

160647

T.C.  
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

BERTOLT BRECHT VE EPİK TİYATRO

160647

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan  
ALİ ONUR

Danışman  
Doç. Dr. Arif ÜNAL

VAN - 2005

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu çalışma, jürimiz tarafından ...Alman Dili ve Edebiyatı...  
..... **ANABİLİM DALI'nda**, YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

İmza

Başkan

Doç. Dr. Arif Ural - Alınal

Üye (Danışman)

Doç. Dr. Arif Ural - Alınal

Üye

Doç. Dr. Hasan Beymura

Üye

Yrd. Doç. Dr. Mustafa SARICA

ONAY: Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

..../..../2005

Alaattin KARACA  
Sos. Bil. Enstitüsü Müdürü  
Enstitü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| ÖNSÖZ.....                                                                      | V  |
| 1. YAŞAMI.....                                                                  | 1  |
| 1.1 Doğumu, Çocukluğu ve Öğrenim Yılları .....                                  | 1  |
| 1.2 I.Dünya Savaşı Dönemi ve Sonrası'nda Ekspresyonizm TESİRİNDEKİ Brecht ..... | 4  |
| 1.3 Diyalektik-Toplumcu Düşüncenin Şekillenmesi ve Başarıya Açılan Kapılar ..   | 10 |
| 1.4 II. Dünya Savaşı Dönemi ve Sürgün Yılları .....                             | 15 |
| 1.5 Anayurda Dönüş Hazırlıkları ve Doğu Almanya.....                            | 19 |
| 1.6 Berliner Ensemble.....                                                      | 20 |
| 1.7 Brecht İçin Yaşamın Sona Erişi .....                                        | 22 |
| 2. EDEBİ YÖNÜYLE BRECHT .....                                                   | 24 |
| 2.1 BRECHT'İN LİRİKÇİLİĞİ .....                                                 | 24 |
| 2.1.1 Hauspostille.....                                                         | 24 |
| 2.1.2 Buckower Elegien .....                                                    | 25 |
| 2.1.3 Baladları .....                                                           | 26 |
| 2.1.3.1 Die Legende der Dirne Evlyn Roe .....                                   | 26 |
| 2.1.3.2 Legende vom toten Soldaten.....                                         | 27 |
| 2.1.3.3 Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde .....                            | 27 |
| 2.2 NESİR YAZARI OLARAK BRECHT .....                                            | 28 |
| 2.2.1 Dreigroschenroman .....                                                   | 28 |
| 2.2.2 Geschichten von Herrn Keuner .....                                        | 30 |
| 2.2.3 Kalendergeschichten.....                                                  | 32 |
| 2.2.4 Augsburger Kreidekreis.....                                               | 32 |
| 2.2.5 Herr Puntila und seine Knecht Matti .....                                 | 34 |
| 2.2.6 Maßnahme.....                                                             | 35 |
| 2.3 KURAMCI BRECHT .....                                                        | 38 |
| 2.3.1 Dreigroschenoper .....                                                    | 38 |
| 2.3.2 Kleine Organon für das Theater .....                                      | 39 |
| 2.3.3 Das epische Theater.....                                                  | 40 |
| 3. TİYATRO ÜZERİNE.....                                                         | 41 |
| 3.1 Tiyatro Nedir?.....                                                         | 41 |
| 3.2 Tiyatro Tarihine Genel Bir Bakış .....                                      | 41 |
| 3.2.1 Antik Çağ Tiyatrosu .....                                                 | 42 |
| 3.2.1.1 Trajedi ve Komedinin Doğuşu .....                                       | 43 |
| 3.2.1.1.1 Trajedi .....                                                         | 43 |
| 3.2.1.1.2 Komedi .....                                                          | 45 |
| 3.2.2 Roma Tiyatrosu.....                                                       | 46 |
| 3.2.3 Ortaçağ Tiyatrosu .....                                                   | 47 |
| 3.2.4 Rönesans Tiyatrosu .....                                                  | 49 |
| 3.2.5 XIX. Yüzyıl Tiyatrosu ve Romantizm .....                                  | 51 |
| 3.2.5.1 Drama Yeniden Dönüş.....                                                | 52 |
| 4. EPİK TİYATRO ÜZERİNE.....                                                    | 54 |
| 4.1 YENİ BİR TİYATRO ANLAYIŞINA DOĞRU İLERLEME.....                             | 54 |
| 4.2 ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN DRAM SANATI .....                                     | 56 |
| 4.3 EPİK TİYATRO NEDİR?.....                                                    | 57 |

|                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.3.1 Epik Tiyatro Estetiği Üzerine .....                                                                                     | 65  |
| 4.3.2 Yabancılaştırma Efektı .....                                                                                            | 68  |
| 4.3.3 Oyunculuk Sanatı .....                                                                                                  | 73  |
| 4.3.4 Biçim olarak sahnelenen Oyunun Niteliği .....                                                                           | 76  |
| 4.4 BRECHT'İN İLK OPERALARINDA MÜZİK OLGUSU ÜZERİNE .....                                                                     | 77  |
| 4.4.1 Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny .....                                                                         | 81  |
| 4.4.2 Dreigroschenoper .....                                                                                                  | 83  |
| 4.5 BERTOLT BRECHT'İN DENEYSEL TİYATROSU ÜZERİNE .....                                                                        | 85  |
| 4.5.1 Brecht'in Drama Teorisinde Kendi Geleceğini Belirleme .....                                                             | 86  |
| 4.5.1.1 Brecht'in Hareket Noktası .....                                                                                       | 86  |
| 4.5.1.2 Mimesis'in Sevindirirliği ya da Eğlendirirliği .....                                                                  | 86  |
| 4.5.1.3 Şimdiye Kadarki İnsanların Toplumsal Yaşamlarının Görüntü Türü .....                                                  | 87  |
| 4.5.1.4 Bizim Görüntülenen Karşısındaki Duruşumuz ile Görüntülerin Bizim<br>Karşımızdaki Duruşundaki Farklılığın Nedeni ..... | 88  |
| 4.5.1.5 Bilimlerin belirlediği Toplumsal Yaşamın Bir Parçası Olan<br>Tiyatrodaki "Eğlence"ye Neden Olan Etkiler .....         | 89  |
| 4.5.1.5.1 Seyirci .....                                                                                                       | 89  |
| 4.5.1.5.2 Yabancılaştırma Efektı .....                                                                                        | 89  |
| 4.5.1.5.3 Oyuncu .....                                                                                                        | 89  |
| 4.5.1.5.4 Gestus (Jest, Duruş) .....                                                                                          | 90  |
| 4.5.1.5.5 Fabl .....                                                                                                          | 90  |
| 5. BRECHT'İN EPİK TİYATRO ESERLERİ .....                                                                                      | 92  |
| 5.1 DREIGROSCHENOPER .....                                                                                                    | 93  |
| 5.2 MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER .....                                                                                      | 95  |
| 5.2.1 Eserdeki Karakterler üzerine .....                                                                                      | 100 |
| 5.2.1.1 Mutter Courage .....                                                                                                  | 100 |
| 5.2.1.2 Eilif .....                                                                                                           | 100 |
| 5.2.1.3 Schweizerkas .....                                                                                                    | 101 |
| 5.2.1.4 Katrin .....                                                                                                          | 101 |
| 5.2.1.5 Vaiz .....                                                                                                            | 101 |
| 5.2.1.6 Askerler .....                                                                                                        | 102 |
| 5.3 LEBEN DES GALILEI .....                                                                                                   | 102 |
| 5.4 DER GUTE MENSCH VON SEZUAN .....                                                                                          | 104 |
| 5.5 KAUKASISCHE KREIDEKREIS .....                                                                                             | 105 |
| 6. SONUÇ .....                                                                                                                | 110 |
| 7. KAYNAKLAR .....                                                                                                            | 113 |
| 8. ÖZET .....                                                                                                                 | 116 |
| 9. FOTOĞRAFLAR .....                                                                                                          | 120 |

## ÖNSÖZ

Yirminci yüzyılın en önemli isimlerinden biri olan Bertolt Brecht, üç bin yıllık tiyatro geleneğini alt üst edip getirdiği Epik Tiyatro veya kendi tabiriyle Aristotelesçi Olmayan Tiyatro anlayışıyla sanatın artık sanat için değil, toplum için varolması gerektiğini topluma enjekte etmeyi amaçladı. Seküler değerlerin değişmesi ve toplumun ileriye doğru yol alması gerektiği perspektifiyle hareket ederek yaşamın içerisine kendi öz kişiliğiyle daldı.

Ta çocukluğundan itibaren toplumsal sınıfları kategorize ederek tercihini ezilen ve *bayağı* olarak adlandırılan kesimden yana yapan Brecht, bütün insanların dünyaya gelirken aynı konuma sahip olduklarına, ancak toplumsal etmenlerden dolayı sınıflara ayrıldıklarına işaret ederek, her ne koşulda olursa olsun, tüm insanların eşit şartlarda yaşama haklarının olduğunu altını çizerek. İlk dönemlerinde “*Baal*”, “*Trommeln in der Nacht*” gibi aşırı hümanist, ekspresyonist görüşle, sonralarıysa “*Mutter Courage und ihre Kinder*”, “*Der kaukasische Kreidekreis*”, “*Dreigroschenoper*” gibi toplumcu-gerçekçi anlayışla eserler veren Brecht, sadece faşizmin değil, kapitalizmin de karşısında kalemini silah mahiyetinde kullanır. Bu yüzden yaşadığı yıllar içerisinde oluşan politik atmosferden nasibini alarak birçok faşizm ve emperyalizm karşıtı yazar gibi sürgün yıllarına mahkûm edilir. Yaşama olan bağlılığı ve toplumsal refahın oluşacağına olan inancı, girdiği tüm olumsuz koşullardan olumlu sonuç ortaya çıkarmasına vesile olur.

“*Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*” adlı bu çalışmamda Brecht’in yaşamı ve epik tiyatro eserleri incelenmiştir. Yaşamı ve eserleri arasındaki diyalektik bağ gözetilerek, Brecht’in günümüzde bile okunmasının nedeni sunulmaya çalışılmıştır. Alman Suhrkamp Yayınevi verileri dikkate alındığında Brecht’in tüm lirik, nesir ve teorik kitaplarının 42 dile çevrilmiş olduğu ve dünyada yaklaşık 70 milyon nüsha basılmış olduğu izlenilmektedir. Brecht’i bu kadar cazip kılan etmenler, eserlerinin içeriğinde ve temalarında gizlidir. Brecht’in ele aldığı konular adalet, savaşın insanlar üzerindeki olumsuz etkileri, yaşama hırısı, toplumsal varoluşçuluk, halkın

çektığı sefalet ve acı, yoksulluk gibi toplumsal etmenlerdir. Günümüz dünyasında da Brecht'in dem vurduğu konular, geçerliliğini koruyor. Ve bu olgular insanlar arasında varolduğu müddetçe de Brecht, okunmaya devam edecektir.

Araştırmamızın diğer bir bölümünde de Brecht'in teorik düşüncelerine yer verilmiştir. Onu, Aristotelesçi Olmayan Epik Tiyatro'ya götüren olgular mercek altına alınmıştır. Öncelikle kavramsal olarak Tiyatro ve Tiyatro Tarihi incelenmiş olup, *Epik* kelimesinin Brecht'e ait olmadığı, kökeni Antik döneme dayandığı belirtilmek istenmiştir. Brecht'in teorik çalışmalarında Aristoteles'in özdeşleşme kuramına (Katharsis) sentez niteliğindeki *Yabancılaştırma Efekt*i kavramının kullanıldığı görülmektedir. Sahne düzeninden oyuncunun jestlerine kadar epik tiyatroya götüren etmenler, Aristotelesçi Dram Tekniği ile mukayeseli bir biçimde sunulmuştur.

Son olarak Brecht'in Epik Tiyatro eserleri incelemeye alınmış, eserlerindeki epik nüvelerin neler olduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Yaptığım bu araştırmada her türlü maddi ve manevi yardımlarını esirgemeyen başta Danışmanım Sayın Doç.Dr. Arif ÜNAL olmak üzere aileme, tüm arkadaş ve dostlarıma teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

15 Ocak 2005

Ali ONUR

## 1. YAŞAMI

### 1.1 DOĞUMU, ÇOCUKLUĞU VE ÖĞRENİM YILLARI

*Ben Bertolt Brecht, kara ormanlardan.  
Karnındayken getirmiş şehre anam beni.  
Ama çekip gidene dek ben bu dünyadan  
Çıkmayacak ormanların soğuğu içimden.  
Asfalt şehirde evimde gibiyim.  
Donanmışım son kutsal törenle:  
Gazeteyle, şarapla, tütünle,  
Güvensiz, aylak, ama sonu mutlu.  
İnsanlarla iyi aram. Durur başımda  
şapkam herkesinki gibi. İnsanlara bakar  
derim: “Bunlar başka türlü kokan birer hayvan”  
“Ne çıkar, derim sonra, benim onlardan ne farkım var?”*

Tam adıyla Eugen Bertolt Friedrich BRECHT, 10 Şubat 1898’de kağıt, ipek, pamuk ve yün sanayisinin kurulmasına karşın henüz köy görünümünde büyük bir kasaba damgasını taşıyan Augsburg’un bir işçi mahallesinde, Haindel Kağıt Fabrikası müdürü Bertolt Friedrich BRECHT (1869-1939) ve Kara Orman’ın yüksek memurlarından birinin kızı olan Sophie BRECHT (1871-1920) çiftinin oğlu olarak doğar.

Karakter itibariyle babasından, mimik ve hareketlerinde bariz bir şekilde kendini gösteren bir açık sözlülük halk sanatına eğilim gösteren bir ilgiyi, annesinden ise Kara Orman insanına özgü sertliği, yalnızlık eğilimini, pratik görüşü, ölçülü kurnazlığı aldı. Hans Reiman, Alman edebiyatı üstüne yazdığı Literazia’da şu hikâyeyi anlatır: Okulda Bertolt çok çalışıp çabalar, öyleyken, öğretmenine ancak kötü bir Fransızca ödev verebilir. Oysa sınavlarda başarı göstermesi için

Fransızca'dan yüksek not alması gerekmektedir. Fakat defteri düzeltilmiş olarak geri verilir, üzeri büyük kırmızı çizgilerle doludur. Brecht bu ödev yüzünden başarısızlığa uğramamalıdır. Bundan kurtulmanın tek bir yolu vardır: Brecht bir şişe kırmızı mürekkep satın alır. Defterine gelişigüzel iri çizgiler çizer. Sonra Fransızca öğretmeniyle konuşmak ister. Ona defterini gösterir. Defterdeki ödev doğru yapılmış, fakat satırların altı çizilmiştir. Öyleyse kusur nerededir? Bunu üç, hatta arka arkaya birkaç kez sorar. Öğretmen şaşırır, ödev kâğıdına haksız yere fazla çizgi çekildiğini kabul eder. Öğrenci, "öyleyse iyi not almam gerekir" diye konuşur. Öğretmen notu verir ve Brecht sınavı kazanır.

Bu iki köylü soyun karışımı, Brecht'i basit ama güvenli zevkleri olan bir insan haline getirdi. Brecht'in babası, aile geleneklerine bağlı, iyi davranmaya özen gösteren, şefkati az, ağzı sıkı, mesleğinin ve toplum yaşamının zorunlulukları altında ezilmiş bir insandır. Baba Brecht, oğlu Bertolt'un suskun, dik kafalı, isyankârlık ve taşkınlık gösteren tavırlarından hoşlanmamaktadır. Brecht'in çocukluğunu, bu aile ortamı içinde tasarlamak pek zor olmasa gerek; ateşin başında geçirilen uzun kış akşamları, şehirde pazarları yapılan sonu gelmez gezintiler, pazar elbisesi, annenin tenceresi, babanın işi ve okul ödevleri... Biraz monoton, sıkıntılı, durgun bir çocukluk...

Ailesi tarafından burjuva-liberal terbiyesiyle yetiştirilen Bertolt, fırsatını buldukça sokaklara dalmış ve mahalle çocuklarıyla zaman zaman görüşüyse de ailesi tarafından buna izin verilmemiş ve engellenmiştir. Buna rağmen o artık gidip gelenleri, satıcıları, tüccarları, sokak çocuklarını, dilencileri, tüm yasaları ve alayları görmüştür. Sokak, onun için, tam anlamıyla dünyayı tanımanın bir yolu ve oyunda yenilmenin acı tecrübesi olmuştur. O, daha erken yaşta burjuva yoz kültürünün eksikliklerinin ve insanlar arasındaki sınıf farklılığından doğan toplumsal krizin farkına varmıştır. Dünyayı tanımaya başlayıp eşitsiz gelişmenin sonuçlarını gören Brecht, tüm geleneklerden bunalmaya başlar. İnsanlar arasındaki bu ayrımları, bu küçültücü bölünmeleri kabul edemez hale gelir. Baba evinde yediği hazır ekmeği açlarla paylaşmak ister. Uzun sürmeden ait olduğu sosyal sınıftan, yani burjuva

sınıfından kopuşunu “*Verjagt mit gutem Grund*”<sup>1</sup> adlı şiirinde şu mısralarla ifade eder:

*Büyüdüm varlıklı insanların çocuğu olarak.  
Ailem bir yaka ile sardı beni  
ve hizmet edilme alışkanlığıyla eğiterek  
öğretti bana emretme sanatını.  
Büyüdüğümde ve etrafıma bakındığımda  
hoşuma gitmedi sınıfdışlarım,  
ne emretme, ne de hizmet edilme.  
Ve terk ederek sınıfımı  
katıldım sıradan insanların arasına...  
Böylece bir ihanetçi yetiştirdiler,  
eğittiler onu kendi hizmetlerine göre,  
ve o,  
deşifre etti onları düşmana.  
[...]  
Uyardılar beni ve çalışıp kazandıklarımı  
Aldılar elimden. Ve düzeltmeyince kendimi,  
Anlamaya çalıştılar,  
Ama evimde sadece halkın üzerindeki baskılarını  
açığa çıkaran yazılar vardı.  
Böylelikle benden habersiz  
beni alçakların zihniyeti olan  
alçak zihniyet ile suçlayan bir  
gıyabi tutuklama müzekkeresi gönderdiler.*

Ait olduğu sosyal sınıfa, yani burjuva sınıfına daha çok genç yaşta ihanet ederek, bu sınıfın tüm olumsuzluklarını ve sinsi politikalarını onların emekçi, proleter, ezilen sınıfa yakıştırmaları olan sıradan insanlaradeşifre edip yaşamının sonuna kadar bu sosyal tabakanın bir elemanı olarak kendi saflarını oluşturur. Daha

<sup>1</sup> “İyi bir gerekçeyle kovma”

16 yaşında bir lise öğrencisiyken, sol eğilimli yayın organlarında şiirler yayımlamış, öğretmenlerin otoritesine karşı saygısızlığı nedeniyle sınıfta kalma tehlikesine düşmüştür. 1915 yılında, “En tatlı şey, vatan uğruna ölümdür”<sup>2</sup> konulu bir kompozisyonda, anti-militarist görüşünü şiddetle savunup kompozisyon konusunu yalnızca bir propaganda aracı olarak niteleyince, okuldan kovulması söz konusu olur. Bir öğretmeni, Brecht’in kompozisyonunu, kafası karışmış bir öğrencinin işi olarak değerlendirerek olayı yatıştırır.

## 1.2 İ.DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ VE SONRASI’NDA EKSPRESYONİZM TESİRİNDEKİ BRECHT

Brecht, liseyi bitirdikten sonra üniversiteye gider. O da, iyi aile çocuklarının yolunda yürümektedir. 18 yaşında tıp öğrenimine başlar. Önünde geleceği parlak ve tam da ailesine uygun bir meslek kapısı aralanmışken, iki yıldır süren I.Dünya Savaşı, bu tasarıları gölgeler. Brecht, o sıra Münih Üniversitesi’ne yazılmıştır. Öğrenimi esnasında Johannes R. BECHER 1923’te Christoph MARLOW’un “*Leben Eduard des Zweiten*” eseri üzerine birlikte çalıştıkları Lion FEUCHTWANGER ile tanışıp arkadaşlık eder. Üniversite hocaları, gençliği bekleyen acımasız kaderi düşünerek disiplini gevşetirler ve dersler genelde boş geçmeye başlayınca Brecht, öğrenciliğine meyhanelerde, önünde büyük bir bira bardağı, arkadaşlarıyla birlikte askeri olayları ve günün felaketini yorumlayarak devam eder...

<sup>2</sup> “En tatlı ve en şerefli şeyin, vatan uğruna ölmek olduğu sözü, amaca yönelik propaganda olarak değerlendirilebilir ancak. Yaşamdan ayrılmak daima zordur, gerek uzanılan yataktaki olsun, gerekse de muharebe alanında, özellikle de hayatının baharını yaşayan genç insanlar için. Sadece kurukafalar, zifiri karanlık bir kaleden yapılan sıradan bir atlayış üzerine konuşarak kurumu yürütmeliler... Kemik adam, onların kendisine başvurduğunda ise tabelayı sırtlarına alarak, bu cümleyi düşünme düşünme bulan Philippi’deki imparatorun şişko soytarısı gibi kaçmaya başlarlar.” (*Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Marianne Kesting, Bertolt Brecht, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1959, S.14*)

*Okumuş Bir İşçi Soruyor*

*Yedi kapılı Teb şehrini kuran kim?*

*Kitaplar yalnız kralların adını yazar.*

*Yoksa kayaları taşıyan krallar mı?*

*Bir de Babil varmış boyuna yıkılan,*

*kim yapmış Babil'i her seferinde?*

*Yapı işçileri hangi evinde oturmuşlar*

*altınlar içinde yüzen Lima'nın?*

*Ne oldular dersin duvarcılar*

*Çin Seddi bitince?*

*Yüce Roma'da zafer anıtı ne kadar çok!*

*Kimlerdir acaba bu anitları dikenler?*

*Sezar kimleri yendi de kazandı bu zaferleri?*

*Yok muydu saraylardan başka oturacak yer*

*dillere destan olmuş koca Bizans'ta?*

*Atlantik'te, o masallar ülkesinde bile,*

*boğulurken insanlar*

*uhyan denizde bir gece yarısı,*

*bağırıp imdat istedilerdi kölelerinden.*

*Hindistan'ı nasıl aldıydı tüysüz İskender?*

*Tek başına mı aldıydı orayı?*

*Nasıl yendiydi Galyalılar'ı Sezar?*

*E bir aşçı olsun yok muydu yanında?*

*İspanyalı Filip ağladı derler*

*batınca teknil filosu.*

*Ondan başkası ağlamadı mı?*

*Yedi yıl Savaşı'nı 2. Frederik kazanmış?*

*Yok muydu ondan başka kazanan?*

*Kitapların her sayfasında bir zafer yazılı.*

*Ama pişiren kim zafer aşını?*

*Her adında fırt demiş fırlamış bir büyük adam.*

*ama ödeyen kimler harcanan paraları?*

*İşte bir sürü olay sana  
 Ve bir sürü soru.  
 Bu gelen ilk savaş değil.  
 Çok savaş oldu bundan önce.  
 Bittiği gün en son savaş  
 bir yanda yenilenler vardı gene,  
 bir yanda yenenler vardı.  
 Yenilenlerin yanında  
 kırılıyordu halk açlıktan.  
 Yenenlerin yanında  
 açlıktan kırılıyordu halk.*

Savaşın sonlarına doğru (Ekim 1918) Brecht, Augsburg Askeri Hastanesi'nde sıhhiye hizmetinde çalıştırılmak üzere öğrenim durumunun yarısındaiken askere çağrılır ve istemeye istemeye orduya katılır. Günde yüzlerce yaralıyı tedavi etme durumuyla baş başa kalan Brecht'in gördüğü vahşet, kan, çılgınlık, alt-üst oluşlar, onun, pasifist<sup>3</sup> özelliğinin belirginleşmesini sağlar.

*Hoş gördün baba, askere gitmemi,  
 Anne, beni saklamadın,  
 Kötü öğütler verdin ağabey,  
 Ablacığım, beni uyarmadın...*

Savaş karşıtlığı görüşleri askerlik yıllarında tamamen açığa çıkan Brecht, savaş psikolojisini ve kıyımını en güzel ve kendisine özgün üslupla “Duvara Tebeşirle Yazılan” adlı şiirinde şu dizelerle dile getirmiştir:

*“Savaş istiyoruz!”  
 En önce vuruldu bunu yazan.*

---

<sup>3</sup> “savaş karşıtlığı”

Bu savaş yılları, ekspresyonizmin, yani dışavurumcu sanatın etkili olduğu yıllardır. Tüm vahşeti ile yaşanan savaş, sanatçılarda, korkunun ve acının getirdiği tepkilerle çılgınlara dönüşmüş ürünlerin ortaya çıkmasına neden olur. Özel-idealizmin yaşandığı bu süreçte Brecht, barikatlar arkasında girdiği çatışmalardan çıkarak Ocak 1919'da Münih'e gider ve öğrenimine devam eder, ancak öğreniminin dördüncü sömestrinde öğrenci listesinden ismi çıkarılır. Münih'te R.BECHER, Caspar NEHER, George PFANZELT ve Otto MUELLEREISERT gibi aydınların, sanatçıların toplandığı Stefani kahvesinde savaşına devam eder. Bu kahvede, entelektüel arkadaşlarıyla siyaseti, edebiyatı, sanatı, hekimliği ve devrimi tartışır. Birbiriyle çatışan, birbirini tamamlayan, çürüten, zenginleştiren bir düşünceler dünyası, bir masanın çevresinde doğar ve gece bastırıncaya kadar sürer ve nihayetinde kaleme aktarılırdı. "Yazı onun için eser değil, bir aygıt, bir alettir. Ve değerini belirleyen şey de sökme, dönüştürme ve değiştirme yeteneğidir"<sup>4</sup>

Brecht, ilk şiirlerini bu kahvede kaleme alır. Onları dergilere gazetelere gönderir. O günlerde, kimsenin söylemeyi göze alamadığı şeyleri söyler bu ürünler. Eski cephe arkadaşlarının öfkesini, memleketin geleceği için beslediği yıkılmaz inancı ve onların boşu boşuna ölmelerini ele alır. Emperyalistlerin girdikleri paylaşım savaşında ölen "Ölü askerin efsanesi"ni anlatır. Eski askerler, alkışlamak yerine, bardakları fırlatırlar Brecht'in kafasına. Ancak, daha sonra yenilmiş askerler, içerdeki siyasetin bir kere daha kurbanı olurlar. Ülkesinden kaçan imparator, Almanya'nın simgesi olarak kalacaktır. Erkekler, kadınlar, çocuklar, sefil şehirlerde açlıktan kırılmaya başlar. Ülke içinden yükselen sesleri, kovuşturmaları ve kuvvetleriyle ezeceklerdir. Brecht, bunların yaşandığı süreç içinde her yerde görülür. Çarşı meydanlarında, satıcılarla, işsiz güçsüz dolaşanlarla ve hınca hınç ihbar ve homurdanmayla dolup taşan meyhanelerde; kara listelerin düzenlendiği gazete idarehanelerinde... Her şeyi duyar ve her şeyi görür.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, Metis yay. İst. Mayıs 2000, S.13

*Oyun yazartıym.*

*Gördüklerimi gösteririm.*

*İnsanların nasıl alınıp satıldığını gördüm*

*İnsan pazarlarında.*

*Bunu gösteririm ben.*

*Oyun yazarı.*

*Birbirlerinin odalarına nasıl girerler,*

*hileyle ya da parayla.*

*Sokakta nasıl durup beklerler,*

*nasıl tuzaklar kurarlar birbirlerine?*

*nasıl sözleşirler, nasıl asarlar birbirlerini,*

*nasıl sevişirler?*

*Çapulculuktan kazandıkları parayı nasıl savumurlar ve nasıl yerler?*

*Bütün bunları gösteririm.*

*Birbirlerine neler söylerler, onları anlatırım.*

*Ananın oğluna neler dediğini,*

*işçiye neler buyurduğunu patronun,*

*nasıl yanıt verdiğini kadının kocasına.*

*Tüm yalvaran sözcükleri,*

*tüm buyuran sözcükleri,*

*yaltaklanan, aldatan, yalan söyleyen,*

*yaralayan sözcükleri,*

*bir bir ışığa çıkarırım, hepsini.*

Münih'te sanat ve tiyatro alanlarında kendini yetkinleştiren Brecht, Ekim 1919-Ocak 1921 dönemleri arasında Schwaben ve Neuburg USPD (Union sozialistische Parteien Deutschlands-Alman Sosyalist Partileri Birliği) il teşkilatı adına çıkan "*Der Volkswille*" gazetesinde Augsburg Tiyatrosu'nun eleştirmeni olarak çalışır. Bu arada Paula (Bi) BANHOLZER ile evlenir 30 Temmuz 1919'da 1943'te savaşta ölen oğlu Frank doğar.

Karl Valentin Tiyatrosu'nda bir süre çalıştıktan sonra Münih'te dramaturjlik ve rejisörlük okur. Bu dönemde Villion, Verleine, Artur Rimbaud ve Wedekind gibi isimleri kendine örnek alırdı.

Büyük bir tutkuyla çalışan Brecht, ilk ürünlerinin pratiğini sergiler. Berlin'e yazar olmak amacıyla yerleşen Brecht'in 1918'de ekspresyonist-nihilist-anarşist tarzda kaleme aldığı "*Baal*", Brecht'in ilk tiyatro oyunudur. 1922'de Leipzig'de sergilenen "*Baal*", insandan çok toprağa yakın varlıklardan birinin hikâyesidir. Bu, yarı bitki, yarı hayvan, yapışkan otları ile su yosunlarının oluşumundan hoşlanan bir varlıktır. "Şair, yabancı, oduncu "*Baal*" topluma duyduğu tiksintiyi şarkılarla dile getirir; şarap, şehvet, sadizm ve ölüm şerefine cümbüşlü, azgın bir yaşam sürer. Zındıkların bu yeni tanrısı, bu alkol ya da şiir sarhoşu, bu yerle gök arasındaki çıplak yaratık, sonunda bir köpek gibi kuyruğu titretir. Bu oyun bir toplum eleştirisidir, ancak, siyasal anlamda bir eleştiri özelliği taşımaz. Yapıcı eleştiriye içermeyen bu oyun, yolu üstündeki kurumları, sözleşmeleri ve özellikle insanların korkunç gururunu ezip geçen bir buldozer gibidir. Sadece doğa, gök, deniz ve bulutlar ölümsüz ve coşkun bir gözleyiş içinde değişmeden, kaygısız kalırlar."<sup>5</sup>

1923'te sahnelenen "*Trommeln in der Nacht*"<sup>6</sup> eseri 1922'de yayınlanarak eleştirmen Herbert JEHRING'in önerisiyle Kleist Ödülü'nü alır. Gene bu yılda "*Im Dickicht der Städte*"<sup>7</sup> adlı oyunu ve Lion FEUCHTWANGER ile beraber yeniden ele aldıkları Christopher MARLOWE'un "*Leben Eduard des Zweiten*"<sup>8</sup> Münih'te sahnelenir. "*Trommeln in der Nacht*" oyununda, birbirinden nefret eden iki kişinin, karşılıklı kinlerine ve onların birbirlerine oynadıkları acımasız oyunlarına karşı, suç ve ahlâksızlığın hüküm sürdüğü büyük kentin ilgisizliğini anlatır. Brecht, bu dram karşısında seyirciye 'Kavga motifleri üstüne kafa yormayın, hikâyenin insancıl yanıyla ilgilenin. Taraf tutmaksızın, savaşçıların talihleri üstüne düşüncenizi söyleyin ve sonuca göre çıkarınızın nerede bulunduğunu hesaplayın' diyerek öneride bulunur.

<sup>5</sup> www.halksahnesi.org adresinden

<sup>6</sup> "Gecede Trampet Sesleri"

<sup>7</sup> "Kentlerin Ormanında"

<sup>8</sup> "II. Eduard'ın yaşamı"

Toplumsal eleştiriden henüz yoksun olan Brecht, bu dönemin Avrupa’da insanlar üzerine yığıldığı gerçeklere karşı duyduğu tepkileri, naif bir şekilde dile getirmektedir. Henüz bilimsel bir temelden yoksun olan Brecht, aslında bir çıkış yolu, yani çözüm aramaktadır. Peki, neydi bu gerçekler? Bu gerçekler, Emperyalist Paylaşım Savaşının yoksul insanlara yüklediği acılar ve sanayileşme ile birlikte kentlerin büyüyerek yeni bir savaş alanına dönüşmesidir. Bu kaos ortamı içinde, yüzyıllar önce Avrupa’dan “Yeni bir dünya” kuracağız diye, yeni keşfedilmiş Amerika kıtasına göç eden Avrupa burjuvazisinin, orada yarattığı yıkıcı değerlerin tekrar Avrupa’ya gelişidir bu. Yaşadığı düzenin değerleriyle boğuşan insanların, birdenbire karşı karşıya kaldığı gerçeklerdir bunlar. Belki de kapitalizm, ciddi anlamda ilk defa kendini hissettirmektedir. Zaten “Im Dickicht der Städte” adlı oyunda sözü geçen kent, Chicago’dur.

### 1.3 DİYALEKTİK-TOPLUMCU DÜŞÜNCENİN ŞEKİLLENMESİ VE BAŞARIYA AÇILAN KAPILAR

*İç ve ye! Sahip olduklarına şükret! derler bana,  
ama nasıl yiyip içebilirim ki,  
yediklerimi aç olanlardan kapıyorsam,  
ve elimdeki bir bardak su yoksa susuz insanlarda!  
Yiyip içerim ama gene de.*

Yukarıdaki dizelerinden de anlaşıldığı üzere bireyin, toplum içerisinden soyutlanarak kendi dünyasına kapılması ve tüm sosyal yaşam kapılarının kilitlenmesi mümkün değildir. Toplumsal yapının sağlıklı bir şekilde analiz edilmesinin tek yolu, yaşayan toplumun genelini ele alınmasından geçer. Brecht’in bu dizeleri, kapitalist-bireyci toplum anlayışına bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Brecht’in ilk evresi olarak tanımlayabileceğimiz dönemde sahnelenen oyunlar, dışavurumcu akımın ikinci dönemini yansıtan oyunlardı. Çünkü, 19.

yüzyılda tüm Avrupa'yı içine alan sanayileşmenin ve güçlenen kapitalizmin, toplumsal yaşamın her döneminde yarattığı etki ve tepkilerden, sanat da payına düşeni almıştı. Romantizm, yerini doğalcılığa bırakmıştı. Ancak ilk elde, resimdeki izlenimci akımla birlikte gelişen, çoğu kez gerçekçilikle eş anlamlı kullanılan doğalcı anlayış, gerçekçiliğin derinindeki süreçleri kavramaya yanaşmayıp, onu salt görünüşü içerisinde ve insanı da yalnızca çözümsel bir yöntemle ele alması nedeniyle, gelişen toplumsal dinamik karşısında yetersiz kalmıştı. Kısacası; sadece görüneni gözlemleyen bu akımlar, görünenin özünü, yani bireyle toplumsal ilişkilerin bir bütün olduğunu göremiyorlardı. İster istemez, toplumsal eleştiriye yönelen eleştirel gerçekçiliğe ve yeni bir toplum amaçlayan, politik temellere dayanan toplumcu gerçekçiliğe basamak oluşturmuştu bu akımlar.

