

GALİLEİ'NİN YAŞAMI

(*Leben des Galilei*)

(1938 / 1939 Metni)

Bertolt BRECHT

Hazırlayan: Oğuz Arıcı*

BERTOLT BRECHT (1898 Ausburg – 1956 Berlin) :

İlk Yıllar:

Bir kağıt fabrikası yöneticisinin oğlu olarak varlıklı koşullar içinde büyüyen Bertolt Brecht, *Königliches Realgymnasium*'a gitti. Bu okulda, “enfant terrible” (dehşet çocuk) adıyla anıldı. İlk şiirleri 1914 yılında yayınlanan Brecht, edebiyata ilgi duymasına rağmen Münih'te Ludwig *Maximilian Üniversitesi*'nde tıp okumaya başladı. Franz Wedekind'in gösterileri, tiyatro bilimcisi Arthur Kutscher'in tiyatro dersleri, ünlü komedyen Karl Valentin'in taklitleri, 19.yy. yazarlarından Georg Büchner'in oyunları ve Baudelaire'in şiirleri bu yıllarda Brecht'i etkileyen önemli isimler ve yapıtlardır. 1918 yılında askere alınan Brecht, aynı yıl tıp öğrenimini sürdürmekte olduğu için Ausburg'da bir sağlık birimine gönderildi. 1918'de Almanya'daki siyasi karışıklık döneminde ilk oyunu olan ve dışavurumcu akım içerisinde ele alınan *Baal'i* yazdı. Aynı yıllarda Münih'te Bağımsız Sosyal Demokrat Parti'ye üye oldu. L. Feuchtwanger ile dostluk kurdu. Ausburger Volkswille'de tiyatro eleştirileri yazmaya başlayan Brecht, tıp öğrenimini yarıda bırakarak Müncher Kammerspiele'de (Münih Oda Tiyatrosu'da) dramaturg olarak işe başladı. İkinci oyunu olan *Trommeln in der Nacht* (Gecede Davul Sesleri 1918-20) burada sahnelendi (reji: Otto Falkenberg) ve zamanın saygın tiyatro eleştirmenlerinden Herbert Jhering'den övgüler aldı ve onun desteğiyle yılın en umut verici yazarına verilen Kleist Ödülü'nü kazandı. Bu başarının ardından Brecht'in yine aynı

yıllarda yazdığı *im Dickicht der Städte* (Kentlerin Ormanında), Caspar Neher(1897-1962)'in sahne tasarımı ve Erich Engel'in rejisiyle Münih Residenztheater'da oynandı.¹

Yönetmenliğe Doğru

Kammerspiele'de dramaturg olarak çalışan Brecht reji alanında ilk adımını Cristopher Marlowe'dan bir uyarlama olan *Leben Eduards des Zweiten vom England* (İngiltere Kralı II. Edward'ın Yaşamı) adlı oyunla attı.(1924) O günün Almanya'sında imparatorluğun yıkılması ve hemen ardından I.Dünya Savaşı'nın getirdiği acılar toplumda bir kahramanlık özlemi doğurmuştu. Toplumun bu özlemi doğrultusunda sahnelenen klasik tarihsel oyunlar seyircinin büyük ilgisini topluyordu. Brecht'in, Marlowe'dan bu oyunu uyarlamasının en büyük nedeni de toplumdaki bu yönelime karşı tavır almak istemesiydi. Uyarlamada Marlow'un trajedisi alaylı bir uzaklıktan anlatıldı ve eşcinsel arzuların hakimiyetinde olan bir kralın yüce olmayan yanları gösterildi.

Brecht, 1924'te Berlin'e yerleşti ve Max Reinhart'ın yönetimindeki Deutsches Theater'da yönetmenliğe başladı. Burada 1926 yılında, ilk yazılış biçiminden oldukça farklı olan bir Baal sahnelemesi gerçekleştirdi. Bu dönemde Brecht, eşi oyuncu Marianne Zoff'tan ayrılarak ömür boyu birlikte çalışacakları oyuncu Helena Weigel'le evlendi. Kurt Weill(1900-1950)'la ilk kez bu dönemde tanıştı ve onunla yaptığı işbirliğiyle *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*'nin (Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'nün) sahnelenmesini gerçekleştirdi. Bu sırada E. Hauptmann ve C. Neher ile birlikte *Mann ist Mann*'ı (Adam Adamdır'ı) yazmaya başladı. 1926 yılında Darmstadt'a oynanan bu oyun, Brecht'in ilk dönem oyunlarının nihilizminden sıyrıldığına göstergesidir ve çok kısa bir süre sonra kuramını oluşturmaya başlayacağı Epik Tiyatro'nun karakteristik izlerini (episod başlıklarının kullanımı, lirik bölümlerin oyun eyleminden ayrılması vb.) taşır.

Brecht, ilk uluslararası başarısını Kurt Weill'in müziklerini, Caspar Neher'in tasarımlarını yaptığı ve 400 gösteri yapan *Der Dreigroschenoper* (Üç Kuruşluk Opera-1928) ile kazandı.

Erwin Piscator(1893-1966)'un "Chicago'lu Joe P. Fleischhacker" başlıklı uyarlama çalışmasında ona yardım için giriştiği araştırma serüveninde Marksizm ve ekonomi-politikle yoğun olarak ilgilendi. Bu ilgilenmenin bir sonucu olarak 1929-1930 yılları arasında

¹ Brecht'in ilk dönem oyunları olarak nitelenen bu oyunlarda; savaş sonrası karamsarlığının nihilizmi, başkaldırı ve lirizm görülür. Dışavurumculuk akımının bir belirtisi olarak olaylar, kahramanın yazgısı ve iç dünyası

Lehrstück (Öğretisel Oyunlar'ı) yazdı. Öğretici oyunlar, bir oyuncu topluluğunun düşünsel ve tavırsal eğitimi amacıyla seyirciden çok kendilerine oynayacakları oyunlardı. Brecht'e göre seyirci ilke olarak gerekli değildi. *Der Flug der Lindbergh* (Lindbergh'in Uçuşu-1928/29), *Badener Lehrstück von Einverstandis* (Baden Baden Didaktik Oyunu-1929), *Karar, Die Maßnahme* (Önlem-1930), *Der Jasager und Der Neinsager* (Evet Diyen ve Hayır Diyen-1929/30), *Die Ausnahme und die Regel* (Kural ve Kuraldışı-1930) ve *Die Mutter* (Ana) Lehrstück dahilinde olan oyunlardı. Öğretisel oyunların en karakteristik ve olgun biçimi Gorki'den bir uyarılma olan Ana'da görüldü. Bu oyun Brecht'in bu dönemde Almanya'da sahnelenen son oyunu oldu. Nazilerin yönetimi ele geçirmesiyle birlikte Brecht'in oyunlarını sahneleme olanağı ortadan kalktı. 1933'te Reichstag yangınından bir gün sonra Prag üzerinden Viyana'ya kaçtı. *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı-1933) adlı oyununun Paris'te oynanışından sonra Kurt Weill'la işbirliği sona erdi. 1933 yılında Danimarka'ya geçti. 1935'te Nazi yönetimince Alman vatandaşlığından çıkarıldı.

Sürgün Yılları

*Çivi çakma duvara, ceketini iskemlenin üzerine at gitsin,
Yarın geri döneceksin nasıl olsa, değer mi dört gün için.
Bertolt Brecht²*

Sürgün yaşamı, Brecht'in umutlarının tersine tam 17 yıl sürdü. Ancak bu dönem Brecht için en üretken olduğu yılları kapsamaktadır. 1933'te *Anna'nın Yedi Günahı* Paris'te sahnelendi. 1935'te ABD'de *Ana* oynandı. Brecht, Finlandiya'da bir tiyatro yarışması için *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*'yi (Bay Puntilla ve Uşağı Matti'yi) yazdı. 1941'de Finlandiya'dan ayrılmadan önce *Arturo Ui'nin Yükselişi*'ni tamamladı. Gazete ve radyo haberlerinden derlenen ve Almanya'daki aydın, küçük burjuva ve işçi sınıfının Hitler Rejiminden nasıl etkilendiğini gösteren *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (III. Reich'in Korku ve Sefaleti-1935/38) ile 1938'de uranyum atomunun ilk kez parçalanması üzerine bilim adamının sorumluluğunu işleyen *Leben des Galilei* (Galilei'nin Yaşamı 1938/39) adlı oyunlarını da bu dönemde yazdı. Aynı dönemin önemli oyunları arasında : *Die Gewehre der Frau Carrar* (Carrar Ana'nın Silahları-1938/39), *Der gute Mensch von Sezuan* (Sezuan'ın İyi İnsanı-1938/40), *Şwayk im zweiten Weltkrieg* (Şwayk II.Dünya Savaşında-1941/44), *Die*

çevresinde odaklanmıştır.

Gesichte der Simone Machard (Simone Machard'ın Düşleri-1942/43), *Der Kaukasische Kreidekreis* (Kafkas Tebeşir Dairesi-1944/45), *Die Tage der Commune* (Komün Günleri-1948/49) sayılabilir.

Bu dönem içersinde 1935'deki Moskova seyahati de Brecht'in üzerinde etkisi olmuştur. Edward Gordon Craig, Erwin Piscator, Mei Lan-Fang, Stanislavski, Meyerhold, Tayrov, Obrachtov, Eisenstein gibi yeni tiyatronun önderleri bir araya geldi. Moskova'daki bu toplantılarda devrimci tiyatronun geleceği üzerine fikir alışverişinde bulundular. Brecht, özellikle kadın rollerini oynayan Çinli oyuncu Mei Lan-Fang'ın oyunculuk tekniğinde kendi yanılısına karşıtı düşüncelerinin bir başka versiyonunu buldu. Brecht'in “Yabancılaştırma” kuramını oluşturmasında da yine bu dönem etkili olmuştur.

1941'de ABD'ye giriş vizesi elde eden Brecht, ailesiyle birlikte Hollywood yakınlarında Santa Monica'ya yerleşti. 1947'ye kadar burada kaldı ve yaşamını film senaryoları yazarak kazanmaya çalıştı. Chaplin ve Charles Laughton ile tanıştı. 1947 yılının sonbaharında Amerika Aleyhtar Faaliyetler Komitesi'nce sorgulanmaya çağırılması üzerine önce Paris'e daha sonra da Zürih'e geçti.³ Burada Caspar Neher'le birlikte *Antigone Projesi*'ni gerçekleştirdi. Kuramsal düşüncelerini topladığı *Tiyatro İçin Küçük Organon* da bu sıralarda tamamlandı.

Dönüş

1948'de Doğu Almanya'dan gelen bir öneri üzerine Doğu Berlin'e geçti ve burada Helena Weigel ile birlikte *Berliner Ensemble*'ı kurdu. (1949) Topluluk 12 Kasım'da Bay Puntilla ve Uşağı Matti oyunuyla sanat yaşamına başladı. Berliner Ensemble'in dramaturgu ve yönetmeni olan Brecht, Berliner Ensemble'ı bir “epik tiyatro okulu” haline getirdi. Burada sahnelediği oyunlarla birlikte Berliner Ensemble gerçek anlamda Epik Tiyatro kuramının pratik alanı oldu.

Doğu Alman Devlet Ödülü, Stalin Ödülü ve Paris Uluslararası Tiyatro Şenliği'nde birincilik ödülü alan Brecht, 1956 yılında kalp yetmezliğinden öldü.

² Bertolt Brecht, *Halkın Ekmeği*, çev: A. Kadir- A. Bezirci, Hilal Matbaacılık, 1974, s.122

³ Zürih'teki ilk yıllarının tanıklarından biri de Max Frisch'tir. Frisch, Günce'sinde “Brecht'ten Hatırlananlar” başlığı altında; Brecht'le ilk karşılaşmalarının – tanışmalarının ardından gelişen süreci anlatır. Brecht'le birlikte yaşadığı anıları anlatılırken, Frisch, hem ondan nasıl etkilendiğinin izlerini, ipuçlarını verir hem de Brecht'in bir tasvirine soyunur; onun kişiliğinden, özelliklerinden bahseder. (Max Frisch, Günce, Ç: R.Algün-E.Özdemir, Gündoğan Yayınları, 1990)

Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatrosu

Gerçekçi tiyatro akımına karşı çıkan, görünen gerçeğin değil ama o gerçeğin derinlerinde yatanın anlatımına önem veren ve bu anlatımı gerçekleştirmek için yeni teknikler geliştiren akımlar arasında en etkilisi Brecht'in Epik Tiyatrosu olmuştur. Epik Tiyatro'nun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü ortaya sermek, seyircinin bu konularda düşünce üretmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır. Epik Tiyatronun yüklendiği bu siyasal sorumluluk, Piscator'un agit-prop tiyatrosundan ayrılır. Piscator'un seyircisi sahnede anlatılanlarla heyecanlanmaya ve belirli bir siyasal görüşü benimsemeye sürüklenirken, Brecht izleyiciyi heyecanlandırarak belirli bir görüşü empoze etmek yerine durumu ortaya koyan, açıklayan ve yeni sorular üreten bir tutum hedeflemiştir.

Brecht, Epik Tiyatro kuramını kendi yazdığı oyunlarla pratiğe dökerek geliştirdi. Son yıllarında Epik kelimesinin daha çok belirli teknikleri akla getirdiğini düşünen Brecht, kuramının temelinde yer alan diyalektik anlayışı daha iyi vurgulaması amacıyla tiyatrosuna "Diyalektik Tiyatro" ismini vermeyi daha uygun buldu. Ancak Brecht'in adıyla neredeyse özdeşleşmiş bu akım Epik Tiyatro adıyla yaygınlık kazandı.

Brecht, Epik Tiyatro kuramını 1920'lerde oluşturmaya başladı. "Epik Tiyatro" sözünü ilk defa 16 Mayıs 1927'de *Der Neu* adlı dergiye yazdığı bir makalede kullandı. Kuramıyla ilgili belli başlı görüşlerini Üç Kuruşluk Opera, Adam Adamdır ve Mahagonny oyunlarına yazdığı açıklamalarda duyurmaya başladı. 1948'de yayınlanan *Tiyatro İçin Küçük Organon*, *Tiyatro Çalışması-1952*, *Epik Tiyatro Üzerine*, *DeneySEL Tiyatro*, *Hurda Alımı – Sosyalist Açıdan Bir Sanat Kuramı-*, *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum* gibi eserlerinde Epik Tiyatro kuramının temellerini oluşturdu.

Aristotelesçi Olmayan Tiyatro

Epik Tiyatro, geleneksel-dramatik Avrupa tiyatrosunun bütün formlarına ve öğelerine karşı çıkışla varolur. Bertolt Brecht kuramsal yazılarında, geleneksel ve statik bir çizgi izleyen bu tür tiyatroların, insanlığın can alıcı sorunlarına değinmediğini, tarihi değiştirmede büyük bir görevi olan "sanat"ın bu tiyatrolarda görevini yerine getirmediğini dolayısıyla çağın gereksinimlerine karşılık verebilecek ve dünyanın değişebilirliğinin gösterilebileceği yeni bir tiyatronun varlığının gerektiğini savunmuştur. Brecht, özellikle Aristotelyen tiyatronun burjuva sınıfının çıkarlarına uygun olduğunu ve bu yüzden de temelde Aristotelyen estetiğe

uyan buna karşılık gerçekçi yazdığını iddia eden yazarların olaylara “nesnel ve bilimsel” yaklaşımlarında daima bu çıkar ilişkisiyle koşullanmışlık bulunduğunu belirtir.

