
BERTOLT BRECHT, ANTI-FAŞİZM MÜCADELESİ VE EPİK TİYATRO

*Aysun GEZEN * Ankara Üniversitesi*

GİRİŞ

“Diğer yazarlara hiçbir şey öğretmeyen yazar, hiç kimseye bir şey öğretmez,” der Walter Benjamin ve devam eder: “Diğer yazarları öncelikle üretime yöneltmeli, ikinci olarak da kullanımlar için gelişmiş bir araç sunabilmelidir. Bu araç, ne kadar çok tüketiciyi üretim süreciyle ilişkiye sokarsa, ne kadar fazla sayıda okuyucu ve seyircinin sürece katılımını sağlarsa, o denli iyi bir araç olacaktır. [...] böyle bir modelimiz vardır. Bu, Brecht’in epik tiyatrosudur” (Benjamin, 2008, s. 84).

Bertolt Brecht’in tiyatrosu, elbette ki birçok yazarı üretime yöneltmiş, birçok seyircisi ve okuyucusunu da üretim sürecinin bir parçası kılabilmektedir. Ne var ki bu dâhil etme ve çoğaltma süreci, salt sanatsal bir konumlanışın ürünü olarak da cereyan etmemiştir. Brecht, yazdıklarının alıcısı olan herkesi, açık açık bir harekete, direnişe davet eder. Bu direniş, bir yanılla kapitalizme, bir yanılla nasyonal sosyalizme karşı bir direniş olacaktır. Direnişe davet de, genelde faşizm özeldeyse nasyonal sosyalizme dair güçlü bir eleştirinin üzerine kurulmuştur. Bu çalışma da, işte bu eleştirinin temel unsurlarını belirginleştirmek amacıyla yapılmıştır.

Brecht’in yaşam öyküsü, sürgün yılları, sürgünde olmasına rağmen Nazi Almanya’sına dair ilgisini hiç yitirmeyerek, burada yaşananları değiştirebilmek için kendine özgü bir yol belirlemiş olması bu öyküyü incelemeyi bir anlamda zorunlu kılmaktadır. Kendine özgü yöntemine dair ise tiyatrosu-

* Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi Anabilim Dalı

yu nasıl ele aldığı, farklılaşan ve eğlendirerek değiştirmeye yönelik bir estetik anlayışını nasıl oluşturduğu ele alınacaktır. Estetik ve siyaset ilişkisini en iyi yansıttığı düşünülen, Brecht'in Nazi Almanya'sı hakkındaki çıplak gerçeği ortaya sermek konusundaki tutkusunun doruğa çıktığı oyun *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, bu eleştiriyi tiyatro aracılığıyla ortaya koymasının en üst noktası olarak incelenecektir. Çalışma içerisinde daha geniş yer verilen oyunların seçiminde Jonh J. White ve Ann White'ın *Bertolt Brecht's Furcht und Elend des Dritten Reiches: A German Exile Drama in the Struggle against Fascism* kitabı esas alınacaktır. Brecht'in, başlığı "Furcht und Elend im Dritten Reich", yani III. Reich'ta Korku ve Sefalet yerine aidiyet¹ ilişkisiyle kurmuş olması da konuyu sadece tek bir mekânla sınırlama dezavantajını ortadan kaldırdığı gibi, ilişkisellik içerisinde, çok daha zengin imalarla ele almayı kolaylaştırarak geniş bir bakış açısı sağlar. Bu bakımdan genelde faşizme, özelde ise nasyonal sosyalizme ilişkin geniş bir perspektif sunar ve bir uyanı olarak yerini alır.

Brecht'in Yaşamı Üzerine

Bertolt Brecht, 1898'de Augsburg'da doğmuştur. Babası, bir kâğıt fabrikasının dürüst ve çalışkan müdürüdür. Fakat içinde yetiştiği burjuva sınıfına olan başkaldırısı çocukluğundan itibaren görülmeye başlar. Gençlik yıllarında yazdığı dizeler bunu gösterir niteliktedir:

"Oldukça varlıklı bir ailenin oğlu olarak büyüdüm.

Annem, babam beni herkesin giydiği bir yaka içine hapsettiler

Ve alışkanlıklarının hizmetkârı olmamı istediler.

Emir alma sanatını öğrettiler.

Ama büyüyüp şöyle bir bakınca

Hoşlanmadım kendi sınıfımın insanlarından,

Ne emirlerinden ne de hizmete hazır oluşlarından

Ve bıraktım kendi sınıfımı, döndüm unutulmuş sıradan insanlara."

(Nutku, 2007, s.13)

Şiiri yazdığı zaman henüz on altı yaşındadır. Öğretmenlerin birtakım kalıpları kafalarına sokmaya çalıştığını düşünerek onlara saygı duymadığı ve yaptığı ödevlerle öğretmenleri kızdırdığı aktarılır. Lisede 1915 yılında

¹ Almanca'da Genitiv'e, Türkçe'de iyelik ekine karşılık gelir.

yazdığı savaş karşıtı bir şiir nedeniyle okuldan atılma tehlikesi atlatmıştır.² 1917'de liseden mezun olan Brecht, Münih Tıp Fakültesi'ne yazılır. Savaşın bitimine yakın eğitimini yarım bırakarak Augsburg'daki gezici bir hastanede gönüllü olarak çalışır. Burada gördükleri ve yaşadıkları savaş karşıtı tutumunun keskinleşmesine de katkı sağlayacaktır. Bu dönemde "Ölü Askerin Efsanesi" adlı şiirini yazar (Brecht, 2005, s. 6; Nutku, 2007, s. 14).

İlk oyunu olan *Baal* ise burjuva kahraman yaşamına bir tepki olarak yazılmıştır. *Baal* (Suriye toprak tanrısı) sarhoş bir şair ve burjuvazinin kabul edemeyeceği bir hergeleydi. Özdemir Nutku'nun deyişiyle "Brecht'in yüreğindeki anarşizmin ürünüydü" (Nutku, 2007, s. 15). *Baal*'vari karakterler bazı şiirlerine de konu oldu ve bu karakterler doyumsuzluğu simgeliyordu, ya korsanlar ya da maceraperestler olarak karşımıza çıkıyorlardı: "soylu hayvanlar gibi, yumuşak esintilerle, sarhoş maviliklerle yaşarlar ve açlık, ateş ve kötü kokular içinde ölürlər" (Nutku, 2007, s. 15).

1919'da *Augsburger Volkwillen* gazetesinde tiyatro eleştirileri yazmaya başlar ve öncelikle de kendi yaşadığı yerin tiyatrosunu hedef alır (Brecht, 2005, s. 6). Büchner ve Frank Wedekind'i örnek alarak kendi politik tiyatrosunun çerçevesini çizer. Wedekind seyirciye tiyatrodaki olduğunu hep anımsatan ve seyirciye akıl yoluyla ulaşan, teatralliği benimseyen bir yazar, kabare türünde oyunlar yazan usta bir taşlamacıdır (Nutku, 2007, s. 69). Büchner de Wedekind ile birlikte dışavurumcu tiyatronun temsilcilerinden sayılır. Brecht'in ilk oyunlarında bu etkiler görülse de o kendini hiçbir zaman bu akımın içinde saymamış ve tehlikelerini de görmüştür. Onların yalnızlığına ve kendilerini toplumdan koparmalarına karşıdır. Karl Valentin'den ise sivri dilli hicve olan merakını alır (Thoss, Boussignac, 2010, s. 22).

Bu tarihte *Spartakus*³ adlı bir oyun yazar (daha sonra *Gecede Trampetler / Gecede Trampet Sesleri* adıyla sahnelenmesine uğraşır, 1922'de Herbert Ihering tarafından sahnelenir ve Brecht Kleist ödülünü alır). Münih çevresinde de tanınmıştır, bu iki kent arasında mekik dokur. Münih'te bir kafede (Stephanie) şiir ve moritatlarını okumaya başlar (Nutku, 2007, s. 16). Sonra ünlü Karl Valentin'in "Gürültü Tiyatrosu"nda çalışmaya başlar. En önemlisi de aynı yıl yaşamı boyunca yanında olacak Lion Feuchtwanger ile tanışır. 1922'de Münih Kammerspiele'de oynanan *Gecede Trampetler*'in ardından

² Neredeyse okuldan atılmasına neden olan ödevinde Horace'ın "şerefli ve hoştur ülke için ölmek" mısrası üzerine yazdığı şiir şudur: "ölmek her zaman can yakar / ister yatakta, ister savaş alanında / Ancak kuş beyinliler hayatlarını / can-ı gönülden vermekle övünürler, nitekim / ölüm yaklaştığında ilk kaçanlar da onlardır..." (Thoss, Boussignac, 2010, s. 11).

³ Almanya'da başarısızlığa uğrayan devrim sırasında geçer (Thoss, Boussignac, 2010, s. 28).

Berlin tiyatro eleştirmenlerinin dikkatini çeker.⁴ Yayınevleri ve tiyatrolarla konuşmak üzere Berlin'e gider. Fakat orada çok kalmaz ve Münih'e geri dönerek opera şarkıcısı Marianne Zoff ile 3 Kasım 1922'de evlenir. Kleist ödülü ise bu evlilikten 10 gün sonra gelir. Evlilikleri fazla sürmez.

1923 yılının sonlarında Carl Zuckmayer ile Brecht'e, Max Reinhardt'tan tiyatrosunun dramaturgları olmaları için öneri gelir ve Brecht Berlin'e gider. Burada hayatında önemli yer tutacak olan Helene Weigel ve yardımcısı olacak Elisabeth Hauptmann ile tanışır. Oyunlar arka arkaya gelmeye başlar. 1927'de *Küçük Mahagonny*'nin dünya prömiyeri, 1928'de ise *Üç Kuruşluk Opera*⁵ sahnelenir. Oyun büyük bir başarı getirir ve Avrupa'nın hemen her ülkesinde yankı bulur.

27 Şubat 1933'teki Reichstag yangınıyla⁶ Brecht, Almanya'da alarm zillerinin çalmaya başladığını hisseder. Ailesini ve birkaç dostunu da alarak Prag'a kaçar. 10 Mayıs'ta Berlin operası önünde Yahudi kökenli sayılan yazarların yakılan kitapları arasında Brecht'inkiler de vardır, çünkü o da bir Marksisttir (Nutku, 2007, s. 23). Prag'a geçişiyle birlikte ise Brecht'in göçebe, sürgün yılları başlar. Prag'tan Viyana'ya, oradan Zürich'e geçer. Burada Nazi rejiminden kaçan dostlarıyla –Heinrich Mann, Kurt Kläber, Walter Benjamin vb.– karşılaşır. Bir süre Paris'te kaldıktan sonra Svendborg yakınında bir köye yerleşir. Burada Skoosbostrand'daki dönemi oldukça verimli geçer. Olayları gazete, radyo ve benzeri iletişim araçları ve onu ziyarete gelenler sayesinde takip eder. Bu daha sonra *Furcht und Elend des Dritten Reiches* için de materyal toplama yönteminin önemli bir parçası olacaktır. Birçok önemli eserini bu verimli dönemde kaleme alır – örneğin *Galilei'nin Yaşamı*, *Cesaret Ana ve Çocukları*, *Sezuan'ın İyi İnsanı*, *Lukullus'un Sorgulanması*.⁷ Şiir tekni-

⁴ Oyunu görmek için Berlin'den gelen Herbert Jhering daha sonra Börsen-Courier Gazetesi'nde şunları yazar: "Yirmi dört yaşındaki yazar Bert Brecht, bir gecede Almanya'nın yazınsal yaşamını değiştirdi... Oyunlarıyla yeni bir sanatsal bütünlüğün sergilenmesi, sonra tümüyle kendine özgü bir dramaturgi, Brecht'in dehasını oluşturan öğeler..." (Brecht, 2005, s. 7).

⁵ Oyun, John Gay'in 1728 tarihli *Dilenciler Operası*'ndan Elizabeth Hauptmann'ın 1927'de yaptığı taslak çeviri üzerinde çalışılarak uyarlanmıştır (Bakacak, 2006, s. 17).

⁶ Brecht'e göre yangın, polis örgütünü yeniden diriltmenin gerekliliğini ortaya atmak için bizzat nasyonal sosyalistler tarafından çıkarılmıştır. "Goering, polis örgütünü olağanüstü bir görevle diriltmenin gerekliliğinden bahsederek aslında kundağı kendisinin soktuğunu kabul etmiştir" (Brecht, vd. 2001, s. 67). Bu aynı zamanda Goering ve Hess'in konuşmaları üzerinden gerçeği nasıl yeniden yarattıklarına dair analizine de örnektir. Aynı eserin ilerleyen kısımlarında ise yangının iktidarı ele geçirmek adına nasıl çıkarıldığına yönelik olarak şunları söyler: "Bütün belirtiler, kundaqlama ve suçlamanın bir olgu ve hükümet darbesinin bunu izleyen başka bir olgu olmadığını, aksine kundaqlama ve suçlamanın planlanmış hükümet darbesinin ilk perdesi olduğunu gösteriyordu" (2001, s. 77).

⁷ Cesaret Ana ve Lukullus'un Sorgulanması, ana izleği savaş olan iki önemli oyundur.

ğinde ise değişiklikler meydana gelir: uzun dizelerin yerini hicve dayalı (satirik) kısa dizeler alır; *Ev Vaazları*'ndaki (*Hauspostille*) toplumdışı tavrı, toplumsal bir tavra dönüşür.

Brecht'in politik olmayan tek bir yazısı yoktur.⁸ Ele aldığı meselelerin tümü gerçekleri ortaya koymak içindir. Svendborg'taki (Danimarka) dönemi onun hayatında bir dönüm noktası teşkil eder. Çok okur, bilgisini artırır. Marksizm'i özümser ve dünyanın değişmesi gerektiğine yürekten inanır. Oyunlarında, yazılarında, tiyatro kuramlarında ve uygulamalarında kendi dünya görüşüne uygun bir yol çizer; her şeye eleştirel gözle bakar, etrafındakilerle tartışıp onların görüşlerine de değer vererek kararlar alır, edindiği bilgi ve izlenimleri kullanır. Yaşamının sonuna dek kapitalizm ve faşizm karşıtı mücadelesini sürdürmüştür. Akılcı bir tutumla olacak toplumsal bir devrime, yeni bir dünyayı var edecek yeni zamanın yaratılmasına inanır.

Rusya'da geçirdiği iki haftadan sonra Amerika'ya gider, Hollywood'a beş mil uzaklıktaki Santa Monica'ya yerleşir – bunun bir sebebi de Nazilerden kaçan Thomas ve Heinrich Mann'ın burada olmasıdır (Brecht, 2005, s. 13). Burada film senaryoları yazar ve satılmasına uğraşır. Yazdığı senaryolardan yalnızca biri *Hangmen Also Die!*⁹ satın alınır ve filmi yapılır. Amerika'da Hanns Eisler'in evinde Charlie Chaplin ile iletişim kurma imkânı yakalar, aralarında sıkı bir dostluk başlar. Brecht, Chaplin'in filmlerini izlemeye, filmlerinin ilk gösteriminden çok önce çağırılmıştır (Berlau, 1989, s. 146). Chaplin'le öyküler tasarlamışlar, Brecht, Chaplin'in bir filmiyle ilgili şiir yazmıştır. Hatta Brecht'in bazı karakterleri Chaplin'in filmlerinden esinlenerek oluşturulur.