Kapitalist kâr mantığının insanları sürüklediği kaotik yaşamın mevcut tüm sosyal sınıflar üzerindeki olumsuz etkileşimin farkına varan Brecht, 1926'da New York Weisen borsasının işlenişi hakkında bir eser üzerine çalışmak için Ulusal Ekonomik Öğrenim gördüğü dönemde Marksist teoriyle tanışır ve toplumcu gerçekçilik düşüncesinin ürünü olan Epik Tiyatro anlayışının temellerini atar. Ancak, Brecht'in tüm görüşlerini bilimsel bir temele oturtma dönemine giriş süreci, Piscator'un yaptığı çalışmalarla olacaktır. Alman Komünist Partisi üyesi olan Piscator, Almanya'da proletarya tiyatrosunu kurmuş ve çoğunluğunu işçilerin oluşturduğu oyuncu kadrosuyla, güncel olayları yansıtan propaganda çalışmaları yapmıştı. Bolşevik devrimi sonrasında Sovyetlerde yapılan çalışmalarla paralellik gösteren bu çalışmalar, Meyerhold gibi, Piscator'un da yalnızca propagandayla yetinmeyip gösterilerinin sanatsal biçimini de geliştirmeye çalıştığı bir dönemde, proletarya tiyatrosunun kapatılmasıyla sonuçlanmıştı.

Dünya görüşünü bilimsel temellere oturtmaya başlayan Brecht, burjuva idealizminin, yerini dehşete bıraktığı ikinci dönem dışavurumculuğundan sıyrılmaya başlar. "Tiyatroyu politikaya yöneltme onuru, özellikle Piscator'undur. Bu yöneltme olmaksızın benim tiyatrom düşünülemezdi" diyordu Brecht. İlk evresine ait oyunları duygusal bir temele dayanan Brecht, bu bakışla ürettiği oyunlarında, sürekli bir karamsarlık içinde olmuştu. Ancak, ikinci evresinde, karamsar tutumuyla ortaya

çıkan nihilizmini boğabilmek için Brecht'in, bir disipline ve olumlu sonuçlara götürecek bir inanca gereksinmesi vardı. Piscator'dan etkilenen Brecht, bu çözümü politik bağlanmayla sağladı. İşte Brecht bu döneminde, Marksizm ile buluşarak epik tiyatro yöntemini düşünmeye başladı.

Brecht'in bu yıllara rastlayan çalışması, "*Hauspostillen*"<sup>9</sup> adını taşıyan bir şiir kitabıdır. Protestan ilahiyatçılarından Karl Time'in "Şeytanın Dua Kitabı" diye adlandırdığı bu eser, Brecht'in ekspresyonist düşünceden soyutlandığı mesajını verir. "*Hauspostillen*"da, bütünüyle alaycı bir havaya bürünmüş olan elli şiir, Brecht'in uzun süredir beklediği kaos yaratmayı bir anda elde etmesine neden oldu. Bu yüzden yıllarca sırtında anarşist, yıkıcı, bozguncu damgasını taşıyacaktı.

Ardından 1928'de burjuva gelenekleriyle alay eder tarzda kaleme aldığı ve Kurt WEILL'in müziğiyle sadece Berlin'de 250 kez sahnelenen ve Brecht'in dünya çapında tanınmasını sağlayan oyun "*Dreigroschenoper*"<sup>10</sup> "*Dreigroschenoper*" adlı oyun, filme iki defa alınmış, ancak, Brecht bu iki filmi de beğenmeyerek, "*Dreigroschenroman*" adlı romanı yazarak bastırmıştır.

"*Mann ist Mann*"<sup>11</sup> da ise, Galy Gay isimli bir komisyoncunun Kilkoa barakalarında geçirdiği değişimin hikâyesini anlatır. Kargaşanın yazarı Brecht, bu oyunuyla da yıkıcılığını sürdürür. Suçlularla köhnemişlerin yönettiği, hüküm sürdüğü, yozlaşmış bir toplumda insan, önemsiz bir niceliktir ancak. "*Mann ist Mann*"da vazgeçişe, edilgenliğe karşı bir çağrı, bir uyarı görülür. Tiksinti uyandıran komisyoncu Galy Gay isimli tipleme, anonimliğin karanlık ve trajik bir simgesidir. Bu eseriyle Brecht, değer yargılarının kuruluşuna doğru yol almaktadır. "*Mann ist Mann*", onun ahlâkı diyebileceğimiz şeyin ilk temel taşıdır.

Brecht 1929'da polislerin, geleneksel Mayıs Günü Yürüyüşünü gerçekleştirmek için toplanan silahsız işçiler üzerine ateş açtığı Wedding'teki "Kanlı Mayıs" (*Blutiger Mai*) olayına bizzat seyirci kalır. Bunun ardından o ana kadar tamamen oyun tarzında uyguladığı burjuvazinin skandal yaratma taktiğini eserlerinde

<sup>9</sup> "*Ev Vaazları*"

<sup>10</sup> "*Üç Kuruşluk Opera*"

<sup>11</sup> "*Adam Adamdır*"

net olarak işlemeye başlar. Toplumcu gerçekçilik gözlüğünü takarak sosyalist ilkeleri özümseyen Brecht, bu olaydan sonra kendisinin *Lehrstücke* ya da *Learning Plays* olarak adlandırdığı bir dizi öğretici eser yazar. “*Die Maßnahme*”<sup>12</sup> adlı eseri bu alanda yazdığı en önemli eserdir. Bu öğretici eserleri, Marksist felsefesini ve politik düşüncelerini estetik ve dramatik nüvelerle dile getirdiği eşsiz denemelerdir. “*Maßnahme*” adlı öğretici eserini “*Verändern Sie die Welt, denn sie braucht es*”<sup>13</sup> şiarıyla kaleme alır. Bu eserinde Bolşevik değer hiyerarşisinin, bireyin özerkliği, duygu, düşünce, dayanışma ve diğer insansal özelliklerin parti tarafından savunulduğunu dile getirerek enternasyonalist bireyin erdemlerini şu ifadelerle okuyucuya sunar: Enternasyonalizm için savaşılan birinin savaşabilmesi ve savaşmaması gerekir; doğruyu söylemeli ve de söylememeli: Sözünde durmalı ve/ve de durmamalı. Enternasyonalizm için savaşılan biri tüm erdemlerden sadece birine sahiptir: enternasyonalizm için savaşma erdemine.

Bu arada Brecht, yaşamını birleştireceği ve tiyatro çalışmalarını birlikte sürdüreceği Helena WEIGEL ile evlenir ve bir buçuk yıl sonra da kızları Barbara yaşama gözlerini açar.

1929’da yazdığı “*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*”<sup>14</sup> adlı epik operada, içgüdü ve duyguyu, obur kapitalist düzenin karmaşasının ve kötülüğünün kaynağı olarak görmektedir. Mahagonny’de polisin izlediği bir haydut çetesinin, kaçmayı başardıktan sonra kurdukları bir zevk şehrinin hikâyesi anlatılır. Bu seçkin dramatik tema, Brecht’e toplumsal düzeni bir kez daha kuvvetle eleştirmeye fırsat verir. Eserin bütünü, yazarın deyimiyle “iyileştirici” değil, aksine “kışkırtıcı” bir nitelik taşımaktadır. Buna da ancak dram verilerini yaşamının, özellikle de hayalin yararına ustaca kullanarak varılabilir. Örneğin bir sahnede Alaska’nın boyun eğmez diye adlandırılan insanları, tabelasında “burada hakkın yoktur” sözleri yazılı bir meyhanede toplanmış, bilardo masasına yerleşmiş, memleketlerine dönüşlerini hayal etmektedirler. Gemiyle yolculuk, anayurda varış, kendilerini bekleyenlerin

<sup>12</sup> “Önlem”

<sup>13</sup> “Dünyayı değiştirin, onun buna ihtiyacı var.”

<sup>14</sup> “Mahagonny Kenti’nin Yükselişi ve Düşüşü”

çoşkunluğu... Hayal büyür. Meyhane ve bilardo masası hayal uğruna gözden silinir. Jim birden bire ufukta kara bir duvar görür. Herhalde fırtına patlayacaktır.

*Hayır dostlarım, bunca kara görünen  
ormanlarıdır Alaska'nın.  
Rahat olabilirsiniz şimdi.  
Alo, Alaska mı orası?*

Fakat bu soruya yolcular sırayla cevap verirken otelci Moinz görünür. Bir kelimeyle düşü bozar, hayali yıkar, geziyi durdurur, yolcuları gerçeğe götürür: “Sökülün içkilerin parasını!” Bunu duyunca Jim yere düşer: “Ah! Mahagonny imiş burası!”

1930’da yazdığı “Kuralla Kural Dışı”nda hamal, kendisini döven, ezen ve sonra da susayan tüccara matarasını çıkarıp su vermek ister. Nefret edildiğinin bilincinde olan tüccar, hamalın matarasını taş gibi görür ve hamalın kendisine büyük bir taşla saldırdığını sanarak tabancasıyla onu öldürür. Yargıç mahkemede, nefret ettiği birine su vermenin akıl dışı olduğunu kabul ederek tüccarı beraat ettirir. Öyleyse hamalın yaptığı hareket ne kadar insancıl olursa olsun, duygularıyla hareket ettiği için ölümü hak etmiştir.

İyi ile kötü arasında bulunan insanoğlunun ikiciliği kabul eden “Mann ist Mann” oyunundan sonra, bu oyun, toplumun ahlâksızlığını, bozulmuşluğunu ortaya koyar. “Die sieben Todsünden der Kleinbürger”<sup>15</sup> adını verdiği bale kantatındaki Anna adlı karakter, dans eden, içgüdüsel ve duygusal olmasının yanı sıra, şarkı söyleyen akılcı ve pratik olarak iki yönlü bir tipolojidir. Bu karakter, doğduğu kenti terk eder ve para kazanmaya başlar. Bu arada, duygusal bir yolda aşık olur, ancak tüm duygularına gem vurarak, kazandığı para ile memleketine geri döner. Bu oyunda irdelenen şey; ticarete dayanan bir düzende, içgüdü, yerini mantığa bırakmıştır. Brecht’in bu dönemleri, kapitalizmde yaşayan insanın iki yönlü karakterine vurgu

<sup>15</sup> “Küçük Burjuvanın Yedi Günahı”

yapar. Kendi emeğine yabancılaşan insanın, kaçınılmaz sonudur kendine yabancılaşması.

#### 1.4 II. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ VE SÜRGÜN YILLARI

Toplumsal pratiği inceleyen Brecht, gelmekte olan felaketin kaçınılmazlığını görmüştür. Çünkü 1930'lar Almanya'sı, işsizliğin, yoksulluğun iyice tırmandığı bir dönemde bulunur. 1931 Mayıs'ında ünlü Reichbank'ın iflasıyla 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, kendi elleriyle teslim etmiştir.

Şubat 1933'te Reichstag'ın<sup>16</sup> yakılması ve Nasyonal-sosyalistlerin iktidara gelmeleriyle okların yönü sosyalist, komünist ve yahudilere çevrilmiştir. Milliyetçilik ve ırkçılık sisteminin geliştirildiği Adolf HITLER diktatörlüğünde kurulan SS ve SA toplulukları her yerde kan kusturmaktadır. Kendi düşüncelerini savunan Almanların dışındaki tüm insanları toplama kamplarına yerleştirerek insanlık tarihine utanç sayfaları açan Nazi Almanya'sında tüm muhalif güçlerin tasfiyesine yönelik girişimler hızlandırılarak kendi iç refahını kurmak adına birçok yazarın olduğu gibi Brecht'in de kitapları yakılmaya yüz tutmuş ve o da birçok insan gibi Nazi Partisi'nin kara listesine alınmıştır. Kitapların yakılmasına yönelik tepkisini "*Kitaplar Yakılıyor*" adlı şiirinde şöyle gösterir:

*Buyurunca Hitler hazretleri  
zararlı fikirlerle dolu kitapların yakılmasını  
halkın önünde, alanlarda,  
öküzler odun yığınlarına araba araba kitap taşıdı.  
Gözden düşmüş şairlerden biri,*

<sup>16</sup> Berlin Millet Meclisi Binası

*hem de en iyilerinden biri,*  
*şöyle bir göz gezdirdi yakılacak kitaplar listesine,*  
*aklı başından gitti:*  
*unutulmuştu kendi adı.*  
*Hemen seğirtti çalışma odasına,*  
*sanki öfkesinden kanatlanmıştı.*  
*O saat bir mektup karaladı zorbalara:*  
*“Benimkileri de yakın!” dedi. ““Benimkileri de!*  
*Yapamazsınız bana bu kötülüğü,*  
*kenarda bırakamazsınız beni!*  
*Ben de hep gerçeği söylemedim mi kitaplarımda?*  
*Bana neden yalancıymışım gibi davranırsınız?*  
*Canı gönülden istiyorum işte:*  
*Yakın benimkileri de!”*

Brecht'in içinde bulunduğu büyük bir yanılgı vardır. Onun umduğu gibi Nazi Hükümeti çabucak yıkılmaz, aksine Mussolini, Franko ve Hitler üçleminde çok daha güçlü bir yapıya kavuşarak enternasyonal faşizm boyutuna ulaşır. Bu durumda Brecht'in yurdu terk etmesinden başka çaresi yoktur ve ailesiyle birlikte Avusturya, İsviçre, Fransa, Danimarka, İngiltere, İsveç, Finlandiya, Sovyetler Birliği, Amerika'ya göçeceği “Exiljahre” olarak adlandırılan sürgün yılları start alır.

Sürgündeyken yazdığı, “*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*”<sup>17</sup> adlı oyunda, Hitler'in tayfasını ve iktidara gelişini anlatır. 1934'de yazılan bu oyun, basımının örnekleri az olduğu için bulunması çok zordur. Oyunda; İber, yani Hitler, dinsiz imansız bir serüvencidir. Kral naibi Missena, yani Hinderburg O'nu, önemli bir devlet görevine çağırır. Görevi; emekçi devrimini kötürümleştirmektir. İber, mevkiini sağlamlaştırmak için bir ırk kuramı ortaya atar: Halkı, yuvarlak ve sivri kafalı olmak üzere ikiye ayırır. Gel gelelim, bunlardan birinin geçici mutluluğu öbürünün mutsuzluğu uğruna, orakçılar takımı İber'in tayfasını alt eder.

<sup>17</sup> “Yuvarlak Kafalarla Sivri Kafalar”

*“Furcht und Elend des dritten Reiches”*<sup>18</sup>, bir kaç portreyle, Nazi kargaşası altında ezilen bütün Almanya’nın dramını verir. Hiç kimse kurtulmaz, herkes Nazi damgasını yemek ve onun iradesine baş eğmek zorundadır.

*“Die Gewehre der Frau Carrar”*’ında<sup>19</sup> ise, İspanyol Devrimi’ni işler. Franco’nun zorbalığına karşı, kendini savunan halkın görüntülerine yer verir. Ruth Berlau, “Carrar Ananın Silahları” için mantıklı, yöntemli ve diyalektik bir biçimde oluştuğunu belirtir. Sahnede her şeyin, bir kabın damla damla dolması gibi geliştiğini, kap dolunca ise oyunun sona erdiğini söylerdi.

*“Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui”*’de<sup>20</sup> ise, adı geçen Arturo Ui adlı karakter, Hitler’den başkası değildir. Brecht, Reichstag yangınından başlayarak Şansölye Dolfuss’un işgaline kadar Hitler’in yükseliş dönemini, Chicago’da bir haydut çetesinin çevresinde geçirir. Arkadan gelen Schweyk, özel, garip bir kahraman değil, bütün göklerin altında ve bütün enlemlerde rastlanan bir insandır. Bu oyunda Brecht sorar: “Acaba Hitler’in orduları kendi memleketini işgal etseydi, Schweyk ne yapardı?”

Brecht, bir yandan çalışmalarını sürdürürken, sürgün yıllarında elbise değiştirircesine ülke değiştirmek zorunda kalır. 1935’te Alman vatandaşlığından atılan Brecht, dostları Willi Bredel ve L.Feuchtwanger ile birlikte 1941’de Moskova’da *“Das Wort”*<sup>21</sup> dergisini çıkarırlar. Burada bir süre çalıştıktan sonra Amerika’ya göç ederek önceleri geçimini sağlamak amacıyla yoğun çabalar sarf eder.

*Her gün ekmek parası kazanmak için  
yalanların satıldığı pazar yerine gidiyorum.  
Umutla  
diğer sancıların yanında yerimi alıyorum.*

<sup>18</sup> “Nazi Almanya’sının Korku ve Sefaleti”

<sup>19</sup> “Carrar Ananın Silahları”

<sup>20</sup> “Arturo Ui’nin Önlenebilir Yükselişi”

<sup>21</sup> “Söz”

Amerika'nın California eyaletine yerleşerek film çalışmalarına başlayan Brecht, burada gerek Alman Nazizminden kaçan ve gerekse de ün yapmış -Aldous HUXLEY, Herbert MARCUSE, Theodor W. ADORNO, Wystan Hugh AUDEN ve Alfred DÖBLIN gibi- yazarlarla karşılaşır. Amerika üzerine eleştirel analizler yazar ama yayınlamaz. Muhafız Charlie CHAPLIN ile dostlukları başlar ve onun filmlerinden de dramlarına bazen uyarlamalar yapmıştır. Danimarka'da iken yazdığı, ama ilk kez Amerika'da sergilenen "*Galileo Galilei*" ya da "*Leben des Galilei*"<sup>22</sup> adlı oyun, Galilei'nin bilimsel bakışı ile siyasi vurdumduymazlığının ortaya çıkardığı karşıtlığı inceler. Oyunun diğer bir yanı ise, egemenlerin bilimsel çalışmalara duyduğu ihtiyaçla, iktidarlarını tehlikeye sokan bu araştırmalara duydukları düşmanlığın karşıtlığını ortaya koyar. "Kahramanları olmayan ülke mutsuzdur" sözlerine Galilei'nin cevabı; "Kahramanlara gerek duyan ülke mutsuzdur" olur. Galilei'nin birbirini izleyen uzlaşmaları, bilim ve gerçek adına doğrulanır. "*Der gute Mensch von Sezuan*"<sup>23</sup> adlı oyunda ise, tanrılarla uyuşarak, biraz iyilik yapmak için birçok kötülük yapar. Demek ki insan, aynı zamanda hem kendisi, hem de başkaları için iyi olamaz, hem kendine hem de başkalarına yardım edemez. Aslında, Brecht bu oyunda, bir davranışın tümüyle iyi olamayacağını gösterir. Brecht, bu çatışmaya hiç bir çözüm getiremez. Ancak, tanrıların bilmezlikten geldiklerini, hatta yasallaştırmaya gittiklerini öne sürer. Çünkü, her şeyden önce, burada görünüşlerin saygıyla karşılanması ve örnek alınacak sözün doğrulanması önemlidir. Söylenen söz ise, "dünyayı kurtarmaya bir tek insan yeter" sözü olacaktır.

Ünlü dramı Galileo'nun ilk gösterimi ünlü aktör Charles LAUGHTON başrolünde Beverly Hills'te yapılır. Amerika'da kaldığı süre içinde, Amerika'da tanınsa da, oyunları pek fazla ilgi görmez. Oyunları, idealist tiyatronun klasik yöntemiyle yorumlandığı için pek anlaşılır.

Brecht'in 1930'larda, Günther WEISENBORN işbirliği ile meydana getirdiği "*Die Mutter*"<sup>24</sup> adlı oyun, Maksim Gorki'nin romanı ile Sovyet Devrimi'nin hikâyelerinden oluşur. Görüldüğü üzere Brecht, devrim olayından birçok kez

<sup>22</sup> "*Galilei'nin Yaşamı*"

<sup>23</sup> "*Sezuan'ın İyi İnsanı*"

<sup>24</sup> "*Ana*"

yaralanmış, onu dramın merkezine yerleştirmiştir. “Önlem”de Çin Devrimi’ni, “Ana”da Sovyet Devrimi’ni işlemesi gibi...

Brecht, “*Kaukasische Kreidekreis*”<sup>25</sup> adlı oyununda, biraz kendi ile çatışır. Oyundaki karakter, sanki kendi portresidir. Karmaşık olan bu tipoloji, sıkılğan, 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. Onun için de oyundaki karakter, doğruya yönelik bir insandır. Yapmak istediği şeyler, tasarladıkları, hep sezgi ve sağduyusu ile suya düşmektedir. Tıpkı Brecht’in akılcı bir yolda yapmak istediklerinin, onun şiirsel yeteneğiyle çatışması gibi. Sonuçta duygu ve imgelem iyi düşünmenin, sağduyu ve halk bilgeliği ise güzel söylev çekmenin yerini tutar.

### 1.5 ANAYURDA DÖNÜŞ HAZIRLIKLARI VE DOĞU ALMANYA

Bazı yazarlar gibi Brecht Amerika’ya gelişine temelli kalma gözüyle bakmamış ve bir gün Pasifik okyanusuna yelken açarak ana topraklarına döneceği inancını yitirmemiştir.

*Çivi çakma duvara,  
ceketini iskemlenin üstüne at gitsin,  
yarın geri döneceksin nasıl olsa,  
değer mi uğraşmaya dört gün için.*

*Bırak sulama artık fidanı.  
Ne diye başka ağaç dikeceksin?  
Buradan gideceksin uça uça  
o, daha bir karış büyümeden.*

<sup>25</sup> “*Kafkas Tebeşir Dairesi*”

ABD’de Amerikan Komünist Partisi üyesi olan Brecht, 30 Ekim 1947’de birçok ilerici sanatçı ve yazar gibi ‘House Un-American Activities Committee’ in<sup>26</sup> hışmına uğrar ve sorgulanır. Heyetin önünde ifade vermek zorunda kalarak kendisinin İngilizce’yi pekiyi konuşmadığını ileri sürer.<sup>27</sup> Durumunun görüşüldüğü sırada 31 Ekim’de gece ansızın ABD’deki yaşamına son noktayı koyarak Avrupa’ya, İsviçre’ye kaçar. Önce Zürich’e giderek aylarca Almanya’nın sınırında kendi öz topraklarına ayak basmak için yoğun çaba sarf eder. Müttefiklere başvurusu kesin bir ret cevabıyla sonuçlanır. Sol görüşlü Brecht’in Batı Almanya’da istenmemesi, onu, Avusturya yurttaşlığına başvurmaya iter. 1948’de Çekoslovakya üzerinden Doğu Berlin’e yerleşir ve iki yıl sonra da Avusturya yurttaşlığının kabulünü gazetelerden okur. Bu arada tiyatro çalışmalarını da ihmal etmez ve oyunlarını sahneletir. Bundan böyle yaşamının sonuna dek Doğu Almanya’da kalarak tiyatro, sanat ve edebiyat alanlarında çığır açıcı çalışmalarda bulunur.

## 1.6 BERLİNER ENSEMBLE<sup>28</sup>

“Brecht, bir nevi Doğu ve Batı arasında kendi seçtiği bir adada oturup bu tiyatro aracılığıyla kendi dünya modelini formüle ediyordu. Hiçbir yerde bulunamayacak, ama aynı zamanda da her an sürpriz bir biçimde yaşadığımız

<sup>26</sup> Amerika’ya Karşı Etkinlikleri Araştırma Komitesi

<sup>27</sup> Başkan, Brecht’in Amerika Komünist Partisi’nin toplantısında yer alıp almadığını öğrenmek istiyor.

Brecht: Hayır, sanmıyorum.

Başkan: Sanmıyor musunuz?

Brecht: Hayır.

Başkan: İyi, emin değilsiniz demek!

Brecht: Hayır, eminim, evet.

Başkan: Komünist Partisi toplantısına katılmadığınızdan emin misiniz?

Brecht: Sanmıyorum, hayır.

Başkan: Emin isiniz?

Brecht: Sanırım, eminim.

Başkan: Sandığınızdan emin misiniz?

Brecht: Evet. Böylesi toplantılara hiçbir zaman katılmadım, bana göre.

Bu diyalogdan Brecht’in Karl Valentin’e olan saygısının ne derece büyük olduğunu görebiliriz. Brecht beraat eder. Diyalektik ve psikolojik ustalığıyla heyetten başarılı ve zafer kazanmış bir şekilde çıkar.

(<http://www.br-online.de/wissen-bildung/kalenderblatt/druckversion/2001/prkb20011030.html>)

<sup>28</sup> Berlin Kolektifi

dünyaya benzeyebilecek bir dünyayı gösteriyordu. *Sanat varlığının en basit şekli* yazısında bunu örnekliyor. Parabel<sup>29</sup>, ütopya ve gerçeklik arasındaki diyalektik oyunlarda, dünyanın değiştirilebilirlik olanağı gösterilmeliydi. Brecht için bu değiştirmenin temelinde var olana duyulan şüphe yatıyordu; öyle bir şüphe ki, ifadenin esas olandan ta dallanıp budaklanan detaylarına kadar. Sahnedeki her bir jestle alışkanlıklar yarılr, sımsıkı bağlanmış klişeler şüpheli bir hâl alır, alışlagelmiş şeyler olağanüstü bir aydınlatma olarak gösterilir<sup>30</sup> 1951'de Berlin'de eşi Helena WEIGEL yönetiminde önceleri Alman Tiyatrosunda, 1954'ten itibaren de Schiffbauerdamm Tiyatrosunda oyunlarını sahnelediği "Brecht Tiyatrosu" olarak bilinen "Berliner Ensemble"ı kurar ve ilk oyun olarak *Mutter*'i sahneletir. Berliner Ensemble kurulurken bu topluluğun özellikleri şöyle sıralanıyordu:

- 1- Toplumu değişebilir bir nesne olarak sergilemek,
- 2- İnsan doğasını değişebilir bir nesne olarak sergilemek,
- 3- İnsan doğasını belli bir sınıfa bağımlı bir nesne olarak sergilemek,
- 4- Çatışmaları, toplumsal çatışmalar olarak sergilemek,
- 5- Karakterleri gerçek çelişkileriyle sergilemek,
- 6- Karakterlerin, durumların ve olayların gelişimini sıçramalı olarak sergilemek,
- 7- Diyalektik gözlemi bir zevk aracına dönüştürmek,
- 8- Klasik dönemin başarılı ürünlerini diyalektik açıdan koruyup saklamak,
- 9- Gerçekçi ve edebiyattan bir birlik oluşturmak.

Berliner Ensemble, artık kendi oyunlarının pratiğini kendi yorumuyla hayata geçirebileceği bir tiyatrodur. Yazdığı "*Mutter Courage und ihre Kinder*"<sup>31</sup> adlı oyunda Brecht, bir yandan toplumsal çerçeveyi taşlarken, diğer yandan insan karakterinin derinlerine giden duygularını işlemiştir. Bir yanda, yozlaşan toplum düzeninin kötülüğünü gösterirken, diğer yanda acı çeken bir ana figürü yaratır. Böylece, akılcı yanıyla bilinçli bir toplum taşlamasına yönelirken, duygusal yanıyla

<sup>29</sup> Öğretici olayların anlatıldığı hikâyeler, mesel.

<sup>30</sup> Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Marianne Kesting, Bertolt Brecht Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1959, S.7-8

<sup>31</sup> "Cesaret Ana İle Çocukları"

da, büyük bir trajik figür yaratmıştır. “*Herr Puntila und sein Knecht Matti*”<sup>32</sup> de ise, Puntila Ağa ayıkken akılcı, ferman dinlemez bir patron, sarhoşken duygusal ve sevecen bir kişidir. Puntila Ağa, genel olarak yanlısın yanında, kötü bir adamdır; ama akılcı yanını da yok eder. Ticarete dayalı bir düzeni yansıtan tüm bu oyunlarda akıl, insanın olumsuz yanına eşittir.<sup>33</sup>

1956 yılına kadar kendi eserlerini sahneye koyarak uluslararası üne kavuşur. Ekim 1951’de I.Sınıf Ulusal Ödül’ü alan Brecht 1953’teki DDR<sup>34</sup> Hükümetine karşı yapılan gösterilerde SED<sup>35</sup> Partisi tarafında yer alır ve 1954’te de Kültür Bakanlığı’nın Sanat Danışmanı olur. Aynı yılda da Halklar Arasındaki Barış ve Anlaşma Sembolü diye nitelendirilerek Stalin-Barış Ödülü’nü alır. 1955’te Berliner Ensemble “Kaukasische Kreidekreis” oyununu oynamak için Paris’e davet edilir.

## 1.7 BRECHT İÇİN YAŞAMIN SONA ERİŞİ

Mayıs 1955’te grip hastalığına yakalanarak Berliner Charite’ye yatırılır ve 10 Ağustos’ta Berliner Ensemble’daki “Leben des Galilei” provalarına son kez katılarak 14 Ağustos 1956’da hayata gözlerini yumar ve Dorotheensstadt mezarlığında gömülür.

20.yüzyıl Alman edebiyatının en önemli isimlerinden olan Brecht’in çok yönlülüğü, yazdığı şiirlerin yanında öykü, teorik deneme, dram, makalelerinde açığa çıkmaktadır. Epik tiyatro üzerindeki teori ve pratikleri modern tiyatroya da taşınmış ve onu ölümsüzleştirmiştir. Yaşamı boyunca mütevazılığından ödün vermeyen sanatçı, ölümüne dair vasiyetinde de bunu korumuştur;

<sup>32</sup> “*Bay Puntila İle Uşağı Matti*”

<sup>33</sup> Yönetmenliğini Kartal Tibet’in yaptığı Kemal Sunal’ın “*En Büyük Şaban*” adlı filmindeki Faik karakterinin Brecht’in “*Bay Puntila ile Uşağı Matti*” adlı eserindeki Puntila karakterine benzemesi tesadüfi bir durum değildir. Bu konuya daha sonraki bölümlerde ayrıntılı ve karşılaştırmalı bir biçimde değinilecektir.

<sup>34</sup> Deutsche Demokratische Republik - *Demokratik Almanya Cumhuriyeti*

<sup>35</sup> Sozialistische Einheit Deutschland - *Almanya Sosyalist Birliği*

*Bir mezar taşına ihtiyacım yok,  
ama sizler gerekli görürseniz eğer,  
şöyle yazılsın isterdim üstüne:  
Haklı çıktık, bizler de farkına vardık haklılığımızın.  
O, önerilerde bulundu,  
biz kabul ettik.  
Böylesi bir mezar yazıtı  
onur verirdi hepimize.*



## 2. EDEBİ YÖNÜYLE BRECHT

### 2.1 BRECHT'İN LİRİKÇİLİĞİ

Brecht yalnızca başarılı bir dram yazarı değil, aynı zamanda yaratıcı bir lirikçiydi. Kısıtlılığı ve halka yakınlığıyla nam kazanan 2500'ün üzerinde şiir yazdı. Eser olarak Alman şiirinin çekirdek yapısına dâhil edilebilecek şiirleri, Franz KAFKA ve Thomas MANN'ın yanında klasik modern edebiyat sanatının en tepesinde yerini korumaktadır. 'Kişisel eğlenti' (*Privatvergnügen*) olarak adlandırdığı şiirlerinden bazıları bestelenerek popüler olmuştur. Yaşamında zamanının çoğunu tiyatroya adanmasına rağmen yaşam boyu lirikçi olarak Brecht'in yaratıcılığını koruduğu üzerinde durulur.

#### 2.1.1 Hauspostille

İlk şiirlerinin bir derlemesi olan Hauspostille'de lirikte kullanmak istediği karakterlerin nitelikleri, ilk gençlik yıllarının romantizminin tesirindedir. Sürgün yıllarında şiirlerini 'faşizm' ve 'savaş' olgularına tam bir cephe alarak kaleme alır. Bunlar günlük yaşantıda kullanılan dille yazıldığından genelde kafiyesizdirler.

Kıtabın, "Ayinler" adlı birinci bölümü, doğrudan doğruya okurun duygusuna seslenir. Yine de ona, her şeyi bir çırpıda okumasını, şiirlerine yüreğiyle bağlanmasını öğütler. Bu bölüm, kentte yaşayan insanların çıldırmışlıklarına işaret eder. Örneğin; 16 yaşındaki bir çocuğunu öldüren anayı, ana babasına kıyan, ondan yaşça biraz büyük olan kardeşi işler bu bölümde. Böylesi olaylara, o yıllarda Münih ve Augsburg gazetelerinde sıkça rastlanmaktadır. Brecht, burada sözü geçen kişilerin acı serüvenlerini anlatınca, "niçin ayağa kalkılıyor, niçin sövülüp sayılıyor, onların da acınmaya hakkı yok mu?" diye sorarak şöyle der:

“Fakat sizler,  
yalvarırım öfkelenmeyin.  
Çünkü her yaratığın yardımı ihtiyacı var.”

İnsanın daha çok aklına seslenen, “*Ruhsal Alışturmalar*” adlı ikinci bölüm; daha yavaş okunması gereken yaşama açılan kapıları dile getirir.

“Arpa bana diyordu:  
bence dünyada en sevgili yer ambarlardır.  
Bilirsin neye benzediğini orada:  
Ambarın üstünde tıkanan bir adama...”

Doğada şiddetli olayların ortaya çıktığı dönemler için “*Öğceler*” adlı 3. bölümde, ‘*dünyanın yabancı bölgelerinde yaşayan gözü pek erkeklerle yürekli kadınların serüvenlerine dört elle sarılmalıdır*’ der. Son olarak, anılarına ve geçmiş olaylara günler ayırır. O günlerde boğulan bir genç kıza, savaşta ölen askerlere, hatta aşktan ölenlere ve bütün tanıdıklara seslenir.

Bu şiirler, insan varlığını hayvanlık düzeyine indirirler. “Hauspostillen”, çürümeye, kişinin bitkileşmesine bir sunudur. Brecht şöyle yazar: *İçinde her şeyin çözüldüğü, oluştuğu doğa, en uzak, cephesiz, kapsayıcı varlıktır: her şey ondan gelir ve ona döner.*

### 2.1.2 Buckower Elegien

Almanya’ya geri döndükten sonra Brecht’in lirik vasiyetnamesi sayılabilecek *Buckower Elegien*<sup>36</sup> oluşur. Buradaki şiirleri politik karakterli olup ideolojik içeriklidir. Bu toplama eserinde Brecht, mevcut rejimi yerden yere vurarak ironik bir

<sup>36</sup> Buckow ağıtları

üslupla hükümetin hoşnut olmayan halkı diskalifiye edip onun yerine başka bir halkı seçmesi durumunda her şeyin daha da güzelleşip güzelleşmeyeceğini veya sistemin refaha ulaşip ulaşmayacağını ve dolayısıyla her şeyin daha da kolay olup olmayacağını sorar.

*Cadde kenarında oturmuş,  
Sürücünün lastiği değişini izlerim.  
Mutlu kılmtıyor beni nereden geldiğim,  
Ve nereye gideceğim de öyle.  
Neden izliyorum acaba  
Sabırsızca tekelin değişimini?..*

### 2.1.3 Baladları

#### 2.1.3.1 Die Legende der Dirne Evlyn Roe<sup>37</sup>

Bu eserinde Brecht, dindar bir kadının Hz. İsa'nın yolundan kutsal topraklara varmak için çıktığı yolculukta bir rahibe yaşamından fahişeliğe giden yolu anlatmaktadır. İnsanların acımasız yüzünü bu baladında da bir kez daha göstermektedir. Bayan Evlyn Roe öldükten sonra başına gelen bu talihsizliğin kurbanı olmaktan gene de kurtulamaz ve ne tanrı tarafından ve ne de şeytan tarafından kabul edilir.