Aristoteles, kendi çağının koşulları içerisinde egemen güçlerin çıkarlarına uygun düşecek şekilde bir estetik tasarlamış ve bu doğrultuda tiyatroya bir işlev yüklemişti. Ona göre insanları kötü ve yanlış duygularından arındıracak en etkili sanat dram sanatı, özellikle de tragedyaydı. Aristoteles’in bu düşünceleri, MÖ. V.yy’dan 20.yy’a kadar, neredeyse hiç bozulmadan geldi. Çünkü tarih boyunca egemen güçlerin, sanatı bu doğrultuda kullanmaları işlerine geliyordu. Seyirci, sahnedeki olayla ve oyuncuyla özdeşlik kurduğu sürece duruma bir eleştiri getiremeyecek, toplumsal değişimi göremeyecek ve kendinde saklı olan değiştirme gücünü fark edemeyecekti. Seyirci böyle bir özdeşleşme sonunda kolayca koşullandırılabilir, önüne sunulmuş olana düşünmeksizin katılacaktır. İki bin yıl öncesinin tanımlamalarına bağlı kalarak, çağdaş bir estetiğin bilimsel verilerinden yararlanmaktan kaçınmak, ancak egemen güçlerin işine yarayabilir. İşte bu durumun karşısında yer alan bir tiyatro da ancak “Aristotelesci olmayan” bir tiyatro olabilirdi. Bu yüzden Brecht, kuramını Aristotelesci estetiğin karşısına koydu ve Epik / Diyalektik Tiyatrosunu bu doğrultuda geliştirdi

Aristotelyen tiyatronun iki önemli ögesi, *özdeşleşme* ve *katharsis*, konusunda da Brecht, ayrıksı bir çizgi tutturmuştur. Metnin kendisiyle ve sahnelemede kullanılan yabancılaştırmalarla, geleneksel tiyatronun bu iki ögesini yok etmiştir. Ancak hemen belirtmekte yarar var ki, Brecht hiç bir zaman duyguya karşı değildir. O, “duygusal boşalığa” karşıdır. Bu noktada Brecht, idealist yapıtlardaki duyguyu, bilgisizlikten doğan bir duygu olarak görür. Oysa ki olumlu bir özdeşleşme, hiç bir zaman anlamayı önlemez. Brecht, bu yüzden saf bilgiden doğan duygudan yanadır.⁴

Aristoteles, karakterlerden birinin taşıdığı trajik bir hata ya da işlediği trajik bir suçtan dolayı çatışmaya dönüşen istemler dizgesinin somut, bireysel ve tanımlanabilir etik değerlerini yansıttığını söyler. Çatışma ve kargaşadan sonra hata amlandığında, huzura yeniden ihtiyaç duyulur. Ve denge yeniden kurulur. Böylece ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır: Dengeyle kastedilen şey, bir nevi ‘status quo’yu yeniden inşa etmedir. Aristoteles’te dünyanın süregelen durağanlığa, mutlak ve ebedi huzura döneceği –ya da başka bir deyişle yetkin olana ulaşacağı- düşüncesi hakimdir. Brecht ise, Marksist bir zeminden

⁴ Buna en iyi örnek, Cesaret Ana’dan verilebilir. Burada kimse, Cesaret Ana’dan çocuklarını ayıran kadere ağlayıp sızlanmamalıdır. Ağlamak yerine, kızgınlıkla savaşa ve savaş tacirliğine karşı bir bilinç takınmalıdır.

beslenerek, tiyatral bir gösterinin huzur ve durağanlıkla bitmeyeceğini göstermektedir. Aksine, ona göre topluma durağanlığını kaybettirmek, harekete geçirmek ve değişimi hızlandırmanın yollarını göstermek bir zorunluluktur. Aristoteles, tiyatroyu, seyircinin ‘kuraldışı’ olandan arıtılması olarak görmektedir. Oysa ki Brecht, kavramları aydınlatır, doğruları açıklar ve karşıtlıkları göstererek değişimi önerir. Önemli olan bireyin tutkularından arındırılması değildir. İstikrar, değişken toplum tarafından yıkılmalıdır.

Brecht, yazılarında gerçekçi tiyatrolarda bireyin merkeze alınmasını da eleştirir. Bu tür oyunlarda bireysel çekişmeler ve bireyin ruh durumu abartılarak ve gerçeklerden saptırılarak verilmektedir. Merkezdeki karakterin dışındaki karakterlerin varlıkları ise bu baş kahramana bağlıdır; “Ona rağmen” değil “onun için” vardır. Bütün bunların dışında Brecht’in eleştirdiği bir başka konu da karakter özelliklerinin belirlenmesinde daima “evrensel niteliklerin” göz önünde bulundurulmasıdır. Ona göre her yerde ve her durumda aynı şekilde davranan bir klişe tip(ler) yaratılmaktadır. Dolayısıyla da ne çevre koşullarının etkisi (ve bu çevreyle olan bağlantısı) ne de karakterin sınıfsal konumu dikkate alınmaktadır. Dolayısıyla karakterler, oyunda bir *gelişme* ve *değişme* göstermezler. Değişim olsa bile bu *psikolojik* düzeyde kalır. Epik Tiyatronun oyun kişileri donmuş, durağan değildir. Gerçek yaşamdaki gibi, değiştikleri, bir oluşum içinde geliştikleri seyirciye açık bir şekilde gösterilir. Toplumsal yaşamın değişebilirliği, bu yaşayan insanların değişimiyle gösterilir.⁵

Epik Tiyatro Bilim Çağının Tiyatrosudur

Bertolt Brecht, Epik tiyatro için “bilim çağının tiyatrosu” tanımını kullanmaktadır. Brecht, bu tanım içerisinde toplumbilimi ve insanlar arasındaki ilişkileri maddeci diyalektik açıdan inceleyen bir tiyatroyu kastederek, çağın gereksinimlerini karşılayabilecek bir tiyatronun ancak böylesi bir bilimsellik içerisinde olması gerektiğini belirtmiştir.

Brecht’e göre insanlar, kendi toplumlarını yöneten, insanlar arasındaki ilişkiyi düzenleyen kuralları bilmemektedir. Bu bilgisizliğin sebebi de orta sınıfın toplum ilişkilerinin bilimsel olarak incelenmesinden tedirginlik duyması ve böyle bir incelemenin kendi çıkarlarını zedelemesinden endişe etmesidir. Bu noktada sanatın görevi, bilimin hedeflediği ilkelere ulaşmak olmalı ve nasıl ki bilim hergün ardarda yaptığı buluşlarla bize dünyanın ve

⁵ “*Burjuva tiyatrosunun gösterimleri daima çelişkileri yumuşatmayı, yapay bir uyum yaratmayı ve idealizasyonu hedefler. Koşullar sanki başka türlü olamazlarmış gibi sunulur... Herhangi bir çelişme varsa bile bu, daima ılımlı ve düzenlidir, asla şiddetli sıçramalarla gerçekleşmez; gelişmeler daima kırılmaz, kesin bir çerçeve içinde kalır.*” Bertolt Brecht (Sanat Üzerine Yazılar, K. Şipal, Cem,1997, s.52)

doğanın bir “eleştirisini” sunuyorsa sanat da aynı hedefi gerçekleştirmelidir. Bilimdeki bu “eleştiri” daima gelişmeye ve değişmeye yöneliktir. Tabiat olaylarının ardındaki gerçekleri ortaya çıkarmaya yöneliktir. Bu gerçekler bilindikçe “olayları” kontrol altına almak kolaylaşacaktır. Eğer tiyatroyu “insanlar arasındaki ilişkileri” eleştiren bir sanat olarak tanımlıyorsak, bu sanat, bilimin “eleştirme” yöntemlerini kullanmalıdır. Bu eleştiri için bilmek ve tanımak önemlidir. Ancak o zaman toplumsal olayların ardında yatan gerçekler ortaya çıkarılabilir. “Olayların ardındaki gerçekler” sözü Brecht için önemlidir. Brecht hem Epik Tiyatro kuramını, hem de oyun metinlerini⁶ bu ilke üzerine oluşturmuştur:

“Sahne bilgi vermeye başladı. Petrol, enflasyon, savaş, toplumsal savaşlar, aile, din, tahıl, et, pazar hepsi tiyatrodaki yansıtılabilecek konular oldu. Korolar, seyirciyi bilmediği gerçekler konusunda aydınlattı. Filmler tüm dünya olaylarından parçaları birleştirip gösterdi. Buna projeksiyonla istatistik bilgileri eklendi. Olayların arka planı sahnenin önüne getirildiği için insanların davranışları seyircinin eleştirisine açılmış oldu. Doğru ve yanlış davranışlar gösterildi. Halk ne yaptığını bilenleri de bilmeyenleri de tanıdı. Tiyatro felsefecilerin konusu oldu; dünyayı yalnız açıklamakla yetinmeyip onu değiştirmek isteyen felsefecilerin.”⁷

Epik Tiyatronun bilimsel tarafı, gerçekçi-doğalcı tiyatronun bilimselliğinden farklıdır.⁸ Gerçekçi-doğalcı tiyatrodaki yansıtılan gerçeklik çok doğal, doğal olduğu ölçüde de mantıklı, inandırıcı ve değişmez gibi seyirciye sunulur. Bu sunum, izleyicinin gerçeğine ne kadar benziyorsa izleyici de sahnede olup bitenleri o kadar kabullenir. Brecht, “doğal” olanın yadırgatıcı bir özellik kazanması gerektiğini, çünkü anlatılanların seyircide “pek doğal” nesnelermiş izlenimi uyandırmasının, onların anlaşılmasını engellediğini düşünmekteydi. “Doğal olan” yadırgatıcı bir şekilde ortaya serilebilirse ancak bu yolla neden sonuç ilişkileri gün ışığına çıkarılabilirdi. Brecht “Epik Tiyatro” başlıklı bir yazısında dramatik tiyatronun izleyicisiyle Epik tiyatro izleyicisini karşılaştırır, bu karşılaştırma da iki tiyatronun seyirci üzerindeki etkileri ortaya serilmiş olur:

⁶ Brecht’in oyun metinleri ve metinlerin yazıldığı dönemle, aynı dönemde yaşanan olaylar arasında büyük bir ilişki olduğu göze çarpacaktır.

⁷ John Willet, Brecht on Theater, Hill and Wang, 1964, s.22. (Aktaran: Sevda Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost, s.271)

⁸ “Yalan değil: Yaklaşık yarım yüzyıldan beri seyirciler, insanların toplu yaşamalarına ilişkin aslına biraz daha sadık görüntüleri, ayrıca toplumdaki kimi çarpıklıkları, hatta toplumun tüm yapısına karşı başkaldıran kişileri sahnede izleme olanağına kavuşmuştu. Seyircilerin duyduğu ilgi, oyunun dili, öyküsü ve düşünsel ufkunda başgösteren o pek geniş çaptaki yoksulluğa bazen seve seve katlanacakları kadar güçlüydü, çünkü bilimsel ruhun meltemi alışılmış güzelliklerin adeta solup gitmesine yol açmıştı. Görüntülerde sağlanan iyileşme bir tür eğlence kaynağına darbe indirmiş, ama onun yerine bir başkasını çıkarıp koymamıştı İnsanlar arasındaki ilişkiler görüş alanı içine sokulmuş, ama bir açık seçikliğe kavuşturulamamıştı. Eski (büyüsel) yoldan seyircide

“Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der : ‘-Evet, bunu ben de yaşadım. – Ben de böyleydim. –Eh, doğal bir şey. –Ve hep böyle olacak bu. –adamın durumu yürekler acısı, zavallı için hiç bir çıkar yol yok. –Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da doğal!. – Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!’

Epik Tiyatro seyircisi ise şöyle söyler : ‘-Bak, bunu düşünmemiştim işte. –Ama öyle de yapar mı adam! – Çok garip çok garip, inanılır gibi değil. –Ee, yeter artık!. –Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. –Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da şaşırtıcı! –Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan”⁹

Bilim çağının tiyatrosu –Epik tiyatro- yalnızca olayları ve onların ardında yatan gerçeği seyirciye sunmakla kalmaz, aynı zamanda bütün bunların değişebilir olduğunu da gösterir. Materyalist bir felsefeyi benimsemiş olan epik tiyatro, tarihsel gerçekleri ele alır, insanın tarih içindeki değişimini göstererek, dünyayı değiştirilebilme olanakları ile tanıtır.

Epik Tiyatrodaki En Önemli Kavram: Yabancılaştırma

Brecht, izleyicinin sahnede olup bitenleri sağlıklı bir şekilde algılamasını ve anlamasını engelleyecek her türlü tiyatral tekniğe karşı eleştirel bir tavır sergilemiştir. Bu doğrultuda, izleyicinin sahnede gerçekleşen olayları tüm boyutlarıyla kavramasına engel olan “Özdeşleşme” kavramına karşıdır.

“Hegel, asıl gerçek karşısındaki duyguların tıpkısını, insanın, uydurma gerçek karşısında da yaşayabileceğine dikkati çeker.(...) Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandı mı, seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır”¹⁰

Bu noktada “yabancılaştırma” seyircilerin, oyunlaştırılan olaylara, araştırıp inceleyen ve eleştiren bir tutumla yaklaşmalarını sağlayacak bir teknik olarak görülür. Bu teknik aynı zamanda sanatsal bir nitelik taşımak zorundadır. Dolayısıyla yabancılaştırma Epik Tiyatronun bilimsellik savını destekleyen bir öge niteliğindedir. Çünkü ancak bu sayede, sahnedeki olgular incelenmesi gereken bir nesneymiş gibi seyirciye sunulabilmekte, izleyicide tıpkı bilim adamı uzaklığıyla olaylara yaklaşarak aynı nitelikte şaşkınlığa düşmektedir.

uyandırılan duyguların kendileri de, ister istemez eski türdenliğini korumuştur.” Bertolt Brecht, Sanat Üzerine Yazılar - Küçük Organon (30), K. Şipal, Cem, s.21

⁹ Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, K. Şipal, Cem, 1997, s.30-31

¹⁰ Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, K. Şipal, Cem, 1997, s.82-83

Yabancılaştırmanın (Y-Efektinin) yaratıldığı en önemli öge oyunculuktur. Oyuncu sergilediği karakteri (olayı) sahnede bir anlatıcı-gösterici tutumuyla canlandırmalıdır. Oyuncu oynadığı karaktere karşı bir tavır sergileyebilir ve bunu seyirciye buyur edebilir (örneğin doğrudan seyirciye seslenebilir). Bütün bunlar seyircide yadırgatıcı bir durum oluşturur. İzleyici, provaları önceden yapılmış bir oyunda olduğunu kesinlikle unutmaz. Oyunculuktaki yabancılaştırmanın işlevi bu noktada görülür, böylece özdeşlemeyi ve yalnızca edilgen bir şekilde seyretmeyi sağlayan “dördüncü duvar” kırılmış olur.

Epik Tiyatro’da “Yabancılaştırma” yalnızca oyunculukta değil, tiyatronun tüm öğeleri için geçerlidir. Örneğin dekorasyon, mekanları “gerçek yaşamdakine” benzetme hedefli değil (çünkü bu bir yanılsama yaratacaktır) gerçeğin karakteristik bir ayrıntısını, olayla ilgili bir vurguyu gösterecek biçimde kullanılır.¹¹ Bu kullanım, hem o sırada sahnede gerçekleşen olayların farklı bir gözle görülmesini sağlayacak hem de tiyatro sanatının artistik gücünü içermiş olacaktır. Dekorasyon bir yandan olayların yadırgatıcı yanına işaret ederken, bir yandan da toplumsal gestusların sergilenmesini sağlar. Bu türden yabancılaştırma etmenine müzik de katılır. Müzik, “başlı başına bir sanat” olarak yer aldığı tiyatrodaki olaylara karşı tutumunu dile getirir. Dramatik müzikte varolan, olayı destekleyici ya da olayın atmosferini veren melodiler, Epik tiyatrodaki olaya yabancılaşmayı sağlayacak şekilde belirir. Nasıl ki dekorasyon bir “atmosfer” yaratmaya yönelik değilse, müzik de “atmosfere” karşı bir tavır alır ve sahnedeki söz konusu olay karşısında kendi tutumunu sergiler.

