



# GAZIANTEP UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Journal homepage: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/jss>



## Araştırma Makalesi • Research Article

### Tiyatroda Brecht Etkisi ve Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi Adlı Oyununda Politik ve Epik Unsurlar

*Brecht Effect in Theater, And Political and Epic Elements in His Play "The Resistable Rise Of Arturo Ui"*

Erdal BARAN<sup>a\*</sup>

<sup>a</sup>Öğr. Gör. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, Tokat / TÜRKİYE  
ORCID: 0000-0002-3613-6810

#### MAKALE BİLGİSİ

*Makale Geçmişi:*

Başvuru tarihi: 26 Mayıs 2021

Kabul tarihi: 30 Aralık 2021

*Anahtar Kelimeler:*

Bertolt Brecht,

Epik tiyatro,

Dramatik tiyatro,

Tarihsel gerçekçilik,

Epik unsurlar

#### ÖZ

Platon, Aristoteles; Hegel ve Marx gibi düşünürler, sanatın bir iletişim aracı olarak bilgiyi yayma amacıyla asırlardan beri kullanıldığını kabul etmişlerdir. Sanatın da kendi içinde dalları mevcuttur. Söz konusu dallardan biri de tiyatrodur. Tiyatronun da asırlardan beri gerek yazılı metinler halinde gerekse sahnelendiği kadarıyla her dönem seyircisine ve okuyucusuna vermek istediği bir bilgi, bir mesaj olmuştur. Bununla birlikte tiyatro da diğer sanat dalları gibi yüzyıllara bağlı olarak kademeli bir şekilde değişimlere uğramıştır. En ilkel zamanlardan modern zamanlara kadar oyunların içeriği ile birlikte sahnelenme tekniklerine bağlı olarak dramatik, epik şeklinde türlere ayrılmıştır. Dramatik tiyatronun bazı noktalarda yetersiz olduğunu düşünen Bertolt Brecht, epik tiyatroyu geliştirerek XX. yüzyılda sanat dallarından tiyatroya farklı bir bakış ve ifade biçimi kazandırmıştır. Brecht'in bu yaklaşımı dünya çapında bir yankı yapmış ve tiyatronun söz konusu yıllarda toplumsal problemleri ifade etmek için en iyi araçlardan biri olduğu ortaya konmuştur. Toplum yönetmekle yükümlü iktidardaki egemen kimselerin de eleştirilebileceğini sahnelendiği oyunlarla kanıtlayan Brecht, epik tiyatroyu teknik olarak şaşırtma esasına odaklayarak toplumun aksak yanlarını ve insanların farkında olmadan yabancılaştığı değerleri su yüzüne çıkarmak için kullanmıştır. Şüphesiz Türk aydınları ve yazarları, epik tiyatroya yazılı olarak da sahnelenmiş olarak da kayıtsız kalmamışlardır. Epik tiyatronun teknik açıdan sahnelenmesi ile geleneksel dramatik tiyatroların sahnelenmesi arasında birçok fark vardır. Bu farklar Brecht tiyatrolarının okunup anlaşılmasına bağlı olarak yazardan yazara kısmi boyutta değişmektedir. Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, adlı oyunu kısmi boyutta karşılaştırılmıştır. Türk tiyatro kültüründe de yansımaları olan epik tiyatro, Brecht'in bir eseri üzerinden incelenerek eserdeki tarihsel gerçekçilik ve şaşırtma esasına dayalı epik unsurlar bu çalışmanın odak noktası olmuştur.

#### ARTICLE INFO

*Article History:*

Received May 26, 2021

Accepted December 30, 2021

*Keywords:*

Bertolt Brecht,

Epik theater,

Dramatic theater,

Historical realism,

Epic elements

#### ABSTRACT

Platon, Aristotle; Thinkers like Hegel and Marx admitted that art has been used as a means of communication for centuries to spread knowledge. Art also has its own branches. One of these branches is theater. For centuries, the theater has always been an information and a message that it wanted to give to its audience and readers, both in written texts and as staged. However, theater, like other branches of art, has changed gradually over the centuries. From the most primitive times to modern times, the plays have been divided into dramatic and epic genres depending on the content and staging techniques. Bertolt Brecht, who thinks that dramatic theater is insufficient at some points, developed epic theater and gave a different perspective and expression form to theater from art branches in the 20th century. This approach of Brecht had a worldwide repercussion and it was demonstrated that theater was one of the best tools to express social problems in those years. Brecht, who proved with the plays he staged that the sovereign people in charge of ruling the society could also be criticized, he focused the epic theater on the principle of technically surprising, and used the flaws of society and the values that people unwittingly alienated. Undoubtedly, Turkish intellectuals and writers did not remain indifferent to the epic theater either in writing or staging. There are many differences between the technical staging of epic theater and the staging of traditional dramatic theaters. These differences vary in part from author to author, depending on the reading and understanding of Brecht theaters. Sermet Çağan's play named Foot Leg Factory was compared in partial dimensions. The epic theater, which also has reflections in Turkish theater culture, was examined through a work of Brecht, and the epic elements in the work based on historical realism and surprise have been the focus of this study.

\* Sorumlu yazar/Corresponding author.  
e-posta: [erdal.baran@gop.edu.tr](mailto:erdal.baran@gop.edu.tr)

**EXTENDED ABSTRACT**

Three major styles of drama influenced the conception of Brecht's concept of Epic Theater. These are realism, by essence and style; expressionism, by style and narrative and the Chinese Theater: aesthetics and technique. To elaborate more, the characters, plot of action, direction, decor, and accessory are all realistic. The details, on the other hand, are more minimal. Episodic structure, projection and cinema, signboards are all effects by the expressionist movement. Furthermore, the emphasis on society instead of individuals, its anti-war tone, and the approach of "art should help people" stem from expressionism. The element of alienation, the acting aesthetics, making the audience think instead of activating them, and defending a cause rather than the illusion, are all the effects by the Chinese theater. In this drama, the actor presents a character rather than acting. Putting a distance to the role; gestures dominate the action. According to Sener, epic theater "opposed the realist and naturalist movement as well as the popular theater understanding. Bertolt Brecht specifies that these drama styles are insufficient to represent social relations and changes. Epic theatre, on the other hand, would succeed in presenting the contradictions thanks to its unique methods" (Sener, 2008, s. 265). What is meant by unique methods and contradictions is the fact that traditional dramatic theater fell short of staging some concepts due to the changing life conditions and the change in the way human beings perceive and interpret life through each passing century. "His narrative was not limited to formal experiments and aesthetic challenges. The objective of the epic theater as Bertolt Brecht structured and applied its theory, is to explain the complex structure of society, the dialectical pattern of social relations, and to make the audience think and raise awareness for these issues" (Sener, 2008, s. 264). Brecht updated the theater at that time allowing society to see itself from a different perspective. Similar other genres, the theater has had the opportunity to change in line with the social expectations of the era. With the people beginning to have a say in state administrations, the function of the theater has also gradually changed in its content and form thanks to philosopher like Brecht. As stated by Sener, epic theater seeks to present the changeability of this situation by displaying the problematic situation within historical contexts rather than thrilling the audience as Piscator's political theater does while accepting political responsibility (Sener, 2008, s. 264). Almost all of Brecht's plays have elements of epic theater. The political elements in *The Resistible Rise of Arturo Ui* content have characteristics that would lead several theater styles in the Turkish literature. Considering this situation, Turkish playwrights were influenced by Brecht's works. Accordingly, while it is possible to demonstrate the said influence in many other Turkish theaters, attention has been drawn to Sermet Cagan's *Foot Leg Factory* within the scope of the present study. Some findings were obtained by partially comparing Sermet Cagan's work with Brecht's work. While making the comparison the issues they dealt with, the findings on the political life of the nation at the time of staging were referred to along with the content of both plays. The aforementioned findings were linked to the play's content, and their significance in the play was attempted to be highlighted. The epic theater's rapid impact has also been used to alleviate political burdens in some countries. A new style has emerged within the theater as an art form allowing people to express themselves under the auspices of the rulers. The epic-dialectic theater theory, on the other hand, remains on the debate's agenda because it brings new dimensions to the traditional theater norms in terms of the essence and form of theater and aims to radically change the understanding of dramatic theater (Sener 2008, s. 265). The place of epic drama in Turkish theater and how it revealed its existence has been a source of contention at times. Haldun Taner was the pioneer of the epic drama in Turkish theater, and Sermet Cagan also had concrete works. Sermet Cagan's *Foot Leg Factory* provides a concrete way to understand and interpret Brecht. In terms of content, both works concretely highlight some deficient issues in the public sphere. The critical approach of both works toward rulers and their meeting in common values belonging to humanity through comparisons demonstrate that, even though social values are different, historical facts in the lives of nations can also be common just like political elements. Although Brecht established the foundations of epic drama in the 1930s, this "epic" concept in Turkish literature began to be developed along Brecht's lines in the early 1960s. A total of 30 epic drama plays in Brecht's setting have been created thanks to masters like Haldun Taner. Without any doubt, accurate translations and adaptations play a significant role in this. Haldun Taner, Vasif Ongoren and Sermet Cagan further mixed the elements of the epic drama founded by Brecht with the traditional drama creating a style unique to Turkish culture. As seen in Sermet Cagan's *Foot-Leg Factory*, epic elements were used to write and stage evolving social problems unique to culture and geography. From beginning to end, Brecht's work aimed to create a collective resistance towards a dictatorial developing and rising character, which will assist the audience in reaching consciousness with the things we classify as the epic theater. Even though the two plays were staged in different countries, it was determined that the values unique to humans did not change by utilizing the universality of some values and by making the change of geography ineffective. Brecht used theater, as one of the most influential branches of art, to convey certain messages to the audience during that period (1930-1945), to bring them to a certain level of consciousness. It has been long known that class conflicts shaped in the unseen dimension of the economy are the focus of Brecht's works while he exhibits social contradictions in almost all of his works. In particular to "The Resistible Rise of Arturo Ui", there is an effort to concretize the mistake of society and drive people away from it while emphasizing the silence and allegiance of certain human masses. As a form of art, he used the theater as a means to this end.

## Giriş

Tiyatro, bir edebî tür olarak her geçen gün teknoloji karşısında etkinlik alanını kısmen kaybediyor olsa da bir dönem Türk toplumunun Avrupa'yı medeniyet olarak en yakından tanıma fırsatı bulduğu sanat dallarından biridir. Birçok edebî tür gibi modern tiyatronun ilk örnekleri Avrupa, özellikle Fransa kaynaklıdır. “Türk Edebiyatı’nda Batılı anlamda tiyatronun ilk adımının Tanzimat Döneminde atılmış olduğu bilinir. Fransız Tiyatrosunu örnek alan bu tiyatro, benzetmecî tiyatro anlayışının içinde kalan Dramatik Tiyatro’yu benimsemiştir. Ancak Bertolt Brecht’in epik tiyatro anlayışından Türk tiyatrosu da etkilenmiştir. Bu etkilenme sosyal ve siyasi sorunların yaşandığı bir döneme denk gelir” (Sodacı, 2010, s. 201) Brecht’in tiyatrolarının şüphesiz politik bir boyutu vardır ve bu politik tarafı teorik bir şekilde seyircisine sunmaz. Oyunlarının kritik noktalarında izleyicisini hem şaşırtarak uyanık tutmak adına hem de vermek istediği mesajın uyarılmış bir kitleye daha kolay kazandırılacağı düşüncesiyle prolog sunumlara hatta duvara yansıtılmak suretiyle yazılara başvurmuştur. Brecht, epik tiyatro kuramını kendi uygulamaları ile sınamayı geliştirmiştir. Daha ileriki yıllarda epik tiyatro adının daha çok belli teknikleri akla getirdiğini gören Brecht, epik tiyatronun özündeki diyalektik anlayışı dile getirmek üzere tiyatrosuna “diyalektik tiyatro” adını vermeyi yeğlemiştir. Ancak bu akım, Bertolt Brecht’in adı ile de özdeşleşerek “epik tiyatro” olarak yaygınlık kazanmıştır (Şener, 2008, s. 265).