*İlkbahar geldiğinde ve Evlyn cennete geldiğinde  
Petrus kapattı ona kapıları.  
"Tanrı dedi ki bana;  
'Görüşmek istemiyorum Fahişe Evlyn Roe ile'."*

<sup>37</sup> Fahişe Evylyn Roe Efsanesi

*Ama cehenneme geldiğinde de  
Kapandı yüzüne kapılar.  
Bu sefer de Şeytan bağırdı;  
“Görüşmek istemiyorum Dindar Evlyn Roe ile.”*

### 2.1.3.2 Legende vom toten Soldaten<sup>38</sup>

Savaş karşıtlığı görüşlerini fırsat buldukça dile getiren, anti-militarist tavırlarını eserlerine de yansıtan Brecht, bu baladında da bu tutumunu ustaca kullandığı ironik üslupla sergiler. Legende vom toten Söldaten adı altındaki baladı, savaşta ölmenin hiçbir anlam ifade etmediğini içermektedir.

### 2.1.3.3 Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde

Annesi ve babasını öldürüp gardıroba koyarak cesetlerle bir müddet birlikte yaşayan Jakob'un öyküsü anlatılmaktadır burada. Jakob Apfelböck'ün anne ve babasını kokuşmuş çamaşırlar ve dolapta gebermiş dana eti olarak nitelemesi, kendisinin ebeveynlerine olan öfkesini dile getirmektedir. Bu davranışı niçin sergilediği sorusuna “bilmiyorum” diye cevap veren Jakob'un bunu yapmasındaki amacının, aşağıdaki dizelerinden çıkarsandığı kadarıyla tamamen olgunlaşma özlemi olduğu düşünülebilir.

*Es schwammen Wolken unterm Himmel hin  
Und um seine Laus ging mild der Sommerwind  
Und in dem Hause saß er selber drin  
Vor sieben agen war es doch ein Kind.*

<sup>38</sup> Ölü Askerin Efsansı

*Es bringt die Milchfrau noch die Milch ins Haus  
Gerahmte Buttermilch, süß, fett und kühl.  
Was er nicht trinkt, das schüttet Jakob aus  
Denn Jakob Apfelböck trinkt nicht mehr viel.*

Bu baladları yanı sıra *Von den Cortez Leuten, Von der Kindermörderin Marie Farrar, Ballade von den Oseger Witwen, Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* adlı baladları da bulunmaktadır.

Brecht'in bize bıraktığı şiirler, içerik olarak bir ansiklopedi kalınlığında tavsiyelerdir. Her zaman en mükemmelini, en doğrusunu ve her halükarda en insani olanı vermeye çalışmıştır.

## 2.2 NEŞİR YAZARI OLARAK BRECHT

Bir anlatıcı olarak da Brecht'in Alman ve Dünya Edebiyatı'nda önemli bir yeri vardır. Brecht daha çok tiyatro üzerine çalışmalar yaptığından nesir yazıları, ikinci planda kaldı. Bu yüzden de bu yazıları daima dramatik ve lirik eserlerinin gölgesinde kaldı. Brecht, düzyazılarının sadece küçük bir bölümünü yayınlattı. Projeleri sekteye uğradı ve fragman olarak kaldı. Nesirlerinin en tipik özelliği, anlatan ile anlatılan arasındaki mesafedir.

### 2.2.1 Dreigroschenroman

1934 yılında Dreigroschenoper'den hareketle Dreiroschenroman'ı yazar. Bu eserde suçun kabul edildiği kapitalist toplumsal düzeni eleştirilmektedir. Brecht'in dünya çapında tanınmasını sağlayan "Dreigroschenoper"dır. "Dreigroschenoper" adlı

oyun, filme iki defa alınmış, ancak, Brecht bu iki filmi de beğenmeyerek, “Dreigroschenroman” adlı romanı yazarak bastırmıştır. Brecht burada, Boer’ler Savaşı sırasında, Victoria’nın hükümdarlığı zamanında, Londralı aşağı tabakanın çarpıcı, sanrılı bir resmini çizer. Kuşkuculuğu geliştiren Brecht, bilimsel düşüncenin temelinde, dondurulan düşünceye eleştirilerini yöneltir. Oyundaki Mack adlı karakter, “*insan neyle yaşar?*” sorusunu şöyle yanıtlamaktadır: “*Başkalarının üstünden geçinir, öğütür, terleyerek, yenerek, döverek, aldatarak ve başkalarını yiyerek yaşar.*”

*İyice görüyorum artık düzeni.  
Orada, bir avuç insan oturuyor yukarıda,  
aşağıda da bir çok kişi.  
Ve bağırtıyor yukarıdakiler aşağıya:  
“Çıkın buraya gelin ki,  
hepimiz olalım yukarıda.”  
Ama iyice gözlediğinde görüyorsun,  
neyin saklı olduğunu  
yukarıdakilerle, aşağıdakiler arasında.  
Bir yol gibi gözüküyor ilk bakışta.  
Yol değil ama.  
Bir tahta bu.  
Ve şimdi görüyorsun açıkça;  
Bu bir tahterevalli tahtası.  
Bütün düzen bir tahterevalli aslında.  
İki ucu birbirine bağımlı.  
Yukarıdakiler durabiliyorlar orada,  
sırf ötekiler durduğundan aşağıda.  
Ve ancak;  
aşağıdakiler, aşağıda oturduğu sürece  
kalabilirler orada.  
Yukarıda olamazlar çünkü,  
ötekiler yerlerini bırakıp çıksalar yukarı.*

*Bu yüzden isterler ki;  
 aşağıdakiler sonsuza dek  
 hep orada kalsınlar.  
 Çıkmasınlar yukarı.  
 Bir de, aşağıda daha çok insan olmalı yukarıdakilerden.  
 Yoksa durmaz tahterevalli.  
 Tahterevalli.  
 Evet, bütün düzen bir tahterevalli.*

### 2.2.2 Geschichten von Herrn Keuner

Bir başka denemesi de *Geschichten vom Herrn Keuner*<sup>39</sup> adlı, kendini ‘Düşünen Kişi’ olarak niteleyen Bay Keuner’in kısa hikâyeler antolojisi. “Çaresiz Çocuk” (*Der hilflose Knabe*) adlı kısa hikâyede Bay Keuner, yakışsız duran, hiç ses seda etmeden içine atılıp boyun eğilen haksızlıklardan bahseder ve şu hikâyeyi anlatır:

“Yoldan geçen biri, başı önünde ağlayan bir çocuğa sıkıntısının nedenini sorar. “Sinemaya gitmek için yirmi Fenig’im vardı” diye cevap verir ezile büzüle ve henüz gözlerden kaybolmamış bir çocuğu işaret ederek, “Çocuğun biri gelip paramı elimden aldı” der. “Birilerinden sana yardım etmeleri için haykırmadın mı peki?” der yoldan geçen adam. Çocuk, “Haykırdım” diyerek hüngür hüngür ağlamaya başlar. “Seni duyan olmadı mı?” diye sorar adam, çocuğun başını sevgiyle okşayarak. Çocuk “Hayır” diyerek hıçkırma hıçkırma ağlamaya devam eder. Adam, “Daha yüksek sesle bağırılmaz mıydın?” diye sorduktan sonra; “O halde elinde kalan parayı da ver” diyerek çocuğun elinde kalan son metal parayı da alıp kayıtsız bir şekilde yoluna devam eder.”

Bay Keuner’in hikâyelerinden birkaç tanesine daha bakalım.

<sup>39</sup> Bay Keuner’in hikâyeleri

Bay Keuner'e "Ne ile uğraşıyorsunuz?" diye sorulur. "Çok zahmetli bir işte çalışıyorum. Bir sonraki yanılığa hazırlanıyorum" diye cevap verir.

Bay Keuner'i uzun bir zamandır görmeyen bir adam "Hiç değişmemişsiniz" diyerek onu selamlar. "Vaay!" diye sararmış bir şekilde cevap verir.

Bay Keuner'e "Bir insanı sevdiğinizde ne yaparsınız?" diye sorulur. Bay Keuner "Onun bir profilini çizer, ona benzer olmasına özen gösteririm" der. "Hangisi? Profilin mi?" diye sorulunca; "Hayır, kişinin" diye cevap verir Bay Keuner.

Bay Keuner bir günü, sonra bir haftayı, derken bir ayı bekler. En sonunda der ki; "Bir ayı sorun yapmadan bekleyebilirdim, ama bu günü ve haftayı değil."

Bay Keuner bazı nesnelere ketum bir biçim bahşeden bir tabloya bakar. "Bazı sanatçılar birçok filozof gibi dünyayı yorumlarlar. Biçimi değerlendirirken konuyu kaybederler. Bir defasında bahçıvanın birinin yanında çalışıyordum. Elime bir bahçıvan makası tutuşturup bir defne fidanını kestirtti. Fidan saksıdaydı ve bir festival için kiralanmıştı. Buna ek olarak bu ağacın bir küre biçimini alması gerekiyordu. Vahşi duygularla kesmeye başladım, ama her ne kadar düzgün bir küre biçimine sokmak için emek sarf ettiysem de bir türlü tutturamıyordum. Kah bu tarafını, kah diğer tarafını fazladan kesiveriyordum. Nihayet bir küre biçimini aldığında ise küçücük bir şey çıkıverdi ortaya. Bunu gören bahçıvan şaşkınlık içinde bana; "Güzel, bu bir küre, ama defne nerede?" diye sordu.

### 2.2.3 Kalendergeschichten

Savaştan sonra *Kalendergeschichten*<sup>40</sup> adlı eseri yayımlanır. Burada günün talepleri ve getirileri uyarlanır ve Brecht, gelenekçi edebiyatın popüler üslubunu, yani eski takvim hikâyelerindeki saf anlatım biçimini, toplumcu eleştirel ifade biçimi ile birleştirerek eski popüler türün güncel yaşama uyarlanmasına ve uyandırılmasına neden olur.

### 2.2.4 Augsburger Kreidekreis

Bir başka hikâyesi de konusu *Der Kaukasischer Kreidekreis*'tan uyarlanan *Der Augsburger Kreidekreis*'tir.<sup>41</sup> Otuz Yıl Savaşı döneminde Zingli adında İsviçreli bir Protestan Alman bölgesi olan Augsburg'ta büyük bir tabakhaneye sahiptir. Augsburglu bir bayanla evli olan bu adamın bir de çocuğu var. Katolikler şehrin içine girdiklerinde kaçmak için çekinirler. Kaiser birlikleri şehre hücum etmeden karısı, çocuğuyla birlikte varoşlarda yaşayan akrabalarının yanına taşınmalıydı, ama eşyalarını, elbiselerini ve takılarını toplamaya verdiği zaman sınırı aşınca Kaiser askerleri avluya dayanırlar. Bunu gördüklerinde her şeyi ulu orta yerli yerinde bırakarak kaçmaya başlarlar. Canları kurtarma pahasına kendi öz çocuklarını evde bırakırlar. Yalnız genç bir hizmetçi kadın hâlâ evdedir. Çocuğu terkedilmiş olarak bulan kadın, onu yanına alır. Bu esnada çocuğun babası askerler tarafından öldürülür.

Hizmetçi kadın Anna kardeşinin yanına kaçmayı başarır ve çocuğu, kendi çocuğu olarak kardeşine gösterir, zira kardeşinin karısı bir Protestan çocuğunu bile evinde görmeyi istemeyecek kadar kin doludur. Anna, dedikoduların önünü kesmek için, ölüme yakın derecede hasta gündelikçi bir işçiyle evlilik anlaşması yapar. Birkaç hafta sonra bu gündelikçi Otterer, Anna'yı hayal kırıklığına uğratacak

<sup>40</sup> Takvim hikâyeleri

<sup>41</sup> Augsburg Tebeşir Dairesi

derecede tamamen iyileşir. Adamdan hoşlanmadığı için önceleri kardeşinin yanında çiftlikte kalır. Düşüncelerinin tümünü çocukla birlikte kaçmak kaplarken çocuk hastalanır ve geceler boyunca başucundan ayrılmadan onun iyileşmesi için elinden geleni esirgemez. Çocuk iyileşme yolunda iken bir sabah kapı çalınır ve Otterer içeri dalar. Bir müddet karşılıklı olarak sessizce kaldıktan sonra Otterer, ilişkilerini kendi açısından düşündüğünü ve Anna'yı almaya geldiğini söyler. Allah huzurundaki evliliklerine dem vurduğunda Anna, onunla yaşamak istemediğini ve bu yola çocuk için başvurduğunu, ondan, soy ismini taşımak dışında hiçbir şey istemediğini söyler. Otterer'in çocuğa ilgisi bir incir çekirdeğini dolduramayacak kadar azdır. Bir gece Anna hastalanır ve haftalar boyu sürecek bir ateş sarar tüm vücudunu. Zamanın çoğunu yatağında halsiz bir şekilde geçirir, ateşi hafif de olsa düştüğünde çocuğun içinde bulunduğu beşiğe doğru sürüne sürüne gider ve yorganı çocuğun üzerine örter. Hastalığının dördüncü haftasında Otterer Anna'yı yanına çiftliğe alır. Anna kaderine öylece boyun eğer. Anna'nın kendine gelmesi uzun sürer, zira Otterer ne onunla ne de çocukla ilgilenir. Bu ilgisizlik artık Anna'nın canına tak eder ve çiftliğe yerleşmesi daha birkaç gün olmadan Otterer ile uzun bir yaşamın mümkün olmayacağına karar vererek çocuğuyla birlikte çiftlikten kaçır. Yolda ayağı burkulunca Otterer'in yanına getirilmesi kaçınılmaz olur. Aradan bir yıl geçer ve çocuğun öz annesi çocuğu yanına almak için gelir. Anna, çocuğu artık kendi öz çocuğu gibi gördüğünden bu talebi reddeder. Bu yüzden her iki anne mahkemede hakim karşısına alınır. Hakim, büyük bir salonda tebeşirle bir daire çizilmesini ve her iki annenin, bu dairenin ortasında bulunan çocuğun kollarından tutarak çocuğu dairenin dışına çıkarmak için mücadele etmesini öngörür. Böylelikle gerçek annenin çocuğa olan sevgi derecesi anlaşılacaktır. Yani bu denemeyle sevginin gücü ölçülecektir. Tebeşir dairesi çizilir ve anneler pozisyon alırlar. Çocuğu birden çekmenin ona engellenemez zararlar vereceği korkusuyla Anna çocuğu bırakır. Tek bir hızlı çekiş ile çocuğun öz annesi, çocuğu dairenin dışına çıkarır. Sonuç olarak kimin öz anne olduğu anlaşılır, zira hiçbir annenin çocuğunu incitmeye yüreği varmaz. Hakim Anna'ya çocuğu alma hakkı verir. İlerleyen haftalarda çevredeki çiftçiler arasında hakimin, Anna'ya çocuğu verirken göz kırptığı söylentisi yayılır.

### 2.2.5 Herr Puntila und seine Knecht Matti

Çiftlik sahibi Bay Puntila ile uşağı Matti iki günlük bir gecikmeyle Kurgela'daki çiftliklerine varırlar. Burada Puntila'nın kızı Eva ve müstakbel kocası Attacha Silakka babalarını beklemektedir. Eva, alkolik babasıyla kavgaya tutuşur. Bunun üzerine Puntila şehre içki almak için inerken karşılaştığı dört ayrı kıza - eczaneci kız, inek sağan kız, telefoncu kız ve kaçakçı kız Ema- aşık olur ve her birine ayrı ayrı evlenme teklifinde bulunur.

Kızının nişan töreninde Puntila alabildiğine içker ve ölçüyü kaçıarak toplumcu düşünmeye başlar. Attacha'yı çiftlikten def eder ve kızından, bu fırsat düşkünü adamdan ayrılıp onun sadık uşağı Matti ile evlenmesini ister. Eva uygun bulur bulmasına, Matti aşk konularında çok acemidir. Matti Eva'yı tüm konukların önünde sınava tabi tutar ve Eva sınavdan geçemeyince Puntila, kızını kovar.

Bir sonraki günün sabahında Puntila alkolün tesirinden kurtulduğunda, geçen olayların hepsini unuttur ve normal yaşamına devam eder.

Sarhoşken pırlanta gibi bir insan olan Puntila, ayıkken zalim bir toprak ağasıdır. "Hangi durum onun için zararlı bir tutumdur", ya da "hangi yönü onun için hayırlıdır?" Yanıtı belirsiz bırakılır. Sarhoşken, iyilikseverdir. Yoksullara, acizlere yardım eder. Ne var ki, ayıkken de, dünyanın en kötü insanıdır. Çevresindekilere zarar verir, uşağını, işçilerini zalimane çalıştırır.

En sonunda Puntila'nın anı anına uymayan davranışlarından bıkarak onu terk eder.

Bu eserden hareketle yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı, başrolde Kemal Sunal'ın yer aldığı "*En Büyük Şaban*" filmdeki Faik tiplemesiyle Puntila arasındaki karakter benzerliği ilgi çekicidir. Tıpkı Bay Puntila gibi Faik de sarhoşken ayrı,

ayıkken ayrı bir kişilik almaktadır. Ve gene Puntila gibi Faik de ayıldığında ne yaptığını hatırlamayan, kendi öz kişiliğine dönen insan olmaktadır.

Söz konusu filmi ve Brecht'in eserini karşılaştırdığımızda, ikisinde de ortak temalara değinildiği görülmektedir. İnsancıl olanın sunulduğu Bay Puntila'da Brecht, egemen toplumun acımasız yüzünü ve buna yabancı olan bir bireyi, Matti'yi gösterirken, En Büyük Şaban adlı filmde de burjuva toplumunun lüks yaşantısının karşısına gözlerinin görmesi için çiçek satarak ameliyat parası toplayan kız ve tarlasını satıp şehre köşeyi dönmek adına gelen Şaban'ın şahıslarında fakir ama insani yönlerini yitirmemiş elit tabaka oturtulmuştur. Her ikisin de toplumsal konumların farklılıklarına işaret edilerek olması gereken toplumsal varoluşçuluk aşılarmaya çalışılmıştır.

### 2.2.6 Maßnahme

Daha önce de değinildiği gibi "*Dünyayı değiştirin, onun buna ihtiyacı var*" şiarıyla kaleme aldığı "*Die Maßnahme*" adlı yapıtında Brecht, özerk bir bireyi, sınıf düşmanının silahı olarak sunar. Almanya'da faşizmin tırmandığı, dünyada kapitalizmin büyük bunalımının yaşandığı, adım adım bir dünya savaşına doğru ilerlendiği koşullarda kaleme alınan bu oyunu, olağanüstü bir dönemin ürünüdür.

Yazıldığı dönemde dahi tartışmalara yol açan bu oyunun seyircilerden çok oyuncular için öğretici bir nitelik taşıması Brecht'in isteğiydi. Brecht, bu oyunu sahnelemek isteyen birine yazdığı mektubunda, bu oyununun gerçekten de zor anlaşılır bir eser olduğunu, öyle ki seyirci için de anlaşılır olmadığını ve bu oyunun, tamamen oyuncular için öğretici bir nitelik taşıdığını yazar.

Kırk yıllık gösterim yasağından sonra sahnelenen *Die Maßnahme*, Moskova'daki Marx-Engels-Lenin Enstitüsü tarafından orijinali saklanılıp parçaya bazı ufak değişikliklerle son hali verilmiştir. Ekim Devrimi'nden sonraları Çin'de

esen devrim rüzgarları ile beraber, Sovyet Komünist Partisi tarafından Çin'e gönderilen bir grup devrimcinin yaşadıklarını konu alır. Çin'e giden grup içerisinde birinin halkın yaşadığı acı ve dram karşısında dayanamayıp kendisini deşifre ederek barınamaz duruma gelmesi üzerine yoldaşları tarafından cezalandırılır. Çin'e yüzlerine maske geçirilerek illegal giriş yapmalarının ardından, istihbarat, komünizm propagandası yapmak, derimi örgütlemek ve yardımcı olmayı amaçlayan grupta birinin yaşanan açlık ve sefalet karşısında fazla duygusal davranarak maskesini indirmesiyle başlayan süreç, verilen cezanın doğru olup olmadığı tartışmasıyla bitiyor.

*Hangi ahlâksızlıkları yapmasın,*

*Ahlâksızlığı önlemek için...*

*Dünyayı artık değiştirebilir misin?*

*Niçin?*

*Kendine yetiyor musun?*

*Sen kimsin?*

*Pislikte boğul,*

*Kötülükleri kucakla,*

*Ama dünyayı değiştir, onun buna ihtiyacı var ....*

Bu mantıkla amaç ve hedef için verilen mücadelede, savaşımın başvurabileceği yöntem ve biçimi konu edinen *Maßnahme*'de; eylemin beklenmedik olayları ve baskısı altında verilmesi zorunlu kararların haklılığı tartışmaya açılıyor. Cezalandırılan genç yoldaşın "Ben, sınırdan hemen sonra kapalı olan tek parti evinin sekreteriyim, Yüreğim devrim için çarpıyor. Yapılan haksızlıkların görünüşü beni kavganın ilk sıralarına sürüklüyor. İnsan, insana yardım etmeli. Ben özgürlükten yanayım. Ben insanlığa inanıyorum.." diyen samimi düşüncelere ve inanca sahip olmasına karşın hatasından dolayı, parti güvenliği için cezalandırılmasının zorunlu olup olmadığı da, bu oyunun soru işaretli bir başka boyutudur.

Yoldaşlarının kendisine vermek istedikleri cezaya itiraz etmeyip onaylaması, samimiyetinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Dört genç oyuncu, dört jüri

üyesi, bir orkestra ve koro eşliğinde sergilenen tek sahnelik oyunda seyirciler, genç yoldaşın cezalandırılmasına ilişkin çözümlere yöneltiyor. Oyunun genelinde Çin’de yaşanan sefalet, açlık, sönürü karşısında ülkedeki aydınların tutumu, devrimcilerin halkın talepleriyle partinin talepleri arasında kararlarında yaşadıkları tedirginlik, kadrolar ile halkın ödediği bedel, bu bedeldeki eşitlik, yine zorluklar karşısında fedakârlıkların paylaşılması vb. durumları düşünmeye bir yönlendirme var. Bütün bu sorunları dile getiren, tartıştıran devrimcilerin duygusallık ve gerçeklik arasındaki paralelliği yakalamadaki sorunlarını anlatmayla çalışan Brecht, devrim yolunda verilen mücadelede, yapılan eylemlerde, olağanüstü durumlarda alınan kararların doğruluğu, gerekliliği ve haklılığı üzerinde kafa yorarak tartışma açmıştı. Kısacası bu oyunda komünizmin yanı sıra komünist parti propagandası da yapılmasına rağmen gerçekten öğretici bir yön var. Oyun bize dünyanın ne kadar değişikliğe ihtiyacı olduğunu gösterir. Die Maßnahme içinde aranıp bulunanlar olgular, “yaşanılanları kabullenmemek ve dayanıklı olmak, bilmek ve haykırmak, anında müdahale ve derin düşünmek, sabırlı olmak ve vazgeçmemek, tek tek anlamak ve bir bütün olarak kavramaktır. Gerçekliği, yalnızca gerçekleri öğrenmekle değiştirebiliriz.”

*Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar*<sup>42</sup> veya *Tui-Roman* adlı diğer roman denemeleri tamamlanmadan taslak olarak kaldı.

*‘Leben des Galilei’*, *‘Der gute Mensch von Sezuan’*, *‘Mutter Courage und ihre Kinder’* adlı eserleri, epik nüveler taşımasından dolayı ayrıca ele alınacaklardır.

<sup>42</sup> Bay Julius Cäsar’ın Dükkanları

## 2.3 KURAMCI BRECHT

### 2.3.1 Dreigroschenoper

Brecht'in dünya çapında tanınmasını sağlayan Dreigroschenoper'dır. Çünkü burada Brecht, savunduğu fikirleri ve tiyatro teorilerini sunmuştur.

Dreigroschenoper, ilk olarak 31 Ağustos 1928'de Schiffbauerdamm Tiyatrosu'nda sahnelenir. Bu oyun, artık engellenemez bir başarı niteliğini taşır ve Brecht'e Weimar Cumhuriyeti'nin<sup>43</sup> en başarılı tiyatro oyununu yazan kişi sıfatını kazandırarak ona, kendi dramatik tasarımlarını gerçekleştirebilmesi için geniş bir alan elde etme fırsatını verir.

Bu opera, Bertolt Brecht ve bestekâr Kurt Weill'in kesin zaferle sonuçlanan ortak çalışmalarının bir ürünüdür ve yalnızca Berlin'de 1929 yılında 250'nin üzerinde gösterime sunulur. İlk beş yıl içerisinde on sekiz dile çevrilerek tüm Avrupa'da on binin üzerinde gösterimi yapılır. Bu eseriyle Brecht, tiyatrodaki yeni bir çığır açar ve epik tiyatro dönemini başlatır.

Brecht'in bu eseri toplumsal-eleştirel niteliğinde olup toplumu sorgulamaktadır. Weimar Cumhuriyeti'nin ahlâki görünüşünü ortaya sererek zamana bağlı olmayan mevcut insan doğasını anlatır. Brecht, burjuva toplumunun kan emici, pragmatist, sömürücü sisteminin maskesini düşürerek ipliğini pazara çıkarır burada. O, içinde bulunduğu o dönemin Almanya'sının sosyal ilişkilerini eleştirmek adına, suçlu ve günahkâr kitlenin polislerle olan ortak çalışmalarını ortaya döker. Londralı

<sup>43</sup> 1918 I.Dünya Savaşı sonrasında Alman İmparatorluğunun parçalanmasıyla Weimarer Republik kurulur. Weimar Cumhuriyeti (1919-1932) Alman tarihi boyunca Alman İmparatorluğu sınırlarında demokratik bir devlet biçiminin kurulması için yapılan ilk denemeydi. Bu cumhuriyet, sallantıda olan bir geçmişin üzerinc inşa edilmiştir. Kuruluşunun ilk döneminde itibaren kaybedilen I.Dünya Savaşı'nın getirdiği zorluklarla baş başa kaldı. Tüm bu olumsuzluklar göz önünde bulundurulduğunda, bu cumhuriyet'in ayakta durabilmesi an meselesiydi ve beklenen sonuç uzun sürmedi. Bu döneme boşa çıktı. Yaklaşık 14 yıl ayakta durmayı başaran bu henüz çok genç cumhuriyet, Hitler diktatörlüğü'nün başlamasıyla tarih sayfalarından silindi.

suçlular dünyasından kanlı bir katil ve eşkıya olan Macheath (Mackie Messer), en sonunda yakalanıp tutuklanacağı yerde -epik dramın prensiplerine uygun olarak- affedilir ve hatta aristokrat, yani soylu sınıfına dahil edilir. Bu, geleneksel operanın bilinçli bir yansılamasıdır.

### 2.3.2 Kleine Organon für das Theater

Brecht estetiğinin en önemli başlıklarını içeren bu yazılar, aynı zamanda epik tiyatro biçiminin de manifestosu niteliğini taşımaktadır. Tiyatro alanında gerçekleşmesi gereken yeniliklerin temeli, tiyatroya verilen anlamın içinde saklıdır.

Tiyatronun amacının, insanları yarılsamalarla günöbirlik yaşamaya sevk etmek olmadığını özellikle vurgulayan Brecht, ütopyasındaki toplumu, yani dünyanın neresinde ve neresinden olursa olsun insanların özgürce ve sınırsızca yaşamaları gerektiği inancı, maddeler halinde sıralamıştır. “Tiyatrolar da dünyayı, yani insanların bir arada yaşamalarını sergilemeye çalışmıştır hep. Ne var ki, az çok bireysel yaratı isteminin damgasını taşıyan böyle bir sergileyiş biçimi, gerçek dünyanın tanınıp bilinmesine hizmet etmemiş, seyircilerde belli duygu ve heyecanların uyandırılması, bir takım yaşantıların kotarılıp ortaya konmasını amacını gütmüştür. Bu yüzden dünyanın tiyatroda yansılanişında titizliğin gözetilmesi, gerekli ve ya bağlayıcı sayılmamıştır.”<sup>44</sup>

Berliner Ensemble’nin kutsal ve ana kitabı niteliğindeki bu sanatsal yazılarında Brecht, sahnelenecek oyunun sahne düzeninden oyuncunun rolünü nasıl oynaması gerektiğine kadar tüm detayları sunmuştur. Epik-Diyalektik oyun biçiminin ilkeleri, toplumcu gerçekçilik çerçevesinde ele alınmış, kendi felsefesini de yansıtmıştır.

<sup>44</sup> Bertolt Brecht, Sanat Üzerine Yazılar, cem yay. İst. 1997, S.167-168

Oyuncululuğun, oyuncuların temel kurallarının ne olduğunu ve oyuncunun toplumu ön planda tutarak rolünü nasıl oynaması gerektiğini yazar Brecht. Sahne düzeni, jestler, yönetmenlik ve en önemlisi de epik tiyatronun sağ kolu niteliğini taşıyan Yabancılaştırma Efektlerinin kullanımı hakkında genişçe bilgi veren Brecht, bu yazılarıyla tiyatro alanına yeni bir sanat anlayışını yerleştirmiştir.

### 2.3.3 Das epische Theater

Brecht, geliştirdiği kuramlarını, “Schriften zum epischen Theater” başlığında toplamıştır. Başından beri sanatın sanat için değil, toplum için varolması gerektiği esas teziyle hareket eden Brecht, Aristoteles’in dram sanatına yönelerek gelenekçi ve statükocuya anlayışa meydan okumuştur. Tiyatro sanatı artık üst düzey halk tabakasını değil, hiç akla gelmeyen, unutulmuş kesimin aynası niteliğini taşıyarak toplumsal gerçekleri yansıtmalıydı.

Bu doğrultuda yazarımız, Aristoteles’in yanılsamalarının karşısına Yabancılaştırma Efektlerini yerleştirir. Kendi deyimiyle Aristotelesçi olmayan dram anlayışının kökenine inilerek sanat karşılaştırmasına gidilir. Özdeşleşme eleştirilir, oyuncunun rolü değil, Seyircinin kukla olmaktan çıkması gerektiğinin altı çizilir ve boyun eğme anlayışın ortadan kaldırılması hedeflenerek egemenlerden kaynaklı toplumsal aksaklıkların giderilmesi için halkta direnişçi bir ruh oluşturmak istenmiştir.

Brecht’in Epik Tiyatrosunun temelinde insan, insanın ve evrenin değişimi yatmaktadır. Bu boyutuyla ele alındığında Brecht’i salt sosyolojik olarak değerlendirmek yanlış olur. İnsanın ve evrenin değişimi düşünceyle ilgilidir. Dolayısıyla Brecht, epik tiyatro kuramını geliştirirken felsefeden yararlanır.

### 3. TİYATRO ÜZERİNE

#### 3.1 TİYATRO NEDİR?

Bir öyküyü, sahne olarak ayrılmış bir yerde, oyuncuların söz ve hareketleriyle canlandırma sanatıdır tiyatro. Tiyatro sözcüğü Yunanca'da "seyirlik yeri" anlamına gelen theatron'dan türetilmiş, dilimize İtalyanca'daki teatro sözcüğünden geçmiştir. Tiyatro, kimine göre yaşamın aynası, kimine göre yaşama tutulan prizma, kimine göre ise yaşamın kendisidir. Bütün tiyatro tanımlarının birleştiği ortak bir nokta vardır; o da yaşam ile tiyatronun ikiz kardeş gibi bir arada durduğudur. Bu nedenle tiyatronun tarihsel serüvenini toplumsal yaşamın şafağına kadar dayandırmak mümkündür.

#### 3.2 TİYATRO TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

Alanında uzman kişiler tiyatro tarihini çok eskilere, insanoğlunun tarih sahnesindeki rolünü alma dönemlerine dayandırmaktadırlar. Tiyatro tarihinin detaylarıyla incelenmesi için tarihsel, toplumsal ve bilimsel verilerin kapsamlı bir biçimde sunulması gerekmektedir. Bu yüzden böylesi bir çalışma başlı başına bir araştırma konusudur. Tiyatro tarihinin genel hatlarıyla da olsa verilmesi, konumuz olan Brecht'in epik tiyatrosunun anlaşılabilirlik kazanmasına katkıda bulunacaktır.

Kökleri tarihin derinliklerine kadar uzanan, zengin kapsam, işlev, içerik ve bileşenlere sahip olan, her an genişleyen, derinleşen ve karmaşık evrimsel süreçler yaşayan tiyatronun tarihine kısaca bir göz atıldığında, her yeni tiyatro hareketinin ardında çeşitli toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ve sanatsal olguların yer aldığı görülür. Ancak gerçek manada tiyatro da başka sanatlar gibi ilkel toplumların dinsel

törenlerinden doğmuş, sonra dinden bağımsızlaşarak sanatlaşmıştır. Kökeninde, ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabaları yatar. Avrupa’da Üst Paleolitik Çağdan (M.Ö 40-10 bin yıl önce) kalma mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığı görülmektedir. Bunlar, maske ve kostüm kullanımının, dolayısıyla tiyatronun ilk örneği sayılır.

### 3.2.1 Antik Çağ Tiyatrosu

Tiyatro tarihi anlatılırken, genelde Batı tiyatrosunun tarihi biçiminde ele alınıp değerlendiriliyor. Ancak özü itibariyle tiyatronun anavatanı Doğu’dur. Tiyatro Eski Yunanistan’da doğdu. Eski Yunanistan ise, şimdiki Ege bölgesinde yer almaktaydı. Yani Anadolu topraklarında doğdu tiyatro. Kaldı ki Yunan uygarlığı, Mezopotamya ve Mısır uygarlığından etkilenmiştir. Ancak Batı’nın tiyatroyu sahiplenmesi, geliştirmesi, kendine mal etmesi nedeniyle, tiyatro tarihi Batı tiyatrosunun tarihi olarak kabul edilir. “Batı tiyatrosunun doğuşu, M.Ö. VI. yüzyılda Eski Yunanistan’da ve Roma İmparatorluğu’nun çöküşü ile, barbar akımlarını izleyen geçiş döneminin ardından Ortaçağ’da olmak üzere iki zamanda gerçekleşti.”<sup>45</sup> Yunanistan, sözün gücünü en erken keşfeden ülkedir. Yunanistan’da söz; toplumsal, siyasal, felsefik, kültürel, sanatsal her alanda tek geçer akçe olarak görülmüş ve benimsenmişti. “Atina’da tiyatro doğduğu sırada, site, demokrasisinin kuruluşuyla, karşılıklı konuşmanın etki gücünü ölçebilecek durumdaydı. Atina’da Dionisos Tiyatrosu’ndan yurttaşlar meclisinin toplandığı Pniks’e kadar her yerde söz egemendi.”<sup>46</sup> Aynı şey bütün edebi türler için de geçerliydi. Antikçağ Yunanistan’ında bütün edebi türler hitabetten doğmuştur.

<sup>45</sup> Axis 2000, *Büyük Ansiklopedi*, Sayı 11, S. 376

<sup>46</sup> a.g.e. S. 376

### 3.2.1.1 Trajedi ve Komedinin Doğuşu

#### 3.2.1.1.1 Trajedi

Tiyatro ilk kez M.Ö. VI. yüzyılda Yunan toplumunda dinsel törenden özerkleşerek bir sanat türü haline geldi; dinsel ya da pratik ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir “oyun” a dönüştü. İlk tiyatro, şarap tanrısı Dionysos’un şerefine yapılan şenliklerde ortaya çıktı. Törenleri yöneten Dionysos rahip ve rahibeleri, M.Ö. VII. yüzyıldan başlayarak tanrı onuruna Dithyrambos adı verilen bir şarkıyı mırıldanmaya başladılar. Rahip ve rahibelerden oluşan koro, ortaya konan sunağın etrafında bir halka oluşturacak şekilde dizilirlerdi. Aslında bu, tiyatronun alacağı biçimin ilk adımıydı.