GALİLEİ’NİN YAŞAMI METİN İNCELEMESİ

Metin ve Alt-Metin

Oyun başladığında, Galilei elini yüzünü yıkamaktadır. El yüz yıkama işi, yıldız haritalarının karıştırılması ve Andrea’ya güneş sistemi hakkında verilen derslerle kesintiye uğrayıp durur. Andrea, Galilei’nin hizmetçisi Bayan Sarti’nin oğludur; bilgiye istekli bir çocuktur. Galilei’yi dinlemekten zevk almaktadır. Galilei, bu ilk sahnede, ‘yeni’ ye duyduğu ilgiyi büyük bir coşkuyla Andrea’ya anlatır:

¹¹ “Yaşınızca doğayı köle gibi kopya eden dekor değil, yalnızca kimi karakteristik çizgiler bakımından fantastik sayılacak (sitleze) dekor değil, simgesel dekor da tam anlamıyla bir yanılsamanın doğmasını sağlayabilir.

“(...) Çünkü eski çağ bitti ve şimdiki, yeni bir çağ. (...) Her gün yeni bir şey bulunmakta. Yüz yaşını devirmiş olanlar bile gençlerden yeni buluşlarını kulaklarına haykılmalarını istiyorlar. Daha şimdiden çok şeyler bulundu, gel gelelim bulunabilecekler daha da fazla. (...) Bin yıl boyunca inanılan eski öğretiler artık bütünüyle yıkılmaya yüz tuttu. Bu öğretilerin yapısında, onları ayakta tutması öngörülen desteklerdeki kadar bile tahta kalmadı. (...) Bütün dünya şöyle diyor: Evet, bunlar kitaplarda yazılı, ama şimdi bir de biz kendimiz görelim. En kutsal doğrular bile sınıyor, tartışma götürmez olmuş ne varsa, şimdi kuşkuyla karşılanıyor. (...)”

Galilei'nin bu sözleri, ilk etapta okuyucuya, yaşanan çağın bilgiye coşkuyla sarıldığını hissettirmektedir. Galilei'nin anlattığı ve çizdiği insanoğlu, umut dolu, geleceğe güvenle bakan, akılcı düşünen, her şeyi sorgulayan ve bütün eski değerleri birer birer aşmaya çalışan bir insanoğlu portresidir. Ancak, sonradan da anlaşılacağı gibi, Galilei, dış dünyaya kendi merkezinden –kendi kurduğu düş dünyasının perspektifinden- bakmaktadır.

Galilei, bütün toplumu hatta bütün dünyayı kendisi gibi bilgiye aç görmektedir. Bu durumu, Galilei'nin, bilimsel ve akılcı düşüncesine bir zıtlık oluşturmaktadır. Galilei'yi yalnızca bilimin gerçekleri ilgilendirmektedir. Oysaki bir de toplumun gerçekleri vardır. Kendisinin dışında var olan toplum, binlerce yıldır eski öğretilerle uyuşturulmuş toplum, acaba 'yeni' ye Galilei gibi büyük bir haz duyarak mı sarılacaktır? Galilei'nin, bu ilk sahnede sözlerini, tamamiyle coşkunluk içerisinde söylediği bellidir. Gerçekten de onu toplumun gerçekleri ilgilendirmemektedir.

Sahneye şöyle bir baktığımızda, genel olarak sahneye nüfuz eden -bir başka çelişkinin farkına varabiliriz. Bu, oyun boyunca sürekli karşımıza çıkacak çelişiklerden (zıtlıklardan) biridir yalnızca: PARA.

Galilei, yoksul görünümlü bir çalışma odasında¹² elini yüzünü yıkarken, Andrea, bir parça bök ile süt getirir ve hemen ardından da ekler:

“Eğer (sütçünün parasını) vermezsek, pek yakında evimizin etrafında bir çember çizecek, Bay Galilei.”

Galilei ise konuyu, neşyle başka bir yöne çeker:

Simgesel dekorla, Aristotelesçi sayılmayacak tiyatrunun gerçekçi karakteristik özelliklerinden oluşan dekorunu düpedüz birbirinden ayırmak zordur.” Bertolt Brecht, Oyun Sanatı ve Dekor, K. Şipal, Cem, 1994, s.93

¹² Birinci sahnenin başlangıcında, ayrıç içinde belirtilmiştir.

“İcra Memuru Bay Cambione dosdoğru bize gelirse eğer, iki nokta arasında nasıl bir yol seçmiş olur?”

Görüldüğü gibi, Galilei, bu durumla (süt parasının ödenememesiyle) pek ilgilenmemektedir.

Galilei için ‘dış durumlar’¹³; bilimsel gerçekliğe, öğrenmeye ve öğretmeye ve bu konularda örnek gösterilmeye –kanıt teşkil etmeye- ne kadar elverişliyse o kadar ilgisini çekmektedir. Galilei, bunların haricindeki ‘dış gerçeklikleri’ de kendi yararına çevirmeye çalışır. Buna en iyi örnek de, kendisine özel ders almak için gelen öğrenci Doppone’dur. Galilei, zengin bir öğrenci olan Doppone’yi kısa bir konuşma ile tanır. Onun bilgiyi almaya hevesli bir tarafı yoktur. Ama yine de beş parasız olan Galilei, üniversiteye yaptığı aylığının arttırılması başvurusu geri çevrildiğinden Doppone’yi kabul eder. Kendisine öğretecek pek bir şeyi yoktur. Bu yüzden; ona bir şeyler öğreteceğine ondan öğrenmeye ve yararlanmaya çalışır. Önce avans olarak söylediği rakamı arttırır.¹⁴ Sonra da Hollanda’da teleskop diye bilinen alet hakkında detaylı bilgi öğrenir. Bunu geliştirip kendi buluşu diye satabilecektir. Galilei’nin tek istediği, bilimsel çalışmalarını ayırabileceği boş zamanının olmasıdır. Ancak bunun için para gerekmektedir. Çünkü, yalnızca ‘sütçünün parası’ değil, alması gereken bir sürü pahalı kitap vardır. Üniversiteye yaptığı başvurunun kabul edilmediğini söylemeye gelen Denetçi için para kazanmanın yolları bellidir: Galilei’nin, ticari değeri olan buluşlar yapması ve zengin öğrencilere ders vermesi para kazanmak için yeterlidir.

“Para istiyorsanız eğer, ortaya başka şeyler çıkarmanız gerekir. Sattığınız bilginin karşılığında ancak onun alıcısına sağlayacağı kazanç kadarını kazanmayı bekleyebilirsiniz”

Denetçi, Venedik Cumhuriyeti’nin bilimsel araştırmalara pek fazla para ayıramasa da, bilginlere çalışma özgürlüğü tanıdığına dikkati çeker. Galilei ise ateşli bir bilim adamı gibi karşı koyar Denetçi’ye:

“Anlıyorum: Ticaret özgürlüğü, araştırma özgürlüğü. Yani araştırmanın, özgür ticaretin konusu olması, değil mi?”

¹³ Dış durumlarla kastetmeye çalıştığım; Galilei’nin bilimsel gerçekliği ifade ve uygulamada yararlanmak için kullandığı şeyler bir elma, yıkama taşı, sandalye, lamba vb. gibi nesnelere olabileceği gibi aynı zamanda, zengin öğrenci Doppone’nun parası, söyledikleri ve ya İcra Memurunun gelişi gibi durumlardır.

¹⁴ Avans olarak istenen paranın arttırılması, Galilei’nin, biraz olsun yaşama gerçekçi bakışının olduğunu göstermektedir. Ancak, para; Galilei için, yaşamaya değil, daha çok bilime hizmet etmektedir.

Galilei'nin denetçiyle yaptığı bu konuşma nasıl bir durumda olduğunu apaçık gösterir bize. Bilimsel özgürlüğü vardır, ama bu özgürlük para getirmemektedir. Para, kazanılabilecek durumdadır, ancak bu, bilimsel çalışmalara ayrılacak boş zamanın yok edilmesi anlamına gelmektedir.(ZITLIK) Aslında Venedik Cumhuriyeti'nin de istediği budur. Kapitalist bir yarış içerisinde olan cumhuriyet, bilim adamlarını engizisyonun baskısından kurtardıklarını söyleyerek ucuz yollu üretime geçmişlerdir. Özgürlüğü vermişlerdir ama onların istedikleri, bilginlerin bu özgürlüğü kullanarak; günlük, para getiren ve ya askeri yararları olan buluşlar yapmalarınıdır. Galilei bu durumun farkındadır.

“Sizin şu düşünce özgürlüğünü koruma biçiminiz bayağı karlı iş aslında, değil mi? Başka yerlerde Engizisyonun ortalığı kasıp kavurduğunu söyleyerek burası için ucuza kaliteli öğretim üyeleri sağlıyorsunuz. Engizisyondan korumanızın karşılığında, en düşük aylıkları ödüyorsunuz.”

Galilei'nin Denetçi'yle yaptığı bu konuşma, sonradan teleskopu kendi buluşu gibi satmasını biraz olsun meşru kılmaktadır gözümüzde. Evet, idealist bir bilim adamına yakışmayacak bir eylemde bulunmuştur Galilei, ama bunu idealist bilim adamlığı adına da yapmıştır bir taraftan. Bu ilk sahne, onun paraya olan ihtiyacını vurgulamaktadır. Ve yaptığı, bu bilime ters davranışının, altında yatan nedenleri göstermektedir. Galilei, Kopernikus öğretisini geliştirmeye yönelik çalışmalarını, ne olursa olsun, asla durdurmayacaktır. Bu yoldaki engelleri, -ki bu sahnede paradır-, zekasıyla halledecektir. Çünkü yeni bir çağın eşliğinde bir bilim adamı olarak, hem de 'yaşamın başlı başına bir zevk olacağı' bu yeni çağı başlatacak bir bilim adamı olarak, “ekmek getirmeyen bir sanattan” yana olan çalışmalarına devam etmek zorundadır.

Bayan Sarti, bu sahneyi temellendiren düşünceyi şöyle vurgular:

“Umarım bu yeni çağda sütçünün parasını da ödeyebiliriz, Bay Galilei.”

İkinci sahne başladığında, Galilei'yi, cumhuriyeti dolandırıp para sızdırmayı aklına koymuş bir önceki sahnedeki Galilei'den farklı buluruz. Denetçi, yüce meclisin önünde, söz konusu buluşun askeri öneminden bahsederken; Galilei, en yakın arkadaşı Sagredo'ya

teleskopla yaptığı gözlemlerden bahseder. Anlaşıldığı üzere, Galilei, bilim adamlığına ve başta çizdiği idealist kişiliğe ters olarak yaptığı bu hareketin getirisini farklı yöne kaydirmiştir. Teleskopun getireceği 500 duka'yı –neredeyse- çoktan unutmuş gibidir. Ve bu buluşunun askeri önemi de onun umurunda bile değildir. Onun için teleskop, astronomide kullanılacak muhteşem bir alettir. Sagredo'yla olan konuşmaları bize bunu göstermektedir.

Galilei, teleskopla birlikte Kopernikus sistemi üzerine olan çalışmalarını hızlandırır. Sagredo'yu evine davet eder ve son bulduğu verileri ona açıklar. Bu sırada –ki geç bir saattir- Denetçi büyük bir yıkıma uğramışçasına eve gelir. Galilei'ye, buluşunun Hollanda'da birkaç dukaya satın alınabildiğini ve bu yüzden de hiç bir işe yaramadığını onu fırlatıp atabileceğini söyler. Nitekim onun için bunun ticari önemi söz konusudur. Sagredo, Denetçi'ye karşı çıkar ve teleskopun önemini –Galilei'nin de üzerinde durduğu önemini- anlatmaya çalışır:

“Sizi asıl üzen nedir? Bay Galilei, bu aracın yardımıyla son birkaç gün içerisinde yıldızlar dünyasıyla ilgili çığır açıcı buluşlar yaptı. (...) Bu aracın ticari değerini belki taktir edemem, ama felsefe açısından değeri öylesine büyük ki...”

Bütün bunlar, Denetçi'yi tatmin etmez. O, kendini aldatılmış olarak görür:

“Şerefli bir insan olarak size şunu söylemek isterim ki, bu dünyadan tiksiniyorum!”

Denetçi, nasıl bir dünyadan tiksinimektedir? Ve sahip olduğu ‘şeref’ in niteliği nedir? Galilei'nin dediği gibi onun şerefi, “her işin ucunun paraya dayanmadığı bir dünyadan” tiksinen bir şereftir ancak. Gerçek olan şu ki; Galilei'nin, cumhuriyetten para sızdırmaya yönelik oyunu, her ne kadar erdemlice olmasa da, Denetçi'nin ‘tikinti duymayacağı bir dünyanın kuralları’ göz önünde bulundurulduğunda, açıkça meşru olacaktır. Galilei, oyunu kuralına göre oynamış, 500 duka değerinde bir para kazanmış ve bilimsel çalışmalarında son derece etkin olacak bir araca da kavuşmuştur.

Denetçi büyük bir öfkeyle evden ayrıldığında Galilei, Sagredo'ya çalışmalarını anlatmaya devam eder. Ve o anda Jüpiter'in uydularının olduğunun farkına varılır. Galilei, bir kanıt daha ulaşmıştır. Galilei, bir anda kendinden geçer, coşkuyla konuşmaya başlar. Öğrendiği gerçeği haykırmak istemektedir. Anrea'yı uyandırmak ister. Sagredo ise onu durdurmaya çalışır:

“Galilei, sakinleşmen gerek!”

“Sagredo, heyecanlanman gerek!”

Şimdi yeni bir çelişkiyle karşı karşıya geliriz. Sagredo, Galilei’ye bu çelişik durumdan bahsetmek ister. Varolan çelişki, bilimsel gerçeklerle kilisenin doğruları arasındaki uzlaşması güç uzaklıktır.

“Tümden aklını mı kaçırdın sen? Gördüğün doğruysa eğer, başını nasıl bir derde sokacağını düşünmüyor musun?”. Galilei ise hala yerinde duramaz, coşkusu artmıştır, çünkü bir gerçeği daha bulmuştur. Ama bu gerçeğin korkutucu boyutu onu ilgilendirmemektedir.

Sagredo, Galilei’ye

“Tanrı nerede?” diye sorar. “(...) Senin dünya sisteminde tanrı nerede?”

Bu sözün karşılığında Galilei, daha önce bu söylemi yaptığı için yakılan Bruno¹⁵ gibi cevap verir:

“İçimizde ya da hiç bir yerde!” Galilei, insan aklına duyduğu büyük inancı vurgular. İlk sahnedeki coşkunluğu devam etmektedir Galilei’nin, hatta daha da artmıştır. Zeki bir adamdır Galilei, bilim adamlığı da dahil edildiğinde iyi bir gözlemcidir. Ancak teleskopuyla uzayın boşluğundaki gerçekleri görebildiği halde; görebilmek için bir teleskopa bile ihtiyaç olmayan, dışarıdaki gerçeği –buna kilise de dahil- görememektedir.¹⁶ Sagredo onu bu konuda uyarmaya çalışmaktadır:

¹⁵ Giordino Bruno : Kopernikus’un öğretilerine dayanarak ortaya çıkardığı, Tanrı ile doğanın birliğini öngören felsefesi nedeniyle, 1600 yılında, Engizisyon tarafından -yakılarak- cezalandırıldı. (Bütün Oyunları Cilt 7- Açıklamalar 35.)