Brecht, mevcut bir tür içinde kendi varoluşunu destekleyecek nitelikte bir girişimle tiyatroya farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Kendisine kadar olan süreçte tiyatronun toplumsal sorunlara kayıtsız kalmadığı bilinmektedir. Ancak Brecht, kendi döneminin sorunlarını tiyatro eserine yayarken seyirciyi ya da okuyucusunu da uyanık tutmak adına eserlerine ayrı bir çabayla yaklaşmıştır. Uyanık tutmak derken geleneksel olarak seyircinin beklentisinin dışında, belli olaylar zincirinin biteviye akıp gitmesinden ziyade duvar yazıları ile afişlerin de kullanıldığı, tarihsel olduğu kadar güncel mesaj ve göndermelerin repliklerle seyirciyi şaşırttığı kastedilmektedir. Şener’in de ifade ettiği üzere Bertolt Brecht (1898-1956), 16 normal uzunluktaki oyunu, 16 kısa oyunu ve 6 uyarlaması ile epik tiyatro kuramının yetkin uygulayıcısıdır. Epik tiyatro akımı, öncü tiyatro çalışmalarını seven, politik ilgileri yoğun olan ülkelerde destek görmüştür (Şener, 2008, s. 265). Söz konusu tiyatronun hızlı bir şekilde etki yaratması belirli ülkelerde politik anlamda biriken yükü hafifletme aracı olarak da kullanılmıştır. İktidarların himayesindeki halka kendini ifade etme fırsatı veren bir sanat türü olarak tiyatro bünyesinde yeni bir üslup tarzı olmuştur. Epik-diyalektik tiyatro kuramı ise tiyatronun özü ve biçimi konularında geleneksel tiyatro düşüncesine çok yeni boyutlar getirdiği ve dramatik tiyatro anlayışını kökünden değiştirmeyi amaçladığı için tartışma gündemindeki yerini korumaktadır. (Şener, 2008, s. 265).

## Epik Tiyatro

Epik tiyatro, Bertolt Brecht’in burjuva tiyatrosuna egemen olan Aristotelesci tiyatro anlayışına ve dramatik tiyatroya karşı maddeci diyalektiğin tiyatrosu olmak üzere yöntemleştirdiği tiyatro biçimi ve anlayışıdır (Çalışlar, 1995, s. 197). İnsanların toplu eylemlerinin savaş, çıkar kavgaları, tarihsel olaylar çağdaş sorunların örneklendirildiği ve tartışıldığı tiyatrodur. “Bu tiyatro anlayışında yabancılaştırma” birinci koşuldur ve tiyatronun oyunculuk, rejî, dekor, müzik vb. bütün öğelerine nüfuz etmelidir. Brecht “yabancılaştırma” kavramını, ilk kez 1936’da yazdığı “Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri” adlı yazısında kullanmıştır. Bu yazıda epik tiyatroyu, ‘Anlaşılması amaçlanan olgunun alışıldık bildik olandan soyutlanarak şaşırtıcı, beklenmedik olana dönüştürülmesi’ şeklinde tanımlar. Böylece seyirci, oyun izlediği bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerine düşünme olanağı bulur (Brecht, 1990, s 216). Şu hâlde epik tiyatronun ana düşüncesi, seyircinin duygusundan çok aklına yönelmesiyle gerçekleşebilir. Ama böyle bir tiyatro anlayışı içinde duyguyu tümenden yok

saymak da yanlıştır. Brecht'in "epik" sözcüğü ile anlatmak istediği tam olarak şudur: Biçimsel olay dizisi düşüncesiyle zaman, yer ve aksiyon birliği gibi yapay kısıtlamalar olmadan olayların dizgisel anlatımı. Ona göre epik tiyatronun yalnızca biçim açısından farklı bir tiyatroyu akla getirmesi de doğru değildir. Onun bu tiyatroyu açıklarken pek çok biçim sorunu üzerinde durmuş olması, biçimle ilgili açıklamalar yapması "epik" sözcüğünün daha çok bir biçimleme yönteminin adı olarak düşünülmesine yol açmıştır. Ancak öz biçimden ayrılmadığı için "epik" sözcüğü biçimlenmiş bir özü anlatır duruma gelmiştir. Brecht, özden ayrı düşünülmemesi gereken biçimi açıklarken yeni içeriklere yeni biçimler gerektiği, biçimin önemi, biçim kaygısıyla biçimselliğin farkı ve epik tiyatronun biçim özellikleri üzerinde durmuştur. Brecht'e göre, sanatçı içeriği biçimle birlikte düşünür. Zihinde biçim öz ile birlikte.

Brecht'in Aristotelesçi olmayan tiyatrosu, yeni bir tavır, başka bir görme yöntemi tanıtmak için tasarlanmıştır. Bununla birlikte Brecht, bu yolda sahneleme işine yeniden işlev kazandırır. Bunda 1918 yılından itibaren Brecht'in olağanüstü bir ressam ve sahne tasarımcısı olan eski okul arkadaşı Caspar Neher'in rolü büyüktür. Böylece sahne tasarımları kökten bir değişime uğrar ve geleneksel hazır yapılar yerine, ilerleyen ve işlevleri adına aktif bir yorum getiren yapılar hâline gelir. Kullanılan sahne eşyaları, gerçekçi birer fon olarak değil üzerinde rol yapılacak nesnelere olarak orada bulunur.

Her oyun, kendi özel önemini ortaya çıkarmak için kendi özel sahne tasarımına gerek duyar. Sahneyi seyirciden ayırmayan yeni bir perde türü, eski ağır perdenin yerini ve böylelikle sahneyi, izleyicinin ötesine röntgenci bir bakış atmasına izin verilen "dördüncü bir duvar" olarak gören geleneksel duruşa, görüşe karşı savaştır. Çoğu zaman perde kullanılmaz bile. Her durumda metnin yapımında ortak katılımcılar olarak sahneye seyirci arasındaki ilişkiye vurgu yapılmıştır. İzleyici gerçek dünyanın her zaman farkında olur ve böylece sahne olayları ışığında metnin devam eden yararını yargılayabilir.

Dramatik bir gösterinin izleyicisi, varlığının tüm hücreleriyle bir süreci yoğun olarak izleyen bir kişi iken Brecht'in ortaya koyduğu oyunları izleyen seyirci, rahatlamış gevşemiş bir seyircidir. Şu hâlde epik tiyatronun izleyicisine iki şey sunulur: Birincisi sahnede gösterilen olaydır ve bunlar öyle olmalıdır ki belirli can alıcı noktalarda izleyicinin kendi deneyimleriyle denetlenebilsinler. İkincisi de yapıdır. Bu da sanatsal donanım ve düzen açısından saydam olmalıdır. Epik tiyatro, "bir nedeni olmadıkça düşünmeyen" ilgili kişilere yönelir. Bu deyim, düşünme yetilerini koşula bağlı kullanan kitleler için geçerlidir. Brecht, Aristotelesçi "katharsis"i, yani kahramanın yaşamını yöneten kaderle özdeşleşerek duygulardan arınmayı reddetmiştir.

Epik tiyatro ürünlerinin yöneldiği izleyicideki rahatlamış ilginin kendine has özelliği, özdeşleşme kapasitelerine hemen hemen hiç seslenilmemesidir. Epik tiyatro sanatını oluşturan, özdeşleşmeden çok şaşkınlık yaratmadır. Formüle edersek izleyici, kahramanla özdeşleşmek yerine kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırılmayı öğrenmeye yönelir. Epik yazar, hiçbir zaman "soğuk kuru mantık"la yazmadığı gibi böyle kuru mantık kullanmaya da elverişli değildir. Başka bir deyişle epik oyun yazarının "kuru mantık" kullanması amacına aykırıdır (Nutku, 2007, s. 111). Kuru mantık derken görünen gerçeklikler matematiğe, fiziğe ya da ekolojik bilgiye yaslanan bakış açısı ile değil de sanatsal süzgeçten geçirilmiş gerçeğe bakan mantık kastedilmektedir. Sanat estetiğine girmemiş bilginin ne kadar politik boyutu olursa olsun Brecht'in tiyatrosunda yeri yoktur. Nitekim Brecht'in Aristoteles'e karşı çıkmasının nedeni, seyircinin sahnede olan bitene kapılmasını sağlayan dramatik tekniği kullanmak yerine, seyirciyi olaya uzaktan baktırarak onun aklını kullanacak yetiyi, tarafsızlığı vermeyi yeğ tutmasının (Nutku, 2007, s. 111) arkasında bu çaba vardır. Ayrıca epik kurallar öyle duygusal düşünce-mantıksal düşünce ayrımını yapmaz. Epik tiyatro geniş düşünce ile kapalı düşünce arasında bağ kurmaya çalışır. Bu açıdan Epik tiyatro dram sanatında psikolojinin temelini

değiştirmektedir (Nutku, 2007, s. 111). Bununla birlikte epik tiyatro ile diğer tiyatroların biçimlerinin karşılaştırılması epik tiyatronun ana çizgilerini daha belirginleştirecektir.

### **Epik, Modern, Postmodern ve Dramatik Tiyatronun Biçimsel Özellikleri**

Epik tiyatronun biçimsel özelliklerinin diğer tiyatro türleriyle karşılaştırıldığında çok daha farklı olduğu görülmektedir. Bu Brecht'in yaşadığı yıllardaki toplumsal olayların belli bir bilgi birikimi olan bireylerdeki çağrışımların yansması olarak da değerlendirilebilir. Burada birey olarak Brecht, tiyatro alanında kendi döneminden önceki bilgi birikimini, mevcut hâlin şartlarıyla birleştirerek kendine özgü bir tiyatro biçimini su yüzüne çıkarmıştır. Buna göre de Nutku bu tiyatronun en belirgin özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

- 1) Anlatıya başvurulur. 2) Seyirci gözlemci konumunda bırakılır. 3) Etkinliği uyanık duruma getirilir. 4) Seyircinin birtakım kararlar vermesi beklenir. 5) Seyirciye bir dünya görüşü sunulur. 6) Seyirci olayın karşısında tutulur. 7) Seyircinin duyguları geliştirilir bilince götürülür. 8) Seyirci olup bitenlerin karşısında tutulur, olup bitenler incelenir. (Eleştirmen gibi.) 9) İnsan, inceleme konusu yapılır. 10) İnsan değişir ve değiştirir. 11) Seyircinin merakı oyunun gelişimi üzerinde odaklanır. (Yani her an şaşırtıcı bir durum olabilir.) 12) Her sahne kendi içinde vardır. (Yani sahneler arası geçiş net değildir) 13) Kurgu tekniği ile büyüme (Olaylar öbür sahnede bambaşka olabilir.) 15) Olayların gelişimi atlamalıdır. 16) İnsan oluşum halindedir. 17) Dünya olasılıkları içinde yorumlanır. Yani devingendir. 18) Toplumsal var oluş düşüncüyü yönetir. 19) Ön planda akıl vardır (Nutku, 2007, s. 122).

Kısaca epik tiyatro, sorgulayıcı bir kitlenin söz konusu sahnelenen oyun boyunca dikkatinin dorukta olmasına bağlı olarak oyunun sonuna odaklanmış değil de oyuna dâhil olmuş bir seyirci kitesinin huzurunda sahnelenen oyunlar olarak kabul edilir. Her sanat yapıtı kendi bünyesinde bir kompozisyon bütünlüğü taşır. Ancak epik tiyatronun bütünlüğünü, söz konusu bir oyunun gelişim aşamalarında dikkatlerin sürekli canlı tutulması oluşturur. Seyirciyi oyunun sonunu kestirmenin getirdiği rehavete kaptırmaz.

Modern tiyatro ise klasik tiyatro için geçerli olan birçok kriteri terk etmiş ve hayatın belirli anlarını somut yanlarıyla sahnelediği gibi iç yüzünü de tahlil ederek seyircinin kendisini sahnede hissetmesini kolaylaştırmıştır. Başı ve sonu belli olan bir bütünlüğü haizdir. Olaylar sahnede sebep sonuç ilişkisini takip edecek nitelikte gelişirken seyircinin oyunun sonunu kestirebilmesi kolaylaşmıştır. Yula bu tiyatronun belli başlı özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

- 1) Bütünsel bir dünya anlayışı egemendir. 2) Evrensel değerler ve özellikler bağlamında insanın "birey" kimliğinin sorgulanması ve bir "anlam"a ulaşılması söz konusudur. 3) Toplumun, toplumsal değerlerin ve yargılamanın birey üzerinde yarattığı yabancılaşma, kuşatılmışlık, yalıtılmışlık gibi olgular yansıtılır. 4) "İyi" ile "kötü" arasındaki binlerce yıllık savaşımın yansıtıldığı ve bunun farklı biçimlerde, biçimlerde, tekniklerle yinlendiği görülür. 5) Replikler durumları açıklamaya, olay(lar)a ışık tutmaya yönelik olarak düzenlenmiştir. 6) Seyirci genelde yaşantısından kesitler göstermek; bildiği bir gerçekle, hakikatle değişik biçimler içinde yüzleşme beklentisindedir. 7) Oyun tamamlanmış bir eserdir ve yaratıcı dehanın ürünüdür. 8) Oyunda -oyun açık uçlu da olsa- bir kesinlik, bir temel ileti söz konusudur. 9) Eytışimsel olanı belirgin kılmaya yönelik bir yadırgatma vardır. 10) Genel olarak neden-sonuç ilişkisi temel alınarak yazılmış, olay dizisinin önemli olduğu oyunlar söz konusudur (Yula, 1994, s. 61).