Daha sonra, oyuncu ve oyun yazarı Thespis M.Ö. 550’lerde Dithyrambos korosunun söylediği doğaçlama şarkılarını yazıya döktü ve MÖ. 543’te korodan başka tek başına konuşan bir oyuncuyu oyuna ekleyerek, hem oyunu monoton olmaktan çıkardı, hem de trajediyi yarattı. Böylece daha karmaşık konular ele alınabiliyor, farklı anlatım biçimleri denenebiliyordu.

Tarihin ilk trajedi gösterisini sergileyen Thespis, “doğaçlamanın yerine metin, tören rahibinin yerine profesyonel oyuncuyu geçirerek dram sanatını yarattı.”<sup>47</sup> Ardından MÖ. 5.Yüzyılın ilk yarısında, Aishylos, koroyu 50 kişiden 12 kişiye indirerek ve ikinci bir oyuncu ekleyerek bugünkü Batı tiyatrosunun da temelini attı. Daha sonra ise Sophokles oyuna üçüncü bir oyuncuyu ekleyerek tiyatro sanatında yepyeni bir çığır açtı: Tiyatro sanatına gerçekçi öğelerin katılması. Sophokles’in Antigone’si bu tarzın ilk oyunudur.

<sup>47</sup> Axis 2000, *Büyük Ansiklopedi*, Sayı 11, S. 376

Trajedi; ıstırap, korku, heyecan ve acındırma hislerini uyandırmayı ve ibret vermeyi amaçlayan bir tiyatro türüdür. Beş perdelik oyunlar olan trajediler değişmez katı kurallara sahipti. Trajedide perde ya da ara yoktu. Bunların yerine oyunun bölümlerini ayırtıran Episod'lar vardı. Koro şarkılarıyla bir Episod'un bitip diğerinin başladığını belirtirdi. Ayrıca trajedide sahnelenecek olayın baş tarafı ve önceki aşamaları anlatan prolog denen bir giriş bölümü vardı. Korodan önce bir oyuncu ötekine uzun hitaplarda bulunurdu. Buna da Tirad denirdi. Trajedinin bitiş bölümüne ise Ekzodos adı verilirdi.

“Tanrı ve tanrıçaların veya kralların, kraliçeler, prensesler gibi en üst tabaka insanların arasındaki ilişki ve çatışmalar bu trajedilerde anlatılır. Çirkinlikten, bayağılıktan kaçınıldığı; yiğitlik, kibarlık, zarafet baş tacı edildiği için asil ve yüce olmayan şeyler seyircilere gösterilmez. Vurma, sataşma, cinayet, intihar gibi kanlı, üzücü hareketler sahne arkasında olup biter, seyirciye ancak haberi ulaştırılırdı.”<sup>48</sup>

Trajedide üç birlik kuralı uygulanıyordu. Bu üç birlik kuralı;

- a) olayın bir günlük süre içinde olup bittiği hissini verilmesi,
- b) trajedide ayrıntıya kaçılmaksızın tek bir olayın kesintisiz sergilenmesi ve
- c) olayın bir mekânda başlaması ve başladığı mekânda bitmesidir.

Yunan trajedileri malzemesini destanlarda veya mitolojilerde bulur. Homeros'un destansı şiirleri başvuru temel kaynaklardı. Nitekim Platon, Homeros'u “güzelim trajedi şairleri topluluğunun ilk ustası ve kılavuzu” olarak tanımlar ve kabul eder. Aishylos, Sophokles ve Euripides en önemli eserlerinin konularını ondan almıştır.

Bu dönem için belirtilmesi gereken diğer bir nokta da, tiyatro yazarlarının yarattığı eserleri bizzat oynamalarıdır. Bu dönemde sergilenen tiyatro oyunları öyle gerçekçi ve çarpıcı verilirdi ki, seyircide tam anlamıyla şok etkisi yaratırdı. Örneğin; Aishylos'un “Eumanides”i seyredenleri dehşete düşürürdü. Aishylos, yaşamını

<sup>48</sup> Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, Türk Edebiyatı Vakfı Yay. İst. 1991 Cilt I S. 415

kaleme aldığı eserinde “Eumenides” oyununu sergilerken, Erinies’lerin sahneyi bastığına inanan çocukların korkudan öldüğünden, kadınların ise çocuklarını düşürdüğünden bahseder. Sergilenen tiyatroların seyircide yarattığı etkiden korkan Atina yönetimi, çareyi geçmiş olayların tiyatrolaştırılmasını yasaklamakta buldu.

### 3.2.1.1.2 Komedi

Komedi ise M.Ö 486’dan başlayarak Atina’da Lenia kış şenliğinde yapılan yarışmalarla yaygınlık kazandı. M.Ö. V. yüzyıl boyunca gelişen ve olgunlaşan trajedi, Aristophanes’in “komedi”yi yaratmasıyla bir kardeşe sahip oldu. Komedi, tiyatronun zenginliğine, çok renkliliğine ve daha da nitelikleşmesine katkı sunan devrimsel bir gelişme oldu.

Yunanca Komos sözcüğünden türeyen komedi, Dionysosçu kökenlerine trajediden çok daha bağlı kaldı. MÖ. 6. yüzyıldan sonra Yunan egemen sınıfları arasında gözden düştüğü halde köylülerin ve yoksul halkın yaşamında önemini koruyan soytarlık, hokkabazlık, herkesin birbiriyle utançsızca çiftleştigi bahar ayinleri gibi avam öğeler, komedide önemli yer tutuyordu. Dili de konuşma diline yakındı. Eski Komedi’nin en büyük temsilcisi Aristophanes’in oyunları, siyasal ve toplumsal yergicilikleriyle ahlâki bir görev de üstlenmişlerdir. Euripides’in M.Ö 406’da ölümünden ve Atina’nın M.Ö 404’te yenilgisinden sonra trajedi iyice geriledi ve komedi en popüler tür haline geldi. M.Ö 320’den sonra, Büyük İskender döneminde ortaya çıkan Yeni Komedi eskisinden oldukça farklıydı. Mitolojik öğelerin yerini genç Atinalıların erotik serüvenleri ve aile yaşamları almış, eski şen, cümbüşlü ve grotesk üslup da daha gerçekçi ve yumuşak bir anlatıma dönüşmüştür. Bu dönemden günümüze yalnızca Menandros’tan bazı parçalar kalmıştır.

Eski Yunan tiyatrosunun önemli bir özelliği kamusalılığıdır. Oyunları ortalama 10 bin ile 20 bin seyirci aynı anda izleyebiliyordu. Eski Yunan oyunları, Sophokles’in trajedileriyle teknik yetkinliğe ulaşmıştır. Sophokles oyunlarında dekor

kullanan ilk tiyatro yazarıdır. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides konularını mitolojisinden alan oyunlar yazmıştır. Bu üç yazar, sonradan Aristo'nun Poetika adlı yapıtında belirlediği kurallara uygun oyunlar yazmışlardır. Bu kurallardan biri, yukarıda belirttiğimiz zaman, yer ve eylemde birliktir. Eski Yunan komedisinin tanınmış yazarlarından Aristophanes, oyunlarında dönemin siyaset adamlarının ve düşünürlerinin yanlış tutumlarını alaya almıştır.

Komedi, gündelik yaşamı ve konuları ele alıyor, insanların kaba saba taraflarını çok daha büyüterek gülünç bir şekle sokuyordu. Komedide amaç, sadece güldürmek ve hoş vakit geçirmek değildir. Gündelik yaşamdaki yanlışlıkları, aykırılıkları, çelişkileri, alışkanlıkları espritüel dille teşhir etmek, eleştirmek ve çeşitli mesajları çarpıcı bir biçimde vermektir. Molière'in de dediği gibi, 'komedi, insanları güldürmek suretiyle ıslah etmek sanatıdır.'

Aristoteles Poetika'sında trajedi ve komedinin kökenini, '... biri Dithyrambos'u söyleyenlerden, diğeri ise bugün bile pek çok sitede kullanılan Fallus şarkılarını söyleyenlerden gelir' sözleriyle açıklar.

Trajedide konu edilenler ve oynananlar; tanrılar, yarı-tanrılar ve soylular iken, komedide halkın kendisidir. Bu nedenle trajedi üst tabakayı, komedi ise halkı daha çok çekerti. Çünkü halk, komedide kendini seyrediyor ve buluyordu.

### 3.2.2 Roma Tiyatrosu

Roma, tiyatroya özgü bir katkı yapmaktan çok Yunan tiyatrosuna öykünmekle yetinmiştir. Bununla birlikte, Roma toplumunun estetik bir eşiği aşamayan, ama belli bir canlılığı sürdüren yöresel bir oyun geleneği vardır. Bunlardan biri, yöresel hasat şenlikleri ve evlilik törenlerinde hokkabaz-oyuncu-şarkıcıların söylediği ve belli bir temsil ögesini de barındıran Carmina Fescenninay'dı. Güney İtalya'da doğan ve M.Ö III. yüzyılda Roma'da yaygınlaşan

bir başka yöresel türde Fabula Atellanay'dı. Fars, parodi ve siyasal taşlama öğelerini içeren bu oyunlar, İtalyan tiyatrosuna palyaço Maccus ve budala Bucca gibi tipler kazandırdı.

Bir Yunana oyununu Latince'ye çevirerek Yunan tiyatrosunu Roma'ya tanıtan kişi Yunanlı Livius Andronicus'tur. İlk Romalı oyun yazarı olan Naevius, fabula palliata adı verilen türün de kurucusudur. M.Ö II. yüzyılda Roma tiyatrosunun en önemli iki temsilcisi, Plautus ve Terentius, Yunan, Yeni Komedi'si'ni, Roma toplumuna uyarladı. Ama Roma'da tiyatroya gidenler, özellikle Terentius'un daha düşünsel içerikli oyunlarını izleyenler nüfusun sınırlı bir kesimini oluşturuyordu. Roma tiyatrosu, en baştan beri, Yunan kentlerinden daha büyük bir nüfusun incelmemiş, zevklerine cevap vermeye yönelikti.

İzleyici çekmeyen oyunlara ayrılmış ödeneğin şenlik yöneticisince iptal edilebildiği bir ortamda, oynanan oyunlarda da gösteri öğeleri öne çıktı. Seneca'nın bu gelişmeye bir tepki olarak yazdığı oyunlar (M.S I.yüzyıl) oynanmaktan çok, yüksek sesle okunmak için yazılmıştır.

Roma döneminde tiyatro sanatı ile ilgili en önemli eser, Horatius'un Ars Poetika'sıdır. Ars Poetika'da, tiyatronun eğitici işlevi ve biçimsel düzeni hakkında açıklamalar yapılmıştır. Roma tiyatrosunun iki büyük komedi yazarı Plautus ve Terentius, Atina Yeni Komedisinden aldıkları konuları Romalının günlük yaşantısına, aile ilişkilerine uyarlamışlardır. Amaç, seyirciyi, günlük ilişkilerini yöneten kurallar konusunda eğitmektir.

### 3.2.3 Ortaçağ Tiyatrosu

Roma İmparatorluğu'nun çöküşü Batı dünyasında siyasi, dilbilimsel ve kültürel bir kopuşa yol açar. Tiyatro bir karmaşa döneminin ardından, tıpkı Eski

Yunanistan'dakine benzer bir süreç izleyerek dini törenlerde yeniden hayat bulur. Ve böylelikle Ortaçağ Avrupa tiyatrosu da köklerini dini törenlerden almış olur.

Hristiyanlık, geleneğin sürekliliğinin parçalandığı bir ortamda, kendi tiyatrosunu yoktan var etti, kendi inançlarından yeni bir tiyatro türetti. Ortaçağ, kilise tiyatrosunun yanı sıra akrobatların, soytarların, hokkabazların tek kişilik ya da grup halinde yaptığı gösterilerde hem halk arasında hem de saraylarda ilgi görüyordu. Ama tiyatroyu yeniden kurallı bir oyuna, yani sanata dönüştüren, oyunun yazılı ögesini vurgulayan kilise oldu.

Kilise IV. yüzyıldan başlayarak, İncil'in en çarpıcı bölümlerini tiyatrolaştırdı. Bunlardan en eski ve en önemli olanı paskalya törenlerinde oynanan *Quemquaritis*'tir.<sup>49</sup> Oyunun ana teması; dört keşişin, bir meleğe ait olduğu varsayılan boş bir mezar başında toplanan kadınlara dirilişi müjdelemesidir. Oyun ayin biçiminde sergilenir ve alan, diğer oyunlarda olduğu gibi gene bütün kilisedir. Mekânın kilise oluşu, oyuna ve seyirciye bambaşka duygular yükler, ağır bir ruhani atmosfer oluşturarak oyunun etkisini daha da çarpıcı kılar.

Uzun süre dinin ve kilisenin etkisi altında varlığını sürdürmeye çalışan tiyatro, giderek sancılı bir sürece girdi. Nihayet VII. yüzyılın sonlarına doğru tiyatro bilinen biçimini almaya başladı. Her ne kadar törensel olmaktan sıyrıldıysa da, tema dinsel kaldı. Bu geçiş sürecinin başlangıç noktası, adı öğrenilemeyen Normandiya'lı bir yazarın "*Adem Oyunu*" adlı tiyatrosudur. Adem Oyunu; Adem ile Havva'nın baştan çıkarılmasını, günaha girişlerini ve aldıkları cezayı işler.

Elbette ki uzun Ortaçağ döneminde sadece dinsel, ibadete dayalı törensel oyunlar sergilenmedi. VI. yüzyılda prenslerin gücünü, görkemini, kudretini göstermek amacıyla düzenlenen şatafatlı gösterilerin ön plana çıktığını görüyoruz. Burada tiyatro alanı tüm kenttir. Bütün kent baştan aşağı süslenir. Aynı süslülük içinde hazırlanan büyük kortej büyük bir gösterişle kent kapısından içeri girer ve geçtiği her yerde birbirinden değişik ve ilginç danslar, akrobatik gösteriler yapılır;

<sup>49</sup> *Kimi arıyorsunuz?*

destanlar, şiirler ve güzellemeler okunurdu. “Pek çok bakımdan Ortaçağ özelliklerini koruyan Shakespeare sahnesine neşe katacak soytarılar ve deliler, bu bürlesk (hicvedilen) evrenin sakinleridir.”<sup>50</sup> Oyunlarda genelde o dönem burjuvaları, kentteki üniversiteliler ve zaman zaman da soylular rol alırlardı. Sitenin bütün sakinlerinin katılmış olması oyunu siyasal bir olgu haline getiriyordu.

Ortaçağ tiyatro düşüncesi yeni bir görüş üretmemiş, türlerin ayrımı, ahlâk eğitimi gibi antik dönem kuramcılarının düşüncelerini yinelemiş, trajedide yıkımın yazgı olduğunu vurgulamıştır. Tiyatro düşüncesinin gelişmemiş olmasının nedeni, ortaçağda tiyatronun yasaklanması, din adamlarının tiyatronun zararları üzerinde bildiriler yayımlamış olmalarıdır. Gene bu dönemde oyunculuk Eski Yunanistan’a göre daha zengin olmasına rağmen, en zorlu sürecini de yaşadığını belirtmek gerekiyor. Oyuncuya ne halk, ne de kilise iyi gözle bakıyordu. Oyuncu aşağılanıyor, hatta vatandaş bile sayılmıyordu. Roma döneminin en ünlü oyuncusu Roscius bile bir köleydi.

#### 3.2.4 Rönesans Tiyatrosu

XV, XVI. ve XVII. yüzyıllarda Rönesansın da etkisiyle tiyatro Avrupa’da hem ulusal hem de evrensel özellikte yenilenerek gelişimini sürdürmeye devam etti. Özellikle İspanya, İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya’da gelişen Rönesans tiyatrosu; gelişen yeni sosyal, siyasal, kültürel, sanatsal değerler ve bunların insan yaşamı, düşüncesi ve duyguları üzerinde yarattığı değişimlere uygun olarak gelişmiştir.

Bu dönemde eski çağ tiyatro gelenek ve kurullarını aşan, hatta klasik tiyatro anlayışına tepki olarak gelişen yeni tiyatro akımları ortaya çıktı. Bunlardan en belli başlısı Ortaçağ dinsel dramlarını aşan ve başlı başına bir olgu olarak ortaya çıkan dramdır. Rönesans dramının en büyük yazarları Shakespeare ve Lope De Vega’dır.

<sup>50</sup> A.Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, S. 452

Rönesans dramının ürünleri ve etkileri XVII. yüzyıl klasik akımının zaferine kadar sürdü. 1850 yılından sonra özellikle Fransa'da ve bütün Avrupa'da söz sahibi olan klasikler, Rönesans'tan gelen ve henüz deneme halindeki atılımları durdurdular. "Akıl ve ölçüyü baş tacı ettiler. Eski çağ trajedi ve komedisinin kurallarını benimsemekle de yetinmeyip ona yeni ve sert kurallar eklediler. Tiyatroda klasiklerin etkisi XVIII. yüzyıl sonlarına kadar uzadı."<sup>51</sup>

Rönesans tiyatrosunun en özgün yönlerinden bir de perspektife verdiği önemdir.

Rönesans döneminin başında İtalyan tiyatrosu fazla kuralcı bir yola sapmış, klasik ölçülere ve Aristoteles'in zaman, mekân ve eylem birliği ölçütüne bağlı kalma adına uzun bir süre cansız ürünler vermiştir. Gene de Plautus'un açık saçık komedileri, bu dönemde, Aristo ve Ruzzante gibi iki önemli yazara esin kaynağı oldu. İtalyan tiyatrosuna ulusal bir dil ve yerel karakterler kazandıran bu iki yazardan sonra, İtalyan'ın dünya tiyatrosuna en önemli katkısı olan Commedia dell'arte doğdu. Canlı bir halk tiyatrosu geleneğine dayanan ve farklı öğeleri bütünleştiren Commedia dell'arte edebi bir metne değil, doğaçlama oyuncululuğuna dayanan bir tiyatro türüydü. Kökenleri ortaçağ cambazlığına, mime ve fabula Atellana'ya değin götürülebilecek olan Commedia dell'arte'nin yeniliği, topluluk oyununa dayanmasıydı. Sürekli bir arada çalışan ve çok uzun bir süre aynı rolü oynayan oyuncular, daha öncesi eşi görülmemiş bir virtüözlük düzeyine ulaşabiliyordu. Oyunlarda senaryo vardı, ama her oyuncu diyalogun kendine düşen bölümünü zaman içinde istediği gibi geliştirebiliyordu. Venedikli pinti tüccar Pantalone gibi bütün tiyatroya mal olacak tipleri Commedia dell'arte yarattı. Profesyonel kadın oyuncu kullanan ilk tiyatrodaki Commedia dell'arte'ydi.

18. yüzyılın Avrupa tiyatrosuna getirdiği en büyük yenilik, yükselmeye başlayan orta sınıf için üretilen burjuva oyunlarıydı. Bu türün öncülüğünü Fransa'da Diderot, Almanya'da da Lessing yaptı. Orta sınıf tiyatrosu, ahlâkçılığıyla Rönesans öncesi dinsel tiyatroyu andırıyor, ama konularını aile yaşamından alması ve duygusallığı ile daha modern bir ruh halini yansıtıyordu. İngiltere'de George Lillo,

<sup>51</sup> A.Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, S. 456

*The London Merchant: or, the History of George Barnwell* (1731)<sup>52</sup> adlı yapıtında orta sınıftan kişilere yer vererek bir orta sınıf trajedisi yaratmayı denemiş, İtalya'da da Vittorio Alfieri oyunlarında eski Yunan öykülerinin içini güncel orta sınıf tutkularıyla doldurmuştu. Bu dönemde, klasik trajedi ve komedi, varlıklarını daha çok operâda sürdürdüler. John Gay'in *The Beggar's Opera*'sı (1728)<sup>53</sup> popülerliğini daha sonra da koruyan bir şarkılı komediydi.

Komedi, 18. yüzyılın en başarılı tiyatro yapıtlarının verildiği türdür. İngiltere'de Richard Steele'in, Nivelle de La Chausee'nin acıklı komedileri bugün de bulvar tiyatrolarınca sürdürülen bir türün ilk örnekleriydi. Buna karşılık, Oliver Goldsmith ve Richard Sheridan, Elizabeth dönemi ve sonrasının töre komedisini geliştirdiler. Eski canlılığını yitiren commedia dell'arte geleneği ise Fransa'da Marivaux, İtalya'da da Goldoni ve Gozzi'nin oyunlarıla daha edebi ve düşünsel bir yaşama kavuştu. 18. yüzyıldan günümüze kalan en popüler komediler, Fransız oyun yazarı Beaumarchais'nin *Le Barber de Seville*'i (1775)<sup>54</sup> ile *Le Mariage de Figaro*'sudur.

### 3.2.5 XIX. Yüzyıl Tiyatrosu ve Romantizm

19. Yüzyıl romantizm çağıydı. Romantizmin başarılı olduğu edebiyat türü ise tiyatro değil, şiirdi. Bununla birlikte, Almanya'da daha 18. yüzyılın sonlarından başlayarak oldukça iddialı bir romantik tiyatro ortaya çıktı. Yeni tarzın en başarılı değilse bile en sevilen örneklerini Friedrich Schiller verdi. Goethe de başlangıçta bu akım içinde yer almış ve ilk oyunu *Götz von Berlichingen mit eisernen Hand* (1773)<sup>55</sup> ile Sturm und Drang<sup>56</sup> akımının, yeni ruh halini yansıtan en güçlü

<sup>52</sup> "Londralı Tüccar ya da George Barnwell'in Öyküsü"

<sup>53</sup> "Dilenci Operası"

<sup>54</sup> "Sevil Berberi" 1944

<sup>55</sup> "Berlichingen'li Demir Elli Şövalye", 1933

<sup>56</sup> coşumculuk

belgelerden birini ortaya koymuştu. Kleist'in *Prinz Friedrich von Homburg*'u<sup>57</sup> da Alman romantik tiyatrosunun tipik ürünlerinden biriydi. Romantizm, tiyatrodaki güncel konuların, orta sınıf yaşamına özgü konuların yerini tarihin almasına yol açtı. Fransa'da Hugo'nun *Herman*'i si ve Alfred de Musset'in bazı oyunları, bu tarihsel duyarlılığı yansıtıyordu. Almanya'da yüzyılın ikinci yarısında Wagner'in bütün sanatları birleştirmeyi amaçlayan müzik dramaları da tarihselciliğin atavizme doğru gerileme eğilimini temsil eder. Gerek Hugo'nun, gerekse Wagner'in yapıtlarında, sahnelemeyi son derece güçleştiren bir "insanüstü hacimler yaratma" tutkusu görülür.

### 3.2.5.1 Drama Yeniden Dönüş

XIX. yüzyıl başlarında klasizme tepki olarak ortaya çıkan romantizm akımı drama yeniden dönüş yaptı. Tabii ki yeni dönemin düşünce, duygu ve felsefesine dayandırarak.

Victor Hugo, 1827'de yazdığı "Cromvel" dramıyla yeni bir çağ açtı. Bu yapıtın önsözünde Victor Hugo dram için 'Dram, insan kalbi, insan aklı, insan ihtirası, insan iradesidir. Günümüz için geçmişi canlandırmaktır. Bizden öncekilerle bizim yaşadığımız devri karşılaştıran tarihtir. Dram, tabiatı yansıtan bir aynadır. Ama düz bir ayna değil. Dram renkli ışınları zayıflatmak şöyle dursun, onları toplayıp yoğunlaştıran, her parıltıdan bir ışık, her ışıktan bir alev meydana getiren bir ayna olursa, ancak o zaman drama sanat diyebiliriz' ifadesini kullanır.

Dram, klasizme tepki olarak doğan romantik akımın tiyatroya uyarlanmasıdır. Gülünç, kaba, korkunç olaylarla acıklı, ince ve güzel olayları iç içe işleyen bir tiyatro biçimidir.

<sup>57</sup> "Homburg'lu Prens Friedrich"

Trajedinin katı şekilciliğine tepki olarak çıkmış ve biçim kaygısına düşmeden oldukça serbest olmaya çalışmıştır. Dram, şiirsel veya düz yazı biçiminde yazılır. Trajedide örtük olan kanlı ve çirkin olayları çıplak bir biçimde seyirciye göstermekten kaçınmaz. Temel kaygısı, yaşamı olduğu gibi ve tüm yanlarıyla vermektir.

Dramda geçmiş zaman işlenir. Genelde konularını Ortaçağ Avrupa'sından alır.

Dramda kahramanlar ne trajedide olduğu gibi sadece soylulardır, ne de komedideki gibi sadece sıradan insanlardır. Dramda her tabakadan, her karakterden insan yer alır. Ancak bu kişiler, çok yüce yahut aşağılık karakterleri ve eylemleri ile yeryüzünde ender olan tiplerdir.

Romantizm akımından sonra birbirini sorgulayan birçok akımın ortaya çıkmasıyla, buna paralel olarak tiyatro da çeşitli değişimlere uğradı. Hemen hemen her sanat anlayışının ve akımının etkilerini yaşamaktan kendini alamadı. “Çağdan çağa, sembolden gerçeğe, gerçekten yine hayaliye döndü. Tiyatronun büyülü dünyası ile dış âlem gerçeğinin sahneye konması fikri çatışıp durdu.”<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> A.Kabaklı, *Türk Edebiyatı* S. 456

#### 4. EPİK TİYATRO ÜZERİNE

Yukarıda da belirtildiği gibi tarihsel olarak epik tiyatro ilkin Antik Yunan tiyatrosunda ortaya çıkmış ve Aristoteles'in tiyatroya ilişkin anlayışı bu tarihsel süreçte belirleyici bir yere sahip olmuştur. Ancak günümüzde epik tiyatro denildiğinde ilk akla gelen Brecht'tir. Bu nedenden dolayı günümüzde epik tiyatroya ilişkin her türlü eleştiri ve değerlendirme ilkin Brecht tiyatro kavrayışı ile işe başlamak durumundadır.

##### 4.1 YENİ BİR TİYATRO ANLAYIŞINA DOĞRU İLERLEME

İkinci dünya savaşı sonrası, savaşın en derin acılarını yaşayan Avrupa toplumu, neredeyse tüm siyasal dinsel ve etik değerlerini yitirerek hayatı yaşamaya deymez, anlamsız acı veren saçma bir eylem olarak görmeye başlamışlardır. Bir ölçüde haklıydılar: çünkü bu savaş insan oğlunun tarih boyunca yaşadığı savaşların en korkuncu olan, etkileri günümüze dek süren ve yeni bir çağı; atom çağını başlatan, özünde emperyalist bir paylaşım kavgası olan “teknolojik savaş”tı. Böylesi büyük ve korkunç savaşın etkileri de büyük olacaktı kuşkusuz. İnsanlar bu teknolojik savaşın getirdiği büyük psikolojik ve toplumsal yaraları sarmaya fırsat bile bulamadan ekonomik yıkımları düzeltmek için gündelik yaşamdan uzaklaşarak ve insanlık adına sayılabilecek tüm erdemleri yitirerek çok ağır şartlar altında çalışmak ve yaşamak zorundaydılar. Yani savaş bitmemiş sadece şekil değiştirmişti. Ruhsal çöküntülerle birlikte akla olan inançlar yitmiş ve giderek iletişimsizleşmiş duygusuzlaşmış ve birbirlerine yabancılaşmış bir toplum yapısı çıkmıştı ortaya. Sanat, edebiyat ve düşün dünyası da toplumdaki bu değişime koşut olarak değişim ve dönüşüme uğradı.

“Brecht, bir parçası olduğu büyük tarihsel hareketi tiyatronun bir olanağı haline getirmeyi başarmış, böylece tiyatroyu ve genel olarak sanatı tarihsel hareketin

bir etkeni olarak kavramamızı sağlamıştır.... Brecht, ‘sanat ve toplum’ üzerine tartışmaların kopuş noktası üzerinde bir yer tutuyordu. Onun eseleri, basitçe ‘sanat toplum içindir’ gibi bir kalıba sığdırılmayacak bir içerikle karşımıza çıktı. O, bu önermeyi hiç tartışmasız bir veri olarak aldıktan sonra, sanatın tarihsel hareketin bir etkeni olarak örgütlemeye girişti. Sanat kolektif öznenin yaratılmasının bir aracıdır: siyasal ve ideolojik işlevlere sahiptir ve toplumsal çelişkileri keşif eden, gösteren ve derinleştiren bir araçtır. Ama bu devrimci ajitasyon ve propagandanın başka bir yolda tekrarlanması değildir. Sanat, tarihi yapan gücün hizmetinde sıradan bir araç olmaktan çıkarak, bizzat tarihi yapan güçlerden birisi olarak örgütlemektir.”<sup>59</sup>

“Brecht, Marksist estetik ve eleştirinin kuramcısıdır! Egemenlerin asıl hazmedemediği de tiyatroyu ayakları üzerine oturtan Brecht’in eleştirel kuramıdır. Aristoteles’ten günümüze uzanan üç bin yıllık katharsis kavramını tespit ediyor. Katharsis’in çağımız tiyatrosu için artık sağlıklı bir estetik kavram olmadığını saptamasından hareketle, katharsis’e karşı yeni bir estetik kavram ortaya atıyordu. Yani Brecht üç bin yıllık tiyatro değerlerine sahip çıkmakla beraber katharsis’i reddedip bunun yerine seyirciyi bilinçlendirmeye yönelik yabancılaştırma kavramını getiriyordu.”<sup>60</sup>

Bir anlamda kafası üzerindeki tiyatroyu ayakları üzerine oturtur. Tiyatro kuramının omurgasını oluşturan yabancılaştırma tespitini Marx’tan alırken, oyunlarını Marx’ın kapitalini okuduğunda anladığını, bu sözleriyle Marx’ı okuduğunda, farkında olmaksızın bir sürü Marksist oyun kaleme almış olduğunu söylemek istemediğini, ama Marx’ın o güne dek, tam onun oyunlarının seyircisi diye nitelendirebileceği tek kişi olduğunu ifade eder. Çünkü Marx’ın konularıyla ilgilenen bir kişinin doğrudan doğruya bu tür oyunlarla ilgilenmesinin doğal olduğunu ve bunun nedeninin ise kendisinin oyunlarında belirginleşen kavrayış gücü değil, Marx’ın kavrayış gücü olduğunu vurgular. Oyunların içeriğinin Marx için sezgi

<sup>59</sup> İnsancıl dergisi, Haziran 1998 sayı 92, s.2

<sup>60</sup> İnsancıl Dergisi, Temmuz 1998, Sayı 93. S.19

malzemesi olduğunu da ilave ederek bir anlamda yaşama bakış penceresinin ne yöne dönük olduğunu sunuyordu.<sup>61</sup>

#### 4.2 ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN DRAM SANATI

Aristoteles'in klasik tiyatro anlayışı tiyatro izleyicisini alabildiğine duygulandırma, oyundaki kahramanla özdeşleştirebilme, sahnelenen eyleme katma şeklinde tanımlanabilir. Bu tiyatro anlayışı, kaçınılmaz olarak oyuncularından rollerini ellerinden geldiğince canlandırmalarını, oynadığı kişiyi 'yaşamasını' ister. Ve buna göre tiyatro oyuncusunu yönlendirir.

Böylece klasik tiyatro anlayışı tiyatronun 'büyüsünü' izleyiciye inandırma temelinde gelişir ve izleyiciyi arındırır. Yani günlük yaşamın değişik sorunlarıyla yüz yüze kalmış seyirciyi, bu sorunlardan uzaklaştırır ve oyun aracılığıyla onun günlük yaşamdan elde etmiş olduğu 'olumsuz ve kötü' yanlarından arındırılır.

Bu bağlamda klasik tiyatro anlayışı dramatiktir ve dramaturg oyunun sahnelerinde belirleyici bir yere sahiptir.

Bu tiyatro anlayışı kendi içinde değişik yorumlara ve alt biçimlere ayrılmakla birlikte genel olarak günümüzdeki klasik tiyatro oyunlarının temelini oluşturmaya devam etmektedir. Ve en üst boyutuna Shakespeare oyunları ile ulaşmıştır.

"Klasik anlayışa göre, tiyatro sözcüğü oldum olası şu anlama gelir: Eylem ve çözülme, karışt ve tipik karakterleri gösterme, sahneleri mantık ve gelişim yönünde birbirine bağlama, herkes için geçerli genel ve belli bir insancıl durum için dramatik olayı vurgulama..."<sup>62</sup>

<sup>61</sup> bkz. Bertolt Brecht, *Das epische Theater*.

<sup>62</sup> Bertolt Brecht, *Halkın Ekmeği*, Evrensel Basım Yayın. İst.1997, S.48

#### 4.3 EPIK TİYATRO NEDİR?

Tarihsel olarak epik tiyatro, ilkin antik yunan tiyatrosunda ortaya çıkmıştır. Ancak günümüzde epik tiyatro denildiğinde ilk akla gelen Bertolt Brecht'tir. Bu nedenle günümüzde epik tiyatroya ilişkin her türlü eleştiri ve değerlendirme, ilkin Brecht tiyatro kavrayışıyla işe başlamak durumundadır.

“Eleştirel toplumcu gerçekçi tiyatro olarak epik tiyatroyu kuramsal ve uygulayimsal olarak temellendirmiş olan Brecht, başlıcalıkla Meyerhold ve Piscator 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 değiştirilebilirliğinin ortamı olarak almıştır.”<sup>63</sup>

Epik Diyalektik Tiyatro, tezli ve taraflı tiyatrodur. Sosyalist ideolojiye dayanır ve sosyalizmin tek kurtuluş yolu olduğunu savunur. Seyirciye de bunu benimsetmeye, özümsetmeye çalışır. Bu anlamda toplumdur. Epik Tiyatro seyirciyi bir yargıya ulaştırmaya, özgür düşüncesini açığa çıkarmaya, daha iyi bir dünya özlemini beynine, yüreğine yerleştirmeye çalışır. Kaderciliğe karşı olduğu gibi, kendi kaderini belirlemeyi salık verir, bunun olanaklı olduğunu gösterir. Ve tabii ki mücadeleye davet eder.

Epik-Diyalektik Tiyatro, dramatik anlayışın tersidir. Olayları yaşatmak yerine anlatır. Kalbe değil beyne seslenir, telkin etmez gösterir.

<sup>63</sup> Aziz Çalışlar, *20.yy'da tiyatro*, Mitosboyut yay. İst.1993 S.203

“Epik Tiyatro’da oyun kişinin tavrını, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi, bu niteliğin de eleştirisini yapar.”<sup>64</sup> Oyuncu role dıştan bakar ve oyunu tarihsel diyalektik perspektifle yorumlar.