¹⁶Brecht; 1937’de Aklın Direnme Gücü başlıklı söylevinde bu konu ile ilgili şöyle der: ‘Fizikçi, savaş için çok uzakları görmeyi sağlayan optik aygıtlar tasarımıyla bilim adamıdır, ama aynı zamanda da en yakınında, diyelim çalıştığı üniversitede gerçekleşen, kendisi için tehlikeli olabilecek olayları da görmeyi başarabilmelidir.’ (Bütün Oyunları-Cilt 7- Metinlerin Oluşum Öyküleri-s.309)

“Ben insanın aklına inanmıyorum. (...) Onlara kıpkızıl bir kuyruklu yıldız göster, içlerine koyu bir korku sal, hemen evlerinden dışarı uğrayıp aceleden bir yerlerini kıracaklardır. Buna karşılık mantıklı bir cümle söyle ve bu cümleyi yedi gerçeğe kanıtla, sana yalnızca güleceklerdir.”

Sagredo'nun Galilei'yi uyarmak istediği gerçek tam anlamıyla, aslında bundan daha da korkunçtur. Sagredo'nun dediği gibi insanlar güleceklerdir, ama gerçekte ısrarcı olduğu takdirde ölümle de tehdit edeceklendir.

Galilei'nin, kafasında yarattığı dünya ve insanlık imgelemi, varoldan, Sagredo'nun (ve daha sonra da Küçük Keşiş'in) bahsettiği gerçeklikten tamamiyle uzaktır.

“Yalnızca ölümler gösterilen nedenler karşısında artık tepkisiz kalırlar”. Oysa ki; Galilei'nin dışında, ondan bağımsız olarak varolan ve hiç de onun düşündüğü gibi olmayan gerçeğin içindeki insanlar ölümlerden farksızdır. Ölü bir düşüncenin tutsağı olmuş insanlara, yeniyi sunmak, -ki bu ‘yeni’, gerçeğin kendisi de olsa-, kolay değildir. Sagredo'nun anlatmak istediği budur ve onu Floransa'ya ¹⁷ gitmemesi konusunda uyarır:

“İktidar sahipleri gerçeği bilen birinin, bu gerçek ta uzaklardaki yıldızlara ilişkin olsa bile, özgürce dolanıp durmasına nasıl izin verebilirler? Yanılgıları ortadan kaldırmak isteyen birinin, ortadan kaldırılmaması için ne neden var? Papaya yanıldığını söylediğinde, onun bu söze alınmayıp senin gerçeğine kulak vereceğini mi sanıyorsun.? Bilimde onca kuşkucuyken, sana bilimsel çalışmayı kolaylaştırır gibi görünen her şeye bir çocuk saflığıyla inanıyorsun. (...) Floransa'ya gitme, Galilei!”

Oysa Galilei, Sagredo'yu dinlememiştir bile. O, hala kendi dünyasında yaşamaktadır. Sagredo gittikten sonra sabaha kadar çalışır. Floransa'ya bir mektup yazar. Virginia, Galilei'nin kızı, ilk defa bu sahnenin sonunda görünür. Virginia, oyunda da geçtiği gibi, ‘balıkçının evinde yaşayıp da balık yemeyen’lerdendir. Galilei ile yaptığı kısa diyalogda bile kendini gösterir. Babası gibi değildir. Galilei, ona bulduğu şeylerden söz edince, kafası karışır. Teleskoptan bakmayı, sırf güzel şeyler göreceği düşüncesiyle istemektedir. Floransa'ya gittiklerinde daha büyük bir evlerinin olacağını hayal eder. Tabi ki bütün bunlar

¹⁷ Floransa; o zamanlar için Engizisyonun hakim olduğu bir yer. Cumhuriyetin koruması altında olan Padua'ya göre, Floransa keşişlerin hakimiyetinde olan bir yerdir. Galilei'nin Floransa'ya gitmek istemesinin sebebi, orada bilimsel çalışmaları için daha fazla zaman ayırabileceğini düşünmesidir.

babasının amaçladıklarını görmediğinin bir göstergesidir. Zaten Galilei de kızını bütün bunlardan uzak tutmaya çalışmaktadır.

Bu sahnenin sonunda, Galilei'ye ait olan bir gerçeklikle daha karşılaşırız. Bu da onun zekasını kullanış biçimiyle ilgilidir. Daha önce de belirtildiği gibi Galilei, kendi yarattığı bir düş dünyasında yaşamaktadır. Dış gerçeklere bakışı oldukça uzaktır. Ve algılamada eksiklikleri vardır. Yine de bazı gerçekleri tam olara algıladığında, bunları işine yarayacak bir biçime dönüştürmeyi de zekası sayesinde başarır. Bulduğu yıldızlara Medici¹⁸ adını vermek istemesi bunun bir göstergesidir. Bu sayede insanlara gerçeği –tıpkı teleskopu satışı gibi- satacağını düşünmektedir. İnsanlar, bunlara konulan isim yüzünden de olsa gerçeğe bakacaklardır. Dördüncü sahnede, eve gelen şahıslara, gerçeği göstermek ister ama onlar Galilei ile alay ederler. Teleskopun önüne yıldızları yapıştırdığını düşünürler. Bakmak bile istemezler. Ve yıldızlara Medici ismini vermekle Galilei'nin, kurnaz bir oyun oynadığını ama bunu kendilerinin yutmayacaklarını söylerler. Böylece Galilei'nin zekice planı suya düşmüş olur. Galilei, onları –yine bir çocuk saflığında- dürbünden bakmaya zorlar. Sadece bakmakla bile gerçeği görebileceklerdir. Ama Galilei'nin çabaları boşunadır. Sahne boyunca, hiçbir zaman tartışamayacak olan iki şey tartışıp durur: AKIL ve İNANÇ. Sonuç sıfırdır. Çünkü dış dünya ve insanlar, Galilei'nin düşündüğü gibi akla değil inançlara dayanmaktadır. Ve bu kör inançlar Galilei'yi veba gibi sarmış durumdadır. Ama Galilei, savaşıacaktır. Nitekim sahnenin sonuna doğru kentte veba salgını olduğu söylenir. Dük, hemen toparlanıp gitmesi için Galilei'ye bir araba gönderir. Ancak Galilei, çalışmalarını toplaması uzun süreceği ve çoğunun da, doğrulanması için yerinden hareket etmemesi zorunluluğunu getirmesi sebebiyle kalır. Vebaya rağmen kalır. Bir süre sonra, herkes onda veba olduğunu düşünerek kaçar. Evine girmek ve oraya kapanmak zorundadır Galilei. Bu tamamiyle net bir göstergedir. Brecht bu sahne sayesinde hem Galilei'nin etrafını saran kör inançları veba ile imgelemiş; hem de Galilei'nin vebaya bile direndiğini, ona rağmen, 'ölümü göze alarak' bilimsel çalışmalarına devam ettiğini göstermek istemiştir. Bu son söylenen Galilei'yi bir kahraman gibi gösterse de Brecht, sonradan Engizisyondaki ölüm tehdidiyle Galilei'nin öğretiden dönmesini daha da vurgulamış olur. Böylece Brecht, Galilei'nin kahramansallığını kıracaktır. Vebanın imgelediği birinci gerçekliğe,¹⁹ sahne içinde bir başka öğeyle netlik kazandırılır:

(bir takırtı duyulur)

¹⁸ Cosmo de Medici, Toscana Dükü'dür. Galilei, yeni bulduğu yıldızlara bu ismi vererek, iktidardakilerin desteğini alabileceğini düşünmektedir. Bu sayede, gerçeği –tabir caizse- yumuşatarak sunmaktadır.

¹⁹ Veba: 1. Gönderge= kör inançlar

GALİLEİ : Bu da nesi?

YAŞLI KADIN : İçinde veba tohumlarının bulunduğu bulutları gürültüyle kovmaya çalışıyorlar.

Galilei'nin çevresini kuşatmış olan kör inançlar ve bu yanlış inanışlara –eski öğretilere – inanan insanlar bunu AKIL diye nitelemişlerdir. Bir sonraki sahnede bunu daha açık bir şekilde görürüz:²⁰

(...)

ŞİŞMAN KİLİSE BÜYÜĞÜ : İnanırlar, ona da inanırlar. Yalnızca akla uygun olana inanılmaz. Şeytan diye bir şeyin varlığı kuşkuyla karşılanır. Ama dünyanın, sokak ortasında bir topaç gibi döndüğüne inanılır. Ah şu aptallık!

Bütün bunlara rağmen, Galilei'nin direnişi biraz olsun meyve vermeye başlamıştır. Collegium Romanum²¹ başkanı Clavius, Galilei'nin buluşlarını onaylar. Küçük Keşiş, Galilei'ye “zafer sizindir” der. Galilei ise bunu aklın zaferi olarak niteler. Ancak, “Galilei'nin sözünü ettiği akla” sahip olan insan nüfusu çok azdır. Daha yenilmesi gereken ve zafer kazanılması gereken çok fazla insan vardır. Nitekim Clavius'un, Galilei'nin bulgularını araştırmasını, dışarıda bekleyen yüksek düzeydeki görevliler; Clavius'un bunu ciddiye alıp araştırmasını bile ‘rezalet’ olarak nitelemektedirler.

“Ama araştırıyor işte! İçerde oturmuş, o şeytan icadı borudan bakıyor!”

Aslında hepsi de gerçeği görebilecek kadar zeki insanlardır. Ama çıkarları Galilei'nin gerçeğiyle birlikte yok olup gideceği için korkmaktadırlar. Ama artık yıkılmaya başlamışlardır. Galilei'nin direnişi sonuçlarını vermeye başlamıştır. Yaşlı Kardinal, bu sahnede, eski öğretilerin ve kilisenin bir göstergesi olarak kullanılmıştır. Yaşlıdır, gözleri iyi görememektedir, genç keşişlerin yardımıyla ayakta durabilmektedir. Ve Galilei'ye bağırıp çağırır ama sonunda yere yığılır. Gönderge açıktır. Galilei'nin karşısında, kilise artık yere yığılmış ve çok yakında da ölecektir. Ancak yukarıda bahsetmeye çalıştığım durumlarla ilgili

²⁰ Bu konuşmalar, Sagredo'nun 3.sahnedeki konuşmalarını desteklemekte, ama aynı zamanda da inancın akıl diye nitelendirildiğini göstererek daha korkunç bir durum ortaya çıkarmaktadır. (Bknz. Sayfa 7, ilk paragraf)

²¹ Collegium Romanum: Katolik kilisesinin Roma'daki eğitim ve araştırma kurumu. Cizvitlerin yönetiminde olan bu kurum, bilime ilişkin bütün konularda Papanın danışmanlığını yapan en yüksek makamdır. (Brecht'in Yazıları- Dipnotlar-Dn.25, Bütün Oyunları, cilt 7, Mitos Boyut)

olarak sahne başka göstergeler de içermektedir. Örneğin; Yaşlı Kardinalin (Gönderge: kör inançlar ve kilise) yere yığılmasından sonra, Küçük Keşiş “zafer sizindir” (gönderge: bilim ve akıl kazandı) diyerek Galilei’nin onaylandığını söyler. Ancak Galilei, kapıdan çıkarken ‘uzun boylu bir din adamıyla, Engizisyon Kardinaliyle karşılaşır’²²(Gönderge: Engizisyon henüz ayakta ve Galilei’den daha güçlüdür.)

Nitekim bir sonraki sahnede (7.sahne) Engizisyon, Galilei ile başlayan tehlikeli boyutun farkına varmış ve Kopernikus öğretisini yasaklar listesine almıştır. Ancak sahne bir şeyi vurgulamaktadır: Artık Galilei, Avrupa’nın çok yerinden destek görmeye başlamıştır. Bunu, sahnenin sonunda Engizisyon Kardinali, Virginia’ya yaptığı konuşmada dile getirir:

“...yenilikçilerimiz sevgili dünyamızın önemine ilişkin olarak benimsenmiş düşünceleri biraz abartılı buluyorlar; bildiğiniz gibi, büyük bir adam, hem de en büyüklerinden biri olan babanız, bu yenilikçilerin dünya çapında lideri olarak kabul ediliyor”

Bu sahnede iki büyük gösterge vardır. Barberini ve Bellarmin. Bu iki şahıs, Galilei’yi çevreleyen insanların temsili niteliğindedir. Maskeli bir baloya katılmakta olan bu kişilerden Barberini ‘eşek’, Bellarmin ise ‘tilki’ kostümleri içindedirler. Galilei ile konuşmaları gerçektende giydikleri kostüme uygundur. Bellarmin tıpkı bir tilki gibi, gerçeği bilmekte ama çıkarlarına ters düştüğü için bunu yadsımaya çalışmaktadır. Bu duruma gayet mantıklı savlar da ileri sürerek kurnazca işin içinden sıyrılmaktadır:

“Kilise büyüklerinin ve onların ardından daha nicelerinin, ne çabalar ve düşünceler pahasına böyle bir dünyaya – aslında çok iğrenç bir dünya değil mi?- biraz anlam kazandırabildiklerini düşünün bir. Campagna’daki topraklarında çalışan köylüleri, yarı çıplak kırbaçlatanların acımasızlığını ve bunun için onların ayaklarını öpen yoksulların aptallığını düşünün. Biz akıl erdiremediğimiz böyle olayların –ki yaşam, aslında bunlardan ibarettir- anlamına ilişkin sorumluluğu daha yüce bir varlığın sırtına yükledik, bütün bunlarla belli bir şeyin amaçlandığını, büyük bir plana hizmet edildiğini söyledik.”²³

Barberini ise Bellarmin’in söylediklerinin altındaki derin anlamı anlamadığı gibi Galilei’ye çok farklı bir yerden saldırmaya çalışır. Kendisinin ‘çürütme tezi’ olarak ortaya attığı her cümle, tamamiyle skolastik mantığın dizgelerini taşımaktadır. Ve bu yüzden de diğerlerinin konuşmalarına göre aslında komik kaçmaktadır.

²² Brecht’in ayraç içi açıklaması aynen bu şekildedir.

²³ Burada tanımlanan şey, sonradan da karşımıza çıkacak olan BİLGELİK kavramıdır.

Sonuç olarak; Bellarmin ve Barberini üzerlerine düşen vazifeyi yerine getirmiş olurlar. Söz konusu görev, Engizisyonun, Kopernikus öğretisi üzerine getirdiği yasağın Galilei'ye bildirilmesidir. Galilei, bundan sonra bilimsel çalışmalarının engelleneceği şüphesine kapılsa da Bellarmin:

“Tümüyle güvence altındadır, Bay Galilei. Matematiksel varsayım niteliğinde bu öğretiyi de ele almakta özgürsünüz. Bilim, kilisenin yasal ve çok sevgili bir evladıdır, Bay Galilei. Sizin kiliseye olan güveni sarsmak istediğinizi hiçbirimiz ciddi olarak düşünmüyoruz.” diyerek Galilei'nin bilimsel özgürlüğünü tanımlar. Eşek kıyafetindeki Barberini'ye göre de “Pire için yorgan yakılmamalıdır”. Özgürlük budur: ‘araştır, ama söyleme!’. Barberini, özgürlüğü bir kez daha tanımlar bize; Galilei, “egemen öğretilerin savunucusu kostümü giyseydi” özgür olacaktı. Çünkü kendisine özgürlüğünü veren tek şey kostümleridir.