Maddelerden de anlaşılacağı üzere, modern tiyatro bireylerin hayatlarında bütünlük kurma çabası doğrultusunda, toplumsal olanın doğruluğu ölçüsünde, insanın çevreyle birlikte kendini değiştirme ve yeniden kurma çabasının eseridir. İdeal olan, alayların gidişatına katkı sunar.

Postmodern tiyatro, her şeyden önce geleneksel sanat anlayışına karşı çıkarak kendi oluşumunu gerçekleştirmiş bir tiyatrodur. Sahnedeki karakterleri içten içe derinlemesine analiz etme fırsatı vermeyen ve olaylar arasında zamansal bağlantıyı seyirciye bırakan bir yapısal özelliğe sahiptir. Sahnelenme aşamasında dahi klişe yöntemleri kabul etmez. Her ne kadar bu tiyatronun bütün oyunları kapsayan ortak özellikleri olmasa da Yula'nın maddeler hâlinde sınırlarını çizdiği postmodern tiyatroyu diğerlerinden ayıran hususlara bakılacak olursa:

1) “Geçici olan”ın, “süresiz olan”ın devamlılık kazandığı parçalanmış dünya(lar) söz konusudur. 2) Evrensel değerler, özellikler ve “birey” kavramı hep karşıtlarıyla iç içedir. Kesin yargılara varmak olanaksızdır. “Çokanlamlılık” bağlamında bir “anlamda kesinliğe ulaşamama” ya da “anlam ertelenmesi” söz konusudur. Kişiler “özne / nesne”dirler. 3) Parçalanmış dünyanın, dünyaların insanın kendi kendine yabancılaşması, bir vücut içinde kuşatılmış, sıkıştırılmış, kısıtlanmış farklı “ben”lerin olduğunun ayırdına varması söz konusudur. 4) “iyi” ile “kötü” iç içedir ve kesin bir biçimde ayrıştırılamamaktadır. Benimsenerek veya reddedilerek bunlarla birlikte yaşanmaktadır. 5) Parçalanmışlığı, günümüz dünyasının şizofrenisini belirgin kılmaya yönelik duraklamalar, kesikli konuşmalar, söz oyunları, suskular ağırlığını hissettirmektedir. 6) Seyirci artık kendi yaşamında taklit ettiği sanatı görmeye gelir Sahne üstünde sanatın kendisiyle ve diğer sanat alanları ile hesaplaşması izlenmektedir. 7) Oyun yalnızca bir “oyun”dur. Genel anlamıyla bütün insanların uğraştığı “tamamlanması olanaksız bir çabadır. 8) Oyunda bir kesinlik söz konusu değildir. İleti oyunun kendisidir. 9) Modern tiyatrodaki yadırgatmanın neden olduğu yanılmasını kırmaya yönelik olduğu savunulan bir yeni yadırgatma anlayışı söz konusudur. 10) Neden-sonuç ilişkisinin önemli olmadığı, “oyun içinde oyun” tekniğinin, açık biçimin ağırlık kazandığı oyunlar söz konusudur (Yula, 1994, s. 61).

Postmodern yaşam biçiminin uzantısında değerlerin sorgulandığı, çelişkilerin insanları düşündürdüğü ama pragmatik olanın tercih edilmesine bağlı iç hesaplaşmaların yüzeysel de olsa öne çıkarıldığı biçimsel tiyatro da denebilir. Modern sonrası insanın kendisine dönüş yaparak bütünlük kurma çabasından vaz geçmişliğinin sahnelenmesidir. Bütün bunlara bakılacak olursa bu tiyatronun belirsizlikler üzerine kurulu olan ama seyircisini düşündüren bir tiyatro olduğu görülecektir.

Dramatik tiyatro ise Antik Yunan tragedyasına dayanır. İnsanoğlunun modern yaşamla birlikte kendi macerasını takip edebileceği bir sahne merakı, bu tiyatro türünün gelişimini sağlamıştır. Olaylar, gerçek hayatta olduğu gibi sahnede de önce durağan sonra çeşitli merak unsurlarıyla düğümlenen ve sonunda da söz konusu düğümlerin birer birer çözülerek seyircinin psikolojik olarak arınmasına vesile olan olaylardır. Katharsis odaklı hazırlanan bu tür oyunlar, Brecht’in kendi epik tiyatrosunu hazırlamada öncülük etmiştir. Çünkü Brecht önce dramatik tiyatronun sınırlarını keşfetmiş ve sonra bu sınırları zorlayarak kendi özgün tiyatrosunu yaratmıştır.

1) Eylemlerle gelişir. 2) Seyirci sahne üzerindeki aksiyon ile özdeşleştirilir. 3) Etkinliği harcanıp tüketilir. 4) Seyircide bir takım duyguların uyandırılması sağlanır. 5) Seyirciye bir yaşam kesintisi sunulur. 6) Seyirci olay içine sokulur. 7) Seyircilerin duyguları olduğu gibi kullanılır. 8) Seyirci olup bitenlerin tam ortasında, olup bitenlerle yaşantı birliği içine sokulur. 9) İnsan bilinen bir değer olarak kabul edilir. 10) İnsan hiç değişmez. 11) Seyircinin merakı oyunun sonuna odaklanır. 12) Her sahne bir ötekisi için vardır. (Sebep-sonuç ilişkisi içinde ilerler. 13) Organik (Doğal) büyüme. 14) Olaylar düz bir çizgide gelişir. 15) Olayların gelişimi evrimsel yani kademeli, bir akıntı içindedir. 16) İnsan belirtilmiş bir niteliktir. 17) Dünya olduğu gibi yorumlanır. 18) Düşünce var oluşu yönetir. 19) Ön planda duygu vardır (Nutku, 2007, s. 122).

Görüldüğü üzere dramatik tiyatrodaki seyirci sahnede olup bitenden sorumluymuşçasına belirli bir yükü oyunu izlemek zorunda bırakılarak iyilerin ve kötülerin çatışmasında mutlaka bir taraf tutmaya itilmektedir. Oyunun başından itibaren seyircinin olaylara odaklanarak olayların gelişim çizgisinin nerede ve nasıl sonuçlanacağına dair bilgi yakalaması istenir ve seyirci tüm dikkatini oyunun sonuna odaklar. Kurgusu başından tahmin edilen bir tiyatro zamanla kalıp olarak insanların nazarında tavsadığı için bu tür tiyatro modern yaşamla birlikte ilgi görmemeye başlamıştır.

### **Epik Tiyatrodaki Yabancılaştırma**

Yabancılaştırma, dikkati tanımlanan nesne üzerine çekme, ona ilginçlik kazandırma yöntemidir yalnız (Brecht, 2011, s. 193). Alışılmış olan bir şeyi “yabancılaştırma” işlemi, anlaşıldığı için gayet normal bulunan bir olgu karşısında özel bir çabayla “hayret” uyandırılması, aynı zamanda bir felsefe yöntemi de içermektedir. Ortaya konacak çabanın

felsefeyle desteklenmesi, sorgulama aşamasında farklı şeyleri ortaya çıkaracaktır ki sıradanlığın ötesinde yabancılaşma başlayacaktır.

Epik tiyatronun getirdiği en büyük yeniliklerden biri de oyunda izleyiciyi etkileme mantığı olan illüzyonist anlayışı değiştirip Anti-illüzyonist anlayışı getirmiş olmasıdır. Illüzyonist kavramının tiyatrodaki kullanımı, izleyicinin oyunu gerçekmiş gibi görüp, onun etkisi altında kalma anlayışıdır. ... Burada dini özellik de taşıyan sahnelenme olayında izleyicinin olabildiği kadar gerçekle bütünleşmesi sağlanıyordu. “Anti illüzyonizm” veya “illüzyon kırma” kavramından anlaşılacak ise, oyunun bazı yerlerinde kullanılan yabancılaştırma efektleri ile bunun bir oyun olduğunun, gerçek olmadığını izleyiciye hatırlatılmasıdır. Illüzyon kırma yollarından bir başkası da zaman zaman anlatıcı ile yapıldığı gibi, sahnede dekor ve aksesuar yerine yazılı panoların kullanılması yoluyla da yapılmaktadır (Yalçın ve Aytaş, 2005, s. 95).

Brecht’e göre “yabancılaştırma”, dikkat çekilmesi gereken şeyin anlaşılır, kavranılır hâle getirilmesidir bir bakıma. Yabancılaşma, anlaşılabilir, bilindik, öylece orada durup duran şeyin özel dikkat çekici bir boyuta getirilmesidir. Hiç düşünmeden önce zaten anlaşılıyor sanılan bir şey, özellikle anlaşılabilir duruma bile getirilebilir. Alışılmış nesnelere, hiç beklenmedik ortamlara koyarak ve böylece konumunu değiştirme yoluyla “konumunu belirleme” biçiminde Kafka da yabancılaştırma yöntemini kullanmıştır. Brecht de yabancılaştırma kavramıyla oyuna bir felsefi yön getirmiştir.

Brecht’in epik tiyatrosunda dramatik tiyatrodan birçok farkla birlikte izleyici oyunun içinde değil, dışındadır. İzleyici hiçbir zaman olayın içinde kaybolup gitmez. Brecht bunu bile isteye yaparak “insanların olaylar, durumlar ve şeyler karşısındaki duyuş, düşünüş ve davranış biçimlerinde kökleşen alışkanlıklarını kırmayı amaçlamıştır” (Wright, 1998, s. 10).

Oyunun yazarı, seyircinin dikkatini canlı tutmak için birtakım tekniklerden yararlanır. Afiş, slogan, müzik, hoparlör ve projeksiyon kullanılarak oyunun akışı kesildiği için, seyirci daima uyanık tutulur. Oyuncular bazen konuşarak seyircinin arasına karışır, sahneye döner. Seyirciye daha iyi bilgi vermeye, bilmediği olayları açıklamaya yardımcı olacak korosu vardır. Rol dağılımında bir oyuncu birden fazla rolde gözükabilir. Kısaca yukarıda sayılanlar epik tiyatrosunun önemli bir özelliği olan yabancılaştırma için gereklidir.

### **Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi**

Sosyalist bir anlayışla insanların işsizlik, yoksulluk, açlık, kimsesizlik, savaş gibi sorunlarını oyunlarında sergilemeyi ilke edinen Brecht, özellikle sahneleme alanında getirdiği yeniliklerle Batı tiyatrosunda açmış olduğu çığırda şüphesiz Türk tiyatrosunu da etkilemiştir. Ancak bu etkileşimde çevirilerin birbirinden bağımsız olması Brecht’in ülkemizde yanlış yorumlanmasına sebep olmuştur. Bunun nedenleri üç noktada toplanmaktadır:

1- Çevirilerde sahne dilinin göz önünde tutulması, yani Türk izleyicisinin kolaylıkla anlayabileceği bir dilin benimsenmesi. Brecht’in dili ilk bakışta kolaymış izlenimi uyandıran açık seçik, aydınlık bir dildir. Ancak bu netliğin ardındaki inceliği tam olarak kavrayabilmek için Batı kültür tarihini özellikle II. Dünya Savaşı öncesindeki Avrupa’daki siyasi atmosferi iyi bilmek gerekir. Brecht, eserlerindeki inceliği İncil’den ve Klasik Batı yazımından alıntılar yaparak oluşturur. Brecht, bunu yaparken de alışıldık kalıplarla, deyimlerle, sözcüklerle sürekli oynar, yerlerini değiştirir ve onlara yeni anlamlar yüklemeye çalışır. Kısaca dil, yer yer parodiye dönüşür, gösterilenleri yabancılaştıran bir işlev kazanır. Hal böyle olunca Batı Kültüründen yoksun olan Türk izleyicisinin yapılan çevirileri anlayamayacağı kaygısı ağır bastığından, dilin incelikleri üzerinde pek durulmamıştır. 2- Türk yazımına damgasını vurmuş kimi yazarlarımız ya da şairlerimiz tarafından yapılan çevirilerde yazarların kendi dil ve anlatım biçimlerini zorlamaları Brecht’in eserlerini çevirden ziyade yeniden yazma gibi bir duruma götürmüştür. Brecht’in dünyasına sadık kalan Adalet Cimcoz’un aksine Can Yücel’in çevirileri nesnel değildir. O kadar ki “Heitler” kelimesini “Hay İtler” şeklinde çevirmiştir. Kimi yerde “Hitler” “Başbuğ” olmuştur. 3- Çevirilerin büyük çoğunluğu aslından yapılmayıp İngilizce ya da Fransızcadan yapılmış olması da Brecht’in oyunlarının Türk tiyatrosunda yanlış yorumlanmasına vesile olmuştur. Orijinal dil ile çevrilmesi söz konusu olan dilin arasına başka bir dilin girmesi konuya hâkimiyeti daha da güçleştirmiştir (Aykut, 2016, s. 63).