“Epik tiyatro uygulaması ve tümüyle epik tiyatro kavramı asla diyalektik nitelikten yoksun değildi, ayrıca epik öğeye yer vermeyen bir diyalektik tiyatronun varolabileceği de düşünülemez”<sup>65</sup>

“Tabiat bilimleriyle sosyal bilimler yeni bir sahne sanatı yaratmak için birleşmeliydi. Brecht yeni sahne sanatına *epik tiyatro* yada *Aristotelesçi olmayan dram sanatı* (*nichtaristotelische Dramatik*) adını vermiştir... Bu, Brecht’e göre o zamana kadar *kutsal ve salt sanata değgin* tiyatro dünyasına sosyolojinin kayıtsız şartsız insanların davranışı ve uymak zorunda oldukları *toplumsal tarihi süreç*’tir. Bu süreci göstermek için sahne kendi olaylarına karşı bir tutum önlemekle, soyut konuşmalara somut sayılar vermekle yada somut, ama anlamı zor anlaşılan olaylara sayılar ve cümleler ekleyerek kendi dinmeye ve eyleme geçmeye çağırır. Dayandığı ilke Karl Marx’ın şu tezidir: *Önemli olan, dünyayı yorumlamak değil, onu değiştirmemektir.*”<sup>66</sup>

Tiyatronun genel amacı konusunda Brecht şöyle der: “Dünyaya bilgi sunmak tiyatronun başlıca amacı olmuş olmamış, hiç fark etmez; ama şurası gerçektir ki, tiyatro dünyayı sergilemek zorundadır, ilgili sergilemelerin de yanıltıcı nitelik taşıması gerekir.”<sup>67</sup>

“Tiyatronun da dünyayı, yeni insanların bir arada yaşamalarını sergilemeye çalışırlar hep. Ne var ki, az çok bireysel yaratı isteminin damgasını taşıyan böyle bir sergileyiş biçimi, gerçek dünyanın tanınıp bilinmesine hizmet etmemiş, seyircilerde belli duygu ve heyecanların uyandırılması, birtakım yaşantıların kotarılıp ortaya

<sup>64</sup> Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yay. Ank.1998 S. 345

<sup>65</sup> B.Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, S.192

<sup>66</sup> Gürsel Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, S. 308

<sup>67</sup> Brecht, *Sanat Üzerine*, S.53

konması amacını gütmüştür. Bu yüzden, dünyanın tiyatroda yansılanişında titizliğin gözetilmesi, gerekli ya da bağlayıcı sayılmamıştır.”<sup>68</sup>

Brecht’i en iyi anlayanlarda *Walter Benjamin* (1892-1940), Brecht ve tiyatrosu üzerine yazdığı *Epik Tiyatro nedir?* Yazısında şu sözleri sarf eder. “Tragedyalar ve operalar, günümüzde de yazılmaktadır; değeri uzun geçmişe dayanan bir uygulamayla kanıtlanmış bir sahne aygıtı, görünüşe bakılırsa bu türlerin buyruğundadır. Oysa gerçekte yapılan, geçerliliğini yitirmiş bir aygıt gereç sağlamaktan başka bir şey değildir. ‘Müzikçilerin, yazarların ve eleştirmenlerin kendi durumlarının açıklıkla görememeleri çok önemli sonuçlara yol açmakta, ama bu sonuçlar gerektiğinde dikkate alınmamaktadır. Çünkü ellerinde bir aygıt bulunduğuna inanırken, gerçekte o aygıtın buyruğunda olan bu kişiler, artık hiçbir biçimde denetleyemedikleri bir aygıtı savunmaktadırlar. Kanılarının tersine, bu aygıt üreticinin yanında değil, karşısında olan bir araçtır artık.’ Brecht, bu sözleriyle bir yanılsamayı yıkmaktadır. Bu yanılsama ne tüketim tiyatrosu için, ne de Brecht’in kendi tiyatrosu için geçerlidir. Metin iki tiyatro açısından da hizmet eder konumdadır; tüketim tiyatrosunda işletmenin ayakta tutulması, Brecht’in tiyatrosunda ise tiyatronun değiştirilmesi amacına hizmet eder”<sup>69</sup>

Brecht, niyetlerini hem teorik dram denemelerinde -örneğin “*Über eine nichtaristotelische Dramatik*” [1933-1941] ; “*Der Messingkauf*” [1937-1951] ; “*Kleines Organon für das Theater*” [1948].- hem de pratik rejî çalışmalarına paralel olarak oluşan birçok makalede -örneğin “*Katzgraben*”-Notate [1953]- yazıya döktü. “Tiyatro artık bir eylem değil, bir anlatımdır: Dramatik olayın vurgulanışı değil diyalektik özün, kanıtın sistemlice vurgulanışıdır. Evrensel anlayış içinde insan artık dramın konusu değil, değişken hareketli, belirsiz bir nesnedir; tarih içindeki durumun bir kurbanıdır, olaylarla koşulların toplumbilimsel bütünüdür.”<sup>70</sup>

Brecht sürekli kesin bir biçimle kendi epik tiyatrosu ile Aristotelesçi tiyatro arasındaki sınırı çizmeye çalıştı. “Eski tiyatronun oyuncusu kimi zaman kendini bir

<sup>68</sup> a.g.e, s.167-168

<sup>69</sup> Yazko çeviri, temmuz-ağustos 1981, sayı. 1, s. 66

<sup>70</sup> Brecht, *Halkın Ekmeği*, S.48

‘komedyen’ olarak papazla kol kola bulurken, epik oyuncunun koluna girdiği filozoftur.”<sup>71</sup> Düşünce daima ön planda tutulmalıdır. Aristoteles dram sanatındaki *coşkunluğa* alternatif olarak *şaşkınlığı* getirerek yukarıda belirtildiği gibi insanın gelip giden düzensizliğe ‘*artık dur!*’ dedirtmeyi amaçlamıştır. Aristoteles’in dram sanatıyla yaptığı karşılaştırma aşağıdaki gibidir:

### A.

**Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der:**

**Epik tiyatro seyircisi şöyle der:**

Evet, bunu ben de böyle yaşadım.

Bak, bunu düşünmemiştim işte!

Ben de böyleyim.

Ama öyle de yapar mı adam!

Eh, doğal bir şey.

Çok garip. İnanılır gibi değil!

Ve hep böyle olacak bu.

Ee, yeter artık!

Bu adamın durumu yürekler acısı,  
zavallı için hiçbir çıkış yolu yok.

Adamın durumu yürekler acısı,  
bir çıkar yol var, göremiyor.

Sanat buna derler işte: Her şey ne  
kadar da doğal!

Sanat buna derler işte: her şey ne  
kadar da şaşırtıcı!

Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!

Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin  
durumuna ağlıyor insan.<sup>72</sup>

“Burjuva tiyatrosunun oyunları, çelişkileri ört bas etmek, seyircide bir uyum izlenimi uyandırma ve idealleştirme peşinde koşar hep. Çeşitli durumlar sanki asla başka türlü olamazmış gibi sergilenir; karakterler birer bireydir, birey sözcüğünden

<sup>71</sup> W.Benjamin, *Brecht'i Anlamak*, S.26

<sup>72</sup> Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, Cem Yay. İst.1997, S.30-31

anlaşılacağı üzere yaradılıştan bölünmez kişilerdir, “aynı kalıptan” dökülmüş gibidir hepsi, değişik durumlarda kendilerini kanıtlar, aslında hiçbir duruma bağlı olmadan da varlıklarını sürdürebilirler. Nerede bir gelişme varsa, bir süreklilik taşır hep, asla sıçramalı nitelik göstermez. Tüm gelişmeler,ü titizlikle belirlenip hiçbir vakit dışına çıkılamayan bir çerçeve içinde olup biter. Oysa gerçeğe uygun değildir bu gerçekçi tiyatro tarafından bir yana bırakılması gerekir.”<sup>73</sup>

## B.

### DRAMATİK TİYATRO'DA

Eylemlerle çalışılır.

Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.

Seyircinin etkinliği (aktivitesi)  
harcamp tüketilir.

Seyircide birtakım duyguların  
uyanması sağlanır.

Seyirciye bir yaşantı sunulur.

Seyirci olaya karıştırılır.

Telkinle iş görülür.

Seyircinin duyguları olduğu gibi  
alı konur.

### EPIK TİYATRO'DA

Anlatıya başvurulur.

Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.

Seyircinin etkinliği (aktivitesi)  
uyarılır.

Seyircinin birtakım yargılara  
varması sağlanır.

Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.

Seyirci olay karşısında tutulur.

Kanıtlarla çalışılır.

Duyguları ileri götürülerek seyircinin  
birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.

<sup>73</sup> B. Brecht, *Sanat Üzerine* S. 52

Seyirci, sahnedeki olayın ortasında,  
olayla bir özdeşleşme içindedir.

Seyirci, sahnedeki olayın karşısında,  
olayı inceler durumdadır.

İnsanın bilinen bir yaratık olduğu  
varsayımı benimsenir.

İnsan inceleme konusu yapılır.

İnsan hiç değişmez.

İnsan değişir ve değiştirir.

Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerinde  
çekilir.

Seyircinin ilgisi, oyunun yürüyüşü  
üzerine 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 düşünceyi yönetir.

Duygu egemendir.

Us egemendir.<sup>74</sup>

Bu şemada en belirgin özellik, Brecht'in epik tiyatrosunda seyircinin, dramatize edilen kişi ve olayın karşısında yer almasıdır. Söz konusu olan bu kişi ve olay, çalışmanın nesnesi durumuna dönüşür. Bu sonuca varabilmek için Brecht, epik olarak adlandırdığı bir düzine ifade aracından yararlanır. Her şeyden önce oyuncu, oynayacağı figürü öylesine temsil etmeli ki, seyirci, sahnedeki kişiyi yalnızca bir

<sup>74</sup> B.Brecht, *Epik Tiyatro*, S.43-44

figüran olarak değil, aynı zamanda onu, temsil ettiği o figürün canlandırıcısı olarak alınılsın. Yani, sahnede cereyan eden olayların bir oyundan ibaret olduğu bilinci oluşsun. Seyirci, dramatize edilen figüranla özdeşleşmeyeceği hususunda belirli bir fikir sahibi olmalı ve bunu da jestleriyle göstererek duruma açıklık getirmelidir. Önemli olanın mimiksel taklit değil, jestsel yorumdur. Jest dilini kullanarak seyirci, kendisini oyuncudan soyutlayabilir. Jest dilleri yanında bağımsız yönünü göstermek için oyuncu, komiklik yapma, yorum katma, seyirciyle diyaloga geçme gibi diğer araçları da kullanabilir.

Dramatik tiyatrodan, oyun, anlatılan eylem ‘canlandırılır’, dolayısıyla oyuncu bu ‘canlandırma’nın en temel ögesi olarak mümkün olduğu kadar oynadığı rolle özdeşleşerek, onun en ‘inandırıcı’ bir biçimde izleyiciye sunmak durumundadır. Böylece, izleyici, bu ‘canlandırma’nın etkisiyle oyunun içine katılır ve kendisi tiyatronun büyülü havası” içinde oyunla özdeşleşir. Ancak, izleyici burada salt edilgen durumundadır ve olayın içinde yaşayan salt bir “göz” olarak olay içinde, eylemde vardır.

Bunun sonucu olarak, dramatik tiyatro, izleyicide değişik duygular uyandırır ve oyun, olayları ‘gelişim’, ‘düşüm’ ve ‘sonuç’ olmak üzere üç bölüm halinde sunar, oyunda tüm olaylar, bu üçlü içinde ele alınarak izleyiciye sunulur.

Epik tiyatrodan ise, oyun, işlenen konunun, eylemin öyküsüdür, anlatımıdır. Dolayısıyla, izleyici, olayın eleştirici bir gözlemcisi olarak ele alınır ve oyun dokusundaki eylemi ‘yargılar’. Böylece, epik tiyatro Hamlet’i oynar ve aynı zamanda Hamlet’i eleştirir. Brecht’in deyişiyle *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.*

“Epik tiyatro, enikonu bir sanat işidir ve artistik yetenekte, hayal gücünden, mizahtan ve duygusal katılımdan ayrı düşünülemez pek, bunlar ve benzeri daha pek

çok şeyler olmadan pratikte uygulanmaz. Epik tiyatro, eğlendirici ve öğretici nitelik taşımak zorundadır.”<sup>75</sup>

“Epik tiyatro, insanların birbirlerine karşı toplum ve tarih açısından önemli, yeni tipik nitelik taşıyan kesitlerle ilgilenir. Öyle sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insanların davranışını yönetin toplumsal yasaları görünür duruma getirebilsin. Beri yandan, Epik Tiyatro,sergilenen sahnelerle ilgili pratik açıklamalara yer verir; öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahale olanağını sağlayabilsin. Yani epik tiyatronun ilgisi bütünüyle pratiğe yöneliktir. İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik-politik koşullara bağımlılığı, ama bu koşulları değiştirme gücüne de sahip bulundu sergilenir epik tiyatrodada....

Epik tiyatrodada seyirci, insanların davranışlarını toplumsal açıdan eleştirme fırsatına kavuşur ve olayın kendisi sahnede tarihsel bir olay niteliğiyle verilir. Yani seyirci, değişik davranışları birbiriyle karşılaştırabilecek durumda tutulur. Bu da, oyuncuların başvurduğu toplumsal gestus’ların estetik yönünden özellikle önem kazanmasıdır.”<sup>76</sup>

Brecht gerçek bir dram yazarıdır. En büyük amacı kitleleri, oyunlarını görenleri, dinleyenleri değiştirmektir. İnsanlar tiyatrodan çıktıkları zaman yalnızca sarsılmış değil, değişmiş de olmalıdır. Pratikte iyiye, bilinçli uyanışa, eyleme, ilerlemeye yönelmelidirler. Çünkü, estetik etkinin işlevi toplumsal, ahlâki bir dönüşüm meydana getirmektedir.

“Burada Aristotelesçi “katharsis” anlayışının son bir belirtimi vardır. Üstelik bu belirtim ahlâki eylemi kolaylaştırıncaya dek coşkunun yükseltilmesini gerektiriyordu. Brecht’e aynı isteği paylaştığı için, en iyi oyunlarında bunu gerçekleştirmiş, sahici bir dram yazarı olmuştur. Ibsen, Çehov ve Bernard Shaw’dan

<sup>75</sup> a.g.e. S.13

<sup>76</sup> a.g.e, s. 133

sonra çağımızda bu ölümsüz sorunu –ona güncel içerikler ve onlardan dogma bir biçimde vererek –Brecht yeniden ortaya koydu...”<sup>77</sup>

“Tek başına teknik ilerlemeler, tiyatroyu, dramatik yapıtlar içine epik öğeler yerleştirebilecek duruma getirmiştir.

Projeksiyon, makineleşmenin sahneye kazandırdığı eskisinden çok daha büyük değişim olanağı, beri yandan film, eldeki teknik donatımı bütünlemiş ve bu süreç, insanlar arasında geçen pek önemli olayların, olayları yönetilen güçleri kişileştirmek ya da kişilere doğa ötesi güçlerin buyruğuna vermekle artık kolay yansıtılamadığı bir dönemde gerçekleştirmiştir.

Toplumsal olayların kavranabilmesi için, insanların yaşadığı çevrenin enine boyuna ve “önemli” üzerinde durmak gerektiği anlaşılmıştır giderek.

Bu çevre kuşkusuz şimdiye kadarki dramatik yapıtlarda da yer alıyor, ama bağımsız bir öge gibi değil de, yalnız oyundaki baş kahramanı açısından veriliyordu. Çevrenin geleneksel tiyatrodaki bulunuş nedenini, kahramanın bu çevreye karşı tepkisi oluşturmuştu hep. Nasıl ki bir su üstünde gemiler yelkenleri açar da ancak yelkenlerin bükülüp kıvrılışından rüzgarın varlığı sezilir, işte öyle görülmüştü çevre. Ama Epik Tiyatro’da artık bağımsız bir öge olarak sergileniyordu.”<sup>78</sup>

#### 4.3.1 Epik Tiyatro Estetiği Üzerine

Güzellik kavramı tamamen bireysel olmasına karşın çeşitli bilim adamları, yazar, şair, filozoflar tarafından tanımlanmaya çalışılan estetik kavramını sentezleyecek olursak, estetik; güzelin bilimidir ve gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimidir. Estetiğin gerçeği yansıtmayı gerektiği ortak kanılardandır.

<sup>77</sup> Asım Bezirci, *Edebiyat Bahçesinde*, Evrensel Basın Yayın, İst. 1998 S. 112

<sup>78</sup> B.Brecht, *Epik Tiyatro*, S. 29-30

Aristoteles için sanat, eğlendirir, eğitir ve artır. Brecht'in estetiğe yüklediği anlam, Aristoteles estetiğinin anti-tezi değil, sentezidir. "Poetika'sının dördüncü bölümünde, özdeşleşmeye dayalı oyunculuktan duyulan haz konusunda Aristoteles'in söylediği pek genel sözlere ve bu hazzı neden olarak öğrenmeyi göstermesine katılmaktayız. Ama kitabının altıncı bölümünde daha kesin bir tutum takınan Aristoteles, tragedyanın özdeşleşme alanını sınırlandırır, yalnız korku ve acıma duyguları uyandıran eylemlerin özdeşleşmeye konu yapılması zorunluluğunu ileri sürer. Ancak bununla da yetinmez, bir başka sınırlamaya daha giderek, eylemlerin korku ve acıma duyguları uyandırmak amacıyla yansıtılması gerektiğini belirtir. Oyuncuların şu ya da bu eylemi yansıtmasıyla, seyircilerin oyunculara öykünmesinin sağlanılmak istendiği buradan anlaşılmaktadır. Yani bir sanat yapıtı karşısında seyircinin takınacağı tavır, oyuncuyla, dolayısıyla oyuncunun yansıladığı kişiyle özdeşleşme olarak saptanmaktadır."<sup>79</sup>

Epik tiyatro, Brecht ile birlikte var olan bir kavram değildir ve değinildiği gibi kökeni tarihin derinliklerine dayanmaktadır. Aristoteles'in katharsisine büsbütün karşı gelmiyor Brecht. İnsanoğlu varolduğu müddetçe tarihsel ve toplumsal değişimler kaçınılmazdır. Brecht, bu olguya işaret ederek epik estetiğin yön değiştirdiğini vurgular. Aşağıda çizilecek şemadan da anlaşılabileceği üzere Brecht ve Aristoteles'in amaçlarına ulaşmalarında kullandıkları yöntemler farklıdır. Aristoteles, özdeşleşme yöntemini kullanırken Brecht, bu kavram yerine yabancılaştırmayı kullanarak sentez oluşturmaktadır. "Aristotelesçi estetiğe dayalı sanat ürünü ile Brecht estetiğine dayalı sanat ürününün karşılaştırılması, Brecht'in 1931 tarihli 'Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur' yazısında yer alan dramatik tiyatro ile epik tiyatro karşılaştırmasındaki ayrım noktalarının ölçüt alınıp genellenmesiyle şematik olarak oraya konabilir. Karşımıza çıkan şema şudur:

<sup>79</sup> Brecht, *Epik Tiyatro*, S.51-52

| <b>Aristotelesçi estetiğe dayalı sanat ürününde</b>                                                         | <b>Brecht estetiğine dayalı sanat ürününde</b>                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Büyüsel ve ipnotik hava oluşturan bir anlatım egemendir.                                                    | Yanılsamayı ortadan kaldıran bir anlatım egemendir.                                                          |
| Sanat tüketicisi duyuşsal olarak eyleme karıştırılır.                                                       | Sanat etkinlikçisi gözlemleyici olarak tutulur.                                                              |
| Sanat tüketicisinin etkinliği harcamıp tüketilir.                                                           | Sanat etkinlikçisi etkin olması için uyarılır.                                                               |
| Sanat tüketicisinde güdümlü bir takım duygular uyandırılmaya çalışılır.                                     | Sanat etkinlikçisinin bir takım özgür yargılara varması sağlanır.                                            |
| Sanat tüketicisine bir yaşantı sunulur.                                                                     | Sanat etkinlikçisine bir dünya görüşü iletilir.                                                              |
| Sanat tüketicisi iyice büyüsel atmosfer içine çekilir.                                                      | Sanat etkinlikçisi olay-durum karşısında gözlemleyici olmanın ötesinde inceleme yapmaya hazırdır.            |
| Telkin ve ikna yoluna gidilir.                                                                              | Sanatsal bağlam içinde kanıtlar konuşturulur.                                                                |
| Sanat tüketicisinin duyguları olduğu gibi alı konur.                                                        | Bağımsız duygulanımla duygular ileriye götürülür, böylece sanat etkinlikçisi birtakım bilgilere ulaştırılır. |
| Sanat tüketicisi, olayın/durumun ortasında, olayla/durumla 'katharsis'e götürecek bir özdeşleşme içindedir. | Sanat etkinlikçisi, olayı/durumu didik didik etmeye başlamış bir eleştirel incelemecidir.                    |
| İnsan bilinen bir yaratıktır.                                                                               | İnsan inceleme konusudur.                                                                                    |
| İnsan asla değişmez.                                                                                        | İnsan değişir de, değiştirir de.                                                                             |
| Sanat tüketicisinin ilgisi, olayın/durumun sonu üzerinde toplanır.                                          | Sanat etkinlikçisinin ilgisi, olayın/durumun gidişi üzerine çekilir.                                         |
| Her bölüm bir ötekisi için vardır.                                                                          | Her bölüm kendisi için vardır.                                                                               |
| Parçalar arasında organik bir bütün söz konusudur.                                                          | Montaj tekniğine başvurulur.                                                                                 |
| Olaylar/durumlar düz bir çizgi izler.                                                                       | Olaylar/durumlar eğriler çizer.                                                                              |
| Olayların/durumların gelişiminde evrimsellik tek zorunluluktur.                                             | Olaylar/durumlar sıçramalı bir biçimde gelişir.                                                              |
| İnsanın durağan bir nitelik taşıdığı kuvvetle telkin edilir.                                                | Oluşum süreci içerisinde bulunan insan, devingen niteliğiyle gözler önüne serilir.                           |
| Varoluşu yöneten düşüncedir.                                                                                | Düşünceyi yöneten, toplumsal varoluştur.                                                                     |
| Basit duygulanımlara götürecek bir duygu egemenliği esastır.                                                | Bilinç sıçramasına götürecek bir us egemenliği esastır. <sup>80</sup>                                        |

<sup>80</sup> Ahmet Kerem ÇEBİ, *Brecht estetiğinin Perspektifi Dünya Devrimidir*, Suteni Yay. Ank.1996 S.17-18

#### 4.3.2 Yabancılaştırma Efekti

Brecht denildiğinde ilk akla gelen kuşkusuz Epik Tiyatro, ve buna istinaden de yabancılaştırma efekti veya etkisidir. *Schriften zum Theater* başlığında topladığı çalışmaları, tiyatronun geleneksel çizgisini sarsmış ve tiyatronun yönünü değiştirmiştir.

Sadece Berliner Ensemble'nin değil, aynı zamanda Brecht'in bütün yaratıcılığının ana ilkesi olan Yabancılaşma Efekti kavramı, epik tiyatroya dayanmaktadır ve eleştirel ayrıştırmanın temsil üslubunu niteler, yani yanılsamacı bir oyun yerine rolün gösterimi.

Kısaca tanımlayacak olursak, yabancılaştırma efekti, bilinen belirli bir duruma;

- a) seyircileri yaşadıkları yer ve zamandan uzaklaştırarak,
- b) oyuna bir yorumcunun sıvışarak daha sonraki sahnelerin akışına yönelik seyircinin bilgilendirilmesi gibi epik elementlerin kullanımıyla,
- c) oyuncuların kendi rollerine olan mesafesi ve
- d) olayı kesintiye uğratarak şimdiye kadar varolan gelenekselliğe karşı eleştirel düşünmeyi dayatan müziklerle, yeni bir bakış açısının kazandırılması için bir aralığın oluşturulmasıdır.

Şimdi de Brecht'in Yabancılaştırma Efektine getirdiği açıklamaya bir göz atalım. Brecht, yabancılaştırılmış bir sureti, 'nesneyi aslında tanımak ama aynı zamanda onu yabancı olarak lanse etmek demektir' diye tanımlar. Yabancılaştırmak demek, tarihleştirmek, yani olay ve insanları tarihsel bağlamda gelip geçici, fani olarak sunmak demektir. Aynısı çağdaş insanlar için de geçerlidir, çünkü onların duruşları da sınırlı, tarihsel ve fani olarak sunulabilir. Şöyle devam eder Brecht:

“İnsanlar arasında geçip sahnede sergilenecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşılanmalarının önlenmesine imkân veren efektlerdir bunlar. Amaçları, seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesidir.”<sup>81</sup>

Yabancılaştırma, Brecht’in, yaşadığı zamanın egemen estetiğinin temel direği olarak gördüğü özdeşleştirmenin karşı konseptidir. Özdeşleştirme ta seyircinin ruhsal arınmasının (*Katharsis*) taklitçilikten (*Mimesis*) yararlanılarak sağlanacağını söyleyen Aristoteles’e kadar uzanır: Oyuncu, kahramanı öylesine bir telkin ve dönüştürme gücüyle taklit etmeli ki, seyircide onu aynı özenle taklit etsin ve kendisini kahramanla özdeşleştirerek onun başından geçenleri kendisi yaşamışçasına hissetsin. Brecht ise buna karşın bir mesafe (*Distanz*) ister: Seyirci, gösterilen olayı ve bu olayın sanatsallığını bir arada görmeli ki, gösterilen olayları eleştirel ve düşündürücü bir şekilde gözlemleme olanağını elde etsin.

“Oyuncu, hayal ürünü bir kişiyi sahnede canlandırmanın üstesinden gelemeyebilir, çünkü bu kişiye karşı fazla gerilim bulunmaz ve bir merak ögesinin sözü edilemez. Oyuncunun yaptığı şey, sokakta rasgele bir kişiden daha çok tanımadığı birini alarak seyirci önüne çıkarmaktır. Bu kişiyle kendisi arasında bir gerilim sağlamak istedi mi, bir başka girişimde bulunması gerekir. Oymadığı kişiyi, sokakta karşılaşacağımız rasgele birinden daha yabancı bir duruma sokar. İşte bizim, yabancılaştırma efekti diye nitelediğimiz eylem budur”<sup>82</sup> diyen Brecht, buna açıklık getirmek için bir örnek verir. Bu örneğinde tamamen doğal ve günlük yaşamda herkesin karşı karşıya kalabileceği bir olay niteliğini taşıyan, küçük bir burjuva ailesinin kızlarını çalıştırmak üzere bir başka kente yollama durumunu ele alır. “Her zaman rastlanan bu tür olaylar, kimseyi şaşırtmaz. Olayın, toplumsal açıdan önem taşıyan ve sorun oluşturan bir nitelik kazanabilmesi için, başvurulacak yeni bir oyun yöntemiyle seyirciye yabancılaştırılması gerekmektedir. Böyle bir yabancılaştırmada, genç kızın eline bir bakraç süt ve birkaç parça çamaşır tutuşturulup, tıpkı üretilmiş bir mal gibi

<sup>81</sup> Brecht, *Epik Tiyatro*, S.11

<sup>82</sup> a.g.e S.182

pazara yollandığı sergilenir. Kızın o zamana kadar evde gördüğü bakım, yabancılaştırma sonucu bir başka ışık altında karşımıza çıkar. Bu genç kız, ilerde pazara çıkarılacağı düşünülerek yetiştirilip hazırlanmıştır ve gerektiği gibi yetiştirilip yetiştirilmediği anlaşılamayan bir odada yatıp kalkacaktır. Kendisinden çalışıp eve para yollaması beklenmektedir. Bunları seyirciye sunarken oyuncuların izleyeceği yöntemin bir özelliği, sanki ağızlarından çıkan sözlerle kulakları inanamıyormuş gibi bir tavır takınmalarıdır. Böyle bir yola başvurmaları mı, anlatılarındaki o alışılmış, o günlük, o binlerce kez söylenmiş ve şimdi de kendilerinin söylenesi istenen sözleri nasıl konuşabileceklerdir? Çünkü bu sözlerle, yine alışılmış, günlük ve binlerce kez konuşulmuş başka sözler arasında işte öylesine bir çelişki bulunmaktadır. Bu tür bir oyunlaştırmanın bir kez kendisi eleştirici nitelik taşır; öte yandan, insanlar arasında geçen olaylar karşısında seyircilerin eleştirici bir tutum takınmasını sağlar. Sanat, her şeye karşın, yaşayan insanların eksiksiz ortaya konmasıdır. Ancak değiştirilemeyecek nesneler karşısında eleştirici bir tutum takınarak böyle bir şeyi gerçekleştirmek güçtür. Ne var ki, epik oyuncu, doğalcı yöntemle çalışan ya da eski yöntemdeki stilizasyona başvuran bir oyuncu gibi değişemeyecek varlıklar diye almaz insanları; onları pekâlâ değişebilen, değişemeyenlerinse düpedüz saf dışı edildiği yaratıklar görür. İnsanları avucunda tutan toplumsal ve tarihsel süreçlerin bilincindedir.”<sup>83</sup>

Brecht Yabancılaştırma Efektini seyircilerin dikkatini olup biten şeylerin akışından olup biten şeyleri anlamlandırmaya çevirmek için aracı olarak kullanır. Aynı zamanda bu Yabancılaştırma Efektleri, tüm figürlerin davranışlarını belirli uzaklıkta eleştirel olarak gözlemlemek ve değerlendirmek amacını güder. Brecht’in gördüğü manzara, onun sosyal yaşam ve amacından arınmış salt estetik bir Yabancılaştırma Efektidir. Nihayetinde Yabancılaştırma Efektini genel olarak yalnız sanatsal değil, kültürel ve politik nesneleri de beraberinde getirir. Yabancılaştırma Efektinin görevi, düşünülmeyen ya da örtbas edilmiş bir alternatif sunmada ve değiştirme olanağına -endirekt olarak itiraza ve ayrıma- dikkati çekmede yatar.

<sup>83</sup> a.g.e. S 194-195

Bir olayı ya da kişiyi yabancılaştırmak, o olayın ya da kişinin samimiyetsizleşmesi, sıcak kanlılığını yitirmesi veya itici ve dayanılmaz bir hâl alması demek değildir. “Bir olayı veya bir karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır. Kral Lear’ın, kızlarının nankörlüğüne karşı öfkesini ele alalım. Özdeşleşme tekniği aracılığıyla oyuncu bu öfkeyi öyle göstermeli ki, seyirci onu, dünyanın en doğal şeyi olarak sansın ve Lear’ın öfkelenemeyeceğini düşünmesin, Lear ile tamamen bütünleşsin, onun tüm duygularını paylaşsın ve kendisi de öfke duygusuna kapılsın. Oysaki yabancılaşma tekniği aracılığıyla Lear’e özgü bu öfke öyle temsil edilmeli ki, seyirci Lear’e hayret edip onun az önceki hiddetlenmesi dışındaki reaksiyonlarını da tasavvur edebilsin. Böylelikle Lear’ın tutumu yabancılaştırılır, yani kralın bu tutumu, doğal sayılamayacak toplumsal bir fenomenden çok, tuhaf, yadırgatıcı, kayda değer bir özellik olarak gösterilir.”<sup>84</sup>

Brecht’i ilgilendiren toplumsal varoluştur. Durum böyleyken onu salt yazar olarak ele almak, pek de akıl kârı değildir. Onun yaratmak istediği, özgürlüğünü eline almış, her şeyi olduğu gibi kabul etmeyip alternatifler sunabilen insandır. İşte Brecht’in kullandığı “yabancılaştırma etkisi, sergilenen insan –olay ilintisinde sivriliği, genel-dışını, ilintinin ayrıca açıklanması gereken belirsizlikler taşıdığını, bunun izleyiciye doğal görünmesini ortadan kaldıran bir tekniktir. Yabancılaştırma etkisinin başlıca amacı, izleyicinin toplumsal açıdan sağlıklı bir eleştiriye yönelmesine odaklanır.”<sup>85</sup>

Brecht, yabancılaştırmayı tarihselleştirme ile eşdeğer tutmakla, yani olay ve kişileri tarihsel, bir başka deyişle süreklilikten yoksun nesneler gibi sergilemekle ne kazanılacağını şu şekilde açıklar: “Bu sayede seyirci, sahnedeki kişilerin artık büsbütün değiştirilemeyecek, her türlü etkilenmeye kapalı, kaderine terkedilmiş, tümüyle çaresiz yaratıklar gibi canlandırıldığını görmekten kurtulmayı kazanır. Böyle bir durum gerçekleştiğinde, bir kişi şöyle veya böyle midir, koşullar şöyle ya

<sup>84</sup> B.Brecht, *Das epische Theater, was ist der V-Effekt?* www.literaturcafe.de

<sup>85</sup> Bertolt BRECHT, *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, Altın Kitaplar Yay., İst.1980 S.35

da böyle midir de onun için diyebilecektir seyirci. Koşullar şöyle ya da böyle midir, insan şöyle ya da böyledir de onun için, diyebilecektir. İnsanı yalnız sahnede yansılacağı gibi değil, başka türlü de kafasında tasarlayabilmesine, ayrıca koşulların da sahneden başka türlü olabileceğini düşünmesine olanak veren bir tutum takınabilecektir tiyatrodaki seyirci yeni bir tutum elde etmeyi kazanır. İnsan dünyasını yansıtan sahnedeki bireylere karşı olan tutumun aynısını şimdi insan olarak yaşadığı yüzyılın doğasına karşı da elde eder. Seyirci tiyatrodaki doğal ve toplumsal sürece müdahale etmeye muktedir olan, dünyayı artık salt olduğu gibi kabullenmeyerek egemenliği altına alan büyük bir reformist gözüyle kendisine bakacaktır. Tiyatro artık seyirciyi bir esirlik durumuna sokmaya ve onu yanılsamalarla (*illusion*) çevreleyerek ona dünyayı unutturmaya, onu kaderiyle uzlaşan bir tip konumuna sokmaya kalkışmaz. Tiyatro ona bundan böyle dünyayı yakalamasını sunacaktır.”<sup>86</sup>

Brecht tiyatrosunun ideali insanları aktifleştirir. İnsanlar, içinde bulundukları politik, sosyal, ekonomik ve kültürel durumun farkına varırlar. Durum farklılaştırılabilir ve bu, belirli eylemselliklerle değiştirilebilir. Tiyatronun bu, insanları politik eylemselliklere sürüklemeye fonksiyonuyla Brecht, önceleri ismi zikredilen, Poetika adlı eserinde dramın amacını uyarım durumlarının (ki insanın günlük yaşamında ondan bağımsız olduğu ve ona ve diğer insanlara artık ‘tehlike arz etmeyecek olan’ uyarım durumlarının) özleştirilmesi (katharsis) olarak açıklayan Aristoteles’e karşı cephe almış olur. Brecht’in, aralarına bir sınır çizdiği diğer bir selefi ise dramın umulan tesirini ‘korku’ ve ‘merhamet’in üretimi olarak gören Lessing’tir. Lessing, prens eğitimini sivil halk üzerinde ideal tesir olarak saydığı halde Aristoteles’te olduğu gibi dramın etkisi ilk olarak bireyin içinde yerleşmiş olarak kalıyor. Buna rağmen toplumsal süreç için direkt bir tutarlılık yoktur. Lessing de toplumsal uygunsuzlukları sorgulamasına rağmen -örneğin Emilia Galotti (1772)’da bir prensin keyfi hareket edişi- feodal devlete karşı bir direnişe çağrıda bulunmuyor. Aksine birincil derecede kendi sivil halkının gelenekleri olduğu gibi kabullenmesini sağlamak istiyor.

<sup>86</sup> Brecht, *Das epische Theater*, www.literaturcafe.de

### 4.3.3 Oyunculuk Sanatı

Oyunculuk üzerine düşüncelerini Brecht, aşağıdaki önemli ifadeleriyle vurgulamaktadır:

- “Oyuncu özel yaşamında tüm teyatral dışavurumlardan el çekmek zorundadır, üslup denilen şeyden asla vazgeçemez,
- Kendine acınma hisseder,
- Ne çabuk incinen, ne de hiç incinmeyen biri olmalı,
- Gözlem sanatını iyi kullanmalıdır.”<sup>87</sup>

“Brecht’e göre oyuncu (*Darsteller*) kendisini hiçbir zaman dile getirdiği figürle özdeşleştirmemeli, onu hep yabancı bir şeymiş gibi oynamalı ve eleştirici biçimde ortaya koymalıdır. Bir fizik deneycisi gibi olayı *göstermeli*’dir. Brecht tiyatroyu bir spor gösterisi, bir ders ya da bir sokak sahnesine benzetirken işte bu anlayışı vurgulamaktadır.”<sup>88</sup>

Oyuncunun oyunda sergilemek zorunda olduğu misyonu şu sözleriyle belirtiyor.