Galilei ise kiliseye olan güveni sarsma konusunda “Güven, asıl üzerine varıldığı zaman sarsılır” der. Ama, Kiliseye olan güven çoktan sarsılmaya başlamıştır bile. Ve ben bu cümleyi şöyle yorumluyorum:

“Güvenin sağlamlılığı, asıl üzerine varıldığı zaman anlaşılır.” Ve sarsılmaya başlayan kilise, kendisine bir tehlike olarak gördüğü Galilei'yi gözetim altına almaya başlamıştır. Engizisyon kardinali, sahnenin sonunda Virginia ile yaptığı konuşmada bunu ortaya serer. Ancak Virginia, saflığı nedeniyle bunu anlamaz. E. Kardinali, Virginia'ya –sezdirmeden-günah çıkardığı rahibin ismini sorar. Virginia söyler. İşte Kardinal amacına ulaşmıştır. Virginia, babasına ait ‘günahları’ dökcek ve Engizisyon da bunlardan zahmetsizce haberdar olacaktır.

İşler böyle bir noktaya ulaştıktan sonra, Dönüşüm sahnesi gelir. Dikkat edildiği gibi, sahne, bir sayıyla ifade edilmemiş, yalnızca tek kelimedenden oluşan bir episod başlığı kullanılmıştır. Peki bu başlık niye ‘dönüşüm’? Öncelikle şunu söylemek lazım ki; bu sahne, Galilei ile 6.sahne de zafer müjdesini getiren Küçük Keşiş arasındaki konuşmalardan oluşmaktadır. Ve birazdan göreceğimiz gibi her ikisinde de bir nevi dönüşüm yaşanır.

Küçük Keşiş, Galilei'ye, öğretisini fazla geliştirmemesinin gerekliliği üzerinde uyarılarda bulunmak ister. K. Keşiş'in bilgelik diye adlandırdığı sebepler, aslında 3. Sahnede Sagredo'nun uyarılarına benzemektedir. Ancak K. Keşiş burada, Sagredo'nun söylemek istediklerini daha da belirginleştirmiş, ama aynı zamanda farklı bir açıdan yaklaşmıştır.

Sagredo'nun Galilei'ye getirdiği uyarılar daha çok 'Kilisenin tehlikesi' üzerineydi. K. Keşiş ise halkın durumunu göze alarak konuşmaktadır. Ona göre halk, Kilisenin dini temellendirdiği Aristoteles sistemine göre yaşayabilmekte, daha doğrusu bu sistem sayesinde bir çok acıya katlanabilmektedir:

"(...)Onlar, sepetlerini kan ter içinde taşlı patikadan yukarı taşımak, çocuk doğurmak, dahası yemek yiyebilmek için gerekli olan gücü, süreklilik ve zorunluluk ²⁴ duygusundan kazanıyorlar; bu duyguyu ise onlara (...) her pazar dinledikleri Kutsal Kitap metinleri verebiliyor. Onlara tanrının gözlerinin araştırırcasına, (...) hep üzerlerinde olduğu yolunda güvence verildi. Şimdi ben kalkıp aileme, bomboş bir uzamda, başka bir yıldızın etrafında sürekli dönen küçük bir taş yığınının üstünde, sayısız yıldızlardan, üstelik en önemsizlerinden birinde yaşadıklarını söylersem, bana ne derler? (...) Kendilerini nasıl ihanete uğramış ve aldatılmış hissedeceklerini görebiliyorum."

K.Keşiş'in bu sözleri, 'bilgelik' denen kavramı açıklamaktadır. Bundan önceki sahnede Bellarmin'in de üzerinde durduğu konu budur aslında. Ama onun bilgelik tanımlaması, K. Keşiş'inki gibi bir erdeme değil bir çıkara dayanmaktadır. Bellarmin, gerçeği, kilisenin çıkarlarına ters düştüğü için kabul etmek istemez ve buna 'bilgelik' tanımıyla yaklaşır. Oysa K. Keşiş'in bilgelik dediği, halkın acılara katlanma sebebinin yok edilmemesidir.

Galilei, K. Keşiş'e yaptığı açıklamalarla onun düşüncelerini yavaş yavaş değişikliğe uğratar. Eşzamanlı olarak da K. Keşiş, Galilei'ye, dışarıdaki halkın –hiç de Galilei'nin ilk sahnede düşündüğü gibi bilgiyi, yeniyi ve gerçeği sabırsızlıkla bekleyen halk- olmadığını göstermiştir. İşte dönüşüm bu noktada başlar. İkisi de birbirinin aklına soru işaretleri atmaya başlamıştır. Daha önceki sahnelerde, kesin ve coşkuyla konuşan Galilei, bu sahnede dış dünyaya dair sürekli soru soran bir hale gelmiştir:

"Neden bu ülkede düzen yalnızca, boş midelerin düzeni ve zorunluluk yalnızca öylesine çalışmak? (...) O temsilci neden dünyayı evrenin odak noktası kılıyor? (...) Yalan mı söyleyeyim? Senin halkına yalan mı söyleyeyim?"

²⁴ Süreklilik ve Zorunluluk : Bu kelimelerle kastedilen, Aristoteles evren sisteminin insanlarda yarattığı genel durumdur. Dünya sabit olarak durmakta, Güneş ve Yıldızlar onun etrafında dönmektedir. Tanrı, kulları için hareketsiz bir dünya yaratmış ve onlarla her an ilgilendiğinin bir ispatı olarak da yıldızları ve Güneşi onların etrafında sonsuza dek dönüşünü sağlamıştır. Buna göre; insanların acılara katlanması bir zorunluluk ve tıpkı dünyanın sabitliği gibi bunu değişmesi de 'süreklilik' duygusu yüzünden imkansızdır.

Bütün bunlar, Galilei'nin biraz olsun, topluma ait gerçekliğin farkında olduğunu göstermektedir. K. Keşiş de bu sorulara yanıt ararken, 'bilgelik' tanımı evrim geçirir. Artık o; bilgeliliğin, gerçeği halkın yararına olacağı düşüncesiyle saklamakta olmadığını anlamıştır. Ve bir anda Galilei'nin yazdıklarını okumaya başlar. K. Keşiş'in değişimi netleşmiştir. Bu arada Galilei de daha gerçekçi sözler söylemeye başlar:

"(...) İşin en kötü yanı ise bildiğimi başkalarına yaymak zorunda oluşum. (...) Bu bütünüyle bir zaaftır ve insanı ancak yıkıma sürükleyebilir. Bildiğimi cehennemın ateşlerine haykırma gücünü daha ne kadar bulabileceğim, işte tek soru bu."

Görüldüğü gibi, ilk sahnede coşkuyla, umutla anlattığı insanlık bir anda "cehennem ateşi" imgesine dönüşmüştür. Bu Galilei için gerçek bir dönüşümdür.

8. sahne başladığında Galilei'yi, öğrencilerine ders verirken buluruz. Bayan Sarti ve Virginia'nın konuşmalarından anladığımız kadarıyla da artık, teleskopla gözlem yapmıyor gibidir. Sanki Engizisyonun yasağı ve Dönüşüm sahnesindeki şüphecilik onu durdurmuş gibidir. Ama, durumun böyle olmadığı, eski öğrencilerinden Mucius'un gelmesiyle ortaya çıkar. Mucius, Galilei'nin öğrencisi olmasına rağmen, yazdığı kitapta Kopernikus öğretisini dışlamak zorunda kalmıştır. Bu Galilei'yi oldukça öfkelenmiştir. Mucius'a söylediği sözler onu yeniden bir kahraman haline getirir:

"(...) Güçlüklerden falan söz etmeye kalkışmayın! Ben çalışmalarım için vebayı bile engel saymamıştım. Ve size şunu söylemek isterim : Doğruyu bilmeyen, yalnızca aptaldır. Ama doğruyu bilip de yalan diye adlandıran, bir katildir!"

Görüldüğü gibi oldukça iddialı sözler savurmuştur Galilei. Ancak bu sözlerin savuran kişinin kendisi -Galilei- bile 'Engizisyon karşısında' bu erdeme uyamayacaktır. Brecht, Galilei'nin Engizisyonunda öğretilerinden geri dönüşünün altını zıtlıklarla beslemektedir.

Bu sahnede; bu olaydan sonra, Galilei'nin, gözlemlerine devam ettiği yavaş yavaş ortaya çıkar. Ludovico -kızının nişanlısı- geldiğinde, onu tanıyamamıştır. Artık gözleri iyi görmüyordur. Bunun nedeni de büyük bir olasılıkla teleskopla yaptığı gözlemlerdir. Ama, Ludovico -korktuğu şeyi- Galilei'nin araştırmalarına devam edip etmediğini sorduğunda, Galilei'nin cevabı ilginçtir. Hiçbir çalışmada bulunmadığını söyler. Aslında Ludovico gelmeden önce anlattığı bir hikaye Galilei'nin bu durumunu ifade etmektedir. Anlatılan

hikaye, Brecht'in *Bay Keuner'in Öyküleri* adlı kitabındaki *Zorbalığa Karşı Önlemler* başlıklı hikayesidir. Burada –hikayede- Filozof Keunos, zorbalığın hakim olduğu bir dönemde evinde otururken, eve gelen bir ajan elindeki bir belgeyi Keunos'a uzatır. Belgede, ajan ne istiyorsa hepsinin yerine getirilmesi yazıyordu. Ajan, Keunos'a sorar: “bana hizmet edecek misin?” . Keunos, yalnızca susar. Hiç bir şey söylemeden, ajan ne istiyorsa yerine getirir. Yemeğini yapar, yatağını hazırlar vs. Bir kaç yıl sonra, ajan, tembellikten dolayı ölür. Keunos, ajanın cesedini dışarı çıkarır, evini temizler ve derin bir soluk alıp şöyle der : “hayır!”

Görüldüğü gibi, Galilei'nin anlattığı bu hikaye –her ne kadar Anrea'nın hoşuna gitmese de-, onun yalnızca sustuğunu ama gözlemlerine devam ettiğini –inançlarından ayrılmadığını- göstermektedir. Filozof Keunos'un yöntemi gibi Galilei'nin de susması, Brecht'in 1934-35 yıllarında yazdığı “Gerçeği Yazmanın Beş Güçlüğü” başlıklı bir makalede anlamını bulur. Brecht bu makalede, baskı rejimi altında bulunan aydınların kendilerine daha yumuşak bir savaş alanı seçebileceklerini söylemektedir. Brecht'e göre, radikal çıkışlar her zaman için iktidardakileri rahatsız eder ve bu yüzden de söylenecek olanı söylemeden ima etmek ve kitleleri doğru düşünme biçimine ulaştırmaya çalışmak bu durumda seçilebilecek en iyi yöntemdir. Galilei'de böyle bir yöntemi seçmiş gibidir. Bir önceki *Dönüşüm* sahnesi, ona bir çok soru sordurmayı başarmış ve dışarıdaki zorluğun farkına vardırılmıştır. Şimdi yapılması gereken, yalnızca sabretmek ama gizliden gizliye de çalışmalarını devam ettirmektir. Nitekim bu sahnede, bu durum oldukça açıktır. Ancak, işler bir anda değişir. Çünkü Ludovico, Barberini'nin yeni papa olacağı haberini getirir. Böylece Galilei, rahatlayacaktır. Çünkü Galilei'ye göre Barberini onun dostudur, korkulacak bir şey yoktur artık. Ve yine eski coşkusuna kapılarak şöyle konuşur:

“(...) Suskunluğun dönemi bitti artık! Şu dürbünün örtüsünü kaldırın ve onu Güneş'e çevirin! (...) artık korku diye bir şey kalmayacak. Bilim tutkuya, araştırma ise şehvete dönecek.”

Böylece her şey yeniden başlar. Ama sanki Galilei, *Dönüşüm* sahnesindeki biraz daha “gerçekçi düşünen adamdan” uzaklaşmış gibidir. Yeniden ilk sahnedeki coşkuya ve bencillığe düşmüştür. Galilei için bu düşüncemizi bir sonraki sahne –9.sahne- biraz olsun rahatlatır. Artık Galilei, halkı da arkasına almış gibidir. Neredeyse bir karnavala dönüşen bu sahnede halk, Galilei'ye destek vererek; tıpkı Galilei'nin coşkusu gibi, şarkılarla eğlenerek kiliseyle

dalga geçmektedir. Ayrıca Brecht, sahnenin sonuna koyduğu rejî önerileriyle de bu durumun –halkın desteği ve kilisenin sinmeye başlamasının- altını çizmek ister.²⁵

Ancak 10. Sahne başladığında, Galilei'nin karşısına –hala büyük güç olan- kilisenin çıkacağıının belirtilerini almaya başlarız. Galilei, Floransa Dükünün kendisini kabul etmesini beklerken, antrede onu görenler hızla kaçarlar. Sanki Galilei, bir vebalıdır. Floransa Dükü de sonunda gelir ama, fazla yüz vermeden çekip gider, Galilei'nin getirdiği kitabı bile almaz. Galilei de bu durumu açıkça ifade eder:

“Burada bana bir vebalıdan daha beter davranıyorlar”.

Sahnenin sonunda, yüksek dereceli bir memur, Galilei'ye son durumu söyler. Artık Galilei, tam bir tehlike haline gelmiştir ve Engizisyon tarafından sorgulanması kaçınılmazdır:

“Floransa Sarayının, Kutsal Engizisyonun sizi Roma'da sorgulama arzusuna daha fazla karşı koyamayacağını bildirmek isterim”

11. sahneye gelindiğinde Papa ile Kardinalin ilginç bir konuşmasına tanık oluruz. Kardinal, burada biraz ılımlı konuşan ve Galilei'nin bilim adamlığını öven Papayı, Galilei'ye karşı kışkırtmayı başarır. Kardinalin bu sahnede yaptığı uzun konuşma, çağın ve o günün gerçeklerini görmemizi sağlar:

“(...) ve şimdi vebanın, savaşın ve Reform hareketinin etkisiyle Hıristiyan toplumunun giderek küçüldüğü bir sırada...”

Burada Kardinalin ‘küçülmekle’ kastettiği aslında Hıristiyan toplumu değil bizzat Kilisenin iktidarındır. Çünkü bu adı geçen üç neden Kilisenin gücünü oldukça sarsmış bir durumdadır. Uzun süren veba salgınları, halkta bir yılgınlığa yol açmış, ve halkın Tanrıya olan inancına bir umutsuzluk getirmiştir. İkinci olarak; din adına yapılan savaşlar da halkın kiliseye olan güvencini sarsmıştır. Bunlar arasında en önemlisi de Reform hareketleridir. Reform hareketleri, belli bir disiplin ve bütünlük içerisinde kilisede yapılması gereken

²⁵ ...alayda üstü delinmiş bir İncil yürüeyebilir, bir arabayla yerkürenin bir maketi taşınabilir ve aynı arabada bulunan bir keşiş, arabadan düşmek üzere olan papalık tahtını zorla tutuyormuş gibi yapabilir vb... (Galilei'nin

değişiklik ihtiyacını açığa vurmuş ve kiliseye karşı büyük bir güç oluşturmaya başlamıştır. Kardinal, bütün bunlara bilimin de eklenmesinden çekinmektedir. Bu yüzden Galilei'nin derhal susturulması gerekmektedir:

“Galilei denen o kötü insan, astronomi üzerine çalışmalarını Latince yerine balık satan kadınların ve kumaş tüccarlarının ağzıyla kaleme alırken aslında ne yaptığının çok iyi bilincinde”

İşte Kardinal, büyük kitleleri, kendi buyrukları altında sinmiş bulunan halkı, bilinçlendirdiği – daha doğrusu ona göre halkı kuşkuculuğa ittiği- için Galilei'nin susturulması taraftarıdır.