1947 yılında Brecht, Amerika Karşıtı Etkinlikler Soruşturma Komitesi Başkanı Parnell Thomas tarafından sorgulanmak üzere Washington'a çağrılır (Nutku, 2007, s. 30). Komünist fikirler besleyip beslemediği, komünist bir grup içinde yer alıp almadığı sorulur. Verdiği zekice yanıtlar herkesi kahkahaya boğar, onu manşetlere taşır ve tanınmasını sağlar. Savaşın sona ermesiyle Ekim 1948'de Salzburg, Prag ve Dresden üzerinden Doğu Almanya'ya dönerken yanında bir de Amerikan edebiyat ödülü getirir. Doğu Berlin'deki son yılları zorlu geçer, kendisine bir tiyatro ödeneği verilmiş olsa da yaptığı

⁸ Benjamin, onun şiirlerinde rastlanmayacak tek özelliğin "politik olmayan toplum karşıtı bir tavır" olduğunu söyleyerek bu görüşü destekler görünür (Benjamin, 2007, s. 65). Benzer şekilde Elisabeth Wright da Brecht'i politik bir yazar olarak tanımlar (1998, s. 24).

⁹ Bu filmin yapım aşamasında Brecht sık sık stüdyoya giderek katkı vermeye çalışmış, fakat Berlau'nun anılarında aktardığı üzere filmin yönetmeni Fritz Lang tarafından Brecht'in istekleri kabul edilmemiş ve hatta kendisinden habersiz değişiklikler yapılmıştır. Bu film, Brecht'in Amerika'daki sürgün yaşantısının en kötü dönemlerinden biridir (Berlau, 1989, s. 121-122).

bütün her şeye karışılır.¹⁰ Brecht burada eşi Helene Weigel ile birlikte Eylül 1949'da "Berliner Ensemble"ı kurar ve bu topluluk dünya çapında bir ün kazanır (Brecht, 2005, s. 14). Brecht kalan ömrünü Doğu Almanya'da geçirir ve 1956 yılında burada ölür.

Brecht'in Düşünsel Çizgisi

1927 yılına kadar genç Brecht, savaş yıllarının getirdiği yıkım, ekonomik çöküş, sınıflar arası derinleşen çelişkiler ve toplumun içine düştüğü umutsuzluktan etkilenen bir yazar olarak karşımıza çıkar. İnsanların yalnızca çevreleri yoluyla anlaşılabilirliğini ve saptanabilirliğini görmüştür, çünkü insanın kişiliği değişen dış dünyanın ürünüdür¹¹ (Nutku, 2007, s. 35). Tam bir savaş karşıtı olan Brecht, savaşın sürekli devam ettiği dünyada adaletten söz edilemeyeceğini söyler, insanların türdeşleri için adil olabileceği düşüncesini reddeder. Bu dönemde Brecht'in düşüncelerine tam bir karamsarlık hâkimdir: bu dünya kötülük tarafından kirletilmiştir, Tanrısızdır; insanlar da bütün bunlar karşısında çaresizdir (Nutku, 2007, s. 36). Gençlik dönemlerinde yazdığı eserlerde yoksullar aşağılık, zenginler ise acımasız ve sömürücüdür. İlk oyunlarında işlediği ana tema, bugün acı çeken yoksulun yarın fırsatını bulduğunda bu düzen içinde ezenler kadar acımasız ve obur olacaktır.

1920'lerin ortasında Marksizm¹²'i özümsemesiyle bu resmin ancak bütünün yarısı olabileceğini fark eder. Marksizm resmin olumlu olan diğer yarısındadır. "Dünyayı değiştirin, çünkü değiştirmek gerekiyor" (Nutku, 2007, s. 36). Bu düzenin ne olacağına ilişkin somut ve kesin bir öneri sunmaz çünkü bu diyalektik materyalizme paralel bir tavır da olmayacaktır. Yazar çağının tanığıdır, yargıcı değil. Böylece Elisabeth Wright'ın sınıflandırmasına atıfla ilk öznelci evresinden ikinci nesnelci evreye, kaba bir materyalizme doğru geçmiştir. Bu dönemde verdiği eserler daha ziyade didaktiktir, *Lehrstück*'ü icat eder. Wright'tan öğrendiğimiz kadarıyla *Lehrstück*, 1929-1930 yıllarında yazılan ve *Die Maßnahme* (Önlem - 1930) gibi aynı dönem yazılan başka oyunlarından ayırt edilmesi için Brecht tarafından bu şekilde adlandırılan dokuz oyundan oluşmaktadır. Bu oyunların yazıldığı dönem ise aşağı yukarı Brecht'in, Marx'ın eserlerini incelemeye başladığı dönemdir

¹⁰ İlerleyen yıllarda tiyatrosu belirli bir özerklik kazanacaktır.

¹¹ Buna en iyi örnek bizzat kendisi olsa gerektir.

¹² 1926 yılında iktisat ve Marksizm alanlarında çalışmaya başlar (Brecht, 2005, s. 8). Marksizm'i özümsemesinde Berlin'in Neukölln semtinde Marksist İşçi Okulundaki ekonomi-politik derslerine ve Karl Korsch'un konferanslarına katılımı da önemlidir (Thoss, Boussignac, 2010, s. 97). Daha sonra Amerika'da sürgündeyken de en yoğun politik konuşmalarını Korsch'la yapmıştır (Berlau, 1989, s. 134).

(Wright, 1998, s. 30-31). Didaktik oyunlarında amacın kolektif bir bilinç oluşturmak olduğu söylenebilir.

Marksizm'e olan bağlılığını aynı şekilde Komünist Parti'ye karşı da koruduğu söylenemez. Birçok konuda görüşleri parti ile örtüşmez; bütün baskılarına rağmen partinin istediği şeyleri yazmaz. Brecht'in başkaldırısı dışta ikiyüzlülüğe, pintiliğe, burjuva düzeninin adaletsizliğine, içte ise evrendeki düzensizliğe, insan ruhunun keşmekeşliğine karşıdır. Bu açıdan toplumsal başkaldırısı nesnel, etkin ve gerçekçi, bireysel başkaldırısı öznel, edilgen, çaresiz ve romantiktir (Nutku, 2007, s. 37-38). Bu ikili durum ise Brecht'in oyunlarında diyalektik ilişkiyi temellendirebilir. Daha çok toplumsal başkaldırısıya gönderme yapar çünkü burjuva düzeni içerisinde insan yabancılaşmıştır, böyle bir düzen içinde ahlaki deneyim ancak şarlatanlık olabilir. Brecht'e göre asıl önemli olan husus, içgözlemsel (introspective) psikoloji değil, davranışsal psikolojidir ve ikincisine ilerlemeci ve devrimci bir nitelik atfeder (Lellis, 1989, s. 12). Ona göre önemli olan, kişilerin iç dünyalarında yaşadıkları yıkımlar, bunalımlardan ziyade farklı ortam ve koşullarda sergiledikleri davranışlardır. Oyunlarında yapmaya çalıştığı şey, bir davranışa dikkat çekerek o davranışı düşünsel düzeye aktarmak ve sorgulanmasını sağlamaktır.

Marksizm'le birlikte yozlaşmış düzenin değişebileceğine olan inancı artmış, Alman halkının ihtiyacı olan özeleştiriyi sağlayacak olanın Marksizm olduğunu düşünmüş ve onu benimsemiştir. Marksizm'i yapıtlarında kendine göre biçimlendiren Brecht, bu sayede anarşist ve karamsar eğilimlerinden sıyrılarak entelektüel bir disipline kavuşmuştur.¹³ 1929'a kadar daha ziyade şiddeti, Anglosakson dünyasını ve burjuva dünyasından seçtiği kişilerin sorunlarını ele almış, şiir ve oyunlarında özellikle milliyetçilik karşıtı görüşleri nedeniyle yabancı kelimelere ve yaşam tarzlarına yer vermiştir. 1929 yılından itibaren ise kapitalizm ve Nazi karşıtı oyunlarını yazmaya başlamış, mekânı Çin, Japonya gibi ülkelere kaymıştır (Nutku, 2007, s. 60-61). Bu tarihten başlayarak daha dolaysız ve yalın yazan Brecht, Marksist diyalektik (bunu kabul edişinde insanı, eleştirel bir yan vardır) çözümleme

¹³ Brecht'in düşünsel çizgisine yönelik benzer bir sınıflandırma Wright tarafından da yapılmaktadır. 1) Baal ile birlikte erken bir öznelci, anarşist ya da nihilist evre (dünyayı ben oluştururum); 2) orta-dönem akılcı, davranışçı ya da mekanik bir evre (dünya beni oluşturur); 3) daha olgun bir evreyi başlattığı varsayılan daha geç oyunlarında birinci ve ikinci evrenin ikilemelerinin sözde diyalektik çözümleri (kendisi ve dünya arasındaki diyalektik) (Wright, 1998, s. 24). Fakat Wright'ın kendisi bu sınıflandırmayı veya bölümlenmeyi kabul etmeyerek söz konusu eseri boyunca aslında pek çok Brecht'ler olduğunu ortaya koymak amacındadır. Daha genel bir şekilde modern – postmodern Brecht arasında ayrım yapar. Fakat Brecht'i anlamak açısından ilk sınıflandırmanın da işlevsel olduğu düşünülmektedir.

ve sınıf çatışması konularında kesin bir düşünce edinmiştir ve bu tutumla giderek kendine özgü üslubunu geliştirmiştir. Tiyatro toplumu değiştirmeye katkı sağlayacaktır ve bunu yapacaksa da sıradan insanlara da yönelik olmalıdır. Nitekim Almancayı çok iyi kullanabilen, oyunlarında yazınsal Almancadan kurtulabilmiş tek yazardır. Kullandığı dilde belirsiz, anlaşılmayan hiçbir şey yoktur. Wright bu duruma dikkat çekerek, Brecht'i hâlâ önemli kılan unsurlardan birinin de dili kullanmadaki becerisi olduğunu vurgular: "Brecht bugün de o gün olduğu kadar önemlidir. Çünkü ne tamamıyla bölgesel ne de tamamıyla klasik olmayan bir tiyatro dili yaratmak için kendi bölgesinin diyalektiğini kullanarak, sahne dilini edebiyattan arındırmıştır." (Wright, 1998, s. 22).

Brecht kendi epik tiyatrosunu oluştururken yanında çırak olarak bir süreye çalıştığı Erwin Piscator¹⁴'dan etkilenmiştir. Piscator'un epik tiyatro ile açıkladığı teknik içinde belgeler, projeksiyon ve sinema filmi yer alır. Brecht, projeksiyon, film gibi teknik özellikleri Piscator'dan alır (İşpiroğlu, 2009, s. 40) ve bu özellikleri bazı oyunlarında kullanır (örneğin Üç Kuruşluk Opera). Bu özellikler Brecht'e göre yazara, aynı anda birkaç olayı birden gösterebilmesinde ve aynı olayı farklı açılardan yoğurabilmesinde kolaylık sağlar.

Brecht'in bir uğraşı da Marksist tiyatronun nasıl olması gerektiğidir. O oyununa hazırlanma aşamasında ele alacağı konuyu enine boyuna bütün yönleriyle inceler. Feuchtwanger'ın deyişiyle Brecht "bir otomobili inceler gibi olayın tüm mekanizmasını inceliyordu" (Nutku, 2007, s. 75). Artık sadece insan mekanizmasını değil, toplum mekanizmasını da iyice anlamak ve bunun için de incelemek gerekli hale gelmiştir. Bu yöntem aynı zamanda Brecht'i önemli bir dramaturg haline getirmiştir. O, oyunların oluşması aşamasında çok detaylı araştırmalar ve okumalar yapmış, "sahne ile izleyici arasındaki ilişkinin boyutlarını göz önüne alarak oyunun düşünsel boyutunu, anlamını, iletisini, gönderme alanlarını çıkarmak anlamına gelen dramaturjik çalışmadan" beslenmiştir (İşpiroğlu, 2009, s. 21). Bir meseleyi enine boyuna, titizlikle ve farklı açılardan inceleme ihtiyacı nedeniyle Brecht, diyalektik tiyatro anlayışını henüz geliştirmemiş olduğundan epik sözcüğünü Piscator'dan ödünç almaya karar verir. Fakat daha sonra Piscator'un kullandığı teknik ve müzikten giderek uzaklaşmaya başlar. Daha fazla insana, daha geniş kitlelere ulaşma düşüncesiyle sahne olarak boks ringlerini, konferans ve konser salonlarını tercih etmeye (Nutku, 2007, s. 75), kendi epik tiyatro anlayı-

¹⁴ Volksbühne'de (Halk Sahnesi) yönetmen olarak çalışan Piscator, komünist yaklaşımları nedeniyle işten çıkarılır ve bunun üzerine Nollendorfplatz'da kendi tiyatrosunu açar (Thoss, Boussignac, 2010, s. 59).

şını oluşturmaya başlar. Bu anlayışı ise daha sonra epik tiyatro terimiyle tatmin olmamasından da kaynaklanan bir nedenle diyalektik tiyatroya dönüştürmektedir¹⁵ (Brecht, 2005, s. 71; Wright, 1998, s. 42).

Brecht ve Faşizm

Daha önce de belirtildiği gibi Brecht yazdığı bazı oyunlar ve çalışmalar yüzünden Amerika Karşıtı Etkinlikler Soruşturma Komitesi tarafından 30 Ekim 1947'de sorgulanacağını öğrenir. FBI'ın hakkında tuttuğu dosyada *Die Maßnahme*¹⁶ (Önlemler) oyunu oldukça geniş bir yer tutar. Ona yöneltilen soru pek de incelikli değildir: "oyunun pro-komünist veya anti-komünist olduğunu söyleyebilir misiniz? Oyun komünistlere ilişkin nötr bir tutumda mı?" Brecht ise şu şekilde cevap verir: "Oyunda Hitler'e karşı savaşmış olan Alman işçilerinin duygularını ve düşüncelerini ifade etmeye çalıştım". Bu Robert Stripling'de şaşkınlık yaratınca "evet evet" der Brecht, "bu savaş 1923'te başladı" (White, White, 2010, s. 29). Brecht bu sayede dikkatleri anti-faşist mücadeleye çekse de oyunda gerçekte nasyonal sosyalizme gönderme yapmadan sınıf mücadelesini işlemektedir.

