışlardır.

Her iki eserin incelenmesiyle birlikte, elde edilen sonuçlar göstermiştir ki; yakın tarihlerde yazılan bu eserler, dönemsel anlamda yaşananları ortaya koyması açısından ortak noktalarda birleştiği görülür. Eserler incelendiğinde ele alınan motiflerden savaş motifinin her iki eserde de yer aldığı görülür. Brecht' in "Der kaukasische Kreidekreis" adlı oyunun ilk sahnesi savaş nedeniyle yurtlarını, terk etmek zorunda bırakılmış insanların, yeniden yaşadıkları topraklara dönüp, yarıda bıraktıkları yaşamlarına devam etme mücadelesi ile başlar. Borchert' in "Draussen vor der Tür" adlı eserinde de, savaşın tüm acıları ile karşı karşıya kalmış bir askerin, savaşın bitişiyle birlikte, cephedeyken özlemini duyduğu vatanına, sevdiklerine, kısacası geride bıraktığı hayatına dönüşü anlatılır. Her iki eserde de, savaşın bıraktığı izler açıkça ortaya konmuştur.

Brecht' in epik- diyalektik tiyatro anlayışı ile yazdığı bu eserinde, her sahnenin ana konu içinde ilerlediğini görürüz. Ancak olayın devamındaki yaşanan farklı bir olayın ortaya konduğu görülür. Buradan hareketle savaş teması ile başlayan oyun, aslındaemek- mülkiyet ilişkisinin sorgulanması ile devam ettiği görülür.

Borchert' in radyo oyunu olarak oynanan, daha sonra tiyatro sahnesine taşınan oyununda da, olayın ana karakter üzerinden devam etmiş, savaş ve savaşın sonuçları bu bağlamda irdelenmiştir.

Bunların yanında her iki eserin değindiği konulardan bir diğer ortak nokta ise; sınıfsal ayrım olmuştur. Brecht'in eserinde oyunun başkarakteri Grusche'nin koruyup, yanına aldığı bebeği türlü tehlikelerden korumaya çalışırken, hizmetçi

olduğunun anlaşılması üzerine aşağılandığı görülür. Buna karşılık kendisini üst düzey bir soylu olarak gören Valinin Karısı Bayan Natella'nın Grusche ve onunla birlikte yanlarında çalışan tüm insanları adeta bir köle gibi kullandığı görülür.

Borchert' in eserinde de bunabenzer bir durum karşımıza çıkar. Askerden dönen, emrinde ölen askerlerin sorumluluğunu geri iade etmek üzere, askerde kendisine bu görevi veren Albay'ının yanına giden Beckmann karakteri, Albay ve onun ailesi tarafından dışlanır ve horgörülür. Sıcak yuvalarında neşe ve huzur içinde yemeklerini yiyen aile, Beckmann'ın üstü başı pis ve savaşı anımsatan kıyafetleri ile rahatsız olurlar. Aynı şekilde iş istemek için görüşmeye gittiği Tiyatro Müdürü de onu dışlar ve niteliksiz olarak gördüğü Beckmann' a iş vermez. Aslında savaşın birçok insanda olduğu gibi Beckmann üzerinde de yarattığı etki açıktır ama savaşın izlerini üzerlerinden atmış olan insanlar için Beckmann artık istenmeyen, dışlanan bir kişidir. Onların düzenli ve düzgün yaşamında artık Beckmann ve onun gibilere yer açılmayacaktır.

Hem Brecht'in hem de Borchert'in eserleri ele alınan ana konu açısından farklılıklar taşısa da, içerik ayrıntılı olarak incelendiğinde ele alınan konulardaki benzerlikler görülmüştür. Bu durum eserlerin dönemsel olarak yakın olmalarından da ileri gelmektedir.

Her iki eserde öne çıkan düşünceler, ele alınan konular motif ve semboller ile incelenmeye çalışılmıştır. Brecht'in tiyatro eserinde *savaş, merhamet, çaresizlik ve sınıfal ayrım* motiflerine yer verilirken; sembol olarak *kalem, sırma işlemeli manto, eller ve tebeşir dairesi* sembolleri incelenmiştir.

Eserde yer alan motiflerden özellikle savaş motifi, bu çalışma içinde yer alan her iki tiyatro eserinde de görülmüştür. Savaşın sebep oldukları, sonrasında yaşanan sıkıntılar ve bu acıların karakterler üzerindeki yansımaları bütünüyle incelenmiştir.

Hem Brecht, hem de Borchert yaşadıkları dönemin etkisiyle sınıfsal ayrımın gereksizliği üzerinde durmuşlardır ve bu düşüncelerini de yazdıkları eserlerde vurgulamışlardır. Her iki eserde de ele alınan sınıfsal ayrım konuları motif olarak irdelenmiştir. Bunların yanında yoğun olarak Hizmetçi Grusche'nin yaşadığı merhamet ve çaresizlik motifleri üzerinde de durulmuştur.