“İşe bir kez Güneş'in Giebon'da hareket etmeksizin durup durmadığını sorgulamakla başladılar mı, o iğrenç kuşkuculuklarını kiliselerde toplanan başışlara bile bulaştırırlar”

Görüldüğü gibi, sırf çıkarları zedeleneceği için Galilei'ye karşıdır Kardinal, ama sonunda Papa'yı da razı etmeyi başarır.

Bir başka odada bekleyen Galilei, Papa'yla daha öncesinden bir görüşme yapmak istemektedir. Papa'dan, karara varılmadan önce kanıtlarını sunması için izin verilmesini rica edecektir. Çünkü Galilei, daha önce –4.sahne- de benzer bir durumla karşılaşmış, buradan aldığı tecrübe ile kanıtlarını göstermeden bir yargıya ulaşılmasını engellemek istemektedir. Ama Galilei bu sahnede oldukça yıpranmış görünmektedir. Eski coşkulu konuşmaları yoktur, gözleri iyi görmemektedir, kendisine sunulan yemeği –ki yemek yemeyi çok sevdiği halde- yememiştir. Heyecanlıdır, ağzı kurduğundan su ister. Elinde suyu bile tutmaktan acizdir. Belki de bu sahnenin isminin de Dönüşüm olmasının sebebi budur. Galilei'nin bu durumunun üstüne, İkinci Memurun Galilei'ye söylediği şu sözler; BİLİM ve İKTİDAR ın güç savaşında dengenin bir değişimini de ifade etmektedir:

“(...) Burada toplanıp size itiraz edenler, öyle rastgele bir kaç kişi değil. Bunlar, İtalya'nın en büyük düşünürleri, en parlak bilginleri, bütün üniversitelerin övünç kaynakları, kısacası HERKES.”

Galilei'nin Engizisyonda sorgulanması sahnede gösterilmez. Sahnede Galilei'nin öğrencileri bulunmaktadır. Eğer Galilei, öğretilerinden dönerse saat tam beşte kilisenin çanları çalınacak ve bu durum herkese haber edilecektir. Bu gerilimli bekleyiş içerisinde, Brecht, daha önce olduğu gibi Galilei'nin kahramanlığının altını biraz daha belirgin çizer. Andrea, Galilei'nin daha önce söylediği iddialı bir sözü tekrarlayarak Galilei'ye olan güvencini dile getirir:

“Doğruyu bilmeyen yalnızca aptaldır. Ama doğruyu bilip de yalan diye nitelendiren, suçludur.”

Saat beşi geçer. Çanlar çalmamıştır. Öğrenciler büyük bir coşkuya kapılırlar:

“Demek ki zorbalıkla olmuyor! Zorbalığın gücü her şeye yetmiyor! Demek ki bir kez görülmüş olan, zorbalıkla görülmemiş kılınmıyor. (...) Demek ki insanoğlu ölümden korkmuyormuş!”²⁶ “Artık gerçekten de bilgi çağı başlıyor. Şu ana, bilgi çağının doğum anı. Düşünün, ya Galilei öğretilerinden dönseydi!(...) Dönseydi eğer, bu sabah vakti yine gece karanlığının çökmesi gibi bir şey olurdu” “Demek ki yalnızca tek bir insanın Hayır demesiyle bu kadar çok şey kazanılabilirmiş!”

Tam bu sevinç anında kilisenin çanları çalmaya başlar. Galilei, öğretilerinden dönmüştür. Öğrenciler büyük bir yıkıma uğrarlar. Andrea, Galilei geldiğinde onun yüzüne bile bakmak istemez. Diğerleri de Galilei ile ilgilenmezler. Daha az öncesine kadar bilimiyle bir kahraman olan bu adam, bir anda suçlu olmuştur. Andrea'nın şu sözleri umutsuzluğunu dile getirir:

“Ne yazık o ülkeye ki, kahramanları yoktur.”

Ama buna karşılık Galilei'nin söylediği, daha gerçekçi ve daha da acı olanı ifade eder:

“Ne yazık o ülkeye ki, kahramanlara muhtaçtır.”

* * *

²⁶ Andrea'nın bu sözleri Galilei'nin vebaya rağmen bir zamanlar çalışmalarını sürdürmesine bir atıftır.

Bundan sonra Galilei, sürekli denetim altında –Engizisyonun bir tutsağı olarak- çalışmalarına devam eder. Ancak Galilei'nin Kopernikus öğretisi üzerine herhangi bir çalışma yapması engellenmektedir. Galilei, yine de bilimsel çalışmalarını başka ülkelere kaçırmayı başarmıştır. Çevresindekilere –hatta kızı da dahil- kör numarası yapmaktadır. Oysaki az da olsa gören gözleriyle gizli gizli çalışmalarına devam etmektedir. Andrea, uzun bir aradan sonra Galilei'yi tekrar görmeye geldiğinde Virginia'nın odada olması sebebiyle, bazı gerçekleri söylemekten ısrarla çekinir. Ancak Virginia odadan çıkar çıkmaz Andrea'ya bir kitap yazdığından ve çalışmalara devam ettiğinden söz eder. Ve onu kitabını alması için teşvik eder:

“Dışarıdan gelecek biri, aslında elimdekileri çalabilirdi. (...) Ama şunu söylemeliyim: böyle bir adam, kendisini büyük bir tehlikeye atmış olurdu.”

Andrea da bunu üzerine kendisini kastederek:

“Belki de o, tehlikeden fazla korkmazdı.” Diyerek Galilei'nin yazdıklarını alır. Galilei ona gitmesini söyler. Böylece Galilei'nin öğretilerinden dönmesiyle gerileyen bilim, yeni baştan harekete geçmiş olur. Bu durum son sahnede çocukların söylediği şarkıda da vurgulanır:

“Bir taşa oturmuştu Maria (**Gönderge** : Sandığın üzerinde oturmakta olan Andrea)

Sırtında pembe bir urba

Eski mi eski (**Gönderge** : Kopernikus-Galilei öğretisi)

Ama gelince soğuk kış mevsimi (**Gönderge** : Kilisenin gücünün artması)

Yine aynı urbayı geçirdi sırtına (**Gönderge** : Andrea'nın, Galilei'nin kaldığı yerden çalışmalara devam etmesi)

Eskiyse eski, yırtık değil ya” (**Gönderge** : Galilei'nin öğretisi hala gücünü korumaktadır)

Andrea, bir zamanlar öğretilerini saklamak zorunda kalan Galilei'nin anlattığı –Filozof Keunos- hikayesini beğenmemişti; ancak bu son sahnede, hikayede vurgulanmak istenen düşünceye göre hareket eder. Sınır bekçisi elindeki kitabın ne olduğunu sorduğunda, Andrea “Aristoteles'in eseri” diyerek gerçeği saklamak zorunda kalır. Şimdi Galilei'nin yerine geçmiş gibidir ve sanki onu daha iyi anlamaktadır. Gerçeğin savunucuları her zaman için

varolacaklardır. Onlar, zorbalıkla tehdit edilseler bile kör inançlara karşı gelmeye, bir yolunu bulup devam edeceklerdir. Bu sahnede üç çocuk arasındaki konuşmalar da buraya bir göndermedir.

* * * *

Galilei'nin Yaşamı oyunu büyük soru işaretleri bırakarak biter. Oyun, Galilei'yi bilimin bir kahraman olmaktan çıkarırken, onun savaşımına –ve böylece de baskı altındaki aydınların savaşımına- bir eleştiri getirmektedir. Öncelikle Galilei'de eleştirilen durum; kilisenin gücünün bitmek üzere olduğu bir sırada Galilei'nin öğretilerinden geri dönmesidir. Bu, onun kahramanlığını yok etmekte ama aynı zamanda insansı kimliğini de ortaya çıkarmaktadır. Ölümle tehdit edilmiştir Galilei ve bu yüzden de geri adım atmak zorunda bırakılmıştır. Ama, bunun karşısında bir gerçeklik daha çıkar ki o da Galilei'nin çelişik bir durumudur: Galilei, daha önce vebaya rağmen çalışmalarına devam etmiştir. Vebanın sonunda da ölüm gelebilirdi. Demek ki Galilei ölümden korktuğu için öğretilerinden dönecek bir adam değildir. O halde, çalışmalarını sürdürebilmek için ve bütün bulgularını bir kitap haline getirebilmek için mi yaşamayı seçmiştir? Eğer böyleyse yine de zekice bir tutum diyebiliriz bunun için. Bu sayede bilimsel kanıtlarını bir çok insana ulaştırmayı sağlayacak bir ömrü de kazanmış olacaktır. Ama yine de Galilei'nin bu geri dönüşü, Kiliseye, kaybetmekte olan gücünü yeniden sağlamıştır. Madalyonun bu yüzü ne olacaktır? Brecht'in oyun üzerine yazdığı bir yazıda olduğu gibi, 'eski' kendini yeniden 'yeni' diye ilan etmiştir.²⁷

Gerçeği söylemek her zaman kolay olmamaktadır. Nitekim Brecht'in kendisi de; 1939 yılında B.T. adlı bir magazin gazetesinin, bu oyunun Almanya ve İtalya ile güncel bir bağlantısının bulunup bulunmadığı yolundaki bir soruya kaçamak bir cevap vermek zorunda kalmış, politik olarak göze batmak istememiştir. Demek ki oyunda, Brecht'in bu ılımlı tutumu da göz önünde bulundurulursa, yazarın söylemek istedikleri daha belirginleşecektir. Yazar sanki, "bir savaşa girmeden önce düşmanı iyice tanımaktan" söz eder gibidir. Ama, bu asla iktidarın önünde bir diz çökme anlamına gelmez. Galilei'nin kiliseyle olan savaşına karşı değildir. Ancak yöntemini yanlış bulduğu için onu eleştirmekten geri kalmaz. Kopernik; öğretilerini, açıkça ortaya çıkararak savunmamıştır. O kendisinden sonrakilere yalnızca bilgilerini bırakmıştır. Kopernikus'un düşüncelerinin ne olduğu öldükten sonra anlaşılır. Ama kimse onu

²⁷ Galilei'nin Yaşamı Üzerine Notlar

suçlamamıştır. Bunun dışında Bruno'nun açtığı savaş, tamamiyle bunun zıddıdır. Ve yakılarak öldürüldüğünde, gayet güçsüz olan 'suskunlar', büyük bir hareketlenmeye başlarlar. Bruno'nun ölümü toplumu harekete geçirmeyi başarmıştır. Galilei'nin öyküsü ise bu iki uç noktanın arasında kalmaktadır.

Kişiler

Oyun, oldukça kalabalık sayıda kişiden oluşmaktadır. Kişi isimleri genelde tarihsel gerçekliğe uygun olarak konmuştur. (Clavius, Cosmo de Medici vb..) Çoğunlukla da bazı meslek gruplarını ifade eden isimler bulunmaktadır. (Rahibe, Dinbilimci, Filozof, Memur... vb.) Kişilerin sayısı 70'in üzerindedir. Sahnelemedeki zorluk düşünüldüğünde çoğu karakteri aynı kişinin oynaması kaçınılmazdır. Zaten oyun buna izin verecek durumdadır. Burada belli başlı kişileri incelemeye çalışacağım:

GALİLEİ : Galilei, bilimsel gerçekliği, kendi kurduğu dünyasında besler. Sonuçlarının ne olacağını, alacağı tepkiyi hesaba katmadan hareket eder. Bu onun birincil zaafıdır. Bilim alanındaki materyalist kişiliği, toplum gerçekliğinde duygusallığa dönüşür. Dış dünyaya bir yabancıymış gibi bakar. Oyun içerisinde çoğu zaman uyarılsa da dışı bakışında önlem almaya yönelmez. Zeki bir adamdır Galilei. Zekasını da kendi ihtiyaçlarına yönlendirmeyi başarır. Ancak onun kurnazlığı bir çocuk saflığından öteye geçmez. Ta ki oyunun sonunda öğretisinden dönüncüye kadar. Onun belki de tek kurnazca davranışı budur.

Galilei, tıpkı yemek yemek gibi, konuşma sırasında bilimsel kanıtlardan ve alıntılardan hoşlanmaktadır. Sürekli cebinde taşıdığı taşla verdiği örnekler ve Horatius'tan yaptığı alıntılar onu coşturmaktadır.

ANDREA : Öğrenmeye büyük bir ilgi duyan bir gençtir. Onun bu ateşli tutkusu, Galilei'nin öğretisinden geri adımında büyük bir öfkeye dönüşür. Aslında Galilei'ye olan bu tepkisi aşırıdır. Çünkü, Galilei'yi bir kahraman olarak görmek istemiştir. Oysa ki aynı kahramanlık biçimine kendisi soyunmamıştır. Büyük umutları vardır her zaman, ama Brecht'in dediği gibi " Büyük umutları büyük bir ihtimalle büyük umutsuzluklar takip eder". Andrea'da olan budur. Ama oyunun sonunda geçirdiği değişim, bu aşırılığın bozulduğu, açık biçimde görülür. Daha ılımlı olmuş, olgunlaşmıştır. Çünkü gerçeğin bizzat kendisiyle yüzleşmiştir. Oysaki

oyunda daha önceleri bu yüzleşme gerçekleşir. (Nişanlısından ayrılma konusunda)- Gerçeğin acı boyutlarının farkında olması gerekirken, bu acı gerçeklerin, Galilei’yi etkilemeyeceğini düşünür. Galilei’yi bir kahraman kılmak istemesi, onun da tıpkı Galilei gibi dış dünyaya duygularıyla baktığının bir göstergesidir. Ancak bu durumun değişmesi, tıpkı Galilei’deki değişim, gibi oyunun sonunda gerçekleşir.

VİRGİNİA : Oyunu incelerken, her ne kadar kendisinden “balıkçının evinde balık yemeyen” biri olarak söz edilse de, babasının dünyasından ve bilimsel gerçeklerden uzak kalışının suçunu yalnızca ona yüklemek hata olur. Burada Galilei’yi de suça dahil etmek lazımdır. Çünkü Galilei, oyundaki diğer tüm kişilere, bilimsel bulgularını anlatma ve öğretme hevesi taşımasına rağmen kızına bir kez olsun bu hevesle yaklaşmamıştır. Kızının fazla zeki olmadığını söyleyerek kestirip atmıştır. Dolayısıyla Virginia, oyunda, sıradan cahil bir kişi imajını uyandırmaktadır. Ludovico gibi, basit korkuları ve değerleri olan biriyle evlenmek isterken babasının yüzünden nişanlılığı sona erer. Virginia’nın oyunun sonunda, babasını sürekli ihbar eden birine dönüşmesi, tamamiyle Galilei’nin hatasıdır. Yoksa, Virginia gerçekten bilinçlendirilmiş olsa, yaptıklarının babasının iyiliğine değil, zararına olduğunu anlaması içten bile değildir. Çünkü o, bütün bunları iyi niyetli bir görünüş içinde yapar. İsteddiği tek şey huzur içinde olmaktır.