Brecht'in zihnindeki faşizm tanımı kendine özgü bir kavramsallaştırmaydı, Batıda bilinmiyordu ve Sovyetler'in eski II. Dünya Savaşı müttefikleri tarafından da paylaşılmıyordu. Ona göre faşizm ne barbarlığa doğru spesifik bir Alman gerilemesiydi ve devlet eliyle uygulanan elitist anti-semitizm, sistematik soykırım, insanlığa karşı işlenen suçlarla aynı anlama geliyordu ne de Lebensraum politikasından kaynaklanan, aşırılıklarla ilişkilendirilen acımasız bir jeopolitik totalitaryanizm formuydu. Brecht'e göre faşizm basitçe Komintern görüşünün savunduğu gibi acımasız bir geç kapitalizm de değildi (White, White, 2010, s. 30-32). Komintern'in görüşlerini ve özellikle de 7. Kongrede çıkan kararları tamamen benimsememesine rağmen

¹⁵ Bakacak'ın aktardığı üzere "epik" adından vazgeçip "diyalektik" adına geçildiğini Brecht, *Der Messingkauf*'ta (Hurda Alımı) ilan eder (Bakacak, 2006, s. 29).

¹⁶ Didaktik oyunlarından birine örnek olarak verilebilir. Oyunun konusu, illegal politik mücadelede mutlaka gerekli parti disiplinine uyulmasıyla ilgilidir (Berlau, 1989, s. 167). Moskovalı dört parti üyesi (üç erkek ve bir kadın) Çin'e kadar onları takip eden genç bir komünisti öldürmek zorunda kalırlar. Denetleyici Koro (yargılama esnasında bir tür jüri görevi görür) olayları dinlemek ister. Aldıkları önlemin zorunluluğunu göstermek için her bir partili, sırayla öldürülen yoldaş rolünü oynayarak mahkemeye olayı tekrarlar, genç yoldaşın farklı durumlarda nasıl davrandığını gösterirler (Wright, 1998, s. 34). Sözü geçen yoldaş, Çin'e girdiklerinde heyecanını kontrol edememiş, dört partilinin kimliklerinin ortaya çıkmasına, görevlerinin tehlikeye girmesine yol açabilecek davranışlarda bulunmuştur. Oyunun sonunda Denetleyici Koro, bu dört partilinin parti için aldıkları bu önlemleri ve parti adına yaptıkları bu eylemi onaylar (Nutku, 2007, s. 219). Oyunda öldürülen yoldaşın taklit edilmesi üzerinden jestlerin alıntılanması, yabancılaştırma etmeni olarak ise taklit sırasında kendi kişiliklerinden uzaklaşmak, araya mesafe koymak adına maske kullanılmaları söz konusudur.

men, açıkça ters düşmekten de çekinen dikkatli bir duruşu vardı, bölünmeleri alevlendirmek istemiyordu. Özellikle de bu kararların her ülkeye uygulanabilirliği ile ilgili şüpheleri vardı. Ona göre III. Reich'a bu görüşlerin tam uygulanması mümkün değildi, tek yanlı bakışlar "Almanya bilmecesini" (Brecht, vd. 2001, s. 116) çözmekte yetersizdi; bu noktada kendi yolundan gidiyordu.

Brecht'e göre faşizm, kapitalizmin niteliksel olarak en yüksek formu değildi. Dolayısıyla da Dimitrov'un tanımı yetersiz kalıyordu, bu ancak tanımın bir bileşeni olabilirdi (White, White, 2010, s. 33-34). Böyle bir yaklaşım Brecht'e göre küçük burjuvazinin NSDAP'nin Almanya üzerindeki baskısını arttırmasına yaptığı katkıyı göz ardı etme riski taşıyordu. Fakat Sovyetler'in dünya devrimi temsilciliğinden anti-faşist mücadelenin örgütleyicisi durumuna geçmesini de saygıyla karşılıyordu. Brecht'e göre öndeki yol çok açıktı: Nasyonal sosyalizm küçük burjuva sosyalizmi olarak görülmemelidir (White, White, 2010, s. 34). Nasyonal sosyalist rejiminin acımasızlığı ise acımasızlık olmadan yapılamayacak iş anlaşmalarından gelir. Bu bir anlamda Komintern'le açıkça ters düşmemek için de yazılmıştır denebilir. Brecht, burada samimiysiz bir şekilde finans kapitalle faşizmin eş görülmesini ve geç kapitalizmin bir formu düşüncesini kabul eder. Fakat bu açıklama 1918'de silahlı kuvvetlerin beklenmedik şekilde yenilgisinin yıkıcı etkisini, Versailles Antlaşması'yla ülkeye dayatılan acımasız koşulları, küçük burjuvazi üzerinde yıkıcı etkisi olan ekonomik krizleri göz ardı ettiğinden Almanya'nın spesifik durumlarını yakalamakta başarısızdır (White, White, 2010, s. 35). Brecht'e göre bu görüşün kaybedilmesi, bu sınıfın nasyonal sosyalizmi iktidara taşıyan bir araç olarak daha az vurgulanmasına, bunu da saf ideolojik nedenlerle yaptıklarının düşünülmesine yol açacaktır.

Bu eğilim aslında Alman Komünist Partisi'nin sosyal demokratları küçük burjuvaziyle ilişkilendirme eğiliminin bir sonucuydu. O dönemde yazdığı ve kaderinde en alt çekmeceler olan politik yazılarından bazılarında Alman küçük burjuvazisini geç kapitalizmin gönüllü temsilcileri rolüne koymak gibi açık bir eğilime de sahipti (White, White, 2010, s. 38). Bu negatif resim için başka gerekçeleri de vardı: örneğin kızıl-devrimci isyanların bastırılmasında Freikorps'un kullanılması, Rosa Luxemburg¹⁷ ve Karl Liebknecht'in öldürülmeleri, ele geçen radikal değişim fırsatlarının SPD'nin başarısızlığı ile de ilişkilendirilmesi söz konusuydu.

¹⁷ Brecht, Gorki'nin 1907'de sürgünde yazdığı romanı Ana'yı Luxemburg anısına uyarlar ve prömiyeri Luxemburg'un katlinin yıldönümünde gerçekleştirir (Thoss, Boussignac, 2010, s. 102 -103).

savaş rejiminin hazırlığı ve teoride ulusun Lebensraum krizini çözmektir. Brecht nasyonal sosyalizmin ve Hitler'in neden bu kadar desteklendiğini açıklamaya çalıştığı bir yazısında bu konuları ele alır. Ona göre Alman ordusu dağıtılrsa da endüstri el değmeden bırakıldığı ve hatta yeni sözleşmelerle güçlendirildiği için orduya ihtiyaç sürekli kılınmıştır, hatta yoğunlaşmıştır.¹⁹ Bu tespitle birlikte ekonominin baştan beri savaş ekonomisi olması karşısında Alman halkının sistematik bir şekilde savaşa hazırlanması durumuna ilgisiz kalması da saptanır (White, White, 2010, s. 40-41). İstihdam yaratma propagandası ilgiyi bu rahatsızlık verici konunun üzerinden çeker. İspanya İç Savaşı'na²⁰ kadar istihdam yaratma propagandası başarılı olmuş gibi görünür fakat bu savaşla artık iş yaratmanın halkı beslemekten ziyade bombaları beslemeye başlaması an meselesidir (White, White, 2010, s. 41). Bu sayede ise sınıf boyutu yüzeye çıkar. Çünkü Brecht'e göre "ancak mülkiyet sahibi büyük sınıfların çıkarları halkın büyük çoğunluğunun çıkarlarından daha değerli görülürse emperyalist savaş politikası gerekli hale gelir. İş adamları açıkça iş yaratma programından işçilere nazaran çok daha fazla kâr sağladılar. Kaybedilen bir savaş olsa bile, savaşın kendisi (kazançlı) bir iştir".²¹

Propagandanın gücüne dikkat çektiği şiirlerle bu tabloyu tamamlar:

"Sadece mükemmel propaganda sayesinde mümkün olabilirdi

Milyonlarca insanı kandırmak

Ordunun inşasının bir barış işi anlamına geldiği

Her yeni tankın bir barış güvercini olduğu

Ve her yeni alayın yeni kanıtı

Barışın sevgisinin" (White, White, 2010, s. 43).

Brecht savaşın hem ulusal kendini savunma görünümü ile bir işgal hem de mal ve mülklerini sömürme girişimi olduğunu ortaya koyuyordu ve savaşın içeride işçi hareketine karşı bir imha savaşı olarak yürütülürken, dışarıda da düşmanlarına ve dünya Yahudileri ve onların siyasi kuklalarına

¹⁹ Savaş sonrasında emperyalist politika güdüsünün daha da güçlendiğinden, mevcut sanayinin görünümünün kârlı birtakım başka anlaşmalarla daha da sağlamaştırıldığı için orduya olan gereksinimin daha da arttığından bahseder (Brecht, vd. 2001, s. 88).

²⁰ İspanya'da düşürülen faşist pilotların günlükleri okunduğunda Almanlar tarafından ve Almanca yazıldıklarının görülmesi de Brecht'in ifadesiyle "bir kez daha Almanya sözcüğünün dünyanın dört bir köşesinde katil sözcüğü söylenirken duyulan korku ve tiksintiyle söylenmesine" yol açmıştır (Brecht, vd. 2001, s. 111).

²¹ (Brecht, vd. 2001, s. 89; White, White, 2010, s. 42-43).

karşı yürütüldüğünü gösteriyordu (White, White, 2010, s. 43). Brecht, ödeyecekleri yüksek bedellere rağmen neden bu kadar fazla Alman'ın bu bedellere gözlerinin kör kaldığını açıklama çabası içindeydi. Bu kadar çok Alman'ın ve özellikle de küçük burjuvazinin ve kırsal proletaryanın Nazilerin savaş öncesi propagandası ile kandırıldığını ve hevesle davrandıklarını açıklama girişiminde Brecht şu çarpıcı faktörleri ortaya koyar: Korkunun oynadığı rol ve siyasi olsun olmasın bütün muhalif hareketleri saran tehdit, *Kraft durch Freude*²² ve *Schönheit der Arbeit* gibi programlar, nasyonal sosyalist rejiminin başlangıçtan beri bir takım birleştirici teatral olaylar üzerinden kitlelerin vatansever desteğini idare etme becerisi (White, White, 2010, s. 45).

Bu son faktörde ise en büyük rol faşizmin teatral teknikleri siyasete uygulamasına aittir.²³ Brecht, Benjamin'in de etkisiyle 1930'ların başından itibaren yazılarında Nazilerin özenle hazırlanmış ritüellerini, anma günlerini, düzenlenen kitlesel olayları ele alır. Ona göre küçük drammatizasyonlar nasyonal sosyalizmin karakteristik özellikleridir. Brecht, *Über die Theatralik des Faschismus* diyalogunda Karl adındaki bir karaktere şunları söyler: "Hiç şüphe yok ki faşistler olağanüstü teatral bir biçimde hareket ediyorlar. Buna özel bir yetenekleri var. Kendileri Regie (direktör) hakkında konuşuyorlar ve bütün bir efekt dizisini doğrudan doğruya tiyatrodan alıyorlar – ışıklar, müzik, nakaratlar ve sürpriz dönüşler" (White, White, 2010, s. 46). Loewe ile 1935'te yaptığı bir görüşmede söylediği şu sözler de nasyonal sosyalistlerin büyüyü yaratmada teatral unsurlardan nasıl başarılı bir şekilde yararlandıklarının ironik bir açıklamasıdır:

²² Neşe yoluyla güçlenme anlamına gelmekle birlikte, Brecht'e göre bu program, örgütü, tüm toplumsal, sportif ya da eğlendirici topluluk ve çalışmaların yönetimi ve denetimi altına alarak totaliter devletin, yaşamın her anını gözetim altında tutmasını sağlıyordu (Brecht, vd. 2001, s. 85). Bahsi geçen programlar da yine Brecht'in oyunlarının konusu olmuşlardır. *İşçinin Saati* oyunu buna bir örnek teşkil eder; ezberletilmiş bir diyalogun seçilen işçilere okutulması, radyo spikerinin istenmeyen konuşmalar söz konusu olunca işçileri susturması aslında gerçeğin başka olduğunu gösterirken aynı zamanda da işin güzelliğinin yansıtılması ve propagandasının yapılması için kullanılan araçların -ki burada radyodur- direniş için de kullanılabileceği umudunu aktarmış olur.

²³ Brecht'in *Faşizm Üstüne Yazılar*'da dikkat çektiği diğer bir nokta ise nasyonal sosyalizmin büyüyü yaratacak yeni bir din yaratma becerisidir. "Nasyonal sosyalizm amaçlarına daha iyi hizmet edecek bir dine gereksinim duyduğu için Hıristiyanlığın yerine yeni-putperestliği geçirmektedir. Savaşkan bir dine, bireyin kendisini kurban ettiği bir dine, katıksız bir Alman dinine, yani diğer halklara karşı olan bir dine gerek duymaktadır. Hıristiyanlığı ahyon olarak, ezilenleri uyutan bir şey olarak nitelendirip ona karşı mücadele edilmiştir. Fakat bu yeni dinin çok daha büyük bir uyuşturucu madde dağıtım odağı, ezilenlerin ezilmelerine karşı pasifliğini daha da arttıran [...] devlet tekelinde bir dağıtım yeri olduğundan daha şiddetle mücadele edilmesi gereken bir olgu" olduğunu söyleyen Brecht'in, nasyonal sosyalizmin siyasal bir din olarak algılanması boyutunu yakalamada başarılı olduğu söylenebilir (Brecht, vd. 2001, s. 107).

Bugünlerde Almanya'daki gerçek tiyatro sokaklara taşındı. Orada havai fişekler ve askeri geçit törenleri var. Bunlar oldukça modern bir şekilde sergileniyor. Sahneleme hiçbir aksaklık olmadan gerçekleşiyor. Bu çeşit bir tiyatroyla Reinhardt'ın *Sommernachtstraum* oyunu kadar seyirci çekiyorlar. Max Reinhardt, Alman tiyatrosunun en büyüğü bugünlerde artık Goebbels ile rekabet edecek durumda değil (White, White, 2010, s. 46-47).

Bunlar aynı zamanda Brecht için NSDAP'nin ciddi bir siyasi programı olmadığını da göstergesiydi. Brecht, NSDAP'nin parti programının, iktidara gelinceye kadar açıklanmadığını, iktidarı alır almaz açıklanmasıyla birlikte ise büyük kısmının tören ve kutlamalardan oluştuğunun görüldüğünü belirtir²⁴ (Brecht, vd. 2001, s. 57). Teatralleştirme, drammatizasyon ve estetikleştirme, Komintern analizlerinde eksik olsa da nasyonal sosyalizmin kendisini retorik bir biçimde sunmasıyla ilgili olarak Brecht'in analizlerinde daha sık yer almaya başlar. Frank Wagner'e göre bu ritüeller, oluşabilecek politik tepkilerin cesaretini kırma işlevinin yanı sıra insanlara istediklerini veren gerçek somut bir politikanın ikamesi olarak siyaset biçimi sunmak arasında tereddütlü estetikleştirme çabalarıdır (White, White, 2010, s. 47). Benzer biçimde Brecht'in konu ile ilgili açıklayıcı görüşleri oyalama ve telafi teorisinin zekice bir karışımıdır. Politik teatralleştirmeler ona göre Alman halkının dikkatini nasyonal sosyalizmin içi boş / kof doğasından, yalnızca görüntüden ibaret siyasetinden veya bazı alanlardaki başarısızlıklarından, yenilgilerinden başka yönlere kaydırmak için uygulanmıştır, tıpkı ırk konusunun sürekli gündemde olmasının dikkatleri sınıf konusundan uzaklaştırma işlevi gibi (White, White, 2010, s. 47-48).