Çevirilerin yanı sıra Türk tiyatrosu, Brecht'in oyunlarından yapılan uyarlamalarla da Brecht'i tanıma olanağı bulmuştur. Bu uyarlamaların başında, Mehmet Akon'un *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nden uyarlanan *Analık Davası* adlı oyunu gelir. Oyunun konusu, Osmanlı tarihinde bir döneme yerleştirilmiştir. Çeşitli halk motiflerinden sünnet töreni, köy düğünü gibi yerel motiflerden yararlanılmıştır. Temelde oyunun içeriğine ve kurgusuna bağlı kalınan bir oyun ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Ferhan Şensoy, daha serbest bir uyarlama örneğini Brecht'in bir bale oyunundan uyarladığı *Anna'nın Yedi Ölümcül Günahı* adlı çalışmasıyla vermiştir. Kadının sömürülmesi temasının ele alındığı bu bale oyunu, köyden kente göç eden iki kız kardeşin yaşamından çeşitli aşamaları sergileyen özetimsi bir kareografi metninden oluşur. Ferhan Şensoy bu şarkılardan esinlenerek danslı müzikli bir oyun yazmıştır. Brecht'in balesindeki kız kardeşler, bu oyunda sömürme-sömürülme akılcılık-duygusallık gibi karşıt davranışların çakıştığı tek bir insana dönüşür. Oyundaki en ilginç motif, oyunun bütünlüğünü sağlayan ve Brecht'in oyunlarındaki anlatıcıyı anımsatan Parantez tipidir. Ancak Brecht'te anlatıcının işlevi, yazarın görüşlerini dile getirmektedir. Parantez'in oyundaki konumuyse farklıdır. Türlü söz oyunları ve şaklabanlıklarıyla halk tiyatrosu geleneğini sürdüren kurmaca bir figüre benzemektedir.

Çeviri ve uyarlamaların yanı sıra epik tiyatronun etkisini net bir şekilde gösteren tiyatro oyunları da vardır. Epik tiyatro çizgisinde en iyi oyunları Türk tiyatrosunda Haldun Taner, Vasıf Öngören, Sermet Çağan yazmıştır. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Ayışığında Şamata*; Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Almanya Defteri*; Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*; Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya'sı* Türk edebiyatında epik tiyatronun ilk örnekleridir. Öncelikli olarak Haldun Taner'in 1962'de yazmış olduğu *Keşanlı Ali Destanı*'na bakılacak olursa burada varoşlarda konuşlanmış insanların yaşam biçimini, toplumsal alanda sınıf olarak konumunu, varoşlardaki siyasi politikalarını yazarın gerçekçi bir bakış açısıyla ele aldığı ve sorunları akılcı bir tutumla yansıttığı görülür ki akılcılık, epik tiyatronun temel unsurlarından biridir. 150 yıllık dramatik tiyatro geleneğindeki "duygusallık" yerini epik tiyatrodaki akılcılığa, şaşırma bırakmıştır.

Bunun yanı sıra, epik tiyatronun olmazsa olmazı yabancılaştırmanın uzantısı olarak hapisten çıkan Ali'nin normal şartlarda cemiyet tarafından dışlanması gerekirken davul-zurna eşliğinde karşılandığı görülür. Bu şaşırtıcı durum epik tiyatronun şaşırtıcı kimliğiyle ilgilidir. Ali hapishanede olgunlaşmış, değişmiş çıktığında da varoş diyarı olan Sinekli'yi değiştirmeye çalışmıştır. Bu durum Ali'ye kahraman gözüyle bakılmasına vesile olduğu gibi Ali'nin kaderini değiştirmesine de fırsatı yaratmıştır. Ali de bu fırsatı yaşam felsefesi olarak "Hayatta ya sünepe olup okkanın altına gideceksin ya da üste çıkıp ezeceksin. İkisinin ortası yok." diye benimsemiştir. Bu oyunda da karakterlere ait tavır ve davranışlar, gerçekliğin uzantısı olarak nitelendirilmiştir. Diğer bir husus, *Keşanlı Ali Destanı*'nda koronun bulunması ve yazarın vermek istediği mesajları, çıkarılması gereken dersleri, bu koroya söyletmesi başka bir epik özelliktir.

Dramatik tiyatro geleneğinde, verilmek istenen mesajlar umumiyetle oyunun sonuna bırakılır ve genel bir çıkarım sunulurdu. Oysa *Keşanlı Ali Destanı*'nda verilmek istenen mesajlar koro aracılığıyla tablolar arasında verilmiştir. Bunu, epik tiyatronun en belirgin özelliği olarak *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*'nde de görmek mümkündür. Yine Haldun Taner'in kaleminden çıkan ve 1964'te sahneye konan *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı oyunda Vijdani ve Efruz (Ömer Seyfettin) karşıtlığında iki karakter portresi çizerek mevcut düzendeki sömüren ve sömürülene dikkat çekmiştir ki yazar burada da epik tiyatroya ait gerçekçiliği en iyi şekilde kullanmıştır.

Haldun Taner, 1965'te sahnelenen *Eşeğin Gölgesi*'nde de epik tarzı, geleneksel



tiyatronun çeşitli unsurlarıyla başarılı bir biçimde birleştirmiştir. Konusunu çok eski bir hikâyeden alan bu oyun, aynı zamanda “politik tiyatronun ülkemizdeki yazılmış en güzel örneklerinden birisidir.” Haldun Taner’den sonra epik tiyatro örneği veren bir diğer yazar Vasıf Öngören’dir.

Vasıf Öngören’in 1970’te yazdığı *Asiye Nasıl Kurtulur*’da sistemin kurbanı olan Asiye’nin nasıl kurtulacağına dair düşünceleri ve girişimleri irdelenir. Bozuk sistemde duygularıyla hareket eden insanlar daima kaybederler. Aklıyla hareket edenler ise daima kazanırlar. Nitekim Brecht’in bu düşüncesi, bu oyunda kendisini gösterir. Asiye, yeğeninin karısını ve halasını karşısında görünce duygusal davranıp evi terk eder. Dolayısıyla da kaybeder. Oyunun sonunda zengin müşteri ile annesinin dostu tarafından öldürülmesinden sonra aklını kullanarak zengin müşterinin para dolu çantasını alarak kendine yeni bir hayat kurar.

Epik tiyatronun özelliklerinden biri olan anlatıcı olayları yorumlar. Anlatıcı oyunun başında, seyircilere bunun tartışmalı bir oyun olduğunu, bu tartışmaya katılan çok değerli bir konuğu olduğunu bildirir. Asiye’nin karşılaştığı her olaydan sonra Saniye’yle tartışır ve seyircilerle konuşurlar. Seyircinin dikkatini çekip onu oyuna dâhil etmesi epik tiyatronun bir başka özelliğinin icra edildiğini gösterir. *Ayak-Bacak Fabrikası*’nın yazarı Sermet Çağan, bir toplumdaki işçiyi, toprak ağasını, din adamını, politikacıyı, kadını, kızı, delikanlıyı ele alarak bir toplum portresi çizer ve meseleleri toplumcu eleştirel bir gözle ele alır. Oyun kişileri toplum içindeki kimliklerini net bir şekilde yansıttıkları için yine bu oyunun da tarihsel bir gerçekçiliğe dayandığı görülmektedir.

### **Brecht Etkisinde Yazılan *Ayak-Bacak Fabrikası* Oyununda Epik, Tarihsel ve Politik Unsurlar**

Sermet Çağan’ın yazarak sahnelediği bu oyunun olay örgüsü kısmen Bercht’in *Arturo Ui’nin Önlenebilir Yükselişi* adlı oyununa benzemektedir. Epik unsurların birebir örtüştüğü tartışılabilir olsa da Çağan’ın öncelikli olarak toplumsal gerçekçilik adına ortaya koyduğu bu oyunun kendi bütünlüğü içinde epik, tarihsel ve politik unsurlar barındırdığı görülmektedir. Bunlarla birlikte Sermet Çağan’ın okumuş olduğu bir haber üzerine kurgusal bir boyut kazanan oyun, söz konusu yıllarda kırsal kesim insanların içinde buldukları sefaleti ve dinî inançlarının istismar edildiğini ironik bir şekilde su yüzüne çıkarmıştır.

1960’lı yıllarda toplumcu gerçekçilik adına sanatın birçok dalında çeşitli faaliyetler gerçekleştirilmiştir. Toplumsal olaylar akabinde insanların güç şartlar içinde hayatlarını devam ettirmeleri, birçok aydın ve yazarı düşündürmüş ve buna bağlı olarak onları tiyatrodaki kalem oynatmaya yöneltmiştir. Kalıp olarak da ilk örneklerini Türkiye’de Haldun Taner’in yazdığı epik tiyatronun kalıbı kullanılmıştır.

Olayların tarihselleştirilmesi epik tiyatrodaki mevcut zaman dilimindeki hâlin yani

Güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak belirli bir tarihî moment’in ürünü olduğu sergilenebilir. Böylece güncel olanın mutlaklığı tartışmalı hâle getirilerek güncellik içinde boğulmuş ve aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş olan seyirci, güncelliğin dışında bir bakış açısına sahip olarak yaşanan toplumsal ânin mutlak olmadığını, eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar” (Parkan, 1983, s. 42).

Parkan’ın da söylediği gibi güncel sorunların kanıksanması bir yana, onları tarihin bir parçası hâline getirme çabası, epik tiyatroya politik bir boyut kazandırır. Buna bağlı olarak yazarın insanların bakış açısında yarattığı farklılık ölçüsünde oyunlar tarihsel bir kimlik de kazanır. Nitekim Nutku, Ethem Kahraman’ın *Yön* dergisinde yazdığı yazıya atıf yaparak Sermet Çağan’ın bu oyunu, bir haber kaynağından etkilenecek yazma gerekçesini de ifade etmiştir:

Demir gibi sapaşğlam insanlar, yokluk neticesi yedikleri fink ekmeği yüzünden bu hale gelmişlerdir. Bu biçarelerin belden aşağısı tutmaz. Ayak adaleleri tamamıyla büzülmüştür. İki tane koltuk değneği

olmadan ne ayakta durabilirler, ne yürüeyebilirler. Koltuk değneklerine dayanarak, ayaklarını sürüye sürüye yürürler. Tedavisi de imkânsızdır. Hayatları boyunca kötürüm kalmaya mahkûmdurlar. (Nutku, 1971, s. 32).

Kıtlık günlerinde fink ekmeği yiyen insanların sağlığını kaybetmesi, trajik bir durum olarak gazetelere yansımış ve Çağan da etkisinde kaldığı bu olaydan hareketle kendi döneminde rahatsız olduğu politik meseleleri itibari âlemde yeniden kurgulamıştır. Belirtildiği üzere oyunun tarihsel bir gerçekçiliği vardır ve Fikret Otyam'ın köylülerle yaptığı röportajda bu köylülerin ağzından şu şekilde dile getirilmiştir:

Min evvel minel ahirde bu köy fink ekmezdi Orman İşletmesi dışarılardan çalı kestirmiyor ve ebemizden, dedemizden kalma ekeneklerimizi ektirmeyiverdiler. Bu devir biz de toprakların gıdasız yerlerine bu finki ekmeğe mecburi kaldık. Bu devir yedik, topal olduk. Yok, bir mümkünümüz yok. Halimiz! her ne kadar arz ettiysek Ankara'daki hükümet bizim burada sefillik çektiğimizi ne bilsin? Hiç bilemez. Hiç bilemez. Hiç bir tanemizin halini bilemez... (Otyam, 1967, s. 159).