İncelenen sembollere bakıldığında, eserde öne çıkan, yansıtılmak istenen düşünceleri vurgulamak amacıyla, çeşitli sembollerin varlığından söz

edilir. Sembollerden kalem, uzlaşma ve anlaşmanın varlığına işaret ederken, sırma işlemeli manto ve eller sembolünün sınıfsal ayırım ve tezatlık durumlarına dikkat çektiği görülmüştür. Eserin merkezinde yer alan ünlü tebeşir dairesi problemindeki, çizilen tebeşir dairesiyle de, emek-mülkiyet ilişkisi sorgulanmıştır.

Borchert'in tiyatro eseri de, tıpkı Brecht'in eserinin incelenmesinde olduğu gibi, motif ve semboller ile ele alınan konuların ayrıntılarına varılmıştır. Borchert'in eserinde motif olarak; *savaş*, *iletişim problemi* ve *umutsuzluk* konularına dikkat çekilirken, sembol olarak; *gaz maskesi gözlüğü*, *koltuk değnekleri* ve *kapı* sembollerine yer verilmiştir.

Ele alınan motiflerden en önemlilerinden birisi savaş motifi olmuştur. Çünkü eserde savaştan dönen bir askerin yaşadıklarından söz edilmiştir. Bu bağlamda savaş ve onun yansımaları, sonrasında ortaya çıkan iletişim problemi ve umutsuzluk motifleriyle de savaş motifi desteklenmiştir.

Eserdeki sembollerin incelenmesin de, yer alan kapı sembolü, eserin adındanda yola çıkılarak, Beckmann karakterinin karşılaştığı güçlüklerle bağlantı kurularak ele alınmıştır. Karakter sürekli umutlanır; ancak kendisine kapanan kapılar onu yeni bir yaşama dair hissettiği heyecanın yok olmasına neden olur. Böylelikle karakterin duygu dünyası ile kapı sembolü arasındaki bağlantı incelenmiştir.

Bunların yanında ele alınan sembollerden gaz maskesi gözlüğü ve koltuk değnekleri ile savaşın izleri üzerinde durulmaktadır. Ayrıca başkarakterin eser boyunca hiç çıkarmadığı gaz maskesi gözlüğü ile, karakterin savaşın izlerini silememiş olmasıyla beraber aykırı kişiliği de ortaya konulmuştur.

Her iki eserin teknik anlamda incelenmesi sırasında, eserlerin dili, kullanılan dilsel öğeler ve teknikler incelenmiştir. Anlatım biçimleri üzerinde durularak, verilmek istenen ana düşüncelerin daha iyi kavranması amaçlanmıştır.

Brecht ve Borchert, tiyatro alanında yazdıkları bu iki önemli eserle, bu alanda dikkate değer bir yer edinmişlerdir. Ele alınan konular itibariyle, hayatın içinden ve önemli bir döneme damaga vuran bir süreci ele almasıyla halen günümüzde birçok tiyatro sahnesinde oynanmaktadır. Bu çalışma sayesinde halen geçerliliğini koruyabilen bu eserlerle ilgili ayrıntılı bilgi sahibi olunabilecektir.

KAYNAKÇA

- Aytaç, Gürsel (1983), *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 558, Kültür Eserleri Dizisi: 32.
- Balzer, Bernd (1983), *Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür, Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*, Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg.
- Bark, J. ve D. Steinbach (1983), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Ernst Klett Schulbuchverlag.
- Başokur, Ece (2008), Dürrenmatt'ın tiyatro oyunlarında grotesk özellikler, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Baumann, B. ve B.Oberle (1996), *Deutsche Literatur in Epochen*, Max Hueber Verlag.
- Beutin, W. ve K. Ehlert (1994), *Deutsche Literatur Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, fünfte, überarbeitete Auflage mit 400 Abbildungen*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Borchert Wolfgang (1956), *Draussen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Bortenschlager, Wilhelm (1978), *Deutsche Literatur Geschichte Band 2 vom 1. Weltkrieg bis zur Gegenwart*, Wien: Leitners Studienhelfer Verlag.
- Boyacıoğlu, Fuat, Geleneksel tiyatro ve uyumsuzluk tiyatrosu, http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/articles/2004/11/FUATBOYACIOGLU.PDF erişim tarihi: 17. 04. 2011
- Brecht, Bertolt (1955), *Der kaukasische Kreidekreis*, Berlin und Frankfurt/ Main: Suhrkamp Verlag.
- Brockett, Oscar Gross (2000), *Tiyatro Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Candan, Ayşın (2003), *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çelik, Yavuz ve Yavuz Şen, Epik tiyatrodaki müzik; oyun için mi, oyuna karşı mı?, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2344/2351> (20.02 . 2011)