Bunun yanı sıra küçük burjuvazinin gerçeklerden kaçışını da teşvik ederek önemli başka bir amaca hizmet eder: "her şeyden önce halkın birliği oluşturulmalıydı". Rejimin silahlı kuvvetlerinin geçit törenleriyle, yarı-militer sivil kitle gösterileriyle ve hatta halk olaylarıyla (1936 Olimpiyat Oyunları ve hatta 1938 *Kristallnacht* pogromu) yeni *Volksgemeinschaft*'a sentetik bir aidiyet duygusu geliştirmekle birlikte oyalayıcı bir gündemle bağdaşmıyordu. Nitekim eğer kitlelerin, yeni *Volksgemeinschaft*'ın oldukça hoşagiden araçlarla barbarca, saldırgan bir şekilde sonlanacağını fark etmeleri

²⁴ Buna göre programda iki tür gösteri olacaktır: ilkin ve öncelikle halkın birliği sağlanmalıdır. Ayrı-
lık, kazançlar arasındaki büyük dengesizlikten kaynaklanmaktadır, buna artık bir son verilmeli,
anlaşmazlık olmamalıdır. İkincisi ise bunun sağlanması için birkaç bataklığın kurutulması, ancak
ülkede bataklık bulunmadığı için, yaratılması gereği ile ilişkilidir. Bunların gerçekleşmesi için bü-
tün halkın korkunç bir çaba göstermesi gerekmektedir (Brecht, vd. 2001, s. 57).

istenmiyorsa, ekmek ve sirkler eşit derecede gerekliydi (White, White, 2010, s. 48). Kitlelerin bütün bu mobilizasyonu, paramiliter özellikler, faşist teatralleştirme ve propagandanın iş birliği, uzun süre bastırılmış vatanseverlik duygularının dışa vurumuna yer sunmak ve birlik yaratmaktan çok daha karanlık amaçlara sahipti: insanların militarizasyonu, savaşa hazırlık ve bunun içselleştirilmesi.

Teatralleştirme, ulusal birliği sağlayan ve politik amaçlar için gerçeklerden uzak hayaller manipule etmekten çok daha fazlasıydı. Bir zamanlar gururlu *Volksgemeinschaft*'in kederli, acılı kalıntıları, *totalen Krieg*'i karşılayarak burada yer almaya istekli kadercı bir zihin yapısına indirgenip buna hazır hale getirildiler (White, White, 2010, s. 49). Teatralleştirme bu anlamda Brecht'e göre savaş için bir koşullandırmaydı. Bunun yanı sıra halkın birliğinin yaratılmasının bir çeşit evrensellik oluşturma denemesi olduğunu düşünüyordu. Dolayısıyla nasyonal sosyalizm salt bir metafizik olgu olarak etki edilmesi imkânsız bir doğal felaket gibi görülmemeliydi. Her ne kadar doğal afet özellikleri gösterse de, bir şeyler yapabilmek için -ki bir şeyler yapılmasının zorunluluğuna inanıyordu- bu olgu, insanların bir girişimi olarak görülmeliydi (Brecht, vd. 2001, s. 104). Tiyatro ise tam da bu noktada, bir şeyler yapma zorunluluğunu gerçekleştirmeye yönelik bir araç olarak karşımıza çıkar. Siyasetin estetikleştirilmesi karşısında yapılması gereken, sanatın siyasileşmesidir. Tiyatro, estetikte olması gerektiği gibi bir eğlence yeridir, fakat eğlence, burjuva tiyatrosunda olduğu gibi salt bir meta görünümünde değildir. Ona göre tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır; eğlendirme tiyatro için bugüne kadar bulunan en soylu işlevdir (Brecht, 2005, s. 19). Bilim insanların geçimlerini sağlamalarında onların hayatlarını kolaylaştıran bir şeyken, sanat bunu eğlenceyle yapar ve yeni üreticilik ise bütün eğlencelerin en büyüğü olacaktır (Brecht, 2005, s. 30). Tiyatronun üretici olabilmesi için ise eleştirel tutum, toplumun köklü bir değişime uğratılması, olguların insan müdahalesinden azade olmadığının gösterilmesi, gerçeklikle bağı koparmadan insanların ufkunun açılması gibi unsurlar önemlidir.

Brecht ve Epik Tiyatro

Neden epik tiyatro? Çünkü epik tiyatro, öznel sorunlar yerine, toplumsal sorunlarla yüzleşip hem bu sorunlarla hem de bunları belirleyen politik ve ekonomik yapılarla hesaplaşmayı gündeme getirir; çağdaş dünyanın maddesel ve ideolojik görünümleri altındaki gerçeği öğretmek ve nasıl değiştirileceğini göstermek için her şeyden önce tiyatronun, seyircilerin sahne

ile olan özdeşliğini kopartması gerekir. Seyircilerden beklenen uzaklık ve yansıtma yeteneğidir; sahnedeki kahramanın yazgısına kapılma, duygularına ortak olma değildir (Nutku, 2007, s. 105). Bu açıdan yabancılaştırma efekti oyunlarının estetiğinin temel taşıdır. Dünya ancak belirli bir hareketlilik içinde anlaşılabilir. Bu, soyut, bilinmeyen bir güçle oluşan bir şey değildir, bizzat insana bağlıdır: "insanın yazgısı insanın kendisidir".

Tiyatroda insan ilişkilerinin kökenine inebilmek için de ilk bakışta görünmeyen çelişkileri ve bu çelişkilerden doğan devrimi ortaya çıkartmak gerekir. Benjamin, epik tiyatronun öğelerini ele alırken seyircinin, gördüğü karşısında tavır almak zorunda hissetmesini sağlamanın önemine dikkat çeker. Ona göre epik tiyatroyla seyircinin ilgisine iki şey sunulur: "birincisi, sahnede gösterilen olaylardır, bunlar öyle olmalıdır ki, belirli can alıcı noktalarda izleyicinin kendi deneyimleriyle denetlenebilsinler. İkincisi ise yapımdır, bu da sanatsal donanım ve düzen açısından saydam olmalıdır" (Benjamin, 2007, s. 28). Duygusal yaklaşım, sahnede olan bitene kapılmayı getirdiği, görüneni olduğu gibi kabullendiği için düşünme ve yargılama olanağı kalmaz. Sahnede gösterilene irdeleyici, yargılayıcı bir biçimde yaklaşmak gerekir. Bunun için de o olaya yabancılaşarak, iki kişiyi seyreden bir üçüncü kişi olarak bakmak gerekir. Yabancılaştırma, olaylara, ilişkilere ve durumlara alışılmış biçimdeki kalıplı ve donuk bakışı yok etmek için önerilmiş bir estetik anlayıştır (Nutku, 2007, s. 105). Olağan, güncel, alışılmış ve çok iyi bilindiği için fark edilmeyenler, dikkate değer gösterilir ve özel bir ilgi önerilir. Böylece olgular, olaylar ve alışlagelmiş davranış biçimleri anlaşılır kılınp nedenlerine ilişkin merak uyandırılır (Berlau, 1989, s. 196). Yabancılaştırma, kişiyi duygusallıktan uzaklaştırdığı için nesnel bakışı sağlar. Bu nedenle de Brecht'te olayların tarihsel bir perspektifte verilmesi söz konusudur. Daha önce de belirtildiği gibi, önemli olan kişilerin iç dünyası, duyguları değil, davranışı ve yaptıklarıdır. Çeşitli sanatsal araçlar (şarkılar, diyaloglar, yarım perdeler, döner sahneler, eş zamanlı eylemler için platformlar, hareketli kulisler, yürüyen halılar²⁵ vb. işlevsel dekor parçaları) seyircinin gerçekleri nesnel bir şekilde görmesine yardımcı olur; bir sonuç değillerdir, bu amaçla da en ekonomik şekilde kullanılırlar. Bu araçlar seyircilere, tiyatrodaki olduklarını hissettirmelidir. Sahnelemede bu doğrultuda belli bir atmosfer yaratmaktan kaçınan yalın ve arı bir dekor kullanılır (İşpiroğlu, 2009, s. 36).

Eğer sanat yaşamı yansıtıyorsa bunu özel aynalarla yapar. Boyutları değişse bile, sanat gerçek dışı olmamalı; bu değişimi öylesine yapmalı ki, seyirci bunu gerçek yaşamı ile karşılaştırabilsin. Elbette stilizasyon doğal

²⁵ (Thoss, Boussignac, 2010, s. 60).

öğeyi yok etmemeli, aksine yoğunlaştırmalıdır (Brecht, 2005, s. 68). Epik tiyatro duygudan çok seyircinin aklına yönelir. Brecht'in epik sözcüğüyle anlatmak istediği ise biçimsel olay dizisi düşüncesiyle, zaman, yer ve aksiyon birliği gibi, yapay kısıtlamalar olmadan olayların dizgesel anlatımıdır (Nutku, 2007, s. 107). Halkın sağduyusunu uyandırmak için ahlak değil, gerçek önemlidir.

Brecht sahne yoluyla iletisini verirken bunu araştırarak, en doğru imgeyi, sözü ve tavrı bularak yapar. Seyirciye 'görünenin ardında başka bir şey var' düşüncesini sezdirir. Seyirci, bu düşüncüyü alacak hazırlıkta olmalıdır. Bununla birlikte oyuncu da büyük önem kazanır. Oyuncu seyircinin partneridir, seyircinin anlayarak düşünerek değişmesini sağlayacak kişidir. Oyuncu "aktaran, gösteren" konumunda olduğunu hiç unutmamalıdır; canlandırdığı karakteri yalnızca göstermeli, ona dönüşmemelidir. Bunun için kullanılan yöntemler ise oyuncunun oynadığı rolden çıkarak olayları anlatması, yorum yapması, şarkı söylemesi, tavandan inen ışıkların müzik aletlerine dönerek şarkının başlayacağını bildirmesi gibi yöntemlerdir. Oyun esnasında oyuncu, hem kendi kimliği hem de gösterdiği karakterin kimliği olmak üzere iki kişi kimliğiyle yer almalıdır (Brecht, 2005, s. 52). Böylece oyuncu ile karakter arasındaki çelişki de yabancılaştırma efekti olarak ortaya çıkar. Tiyatro, seyircinin de müdahale edebildiği, değiştirip dönüştürebildiği bir deney alanı gibidir.

Aristoteles'e göre epik, tragedyadan daha geniş, daha gevşek bir dokuya sahip yapıdır. Tragedyada tek bir olay ele alınırken epik birden fazla olayın bir araya getirilmesine olanak verir. Kişisel alın yazısı yerine olayları inceler, olaylar ön plandadır. Epik konuyu zenginleştirir, dinleyeni çeşitli yerlere götürür. Epik, kişisel komedyanın ya da tragedyanın dışında gerçekleşir, ilişkiler kişilerin üstündedir.

Brecht'in tiyatro anlayışında etkisi olan üç tiyatro türünden söz edilebilir:

- Gerçekçilik (öz ve biçim açısından): karakterler, konuşma örgüsü, yöneliş, dekor ve aksesuar gerçekçi ancak ayrıntılar ekonomik.
- Dışavurumculuk (anlatım ve biçim yönünden): episodik yapı, projeksiyon ve sinema, tabelalar ekspresyonizmin etkileri. Bireye değil topluma yönelik oluşu, savaş karşıtlığı, "sanat insana yardımcı olmalıdır" tavrı da buradan kaynaklanır.

- Çin tiyatrosu²⁶ (estetik ve teknik açıdan): yabancılaştırma etmeni, oyunculuk estetiği, duygulandırmak değil, düşündürmek²⁷, yanulsama değil bir davayı savunmak bu tiyatronun etkilerini taşır. Oyuncu bir karakteri gösterir, onu canlandırmaz, kendi rolüyle arasına bir uzaklık koyar; oyuna jestler egemendir. Epik tiyatroyla benzerlikleri yabancılaştırma, anlatım, akılcılık, yargılama, dans, ezgi, müzik ve dekorda belirgindir (Nutku, 2007, s. 110).

Brecht, "epik tiyatrosunu dar anlamda dramatik olarak adlandırılan ve teorisi Aristoteles tarafından formüle edilmiş tiyatronun karşısına çıkarır ve Aristotelesçi olmayan bir dramaturji ortaya koyar" (Benjamin, 2007, s. 31). Aristotelian *katharsis*'e karşı çıkar çünkü epik ile dramatik tiyatroyu ayıran Aristoteles'in tanımlamasında tragedya, seyircinin duygularını artıran ve damutan bir ortam yaratır. Aristoteles'e göre *katharsis*, seyircinin, kaygı ve acıma uyandıran eylemlerin taklit edilmesiyle kaygı ve acımadan arınmasıdır; "acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek"tir (Bakacak, 2006, s. 20). Bu arınma, seyircinin karakterle özdeşleşmesine dayanır²⁸ (Thoss, Boussignac, 2010, s. 80; Benjamin, 2007, s. 31) ve bu, Brecht'e göre eylemlerin yansıtılmasında sınır teşkil eder. Epik tiyatro ise daha çok şaşkınlık yaratmak üzerine kuruludur²⁹ (Brecht, 2005, s. 46).

Ancak Brecht'e göre *katharsis* kavramı yetersiz ve sağlıksızdır. Çünkü bu kavram tek başına seyircinin durumuna en ufak bir şey eklemeyi. Buna karşılık Brecht, kaderin korkusunun yerine bilgi arzusuna dayanan, merhamet duymak yerine yardım etmeye hazır bir tiyatro önerir (White, White, 2010, s. 76; Wright, 1998, s. 43). Yardım etmeye hazır olma hem sosyalizm için bir koddur hem de direniş örgütlemek için anahtardır (White, White, 2010, s. 76). Aristoteles ile Brecht arasındaki dram sanatı anlayışına ilişkin fark, Brecht'in seyircinin salt duyguya yönelişini yeterli bulmayışı, hatta bunun seyirciye zarar verdiği düşüncesidir. Brecht akli ön plana alır. Seyir-

²⁶ 1935 yılının ilkbaharında Moskova'ya giden Brecht, sinema ve tiyatroları gezer, Çinli oyuncu Meilan-Fan'ın sanatına hayran kalır. 1937'de "Çin Tiyatro Sanatında Yabancılaştırma Etkileri" başlıklı denemeye dönüştüreceği "Çin Tiyatro Sanatı Üzerine Notlar"ı kaleme alır (Brecht, 2005, s. 10).