*Ayak-Bacak Fabrikası* oyununun sahnelenmeden önce ilk basımında bulunan hitapla Sermet Çağan, izleyiciyi öncelikli olarak belirli bir duygu atmosferine daha doğrusu toplumsal sorunların öne çıktığı bir şikâyet atmosferine hazırlamak için epik tiyatroların temel özelliğine atfen birkaç satır da olsa ön söz de diyebileceğimiz bir hitap bölümü yazmıştır:

Yücelmek için, yüceltmek için dünyaya gelmiş insanları uygarlık düzeninin getirdiği davranışlardan alıkoyan, onları hastane yerine, hurafe, batıl inanç hayali kutsal göl kenarında dua için toplayanlar kimlerdir? Kimlerdir bunun sorumluları? Kimdir bütün bunların, bu olanların hatta olacakların sorumluları? Kişiye öz çıkarını, insancıl çıkarını öğretmeyen, göstermeyenler. Onlar! Yönetmişler, yönetenler, yönetecekler! ... Bizden bu kadar! Yargısı size kalmış! (Çağan, 1965, s. 10).

*Ayak-Bacak Fabrikası* oyunu, ilk kez 1964 yılında İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Gençlik Tiyatrosu topluluğu tarafından sahnelenmiştir. Oyun, Sermet Çağan tarafından o günlerde Çağan'ın dikkatine takılan gazete haberleri ve röportajlardan ilham alınarak yazılmıştır. Dokuz epizottan oluşmakla birlikte epik bir tiyatro olduğunu zaman, mekân ve özel isimler konusunda absürt tercihlerle ortaya koymaktadır. Absürt derken klasik anlamda belirli bir mekân ve zaman eşliğinde, belirli kişiler etrafında gelişen bir olay örgüsüyle inşa edilmediğini söylemek mümkün.

Oyunun olay örgüsüne bakıldığında uzun yıllar açlık ve kıtlıkla mücadele eden bir ülkenin halkı, mevsimiyle birlikte kendilerini buğday bolluğu içinde buldukları görülür. Kıtlığa son veren bu bolluk ve bereket, oyuncuların neşeli bir şekilde dans etmesine vesile olurken oyun başlar ve epizotlar arası keskin kopukluklarla devam eder.

Keskin kopukluklar, izleyiciyi uyanık tutmanın bir yolu olarak epik tiyatronun önemli bir özelliğini öne çıkarmıştır. Girişle birlikte köylünün içinde bulunduğu bolluk karşısında kendi iktidarlarının sarsıldığını düşünen derebeyleri ki bunlar devletin yönetici sınıfı ile köylü arasında kendilerini maddi olarak zengin sınıfında gören kimselerdir, köylünün eline geçen buğdayları kalitesiz olduğu gerekçesiyle köylünün elinden almaya çalışırlar. Nitekim köylüleri kandırmışlar ve onların buğdaylarını kara tohumla takas etmişlerdir. Tabii köylüleri kandırmak için de dinî değerleri, mevcut halkın yöresel inançları kullanılmıştır.

Öncelikli olarak halkın yaşadığı yerde kutsal bir göl ve bu gölün içinde kutsal olduğuna inanılan balıklar vardır. Bu göldeki balıkların yem ihtiyacını buğdayla ilişkilendiren derebeyleri, bolluk mevsiminde köylünün eline geçen buğdayların bu balıklara verilmesini salık verirler. Gerekçeleri de balıklara yüklenen kutsiyettir. Her şeyin en iyisine layık olan balıklar buğday yemelidir. Bunlara inanan köylüler buğday yerine kara tohum yemeye devam eder ve çoğu kötürüm kalır. Köylülerin daha beter bir mağduriyeti karşısında derebeyleri tekrar sahneye çıkar ve bu sefer de köylüye ihtiyacı doğrultusunda umut satar. Öyle ki bu umudun destekçisi olarak ülkenin yöneticileri yurt dışından getirecekleri yardımları köylülere dağıtacaktır.

Derebeyleri, yine devreye girerek söz konusu yardımlarla birlikte bir ayak-bacak fabrikası kurarak insanların ihtiyacı olan uzuvları dağıtacaklarını duyururlar. Aslında uzuv olarak yurt dışından gönderilen ayak ve bacaklar derebeylerinin kendi planları doğrultusunda kendi fabrikaları tarafından üretilmiş gibi bir senaryo ile köylülere sunulmuştur. Böylelikle derebeyleri servetlerini ikiye katlamayı amaçlamışlardır.

Oyunun ilerleyen son bölümlerinde yurt dışından getirilen ayak ve bacaklar uzmanların direktifleri doğrultusunda halk içinde kötürüm olanlara takılır. Ancak ayak ve bacaklar kötürümlere yanlış takılır. Sağ ve sol bacak ayırımı gözetilmeksizin takılan yapay uzuvlar köylüleri kızdırır. Bu durumda köylülerin isyanından derebeyleri korkmuştur. Oyunun başından beri köylüleri doğruya yönlendirmeye çalışan ve Delikanlı olarak isimlendirilen kişi, köylüler tarafından anlaşılmadığı için dışlandı gibi bir yere bağlı bir şekilde tutulmuştur. Derebeyleri, bu Delikanlı'yı halkın isyanından korktuğu için gidip çözerler ve sakladıkları buğdayları isyanından korktukları köylülere dağıtmasını söylerler. Ancak Delikanlı buğdayı almaya gittiğinde uğruna komplolar kurulan buğdayın yerinde olmadığını görür. Buğdayların yerinde olmaması herkesin aklına Öküz'ü getirir ve Öküz'ün buğdayı yiyip gittiği anlaşılır.

Oyunda bir tip olarak Öküz de entelektüel bir hayvandır. Aslında konuşmalarıyla halka ulaşamayan, inemeyen aydın tipinin sembolüdür. Delikanlı'nın ve derebeylerinin şaşkınlığı ile birlikte oyun şu cümleyle son bulur: "Oyunumuz burada biter, gerisi dışarıda sürüp gider..." (Çağan, 2018, s. 90). "Gerisi dışarıda sürüp gider..." diyerek oyunu bitiren Sermet Çağan, aslında bu oyunun kaynağını gerçek hayattan aldığını fiktif alemde yeniden kurgulayarak toplumsal aksaklıkları su yüzüne çıkarmaya çalışmıştır. Nitekim Elizabeth Wright, "Bütün dünya bir sahnedir. Tepe taklak edilir, çünkü Brecht için bu, sahnenin yaşam olduğu anlamına gelmez: Bunun yerine yaşamın kurgusalılığı, tarih metinlerinin yeniden yazılabilirliği, tiyatro için bir model sunar" (Wright, 1998, s. 49) der.

Brecht, yine aynı şekilde kendi döneminde içinde yaşadığı toplumun problemlerini tespit etmekle birlikte bunu sanat formatında somutlaştırarak hitap ettiği kitleyi, izleyiciyi çözümler konusunda düşündürmeye çalışmış hatta oyunların sonunda bizzat çözüm olarak insanları kolektif hareketlere davet etmiştir. Oyun köylülerin buğday bolluğuna bağlı mutluluğuyla başlamış, bu bolluktan memnun olmayan derebeylerinin planları doğrultusunda geliştirilmiş ve ironik bir şekilde son bulmuştur. Özellikle üç derebeyinin yöneticiler ve halk arasında zengin bir sınıf olarak sömürücü yüzü şu diyaloglarla hicvedilmiştir:

-Ülkede bolluk oldu, ahlak bozuldu.

-Peder hep derdi. İnsanoğlunun namuslu, ahlaklı, çalışkan, dürüst olabilmesi için aç kalması gerek, derdi.

...

-... Şu Allah'ın belası topraklar bereketlenmeden önce, bunlar, bu ahlaksız herifler nasıl kendi hallerinde, nasıl boyunları bükük, efendi kişilerdi. Vur ensesine, al ağzından lokmasını. Gık bile demezlerdi. Ne olduysa bu bolluktan sonra oldu. Ne yaptıysa bu bereket yaptı (Çağan, 2018, s. 9).

Burada görüldüğü gibi ekonomik gücün şekillendirdiği sınıfsal bir ayrım vardır. Ekonomik olarak kendilerini güçlü kabul eden derebeyleri, halkın bolluk öncesindeki hâliyle bolluk sonrasındaki hâlini karşılaştırarak onların mağduriyetinin kendilerini beslediğini söylüyorlar. Bollukla birlikte köylünün gülen yüzlerine tahammül edemedikleri görülüyor. Yokluk ve kıtlık karşısında kendisi olamayan, özgürce tercih hakkını kullanamayan köylülerin üzerinden insan özgürlüğünün de ekonomik şartlara göre değiştiği yazar tarafından özellikle öne çıkarılmıştır.

Yüce Şef'in bildirisidir... (...) Şef Hazretleri, Tanrı'nın bir gazabı olarak ülkemize çöken felaketten ötürü, ulusal matem ilan etmiştir. Bu büyük afetten haberdar olan dost ve komşu ülkeler, vatandaşlarımıza dağıtılmak üzere, yardım olarak malzeme ve sağlık uzmanları göndermişlerdir. Yardım geldiği zaman derhal dağıtılacak ve dost ülkelerin sağlık uzmanları kötürüm olan vatandaşlara gerekli tedaviyi yapacaklardır (Çağan, 2018, s. 50).

Yine bu söylemler, köylülerin mağduriyetleri karşısında, sorgulamaksızın girmiş oldukları beklenti neticesinde, inanmak zorunda oldukları bir senaryo olarak köylülere sunulmuştur. Engelli insanlara mahsus olmayan bu tür sağlık problemleri, hemen her insanda buna benzer umutlar uyandırır. Çaresizliğin getirdiği kabulleniş, derebeylerinin maddi güçlerine güç katacaktır. Brecht'in epik tiyatro ile yapmaya çalıştığı en önemli şeylerden biri izleyiciye mevcut durumlarını sorgulatmak olmuştur. Sermet Çağan da aynı şekilde söz konusu yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nin Türkiye'ye yapacağı Marshall yardımının gereğini/gereksizliğini sorgulatmak istemiştir.

(Tepeden üzerinde sıkışan iki el bulunan ve "Yardım" yazılı bir torba sarkar.)

-Yardım, yardım geliyor.

-Yardım geldi.

-Ayak, bacak geldi.

-Koltuk değneği geldi.

-Mucize, mucize... Yardım

(Bu sözleri söyleyerek, kimisi sürünerek, kimisi yürüyerek, torbanın altına gelirler. Torba yavaş, yavaş inmektedir.)

-Belki ayak bacak vardır yardımda ha?

(Torba durur.)

-Durdu, gelmiyor. Yardım gelmiyor.

-Geliyor, geliyor... Kımıldamaya başladı.

-Dua edin, dua edin... Geliyor...

(Hepsi ellerini açarak dua etmeye başlarlar. Torba birden üzerlerine düşer.)

-Ahhh! Ezildim be! Çekin şunu üzerimden.

(...)

-Yardımanın altında kalmayan kimse varsa kurtarsın bizi.

(...)

-Hiç de dışardan görüldüğü gibi değilmiş be! Amma da ağır geliyor yüklenince ha!

-Çekin şunu sırtımdan be! Öleceğim neredeyse. Vazgeçtim ben alınlar yardımını geri, ne isterlerse verelim.

-Koltuk değneği var mı? Ayak bacak var mı? Yok mu? Açsana be! Yok, değil mi yok!

-Nasılsınız, iyi misiniz, nasılsınız, iyi misiniz? İyisiniz, iyisiniz...

-Değiliz. İyi değiliz. ... Yardım da fayda vermedi. Açsanıza be!..

(Torbalar yavaş yavaş açılır. İçinden tuvalet kâğıdı, diş fırçası, sabun ve ayakkabı çıkar. Bütün yüzler kararmıştır. Endişe, korku, isyan yüklüdür hepsi. ...) (Çağan, 2018, s. 54-56).