- Çelik, Yavuz, Epik tiyatro neden ve nasıl yabancılaştırır?, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsfed/article/viewFile/3094/2986> (20. 02. 2011)
- Çiyan, İnci Damla (2007), Mimari mekânın sahnede temsiliyeti ve epik tiyatro bağlamında irdelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Dökmen, Üstün (1994), *İletişim Çatışmaları ve Empati*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Efe, Fehmi (1993), *Dram Sanatı: Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdoğan, İlham (2006), Kùltürlerin kesişme noktasında tiyatro ve çağdaş sahneleme, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Esslin, Martin (1996), *Dram Sanatının Alanı, Dram Sanatının Göstergeleri Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratır*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freund, Winfried ve Walburga Freund- Spork (1996), *Erläuterungen und Dokumente Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Stuttgart.
- Gehse, Harro (1993), *Analysen und Reflexionen Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür die Hundebume und andere Erzählungen Interpretationen und Materialien*, Hollfeld: Beyer Verlag.
- Gençtürk, Kamil (2009), Bertolt Brecht'in tiyatro oyunlarında tarihsellik, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Grobe, Horst (2005), *Königs Erläuterungen und Materialien Band 277, Erläuterungen zu Bertolt Brecht der kaukasische Kreidekreis*, Hollfeld: Bange Verlag.
- Hinderer, Walter (1984), *Brechts Dramen neue Interpretation*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- İpşiroğlu, Zehra (1995), *Tiyatroda Düşünsellik Dramatürji' ye Giriş*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Zehra (2000) *Tiyatroda Devrim*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Kemaloğlu, Mehmet Murat (2005), Brecht'in öğreti oyunları teorisinin tarihsel gelişimi ve incelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kırmızı, Bülent (2002), Wolfgang Borchert ve savaş sonrası Alman edebiyatında savaş, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Luger, Marion (2001), Zu: Wolfgang Borchert- "Draussen vor der Tür", Heim- Suchen ohne Hoffnung? Studienarbeit, Norderstedt: Grin Verlag für akademische Text.
- Marlalı, Haldun (2004), *Minik- Rol Alistirmaları ve Temel Tiyatro Bilgisi*, İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Nayır, Yaşar Nabi, (1985), *Çağdaş Alman Edebiyatı, Varlık Dergisi*, İstanbul: Varlık Yayınları
- Necatigil, Behçet (1962), *Kapıların Dışında Wolfgang Borchert*, İstanbul: De Yayınevi.
- Nutku, Özdemir (2000), *Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1(Başlangıçtan 19. Yüzyıl Sonuna Kadar)*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2001), *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Özdemir (2007), *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Onur, Ali (2005), Bertolt Brecht ve epik tiyatro, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Özüaydın, Nazım Uğur (2006), 20. yüzyıl tiyatrosunda estetik düşünce, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Poppe, Reiner (2003), *Königs Erläuterungen und Materialien Band 299, Erläuterungen zu Wolfgang Borchert Draussen vor der Tür*, Hollfeld: Bange Verlag.
- Rötzer, Hans Gerd (1996), *Geschichte der deutschen Literatur, Epochen Autoren Werke*, Bamberg: C. C. Buchners Verlag.
- Schröder, Claus B. (1988), *Draussen vor der Tür eine Wolfgang- Borchert- Biographie*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Sevdi, Hudai Fatih (2010), Çağdaş tiyatrodaki seyircinin oyuna doğrudan katılımı, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

- Şener, Sevda (2000), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, Sevda (2003), *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Yetim, Semih (2007), Bertolt Brecht'in Sezuan' ın iyi insanı ile Vasıf Öngören'in Asiye nasıl kurtulur? Adlı eserlerinde iyilik kötülük çatışması, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Yıldız, Pelin, Sahne ve seyirci etkileşiminin tarihsel gelişiminde göstergebilimsel açıdan bir analiz,
http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/articles/2005/13/PYILDIZ.PDF
(17. 04. 2011)
- Yücel, Can (1980), *Bertolt Brecht Bütün Eserleri: 1 Kafkas Tebeşir Dairesi*, İstanbul: İzlem Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Mehtap Baykal

Doğum Yeri ve Tarihi: Adana, 14.05.1983

E-posta: mehtap_baykal@hotmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

2008-Devam	Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; Adana
2002-2007	Lisans, Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Almanca Öğretmenliği
1998-2001	Lise, Adana Erkek Lisesi, Adana, Ağırlıklı Yabancı Dil Programı
1995-1998	Ortaokul, Süreyya Nihat Oral İlköğretim Okulu, Adana
1990-1995	İlkokul, Yeşilevler ilkokulu, Adana

MESLEKİ EĞİTİM

2006-2007	Deutsch als Fremdsprache Flensburg Üniversitesi, Flensburg/ALMANYA, Socrates-Erasmus Programı
-----------	---

İŞ TECRÜBESİ

2008-2009	Sözleşmeli Öğretim Görevlisi, Çukurova Üniversitesi Yumurtalık Meslek Yüksek Okulu, Yumurtalık, ADANA
-----------	---

ALDIĞI BURLAR

24.07.2006 - 18.08.2006	DAAD Alman Akademik Değişim Programı, Christian Albrecht Üniversitesi, Kiel/ALMANYA
01.09.2006 – 30.09.2007	Socrates-Erasmus Değişim Programı, Flensburg Üniversitesi, Flensburg/ALMANYA