²⁷ Bu noktaya Benjamin de dikkat çeker ve Brecht'in, kullandığı yöntemlerle Çin tiyatrosu arasındaki bağlantının farkında olduğunu yazar (Benjamin, 2007, s. 21). Bu yöntemler genelde coşkusallığın ortadan kaldırılmasına, sahnede gösterileni coşkusallıktan arındırmaya yöneliktir.

²⁸ Yine Thoss ve Boussignac'ın belirttiğine göre Hitler de kitleleri gamalı haç altında birleştirmek için onların özdeşleşmesi üzerine oynamaktadır (2010, s. 83).

²⁹ Belirtmek gerekir ki seyircide salt şaşkınlık yaratmak, seyircinin şoke edilip öylece bırakılması yetersizdir; bu duruma karşı bir tavır alınması esas vurgu noktasıdır (Bakacak, 2006, s. 99). Bu sayede Brecht'in aktif siyasal eyleme, mücadeleye ve müdahaleye alan açtığı söylenebilir.

cinin sahnede olan bitene kapılmasını sağlayan dramatik teknik yerine, seyirciyi olaydan uzak bırakarak ona aklını kullanacak yetiyi ve tarafsızlığı vermeye çalışır. Seyirci olayların içine çekilmez, bir gözlemci gibi karşısında tutulur ve bazı kararlar vermesi sağlanır. İnsan inceleme konusudur, değişir ve değiştirir.

İnsanın yeni baştan incelenmesinde ise yabancılaştırma etkisi (*Verfremdung Effekt*³⁰) çok önemlidir. İnsanın ekonomik yaşamı gibi ruhsal, cinsel ve düşünsel yaşamı da kendisinden kopmuş, insana yabancı, hâkim olan bir konuma gelmiştir. İnsan kendisine dayatılan şeylerle yaşar. Bilincimiz de toplumun bize dışarıdan ve yabancı bir gerçek olarak kabul ettirdiği bilinçtir. İnsan, özgür, yaratıcı, kalıplaşmamış bir varlık değildir, tam tersine bir nesne, cansız bir varlıktır (bilincin şeyleşmesi). Brecht, yabancılaştırma efektiyle insancıl durum ve anlamların insanlara yeniden anımsatılmasına çalışır (Nutku, 2007, s. 114). Yabancılaştırma etkisi dünyanın olduğu gibi görünmesini sağlayan estetik uzaklığı³¹ yaratır. Bunun ilk koşulu Wright'a göre sahne ve salonun sihirli olan her şeyden arındırılması ve hipnotik alanların hiçbir şekilde yaratılmamasıdır³² (Wright, 1998, s. 44). "Seyirci teatralleşir ve kendi varoluşundaki kurmaca öğeleri tanımaya zorlanır; yabancılaştırma etkisi, bireyin, var olan biçimlerin içinde yaşayan, onun toplumsallaşmasını ve politik olarak bastırılışını fark etmesini sağlayan arzularına dokunur" (Wright, 1998, s. 38-39). Bu yolla seyirci sahnedeki olaya uzaklaşarak nesnel bir gözle olayı inceleyip yargıya varabilir. Seyirci her an tiyatrodan olduğunun ve tiyatro oyunu seyrettiğinin farkında olmalıdır. Oyun yazarı ve sahne yönetmeni olayı ilginç hale getirmeli, bilinen, güvenilen mevcut bağlamdan çıkararak değiştirmeli ve seyircinin, önünde sergilenen teatral illüzyonların sürekli farkında olması sayesinde keyifli bir teatralite

³⁰ İzleyiciyle özdeşlik yaratarak onun "duygularını avlamaya dayalı tutumun karşısında dramatik iletişimin tümüyle eleştirel olan potansiyelini gerçekleştirmenin anahtarı" olarak, dünyayı doğal, normal, kendinde bir şeymiş gibi görünümünden ayırıp, bunun yerine dünya hakkında merak uyandırmak amacını taşır. Şeyleşmiş toplumun diyalektik temsilidir ve yabancılaştırma etkisi sayesinde bütün ilişkiler ve değerler tarihselleştirilerek fetiş olmaktan çıkarılır (Slater, 1998, s. 248). Wright'a göre *Verfremdung*, kimliği bir kenara itmek yerine, hiçbir gösterimin sabit ve değişmez olmadığını gösteren bir montaj tekniği kullanarak onu eleştirel bir şekilde inceler... seyircinin kendi görüntüsüyle kurduğu imgesel ayna ilişkisini bozar (Wright, 1998, s. 38). Montaj tekniği aynı zamanda her biri kendi içerisinde farklı unsurları barındıran fakat bir bütünü parçaları olmak açısından da ilişkisellik taşıyan oyunlara imkân vererek, seyircinin her an oyunu yakaladığı yerden rahatça takip etmesini sağlayacak bir yapı da sunar.

³¹ Brecht'e göre teatral yabancılaştırmayı bir estetiğin dışında betimlemeye çalışmak güç olurdu (Brecht, 2005, s. 18).

³² Bu düşünce, Brecht'in Nasyonal Sosyalizmin siyasetin estetikleştirilmesi, teatralleştirme gibi yollarla yarattığı büyüğü bozma düşüncesinin göstergelerinden biriyken aynı zamanda sahnede saydamlığın, dekorun ekonomik, sade ve açık bir şekilde kullanımının da temelidir.

etkisi yaratmalıdır. Burada oyunculara da önemli bir iş düşer. Oyuncu, oynadığı karakterle özdeşleşmemeli, her zaman o karakterin eylemlerini canlandırır ve yorumlayan bir oyuncu olarak kalmalıdır; bu şekilde performansı, hitap ettiği seyirciyle toplumsal koşullar üzerine bir tartışma şeklinde gerçekleşir. Seyirciyi, ait olduğu sınıfa göre bu koşulları doğrulamaya ya da reddetmeye kıskırtır. Bu etkiyi yaratmak için ise pankartlara, belirli bir sahnenin amacını ortaya koyan başlıklara, metne zıt nitelikte müziklere ve sahnede oyuncuları doğal olmayan, geometrik bir biçimde dizmek gibi yöntemlere başvurur (Lellis, 1982, s. 10).

Brecht'e göre önemli olan seyirciye karar vermesini öğretmektir. Dolayısıyla yabancılaştırma efektini kullanma amacı, seyircinin pasifliğiyle mücadele etmek, seyircinin sorgulamadan kabul ettiği toplumsal süreçleri gözlemlemesini ve eleştirmesini sağlamaktır. Bu amacı gerçekleştirmek için önemli bir yol olan epik tiyatro, didaktik olmak değil, seyirciyi düşünmeye, karar vermeye, dolayısıyla değişmeye götürmek hedefini güder (Nutku, 2007, s. 118). 1950'lerin başında Brecht epik sözcüğünü, toplumsal açıdan, şeylerin değişen durumunu yeterince veremediği gerekçesiyle değiştirmeye karar verir (Brecht, 2005, s. 71). Ulaşmaya çalıştığı tiyatro için epik tiyatrodan fazla biçimsel bir tür olduğunu düşünmüştür.³³ Artık diyalektik tiyatrodan bahsedilebilir. Brecht için daha fazla içeriksel destek gerektiren diyalog, görsel detaylar ve sahnenin varlığı çok önemlidir.

Brecht, Elizabeth Wright tarafından "Marksist estetik kuramı ile temellenmiş bir dram kuramı geliştiren ve böylelikle toplumda olmasa bile modern tiyatrodaki devrim yapan Alman yazar ve yönetmen" olarak tanımlanır (Wright, 1998, s. 19). Brecht her ne kadar toplumda bir devrimi gerçekleştirememiş olsa da, oyunlarıyla ve tiyatro ile bunun başarılacağı umudunu hep taşımıştır. Oyunlarında genellikle sınıfsal bir bakış açısı hâkimdir. Nasyonal sosyalizmin korku, tehdit ve şiddet unsurlarına, yarattığı ve daha da kötüleşecek sefaletle dikkat çektiği oyunu *III. Reich'in Korku ve Sefaleti*'nde de bu bakış açısına rastlanmaktadır. Brecht'e göre gençler nasyonal sosyalist rejimin yarattığı büyüye, birlik düşüncesine daha kolay kapılabilecekken çalışma yaşamına giren, fabrikalarda, atölyelerde vb. iş yerlerinde çalışmaya başlayanlar rejimin gerçeğinin farkına varacak ve ona karşı mücadeleye katılacaklardır. Dolayısıyla Brecht'in devrimin gerçekleşmesi umudunu işçi sınıfına aktardığı görülür. *Furcht und Elend* bu açıdan kendisi için kritik önemdedir. Oyunun gündelik faşizmi (*Alltagfaschismus*), rejimin korku,

³³ "Epik Tiyatro, diyalektik tiyatro için bir ön koşul olduğu halde, toplumun, zevkin gerçek kaynaklarının bulunduğu üretkenliğini ve dönüştürülebilirliğini tek başına özgürleştiremezdi" (Wright, 1998, s. 54).

gözdağı, tehdit unsurlarını yansıtmaları ve bu gerçekleri insanlara göstererek onlarda direniş tohumları oluşturma çabası, her ne kadar direniş konusunda eleştirilse de onu incelemeye değer kılmaktadır. Faşizm ve militarizm karşıtı oyunlarıyla Brecht, ekonomik ve askerî iyileşme politikalarına, karşı-ideolojik cephe sağlamıştır.

*Furcht und Elend des Dritten Reiches*³⁴

Oyunun ilk hali *Deutschland – Ein Greuelmärchen* (Almanya – Bir Dehşet Hikâyesi) olarak karşımıza çıkar. 1938'de daha sonradan Prag'da sürgüne gönderilecek olan bir Alman yayıncı Malik Yayınevi'ne Brecht'in *Sürgün Şiirleri*'nin ve *Greuelmärchen* oyununun yayımlanmasının hızlandırılması için ricada bulunur (White, White, 2010, s. 1). Bu iki eser de III. Reich'in çirkin gerçekliğini sergileyen çalışmalardır: bu çalışmalardan biri satirik (hicivsel) şiirlerden diğeri de 1933-38 arası dönemde nasyonal sosyalist rejim altında yaşamdan dramatize edilmiş örneklerden oluşur. Dramatize örneklerin yer aldığı *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* ne erken politik tarzında olduğu gibi didaktik (*Lehrstück*) bir oyundur ne de saf epik özellikler taşıyan bir tarzdadır (White, White, 2010, s. 1). Kaynakları belgelere dayanır, makul bir biçimde gerçekçi olayları ele alır, zaman zaman gerçekliğe bağlı kalmak suretiyle ona müdahalede bulunabilir, fiktif olabilir; epik ve Aristotelian öğeleri bütün bu özelliklerle benimseyen bir tarzı vardır ve anti-faşist eserleri arasında bu oyun ayrı bir yere sahiptir.

Sürgündeki Almanların savaşa karşı olan tutumları önemlidir. Onlar Alman silahlarıyla kazanılan her zaferi lanetlerken her başarısızlığı da memnuniyetle karşılarlar. Her başarı da başarısızlık da Alman askerlerinin hayatlarına mal oluyor. Hitler'in yenilmesi ülkeyi büyük acılara sürükleyecek ama Hitler'in zaferi yaşanan bütün dünyayı büyük acılara sürükleyecek, ulusların yüzyıllar boyunca büyük fedakârlıklarla elde ettikleri kazanımlar bir çırpıda yok olup gidecek. Hitler'in yenilgisi ise dünyayla birlikte Alman halkının da sürekli bir tehditten kurtulmasını sağlayacak (White, White, 2010, s. 3). Bu yenilgi için ise Brecht, Alman halkına büyük bir umut beslemekte ve bunu dile getirmektedir.

Ona göre Hitler'in destekçilerini bütün Almanya ile eş görmek yanlıştır. Bütün Almanya'yı temsil ettiklerini söylemeleri belki de en büyük yalanla-

³⁴ Benjamin oyunu şu şekilde tanımlar: "Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti geleneksel dramaturji kurallarına göre kurulmuş, tek perdelik 27 oyundan oluşan bir dizidir [...] Bu dizi, Alman sürgün tiyatrosu için, bu tiyatronun gerekliliğini ilk kez elle tutulur tarzda gösteren, politik ve sanatsal bir fırsatı temsil eder." (Benjamin, 2007, s. 44, 45). Oyunun Türkçe yayımı için bkz. (Brecht, 2000, s. 77-186).

rından biridir (White, White, 2010, s. 4). Brecht'e göre onlar Alman halkını polisle ve propaganda ile itaat altına almışlardır. Bunların fark edileceği, büyüünün bozulacağı ve Alman halkının III. Reich'a karşı kazanılacak zaferde büyük rol oynayacağı düşüncesindedir. Bunun gerçekleşmesi amacıyla verilecek mücadelede "ideolojik savaşla eleştirel sanatı birbirine bağlar" (Slater, 1998, s. 248); bu açıdan tiyatronun, Brecht'in elinde önemli bir silah olarak karşımıza çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Büyüünün bozulup Alman halkının anti-faşist mücadelede oynayacağı role ilişkin umutlar ise *Furcht und Elend* oyununda ortaya koymaya çalıştığı şeyin görülmesi açısından önemlidir. Ayrıca Nazi dünyasıyla ilgili gerçeğin dış dünya tarafından da bilinmesi gerektiği düşüncesi de etkilidir.

Brecht oyunun bir an önce sahnelenmesi için çok uğraşır çünkü amacı giderek açığa çıkan yayılcı emelleri göstererek Alman halkını uyandırmaktır. Bu oyun Brecht'e göre faşizme karşı mücadelede efektif bir silaha dönüşme potansiyeline sahiptir ve bu nedenle de optimal şekilde yayılması gerekmektedir. *Furcht und Elend* aynı duyguları paylaşan seyircilere –veya bütün sahneleme çabası başarısız olsa da en azından siyasi olarak okuyuculara– ulaşması gereken karşı-propagandist bir oyundur. Brecht'in bu denli güvendiği oyunundan beklentileri şunlardı:

- Nazi Almanya'sında hüküm süren acımasız koşulların esirgenmeden, çekinilmeden işlendiği resmin sunulmasıyla rejimin heroik propaganda ile yarattığı imaj yalanlanabilirdi.
- Ülke içinde direnişi, dış ülkelerde de Almanya'ya yönelik eleştirileri artırabilirdi (nitekim bir dönem Sovyetler'de Almanya'nın eleştirilmesi yasaktı).
- Rejimin tekrarlanan, yeni sınıfsız toplum, Versailles Antlaşması'nın acımasız koşullarından ülkeyi kurtaran ve takipçilerine sosyalizmin kazanımlarını vadeden Volksgemeinschaft amaçlarının altının boş olduğunu göstererek III. Reich'ın sözde sosyalizmi (Sheinsozialismus³⁵) ile Sovyetler Sosyalizmi arasındaki zıtlığı gösterebilirdi.
- III. Reich'ta kötü Almanya'nın yanında hâlâ iyi bir "öteki" Almanya olduğunu, Almanya'nın toptan kötü ol-

³⁵ Daha geniş bilgi için bkz. (White, White, 2010, s. 59-63).

madığını ve iyi Almanlar da bulunduğunu düşüncesini verebilirdi. (White, White, 2010, s. 8).