“Örnek sahneden uzaklaşmamak için, tiyatro, telaş durumlarını seyircilerin eleştirisine konu yapacak bir teknikle çalışmak zorundadır. Bu,ü seyircileri, ilke olarak, sergilenene heyecanlara katılmaktan alıkoyma anlamına gelmez. Ne var ki, telaş ve heyecanların seyirci tarafından yaşanması da, eleştirinin yalnız belirli bir biçimi (evresi, sonucu) olarak gösterir kendi. Tiyatro anlatıcısı, yani oyuncu öyle bir teknikle çalışmalıdır ki, yansılacağı kişinin ses tonun belli bir tutumluluğa uyararak, belli bir uzaklık gerisinden verebilsin, öyle ki, “Kızmaya başladı –boş yere, neden sonra, hele şükür!” vb. sözleri söyleyebilsin seyirci. Kısacası, oyuncu anlatıcı -

<sup>87</sup> Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, S. 128

<sup>88</sup> G.Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, S. 307-308

gösterici kalmalı, oynadığı kişiyi yabancı biri gibi yansılamalı ve anlatısını sürdürürken “O bunu yaptı, o bunu söyledi” yönteminden ayrılmamalı, bir *tümdeğişim* geçirerek düpedüz anlatılan kişiye dönüşmekten kaçınmalıdır.”<sup>89</sup>

Birden çok kişi tarafından gerçekleştirilecek bir tiyatro oyununda, sergilenecek kişilerin birbirinden ayırt edilebilmelerini sağlamak için, kılık değiştirmeye başvurulabilir. Burada da kılık değiştirme sınırlı bir ölçüyü aşmamalı, oyuncuların gerçekten oynadıkları kişiler olduğu yanılsaması (illüzyon) seyircide uyandırılmamalıdır. Epik tiyatro, pek abartmalı kılık değiştirmelerinden veya seyirlik giysi niteliğini nasılsa belli eden kostümlerden yararlanarak böyle bir yanılsamanın doğmasını önler.

Epik tiyatronun en belirgin özelliğini Brecht’in kaleminden okuyalım:

“Yabancılaştırma efektlerine dayanan bu teknik, seyircilerin, oyunlaştırılan olaylara araştırıp inceleyen ve eleştiren bir tutumla yaklaşmalarını sağlamayı amaçlıyor. Bu amaca götürecek araçlar da sanatsal nitelik taşıyordu.

Söz konusu amaç uğrunda Y-efektinin uygulanabilmesi için sahne ile seyirci salonun tüm *büyüsellik*inden arıtılması ve *ipnotik alanların* oluşmasının kesinlikle önlenmesi zorunluydu. Bu yüzden, epik tekniğinin uygulandığı sahnelerde “akşamleyin oda”, “güz vakti sokak” gibi belli bir yerin belli bir zamandaki atmosferini yaratmaktan ve konuşma ritminde yapılacak düzenlemelerle belli bir havanın doğmasına ön ayak olmak kaçınılmıştır. Seyirciler, ne sahnede sergilenen alabildiğine duygusal olaylara coşturuluyor, ne kasılmış kaslarla oynanan bir oyunun “büyüsüne” kaptırılıyordu. Kısacası, bir cezbe (trans) durumuna geçirilmiyor, sahne için önceden prova edilmemiş sözde doğal bir olay karşısında bundukları yanılsamasına sürüklenmiyorlardı... Y-efektini yaratabilmenin koşulu, oyuncunun sergilediği olayı, sahnede bir anlatıcı-gösterici tutumuyla canlandırmasıdır. Sahneyi seyirciye kapayan, dolayısıyla sahnedeki olayın gerçek içinde ve seyircisiz seçtiği yanılsamasının doğmasına yol açan dördüncü duvar tasarımıyla vazgeçilmesi hiç

<sup>89</sup> Brecht, *Epik Tiyatro*, s.10

kuşkusuz zorunludur. Bunlar yapıldı mı, oyuncu ilke bakımından doğrudan seyircilere yönelme gücünü elde eder”<sup>90</sup>

Brecht, kurduğu Berliner Ensemble’da kendi tiyatro oyuncularına, talimatlar yağdırır. Yapacakları iş, çok zor da olsa, onu kolaylaştırmaya, rahatça yapmaya bakmalarını, ilk etapta sahnede durmasını, yürümesini öğrenmelerini söyler. “Bir kör her gün geçtiği yolları nasıl bellerse, siz de öylece belleyin bu işi; rahat olun. Rolünüzü ezberlerken, ne demek istediğini anlayın önce. Söyleyeceğiniz sözlerin tadına önce siz varın; metni hamur gibi yoğurmayı bilin. Ritmik olması gerekir, el kol hareketleriniz! Elastiki noktalarınızın ortaya çıkmasına önem verin. Gövdenizin dizginleri elinizde olmalı!”<sup>91</sup>

Aristotelesçi dram mantığının tamamen tersine yapmacık davranışlarla savaşmayı bilmeleri gerektiğini, gerçek, inandırıcı bir olayı göstermek istiyorlarsa, yapmacıktan kaçınmalarını üstüne basa basa vurgular.

Epik tiyatro, konuşmaya önem verir. Konuşulanlar açık seçik, anlaşılır biçimdedir. Brecht, bu konuda oyunculara nasıl davranmaları gerektiğini şu sözlerle devam eder: “İnsan gibi konuşun seyircilerle. Sahne dili dediğimiz şeyi ters yönden almayın; soğuk, yapmacık bir dille konuşmayın. Neyi anlatmak istiyorsunuz? Yazarın ne demek istediğini önce siz anlayın ki, karşınızdakine anlatabilesiniz. Halkın konuştuğu dile kulak verin, o dilden yararlanmayı bilin. Durmadan sahnenin göbeğine yönelmeyin. Kendinizi göstermek kaygısıyla öbeklerden, kümelerden ayrılmayın. Konuşacağınız kişinin yanına doğru yaklaşmayın her zaman; konuşacağınız kişinin yüzüne her zaman bakmak gerekmediği gibi, her zaman da bakmadan konuşmayın. Hızlı konuşurken bağırmayın. Belli bir sıraya göre olmalı davranışlarınız, iç içe değil. Karşıtlıkları ortaya çıkarmayı bilin. Yazarın ne demek istediğini anlamaya çalışın, ama kendi bilgilerinizi, kendi deneyimlerinizi de hiçe saymayın, onları da katın.”<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 159

<sup>91</sup> [www.cwru.edu](http://www.cwru.edu) adresinden Türkçe’ye çevrilmiştir. (Yazarın Notu)

<sup>92</sup> [www.cwru.edu](http://www.cwru.edu) adresinden.

Brecht'in oyunculara bu söyledikleri, aynı zamanda klasik tiyatro oyunculuğunun karşıtıdır.

#### 4.3.4 Biçim olarak sahnelenen Oyunun Niteliği

Brecht tiyatrosu olarak epik tiyatro, klasik tiyatronun her yönden karşıtı olarak gelişmiştir. Oyunun sergilenişinden, oyuncuların rollerini oynayışına, sahne düzenine, dekoruna kadar karşıt niteliktedir.

Doğal olarak, Brecht tiyatrosu, oyunun sahneye konuluşunda da klasik tiyatrodan ayrılır. "Brecht tiyatrosunun sahneye koyma anlayışı şu başlıklar altında toplanabilir:

- Gerçekçi ayrıntılar ile şemalaştırılmış tarih arasındaki yabancılaşma, uzaklaşma;
- Dekor ile oyuncu arasındaki yabancılaşma, mesafeli duruş;
- İzleyici ile gösteri arasındaki uzaklaşma: orkestra çukurunun dolması, yok edilmesi;
- Pankartlarla eylemin daha önceden gösterilmesi, şaşırtma unsurlarının sahneye taşınması;
- Yerin ve tarihsel zamanın belirtilmesi;
- Sahnenin görünür ışıklarla aydınlatılması;
- Dekorların esinlemeye değil, göstermeye dayanması;
- İnsan ile dünya bağlantısını somutlaştıran, objektifleştiren eşyaların çokluğu, bolluğu;
- Oyunun planlara bölünmesi:
  - a) Sıradan konuşma planı,
  - b) Cafcaflı, tumturaklı konuşma planı,
  - c) Türküler, şarkılar planı”<sup>93</sup>

#### 4.4 BRECHT'İN İLK OPERALARINDA MÜZİK OLGUSU ÜZERİNE

Brecht'in "yabancılaştırma" kavramı, onun hem kuramsal edebi eserlerinde, hem de tiyatro eserleri ve operalarında büyük önem teşkil etmektedir. Brecht'in yabancılaştırma düşüncesini anlayabilmek için, bu olguyla ilintisi bulunan bazı epik nitelikteki eserlerini araştırmak gerekir.

Brecht'in dramatik tiyatronun karşısına oturttuğu ve modern olarak adlandırdığı epik tiyatrosu, dışları sallanmakta olan yaşlı burjuva geleneklerinin sarsılışını temsil etmektedir. Bir epik tiyatro eseri herhangi bir olaya isim vermek yerine onu anlatıp, oyunu izleyenleri 'seyirci' bırakarak, izleyenlere, olup biten şeylere karşı mesafeli bir duruş kazandırır; buradaki amaç, seyircide rasyonel ve eleştirel bir tutum takındırmak ve onu böylece düşünmeye sevk etmektir. Yani epik bir tiyatro eseri, seyircinin duygu ve merhamet (*Gefühl und Mitleid*) gibi yönlerini açığa çıkarma gibi bir yönelime sahip değildir. Böylesi Aristotelesçi amaçlar, Brecht'in belirttiği gibi istendik anlayışı (*Ratio*) ve gelip geçmiş olayların tartışılmasını körükleyerek boyun eğmecî zihniyeti destekler. "‘Telkinlerle' (*Suggestionen*) değil 'delillerle' (*Argumenten*) çalışılmalı"<sup>94</sup> diye yazar Brecht. Brechtçi bir oyuncu, gestuslarla hareket eder; sergilediği oyuncu tiplemesini kendi öz karakteriyle özdeşleştirmez, aksine bu oyuncu tiplemesini seyirciye göstererek, seyirciye, oyun oynadığını sezdirir. Brecht, birçok yazısında, özellikle de 1948'de kaleme aldığı "Tiyatro İçin Küçük Organon"da epik tiyatro teorilerine vurgu yapmaktadır.

Brecht'in "yabancılaştırma" olgusu, epik tiyatronun miğfer taşıdır. Bu olgunun öncülleriye 19.yüzyıl felsefesine dayanmaktadır. Seyircinin, dünyada olup bitenler karşısında artık izleyici kalmaması, yani onda eleştirel bir tavrın uyandırılması için, Brecht'in dediği gibi, alışlagelmiş olguların güvenilirliğini yitirmesi gerekir; yani sahnedeki nesnelerin diyalektik, genelde de çelişmeli bir biçimde sunulması gerekir. Bununla hedeflenen şey, oynanan olay üzerine

<sup>94</sup> Zitirci in Lucchesi, Joachim und Ronald K. SHULL, "Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", *Musik bei Brecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 132.

düşünüldüğünün, bunların yabana atılması şeyler olmadığının hissettirilmesidir. Sahnede yaşanan olaylar hakkında yorum gücünün artırılması için Brecht, eserlerinde sıkça alışlagelmişliğin dışındaki figürlere yer vermektedir.

Gerçek olayın yanılsaması, gerçek durumlara dem vurmak suretiyle bilinçli olarak kesilir. Bunun elbette politik, hatta Brecht tarafından tam anlamıyla benimsenen gelişimsel fonksiyonu vardır: Sözümona bu öğretici eser olarak adlandırılan yazılarının epik tiyatro olarak anlaşılması mümkündür. Brechtçi eleştirel mizah ve hiçbir değere bağlı olmadan, bütün gereksinimlerden bağımsız olarak erdem ve mutluluğa erişilebileceği sinizm uygulaması da buna dâhildir; böylesi toplumsal gerçekliklerin mizahi bir dille sahnede sergilenmesi dâhilinde gerçek toplumun acınası yüzü de gün ışığına çıkar ve seyircinin düşünsel gücü dinamize edilir.

Brecht'in epik tiyatro üzerine ortaya döktüğü şeyler, müzikal olarak süslendirilen tiyatro eserleri, yani epik operalar için de geçerlidir. "*Epik Tiyatroda Müziğin Kullanımı*" adlı yazısında Brecht, müziğin epik tiyatrodaki kendine has bir değerinin olduğunu, olaya katılmak veya olayın yanılsaması yerine Brecht'in Misuk olarak adlandırdığı epik müziğin, olayı yorumlaması, öz gerçeğe ulaşmak için arabuluculuk yapması ve durumu açıklaması, eseri anlaşılır kılması ve onu varsayımaya götürmesi gerektiğini belirtir. Bu sayede müziğin seyirci üzerinde olayları duygusalıktan çok mantıksal bir şekilde ele alarak eleştirel zihniyetin perçinleşmesini sağlayacaktır. Burada Brecht, yalnızca olay ve metinde değil, müzikte de saf aklı savunmaktadır.

"Müzik, konuya giden en önemli yoldur"<sup>95</sup> diye devam eder Brecht. Her öge birbirinden bağımsız ve özerk, ve apayrı değerlere sahip olmasından dolayı, metnin ve görünüşün birbirinden ayırık tutulma şartının bulunmasına rağmen birçok eserde bu unsurlar iç içe kullanılmıştır; bazen müzik ve metin birbirlerine zıt diyalektik bir konumdayken görünüş, bunlara yorum sağlayıcı görevi üstlenir, bazen de sosyal eleştirel bir metne karşı yabancılaştırma efekti olarak sıradan bir müzik işlenir.

<sup>95</sup> A.g.e. S.133

Brecht'in epik tiyatro için lüzumlu gördüğü bu unsurların ayrışması, büsbütün müzikal tiyatronun geleneksel biçimine yöneltmiştir kendisini.

Brecht'in çocukluğunda sık sık gittiği kukla tiyatrosu, genelde opera ve operetler oynatıyordu. İşte bu operetler, Brecht'in yıllar sonraki teorilerinin geliştirilmesine de önemli rol oynadı. Opera şarkıcısı Marianne Zoff ile evlenmesi, Brecht'i, önceleri pozitif olarak değerlendirdiği, sonralarıysa da karşı kutba yerleştirdiği Wagner'in müziğiyle haşır neşir olmasına zemin hazırladı.

1925'ten sonra Brecht, Wagner'e karşı açık tutumunu sergileyerek ona atfen eleştirel yazılar yazmaya başladı. Wagner'i artık burjuva ve/veya statüko geleneklerine uygun biri olarak görür ve müzikal tiyatronun yeni bir biçimine ihtiyaç duyulduğunu iliklerine kadar hissederek Brecht'in opera ile din arasında bir bağlantı olduğunu görmesi, bu biçimin oluşmasına zemin hazırlar. Özellikle de Wagner'in hele hele 1933'ten sonra Hitler'le bağlantısının olduğu düşüncesine vardığı Cermen efsaneleri Brecht'in hoşuna gitmiyordu. Tüm bunlar Brecht'i, geçmişteki operanın esas temsilcisi olarak Wagner'e katı bir şekilde saldırmaya yöneltir. Wagner'in burjuva kültürüne hitap eden başıboş müziğinin "*Gereksiz bir tumturaklılığa işaret*"<sup>96</sup> olduğu ve bu yüzden de eleştirilmesi gerektiği sonucuna varır.

Brecht'in öğelerin ayrışmasındaki ısrarı Wagner'e olan muhalefetine benzer. Onun "Toplu Sanat Eserleri" veya "Öğelerin Birleşmesi"ne karşı Brecht, kendi epik opera tezlerini ileri sürer. Müziğin ve metnin eşdeğer nitelikte olduğu hususunda ısrarcı tutumunu sergiler. "Söz, müzik ve temsil (*Darstellung*) arasındaki büyük öncelik savaşı -ki sürekli 'Hangisi, hangisinin aracıdır?' sorusu sorulur. Müzik mi sahne olayının aracı, ya da sahne olayı mı müziğin aracı, vb.-, öğelerin radikal bir biçimde ayrıştırılmasıyla basit bir şekilde sunulabilir. Müzik, söz ve görünüş birbirlerinden bağımsız olarak ele alınmalıdır."<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Vera Sonja STEGMANN, *Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht*, New York: Peter Lang, 1991, S. 72

<sup>97</sup> Brecht, zitiert in *Lucchesi* S. 132-133.

Epik Tiyatroda şarkının birçok işlevi bulunur. Bunlar;

- a) Dramatik biçimin çözülmesi,
- b) Olay akışının kesintiye uğratılması,
- c) İçerik olarak olayın akışına direkt bağlı olmamasına rağmen önemli bir problemi göstermesi,
- d) Seyircide düşünsel muhakeme etkisi yapmasıdır.

Brecht her şeyden önce bir yazardır. O yüzden önceliği söze, yani metne verir. “Brecht’in önlemek amacıyla ileri sürdüğü bu ‘öncelik savaşı’nda Weill ile beraber yaptıkları çalışmalar da aynı zamanda boşa çıkıyor. Weill’in ‘müzikal’ın, Brecht’in de ‘parola’ının önceliğine yer verdiği Mahagonny operası için Weill ile Brecht arasındaki kavgada Weill tutarlı bir Anti-Wagnerci olarak karşımıza çıkar.”<sup>98</sup>

Brecht ile Weill, Wagner hakkında çok farklı düşüncelere sahipti. Weill, Wagner’in müziğine karşı pek de eleştirel bir yaklaşımda bulunmaz. Weill, bestekâr olan Wagner’in dehasını kabul etmesine karşın kişiliğini tiksinti verici olarak görür. “Weill bir yandan müzikal drama ve diğer eserlerini, operanın itibarını yitirmesi olarak reddederken öte yandan Wagner’in müziğine –müziğinin ahenk ve tonalitesi, azgisel düş gücü, orkestra tekniği ve resmi düzenine- müthiş bir hayranlık duyuyordu. Bu ikilem, librettist yazar, estetikçi ve sosyolog olarak Wagner’in reddi, fakat bir bestekâr olarak da onaylanmasıdır.”<sup>99</sup>

Kurt Weill’in, öğretmeni Busoni danışmanlığında Wagner’in Müzik Öğretisi’ni de okuması, Wagner ile artık hiçbir ilişkisinin kalmasını istemeyen Brecht’in antipatisini kazandırır ve dolayısıyla da ikisi arasındaki çatışmanın başlı başına bir sebebi halini alır. Bu çatışma sayesinde olumlu bir sonuç elde edilir. Bu sonuç, tiyatronun epik karakterinin oluşmasıdır ve Brecht bu oluşumu şu şekilde şablonlaştırır.

<sup>98</sup> Stegmann, *Brecht*, S. 73.

<sup>99</sup> Kim H. KOWALKE, *Kurt Weill in Europe*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1979 S. 154.

**Dramatik Opera’da Müzik****Epik Opera’da Müzik**

Olayları seyirciye sunar.

Seyirciyle olaylar arasına girer.

Metni pekiştirir.

Metni yorumlar.

Metni oluşturur.

Metni varsayar.

Metni süsler.

Metne karşı bir tavır takınır.

Ruh durumlarını anlatır.

Davranışları verir.<sup>100</sup>

“Weill’in melodisinin, Brecht’in kesintili tonlarının aksine Wagner’in estetiğiyle bütünleşmesi ve dolayısıyla iki apayrı ifade biçiminin ortaya çıkması gerçekliği, zorunlu kesintiyi ve epik opera sanatının tezatlığını sağladı.”<sup>101</sup>

**4.4.1 Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny**

Weill ve Brecht, Mahagonny üzerindeki ilk çalışmalarına başladıklarında Brecht’in epik tiyatro teorileri ve müziğin önemi anlaşılmasına rağmen edebi bir niteliğe büründürülmemiştir. Bu eser çalışması, zikredilen bu düşüncelerinin şekillenmesine zemin hazırladı. “*Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*”, epik opera tarzında verilen ilk eser olması itibarıyla büyük bir önem arz etmektedir. Buradan türeyen yazısı “*Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*”de Brecht, epik opera taslağını düzenler. Bir tür olarak operanın “lezzetli yemeklerle ilgili olduğu”nu,<sup>102</sup> yani seyirciyi eğlendirdiğini ve eğlenceye hizmet ettiğini yazar. “Geçmişte operanın toplumsal işlevi vardı. Bugün ise bu işlev,

<sup>100</sup> Brecht, *Epik Tiyatro*, S.45

<sup>101</sup> Stegmann, S. 77.

<sup>102</sup> Brecht, *zitiert in Lucchesi*, S. 129

operanın kendisinde mevcuttur. Yani operanın sosyal değişime değil, tarihsel ve sosyal koruyuculuğa götürdüğünün anlaşılması gerekir.”<sup>103</sup>

Brecht, eğlencenin önemini fark eder. Zira bu eğlence olmadan opera, varlığını sürdüremez. Brecht, şu sonucu ortaya çıkarır: “Her operanın amacı, sahnede akılcılığa ve gerçekçiliğe yakınlık göstermesidir. Operadaki müzik, bunları ters yüz ederek her şeyi gerçekliğin dışına iter. Şöyle ki, ölen bir insan, gerçeğin kendisidir. Bu ölen kişinin şarkı söylemeye başlaması, mantıksızlık ortamının doğmasına neden olur.”<sup>104</sup>

Brecht ayrıca bu mantıksızlığın, tüm oyunun amacı olduğunu da ileri sürer. “Eğlencenin ölçüsü, direkt olarak mantıksızlık ölçeğine bağlıdır.”<sup>105</sup> Başka bir deyişle, sahnede gerçekleşen olaylar ile müziğin seyircide uyandırdıkları arasındaki kaba diyalektik farklar hem yabancılaştırmaya hem de eğlentiye yarar. Mahagonny operasında sonraları günün şarkısı olacak olan “Alabama” şarkısında bunu daha açık bir şekilde görmek mümkündür. Söz konusu eserde şoke edici ve berbat durumlara dem vurulmuştur: Annelerini kaybeden genç kızlar fuhuşa sürüklenmişlerdir ve diğer müşterilerini bulmak için yola koyulmuşlardır.

*Ey Alabama üzerindeki ay!*

*Hoşça kal demeliyiz indi.*

*Tanrımızı yitirdik, büyük anne.*

*Ve viski içmeliyiz.*

*Niçin olduğumu biliyor musun?*

Buradaki müzikten anlaşılan şey, güzel bir melodi, popüler bir şarkı ve gerçek öncüllerin, daha ziyade uyumsuzluk ve uyumun çekici bir karışımıdır. Bunların hepsindeki ortak efekt, seyircinin müziğin etki alanına girmesi, aynı zamanda

<sup>103</sup> B.Brecht, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, [www.literaturcafe.de](http://www.literaturcafe.de) adresinden alınmıştır.

<sup>104</sup> Brecht, *zitiert in Lucchesi*, S. 129

<sup>105</sup> [www.litcraturcafe.de](http://www.litcraturcafe.de).

sahnedeki olaylardan uzak kalması ve yabancılaşmasıdır. Bu durumda Brecht'in de belirttiği gibi seyirci kendisini, olaya ve gerçekliğe eleştirel şekilde ayarlar.

Bu örneğin açıklanması gene de bazı sorunları beraberinde getirmektedir. Buradaki müzik söylendiği gibi günün şarkısı olduğundan ve zorlanmadan hazmedilebilir olarak karşılandığından, metnin etkisinin ve müzikten kaynaklı yabancılaştırma efektlerinin ortaya çıkmasından çok engellendiği iddia edilebilir. “Yanılsamadan uzaklaşma ile basit sunulan müzikal eserin niteliğinin açığa çıkmasından çok, sıradanlığı örtbas edilir.”<sup>106</sup> Gene de bu örnekle müzik ve metin arasındaki ortaklığın epik tiyatro için ne kadar önemli olduğu anlaşılır.

#### 4.4.2 Dreigroschenoper

Brecht'in epik operaya örnek olacak en önemli eseri, Weill ile birlikte yazdıkları “Dreigroschenoper”dir. Brecht bunu “epik tiyatronun en başarılı ispatı”<sup>107</sup> olarak değerlendirir. Bu çalışmasından sonra da 1935'te kaleme aldığı *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*<sup>108</sup> adlı teorik yazısında Dreigroschenoper'de gördüğü yenilikleri dile getirir. “Her şeyden önce öğelerin ayrılmasının taslağı ortaya çıkar; müzikal olan, diğerlerinden büsbütün ayrılır... Yanılsamaların önüne geçmek amacıyla sahneye küçük bir orkestra konulur”<sup>109</sup> diye yazarak yabancılaştırmayı bir kez daha destekler.

Weill, Dreigroschenoper şarkılarının gerçeklere uygun bir şekilde olmadığını yazar. “Bu eserde müzik yapmak için olayın ya kesintiye uğradığını, ya da bilinçli olarak müzik yapma noktasına sürüklendiğini”<sup>110</sup> iddia eder. Dreigroschenoper'de her şarkının başlangıcında ışık değiştirilir. Böylece izleyici klasik koşullanmaya

<sup>106</sup> Gottfried WAGNER, *Weill und Brecht: das musikalische Zeittheater*, München: Kindler, 1977, S. 173.

<sup>107</sup> Brecht, zitiert in Lucchesi, S. 158

<sup>108</sup> *Epik Tiyatro İçin Müziğin Kullanımı Üzerine*

<sup>109</sup> Brecht, zitiert in Lucchesi, S. 158

<sup>110</sup> G. Wagner, *Weill und Brecht: das musikalische Zeittheater*, S. 242.

maruz bırakılarak her ışık değişiminin akabinde bir müzik veya şarkı geleceğini bilir. Olayı kesintiye uğratarak yorumlayıcı ya da nesnelleştirici bir hal almasını sağlayan bu şarkılar, sahnenin arka planında izlenmeye açık perde aracılığıyla belirgin olarak eserin aktif olan, yani oynanan bölümlerinden bağımsızlaştırılır. Burada oyuncuların rolleri de unutulmaması gerekir. Oyuncular, oyuncu olarak kendi öz kişiliklerini yitirmeden ve oynadıkları rolle özdeşleşmeden epiğe uygun bir şekilde davranmalı, yabancılaşmaya yol açmalıdır. “Oyuncu burada şarkısını öylesine söylenmiş olması için dillendirmemeli, aksine referans olabilecek bir şarkıcıyı da gösterebilmelidir.”<sup>111</sup>

Dreigroschenoper’in müziği ile epik müzik arasında büyük bir yakınlık bulunur. Şarkıların çoğu seyircinin, şaşırtmadan ve kandırmadan, yabancılaşmasına olanak sağlar. Brecht, Weill’in popüler ve basit ele alınmış şarkılarının Mahagonny’den çok daha farklı olduğunu gönül rahatlığıyla yazar. “Weill, şimdiye kadar karışık ve genelde de psikolojik müzik yapardı. Ama bu opera için çok sıradan ve bayağı şarkılar yazdı; yani eski bestekârların geleneğiyle birlikte ‘cesareti kırdı’... Brecht, müziğin, ‘Seeräuber-Jenny-Song’ ya da ‘Ballade von der sexuellen Hörigkeit’ gibi şarkılarda belirgin olan ‘derin düşüncelere daldırma ve moral depolama biçimi’ne dem vurur.”<sup>112</sup> Bununla beraber bu şarkıların çoğu sonraları problem yaratmasına karşın, günün şarkısı olarak yansır. Bu şarkılar burjuva kitlesinin bile hoşuna gider: “Müziğin çok genel bir çekiciliği vardı. Agresif seslerden, dans yerlerindeki alkoleştirilmiş enstrümanlardan ve müstehcen nağmelerin viski ile buğulanmasından kurtuluyordu insan.”<sup>113</sup>

Dreigroschenoper, ticari anlamda büyük bir zafer, sosyal anlamda büyük bir ün elde etmesine rağmen Brecht için derin bir kişisel hayal kırıklığıydı. Brecht, burjuva kitlesini düşündürmek amacını gütmesine karşın eser, bir oyalanma veya sohbet aracı olmanın dışına çıkamadı. Daha sonraları Hanns EISLER ve Paul DESSAU ile birlikte yazdıkları eserler (*Die Mutter*, *Die Maßnahme*, *Das Verhör von Lukullus* gibi), onun kendi epik tiyatro teorilerini kabul ettirmesinin tesellisi olur.

<sup>111</sup> Garre Helmut SCHMIDT-, *Von Shakespeare bis Brecht: Dichter und ihre Beziehungen zur Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979, S. 258.

<sup>112</sup> A.g.e. S.255.

<sup>113</sup> A.g.e. S.255

Brecht'in Weill ile çalışmaları, epik tiyatro teorisi ve daha sonraki denemelerinin gelişimine olumlu bir etkide bulunmasına karşın genel olarak sosyal öğretici bir etki göstermemesinin nedeni, Weill'in operalarının olduğu dönemle bağdaştırılabilir. O dönemin Weimar Cumhuriyeti'nde politik anlamda bir şeylere el atmak, pek de küçümsenecek bir olay değildi. Bir başka neden olarak da Weill müziğinin, Brecht'in beklentilerindeki 'akıl dolu'luktan çok, sade ve şaka dolu olması gösterilebilir.

#### 4.5 BERTOLT BRECHT'İN DENEYSEL TİYATROSU ÜZERİNE

Brecht'in tiyatrodaki teorik ve pratik çalışmaları, geleneksel olanları köklü bir şekilde yıktığından dolayı özellikle son 30 yıldır ayrı bir dikkat uyandırdı. Brecht, antik dönemden beri itiraza uğramamış olan dramatik temsilin o ilk amacını yadsıdı: Seyircinin kendisini baş aktörle özdeşleştirmesi.

“Özdeşleşme, içindeki insanların değişken ve bu insanların çevresinin de sabit olduğu bir dönemin büyük sanat aracıdır. Bizlere benzemeyen ve yazgısına hükmeden yıldızları kendi bağrında taşıyan biriyle özdeşlenilebilir. Tiyatro için özdeşleşmenin büyük bir karar, belki de akla gelebilecek tüm denemelerin en büyüğü sayılabileceğini görmek güç değildir.

İnsanlar, coşturulmak, etkilendirilmek, şahlandırılmak, telaşlandırılmak, duygulandırılmak, dehşet ve özgürlüğe kavuşturulmak, eğlendirilmek, kurtarılmak, enerji kazanmak, yaşadıkları anın içerisinde çıkarılarak yanılsamalarla doyurulmak istediklerinden tiyatroya gider. Tüm bunlar öylesine doğal şeylerdir ki, sanatı adeta karşısındakini özgürlüğüne kavuşturmak, onu heyecanlandırmak, arındırmak, coşturup şahlandırmak vb. diye tanımlayabiliriz. Bunu beceremeyen bir sanat, sanat sayılmaz.

Soru şu: Özdeşleşmeye yer vermeyen ya da hiç değilse özdeşleşme dışında bir temele dayanan sanatsal bir haz tiyatrosu için ne derece söz konusu olabilir?

Aristoteles'in katharsis'ini gerçekleştirmek için başvurduğu 'korku' ve 'merhamet'ten oluşan o klasik çift atlının yerini ne tutabilir? [...]

Üzerinde denemelere giriştiğimiz dram yapısının, sahne yapısını ve oyun biçiminin yeni tekniğini burada ele alamayacağım. Ama denemelerimizde gerçekleştirmek istediğimiz ilke, özdeşleşme yerine yabancılaştırmayı geçirmektir.”<sup>114</sup>

#### 4.5.1 BRECHT'İN DRAMA TEORİSİNDE KENDİ GELECEĞİNİ BELİRLEME<sup>115</sup>

##### 4.5.1.1 Brecht'in Hareket Noktası

Brecht, aşağıdaki tanımdan hareket eder:

“ ‘Tiyatro’ insanlar arasında geçip dünden bugüne aktarıla gelmiş ya da kafada tasarlanmış olayların canlı görüntülerle yansıtılması ve bunun eğlendirme amacına yönelik olarak gerçekleştirilmesidir.” (1)

##### 4.5.1.2 Mimesis'in Sevindirirliği ya da Eğlendirirliği

Aristotelesçi mimesis<sup>116</sup> başlıca belirtisi, gerçekçiliğe olan belirli önemli bir bağlılığıdır: “Dinleyici veya okuyucu, eserin arkasındaki gerçekliğin farkına

<sup>114</sup> Brecht, *Über das epische Theater*.

<sup>115</sup> Bu bölümde parantez içerisine alınan sayılar, “*Tiyatro İçin Küçük Organon*”daki kesitleri işaret etmektedir.

<sup>116</sup> Taklitçilik

varabilmelidir.”<sup>117</sup> Aristoteles’te eseri felsefik antropolojiyle ilişkilendiren bağlantı burada açığa çıkar: İnsanların, felsefenin veya en nihayetinde saadetin amacı, gerçekliğin tanınmasıdır.

Bundan, taklit etmedeki sevincin arkasında muhtemelen gerçekliğe bağlılık olduğu sonucu ortaya çıkar. Yani insanların beraber yaşamlarının taklidi şu veya bu şekilde gerçekliğe çekilmişliğin resmidir.

Brecht bu sonuca varıyor: “Ayrıca, değişik dönemlerin eğlenceleri doğallıkla ilgili dönemlerdeki toplumsal yaşam biçimlerine uygun olarak birbirinden değişikti.” Bu yüzden Brecht’in bakış açısı günümüz için geçerlidir: “Değişik dönemlerin eğlenceleri doğallıkla ilgili dönemlerdeki toplumsal yaşam biçimlerine uygun olarak birbirinden değişikti. Helenistik dönemde Tiran’ların<sup>118</sup> egemenliği altındaki arena halkının, IV.Ludwig’in feodal saray halkından bir başka türlü eğlendirilmesi gerekiyordu. Dolayısıyla, tiyatro toplumsal yaşamların değişik görüntülerini yansıtmak, yalnız değişik toplumsal yaşamların görüntülerini değil, değişik türdeki görüntüleri de seyircilere sunmak zorundaydı.”(7)

#### 4.5.1.3 Şimdiye Kadarki İnsanların Toplumsal Yaşamlarının Görüntü Türü

Toplumsal yaşamın değiştirilen türlerine, yani değiştirilen gerçekliklere rağmen görüntüleri türleri aynı kaldı. Bazı gerçeklik kılıfları yüzünden bu az önce zikrettiğim gerçekliklerin tanınmasından kaynaklanıp görüntülerden duyulan hazzın derecesinde azalma meydana gelmektedir. “İstenilen veya tasarlanılan hazzın yerini, olay ve fikirlerde şimdi “özdeşleşme” kavramı alıyor.” (12) Seyirci, kendisini onlarla -“onların hisleriyle, bilgileriyle ve içtepileriyle” (35)- özdeşleştirir. Brecht burada “ortaçağ alışkanlıklarına dönüşü” (34) anlatmaya çalışmaktadır.