BAYAN SARTİ : Çoğu zaman, cahilliğinin etkisiyle batıl inanışları ön plana çıksa da akıllı bir kadındır. Galilei’nin sorularına mantıklı cevaplar verir. Galilei’ye, çoğu zaman sinirlense de onu sevmektedir. Salgında Galilei’nin yanında kalır. Veba hastalığını kapıtığında, sırf Galilei’yi düşündüğünden evi terk eder. Onun oyun boyunca kullandığı sözleri, çoğunlukla Galilei’yi eleştiren ama aynı zamanda Galilei’nin kişiliğini de tanıtan bir içeriğe sahiptir.

DENETÇİ : Bilimin ticarete hizmet etmesi gerekliliğini savunanların bir temsilcisidir. Ortaya çıkan bir gerçeğin ticari önemi ne kadar büyükse, varolan gerçek Denetçi’yi o kadar ilgilendirir. Aksi halde ticari değeri olmayan bir buluş, ona göre hiç bir işe yaramamaktadır. Denetçi, oyunda Venedik Cumhuriyetinin bilime bakışını ifade etmektedir.

DOPPONE : Zengin bir ailenin çocuğudur. Onun öğrenme isteği, ‘bir modanın uygulanması zorunluluğu’ndan başka bir şey değildir. Özel ders almak için Galilei’ye gelir ama onun öğrenmek isteği yoktur. Her şeyi bildiğini düşünmektedir. Bu yüzden Galilei, ondan yararlanmasını bilir. Doppone, Galilei’nin teleskopla tanışmasını sağlamıştır. Ancak Doppone, teleskopun önemini -ne ticari ne de bilimsel- kavrayabilecek biri değildir.

SAGREDO : Galilei’nin dostudur. Bilimsel çalışmalarını manevi olarak destekler. Sagredo, Galilei’yi ciddi olarak ilk uyanan kişidir. Galilei’den farklı olarak, dış gerçekliği daha realist bir gözle görebilmektedir. Onun Floransa’ya gitmesine engel olmak ister. Ancak başaramayınca biraz sinirlenir.

KÜÇÜK KEŞİŞ : K. Keşiş’in oyundaki işlevi, ‘halkın sesi’ olmasıdır. O, Sagredo’dan farklı olarak, Galilei’ye ‘halk gerçeğinden’ söz etmiş ve az da olsa Galilei’yi etkilemeyi başarabilmiştir. Galilei, en azından yapacaklarının zorluğuna dair düşüncelere girebilmiştir. Ancak bu arada K. Keşiş de Galilei’nin düşüncelerine doğru bir değişim geçirir.

Oyun Bölümleri

Oyun 14 sahne ve iki Dönüşüm adlı sahneden oluşmaktadır. Sahneler eklemli bir yapıdadır. Episodik başlıklar içermektedir.

1.SAHNE : *“Padua’da Matematik Öğretmeni Olan Galileo Galilei, Kopernik’in Yeni Dünya Sistemini Kanıtlamak İstemektedir.”*

YER : Padua – Galilei’nin yoksul görünüşlü çalışma odası

ZAMAN : Sabah vakti. (1592-1609 arası)

KİŞİLER : Galilei, Andrea, By.Sarti, Denetçi, Doppone.

OLAY : Galilei, Andrea’ya yeni evren sistemi hakkında dersler vermektedir. Galilei’nin yeni çağa olan umutları, bu sahnede uzun bir konuşmayla dile getirilir. Sahnede, Galilei’nin paraya olan ihtiyacı belirgindir. Özellikle Denetçi’nin gelmesi bu durumu iyice netleştirir. Galilei’nin üniversiteye yaptığı aylık zammı başvurusu geri çevrilmiştir. Galilei’nin zengin öğrenciler bulması ya da ticari önemi olan buluşlar yapması gerekmektedir.

2.SAHNE : “*Galilei, Venedik Cumhuriyeti’ne Yeni Bir Buluş Sunar*”

YER : Venedik Meclisi – Tören Salonu

ZAMAN : Gündüz – 24 Ağustos 1609

KİŞİLER : Galilei, Sagredo, Denetçi, Meclis Üyeleri, Duka, Doppone.

OLAY : Galilei, Doppone’dan öğrendiği optik aleti geliştirerek Venedik Meclisine kendi buluşu gibi sunar. Bunun askeri önemi vurgulanır. Galilei bu sayede cumhuriyetten para koparabilecektir. Ancak Galilei tören sırasında arkadaşı Sagredo’ya, teleskopun astronomideki öneminden söz etmektedir.

3.SAHNE : “*10 Ocak 1610. Galilei, Teleskop Aracılığıyla Gökyüzünde Kopernik Sistemini Kanıtlayan Olgular Bulur. Arkadaşı Araştırmaların Olası Sonuçları Konusunda Onu Uyarırken; Galilei, İnsan Aklına Olan İncancı Dile Getirir*”

YER : Padua – Galilei’nin Çalışma Odası

ZAMAN : 10 Ocak 1610 – Akşam (geç saatler) / Sabah (Ortalık ağarırken)

KİŞİLER : Galilei, Sagredo, Denetçi, Bayan Sarti, Virginia

OLAY : Galilei, Sagredo’ya teleskopuyla yaptığı gözlemlerden söz eder. Bu sırada denetçi gelir ve buluşun (teleskopun) değersiz olduğunu söyler. Galilei ve Sagredo bununla ilgilenmezler. Ancak Galilei, Sagredo’ya Jüpiter’in uydularının olduğunu ispatlayınca, Sagredo korkuya kapılır, Galilei’yi uyarmak ister. Ancak başarılı olamaz. Galilei o gece sabaha kadar çalışır. Floransa’ya, kendisini kabul etmeleri için bir mektup yazar.

4.SAHNE : “*Galilei, Venedik Cumhuriyeti’nden Ayrılıp Floransa Sarayına Gitmiştir. Teleskop Aracılığıyla Yaptığı Buluşlar, Oradaki Bilim Adamları Çevresinde Kuşkuyla Karşlanır.*”

YER : Floransa – Galilei’nin Floransa’daki Evi

ZAMAN : Gündüz – 1610 Yılıının Kış Ayları

KİŞİLER : Bayan Sarti, Cosmo, Saray Mareşali, Andrea, Dinbilimci, Galilei, Filozof, Matematikçi, Virginia, Uşak.

OLAY : Galilei, Medici adını verdiği yıldızları göstermek için, Floransa Saray efradını evine çağırmıştır. Cosmo, henüz Galilei gelmeden eve gelir. Andrea’yla karşılaşır.

Andrea ona yeni sistemden bahseder. İki genç arasında tartışma çıkar. Boğuşma esnasında Ptolemeaeus sistem maketi kırılır. Andrea kaba kuvvetle Cosmo'yu ikna etmeye çalışır. Bu sırada Galilei saray bilim adamlarıyla birlikte gelir. Galilei onlara yeni sistem hakkında bilgiler verir ve teleskoptan bakmalarını önerir. Ancak, onlar teleskoptan bakmadıkları gibi Galilei'yi sahtekarlıkla suçlarlar. Bu sırada uşak gelir ve kentte veba salgının olduğunu haber verir.

5.SAHNE : *“Galilei, Vebadan Korkmaksızın Araştırmalarını Sürdürmektedir”*

YER : Galilei'nin Floransa'daki Evinin Önü

ZAMAN : Gündüz- 1610 (Kış-İlkbahar)

KİŞİLER : Galilei, İki Rahibe, Adam (Fırıncı), Kadın, İki asker, Yaşlı Kadın, Andrea, Yüzleri Kapalı İki Adam, Bir Adam.

OLAY : Galilei, çalışmalarına devam edebilmek için Floransa'da kalmıştır. Veba cahilliğin ve kör inanışların bir simgesidir. Aynı zamanda ölümü de ifade etmektedir. Galilei bütün bunlara rağmen çalışmalarına devam eder.

6.SAHNE : *“Vatikan Araştırma Kurumu, Collegium Romanum, Galilei'nin Buluşlarını Onaylar”*

YER : Roma – Collegium Romanum Salonu

ZAMAN : Akşam – 1616

KİŞİLER : Şişman Kilise Büyüğü, İki Bilgin, Beş Keşiş, İki Filozof, Zayıf Keşiş, İki Gökbilimci, Clavius, Yaşlı Kardinal, Küçük Keşiş, Bekçi, Engizisyoncu.

OLAY : Clavius, Galilei'nin bulgularını incelerken dışarıda kalan üyeler, Galilei ile alay etmektedirler. Ancak sonunda K. Keşiş, Clavius'un Galilei'yi onayladığı haberini getirir. Kilise büyük bir yara almıştır.

7.SAHNE : *“Engizisyon Kopernikus'un Öğretisini Yasaklar Listesine Alır”*

YER : Roma- Kardinal Bellarmin'in Evi

ZAMAN : 5 Şubat 1616 – Gece

KİŞİLER : Virginia, Ludovico, Galilei, İki Sekreter, Doppone, Bellarmin, Barberini, Engizisyon Kardinali, İki Hanım.

OLAY : Bellarmin ve Barberini, Galilei'ye Kopernikus sisteminin yasaklar listesine alındığını haber verirler. Bu sırada üçünün arasında bir tartışma yaşanır. Galilei yasak sonrasında çalışmalarına devam edip edemeyeceğini sorar. Bellarmin, 'bilimin kilisenin yasal bir çocuğu' olduğunu söyler. Galilei, dine aykırı bir tutumla son sözü bilime vermedikçe çalışmalarına devam edebilecektir.

DÖNÜŞÜM SAHNESİ :

YER : Roma- Floransa Elçiliği'nin Sarayı

ZAMAN : 1616- şubat- gündüz

KİŞİLER : Galilei, Küçük Keşiş.

OLAY : Galilei, Küçük keşiş ile konuşur. Keşiş ona 'söylememenin bilgeliğinden' bahseder. Galilei ise gerçekliğin halka zarar vermeyeceğini söyler. İki düşünce çarpışır. Bu sahne her ikisi için de bir değişimin yaşandığı bir sahnedir. Halkı temsil etmesi bakımından Küçük Keşiş'teki değişim, halkın olan bitene biraz daha yumuşak bakmaya başladığının bir göstergesidir. Aynı zamanda Galilei de dışındaki zorlukların bilincine yavaş yavaş varmaya başlamıştır.

8.SAHNE : *“Galilei, Kendisi de Matematikçi Olan Yeni Bir Papa'nın Tahta Çıkmasıyla, Yeni Araştırmalara Başlama Cesareti Bulur. Güneşteki Lekeler.”*

YER : Galilei'nin Floransa'daki Evi

ZAMAN : Gün.

KİŞİLER : Galilei, Andrea, K. Keşiş, Yaşlı Bilgin, Virginia, Bayan Sarti, Ludovico, Mucius, Gaffone

OLAY : Galilei, teleskopla yaptığı çalışmalarına devam etmiyor gibi görünmektedir. Bir çok kişiden güneş sistemiyle ilgili mektuplar alsa da bunlara cevap vermemektedir. Bir önceki Dönüşüm sahnesi onu etkilemiş ve her ne kadar çalışmalarına gizliden devam etse de, yöntem olarak suskunluğu tercih etmiştir. Ancak Ludovico,

Barberini'nin Vatikan'a yerleşeceğini söyler söylemez "teleskopun örtüsünü kaldırır". Yeniden eski coşkusuna kavuşur.

9.SAHNE : *"Kopernikus'un Öğretisi Halk Arasında Yayılır"*

YER : İtalya – Bir Sokak

ZAMAN : Bir önceki sahenin zamanına yakın

KİŞİLER : Sokak Şarkıcısı, Şarkıcının Karısı, Penceredeki Halk, Bir Cizvit Papazı.

OLAY : Halk, şarkılar söylemekte ve kilisenin baskısından kurtulmanın sevincini yaşamaktadır. Sahne tamamiyle bir karnaval havasında geçer. Sahneye giren papaz, apar topar kaçar.

10.SAHNE : *"Engizisyon Dünyaca Ünlü Araştırmacıyı Roma'ya Çağırır"*

YER : Floransa – Medici Sarayı'nın Antresi ve Merdivenleri

ZAMAN : 1633 – gündüz

KİŞİLER : Galilei, Virginia, Adam (takipçi), Bir Delikanlı, Gaffone, Bir Adam (Gallioro), Yaşlı Bir Adam, Memur, Floransalı Engizisyoncu, Cosmo de Medici, Yüksek Dereceli Bir Memur.

OLAY : Galilei Cosmo'ya kitabını vermek istemektedir. Ancak uzun süre kimse kendisiyle ilgilenmez. Galilei'ye bir vebalı gibi davranırlar. Sonunda gelen Cosmo da Galilei'yle ilgilenmez, kitabı almadan çekip gider. Yüksek dereceli Memur, Galilei'e Roma'nın kendisini sorgulamak istediğini söyler.

11.SAHNE : *"Galilei, Papa'dan, Bir Karara Varılmadan Önce Nedenlerini ve Kanıtlarını Ortaya Koymasına İzin Vermesini İster"*

YER : Vatikan Sarayı'nda Bir Daire.

ZAMAN : 1633- gün

KİŞİLER : Papa III. Urban, Engizisyon Kardinali

OLAY : Engizisyon Kardinali, Papa'nın Galilei hakkındaki olumlu ve demokrat düşüncelerini değiştirmeyi ve onu Galilei'ye karşı kışkırtmayı başarır.

DÖNÜŞÜM SAHNESİ :

YER : Vatikan Sarayı'nda Bir Başka Daire

ZAMAN : Bir önceki sahneyle eşzamanda

KİŞİLER : 1. ve 2. Memur, Galilei, Yüksek Düzeydeki Bir Görevli

OLAY : Galilei, Papa'nın kendisiyle özel olarak görüşmesini istemek için beklemektedir. Epey bitkin ve yıpranmış bir vaziyettedir. Buna karşılık, Memurlar (Galilei'nin karşıtı güçlerin simgesi olarak) güçlü bir imaj çizerler.

12.SAHNE : *“Galilei, 22 Haziran 1633 Günü, Engizisyon Mahkemesinin Önünde Dünyanın Döndüğüne İlişkin Öğretisinden Döner”*

YER : Roma – Floransa Elçiliği'nin Sarayı

ZAMAN : 22 Haziran 1633 – Öğleden Sonra – 5:00

KİŞİLER : Küçük Keşiş, Yaşlı Bilgin, Andrea, Federzoni, Virginia, Hizmetli, Çığırktan (ses)

OLAY : Galilei'nin öğrencileri, heyecan içinde Engizisyon sorgusunun sonucunu beklemektedirler. Saat tam beşte, eğer Galilei öğretisinden dönerse çanlar çalacaktır. Saat beşi geçer ama çanlar çalmaz. Öğrenciler büyük bir coşkuya kapılırlar. Ancak çok geçmeden çanların sesi duyulur ve Çığırktan, Galilei'nin öğretisinden dönüşünü haykırır. Andrea yıkılır, Galilei bitkin bir halde geldiğinde ona olan öfkesini gizleyemez.

13.SAHNE : *“1633-1642. Galilei, Engizisyonun Tutsağı Olarak Bilimsel Çalışmalarını Ölünceye Kadar Sürdürür. Baş Yapıtlarını İtalya'dan Kaçırılmayı Başarır”*

YER : Floransa Yakınlarında, Galilei'nin Tutsak Olarak Yaşadığı Yurtluk

ZAMAN : 1635-1637 yılları.- Sonbahar

KİŞİLER : Galilei, Virginia, Memur, Sobacı, Doktor, Andrea, Köylü

OLAY : Galilei, çalışmalarına gizliden devam eder. Discorsi adındaki kitabını yazar. Ancak çevresindekilere iyice körleşmiş gibi yapmaktadır. Oysaki söylendiğinden daha iyi görmektedir. Andrea gelir. Galilei, Andre ile konuşmalarında geçmiş ile hesaplaşır. Onun, yazdığı kitabı ‘çalmasını’ sağlar.