Fakat bu beklentilerin hepsi çeşitli zorluklarla karşılaşmıştır. Bunları yapmak isteyen birinin karşılaşacağı zorlukları yazarken Brecht şu özelliklere sahip olunması gerektiği üzerinde durur: baskı altında olsa dahi doğruyu yazmaya cesaret / maskelenmiş olsa da doğruyu – gerçeği fark etmek için akıl / onu bir silah olarak kullanmak için uyarlayacak beceri / kimin ellerinde etkili olacağına karar verme / bu kişilerin arasında gerçeği yayma becerisi (White, White, 2010, s. 9). Bunların içinde özellikle gerçeklik³⁶ ve akıl önemlidir çünkü askerî gücün yapamayacağı bir şekilde bunlar acımasız baskının ve ideolojinin iflasının üstesinden gelebileceklerdir.

Oyunun genelinde korku ve sefalet arasındaki ilişkiyi diyalektik bir kavramlaştırmayla ele almanın yanı sıra direnişi de işlemiştir. 1930'larda gerçekliği bir silah olarak kullanmak üzere uyarlama becerisini geliştirmiştir (White, White, 2010, s. 10). Kimin elinde daha etkili olacağına karar verme ve yayma konusu ise sürgün koşulları, sansür gibi nedenlerle kendi elinde olmamıştır. Örneğin 1938 Paris prömiyeri %99 ismiyle (Amerikan prömiyeri de *The Private Life of the Master Race* adıyla) yapılmıştır çünkü Fransız sansür yetkilileri başlığında III. Reich olan her şeyi yasaklamakla tehdit etmişlerdir (White, White, 2010, s. 11). Bu da bize korkunun Avrupa'yı da sardığını gösterir. Benzer şekilde 1939 Almanya ve Sovyetler arasında imzalanan saldırmazlık anlaşması ile (Molotov – Ribbentrop) Almanya hakkında eleştiri yapmak -ta ki 1941'de Almanya saldırıncaya kadar- Sovyetler'de yasaklanmıştır. Bu anlaşmanın Brecht açısından bir başka önemi ise yarattığı hayal kırıklığı ve güvensizlik olmuştur. Belki de Amerika'ya gitmesinde bu olay da etkilidir.

Oyun genellikle bazı vitrin oyunların aynı aynı canlandırılmasıyla veya basılmasıyla yaygınlaşır ancak Brecht'in isteği hepsinin başarılı bir şekilde sahnelendiği bir bütün olarak oyunu çıkartmaktır, etkisinin aksi takdirde

³⁶ Phil Slater "Brecht'in Tiyatrosu" başlıklı yazısında Brecht'in "partizanlık olarak nesnellığe ilişkin epistemolojik nosyonu benimseyip her türden soyut eğilimi yadsıdığı" belirtir. (Slater, 1998, s. 245). Nitekim çalışma odasının duvarına büyük harflerle "gerçek somuttur" yazısı asması da bunun bir yansımasıdır. Brecht için eleştirel olmak önemlidir ve gerçekçi yazım tarzı, okura kendi toplumsal gerçekliğinin açık bir görünümünü sunmalıdır. Özellikle "III. Reich'in Korku ve Sefaleti" oyunu, dönemin Almanya'sında yaşananlar – gündelik faşizmi, gözdağı veren ve susmayı getiren korkuyu, insanların içinde bulunduğu sefaleti – ortaya koyarak insanların kapıldığı büyüü bozmaya ve direniş fikrini (çoğunlukla kişisel düzeyde) uyandırmaya çalışması açısından önemli bir örnektir. Gerçekçilik tartışmaları için bkz. (Lunn, 2010, s. 113-137; Slater, 1998, s. 245-251; Wright, 1998, s. 81-87, 92-97; White, White, 2010, s. 182-188).

azalacağı endişesi taşır, çünkü oyun ona göre bütünlüğü olan bir montajla kurgulanmıştır. Ancak bu da oyunun uzunluğu nedeniyle pek mümkün olmamıştır. Oyun Alman halkının her bir kesitinden örnekler sunmak ve nasyonal sosyalist diktatörlüğe karşı tepkilerini göstermek iddiasındadır. Kendi deyişiyle “yurtdışında bilinmesinin önemli olduğunu düşündüğüm iki noktayı açığa çıkarmaya çalıştım. Öncelikle köleleştirme, haklarından mahrum bırakma, nasyonal sosyalist diktatörlük altındaki nüfusun bütün bölümlerinin felce uğratılması ki demokrasilerde yaşayan insanlar bunun küçük bir somut bilgisine bile uzaklar; ikinci olarak Almanya dışındaki insanlara bu savaş makinesinin kırılabilirliğiyle ilgili fikir vermek” (White, White, 2010, s. 13-14). Bu amaçla da oyun Nazi Almanya’sında gündelik yaşamın semptomatik somut detaylarının bir kısmına dikkat çeker. Direnişin katalizörü olmaktan ziyade bir eleştiri olma, Nazi Almanya’sı dışında yaşayanları aydınlatma fonksiyonu önemli olmuştur.

III. Reich’in vatandaşlarını “2 milyonu ajanlık yapan ve 80 milyonu gözetlenen bir halktır” (White, White, 2010, s. 14) şeklinde tanımlayarak bu gözetlemenin korkutuculuğunun sonuçları ile yaygın korku ve paranoyanın birleşik durumunu başarılı bir şekilde yakalar. Direniş teması ise savaş uzadıkça değişikliğe uğrar. Oyunun hazırlanmasında sürgünün de etkisiyle uzaktan bilgi edinmek zorunda kalan Brecht, rejimle ilgili belgeler toplamış, radyo konuşmalarını dinlemiş, rejim altında çıkarılan yasaları okumuş, fotoğraflar biriktirmiştir. Kendisini ziyarete gelenlerin (örneğin Erich Mühsam’ın eşi Zenzi Mühsam, eski bir toplama kampı tutuklusunu Heinz Langerhans’ın ziyareti) anlattıkları da önemli bir yer tutmuştur. III. Reich Almanya’sını oluşturduğu kaynakların çeşitliliği – yayımlanmış belgeler, çağdaş biyografiler, yarı otobiyografik romanlar, nasyonal sosyalist filmler, radyo ve basının propaganda malzemeleri, yakın arkadaşı olan siyasi yoldaşlarıyla yazışmalar, gazete raporları, röportajlar, deneyimlerin sözlü olarak toplanması, anti-faşist yer altı örgütlerinden bilgiler – oyunlarının başarısında önemli bir rol oynuyordu (White, White, 2010, s. 17-18). “Gerekli olan sadece belgeler, basit bir montaj. Olguların kendi adlarına konuşmasına izin verelim. Duygulara seslenmeyi bırakalım” (White, White, 2010, s. 24).

“yabancı bir gezgin III. Reich’tan geri dönen

Ve sorulduğunda orda gerçekten kimin egemen olduğu, cevapladı:

Korku” (White, White, 2010, s.50).

“Korku dolu münakaşanın ortasında bilgin durdu ve baktı

Ve korku

Onlara bütün kitapları yaktıran. Bu yüzden

Korku sadece yönetilenleri yönetmez, ama

Yönetenleri de yönetir” (White, White, 2010, s. 51).

Alıntılanan bu iki şiir aslında oyunda konusu geçen iki tip korkuya işa-rettir. Rejimin kurbanı olma korkusu ile rejimin kontrol edemediği her şeyden, en ufak bir direniş göstergesinden duyduğu korku. Bu şekilde iki boyutuyla verilen korku unsuru, ezen – ezilen ilişkisini yeniden dengelerken aslında direniş ve muhalefet işaretlerine Nazilerin verdiği aşırı tepkinin ülke egemenlerinin, halk üzerindeki egemenliğinin şiddet ve yücelik imgeleri ve propagandanın önerebileceğinden daha kırılgan olduğunun göstergesidir. Söylemeye çalıştığı şey şudur: “vatandaşlarına sefil korkuyu aşlamak için bu kadar uğraşan bir totaliter rejim esasında onlardan düşmanlar, direniş savaşçıları veya KPD durumunda olduğu gibi ideolojik rakipler olarak korktukları için bu şekilde davranırlar. **Korku Nazi partisinin ana silahlarından biriyken, aynı zamanda AŞİL TOPUĞUDUR”** (White, White, 2010, s. 52). Rejimin kırılganlığı hatırlatılarak direnişin tohumları atılmaya çalışılır. Ayrıca *Furcht und Elend, Alltagfaschismus* tecrübesini çok iyi yansıtır, özellikle de nasyonal sosyalist rejim altındaki yaşamın zorlukları, verdiği korku ve yabancılaşmış doğası hakkında çok iyi örneklendirmeler verir. III. Reich hakkındaki çıplak gerçeği gözler önüne serme arzusu ise bazı alternatifler arasından -%99, *Deutschland: Ein Greuelmärchen, die Anst: Seelischer Aufschwung des deutschen Volks vb.-* seçtiği *Furcht und Elend des Dritten Reiches*'in saldırgan ve katı tavrını da açıklar (White, White, 2010, s. 71-72).

Furcht'un iki boyutu vardır: biri rejimin kurbanlarının maruz kaldığı sefil terör nedeniyle yaşadıkları korkudur. Bu korku aynı zamanda belirsizlik ve paranoyaya da zemin hazırlar. Kurbanların ekonomik ve zihinsel durumlarının yanı sıra otorite yokluğunun korkusuna ve bu nedenle de potansiyel direnişin hedefi olma korkusuna gönderme yapar (kurbanların korkusu – faillerin korkusu). Korku kelimesini çeşitli şekillerde ve anlamlarıyla kullanır:

- Bu kez bütün kıtalar Almanya kelimesini korku ve nefretle birlikte anıyorlar.
- Baskının en korkutucu araçlarının varlığı ve dünyanın şimdiye kadar bildiği en korkutucu polis gücü.

- Almanya'nın savaş idaresi felaket bir açıklıkla gösterdi ki rejimin halka uyguladığı fiziksel terör onlara korkunç bir ahlak ve entelektüel bozukluklar bıraktı. Örnekler çoğaltılabilir (White, White, 2010, s. 74).

Elend'e ise şu örnekler verilebilir:

- Kendi halkından bazıları onlara (küçük burjuvaziye) sefil durumlarının yaşama çok materyalist yaklaşımlarının bir sonucu olduğunu açıkladı.

- Hitler, Almanya'daki yaygın olan sefaleti çözmeye muktedir olamayacak.

- Almanya'ya ve dünyanın yarısına sefalet getirdikten sonra bu rejim yıkılmayla yüz yüze.

- Nüfusun 10'da 9'unun oldukça açık sefil durumu.

- Nazilerin halka yaşattığı en berbat sefalet (White, White, 2010, s. 75).

Oyunda ele aldığı korku, rejimin aşırılıklarını nadiren barındırsa da amaç önemsiz görülen küçük nefretlere müsamaha göstermenin tehlikelerine dikkat çekmek, insanları uyarmaktır. Nasyonal Sosyalist rejim, basitçe bir barbarlıkla eş görülemez, siyasi analiz ve kolektif doğrudan eyleme duygusal cevapların ötesine yaklaşmak gerekliliği ve bununla ilgili her türlü beceriksizliğe karşı koymak amacı vardır. Sosyal politikaların beraberinde getirdiği bedelleri ortaya koymaya çalışır. Siyasi amaçlar için ekonomik sefaleti hedefleyen programlar Elend'in diğer formlarını da yaratmaktan sorumludur.

Gestus (jestler), bu korku ve sefaletin sahnelenmesinde önemli bir yer tutar. Nitekim Brecht'in yanı sıra Benjamin de epik tiyatrodaki Gestus'un önemli konumuna dikkat çeker. Benjamin'e göre Gestus epik tiyatronun hammaddesidir ve görevi bu hammaddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir (Benjamin, 2007, s. 17). Gestus basitçe sadece jestler değildir, vücut dilinin yanı sıra kendini ifade etmeyi, eğilimi, estetik ve siyasi imaları örtüşürme yeteneğini, belirli dönemde toplumsal ilişkileri taklit eden jestüel ifadelerdir.³⁷ Örneğin oyunda kullanılan üniformalar, "heil Hitler" selamı, bir adres biçimi olarak *Volksgenosse* (yurttaş-yoldaş) kavramının kullanılma-

³⁷ "Karakterlerin, birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan oluşan alana jestlerin alanı diyoruz. Bedenlerin durumu, ses tonu ve yüz ifadesi, toplumsal bir Gestus tarafından belirlenmiştir" (Brecht, 2005, s. 57).

sı vb. jestlere örnek iken, sessizlik³⁸ tedbirliliğin en önemli göstergesidir ve buna jestler eşlik eder (White, White, 2010, s. 84). En önemli tetikleyicisi ise ihbar edilme, tutuklanma, toplama kampına gönderilme gibi endişelerdir. Aynı zamanda da direnişin, siyasi dayanışmanın yoludur. Yabancılaşma etkeni için önemli araçlardır. Brecht 15 Ağustos 1938 tarihli günlüğünde oyunu jestlerin tabelası (ya da jestüel montaj - Gestentafel) olarak tanımlar (Brecht, 2007, s. 425). Korkuyu, gözdağını ve aşırı sakınma gereğini ima eden jestler vardır: sessiz kalmanın, birinin omuzları üzerinden bakmasının, ani korkunun vb. jestleri. Neredeyse oyundaki bütün perdeler nasyonal sosyalizmin gölgesinde hayatta kalmaya çalıştıkları için gözlemeye davet edildiğimiz insanlar açısından bunların izini taşır.

Örneğin oyunda *Meslek Hastalığı* (Brecht, 2000, s. 113-115) perdesinde bir hastanın yaralarının toplama kampında gördüğü işkence veya kötü muamele nedeniyle olduğunu anlayan doktorun suskunluğu, kaçamak cevapları;

Der Verrat (İhanet) perdesinde (Brecht, 2000, s. 82) evli çiftin ihbar ettikleri komşusunun başına gelenleri, ne tür bir şiddet uygulandığını fark ettiklerinde inkârın sessizliği;

*Winterhilfe*³⁹'de (Brecht, 2000, s. 151-152) nasyonal sosyalist rejim altındaki yaşamla ilgili olarak kızının tatminsizliğine dikkat çektikten sonra elması boğazına dizilen annenin yaşadığı şokun sessizliği;

Moorsoldaten'de (*Bataklık Askerleri*) (Brecht, 2000, s. 184-186) toplama kampı tutuklularından birini parmaklarıyla gösterip suçlamak yerine kolektif cezalandırmayı tercih eden siyasi dayanışma gösteren tutukluların sessizliği;

Der Entlassene (Salıverilenler)'de (Brecht, 2000, s. 144-147) salınan bir tutuklunun Gestapo'nun ajan provokatörü olup olmadığı konusunda arkadaşlarının endişelenmemesi için ağzını sıkı tutan kişinin politik sessizliği gibi (White, White, 2010, s. 85).