Gelen yardımlar insanlar için büyük bir umuda vesile olmuştur. Yardımın geliş sürecinde birtakım aksaklıklar yaşanmıştır. Yardımın dağıtılma aşamasında ve yardım paketlerinden çıkan malzemelere bağlı diyaloglar arasında "dua edin" ifadesi, dinî istismara uğramış halkın göstergesidir. İnsanların beklenti ve şaşkınlıklarının yer aldığı bu diyaloglar, köylünün yaşama şartlarını göstermekle birlikte sağlığından olan insanların son aşamada nasıl bir ruh hâline geçtikleri ortaya konulmuş ve izleyici belli bir gerçekle baş başa bırakılarak düşünmeye sevk edilmiştir.

Brecht'in sosyalist dünya görüşü doğrultusunda, sanatın bir kolu olarak tiyatroyu toplumun faydasına dönük bir araç olarak kullanıldığı bilinmektedir. Sermet Çağan da tiyatroyu toplumsal fayda kapsamında bir araç olarak görmüş ve toplumsal aksaklıkları dile getirerek çözümü topluma bırakmıştır. Brecht'in oyunlarının sonunda hitap edilen kitleden beklentiler ve sorunlara çözümler, şiirsel bir üslupla verilirken Sermet Çağan, "Oyunumuz burada biter, gerisi dışarıda sürüp gider..." (Çağan, 2018, s. 90) şeklinde bir mesaj vermiştir. Her ikisi de sosyal meseleler kapsamında sorunlara çözümler sunmakla birlikte politik söylemlerle yöneticileri eleştirmişlerdir.

Çağan, ülkemize dış yardım olarak Amerika Birleşik Devletleri'nden alınan Marshall yardımlarının sembolik bir kurgusunu yaparak sistem eleştirisi üzerinden politik bir eleştiri de dile getirmiştir. İnsanların kıtlık temelinde kötürüm kalması, daha doğrusu kandırılarak kötürüm bırakılması, söz konusu eserin yazıldığı yıllarda Türkiye'nin yönetim noktasında bir

çıkılmaz sokakta olduğuna gönderme yaptığını da düşündürmektedir. Bu yönüyle de eser Brecht'in oyununa benzetilmektedir. Brecht de yönetimden rahatsız olmakla birlikte Hitler'in kişisel tavırlarına ve keyfi tutumlarına dönük eleştiriler yapmıştır.

Ayaklar 2. Vatandaş'a tamamen ters takılmıştır. Yani ayakları geri bakar. 3. Vatandaş'a biri ileri, biri geri takılmıştır. 3. Vatandaş bırakıldığı yerde kalır. Olduğu yerde sayar, çünkü ayaklarından birini öne atarken, diğeri geri atmaktadır. Kız'ın ayakları ise normaldir. Bu durum vatandaşları bir kaos'a götürür. Ortada dolaşmaya başlarlar.

-Sevgilim bak! Yürüyebiliyorum, hareket edebiliyorum artık. Ayak bacak taktılar bize...

-Gözünün önüne baksana be! Kör müsün? Koca adamı görmüyor musun?

Sen ne yolun üzerinde duruyorsun? Sana nasıl çarparım, bir kere arkamdasın.

-(Olduğu yerde sayarak) Ben çekiliyorum, sen üstüme geliyorsun. ...

-(2. Vatandaş'ın ters yürüdüğünü görür.) O ne yapıyor o? Niye arka arka yürüyor?

-Yabancı uzmanların verdikleri raporlara göre taktik ayak bacakları. Şimdi ne olacak? Şu hale bak!

-Herkes, her şey yine kötürüm. Olmaz. Olmaz bu!

-Ben hep böyle geri geri mi gideceğim?

(...)

-Yerimde mi sayacağım ben? (Çağan, 2018, s. 83-87).

Görüldüğü gibi Sermet Çağan, bu diyaloglar üzerinden Türkiye'ye Marshall Yardımı olarak gelen yardımın insanların işine yaramadığını, kesinlikle işlevi dışında kullanıldığını göstermek için belli bir gerçeklikten hareket ederek bu oyunu kurgulamıştır. Özellikle uzuvların belirli bir kılavuz dâhilinde takılmasına rağmen kötürüm insanlar, bir türlü ayağa kalkamamış, kalktıysa da yürüyememiştir. Burada oyunun politik eleştirisi toplumsal bir gerçekliğe yaslanmış ve mağdur insanlar üzerinden kaotik bir durum sahnelenmiştir. Hayali bir ülkede hayali karakterler üzerinden de olsa Sermet Çağan, Brecht'in kurgusuna benzer nitelikte bir yapıyla eserini kurgulamıştır. Yöneticiler, tröst sahipleri ve tüketiciler; yöneticiler, derebeyleri ve köylüler ekseninde kurgulanan olay örgülerinin arkasında sistemi politik olarak eleştiren iki yazar vardır.

### ***Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi Oyununun İncelenmesi***

Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* (1934-56) adlı oyunu, I. Dünya Savaşı sonrasında, 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı'nı hemen her fırsatta hatırlatan bir oyundur. Bu bunalıma bağlı olarak büyük ticaret şirketleri, özellikle tröstler arasında çıkar çatışmaları başlamıştır. Bu çatışmalar arasında bir belediye başkanı belediye üzerinden kredi kullandırılmasıyla oyuna getirilmiş, tuzağa düşürülmüştür. Belediye başkanı bu tuzaktan kendini kurtarmak ve kendini aklamak için bir çete lideri olan Ui ile iletişime geçmek zorunda kalmıştır. Belediye başkanının kendi masumiyetini ispatlamak için bir çete lideri olan Ui ile iş birliği yapması neticesinde Ui'nin kendi sosyal çevresini genişleterek karanlık işlerini büyüttüğü görülür. Oyunun sonuna doğru ise kolektif bilinç çağrısına dönük, çevresi ve işlerini karanlık olmakla birlikte büyüten Ui ve benzeri kötü insanlara rağmen bir ülkenin kendi geleceğinin değiştirilebileceği gösterilmek istenmiştir.

Oyunun şahıs kadrosuna bakılacak olursa Falake, Caruther, Butcher, Mulberry, Clark iş adamları, karnabahar tröstünün yöneticileri olarak yer alır. Sheet, Deniz Nakliyat Şirketi'nin sahibidir. Yaşlı Dogsborough, belediye başkanıdır. Arturo Ui, gangster şefidir. Ernesto Roma, gangster şefinin yardakçısıdır. Goodwill ve Gaffles, belediye meclisi üyeleridir. Hook, kabzımalıdır. Bunların dışında yardımcı oyuncu olarak Sheet'in veznedarı, doktor, davacı, kiralık katiller, soruşturma memuru gibi kimseler vardır.

Eserde birçok isim temsili olarak kullanılmıştır. Nazi Partisi ve Hitler, Chicagolu gangster Arturo Ui ve adamlarını; karnabahar tröstü ve tröstün patronları, Hitler'le ilişki kuran büyük Alman patronlarını; Belediye Başkanı Dogsborough ise Almanya Cumhurbaşkanı Hindenburg'u (1847-1934) temsil etmektedir. Brecht, bu oyunuyla Hitler'i odak noktasına

olarak sanat aracılığıyla Hitler'in tarihteki yerini göstermeye çalışmıştır. Doğrudan özel isimlerden ziyade temsili isimler kullanılarak Hitler'in kendi çağında, Hitler'in siyasi iktidarı nasıl ele geçirdiği ve adım adım bir diktatör hâline nasıl gelmiş olduğu, kurgusal olarak başka bir mekânda başka bir amaçla temsili olarak sahnelenmiştir. Hitler'in kendi döneminin dramatik atmosferi, Chicago karnabahar ticareti ile uğraşan insanların dünyasındaki olaylardan hareketle betimlenerek sahnelenen bir parodi de denilebilir.

Siyasi ve tarihsel boyutuyla tiyatro sahnesinde Hitler'in temsilcisi, karnabahar ticaretine ambargo uygulayarak hâkim olmaya çalışan mafya lideri Arturo Ui'dir. Hitler, Avusturya'nın küçük bir kenti olan Braunau'da doğmuş ancak hayatını orada idame ettirme çabasında olmamıştır. Çok erken yaşlarda anne ve babasının dramatik kaybıyla kendi hayatına dair aldığı kararlar, onu 110 km. uzaklıkta yer alan çok daha büyük bir kent olan Münich'e götürmüştür. Ui de ABD'nin New York eyaletine bağlı Bronx'ta doğmuş ancak doğduğu şehre 1282 km. uzaklıkta bulunan yine ABD'nin büyük metropollerinden biri olan Chicago'ya göçmüştür. Brecht, oyununun genelinde Arturo Ui ve gangster çetesinin önce Chicago'da şiddet ve zorbalığa başvurarak hâkimiyetini göstermiştir. Daha sonra da bu hâkimiyeti Cicero gibi şehirlere taşımaya çalışmıştır.

Hitler'in nasyonal sosyalizm ülküsüyle önce Almanya'da sonra da Avrupa'nın diğer ülkelerindeki despotizme dayalı iktidarı arasında bir koşutluk kurmuştur. Oyuna yön veren karakter ve tipler arasında Flake, Clark, Caruther, Butcher ve Mulberry gibi kimseler görülür ki bunlar Chicago'daki karnabahar tröstünün (tekelci anamalcılığa özgü bir ortaklıklar birliği) idaresini elinde tutan kimselerdir. Kapital bir bakış açısıyla sermayeyi elinde tutan tiplerdir.

Chicago'da ekonomik bunalım, insan ilişkilerini keskinleştirirken enflasyona bağlı alım gücü her geçen gün daha da azalmıştır. Karnabahar ticaretinde ortaya çıkan sorunlar, tröst sahiplerini kâr konusunda ciddi olarak bunaltmış, bu çerçevede sermaye sahiplerini de bunalıma sokmuştur. Buna bir çözüm bulmak için sık sık toplantı yapmaktadırlar ama bu zor günleri atlatmak için ihtiyaçları olan krediyi kimden alacaklarını bulamamaktadırlar. Kendi etraflarındaki herkes aynı cenderenin içinde olduğundan belediyeden kredi almayı daha uygun bulurlar.

Öncelikli olarak krediye bir gerekçe sunulmak istenir ki bu da Chicago'daki ticari hareketliliği artırmak için yarım kalan rıhtım inşaatını tamamlamak vaadi olacaktır. Söz konusu bu gerekçenin asıl amacı ise iflasın eşiğinde olan Sheet'in Deniz Nakliyat Şirketi'ni kendi tröstlerine dâhil ederek ticari faaliyetlerini az da olsa genişletme çabasıdır. Mulberry, Clark Flake, Butcher ve Caruther tüccar olarak hayata sadece ticari kazanç açısından bakmaktadırlar. Bu bakımdan kendi kârları için karşısındaki kimselere her türlü komployu kurabilecek fitrata sahip kimselerdir. Dogsborough da bu kurbanlardan biri olarak seçilmiştir. Arturo Ui ise bu zor günlerde kendi varlığını devam ettirmek için karnabahar tröstü etrafındaki sermayedarların ihtiyacını kestirerek onların beklentileri doğrultusunda kendi yolunu açmaya çalışmıştır. Nitekim bunu da önce manavların dükkânlarını talan ettirerek sonra da mal ve can güvenliği teminatının yanında zorba bir şekilde haraç olarak sağlamıştır.

Deniz Nakliyat Şirketi'nin sahibi Sheet'tir. Şirket iflasın eşiğindedir. Tröst sahipleri, şirketi Sheet'ten aldıktan sonra Dogsborough'u da şirkete ortak etmek isterler. Tabii burada bir anlaşmazlık çıkar ve Sheet'i, şirketi satma konusunda ikna edemezler. Burada devreye Arturo Ui girer Sheet'i korkutarak şirketi tröst sahiplerine satmasını sağlar. Tröst sahipleri şirketi aldıktan sonra Dogsborough'u da şirkete ortak olmaya ikna ederler ki ortaklığa bağlı olarak tröst sahipleri belediyenin kredi olanaklarından yararlanabilsin.