<sup>117</sup> Olof GIGON, *Einleitung zu: Aristoteles, Poetik*. Reclam: Stuttgart 1961, S. 8

<sup>118</sup> Antik Yunanistan’da egemenliği kayıtsız şartsız elinde bulunduran hükümdar

Bu yüzden seyirciler pasif davranmak zorunda bırakılırlar. Dik bakıp kulak kabartırlar ve “yılğın, saf ve büyülenmiş bir topluluk” (29) oluştururlar. “Seyirciler için önemli olan, çelişkilerle dolu bir dünyayı uyumlu bir dünyayla, pekiyi tanımadıkları bir dünyayı düşlenebilir bir dünyayla değişik tokuş edebilmektir.” (28)

“Tiyatro, toplumun (sahne görüntülen) yapısını toplum (salondaki seyirciler) tarafından etkilenebilir gibi sergilemeye yanaşmaz... Tanrılar eleştirilemez... Felaketler eleştirilemez.” (33) “İnsanlar arasında geçen olayların görüntülerindeki tutarsızlıklar, tiyatrodan aldığımız zevki azaltmakta. Nedeni de, bizim görüntülen karşıısında eskilerinkinden değişik bir tutum takınmamızdır.”(13)

#### **4.5.1.4 Bizim Görüntülen Karşıısındaki Duruşumuz ile Görüntülerin Bizim Karşıımızdaki Duruşundaki Farklılığın Nedeni**

Yeni bilimler, “olağanüstü bir değişiklik, hepsinden önce çevrenin değişebilirliğini” ortaya koymuştur. İşçi sınıfının burjuvazi ve sermaye tarafından sömürülmesi hizmetine sunulan bu yeni bilimler, “doğanın sömürülmesi ve boyunduruk altına alınmasında... ve insanların birbiriyle karşılıklı ilişkileri üzerine eğilmekten alıkonulmasında” (17) kullanıldı.

“Kalkınmasını bilime borçlu olan ve bilimin nimetlerini tekeline alarak bu kalkınmayı egemenliğe dönüştüren kentsoylu sınıfı, kendi girişimlerine çevrilecek bilimsel bakışın, egemenliğine son vereceğini iyi biliyor.” (19)

İşte, bizim, zamanı geçmiş ve statik olarak algılanan dünyadaki görüntülenlere karşı olan duruşumuz ile onun bize karşı olan duruşundaki farklılığın nedeni, değişim ve dünyamızın hem tabiat hem de toplum (sosyal bilimlerinin kurulmasından sonra) açısından değiştirilebilirliği anlayışıdır.

Sahnede, insanların birbirleriyle olan ilişkileri değişmez olarak gösterime sunulduğu takdirde tiyatro, var olan mevcut iktidar ilişkilerinin sağlamlaşmasına hizmet eder.

#### **4.5.1.5 Bilimlerin belirlediği Toplumsal Yaşamın Bir Parçası Olan Tiyatrodaki “Eğlence”ye Neden Olan Etkiler**

##### **4.5.1.5.1 Seyirci**

Seyircinin eleştirel, pür dikkat ve yaratıcı bir bakış açısını yakalaması gerekir: Seyircinin “varsayımsal yoldan sürekli montajlara başvurarak toplumsal itici güçleri yine varsayım yoluyla devre dışı bırakabilecek” (40) duruma sürüklenilmeli.

##### **4.5.1.5.2 Yabancılaştırma Efektleri**

Yukarıda anlatılan olgunun gerçekleşmesi Yabancılaştırma Efektlerinin kullanılmasına bağlıdır. “Yabancılaştırılan oyunlaştırma, oyunlaştırılan nesnenin tanınmasına olanak vermekle birlikte onu aynı zamanda yabancı gösterir. (42) Yabancılaştırma Efektinin temel görevi, seyircinin kendisini sahnedeki oyuncularla veya olay örgüleriyle özdeşleştirmesinin önüne geçmektir.

##### **4.5.1.5.3 Oyuncu**

Oyuncunun seyirciyi hayal kırıklığına uğratması gerekir. Keskin bir dille konuşmamalı, oyun sergilediğini göstermelidir. “Seyirciyi trans durumuna geçirmek

gibi bir amaç güdemez.” (47) “Oyuncu hiçbir zaman işi, düpedüz oynadığı kişiyle özdeşleşmeye kadar götüremez.” (48) Oynadığı figürü kendi jestleriyle sergilemeli, onun ağzıyla konuşmalı, yani anlatımsal bir dil kullanmalıdır. Oyunculuğu için önemli olması gereken şey mimiksel taklit değil, jestsel yorumdur. “Oyuncunun iki ayrı kılıkta... sahnede boy göstermesi” (49) gerekir. Mesafesi korunan oyun ve gösteren ile gösterilen arasındaki ayırım, seyircinin heyecana kapılmasına olanak vermemelidir. Jest dili kullanımıyla kendisini oynadığı figürden ayırtabilir. Her şeyden bağımsız olan duruşunu daha da anlaşılır kılması için sözel jestlerin yanında komik hareketlerle, kendine has tiplerle ve seyirciye dönük konuşmalarla da gösterebilir.

#### 4.5.1.4.4 Gestus (Jest, Duruş)

“Gestus ile söylenilmek istenen, pekiştirici ya da açıklayıcı el kol devinimleri değil, toplu davranışlardır.”<sup>119</sup> Gestus, epik tiyatronun temel niteliğidir. “Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğrattırsak o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatronun temel gereklerinden biridir.”<sup>120</sup>

#### 4.5.1.4.5 Fabl

“Tiyatronun büyük eseri fabl’dır, gestus kapsamına giren tüm olaylardan örülen kompozisyonun bütünüdür fabl ve bundan böyle seyircilerin haz kaynağını oluşturacak bildirim ve uyarımları içerir.” (65)

<sup>119</sup> Brecht, *Epik Tiyatro*, S.141

<sup>120</sup> W.Benjamin, *Brecht’i Anlamak*, S.17

“Burada bir kez daha şunu anımsatalım ki, ilgili sanatların görevi bilim çağının çocuklarını eğlendirmek, bunu da onların duygularına seslenerek ve neşelendirici bir biçimde yapmaktır.” (75)

“Bugünkü dünya, eğer değiştirilebilir bir dünya olarak izah edilirse bugünkü insanlar için tanımlanır ancak.”<sup>121</sup>

Bu değiştirebilirlik ilkesini görünür kılmak, epik tiyatronun en büyük hedeflerindendir.



---

<sup>121</sup> Bertolt Brecht, *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?* adlı yazısı

## 5. BRECHT'İN EPİK TİYATRO ESERLERİ

Brecht, eserlerini oluştururken, her yazar gibi gerek yaşadığı toplumun normlarını gerekse de düşündüklerini veyahut ütopyalarını ve bunları takiben teorik düşüncelerini kaleme almıştır. Genel itibariyle Brecht'in eserlerine bakıldığında, toplumun aksayan yönleri ve yaratılmak istenen dünya anlayışının ön planda olduğu, dolayısıyla da içerik bakımından politik bir nitelik taşıdığı görülür.

Brecht, eserlerinde birey şahsında toplumu ele aldı. Bireylerin tek tek sorunları yerine toplumu olumsuz etkileyen sorunların kaynağı olan ideolojik sistemlere el attı.

Brecht için yazı, bir araçtır. Eser ortaya çıkarma amacını gütmemiştir o. Brecht'in yazılarını nitelikli kılan, içeriğinin 'sökme, değiştirme ve dönüştürme' bağlamında özel bir yeteneğe sahip olmasıdır. Ve onun ele aldığı konular, insanoğlunun, içinde bulunduğu *yoksulluktur*. Yakın arkadaşı ve dostu olan Walter Benjamin'in dediği gibi, Brecht'in tüm çalışmalarının teması, düşünürlerin, varolan pek az sayıdaki geçerli düşünceyle; yazarların, sahip olduğumuz pek az sayıdaki sağlam formülasyonla; devlet adamlarının ise insanların yetersiz enerji ve zekâlarıyla nasıl yetinmek zorunda olduklarıdır. Brecht'in yoksulluğu bir tür üniformadır ve onu bilinçli olarak giyen herkese yüksek bir rütbe verir. Kısacası; insanın makine çağındaki fizyolojik ve ekonomik yoksulluğudur.

Brecht'in yaratmış olduğu eserlerin kahramanlarının temel karakteristik özelliklerine bakıldığında, "hepsinde ortak olan şey, insan sevgisi, yardımseverlik, idealizm, soyluluk ya da benzeri bir şey değil, yalnızca duruma göre takındıkları tavırdan kaynaklanan akılcı politik eylemlerdir. Bu tavrı aslında şüphe çekici, sevimsiz ve çıkarıcı olabilir; ancak bu tavrı takınan kişi kendini kandırmadığı ve gerçekliğe sıkıca tutunduğu sürece bunu düzeltecek çare kendiliğinden bulunur. Bu,

kişiyi daha iyi bir insan haline getiren ahlâki bir çare değil, toplumsal bir çaredir. Davranışları onu yararlı kılar.”<sup>122</sup>

### 5.1 DREIGROSCHENOPER

Brecht için bir zafer niteliğini taşıyan “*Dreigroschenoper*”, onun yirmili yılların Almanya’sını eleştirmeye yönelik çalışmalarından oluşuyor. 1928-1929 tiyatro mevsimi boyunca Berlin’de iki yüz defadan daha fazla kez temsili yapılır. İçerik itibarıyla o günkü koşullara eleştirel yaklaşımı ve sunuş aracı olarak *epik*’i kullanması, bu operanın halk tabakası arasında hemen ilgi görmesini ve başarı kazanmasını sağladı. Hemen hemen bir yıl boyunca Berlin’de sahnelendikten sonra Almanya sınırlarını muazzam bir şekilde aşarak Moskova, Varşova, Paris, Prag, ABD’nin çeşitli önemli kentleri vb. gibi dünyanın önemli şehirlerinde de uzun süre sahnelendi.

Bu eseriyle birlikte Brecht, daha sonraları “*epik tiyatro*” olarak adlandırılıp modern dram ve tiyatronun kurucusu kategorisine sokulacak dramatik özellikler üzerine teoriler üretmeye başlar.

Dreigroschenoper, seyircinin yaşamla ilgili olarak tiyatrodan ne görmek istediği konusunda hazırlanmış bir çeşit rapor niteliğini taşır. Ne var ki, seyirci görmek istediklerinin yanı sıra görmek istemediği kimi şeyleri de gördüğünden, isteklerinin yerine getirilmesiyle yetinilmeyip bunların eleştiri konusu yapıldığını da algıladığından, yani kendisini özne değil, mense gibi algıladığından, ilke olarak tiyatroya yeni bir işlev kazandırabilecek durumdadır.

Eserin 1931’de G.W.Pabst’ın filme çekmesi ve filmin dünyaya yayılmasıyla popülerlik kazanır. 1947’de Sovyet bölgesi sinema yapım derneği eseri yeniden filme alır. Brecht, ilkinde olduğu gibi bundan da memnun kalmaz. Daha 1931’de ihanete

<sup>122</sup> W.Benjamin, *Brecht’i Anlamak*, S.10

uğradığını söyler. Zira Pabst, eserdeki yergiyi bir şiire dönüştürmüştür. Bu yüzden Brecht, 1943'te Amsterdam'da Dreigroschenoper'in aslını yayınlar. Kısa zamanda Fransızca çevirisi yapılır. Brecht burada Boer'ler Savaşı sırasında, Victoria'nın hükümdarlığı zamanında Londralı aşağı tabakanın tablosunu çizer. Öyle ki, Dreigroschenoper'in çoğu parçaları bu yöntemle birer uyarı niteliğini alır. Son balad buna bir örnektir.

*Baylar, öğretiyorsunuz bize nasıl namuslu yaşayacağımızı,  
Günahtan ve cezadan nasıl sakınacağımızı.  
Önce tıkmacak bir şey verin de bize,  
Sonra başlayın mutuk çekmeye...*

1930'larda Almanya'nın durumu şu sözcüklerle ifade edilebilir; *işsizlik, yoksulluk, karışıklıklar, işgaller...*

Dilencilere, sokak kadınlarına ve haydutlara yer verildiği bu eserinde metropollerle dolu dünyanın karanlık, kriminal yönünü ortaya çıkarmaktadır Brecht. Dreigroschenoper, yergi ve alaycı bir üslupla Weimar Cumhuriyeti burjuva-kapitalist dünyasını eleştirir. Brecht tarafından yeniden ele alınan epik tiyatronun temsil prensiplerine göre sahnede geçen olaylar, seyirciyi illüzyon dünyasına çekmemeli, aksine onda toplumsal duruşu itibariyle eleştirel bir düşünüşü uyandırması gerekir. Kurt Weill'ın müziği, Jazz, kilise ve opera melodileri gibi sohbet müziği elementlerini içerir. Hele hele araya sıkıştırılan "*Lied der Seeräuber-Jenny*" veya "*Moritat von Mecky Messer*" gibi eserin kalitesinin artmasını sağlayan baladlar, hâlâ da bu yapıtı çağrıştırmalı melodiler kategorisindedir.

"Dreigroschenoper yalnız 'lumpen emekçileri' değil, burjuva toplumunu anlatır. Burjuva toplumu ise bir dünya düzeni üretmiş, yani tastamam belirli bir dünya görüşü yaratmıştır ve onsuz kolay kolay yapamaz."<sup>123</sup>

<sup>123</sup> Brecht, Sanat Üzerine, S. 190

## 5.2 MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER

On iki tablodan oluşan bu dram, “*Eine Chronik aus dem dreißigjährigen Kriege*” alt başlığında da belirtildiği gibi, 30 yıl savaşları sırasında geçmektedir.

Cesaret ana adıyla tanınan Anna Fierling, çocukları ve Fin alayıyla beraber ticaret yapmak amacıyla savaşa dalar. Bir propagandacı ve bir başçavuş, asker alımlarına girerler. Mutter Courage çocuklarına savaşta sadece ölümü bulabileceklerini ispatlamak için onları kendi kaderleriyle baş başa bırakır. Onun yürekli, cesaretli oğlu Eilif başçavuş tarafından ikna edilerek askere yazılır.

Yaklaşık iki yıl sonra Mutter Courage oğluna, Wallhof kalesi önünde başçavuşun aşçısına iğdiş edilmiş horoz satmak isterken rastlar.

Üç yıl sonra Mutter Courage bir kısım Fin alayıyla birlikte esir düşer. Kızını ve arabasını kurtarabilir. Ama bu arada hesap memuru (sayman) olmuş namuslu oğlu Schweizerkas, alay kasasını nerede sakladığını söylemediği için öldürülür.

İsveç kralı Gustav Adolf, Lützen yakınlarındaki bir çarpışmada vurulunca, Mutter Courage’ın dükkanını yıkımla tehdit eden kısa süreli bir barış ortamı oluşur. Bu kısa süreli barış ortamında cesaretli oğlu Eilif, savaş esnasındaki kahramanca tutumlarından birini sergileyince suç üstü yakalanır ve tutsak alınır. Yakınlarda bir yerlerde arabasını kuran annesini görmek için son isteği yerine getirilmek istenir. Annesine bir daha rastlayamayınca geri getirilerek asılır.

Schweizerkas’ın ölümünden beri Mutter Courage’ın yanına taşınan hatip, Eilif ile beraber gider. Wallhof kalesi önünde Mutter Courage’la tanışan aşçı, ona, oğlunun asıldığını söylemez. Hatip bir daha geri dönmez, böylece aşçı, annesinin ölüm haberini alana ve ona bir pansiyonun miras olarak kaldığını duyana kadar Mutter Courage ile beraber dolaşmaya başlar.

Trompet çalıp düşman ordusunun yaklaştığını belirterek uyuyan Halle şehrini gelen tehlikeye karşı uyarmaya çalışan dilsiz kızı Kattrin, Ocak 1636'da vurulur. Brecht, savaştaki insanların değerini, Mutter Courage şahsında yansıtıyor.

Brecht tarafından II. Dünya Savaşı'nın başlangıcında yani 1939'da yazılan, savaş karşıtı bir eser olan Mutter Courage'da kendisinin ve çocuklarının savaşta yaşam mücadelesi veren bir tacir kadının aynı zamanda ticaret işinin yürütülmesi konusu ele alınıyor. Bunun mümkün olmadığını Brecht, 12 bölümde 30 yıl savaşlarını örnek alarak işliyor.

Eser 30 yıl savaşını konu olarak almasına rağmen tarihi bir dram değildir. Brecht'i ilgilendiren konu daha çok, bu özel savaşın acımasızlığı ve çelişkileridir. Brecht'in II. Dünya Savaşı'na atfen yazmış olduğu düşünülebilir. Bu, eserin yazılış ve II. Dünya Savaşı'nın başlangıç tarihi olan 1939'dan değil, eserdeki bazı belirtilerden çıkarılabilir. Eserin bizzat kendisinde Nazi Almanyası'na (3.Reich) yönelik üstü kapalı sözler bulunmaktadır. Üçüncü bölümde İsveç birliğinin Polonya'ya girmesine karşı Polonyalıların ayaklanması söz konusu olduğunda: "(...) *aber anstatt dass die Polen den Frieden Aufrecht erhalten haben, haben sie sich eingemischt in ihre eigenen Angelegenheiten und den König angegriffen, wie er grad in aller Ruh dahergezogen ist.*" (3/S.35) Burada elbetteki ilk etapta Adolf Hitler'e ait bir birliğin 1939'da Polonya'ya yürümesi düşünülür. Daha sonralarıysa bir barış harekâtından söz edildiğinde gene Nazi Almanyası'nın tek yönlü brifingini düşünmek gerekir.

Brecht'in burada 30 Yıl Savaşı'nı değil, aksine genel olarak tüm savaşları kastettiği söylenebilir. Çünkü *savaş fenomeni* Brecht'in söylediği gibi tüm tarihi zamanlar ve dönemler için geçerlidir. Savaş fenomeni ile Brecht, herkesin kendi avantajları açısından birincil derecede görünen ve bizzat bu yüzden dünya tarihindeki savaşlardan hiçbir şey öğrenilemeyen ekonomik ve toplumsal durumu kastediyor. Bu, annesinin kendisine ölümü peşinen anlatmasına rağmen Eilif'in askerliğe atanmasından da anlaşılabilir. "*Wenn er Soldat wird, muss er ins Gras beißen, das ist klar.*"(1/S.17) Brecht buna yönelik 1952'de Viyana'daki "*Völkertag für den*

*Frieden*<sup>124</sup> için şöyle yazar: “Katmerleşen güçlükler yönelik insanlığın hafızası inanılmaz derecede kısa sürelidir. Gelebilecek güçlükler hususunda ise genel düşünme yeteneği çok dardır...Hamburghu, yıkıntılar arasında kalmış olmasına rağmen, yeni bir savaşın içine girmede tereddüt ediyor.”<sup>125</sup> Mutter Courage savaşta ticari konumunu ve ailesini korumaya, garanti altına almaya çalışır. Mutter Courage’ın ikinci oğlu Schweizerkas, onun, kendi arabasının planlanan satışındaki tereddüdü yüzünden kurşuna dizilir. Mutter Courage, arabayı istenilen fiyata satıp satmama konusunda emin değildir; kararsız kalır. Arabasıyla oğlu arasında bir tercih yapmak zorunda kalır. Oğlundan yana tercih yaptıysa da çok geç kalır. Arabasını çok düşük bir fiyata satmaya karar verdiğinde oğlu çoktan öldürülmüştür. Mutter Courage bundan olumlu bir sonuç çıkarır; zira daha sonraları aşçı, kendisine yaptığı birlikte bir dükkan açma teklifini, kazançlı çıkacağı halde, kızı üzerindeki sorumluluğu terk etmemek için reddeder. Burada Mutter Courage ilk defa ana sevgisi erdemini göstermektedir. “*Wer mitn Teufel frühstücken will, muss einen langen Löffel haben*” (8/S.79). Vaiz buna değinirken şunu kasteder: *Wer den Krieg begrüßt, weil er daran verdient, muss aufpassen, dass er keinen Schaden nimmt.*

Mutter Courage savaşla uzlaşabileceğine inanır. Kendisini ve çocuklarını savaşta ayakta tutmak için yoksulluğun içerisinden başka bir kâr sağlayabileceğini umar. Ama bu çocuklarını ayakta tutma kaygısı onun ticari yeteneğini yeni bir görünüme büründürür; zira sık sık ahlâksız ve insafsızca mallarını pazarlamaya kalkar. Bu tutumu çocuklarının tehlikeye atar: Schweizerkas’ın ölümünde olduğu gibi. Mutter Courage’ın yazgısındaki trajedi tam da burada bulunmaktadır. Eserde baştan sona kadar Courage, kazanma çabası içerisindedir, ama en sonunda ikinci bir kaybı var: Çocukları ölür ve arabası, malı mülkü elden gider ve iflas eder. Brecht’i ilgilendiren şey, bu eserle *büyük* ve *küçük* insanlar arasındaki karşıtlığı ifade etmektir. *Büyükler*, savaş için sorumlu olanlar, *küçükler* ise makyavelist yaklaşım sergileyerek kendi egoist tutumları için her şeyin mubah olduğunu söyleyenlerdir. Brecht buna istinaden *küçüklerin* savaştan, başta kendisinden yararlanıldığı olmak

<sup>124</sup> Barış için Halk Kongresi

<sup>125</sup> [www.lesekompetenz.th.schule.de/hilfli01.htm](http://www.lesekompetenz.th.schule.de/hilfli01.htm)

üzere, hiçbir şey öğrenemeyeceklerini söyler. Böylece bunlar yani küçük insanlar, hükmedenlerin enstrümanları konumuna düşerler.

Düzensiz olarak on iki bölüme ayrılan eserde on iki şarkının söylendiği göze çarpar. Bu şarkılar seyirciye onun, olayın içerisinde değil, karşısına konulduğunun ayırımını yapmasına vardırır. Brecht, kendi eserlerinde ulaşmaya çalıştığı şu hedefi mümkün kılıyor: İnsan düşünmeye başlıyor. (Aristo mantığının aksine epik tiyatro)

Mutter Courage'ın her üç çocuğunun babaları ayrı ülkelerden ve ayrı kişilerdir. Her çocuk ayrı bir erdem içinde gösterilmiştir: Eilif cesur (*kühn*), Schweizerkas dürüst, namuslu (*redlich*) ve Katrin de özverili, feragatli (*selbstlos*). Babaların her birinin ayrı bir ülkeden oluşu muhtemelen savaşın, hangi ulustan olursa olsun tüm insanları ilgilendirdiğini göstermektedir. Bunun haricinde Mutter Courage'ın bir zamanlar bir çok erkekle birlikte olup *ahlâksızca* ticaret yaptığına da değinilmiştir. Mutter Courage ve aşçının papaz konutunun önünde bir çorba alabilmek için mırıldandıkları "*Der Salomon-Song*" ta (9/S.90) insanlar için erdemin yalnız pozitif olamayacağı, kendi ölümünü de dayatabileceği dile getiriliyor. Bu şarkıda ilgili kişilerin erdemleri tarihi faktörler kullanılarak belirtilmiştir.

- Bilgeliğiyle Tevrat ve İncil'deki Kral Salomon (*Courage*)
- Cesaret ve atılganlığıyla Cäsar (*Eilif*)
- Namusluluğuyla Sokrates (*Schweizerkas*)
- Özverililiği ve feragati ile Aziz Martin (*Katrin*).

Bu şarkının Mutter Courage'ın ailesini ifade ettiğini aşçı, beşinci kıtada anlatır: "(...) *und das Lied bewahrheitet sich an uns*" (9/S.92). Şarkının beşinci kıtasında şarkıcılar, Tanrının gazabından sefalet uğramış "efendi kişiler" olarak sunulmaktadır. Burada belirli bir aykırılık doğar, zira davranış biçimleri göz önünde bulundurulduğunda her ikisi de muhtemelen tanrının gazabı olarak onaylanabilir. Böylesi aykırılıklara, seyirciyi düşündürtmeye teşvik etmek ve onun kendisini sahnede olup bitenlerden uzak tutmasını sağlamak amacıyla Brecht'in eserlerinde sık sık rastlanılır.

“*Lied von der großen Kapitulation*”(4/S.57) adlı şarkıda hırslı ve özverili ama ulaşmak istediğine ulaşamayan *küçük* bir kadının, aklının başına gelmesini konu edinmiş. Kendini gerçekleştirmek yerine kitleye ayak uydurmak ve *büyük*lere boyun eğmektir bunun adı: “*Man muss sich stelln mit den Leuten, / eine Hand wäscht die andere, / mit dem Kopf kann man nicht durch die Wand*”(4/S.57). Nakaratta “*Der Mensch denkt: Gott lenkt*” (4/S.57) deniliyor. Bu eski atasözü noktalama işaretiyle tezatlaştırılmış. Virgül (,) yerine iki nokta üst üste (:) noktalama işaretini koyuyor Brecht. Tanrı vergisinden çok onun varlığına duyulan şüphe dile getirilmek istenmektedir. Mutter Courage bunu bu şekilde söylüyorsa, bu, onun, tanrının, evrenin kaosunu belirlediğine inanmadığı anlamındadır. Brecht, Mutter Courage’ın bu şarkıyı elit tabakada yer alan birine kendisini kabullendirmek isteyen genç bir adama söylemesini şu şekilde sorguluyor: “Courage’ın kötülüğü, hiçbir bölümde, kapitülasyonları gençlere yukarıdakilerden korunmak ve böylece bunları kendilerinin uygulayabilmeleri için öğretenlere nazaran daha büyük değildir. Courage karakterindeki bu kötülük, duruşlarından kaynaklı toplumsal şiddeti içlerinde barındıranlara kıyasla devede kulak kalır. Hükmedenlere bağımlı olanlar, onlara karşı ayaklanma fırsatını yakalayamazlar.”

Mutter Courage’ın bizzat kendisi ticari çıkarları için “ayaklanma”yı bir yana bırakır, çünkü başka şansının olmadığını iyi biliyor. Brecht sürekli savaşın paradokslarını ortaya serer. Daha ilk bölümde başçavuşun şu sözleri buna örnektir: “*Frieden, das ist nur Schlamperei, erst der Krieg schafft Ordnung!*”(1/S.9) Tezatlık şüphesiz bir düşüştür. İyi ile kötü arasında bir anlaşmazlığın olduğunu Eilif’in bir çiftçi ailesini basması olayından anlayabiliriz, zira savaş durumunda sevgiyle karşılaşılan durum barış zamanında asılma nedeni olabiliyor. Mutter Courage sekizinci bölümde barışın koptuğunu söyler “*Friede ist ausgebrochen*”(8/74). Bundan Mutter Courage’ın barıştan gerçekten ne anladığı anlaşılır. Onun için barış, olumsuz sonuçları olan bir olgudur. Çünkü ticaret yapma olanağı ya da mallarını satma imkanı daralıyor. “*Der Friede bricht mirn Hals. Ich hab (...) noch Vorräte eingekauft (...) und sitze jetzt auf meine Waren*”(8/S.76). Buna yönelik başka bir belirti de insanın savaştan hiçbir şey öğrenmemesidir. Mutter Courage da hiçbir şey

öğrenmiyor. Başlangıçta kâr yapmayı umuyor ve sonunda çocukları öldüğünde bu kâr hırsı çoğalıyor. Bu olup bitenlerden ve felaketin niceliğinden kendisinin de sorumlu olduğundan haberdar değil. Böylelikle en sonunda ölümünden hiçbir şekilde haberdar olmadığı Eilif'i hâlâ bir kez olsun görmeyi umuyor.

Brecht, bu olayı, seyircilerin çıkacak yeni savaşılar karşı ayaklanmalarını sağlamak amacıyla özellikle işliyor. Mutter Courage gibi savaşı kendi çıkarları doğrultusunda kullanmayı değil, savaşın önüne geçmeyi hedeflemektedir. Bu eserden çıkarılacak sonuç, böylesi bir trajedinin tekrarlanmamasıdır.

### 5.2.1 Eserdeki Karakterler üzerine

#### 5.2.1.1 Mutter Courage

Mutter Courage bir seyyar satıcı ve annedir. Courage ismi Fransızca bir kelime olup “cesaret” anlamındadır. Savaşın yarattığı ekonomik pazardan kendisine düşen payı almak için çabalar. Başçavuşun “*Will vom Krieg leben, wird ihm wohl müssen auch was geben.*” (1/S.19) sözünün aksine ona hiçbir şey vermeden ayakta durmaya çalışmaktadır. En belirgin karakteristik özellikleri tutarsızlık, anlayışsızlık ve laf anlamazlıktır. Brecht, savaştaki insanların değerini, Mutter Courage şahsında yansıtıyor.

#### 5.2.1.2 Eilif

Eilif o zamanın asker yapısını taşır. Babasının Finlandiyalı olması ona, kuzey ülkelerine has bir cesaret getirmiştir. Kör bir cesarete sahiptir. “*Ich fürcht kein Krieg*” (1/S.14) Savaş ve barış ortamını birbirinden ayırt edemeyecek kadar düşüncesizdir ve bunun da kurbanı olur.

### 5.2.1.3 Schweizerkas

Schweizerkas her şeyden önce dürüstlüğünden dolayı öldürülür. Bu dürüstlüğü annesi saflık olarak değerlendiriyor. “*Vergiss nicht, dass sie dich zum Zahlmeister gemacht haben, weil du redlich bist (...) ,und vor allem, weil du so einfältig bist, dass du sicher nicht auf den Gedanken kommst, damit wegzurennen, du nicht*” (3/S.30). Korkaklık, dürüstlük ve saflık onun kişiliğinde var olan niteliklerdir.

### 5.2.1.4 Kattrin

Kattrin’in annesine büsbütün tezat bir kişiliği var. O, insanlara yardım etme erdemini göstermesi ve bu uğurda ticaret yapması bakımından trajik bir figüran özelliğini taşır. Kendisi dilsizdir, asla çocuk sahibi olamaz. Çok hassas ve merhamet doludur. Çok gizil özlemleri var Kattrin’in. Öyle ki Yvette’nin kırmızı ayakkabılarını alabilecek derecede. En büyük hayali, bir aile kurmaktır. Sessizliği ve bilginliğiyle savaşın kurbanlarından biri rolünü oynar. Brecht, onun bu durumunu şöyle açıklıyor: “Onun sözel beceriksizliği bedenine yansıyor. Oysa ki bu onun değil, savaşın bir sakatlığıdır. Teknik olarak konuşulacak olursa; savaş, kırmak için bir şeyler bulmalı.” Kattrin’in en belirgin karakteristik özelliği, özverililiğidir. O da sonunda bu özverililiği yüzünden başkalarının hayatını kurtarma pahasına yaşamından oluyor.

### 5.2.1.5 Vaiz

Brecht bu figüranla ordunun, din temsilcileri aracılığıyla savaşa sunduğu ideolojik desteğini ve iktidar savaşının üstünü örterek bunu bir inanç savaşı olarak sunduğunu göstermek istiyor. *Große Kapitulation* şarkısında Mutter Courage, bir

askere üstünkörü onun, hükümet karşısında susması gerektiğini öğretiyor. Aynı zamanda evcilleştirilen bir kurumu da vurgulamaktadır.

#### 5.2.1.6 Askerler

Askerlerin her şeyi ortaya seren yani maskeyi ortadan kaldıran bir konuşma tarzları var.

### 5.3 LEBEN DES GALILEI

On beş tablodan oluşan bu nesir dramda, dünyanın güneş etrafında döndüğünü keşfederek kiliseyle karşıtlık içerisine düşen Galilei'in, engizisyon baskısı altında tezini geri almakla duyduğu vicdan azabı konu edilmiştir. Galilei, bilimi sorumluluk değil, düşünsel zevk olarak görmüş, ama engizisyonu aştığı için öğretisini, öğrencileriyle yaşamaya devam etmiştir.

Dramda sahneler tarihi kronolojiye uygun olarak işlenmiştir, ama tabloların sıralanışı düzenli zaman aralıkları şeklinde değil, konu esasına göredir. Eser, Galilei'nin yeni bir çağı selamlayışıyla başlar: *Binlerce yıldır inancın bulunduğu yerde, işte tam orada, şimdi şüphe yer alıyor.* Bunu izleyen formül ise eserin karakteristiğini, *karşıtlıklar*'ı daha baştan sezdirir: Ama şimdi diyoruz ki, böyle gelmiş böyle gitmez.

Brecht'in Galileo Galilei diye adlandırdığı bu eser, 1947'de ilkin Los Angeles'te sahnelenir. Brecht, yapıtını Danimarka'da iken yazar. Orada, atom üzerindeki çalışmalarıyla bilimsel aktüalitenin öncülüğüne yükselen fizikçi Niels Bohr'dan söz edildiğini duyar ve bundan esinlenir. Venedikli bilginin (Galilei) çalışmaları, karşılaştığı güçlükler, Katolik kilisesi ile Engizisyon'un uzlaşmazlık,

zorbalık ve diktatörlüğü Brecht'e bir fon kurmaya olanak verir. Bu fonun simgesinin doğrudan doğruya modern çağa bir anırtıma olduğu kimsenin gözünden kaçmaz. Başka bir deyişle, Brecht'in piyesinde sergilediği 17, yüzyılın olayları üç yüz yıl sonra tekrarlanır. Görmesini ve anlamasını bilen için sözü geçen olaylardan daha günceli, daha çoğulu olamaz. Bundan dolayı, bu eseri yeni bir uyarı olarak, insanın ve bilimin özgürlüğünü köstekleyen çağdaş zorbalıkların yeni bir bildirimi olarak yargılamak gerekir.

Galilei'nin kesin bilimsel görüşüyle siyasi vurdumduymazlığı ilginç bir karşıtlık oluşturmaktadır, ama her ikisinin de kökü birdir: Akla inanç! Galilei Venedik Cumhuriyeti'nden Floransa'ya geçer ve orada vebaya nağmen büyük bir bilim aşkıyla araştırmalarını sürdürür. Daha sonraki sahneler onu davasının usta ve cesur savunucusu olarak gösterir. Sekiz yıllık bir suskunluk devresinden sonra, bilim adamı Barberini'nin papalığa seçimiyle cesaret kazanarak yasaklanmış araştırmalarına yeniden başlar. Yeni öğretinin halkın tepkisine yol açar. Galilei yeniden Engizisyon tarafından Roma'ya çağılır. Papa'nın rızasıyla ona işkence yapılarak tezini alması istenir. Galilei'nin tezini geri alışı değil, bunu izleyen durum işlenmiştir. Öğrencileri büyük bir sarsıntıya uğrar. Dramın konusundaki gerilim çözülmüştür, ama kutup oluşturan karşıtlar çözümlenememiş olarak karşımızdadır: *Kahramanları olmayan ülke mutsuzdur* sözlerine Galilei'nin cevabı: *Kahramanlara gerek duyulan ülke mutsuzdur*. Brecht, Galilei konusunu birkaç kez bazı farklarla ele alıp işlemiştir. Dram, yazarın eserleri arasında en güç anlaşılana, dolayısıyla yorumları en çeşitli olanıdır. Ana figür, karşıtları benliğinde toplayan bir kişidir: yeni bir gerçekliğin hem kurucusu hem de ele vericisidir. Araştırmacı tabiatında duyusal ve akıl düşünceleri vardır; Bu, onun kolay anlaşılabilirliğini sağlarken toplumsal yönden başarısızlığına da sebep olur. Çünkü Epikürcü tutumu, işkenceden korkmasına sebeptir. Ama eser bireysel çatışmadan çok toplum problemine dayandırılmıştır. Üst makamlar bir yandan bilimsel araştırmalara muhtaçtırlar, öte yandan da nüfuzlarını tehlikeye koğu anda bu araştırmalara düşmandırlar.

Eser, doku bakımından da Brecht'in başka dramlarından farklıdır. Baştan başa nesirle yazılmıştır, Song'lar ve yorumlayıcı monologlara yer verilmemiştir.