³⁸ Benjamin, eylem içerisindeki bir kişinin hareketleri ne kadar kesintiye uğratılırsa, o kadar jest elde edileceğini söyler ve böylece eylemin kesintiye uğramasını da epik tiyatrunun özellikleri arasında sayar (Benjamin, 2007, s. 17). Sessizlik bu açıdan önemlidir ki Brecht'in de oyunlarında sıklıkla kullandığı görülebilir. Buna müziğin, şarkıların ve koronun kullanımını da dâhil etmek gerekir.

³⁹ *Faşizmi Üstüne Yazılar*'da *Winterhilfe*'nin sayılan çok olan Nazi yardım kurumları arasında önde gelenlerden olduğunu ve halkın bu kurumlara büyük bağışlarda bulunmaya zorlandığını belirtir. *Winterhilfe*'ye bağışta bulunmayan veya çok az bağışta bulunan işçilerin işlerinden çıkartıldığını söyler (Brecht, vd. 2001, s. 69). *Winterhilfe*'nin aynı başlıkla Brecht'in oyunları arasında yer alması bu açıdan oldukça anlamlıdır. Bu oyun ile Brecht, kendilerini asıl aç burakanlara karşı halkın körleşmesini eleştirir ve aynı zamanda baskı, tehdit ve gözdağına dikkat çeker.

Bu sessizliklere tedbirlik de eklenir ve kendini tehlikeye atmaktan kaçınma kaygısına, omuz silkme, endişeli korku dolu bakışlar gibi jestler eşlik eder. Kelimelerle söylenemeyen, konuşulamayan şeyler jestlerle ifade edilir. Bu sadece kurbanların korkusunu vermek için kullanılmaz. Örneğin Hitler selamı vermek için kolunu kaldırmakta başarısız olan bir SA askerinin korkusu ve Hitler selamı yerine "Guten Morgen" diyen birine şüpheyile yaklaşma da işlenir (White, White, 2010, s. 86). Paranoyak bir korkuyla SA askerinin insanların evlerine nasıl zorla girdiğini, evleri tuvalet deliklerine varıncaya kadar kanıt bulma amacıyla aradığını; 'Nazi rejimi hakkındaki gerçek ortaya çıkmasın' korkusuyla nasıl kütüphaneler dolusu kitabın yakıldığını vb. öğreniriz. Naziler Alman yoldaşlarına özellikle de politik düşmanlarına gözdağı vermeye, gaddarca davranmaya her zaman hazır resmedilir çünkü temelde onlardan korkarlar.

Bu, profesyonel orta sınıflarda işini kaybetme korkusu olarak karşımıza çıkar. Savaşla birlikte ise daha ziyade sınıf savaşımı çerçevesinde işlenir: aynı sınıftan olanların karşılıklı savaşması. Savaş sınıf bariyerlerini büyük ölçüde kırmıştır ve herkes yaklaşan felaketin korkusuyla birleşmiştir. Bu özellikle *Almeria'nın Bombalandığı Kışlalardan Duyuluyor*⁴⁰ (Brecht, 2000, s. 165-166) perdesinde geçerlidir. Burada askerleri ziyaret eden iki çocuğun onları kireç gibi beyaz ve "ödü bokuna karışmış" (çok korkmuş) şekilde tanımlamaları söz konusudur (White, White, 2010, s. 88). Henüz savaş çıkmamış olduğu için *Furcht und Elend*'deki korku, savaşa giden bir ülkede farklı formlarda işlenir (White, White, 2010, s. 88); fakat resmi olarak savaş üzerine değildir. Daha ziyade rejimin, politik düşmanlarla arasındaki iç savaş ile meşgul olunur.

Sandık⁴¹ (Die Kiste) (Brecht, 2000, s. 141-142) adlı perdede kocasının cesedi çinko bir sandıkta getirilen kadının kocasının ölümü hakkında ağzını

⁴⁰ Almeira İspanya'nun güneyinde bir yerleşim yeridir. Bu oyunun konusu aslında Hitler'in emriyle bu kentin bombalanmasıdır. Bilindiği gibi Brecht İspanya İç Savaşı'yla çok ilgilenmiştir. Ruth Berlau da bunu anılarında aktarır. Berlau 1937'de Kültürün Savunulması İçin Uluslararası Yazarlar Kongresi'ne katıldıktan sonra İspanya'da savaşan Sovyet savaşçıların siyasi yöneticisi olan Kolzow ile İspanya'ya gider. Brecht burada Berlau'dan izlenimlerini kaydedip kendisine aktarmasını ister. Berlau'nun aktardığına göre kendi aktardıklarında kafasındaki sorulardan hiçbirine yanıt bulamayan Brecht, geri dönebilen savaşçıları etrafında toplayarak onları dinler, onlarla tartışır. Yanıt aradığı sorular ise Birleşik Cephe'nin neden kurulamadığı ve Franco'nun nasıl bu kadar destek bulabildiğidir (Berlau, 1989, s. 53-56). Benzer şekilde Brecht'in, *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* oyununun tamamında kitlelerin neden faşizmi arzuladıklarına ve Nazi rejiminin insanlara üzerinde nasıl bu kadar etkili olduğuna dair açıklamalar getirmeye ve bu büyülenmeyi bozmaya yönelik bir çaba gösterdiği söylenebilir.

⁴¹ Oyun ile ilgili analizlerde Jonh J. Ve Ann White'in kitabındaki ilgili bölümlerden yararlanılmıştır (White, White, 2010, s. 90-93).

açmaması hakkında uyarılması bir gözdağına ve korku unsuruna işarettir. Aynı zamanda SA'nın gözdağını bu kadar açık bir şekilde vermesi de bir korku unsuru sayılamaz, daha ziyade kontrolün ellerinde olduğuna gönderme yapar niteliktedir. Kuşkusuz toplama kamplarından hiçbir cesedin çıkarılmıyor oluşu, orada yaşananların anlatılmasının yasaklanması vb. örnekler bize uluslararası alanda imajın zedelenmesi korkusunu çağırıştır. Siyasi tutukluların salındıktan sonra genellikle topluma geri dönmelerinin engellenmesinde de böyle bir ton vardır: gerçeğin ortaya çıkması korkusu.

Sefalet ise büyük olanı hasta olan iki çocuklu dul bir annenin hem ekonomik anlamda hem de mental anlamda –şöyle ki kocasının nasıl öldüğünü anlayamamak– yaşadığı sefalet olarak verilir. Nitekim kadının kocası iş yerinde ücretlerin düşük olmasından yakındığı için toplama kampına gönderilmiştir. Ölüm nedeni olarak söylenen zatürree onu ikna etmez ve sandığın da çinko ve kilitli olması onu şüphelendirir. Sandığı açp açmama konusunda tereddüt ederler. Yanında bulunan komşuları sandığa açmaya girer. Sandık açıldığında gördükleri şey ise onlara korku verir. Düşükleri ikilem açıktır: böyle bir gözdağına teslim olma isteksizliği ve daha fazla acıya, kurbanıya yol açacak kozlar vermeme endişesi. Buna en güzel örnek sandığı açmak isteyen komşuya dul kadının söyledikleridir: "Bir kardeşim daha var, Hans. Seni de alıp götürebilirler". Bu ikilem basitçe bir korku (failin ya da kurbanın) meselesi değildir. Brecht seyircileri böyle bir durumda ne yapacaklarını düşünmeye itmek ister.

"Daha iyi bir yaşam için savaştı" deyişi onun komünist olduğuna işaret eder fakat aktif bir direnişle ilgili herhangi bir belirti yoktur. Bununla birlikte yaptığı eylemin, ücretlerle ilgili mücadelesinden hiç vazgeçmemenin bedelini göz önünde bulundurmadığı da açıktır: sefaletin bir uzantısı olan maddi yoksunluk, akrabalarının işlerini kaybetme korkusu, tutuklanma, Sippenhaft (bütün ailenin cezalandırılması tehdidi) [...] ölen adamın unutulmayacağını söyleyen dul eş, koşulsuz, üretken olmayan bir itaatten farklı yollar istemenin bir stratejisidir aslında: mücadeleyi sürdürme gücü. Bu oyun, işçi sınıfının sorunlarına dikkat çekerken, aynı zamanda büyük sınıf mücadelelerinde korkunun rolüne ve provokasyona karşılık verirken makul mantıklı bir pragmatizmle davranma gereğine de değinir. Sefalet de korkunun büyümesinde önemli bir etken olarak karşımıza çıkar. Benjamin, Brecht'in oyunlarında yer alan üç karakteri inceleyerek şu ortak özelliğe vardığını belirtir: "Hepsinde ortak olan şey, insan sevgisi, yardımseverlik, idealizm, soyluluk ya da benzeri bir şey değil, yalnızca duruma göre takındıkları tavırdan kaynaklanan akılcı politik eylemlerdir" (Benjamin, 2007, s. 10). Bu analiz, Ann ve John J. White'ın yaptığı "mantıklı bir pragmatizmle

davranma gereği" analizine paraleldir. Benjamin aslında bu tavrın olumsuz görülen yanına dikkat çekse de gerçeklikle olan sıkı bağın, çareyi de beraberrinde getireceğini, bir kişiyi daha iyi hale getirenin ahlaki değil, toplumsal bir çare olacağını belirtir.

Duygu İkamesi⁴²'nde (der Gefühlsersatz) (Brecht, 2000, s. 175-183) ise daha akıllıca, basit olmayan cümleler, aile üyelerinin gerçekten birbirini önemseyip önemsemediği, ailenin gelecek planlarının bozulmasındaki maddi etkenler, etik değerler ve uyarılar yer alır. Bu oyun Hermann Göring'in meşhur "Butter oder Kanonen" (yağ veya silah) konuşmasına atıfta⁴³ bulunur. Oyunda üç boyut vardır sahnede: bir salonu işgal etmiş bulunan SA üniformalı aile reisi Herr Gnauer, eşi, kızı Lotte ve Hans otururlar. Sahne dışında bitişikte hasta kız kardeş Frieda vardır. Radyo propaganda yayını duyulur. Radyodaki uzman yağsız diyetin faydalarını uzun uzun anlatır. Fakat bu ekonomik tedbir 4 yıllık planlar çerçevesinde bir savaş hazırlığının parçası olarak karşımıza çıkar. Yiyecek kısıtlamalarıyla askerî zaferler arasındaki ilişkiyi buluruz: işgaller yağ ile mi yapılacaktır? Bunun sağlıklı yaşam formunda, insan için en iyiyi devletin bilebileceği mesajlarıyla verilmesi söz konusudur. Radyodaki konuşma biteceği sırada içeriye kız kardeşi muayene eden doktor girer. Konuşmayı kaçırmıştır, ama dinleseydi bile uzmanın söylediklerinin doğruluğunu tek sorgulayacak kişi olarak aile yine de ona inanmazdı; ayrıca doktorun da sorgulayacağı kesin değildir. Bu da mental sefaletin göstergesidir.

⁴² Oyun ile ilgili analizlerde Jonh J. Ve Ann White'in kitabında ilgili bölümlerden yararlanılmıştır (White, White, 2010, s. 93-100).

⁴³ Aynı konuşmaya *Faşizm Üstüne Yazılar*'da da gönderme yapar. Parasızlıktan kaynaklanan nedenlerle de Frankfurt Sokağı'nda bir "fahişenin" yanında yaşayan, SA'nun Berlin'deki ikinci derece şeflerinden biri olan Horst Wessel'in orada yaşama nedenlerinin ve ölümünün -ki bu ölüm ilk planda özel nedenlerle, "pezevenğin bir başka pezevenk tarafından kurşunlanması" şeklinde yer alır-propaganda yoluyla nasıl kahraman, iç paralayıcı bir niteliğe büründüğünü anlatır. Bu propagandanın "aç kalıp top tank sahibi olmaktansa halk için ekmeğe süreceğ yağ isteyen komünün alçak, ayakları yere değen, materyalist propagandasıyla hiç ilgisi olmadığını ileri sürer (Brecht, vd. 2001, s. 78-82). Aynı zamanda komünistleri bunun politik bir cinayet olduğunu yadsımakla eleştirir. Buradan yola çıkarak Brecht, nasyonal sosyalizmi politik pezevenklik olarak tanımlar. Bu sistem, ona göre, "sömürülen sınıf, sömüren sınıfın kucağına iterek geçimini sağlar. Mülksüz sınıfın pür açlığından ve mülk sahibi sınıfın kar hursundan yararlanarak, büyük asalak sözde her iki sınıfın da üstüne çıkar; ancak bunu yaparken yalnız ve yalnız mülk sahibi sınıfa hizmet eder" (Brecht, vd. 2001, s. 84). Görüldüğü gibi Brecht, faşizmi doğrudan tekellerle kapitalizm ile ilişkilendirmez. Pezevenklik - fahişelik analogisi üzerinden yaptığı bu analizi aynı zamanda oyunlarına da konu olan "iş yaratma" söylemine eleştirel bakışını da temellendirir. Ona göre pezevenğin yaptığı hizmet, kendisi tarafından iş yaratma olarak sunulur. Bu ise gücünü savaş endüstrisini kurmak ve savaşa hazırlanmak için faşizm tarafından işsizliği ortadan kaldırarak topluma hizmet ettiği iddialarını pekiştirmeye yaramaktadır (Brecht, vd. 2001, s. 86). Ona göre nasyonal sosyalizm, proletaryayı sermayenin fahişesi olarak kullanan politik pezevenktir (a.g.e. s. 86-87).

Burada aynı zamanda ekonomik güçlüklerin koloni olmamasına bağlanması söz konusudur ve bu da Almanya'nın başına gelenlerin, yaşadığı güçlüklerin ve fedakârlıkların Versailles'dan ve itilaf devletlerinden kaynaklandığı algısına bağlanır. Bu aynı zamanda şimdiki krizin askerî gündemin bir parçası olan politikalardan kaynaklandığını da gizlemeye yarar, askerî gündemin içselleştirilmesini ve insanların buna ve gerektirdiği fedakârlıklara hazır hale getirilmesine hizmet eder, kendine yetme politikalarının bir anlamda iflasına, daha düşük hedeflere (düşük yağlı diyet) indirgenmesine dikkat çeker.