14.SAHNE : “1637. *Galilei’nin Kitabı Discorsi, İtalya Sınırlarından Çıkar.*”

YER : Küçük Bir İtalyan Sınır Kenti – Bariyerler

ZAMAN : 1637 – Gündüz

KİŞİLER : Üç Çocuk, Andrea, Sınır Bekçisi, Yazıcı.

OLAY : Andrea, Galilei’den aldığı kitapla birlikte İtalya’dan ayrılmaktadır. Sınırdaki kontrol sırasında, Galilei’nin kitabını, ‘Aristoteles’in Kitabı’ diye tanıtır.

Dil, Üslup ve Yazım Düzlemleri

Brecht’in eğretilmeler ve açık göndermelerle yoğunluk kazanan özel dili, Galilei’nin Yaşamı oyununda belirgin bir şekilde görülebilir. Hemen hemen her söz, oyunun üstünde yer alan genel izleği hedef alan göndermeler içermektedir. Bütün bu sözler, mizansenlerle de beslenmektedir. Metin kolay okunur ve anlaşılır bir niteliktedir. Sahne başlarına konan, açıklayıcı başlıklar da olayların gelişim sürecinin daha algılanabilir hale gelmesini sağlamaktadır.

Oyundaki bazı sözler, tarihsel gerçekliğe uygun olarak yerleştirilmiş, aynı zamanda İncil, Bacon’un Yeni Organon’u, Michel de Montaigne’nin yapıtları, Dante’nin İlahi Komedyası ve Galilei’nin Discorsi’si gibi eserlere atıflarda bulunmuş ve alıntılar yapılmıştır. 9. sahne tamamiyle şarkılardan oluşmaktadır. Bunun dışında 14. Sahnede Çocuklar da kısa bir şarkı söylerler. Andrea’nın yazdığı şiir ile Horatius’tan yapılan alıntı da eserde şiir biçimiyle bulunmaktadır.

Zaman

Oyunun konusu 17.yy’da geçmektedir. Tarihsel gerçekliğe uygun olarak, Galilei’nin yaşadığı dönem işlenmektedir. Buna göre bir zaman dilimi belirleyecek olursak oyun, 1592 ile 1638 yılları arasında geçmektedir. Her sahenin zamanı birbirinden ayrıdır.

Mekan (Uzam)

Oyunda birden fazla mekan bulunmaktadır. Oyun Bölümleri incelenirken de belirtildiği gibi Galilei'nin Evi (Padua –Floransa), Venedik Meclisi, Collegium Romanum Salonu, Kardinal Bellarmin'in Evi, Floransa Elçiliğinin Sarayı, Bir sokak, Medici Sarayı, Vatikan Sarayı, Yurtluk, Sınır Kenti gibi farklı mekanlar kullanılmaktadır. Çoğunlukla kapalı olan bu mekanlar arasında, Veba sahnesinin geçtiği Galilei'nin Floransa'daki Evinin Önü ve 9.sahnedeki sokak ile son sahne açık mekanlardır.

Oyunun Temel İzleği

1933'te, Galilei'nin Roma'daki Engizisyon tarafından mahkum edilişinin 300.yıldönümünde, Berlin'deki Reichstag yangını davası sanığı ve kendi kendisinin avukatı olan Georgi Dimitroff, Galilei olayı ile o zamanın güncel olayları arasında koşutluk kurar. Savunma konuşmasında, Galilei'ye atfedilmiş olan “Ama dünya yine de dönüyor!” söylemiyle yargıçları kınar; tıpkı bir zamanlarki Engizisyon yargıçları gibi, onların da gerçeğin zaferini engelleyemeyeceklerini söyler. Davayı dikkatle izlemekte olan Brecht, o sıralarda kaleme aldığı *Dimitroff* adlı şiirinde Bulgar işçi liderinin savaşı tutumu ve düşünce düzlemindeki üstünlüğü ile Rönesans büyükleri için “düşünce gücünün devleri” söylemini yerleştirmiştir.²⁸

Brecht'in Galilei oyununu kaleme almasının nedenleri yaşadığı güncel olayların etkisidir. O, Galilei oyunuyla; zamanın aydınlarına, diktatörlük yönetimi altında savaşı tutumun nasıl sergilenmesi gerekliliğiyle ilgili bir örnek göstermeye çalışmıştır.

Galilei'nin Yaşamı oyununun temel izleğini aslında bir soru teşkil etmektedir:

“Baskı ve şiddetin hakim olduğu dönemlerde aydın kişinin sorumluluğu nedir?”

Brecht'in kendi yaşam öyküsünü incelediğimizde; şiddet karşısında, yaşamda kalmak adına kaçmanın ve boyun eğmenin ve susmanın olduğu görülebilir. Brecht, bu oyunda aynı zamanda, baskıya karşı sırf hayatta kalabilmek için kaçmanın iç hesaplaşmasını da yapmaktadır.

²⁸ Metinlerin Oluşum Öyküleri – Bütün Oyunları, cilt 7- Mitos Boyut.

ALTHUSSER'İN VE GALİLEİ METNİNE BAKIŞI

Tıpkı El Nost Milan oyununda olduğu gibi, Galilei'nin Yaşamı oyununda da; *birbirleriyle bütünleşmeyi başaramayan, birbirleriyle ilişkisi olmayan, bir arada varolan ve birbirleriyle kesişen ama neredeyse asla karşılaşmayan zamansallık biçimleri bulunur.*²⁹

Althusser'in El Nost Milan oyunu için yaptığı zamansallıklar ayrımını burada uygulayacak olursak ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır:

A- Kronikliğin Zamansallığı : Oyunun kronik ilerleyen zamanı, Galilei'ye göre ağır yürüyen zamandır. Bu zamanın içine kilise ve halk bütünüyle dahil edilebilir. Halk ve kilise, skolastik düşünüşün bir esiri olarak, gelişmeyi durduran ve ağırlaştıran bir yapıya sahiptir. Kilise ve halkın yaşamı bu bakımdan diyalektik olmayan bir zamansallıkla ilerlemektedir. Althusser'in deyimiyile dramın zamansallığından ayrı ve ona kayıtsızdır. Gerçekte kilise ve halk diye nitelendirdiğim görünüşte diyalektik olmayan bir TARİH ten başka bir şey değildir. Galilei'nin kendi dramı içerisinde göremediği, görmekten kaçındığı şey bu tarihtir.

B- Dramın Zamansallığı : Dramın zamansallığı olarak da tamamıyla kronikliğin karşısında ve ondan ayrı olarak varolan Galilei'nin dramı bulunmaktadır. Dramın zamansallığı kronikliğin tersine, görünüşte diyalektikmiş gibi görünür. Yine Althusser'e göre bu uyduruk bir diyalektiktir. Kendi durumunu diyalektik-trajik kip içinde yaşayan ve bütün dünyanın kendi itkisiyle hareket ettiğine inanan³⁰, öz bilinçliliğin diyalektiği içindeki Galilei'dir.

Şimdi bu *uyduruk diyalektik* ve *Öz Bilinçliliğin Diyalektiği* kavramlarını biraz açıklamaya çalışalım:

Oyunda Galilei, iyi düşünen ve kurnaz bir bilim adamı kimliğiyle çizilmiştir. Ancak Brecht'in de bir yazısında belirttiği gibi, “dürbünüyle yıldızları görebilen ancak etrafında olan biteni

²⁹ Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar, L. Althusser – Mimesis sayı 6.

göremeyen” bir adamdır Galilei. Bu bakımdan daha önce de söylediğimiz gibi, tamamiyle kendine ait bir dünyada yaşıyor gibidir. Tüm konuşmaları (Sagredo, Küçük Keşiş ve ya kilise üyeleri ile olan tartışmalarını kastediyorum) kendi içinde tutarlı ve ispatlara dayanan bir niteliğe sahip olsa da, dıştaki gerçekliğin farkına varan ve o gerçekliği de içinde barındırarak konuşan bir yapıda değildir. Bu bakımdan ele alındığında Galilei’nin melodramatik bilinçliliği ile karakteri arasında hiçbir çelişki varolmamaktadır. İşte bu yüzden, Galilei’nin düşüncü diyalektik olarak görünse de aslında bu uyduruk bir diyalektiktir. Oyunda, bu uyduruk diyalektiğin zamansallığı bir başka zamansallıkla (Görünüşte diyalektik olmayan) kronikliğin zamansallığıyla çatışmaktadır. Galilei, çatışmayı bu boyutta hiçbir zaman (– yine de belli durumları çıkarmak gerekir-) algılamaz. Sonuçta kendi içine geri dönmekte ve kendi bilincinin diyalektiğine bir kez daha inanmaktadır. Oyun böylece, bu tür diyalektik bilinçlilik yanılsamalarının ve boş, uyduruk diyalektiklerin gizli bir eleştirisini yapar bir hale dönmektedir.

İdeolojik bilinçliliğin hiç bir türü kendi içinde, kendi içsel diyalektiği yoluyla kendisinden bir kaçışı barındırmaz, kesin konuşursak, bilinçliliğin diyalektiği diye bir şey yoktur. Kendi çelişkilerinden yola çıkarak, kendi başına gerçekliğe ulaşabilecek bir bilinçlilik diyalektiği yoktur; kısacası Hegelci anlamda bir ‘fenomenoloji’ olamaz. Çünkü bilinçlilik gerçeğe, kendi içsel gelişimi yoluyla değil, **kendisinden başka olanın** radikal keşfiyle varır.³¹

Bu açıdan bakıldığında, Galilei, kendisinden farklı olanın keşfine bir türlü radikal olarak girememiş, bu ancak oyunun sonunda Engizisyonla birlikte gerçekleşebilmiştir. Oyundaki ‘dönüşüm’ sahnelerinin, bu anlamda radikal bir boyutu yoktur. Ama içsel olarak, oyun boyunca farklı ilerleyen iki ayrı zamansallığın vurgulandığı sahnelerdir. Bu sahnelerin dışında Galilei’nin diğerleriyle yaptığı bazı tartışmalar da kronikliğin zamansallığını Galilei’nin önüne seren tartışmalardır. Ancak bütün bunlar, Galilei’yi gerçek için sabırsızlanan, öz bilinçliliğin diyalektiğinden kurtarmaz. Çarpışma sona kalır.

L.Althusser’in El Nost Milan Oyunu için kullandığı terimlerden bir tanesi de “Merkezsiz Yapı” kavramıdır.

³⁰ A.g.e.

³¹ A.g.e.

Bilindiği gibi gelenekçi tiyatro, dramı, tümüyle merkezi karakterin kurmaca bilinçliliğiyle yansıtılan koşullarını ve diyalektiğini vermektedir. Kısacası dramın tüm anlamı, tek bir bilincin yanılmasıyla toplanmıştır. Burada, merkez karaktere zıt gibi duran başka karakterler bulunsada, bunlar tümüyle yine o karakter için varolan, ve onun öz bilinçliliğinde diyalektik olarak bir karşı tezmiş gibi ortaya çıkan bir zıtlıktan başka bir şey değildir. El Nost Milan ve Galilei oyunları bu açıdan bakıldığında merkezsiz bir yapıya sahiptirler. Şöyle bir düşünecek olursak; Galilei'nin düşüncesinden tamamiyle farklı ilerleyen bir zamansallık, oyunda ayrı bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısacası; bu kroniklik, *Galilei' için değil ona rağmen* varolmakta ve ilerlemektedir. Oyundaki gerçek diyalektiği gizliden veren işte bu iki zıtlıktır. *Brecht, oyunun anlamını, bir kişi bilinçliliği biçiminde temalaştırmaya sırtını dönmüştür.*³² Bu yüzden de Galilei, dramın tüm koşullarını bilinçli olarak kendi içinde barındırmaz. Galilei'yi oyunun merkezinden uzaklaştıran aynı zamanda oyunun kendisidir de. Metin öyle incelikle yazılmıştır ki, bir yandan tarih, Galilei'den daha ağır bir hızda ilerlerken, Galilei bunun farkında olmaz, ama aynı zamanda da Galilei'yi merkez karakter yapabilecek tüm öğeler (Özellikle de kahramansallığın vurgulanması gibi öğeler) oyundan uzaklaştırılmıştır. Bu Brecht'in Epik tiyatrosunun materyalist bir niteliğini ortaya çıkarır: "Tarihi kahramanlar değil kitleler yapar". Bu, oyunun içine sözlerle de sindirilmiştir: "Ne yazık o ülkeye ki, kahramanlara ihtiyaç duymaktadır."

Böylece Galilei'nin, oyunda bir merkez olmadığı açıkça görülür. Oyun *bir merkeze sahip olamazdı çünkü; Brecht yola yanılmalarıyla dopdolu bu nahif bilinçlilikten çıkar ama bu bilinçliliğin dünyanın merkezi olma talebini de reddeder. İşte bu nedenle, deyim yerindeyse bu oyunda merkez hep kıyıda köşededir ve kişinin öz bilinçliliğinin bir demistifikasyonu söz konusu olduğu sürece merkez hep ertelenir, hep ötededir; yanılısamanın ötesine, gerçeğe doğru bir hareket içindedir.*³³

KAYNAKLAR

Bilgi ve Başvuru:

³² A.g.e.

³³ A.g.e.

- Arslan, Emre, “*Tarihsel Materyalizmin Günceliği*” – “*Yaşama Sanatına Brecht’in Katkısı*”, Praxis, Sosyal Bilimler Dergisi, Kış 2001 sayısı.
- Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Gündoğan, 1992
- Barthes, Roland, *Yazarlar ve Yazanlar*, çev: Erol Kayra, Ekin, 1995
- Brecht, Bertolt, *Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması*, Yılmaz Onay, MitosBOYUT, 1994
- Brecht, Bertolt, *Epik Tiyatro*, çev: K. Şipal, Cem Yayınları, 1997
- Brecht, Bertolt, *Halkın Ekmeği*, ç: A. Kadir- A. Bezirci, Hilal Matbaacılık, 1974
- Brecht, Bertolt, *Oyun Sanatı ve Dekor*, çev: K. Şipal, Cem Yayınları, 1994
- Brecht, Bertolt, *Sanat Üzerine Yazılar - Küçük Organon*, çev: K. Şipal, Cem Yayınları, 1997
- Brockett, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitabevi, 2000
- Candan, Ayşın, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, YKY, 1997
- Carol, Martin, *Brecht, Feminismus und chinesisches Theater*, TDR: Die Drama Zusammenfassung, 12/01/99
- Çalışlar, Aziz, *20.yy.’da Tiyatro*, MitosBOYUT, 1993
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, KültürBakanlığı, 1995
- Çebi, Ahmet Kerem, *Brecht Estetiğinin Perspektifi Dünya Devrimidir*, Suteni Yay., 1996
- Oyun, Aylık Tiyatro Dergisi, 1979-sayı:6
- Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost, 1998
- Wright, Elizabeth, *Postmodern Brecht*, çev:A. Bahçivan, Dost, 1998

Materyal:

- Althusser, Luis, *Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar*, Mimesis, Sayı 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Brecht, Berthold, *Bütün Oyunları*, cilt-7, MitosBOYUT Yayınları, 1997