Dogsborough, esnaf olarak bir lokanta sahibiyken çevresindeki insanların güvenini kazanmış biri olarak tröst sahiplerinin nüfuzuyla belediye başkanı seçilmiştir. Bu maddi bir

destek üzerine kurulu dayanışmanın karşılığı olarak zaman zaman tröst sahiplerinin güdümünde hareket etmek zorunda kalmıştır. Tröst sahiplerinin ekonomik bunalıma bağlı gelişen kredi talebini önce reddetmiştir. Ancak Dogsborough'a sunulan ortaklık teklifiyle birlikte sayfiye evi, Dogsborough'un cazip teklif karşısında yenilmesine yetmiştir. Bundan sonra da tröst sahiplerine kredi vermenin herkesin yararına olacağına hükmeder. Ui'nin doğup büyüdüğü Bronx'u tanıma noktasında, bir kent olarak Ui'nin hayata bakışının şekillenmesinde ilk mekân olarak dikkate almak da gerekmektedir. Bu konuda çocukluk yıllarını Bronx'ta geçiren Marshall Berman (1940-2013) şehri şu şekilde ifade eder:

Bronx, çağımızın birikmiş kent karabasanlarının uluslararası adı haline geldi: Uyuşturucu, çeteler, gasp, cinayet, terör, binlerce terk edilmiş bina, çöplüğe dönüşmüş mahalleler – ve tuğladan örülme bir çöl. (Berman, 2013, s. 386).

Berman'ın betimlemesi o dönemi kasten olduğu gibi bu günlerde de bir mahalle ya da şehir için kaotik bir atmosfer ortaya koymaktadır. Ui'nin oradan çıkması, kendisi için bir başarı gerekçesi olduğu gibi geleceğini şekillendirmek adına da güç kaynağı olmuştur. O kenar mahallelerden oluşan şehirden çıktıktan sonra bir gangster olarak yasa dışı faaliyetlerle kazanarak yol alması, diğer insanların hayatlarını küçümseyerek suçu kendi dünyasında yasallaştırmıştır.

Bretch, Hitler'i diktatör olarak hep böyle bir karakterle oyunlarında yermiş ve ağır eleştirilere maruz bırakmıştır. Nitekim Ui de yasa dışı faaliyetlerin kazandırdığı güçle hızlı bir şekilde diktatörlüğe ulaşmıştır. Öte yandan Arturo Ui de Hitler'e koşturarak oyunda tröst sahiplerinin içinde bulunduğu şartları kendi lehine çevirmenin yolunu bulmuş, bir gangster olarak varlığını sürdürmek için küçük çaplı soygunlardan, manavları korkutmaktan ziyade ekonomik krizle ortaya çıkan güvensizlik ortamında anarşik düşüncelerini uygulamaya koyacağı yer olarak tröstçülerin hemen yanını gözüne kestirmiştir. Önce onların küçük çaplı pis işlerini halletmiş sonra da onların arasında rüştünü ispatlamış biri olarak söz sahibi olmaya başlamıştır.

Gangsterlik üzerinden kazandığı gücü siyasal olarak da hissetmek istemiş ve bunun da siyasalere yakışır bir üslup kazanarak insanları etkilemekten geçtiğine inanmıştır. Akabinde bununla ilgili olarak hitabet dersleri almıştır. İnsanların umutlarını besleyen yalanları dile getirmek siyasi bir üslupçuluktur. Bunu tröstçülerin işlerini halletme sürecinde görmüş ve kendi hayatına yön vermek için kullanmaya da başlamıştır. Siyasi gücün ifade edildiği yer olarak iktidarı hedeflemiştir. İktidarın yolunun da insanların ihtiyaçları doğrultusunda vaatlerin güzel bir hitabetle açılacağına inanmıştır. Nitekim Ui'nin bu konudaki başarısını Hitler üzerinden de görmek mümkündür. Kendisini belirli kamu görevlilerine kabul ettirmek için Dogsborough'un belediye başkanı oluncaya kadar kazanmış olduğu dürüstlüğünden yararlanmak istiyor:

Bay Dogsborough, biliyorum tanımazsınız beni...

Kulaktan dolma bilginiz vardır, belki daha beteri....

Bronx'ta doğmuş bir kenar mahalle çocuğuyum.

On dört yıl önce bir işsiz olarak hayata atıldığımda –

Tevazuya gerek yok- pek de başarısız olmadım.

Yanımda yedi delişmen çocuk vardı. Tanrı'nın yarattığı tüm inekleri sağmaya hazır delikanlılardı.

Bugün otuz kişiyiz. Daha da çoğalacağız...

Şimdi içinizden geçiyordur, 'Ui benden ne istiyor' diye.

Bir tek ricam var sizden. İstemiyorum artık beni yanlış tanımalarını.

Serseri bir çakal gibi görmesinler beni!

Hiç değilse her zaman sevip saydığım polisimiz. Bu gözle bakmasına bana. İşte bu yüzden çıktım

karşınıza. (Brecht, 2014, s. 116).

Görüldüğü üzere Ui, daha da güçlenmek için resmen itibar istemektedir. Kendi başına gangster olarak işlerin bir yere kadar olduğunu görmüş, bundan sonra siyasi güç için belediye başkanından açıkça itibar istemiştir. Dogsborough'a sunduğu teklif karşılığında da bir gerekçe hazırlamıştır yani Ui kendisine kazandırılacak itibarın karşılığında tröst sahiplerinin işini kolaylaştıracağını temin etmektedir:

Üstelik tröstün de korunmaya ihtiyacı var. Borçlarını ödemeyen manav kapı dışarı edilir! Ya öde ya da dükkânını kapat! Güçsüz bir iki tanesi batarsa batsın! Doğa yasası böyle! Güçlü olan kazanır. Özetle Karnabahar Tröstü'nün bana ihtiyacı var... (Brecht, 2014, s. 117).

Dogsborough, tröst sahipleriyle girmiş olduğu ortaklığın sonucunda herkes tarafından bilinen dürüstlüğünden taviz vermek zorunda kalmış etrafındakilerin kendisini yolsuzluğa dâhil etmesiyle birlikte kontrolü kaybederek gangsterlerin güdümünde hareket etmek zorunda kalmıştır. Nitekim oyunun akışı içinde bu duruma koşut olarak beşinci tablunun sonunda Almanya'nın içinde bulunduğu tarihsel sürece ışık tutmak için sahneye şöyle bir yazı yansıtılmıştır:

Şansölye General Schleicher Doğu Yardım Paralarının Akıbetini ve Vergi Kaçakçılığını Ortaya Çıkarmaya Başlayınca Bunun Kendisine de Bir Tehdit Oluşturduğunu Gören Hindenburg, 30 Ocak 1933'te iktidarı Hitler'e Verir. Soruşturma Örtbas Edilir. (Brecht, 2014, s. 130).

Oyunda, tarihsel bir gerçeklik unsuru da Hitler'in bir lider olarak Basil adlı bir taşralı oyuncudan deklamasyon ve klasik poz dersleri almış olmasıdır. Bu durum Ui'nin söz konusu sosyal çevrede siyasi gücünü artırmak için bir oyuncudan ders aldığı tabloda ortaya konmuştur:

Oyuncu: Eveet, oturuş. En zor olanı da bu belki. Yürümeyi durmayı bilen çok insan vardır Bay Ui. Ama hiç gördünüz mü oturmayı bileni? Arkaya dayanmadan oturun. Eller dizlerin yukarısında, karına paralel, dirsekleri bedeninizden ayırın. Evet oldu. Böyle ne kadar oturabilirsiniz Bay Ui?

Ui: İstedğim kadar...

Oyuncu: Çok iyi Bay Ui...Şimdi de gelelim konuşmaya! Bir şeyler gösterin bana.

Oyuncu: Shakespeare. Başkası olmaz. Jül Sezar. Antik kahraman. (Cebinden bir kitap çıkarır), Antonius'un söylevine ne dersiniz? Sezar'ın cesedi başında. Katillerin başı Brutus'a karşı. Halk önünde konuşmanın büyük bir örneği. Bir başyapıt. İşinize yarayacak bir tirat Bay Ui. (Pozunu alır ve Antonius'un tiradını okumaya başlar.) "Dostlar, Romalılar, Yurttaşlar, dinleyin beni! (Ui, kitaptan yararlanarak her cümleyi tekrar eder). (Brecht, 2014, s. 135).

Görüldüğü üzere Ui, geniş insan kitlelerini etkileyerek nüfuzunu artırmak için hitabet dersleri, bunu destekleyici olarak oturuş, kalkış ve yürüyüş dersleri alıyor. Liderlik için bunların zorunluluğunu bilen ve buna benzer davranışları anlamlı bir şekilde yaşatan Rus lider Vladimir Putin de sağ elini tetikte hazır tutmak için bir silahşor gibi sallamadan yürüyor. İşin politik boyutu olduğu gibi bu tür davranışlar, liderler için etkilemek istenen kitlelere belirli mesajlar vermektedir. Kendinden emin olmak gibi, güven vermek gibi... Ui üzerinden bu durumun Hitler tarafından da benimsendiği öğreniliyor. Bununla birlikte nüfuzunu artıran Ui, kendisine karşı toplu hâlde bir ayaklanma karşısında özellikle işçi sınıfını kastederek onları tehdit etmekte kitlesel ayaklanmaları nasıl bastıracağını hemen aşağıdaki satırlarda ifade etmektedir:

Ui: Ama bu işçiler birleşirse, hele bir de kazanç gibi, ücret gibi hiç anlamadıkları konulara burunlarını sokmaya kalkarlarsa, işte o zaman "Yavaş gel bakalım, arkadaş" derim. Alttan aldıysak o kadar da uzun boylu değil" sen işçisin, bu demektir ki iş yapacaksın. Ama işini bırakıp grev yapmaya kalktın mı, haa o zaman artık sen bir işçi olmaktan çıkar topluma zararlı bir kişi olursun. İşte o zaman ben de binerim senin ümüğüne! (Brecht, 2014, s. 140)

Buradan da anlaşılacağı üzere, işçinin kazanç gibi ücret gibi konularla uğraşmaya hakkı yoktur diyerek kazandığı gücü despotça ortaya koymuş ve sindirme politikası uygulamıştır. Hangi ülkede olursa olsun ekonomik koşulların ağırlaştığı her toplumda liderler, himayesindeki toplumun olumsuz tepkisini bastırmak için şiddetli bir çözüm yolu olarak görmüştür.



Oyun 14 tabloda oluşmaktadır. Oyunun hemen her tablosunda acımasız Hitler'in iktidara gelişiyle birlikte ortaya çıkan zulüm ve despotizmin eleştirisinden ziyade Hitler'in o iktidara ulaşma süreci sorgulatılarak çeşitli olaylara telmihler yapılmış, göndermeler üzerinden sahneye konulmaya çalışılmıştır. Tabii bu yapılırken söz konusu yıllarda bir sistem olarak kapitalizmin acımasızlığı ve çıkmazları da sorgulatılmıştır. Faşizan bir tutumun nedenleri Ui'nin iktidara gelişiyle nasıl keskinleşmiş, ekonomik buhrana bağlı olarak toplumsal değerler ve hukuk üzerinden aranan adalet olgusu nasıl çürümeye yüz tutmuş, bunlar sorgulatılmıştır. Brecht'in topluma sorgulatmaya çalıştığı bu kavramlar, Ui'nin üzerinden belirli bir sonuca ulaştırılmıştır. Oyunun ortaya konma amacı politik bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Aslında oyundaki her cümle oyunun sonundaki şu birkaç dizeye hizmet etmek için yazılmıştır:

Sizler görmeyi öğrenin bakakalmak yerine  
Kımıldayın yerinizden, son verin gevezeliklere  
Bu düzen az kalsın dünyayı yönetecekti!  
Sonunda yenildi, ama ceremeyi halklar çekti.  
Zaferi kutlamada hiç acele etmemeli  
Pisliği doğuran karın bugün bile verimli! (Brecht, 2014, s. 192).