Bir bakım merkezine yerleştirmek çok masraflı olduğundan hasta kardeş evde bakıldığını öğreniriz. Hastalığının ileri aşamasında olan kız kardeşin ömrünün kısa bir süre daha uzaması için pahalı bir ameliyata ihtiyacı olduğu tavsiyesini verir doktor. Bu maddi hesaplar onların gelecek planlarını bozacaktır ve ameliyatı yaptırmamak için bu hesaplarını bazı etik, insani argümanlarla haklılaştırmaya çalışırlar – hastanın daha fazla acı çekmemesi, huzur içinde ölmesi gibi. Oyunun diğer bir boyutu da bu şekilde ailenin aç gözlülüğüne ve hırsına dikkat çekmesi, insan hayatını hiçe saymasıdır. Herr Gnauer'in ameliyata harcayacakları parayla Yahudilerin neredeyse yok pahasına satılan iş yerlerinden birini alabileceği ve böyle bir pazarlığın kız kardeşin hayatı pahasına kaçırılmayacağı görüşü bunu destekler. Ayrıca Yahudilerin mülklerinin ellerinden alınması konusuna da dikkat çekmiş olur.

Herr Gnauer'in korkusu Yahudi mülklerinin aryanlaştırılmasından daha fazla yararlanamayacak olmak ve hasta akrabaları yüzünden yapacakları finansal harcamalardır. Kız kardeş Frieda'yı ise kanserden ölmekten çok, akrabalarının davranışlarının korkutması söz konusudur. Aile nasyonal sosyalist rejimin yarattığı maddi avantajlarla daha ilgilidir. Siyaset bu küçük burjuva aileye göre bir ideolojik inanç değil oportünizm meselesidir. Oyunda aile bireyleri arasındaki ilişkiye de iki yüzlülük, samimiyetsizlik hâkimdir. Sefalet unsuru ise maddi değildir. Rejimin aileye, okul sistemine (oğul üzerinden) ve kişisel ilişkilere ne yaptığıyla ilişkilidir. Oyunun genelinde ise Engels'e atıfla devrimci mücadeleden devrimden yoksunluk şeklindeki *die deutsche Misere'*ye atıf yapılır.

Direnış konusunda oyunun geneline bakıldığında örgütlü kolektif bir direniş oluşturmaya çalıştığı söylenemez. Brecht'e göre direniş daha yerel düzeyde, bireysel karşı koyma eylemleriyle ve kolektif muhalefetin ara sıra meydana gelen jestleriyle devam eder. Bununla birlikte Brecht savaş sona erene kadar Halk Cephesi'ne, KPD ve SPD'ye ve diğer yerel direniş gruplarına da umut bağlamayı sürdürdü. Yapmaya çalıştığı şey ise rejimin kırıl-

ganlığını ve şiddetle ayakta durduğunu, insanları bir savaşa götüreceğini gösterebilmektir. Ona göre terörün olduğu her yerde karşısında direniş de olacaktır. Gestentafel’ında direnişin jest ve mimikleri de vardır.

Askeri doktora toplama kampı yaralısı hakkında mesleğinin sorumluluklarının hatırlatılması, “heil Hitler” selamı vermeyen çocuğa askerlerin daha fazla yemek vermesi, bir tutuklunun Enternasyonal’i söylemesi, tutukluların birbirine kırbaçlatıldığı halde diğer tutukluların da Enternasyonal’i söylemeye katılması (*die Internationale*), kendi görüşlerine yakın olduğunu bildiği tutukluyu SA Gruppenführer’i yokken dövmeyen Bir SA askeri (*Dienst am Volke*), İspanya’da öldürülen adamın kardeşinin sessiz kalmak istememesi gibi farklı direniş örnekleri oyunda yer alır.⁴⁴ Bu aynı zamanda kamplarda bile direnişin büyüyebileceği umudunu taşır. Örneğin Erich Mühsam’ın ölümünün efsaneleşmesi gibi tutuklulara dayanışma gücü ve morali kazandıran bir yanı da vardır. Öteki Almanya’dan bahsedilmesinde atıf yapılan bir imge de yaratmış olur. Brecht’in seyircileri ve de kendisini böyle küçük direniş eylemlerinden, tohumlardan geniş ölçekli örgütlü bir direniş doğacağı konusunda ikna etmeye ihtiyacı vardır. Direniş olgusuyla ilgili en olumlu özelliği onu dinamik olarak sunmasıdır. Broszat, bu şekilde bir yaklaşımın heroik şehitlik imgesinden konuya daha büyük bir entelektüel ve ahlaki duyarlılık kazandıracak yorumunu yapar (White, White, 2010, s. 109). Brecht fabrikadaki işçilerin direnişleriyle bomba, tank, silah üretiminin duracağına, onları kullanan kimse kalmadığında işlevselliklerini yitireceklerine olan inancını da şiirlerine aktarmıştır. “Generalim Tankınız Ne Güçlü”.⁴⁵ Ancak oyunda farklı olarak ele aldığı küçük direniş örnekleri olgu olmaktan çok algı meselesidir.

Örneğin *Volks-gemeinschaft* perdesinde (Brecht, 2000, s. 80-81) iki sarhoş SS askeri 30 Ocak 1933’te Berlin’de bir işçi bölgesinde bulurlar. Burada hiçbir şekilde Hitler’in zaferini kutlamak için swastika bayrakları asılmamıştır veya ışıklar açık değildir. Düşman bölgesinde olduklarını anlayan askerler gittikçe sinirlenir, dışarıda kimin olduğunu görmek için birisi pencereyi açtığında, düşen birinin çığlığını duyana kadar etrafa delice ateş ederler ve kötü bir tehlike atlattıklarını düşünürler. Ortada tehlike yoktur oysa. Hatta burada tek direniş göstergesinin bayrak asmamak olması utanç verici bir durum olarak algılanabilir. Bu oyunda Brecht’in kullandığı yabancılaştırma

⁴⁴ III. Reich’in Korku ve Sefaleti oyununda yer alan direniş unsurları ile ilgili analizlerde Jonh J. Ve Ann White’ın kitabındaki ilgili bölümlerden yararlanılmıştır (White, White, 2010, s. 103-146).

⁴⁵ Tankınız ne güçlü generalim / siler süpürür bir ormanı / yüz insanı ezer geçer. / Ama bir kusurcuğu var. / Bir sürücü ister. / Bombardıman uçağınız ne güçlü, generalim, / fırtınadan tez gider, filden zorlu. / Ama bir kusurcuğu var. / Usta ister yapacak. / İnsan dediğin nice işler görür generalim, / bilir uçmanı, öldürmesini, insan dediğin. / Ama bir kusurcuğu var. / Bilir düşünmesini de (Brecht, s. 25).

etkenine bir örnek, iki SS askerinin yakın bir zaman önce işçi sınıfına ait olduklarını gösteren lehçeleridir. Dolayısıyla bu jest sahnede izlenmeden ve bilinmeden bir anlam ifade etmez. Bu nedenle de Amerika'daki temsilinde değişiklikler yapılmıştır.

Benzer şekilde *Die Stunde des Arbeiters* perdesinde (Brecht, 2000, s. 138-140) fabrikada çalışmanın güzelliğini ve çalışma koşullarını övmeye yönelik önceden hazırlanmış bir görüşmeyi canlı yayında gerçekleştirecek olan 3 işçi ve bir fabrika söz konusudur. Burada da mevcut durumun çarpıtıldığı ancak sahnede izlenerek anlaşılabilir. Canlı yayın bir karşı propaganda aracına dönüşür, usta işçi bunu bilinçli kullansa da genç kadın işçi ezberlediği cümleleri yanlış sıralarda söyleyerek buna katkıda bulunur. Oyunun sonunda radyo dinleyicileri, görüşmeyi yapanın işçileri susturmak için hoyratça mikrofondan uzaklaştırmaya çalıştığını görmez.

Örnek verilebilecek diğer oyunlar *Die Arbeitsbeschaffung* (iş yaratma – kardeşi savaşta ölen ablanın susmama kararlılığı), *Die Wahl* (savaşta gözlemini yitirmiş gazi ve ihtiyar anası üzerinden oy sürecinin manipülasyonu, yozlaşmış seçim makinesinin eleştirisi) ve *Volksbefragung*'dur (13 Mart 1938'de Anschluss günü geçer ve NEIN demenin zamanı propaganda yapılır). Bu son oyunda ilkinden farklı olarak bayrak asmak direnişin ifadesi değil, örgütlü direnişin gizlenmesinin kurnaz bir yoludur. Aynı kurnazlık *Tebeşir İşareti* oyununda SA askeriyle tartışan işçinin tavrında da vardır. Burada aynı zamanda Brecht'in güçlü kara mizahı⁴⁶ da oldukça etkili bir şekilde karşımıza çıkar. Sınıfına hizmet ettiğini söyleyen babanın oğlundan da aynı tavrı göstermesini beklediği, ancak bu şekilde fedakârlıklarının boşa gitmeyeceğini belirttiği vasiyetinde direniş artık en yüksek noktaya ulaşır. Fakat bu babanın ölümüne anlam veren bir şey değildir. White ve White burada Brecht'in seyirciye bir tuzak hazırladığını belirtirler. Burada heroizm duygusundan çok antifaşist amaçlara dikkat çekilir. Bu da NEIN kampanyasında somutlaşır.

Der Spitzel de anne babasının çocukları tarafından ihbar edileceği korkusunu işleyen başka bir önemli oyundur. *Fizikçiler'de (Physiker)* ise belirli ilerleme ve gelişmeler kaydetmek için yurt dışında yaşayan bir fizikçiye (Einstein) ve ondan gelecek mektuba umut bağlanması bir sefalet örneği-yken Yahudi olması sebebiyle yasaklandığından yakalanarak meslekten olma, toplama kampına gönderilme korkusu işlenmektedir. Bu oyunda iki fizikçinin, fizikçilerin dahi anlamakta zorluk çekebileceği bir dille, formül-

⁴⁶ "Mizahı olmayan bir ülkede yaşamak çekilmez olurdu; ama böyle her an mizaha gereksinimi olan bir ülkede yaşamak korkunç" diyordu Brecht.

lerle konuşması yabancılaştırma etkenine bir örnektir. Bu sayede seyirci, ne konuşulduğundan, içeriğin ne olduğundan ziyade jestlere dikkat etmek zorunda kalır (White, White, 2010, s. 199-206).

SONUÇ

Oyunun başlığına bakarak Brecht'in faşizmi sadece korku ve sefaletle özdeş olarak ele aldığını söylemek haksızlık olacaktır. Nitekim Brecht sosyo-ekonomik boyutun yanı sıra nasyonal sosyalist rejimin "bir din yaratma" başarısına dikkat çekerek psikolojik boyutu da dikkate almıştır. Brecht'in genel olarak yapmaya çalıştığı şey, insanları kapıldıkları büyüünün karşısına yerleştirerek ona dışarıdan bakmalarını sağlamak, rejimin kırılmasını ve kendisini sunduğundan daha "güçsüz" olduğunu göstermektir. Bu sayede insanlarda, onu değiştirebileceklerine dair bir düşünce uyandırarak direniş tohumlarını ekmeye çalışır.

Brecht, hiçbir zaman aktif olarak bir direniş hareketine katılmamış olmakla ve dolayısıyla devrimin, devrimci mücadelenin ne olduğunu bilmemekle suçlanır. Direniş hareketlerinin içinde bizzat yer almadığı doğru olmakla birlikte -ki kendisi de Spartakist harekete destek verse de harekete bizzat katılmadığını dile getirir- böyle bir bakış açısı da direniş ve mücadeleyi sadece "alana çıkma"yla bir görme sınırlılığına sahiptir. Brecht bize mücadelenin başka bir boyutunu sunar ve bu uğurda sanat ve politikayı oldukça başarılı bir şekilde birleştirir. Brecht'in en devrimci olarak nitelenebilecek oyunu, sonunda iktidarı değiştirmenin önerildiği *Gaza Karşı Çare Ne?* oyunudur, fakat burada, Brecht için oldukça önemli bir nokta olan 'insanın değiştirme gücüne' dikkat çekildiği gözden kaçırılmamalıdır. Nitekim Brecht *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* oyunuyla, tarihsel olayları ve güçlü kolektif durum değişimlerini konu edinmenin yanı sıra, tehditkâr, acımasız bir gözetim toplumunda yaşayan insanların düşünme, kendilerini ifade etme ve birbirleriyle ilişki kurma biçimlerini başarılı bir şekilde yakalar. Gerçeklikle kurduğu ilişkiyi gözden geçirmesi için seyirciye fırsat tanıyacak bir şekilde oyunlarının sonunu açık bırakır. Bu sayede seyirciyi düşünmeye ve bu gerçeklikle ne yapacağına dair bir karar almaya sevk eder. Tiyatronun bu amaçla nasıl kullanılacağına dair çok önemli bir örnek sunar; mücadelenin sürdürülebileceği farklı mecralara dikkat çeker; her şeyin -ve tabii ki insanın da- değişme ve değiştirme özelliğine vurgu yaparak umudu hep sıcak tutar.

Faşizmin iki dünya savaşı arasına ait ve bir daha hiç görülmeyecek bir olgu olarak ele alınamayacağı göz önünde bulundurulduğunda, Brecht'in oyunu tarihsel bir olguyu aktarmak açısından son bulmuş olsa da gündelik

faşizmin varabileceği aşırı sınırları göstermesi açısından halen önemli bir uyarı olarak karşımızda durmaktadır: "III. Reich çöktükten sonra *Furcht und Elend* suçlayıcı bir çalışma olarak son bulacak, fakat muhtemelen bir uyarı olarak kalmaya devam edecektir".

KAYNAKÇA

- Bakacak, Çağıl (2006), *Brecht'ın Kuram: Siyasal Bir Estetiğin Ana Hatları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi Ana Bilim Dalı.
- Benjamin, Walter (2008), "Üretici Olarak Yazar", (Çev.: Haluk Barışcan), *İç Sanat / Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (Ed.) Ali Artun, İstanbul: İletişim.
- Benjamin, Walter (2007), *Brecht'i Anlamak*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berlau, Ruth (1989), *Brecht'in Lai-tu'su*, (Der.: Hans Bunge), İstanbul: İnter Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2007), *Günlükler I: 1913 – 1941*, (Çev.: Nafer Ermiş), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2005), *Tiyatro İçin Küçük Organon*, (Çev.: Ahmet Cemal), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, Bertolt; Eco, Umberto; Ehrenburg, Ilya (2001), *Faşizm Yazıları*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2000), *Bertolt Brecht: Bütün Oyunları*, Cilt 6, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, Bertolt, *Ne Diye Ansınlar Adımı*, Seçilmiş Şiirler, Antalya: Akdeniz.
- İşpiroğlu, Zehra (2009), *Yüzyıl Sonra Brecht*, İstanbul: Yirmi Dört Yayınları.
- Lellis, George (1982), *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*, Michigan: Umi Research Press.
- Lunn, Eugene (2010), *Marksizm ve Modernizm: Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2007), *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Slater, Phil (1998), *Frankfurt Okulu*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Thoss, M., Boussignac, P. (2010), *Yeni Başlayanlar İçin Brecht*, İstanbul: Habitus Kitap Yayınları.
- White, John J., White, Ann (2010), *Bertolt Brecht's Furcht und Elend des Dritten Reiches: A German Exile Drama in the Struggle against Fascism*, New York: Camden House.
- Wright, Elisabeth (1998), *Postmodern Brecht*, Ankara: Dost Yayınları.