Diyalog, tartışma tarzında yürütölmüş ve bu da eserin dram özelliğini konudan daha çok üstlenmiştir. Brecht'in Aristoteles'e karşı tiyatrosu burada hem konu hem de biçim bakımından gerçekleşmektedir. Yeni olan, yani Kopernik sistemi, eskiye, Aristoteles dünya imajına karşı çıkmaktadır. Galileo Galilei dramına, Brecht güncel bir bilimsel olayla esinlenmiştir: uranyum atomunun parçalanması! *Gazeteler uranyum atomunun parçalandığını haber veriyordu.*

Bu oyunda, deneysel bilim çağının başladığı 17. yüzyılda kilise ile deneysel bilimin çatışması; insan aklının uyanmasını kendi çıkarlarına aykırı gören kilisenin Engizisyona başvurarak özgür düşüncüyü susturmaya çalışması; işkence korkusu ile bilim adamının yenilmesi, ama uyanan aklın her şeye rağmen bilimi kuşaktan kuşağa sürdürüp götüreceğı gösterilmiştir.

#### 5.4 DER GUTE MENSCH VON SEZUAN

Bu on tablolu parabel dramında tanrılar bir problemle karşılaşır. Onların gözleri önünde tanrıların koymuş olduğu hükümler niteliğinde bencillik, aşağılama gibi olumsuz verilerle dolu bir dünya gelişir. Bu yüzden bir sonuca varırılar: "Dünya, olduğu gibi kalabilir, yeterince iyi insan bulunduğu takdirde." Tanrıların bu istekleri kısaltılır, zira bir tek insanın bulunması bile onları kararlaştırdıkları sonuca götürebilecektir.

İyi insanlar bulma abacıyla yeryüzüne üç tane tanrı gönderilir. Çin'in Sezuan şehrinde evsiz barksız bir su satıcısı olan Wang tarafından beklenen bu tanrılar ona görünür ve ondan, onlar için yatacak bir yer bulmalarını isterler. Bencillikle dolup taşmış şehri dolandır ama tanrıları misafir edebilecek bir yer bulamaz. Sonunda fahişe Shen Te evinin kapılarını tanrılara aralar. Shen Te'nin yapmış olduğu bu iyiliğin karşılıksız bırakılmaması ve onun, yaşamını onurlu ve gururlu bir şekilde devam ettirebilmesi için Shen Te'ye bir tütüncü dükkanı açmaya yetecek kadar para verirler. Shen Te'nin iyi kalpliliğı ve cömertliğinin yanı sıra örf ve adetlerin yaratmış olduğu

insanlar arasındaki bencillik, hırs, ihtiras duyguları, onun bütün yollarını kapatır ve onu iflasa götürür. Bu sırada birden katı yürekli ve becerikli kuzeni çıkagelir. Aslında bu, Shen Te'nin çaresizlik içinde taşındığı bir maskedir; amca kızının ansızın seyahate çıktığını bu yüzden de işleri kendisinin üstlendiğini açıklar. Resmi makamlara ve asalak dostlara karşı becerikli ve sert bir tavır takınır. İşler düzelince Shen Te seyahatten geri dönmüşçesine eski benliğini alır. Ve havaçı Yang Sun'a işsiz olduğu ve onu sevdiği için varını yoğunu verir, yine mahvolmanın eşiğindedir. Kendisi için borca girdiği ve rüşvet verip de Pekin'de bir iş bilsin diye çırpındığı Yang Sun da aslında Shen Te'ye yalnızca maddi çıkarı yüzünden bağlıdır, sonunda onu kendisinden bir çocuk beklediği halde derk eder. Shen T eşine nefret ettiği öteki benliğini (*Gegen-Ich*) takınmak zorunda kalır, kuzeni Shui Ta olarak ortaya çıkar. Harap barakalarda bir tütün fabrikası kurar ve herkesi, çocuğunun babası da dahil, bütün halkı orda boğaz tokluğuna çalıştırır. Shui Ta'nın yönetiminde işler son derece parlak duruma ulaşır. Ama korktukları için saygı gösterdikleri Shui Ta'dan halk şüphelenmeye başlar. Sevdikleri Shen Te'yi onun ortadan kaldırdığı endişesine kapılarak hakimlerin önüne götürürler. Hakimler, vaktiyle Shem Te'nin misafir ettiği tanrılardır. Sanık onların karşısında asıl kişiliğini açıklar:

*“Euer einstiger Befehl / gut zu sein und doch zu leben / zerriss mich wie ein Blitz in zwei Hälften ... gut sein zu ändern / Und zu mir konnte ich nicht zugleich. / Ach, eure Welt ist schwierig!”*

## 5.5 KAUKASISCHE KREIDEKREIS

Bu eser Brecht'in en önemli eserlerinden olup en çok sahnelenen Alman eserlerinden bir tanesidir. 6 tablolu bu nesir dram, sıkça 'epik tiyatromun örnek eseri' olarak da değerlendirilir. Bu eserde dini anlatılarda olduğu gibi 13.yüzyıl'da Li Xing-dao tarafından kaleme alınan Hui-Lan-Ji (*Tebeşir Dairesi*) adlı Çin masalında da kullanılan motiflerin Brecht üslubuyla işlendiği görülmektedir. Temeli bu Çin masalına dayanan 'Kaukasische Kreidekreis'ta da bu Çin eserindeki gibi bilge ve

erdemli bir yargıç bulunmaktadır. Her iki eserde de adli bilgeliklerde benzerlik bulunmaktadır: Söz konusu olan çocuğa annelik duygularını gerçek anlamıyla barındıran anne tanınılacaktır. Brecht, bu bilgeliği ayrı bir biçimde kullanır: Tebeşir dairesi problemiyle annelik bilmececiği çözülecektir.

Brecht, bu eseri sürgün yıllarında ABD’de yazmaya başlar. Politik inançlarından dolayı Tebeşir Dairesi’ni Kafkaslarda, yeni kurulan Sovyetler Birliği’nde sahneletir. Burada iki tane Tebeşir Dairesi hikâyesi oluşur; biri kökeni çok eskilere dayanan, diğeri ise Sovyetlerin Tebeşir Dairesi hikâyesi. Her ikisi de savaşı anlatır. Ama Sovyetlerin hikâyesi, uzun zamanlar batıda yasaklanır.

Büyük prenlere karşı gerçekleşen hükümet darbesinde birçok devlet adamı gibi vali Abaschwili de idam edilir. Baskın sırasında valinin ukala ve şımarık eşi Natella, elbise ve mücevherlerini kurtarma telaşına düşer ve bunları alayım derken oğlu Michael’i öylece unuttur ve can havliyle evi terk eder. Evin hizmetçisi Grusche, bu her yerde aranan veliaht çocuğu kurtarır.

Grusche’nin fakir olması, çocuğa bakmasını zorlaştırır ve ona çocuğu bir çiftlik evine bırakmayı düşündürür. Böylece çocuk hiçbir sorun olmadan yaşamını sürdürebilecektir, ama vicdanı el vermez ve tüm olumsuzluklara rağmen çocuğu, kendi öz oğlu gibi büyötmeye karar verir..

Prens Kazbeki’nin emrinde olan polislerin yaptıkları baskınlardan sürekli şans eseri kurtulur. Yerini ve yaşamlarını garantiye almak için aşırı dindar bir kadınla evli olan kardeşinin yanına gider. Asker olan Simon isminde bir gence aşık olmasına rağmen, çevreden gelebilecek dedikoduların önüne geçmek amacıyla çocuğu evlat edinebilmek için çok yaşlı ve hasta olan bir çiftçiyle kağıt üzerinde bir evlilik yapar. Savaşın sona erdiğini duyan bu adam, bir mucize olmuş gibi sapasağlam bir şekilde ayağa kalkar.

İç savaştan sonra çocuğuna karşı kayıtsız ve duyarsız kalan valinin eşi, miras davası için geri döner ve Grusche'den Michael'i zorla almaya kalkışır. Çocuğa alışmış olan Grusche, çocuğu vermek istemez ve bu durum mahkemelik olur.

Yoksulların dostu olarak tanınan ve ihtilal sonrasında hakimliğe terfi eden köy kâtibi Azdak, bu 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 çıkaranın gerçek anne olduğuna karar verileceğini ve böylelikle de çocuğu ona teslim edeceğini söyler. Start komutunu verildikten sonra Grusche, çocuğun canı incinir endişesine kapılarak onu çekmekten vazgeçer. Bu denem iki defa tekrarlanır, ama Grusche, 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'ya ait olduğuna kanaat getirerek çocuğu Grusche'ya teslim eder.

'*Kafkas Tebeşir Dairesi*' toplumsal ve hümanist pencereden ele alındığında çok başarılı edebi bir eser olduğu görülür. Bu eser öyle ustaca yazılmış ki, toplumun tüm kesimlerine hitap eder. Diğer yandan bu eser, toplumsal ve politik çatışma ortamının bir ürünüdür. İşte bu yüzden bu eser sevildiği kadar bundan nefret de edilir. Başlangıç bölümü en çok tartışılan bölümdür. Burada, küçük bir toprak parçası için iki köy arasındaki kavga söz konusudur. Onların kavgası aslında gerçek bir kavga değildir, çünkü bu kavganın sonucu en başından beri bellidir ve ortada gerçek bir yüzleşme bulunmamaktadır. Akıl ve mantık çerçevesinde bu sorun, her iki tarafın rahatlamaıyla çözülür.

Başlangıç bölümünde, çocuk için kavgaya tutuşan kadınların tebeşir dairesi problemi yer alır. Batılı eleştirmenler bu oyunu, komünizm için yapılan gülünç propaganda olarak değerlendirirler. Onun için batıdaki ilk sahnelemelerde bu başlangıç bölümü hiç oynatılmadan direkt oyuna geçilmiştir. Doğuda da bu bölüme pek de sıcak bakılmamıştır. Başlangıç bölümü ile gerçek oyun arasındaki bağlantı '*akla yatkın değil*' diye değerlendirilmiş, eserdeki sorunun çözüm yöntemi ve biçimi '*ütopik ve gerçek dışı*' olarak kabul edilmiştir.

Eserin ana konusu efsanevi tebeşir dairesi yöntemiyle elde edilen adalettir. Benzer yöneme değinildiği gibi Çin efsanelerinde ve dini hikayelerde de rastlanır ama kazanan kişiler biyolojik annelerdir. Brecht'in tebeşir dairesi yönteminde ise kan bağından kaynaklı annelikten ziyade insanlık ve toplumsal ilişkilerin getirdiği sonuçtan kaynaklı annelik değişmiştir. Yasal olarak Azdak'ın vermiş olduğu karar anlaşılmalıdır. Ancak hümanist perspektiften bakıldığında bunun en mantıksal çözüm olduğu kanısına varılır. Eserde adaletin bulunması bu yüzden toplumsal normlar üzerine inşa edilmiş denilebilir. Bu karar, Brecht'in insanlığı değerlendirmesindeki ütöpik anlayış tarzıyla ilgilidir. Azdak'ın yargılama hakkı genel anlamda politik düşünceye kilitlenmiş ve belirli sınıf prensiplerine uyarlanmıştır. Gouverneur ve eşi, büyük prens, prens, arazi sahibi gibi elit tabakada yer alan kişiler hak iddia etmeleri açısından özellikle seçilmiş '*kaybedenler*'dir. Azdak'ın fakir insanlara olan sempatisi; elit tabakada yer alan insanlara duyduğu tiksintiden de kaynaklanmaktadır.

Brecht'in bu eseri, Azdak'ı mükemmel bir ışık olarak göstererek dahiyane edebi bir teknik ortaya çıkarmaktadır. Buna rağmen, Brecht'in adalete yüklediği anlam ile ideolojik görüşü arasındaki ilişki görmezden gelinemez.

Bu eser ile paranın oluşturduğu egemenlik de eleştirilmektedir. Burada ahlâki nitelik ile elde edilen gelir arasında çapraz bir kur bulunmaktadır, yani ahlâki nitelik ne kadar fazlaysa, kazanılan para da o kadar azdır. Grusche'nin haftalığı 2 kuruştur. Ki bu parayla yalnız bir kaç ekmek alınabilmektedir. Avukatlar işlerini kazanacakları para için yapmaktalar. Tank sürücüleri de maddiyat için iş başındalar. Grusche'nin evleneceği çiftçinin annesi de bu evlilik karşılığında 400 kuruş alma talebinde bulunmaktadır. Hiyerarşide yükseldikçe buna paralel olarak kazanılan para da yükselmektedir. Ordu için ayrılan milyonlar, direkt olarak rüşvetçi prenslerin ceplerine girmektedir.

Eserde vurgulanmak istenen bir başka konu ise savaş karşıtlığıdır. Oyunun başlangıç bölümünde II. Dünya Savaşı'nın doğurduğu yıkım ve felaket dramatize edilmiştir. Grusche'nin aşık olduğu Simon savaşmak için askere gitmek zorunda

kalır ve onu bu durumda onu kaybeder. Azdak'ın *Anti-Krieg-Song*'u gibi buradaki birçok şarkı bu konuyla ilintilidir.

Genel olarak bu eser, günümüzde bile en başarılı ve aynı zamanda en çok tartışılan bir yapıttır.



## 6. SONUÇ

Bavyera'nın Augsburg kenti sakinleri, bağrında kocaman bir deniz barındıracaklarını bilmeden günlük yaşamlarına bakıyorlardı. Eugen Bertolt Friedrich BRECHT randevusuna sadık kalmış, ısıldayan gözlerle konmuştu yeryüzüne.

Akranlarına nazaran çok çabuk ve hızlı büyüdü. Önceleri içgüdüsel olarak karşı çıktı savaşın acımasızlıklarına. Kalbinin derinlikleri, ona bir şeylerin rayında gitmediğini ve bunun artık böyle gitmemesi gerektiğini söylüyordu. Daha çocukluğunda bile isyankâr tutumlar sergiliyordu, sokak çocuklarıyla beraber olmasından hoşnut olmayan ailesine. Gerçek yaşamı onlarda görüyordu çünkü. Karnı tokken insanın etrafındakileri görememesi acı vericidir. Ama Brecht görmüştü görececeklerini ve daldı sokaklara, ait olduğu sınıfı belirleyerek. Yukarıdakilerin görmek istemediklerini gördü o. Ve yaşamının sonuna dek yalnız bırakmadı orada sefalet içinde yaşayan insanları. Tiyatroya ilgi salması belki de buradan kaynaklanıyordu. Tiyatronun en önemli işlevi, toplumsal etkinlikleri, sorunları, çıkmazları dile getirmektir.

Okudukça okudu Brecht; bilinçlendi. Yaşamda ayakta durmanın zorluklarını ve yöntemlerini öğrendi. Kişilik bağlamında taviz vermeyen bir eleştirmen olmasına izin verilmedi yaşamı boyunca. O, yanlış yapan herkesi eleştirdi. Ona büyük zararlar vermesine rağmen, bu tutumundan vazgeçmedi. Savaşla başladı önceleri. Savaşın bencil ve kanlı yüzüne tiksintiyle baktı hep. İleride yazacağı hemen hemen bütün eserlerine konu edindirdi. Savaş ortamından rant elde eden insanlara yönelikti çalışmaları. Onun ironi yaparak Hitler Hazretlerine de eli ulaşınca tehlikeli biri olduğu sezildi ve öldürülmek istendi. Memleketinin onu bağrına basması yerine zorbalıklarla karşı karşıya bıraktığı Brecht, çareyi uzak diyarlara gitmekte buldu. Sürgün yıllarıydı bu yıllar.

Teorik düşünceleri geliştikçe tiyatronun kökenini deşmeye başladı ve tarihin derinliklerinde buluverdi kendisini. İnsanlık tarihinde tiyatro gelişimini irdelerken, onu zirvelere taşıyacak nesnelerle karşılaştı. Aristoteles'in tiyatro tarihine kattığı Katharsis ve Mimesis kavramlarının noksanlıklarını gördü. Binlerce yıl süregelen tiyatro anlayışının miadını doldurduğu kanısına vararak yepyeni epik dram teorilerini geliştirdi. Tiyatronun işlevinin, halkı eğlendirip uyutmak olmadığını, aksine içindeki tüm bastırılmış duyguları açığa çıkararak bireye, evrende onun da bir yer kapladığını hatırlatıp kendine olan özgüveni sağlaması gerektiğini haykırdı.

'Aristotelesçi Olmayan Epik Dram' diye adlandırdığı Brecht'in Epik Tiyatrosu'nun kaynağı *umutulan insanlardır*. Buradaki araştırmamızda vurgulanması gereken en önemli noktalardan biri, Brechtçi epik anlayışın Aristotelesçi epik drama anti-tez niteliğinde olmadığı, aksine sentez görevini üstlendiğidir. Tiyatro tarihinin yadsınması, onun görüşlerine taban tabana zıttır. Çünkü o, insanlık tarihinin sürekli engellenemez bir değişim ve gelişim içerisinde olduğuna inanırdı. Brecht, Aristoteles'in *Katharsis*'i (özdeşleşme, ruhsal arınma) yerine kendisinin geliştirdiği *Verfremdungseffekt* (Yabancılaştırma efekti ya da etkisi) kavramını yerleştirerek en alt tabakada yer alan insanlara hitap etti. Yani bir anlamıyla tiyatronun yön değiştirmesine neden oldu. Zira o güne kadar tiyatro, elit tabakaya sunulan bir hizmet olarak algılanıyordu. Tiyatroyu bir nevi tüm sosyal tabakada yer alan insanların önüne kırmızı bir halı gibi serdi Brecht.

Eserleriyle bir bütün olarak ele almalı Brecht'i. Bu araştırmamızda da yer verdiğimiz eserleri ile yaşamı ve ütopyası arasında bir paralellik görülmektedir. Görmek istediği dünyanın bir portresini çiziyor adeta kendi yapıtlarıyla. Düşüncelerin özgürce dolaştığı bir dünya, hele hele Birinci ve İkinci Dünya Paylaşım Savaşları dönem koşulları için akla hayale gelmezdi. Brecht'i *toplumsal sürecin yarattığı bir somuç* olarak ele almak, doğru bir tespit olacaktır. Çünkü toplumsal tarih, etki ve tepkilerle doludur. İğnenin ucu bir yerlere battığında verilen refleks gibi değerlendirilebilir. Varolana karşı sürekli alternatif arama eğilimleri, insanın doğasında vardır. En ufak bir boşluğun oluşması durumunda kendisini gösterir.

Brecht de bu boşluktan yararlandı ve alternatif toplumun nesnelerini aralayabilecek tüm kapıları sonuna kadar açtı.

Bertolt Brecht'in yalnızca yaşadığı dönemle sınırlandırılmaması gerektiğinin de bilincine varılması gerekmektedir. Brecht'in ele aldığı konular güncelliğini hâlâ korumaktadır. Kişisel çıkarları doğrultusunda dünyayı bir savaş arenasına çevirmek isteyen insanlar hâlâ mevcuttur. Bunun diğer tarafında ise savaş mağdurları bulunmaktadır. Bireysel rantları toplumsal olgulara dönüştürerek insanlar arasında kırınlık yaratan düşünceler var olduğu müddetçe Brecht'in eserleri de okunulup düşüncelerine yer verilecektir.



## 7. KAYNAKLAR

1. Abitur Wissen, Herausgegeben von H.Stadler und K.Dickopf, *Literatur*, Fischer Taschenbuch Verlag, München 1992
2. Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, iletişim yay. İst.1994
3. Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan yay. Ank.1994
4. Axis 2000, *Büyük Ansiklopedi*
5. Barthes, Roland, *Yazarlar ve Yazanlar*, Ekin yay. Ank.1995
6. Benjamin, Walter, *Brecht'i Anlamak*, metis yay. İst.2000
7. Bezirci, Asım, *Kültür ve Edebiyat*, Yön yay. İst.1992
8. Bezirci, Asım, *Edebiyat Bahçesinde*, Evrensel Basım Yayın, İst.1998
9. Brecht, Bertolt, *Sanat Üzerine Yazılar*, cem yay. İst.1997
10. Brecht, Bertolt, *Epik Tiyatro*, cem yay. İst.1997
11. Brecht, Bertolt, *Seçme Şiirler*, Yön yay. İst.1992
12. Brecht, Bertolt, *Üç Kuruşluk Roman*, Oda yay. İst.1994
13. Brecht, Bertolt, *Bay Puntila ile Uşağı Matti*, İzlem yay. İst.1964
14. Brecht, Bertolt, *Mutter Courage und ihre Kinder*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1967
15. Brecht, Bertolt, *Halkın Ekmeği*, Evrensel Basım Yayın, İst.1997
16. Brecht, Bertolt, *Oyun Sanatı ve Dekor*, cem yay. İst.1994
17. Brecht, Bertolt, *Hurda Alımı*, Günebakan yay. İst.1977
18. Brecht, Bertolt, *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, Altın Kitaplar Yay., İst.1980
19. Bunge, Hans (Derleyen), *Brecht'in Lai-Tu'su*, inter yay. İst.1989
20. Çalışlar, Aziz, *20.yy'da tiyatro*, Mitosboyut yay. İst.1993
21. Çebi, Ahmet Kerem, *Brecht estetiğinin Perspektifi Dünya Devrimidir*, Suteni Yay. Ank.1996
22. Çeviren: Hüseyin Atay, *Farabi'nin Üç Eseri; Muthuluğu Kazanma, Eflatun Felsefesi, Aristo Felsefesi*, Morpa Kültür yay. İst.2003
23. Demirer, Temel-Özbüdü, Sibel, *Yabancılaşma*, öteki yay. Ank.1998
24. Demirer, Temel, *Postmodern Müdahale ve Başkaldırı İmkânı*, öteki yay. Ank.1998
25. *Deutsche Dichter* (Band 7), reclam 1989
26. Dilligil, Turhan, *Tarih Boyunca Tiyatro 1*, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, Ank.1953
27. Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı yay. İst.1990

28. Frenzel, Elisabeth, *Daten deutscher Dichtung, chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*, band 2, dtv.1982
29. Frolov, Ivan, *Felsefe Sözlüğü*, cem yay. İst.1997
30. GIGON, Olof, *Einleitung zu: Aristoteles, Poetik*. Reclam: Stuttgart 1961
31. Glaser, Hermann – Lehmann, Jacob – Lubos, Arno, *Wege der deutschen Literatur*, ein Ullstein Buch.
32. Grabert-Mulot-Nürnberg, *Geschichte der deutschen Literatur*, BSV, München 1985
33. Helmut M., Müller, *Schlaglichter der deutschen Geschichte*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1994
34. Kabaklı, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, Türk Edebiyatı Vakfı Yay. İst. 1991, 5 Cilt
35. Kesting, Marianne (Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von), *Bertolt Brecht* Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1959
36. Konfüçyüs, *Seçmeler*, Morpa Kültür yay. İst.2003
37. Kudret, Cevdet, *Batı Edebiyatından Seçme Parçalar*, inkılap ve aka. İst.1980
38. Kurtuluş, Hilmi, *Türk Tiyatrosu*, Toker yay. İst.1987
39. Lukacs, George, *Avrupa Gerçekçiliği*, Panel yay. İst. 1987
40. Lunaçorski, Anatoli, *Sosyalizm ve Edebiyat*, yön yay. İst.1993
41. Lunn, Eugene, *Marksizm ve Modernizm*, Alan yay. İst.1995
42. Martini, Fritz, *Deutsche Literaturgeschichte*, Alfred Kröner Verlag, stuttgart 1984
43. Marx-Engels-Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, Evrensel Basım Yayın, İst.1996
44. Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, cem yay. İst.1994
45. Nikolayeviç Pospelov, Gennadiy, *Edebiyat Bilimi*, Evrensel Basım Yayın, İst.1995
46. Nutku, Özdemir, *Oyunculuk Tarihi*, YKY. İst.1995
47. Prof.Dr.Salihoğlu, Hüseyin, *20.yy Edebiyat Sanatı*, imge kitabevi, Ank.1995
48. R.Kaiser, Gerhard, *Die deutsche Literatur, Gegenwart*, reclam 1975
49. R.Paucker, Henry (herausgegeben von), *Die deutsche Literatur*, Neue Sachlichkeit, reclam 1974
50. Rosenthal,M-Yudin,P., *Felsefe Sözlüğü*, sosyal yay. Ank.1991
51. Slater, Phil, *Frankfurt Okulu*, Kabalcı yay. İst.1998
52. Subik, Christoph, *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität, Versuche über Philosophi Bertolt Brechts*, Klagenfurt 1998
53. Suchkov, Boris, *Gerçekçiliğin Tarihi*, Bilim yay. İst.1976
54. Ünlü, Mahir, *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, cem yay. İst.1992
55. Valentin, Gerold-Dr.Müller, Friedrich, *Deutsche Dichtung*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1993

56. Von Beutin, Wolfgang, Ehlert, Klaus, *Deutsche Literaturgeschichte*, J.B metzlersche Verlagbuchhandlung, Stutgart 1992
57. Wright, Elizabeth, *Postmodern Brecht*, dost kitabevi, Ank.1998

### Dergi ve Gazeteler

1. Augsburger Allgemeiner Zeitung, 08.01.1998 Nummer 5
2. Badische Zeitung, 10.02.1998
3. Berliner Illustrierte Zeitung, 14.12.1997
4. Berliner Morgenpost, 17.01.1998, 08.02.1998, 10-11.02.1998
5. Cumhuriyet Gazetesi, 27.01.1998
6. Die Zeit Dergisi, 05.02.1998
7. Ege Batı Dilleri ve edebiyat Dergisi, 1983/1
8. Fuldaer Zeitung, 11.02.1998
9. Güney, üç aylık Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi, *Nisan-Mayıs-Haziran 1998*
10. Güney, üç aylık Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi, *Ocak-Şubat-Mart 2005*
11. İnsancıl Dergisi, *Haziran 1998*
12. İnsancıl Dergisi, *Temmuz 1998*
13. Landkreis Zeitung, 22.01.1998
14. Rhein-Neckar Zeitung, 11.02.1998
15. Spiegel Dergisi, 01.12.1997
16. Süddeutsche Zeitung, 15.12.1997
17. Virgül, aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi, Sayı 21, *Temmuz-Ağustos 1999*
18. Weltwoche, 26.03.1998
19. Yazko Çeviri, *Temmuz-Ağustos 1981*
20. Yeni Binyıl Gazetesi, 23.05.2000

## 8. ÖZET

Brecht, klasik dramın karşısına kendi ifadesiyle “*epik tiyatro*”yu oturtur. Klasik dramı mazide kalmış olarak değerlendirir. O yüzden eski şartlara yaraşan yeni bir şeyler yaratmak ister.

‘*Mann ist Mann*’ adlı eseriyle, kendi yeni tiyatro taslağının temel taşlarını dizer. Bundan böyle epik tiyatrosunu asla terk etmez. Özellikle de sürgün yıllarında (Exiljahre) kaleme aldığı ‘*Leben des Galilei*’, ‘*Der gute Mensch von Sezuan*’ ve ‘*Mutter Courage und ihre Kinder*’ gibi eserlerinde onun tiyatrosunun yeni biçiminin tipik özelliklerine rastlanır.

Epik-Diyalektik tiyatrosunun oluşumu, onu, yeni dramatik ifade biçimlerine yöneltir. Dramatik tasarılarını Schiffbauerdamm tiyatrosunda sergiler. Brecht sadece, şimdiye kadar alışlagelen “*zevkten dört köşe olup alkış tutan seyirci*” değil, “*aktif olarak beraber düşünen seyirci*” yaratmak ister. Sahne eserinin seyircide bir faaliyet, harekete geçiş hissinin uyandırması gerekirdi. Böylece olayları salt izleyip gülen değil, aynı zamanda yorumlayıp eleştiren seyirci yaratılacaktı.

Klasik tiyatronun amacı, korku ve merhamet aracılığıyla insanların tinsel (ahlâki) iyileşmesiydi. Buna karşın Brecht, Marksist düşüncedeki toplumsal değişimi ister. Onun tiyatrosu, eğlendirici öğreti sürecini hazırlar. Bu tiyatro teorisini Brecht epik olarak adlandırır, çünkü drama, bir roman gibi zaman ve mekan üzerine uzanır.

Epik tiyatronun tipik özelliklerinden biri, sahnedeki bir olayın yabancılaştırılmış temsilidir. Brecht, kendisinin yabancılaşma tekniği aracılığıyla tiyatro konuklarını şaşırtmayı, hatta ürkütmeyi amaçlar. Yabancılaşma efekti, anlaşılır olanın ve alışılanın, seyircinin beklentilerinin dışında, alışılmayan bir şeye dönüşmesinden ibarettir.

Bir tiyatro gecesi başlangıcında oturma salonunu bir bayram havası kaplar. Brecht, “Trommeln in der Nacht” adlı eserini sahnelerken “*Romantik bir şekilde dik bakmayın*” (*Glott nicht so romantisch*) diye yazan tabelaları sahnenin her yerine asarak salondaki seyircilerin şaşkınlık ve hayret içerisinde kalmasına neden olur. İşte burada Brecht, Y-Efektini kullanmıştır.

Y-Efektleri, seyircinin, sahnede gerçekleşen olayın içerisine girmesini engellemelidir. Gerçeklik görüntüsü kesintiye uğrayarak görünmeyen olayların görünür kılınması hedeflenir. Buna örnek olarak izdüşümler (projeksiyon), saydamlıklar, perdede gösterilen yazılar, oyunun içine sıvıştırılan ve oyunla şu veya bu şekilde iliştilen şarkılar, pankartlar ve olayların, olayların dışında kalan bir anlatıcı –ki bu anlatıcı kişi sahnede olup bitenler ile seyirci arasında bir arabulucu rolünü üslenip seyirciyi bir sonraki olaya hazır olması için motive eder- tarafından yorumlanması verilebilir.

Her bölümün başlangıcında bir anlamıyla gelecek olaya bir bakış niteliğini taşıyan “içindekiler” kısmı bulunur. Tiyatronun epik biçiminde olayların akışı zikzak şeklindeyken dramatik biçimde düz, yani monotondur. Seyirci, çalışmanın nesnesi konumundadır ve nelerin olacağı hususunda bilgilendirilir. Brecht’in epik-dram teorileri daha birçok unsuru kapsamaktadır. Örneğin, toplumsal varoluşun düşüncüyü belirlemesi. Bu aynı zamanda Karl Marx felsefesinin çekirdek tezidir. Buna karşın dramatik biçimde varoluşu belirleyen düşüncedir.

Bertolt Brecht, epik tiyatrosuyla, varolan mevcut kötülüğün görünür kılınması için kendisine uygun gelen oyun biçimini geliştirmiştir. Brecht’in dramatik eserleri ve epik tiyatro sahne bilgisi (Dramaturgie) global bir etkiyi amaçlamıştır. Alman dili kapsamının içinde ve dışında kalan pek çok dramcı, onun etkisi altında kalarak eserlerine yön vermişler ve onun teorileri aracılığıyla modern drama ve modern tiyatro saflarında yer edinmişlerdir.

## ABSTRACT

Brecht as in his own words settles '*epic theatre*' opposite to classical drama. So, he wants to create something which goes with the old conditions.

In his book, '*Mann ist Mann*', he lies the foundations of the outline of his new theatre. Since then, he never abandonees his epic theatre. In such works as '*Leben des Galilei*', '*Der gute Mensch von Sezuan*' and '*Mutter Courage und ihre Kinder*' of his exile years, the typical features of his new form of theatre are obvious.

The occurrence of Epic- Dialectic Theatre directs him towards new forms of dramatic expressions. He presents his theatrical projects at Schiffbauerdamm theatre. Brecht wants to create not only the so far orderly '*spectator who jumps and claps for joy*', but '*a spectator who thinks actively together.*' The work of scene must have set the feeling of watcher into action, and aroused an activity. Therefore he would create a spectator who not only watches and cries at events, but also comments and criticises them.

The aim of classical theatre was the moral treatment of men through dread and compassion. However, he wants the social change in the Marxist doctrine. Brecht prepares his theatre to a joyful thinking process. He terms this theatrical theory as epic, because, drama, like novel, lies upon space and time.

One of the typical features of the epic theatre is the performance of an alienated event on the stage. Brecht aims at bewildering even to startle the theatre viewer by means of his own Alienation techniques. The Alienation Effect is based on those which are understandable and ordinary, out of the expectations of the viewer, to turn into unusual one.

At the beginning of a theatrical night, the viewer's hall is full of a festival atmosphere. When Brecht put his play "*Trommeln in der Nacht*" on the stage, he

surprises and frustrates the spectators in the saloon by hanging billboards saying “*Don’t stare romantically*” (*Glott nicht so romantisch*) on every corner of the stage. Here Brecht has used Estrangements Effect.

Estrangements Effect should block the viewer to enter into the event which is performing on the stage. The phenomenon of reality seems to change the scene and it is aimed to make the events which are unseen to be seen. For example, projections, transparencies, the writings on the curtain, those songs which are put in the play and etc. connected with it, banners and events out of events a speaker –that speaker plays the reconciler between the viewer and the events that happen on the stage and motivates the viewer to be ready for the next events.

At the beginning of each scene, in a sense, there presents an ‘index’ that contains a characterization about next event. While the process of the events is rough in the form of epic theatre, it is ordinary and monotonous in the form of drama. The viewer is at the position of the object of work and is informed about what will happen. Brecht’s epic drama theory includes much more elements. For example, in his theatrical view social existence determines the way of thinking and thinking itself. This is also the major thesis of Marx’ philosophy. Opposite to this, in the dramatic form it is thought that it determines social existence.

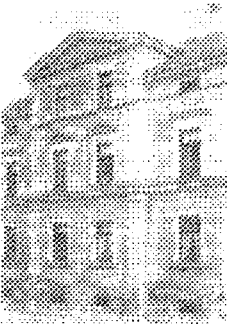
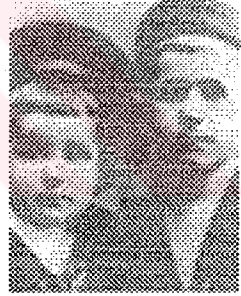
Bertolt Brecht, with his epic theatre, has developed a play form which goes with him to bring existing evils to light. Brecht’s dramatic works and the dramaturgy of his epic theatre has aimed a universal impact. In German language and literature and out of it, many dramatists under his influence have given a direction to their works and have occupy a place on the side of modern drama and theatre via his theories.

## 9. FOTOĞRAFLAR



1. Eugen Bertolt Friedrich Brecht, 10 Şubat 1898’de bu evde dünyaya gelir.

2. Brecht, 29 Haziran 1900’de doğan kardeşi Walter ile birlikte.



3. Brecht’in çocukluğunu geçirdiği ev. Brecht bu evde Baal ve Trommeln in der Nacht adlı eserlerini kaleme alır. Burada ayrıca yüzlerce şiir yazmıştır.



4. Brecht ve ailesi

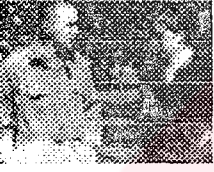
5. Brecht (1915)



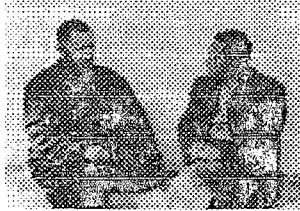
6. Genç Brecht (1920)



7. Arno Fleischer'in çiziminden Brecht



8. Ruth Berlau ve Brecht



9. Lion Feuchtwanger ile birlikte



10. Helena Weigel ile birlikte (1954)



11. Helena Weigel (1950)



12. Brecht'ten fotoğraflar