Her tiyatro oyununda olduğu gibi bu oyunda da oyunun politik boyutu verilmek istenen mesajlarda saklıdır. Görüldüğü üzere Brecht doğrudan sokağa çıkararak toplumu Hitler'e karşı propaganda aracılığıyla galeyana getirmiyor. Tiyatroyu bir araç olarak politik boyutuyla kullanıyor. İzleyicileri belirli bir bilince ulaştırmayı amaçlıyor. Sıradan propaganda araçlarıyla insanları sokağa dökmek kolaydır. Ama belirli bir bilinç etrafında kolektif olarak insanları etkilemek her toplum için daha uzun vadeli bir huzurun kaynağı olacaktır. Brecht de bunu amaçlamıştır. Epik unsur olarak oyunun başlangıcında izleyicileri oyuna hazırlamak amacıyla şöyle bir prolog vardır:

Sayın seyirciler bugün burada-  
Hey siz, arkadakiler gürültüyü kesin lütfen!  
Siz de şapkanızı çıkarın, bayan!-  
Evet, ne diyorduk bugün burada size  
Tarihin en büyük gangster gösterisini sunacağız.  
Ayrıca hiç duymadığımız bir olayı ilk kez açıklayacağız  
**DOKLARDAKİ KREDİ SKANDALININ GERÇEK YÜZÜ!**  
Buna ek olarak daha neler neler,  
**YAŞLI DOGSBOROUGH'NUN VASIYETİ VE İTİRAFLARI**  
**BORSANIN ÇÖKÜŞÜ SIRASINDA ARTURO Uİ'NİN**  
**DURDURULABİLİR yükselişi!**  
**VE ŞU MAHUT ANTREPO YANGININDAN SANSASYONEL**  
**AÇIKLAMALAR!**  
**DULLFEET'İN ÖLDÜRÜLÜŞÜ! ADALET KOMADA!**  
**GANGSTERLERİN HESAPLAŞMASI: ERNESTO ROMA'YI NASIL DOĞRADILAR!**  
Ve oyunun sonunda şakır şakır aydınlatılmış bir final tablosu  
**GANGSTERLER CİCERO SEMTİNİ ELE GEÇİRİYORLAR!**  
Sanatçılarımız şimdi burada size  
Kahramanlarını canlandıracaklar gangster dünyamızın  
Hepsini  
Gelip geçenleri  
Asılanları, vurulanları  
Gençlerimizin kimine örnek olan kokuşmuşları  
Ve kök salanları.  
Saygıdeğer seyirciler, herkes bilir tiyatromuzu.  
Çekinmeden getiririz her türlü konuyu  
Değerli seyircilerimizin büyük bir kısmı gerçi  
Anımsamak istemeyeceklerdir bazı şeyleri.  
Bu yüzden en sonunda  
Burada pek bilinmeyen tarihî bir olay seçtik.

Uzaktaki bir kentte olan bitenleri gösterdik,  
 Sahnede olup bitenler burada olmadı hiç.  
 Şunu bilin ki bayanlar baylar,  
 Kalıbı kıyafetiyle burada bizimle olanlar  
 Babalar, eniştelere görümcüler de  
 Her zaman melek değildir elbette.  
 Şimdi yastanın rahatça arkaya  
 Ve gangsterler oyunumuzun tadını çıkarın doya doya... (Brecht, 2014, s. 91).

Görüldüğü üzere oyunun başından sonuna kadar uzanan olaylar zincirinin özeti burada birkaç dizeye sıkıştırılmıştır. Ancak hemen yukarıda kısaca dile getirilenler Özdemir Nutku'nun çevirisiyle yaklaşık 100 sayfalık bir metin hâlinde okuyucuya sunulmuştur. Büyük harflerle belirgin hâle getirilenler, okuyucuların dikkatinin odaklanacağı izlekler olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Olay örgüsünde bu büyük harflerle yazılan satırlar içerik olarak vurgulanmak istenmiştir.

Flake: Lanet olsun ne günlere kaldık be!  
 Clark: Evet ya! Chicago'muz benziyor tıpa tıp sabah süt almaya giderken cebinin delik olduğunu anlayıp parasını musluk deliğinde arayan evde kalmış bir kıza (Brecht, 2014, s. 92).

Oyunun daha ilk giriş cümlelerinde, şehirle evde kalmış bir kızın şaşkınlığı arasında benzerlik kurularak seyircinin dikkatleri dramatik bir durum odağında toplanmıştır. Bu, seyirciyi uyanık tutma adımlarından birisi olarak oyunun daha birçok yerinde farklı olay ve benzetmelerle uygulanmıştır.

Caruther: Durum nasıl manavlarda?  
 Mulberry: Berbat. Yarım karnabahar alan oluyor ara sıra. O da veresiye (Brecht, 2014, s. 93).

Dönemin ekonomik buhranının vahametini, boyutunu göstermek için kullanılan bu ifadeler, toplumun ekonomik bunalım karşısında yeni yaşam biçimine tâbi olduğunu ortaya koymaktadır. Dünya genelinde hissedilen 1929 ekonomik bunalımının boyutu, bu diyaloglarla somutlaştırılmıştır.

Flake: Yaşlı Dogsborough forsunu kullandı mı düzlüğe çıktık gitti. Ne diyor o yaşlı tilki?  
 Butcher: Yan çiziyor, ben öyle işlere bulaşmam, diyor.  
 Flake: Yan mı çiziyor? İyi be, hem Dok Bölgesi'nde seçime girsin, hem de kılını kıpırdatmasın bizim için!  
 Caruther: Seçimleri için yıllardır para bastırıyorum kampanyasına.  
 Mulberry: Cehenneme kadar yolu var! Sheet'in kantinini işletiyordu bir zamanlar! Nankör köpek! Flake! Ne demiştin ben sana? Politikaya atılmadan önce Tröst'ün ekmeğini yedi bunca sene! Artık ahlak diye bir şey kalmadı dostum! Yalnızca para bunalımı değil sorun, ahlak bunalımı asıl sorun! .... Ey ahlak, nerelerdesin bu kara günümüzde? (Brecht, 2014, s. 95).

Bu ifadelerde de görüldüğü üzere toplumun ekonomik krizle birlikte ahlaki problemlerinin olduğu dile getiriliyor. Ahlaki problem derken insanların toplumsal değerler ile ekonomik çıkarları arasında bir tercih yapma zorunluğu içinde toplumsal değerleri zaman zaman görmezden gelmesi öne çıkarılmaktadır. Şüphesiz ekonomik çıkmazlar, insanları bencilleştirecektir. Özellikle Dogsborough'dan beklentileri olan tüccarlar, bir zamanlar kendisi için yapılan yardımın karşılığını, bu zor günlerde almak isterler.

Tröst tüccarları, ekonomik krizde kendilerini kurtaracak kişi olarak Dogsborough'u seçerek onun bir zamanlar kendi ortaklarından birinin çay ocağında çalışırken insanlara vermiş olduğu güvenle belediye başkanlığına kadar uzanan siyasi ve sosyal nüfuzundan yararlanmak istiyorlar. Tabii "yanımızdaki çaycı" derken de küçümsemez değiller. Dogsborough da tröst tüccarlarının çirkin yüzlerini bildiği için onlara yaklaşmak istemiyor. Bunun sonucunda aradığı karşılığı bulamayan tröst tüccarları için Dogsborough'un tüccarlara yaklaşmaması ahlaksızlık olarak isimlendiriliyor. Beklenen çıkar gelmeyince Dogsborough'u ahlaksız olarak nitelemek kolay oluyor. Oyunun gelişen aşamalarına bakıldığında bu daha net

görülecektir. Tüccar Butcher ile Clark arasında kredi temini için geçen diyalog bunu göstermektedir:

Butcher: Ama Dogsborough gibisi yok. Telaş etmeyin bundan! Herif tam bize göre.

Clark: Ne bakımdan?

Butcher: Her şeyden önce dürüst. Daha da önemlisi öyle tanınıyor. (Brecht, 2014, s. 96).

Kredi konusunda tüccarların arasında geçen diyalog üzerinden Dogsborough'un güvenilir bir kimliğe sahip olduğu ancak bu kimliğiyle kendi yanlarına gelmediği, kendi yanlarına getirmek için Dogsborough'u tuzağa düşürecekleri görülecektir:

Butcher: Tanrıya inanmayanlar bile inanırlar o yaşlı tilkiye.

Flake: Herif üstüne bir iş aldı mı bitiriyor. İyi de bize elini uzatmıyor.

Butcher: Evet, doğru! Onda eksik olan ne? Bilgi! Bizim durumumuzda olmanın ne demek olduğunu bilmiyor. O zaman yapılması gereken tek bir şey var. Dogsborough'u bizim durumumuza nasıl getirebiliriz?... (Brecht, 2014, s. 97).

Bu konuşmaların ardından sahne duvarına bir yazı yansıtılır:

1929-1930 Dünyadaki ekonomik bunalım en çok Almanya'yı etkiliyor. Bunalım doruğa ulaştığında Prusya toprak ağaları devletten kredi almak için uğraşıyorlar ama uzun bir süredir başarısız oluyorlar. (Brecht, 2014, s. 97).

İşte bu duvara yansıtılan yazı epik tiyatronun özelliklerinden biri olarak seyirci hızlı bir şekilde bilince ulaştırılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda bu duvar yazısının tarihsel bir gerçekliği vardır. Söz konusu yıllar, ekonomik bunalıma bağlı olarak tüm dünyanın olumsuz etkilendiği yıllardır. Bunu destekleyen önemli bir diyalog da Flake ve Sheet arasında geçen konuşmada Sheet'in, "dikiş üzerine dikiş atmış herkes ceplerine" (Brecht, 2014, s. 98), cümlesidir.

Flake ve Sheet arasında geçen diyalogda Ui'nin toplumsal hayattaki kimliği ve kişiliği Flake'in cümleleriyle yansıyor:

Öneri üstüne öneri getiriyor sattırmak için karnıbaharlarımızı silah zoruyla. Ortalığı böyleleri sardı şu sıralarda. Bir salgın hastalık, elini ver kolunu kapsınlar örneği... Sonu gelmiyor bu çalıp çırpımların, adam kaçırılmaların, baskıların, korku salmaların, tehditlerin, cinayetlerin, şantajların. Köküne kibrit suyu hepsinin... (Brecht, 2014, s. 99).

Görüldüğü gibi ekonomik krizle birlikte sosyal atmosfer Ui'nin kimliğine atfen betimlenmiştir. Gangster olarak Ui'nin meşgul olduğu işler, birer birer sıralanarak aslında karakteri hakkında da ipucu verilmeye çalışılmıştır. Çünkü yaptığı işler işaret edilerek yükselişine dair gerekçeler hazırlanmıştır. Kredi vermeyen belediye başkanı Dogsborough, tüccarların şirketine yirmi bin dolar vererek ortak yapılmaya çalışılmıştır. Dogsborough, iç monoloğunda: "Demek bir zamanlar kantincilik yaptığım o şirkete dönüyorum, ha! Altından çapanoğlu çıkmayacağına bir emin olabilsem..." (Brecht, 2014, s. 103).

Dogsborough'un burada makamının ağırlığını unutup romantik bir düşünceye kapılarak bir zamanlar kantininde işletmeci olarak çalıştığı şirketin ortağı olarak kendini mutlu hissetmekle birlikte kaygısını bastıramıyor. Çünkü ortaklarının çirkin yüzünü bir zamanlar yakından görmüştür. "Toprak ağaları, zor durumlarıyla ilgilensin diye başkan Hindenburg'a bir çiftlik armağan ediyorlar." (Brecht, 2014, s. 104). Sahne duvarına yansıtılan bu yazı da yine tarihsel bir gerçekliği dayanmaktadır. Oyunun ilerleyen sahnelerinde Ui ve Roma'nın:

Bak Arturo, 11. Cadde'den başlarız! Camekânları indirip malların üzerine benzin döktük mü tamam. Eşyaları da çıra niyetine kullanırız. Sonra 7. Cadde'ye kadar ineriz. Birkaç gün sonra, Manuele Giri, karanfil yakasında nezaket ziyaretinde bulunur, koruma önerir manavlara. Masraflara karşılık satıştan yüzde on (Brecht, 2014, s. 106).

şeklindeki diyalogu gösteriyor ki Ui ve çetesi önce insanları mağdur eder, sonra da koruma

garantisiyle paralarını alır. Çözümü bilinen problemler yaratarak kazanç elde eden Ui, artık manavların mağduriyeti üzerinden değil de kendini koruma garantisine alarak daha büyük işler çevirmek istiyor. Bunu da tröst ortakları üzerinden sağlamaya çalışıyor. Tabii öncelikli olarak onları da bir problemle karşı karşıya getirmek gerekecek ki problemlerini çözerek onları yanlarına çekebilmiş olsun. Oyunu etkileyici kılan hususlardan biri de Brecht'in şair kimliğini, bu oyunda belirgin bir şekilde öne çıkarmasıdır. Brecht, gangsterlerin o karanlık dünyasını daha etkili bir şekilde gösterebilmek için klasik şiir ölçüleri kullanarak seyircinin Ui'ye odaklanmasını hızlandırmıştır. Bunu hitap havasında sunarken dize sonlarındaki hecelerin zengin ve yarım kafiyeli olmasına dikkat etmiştir. Nitekim Özdemir Nutku'nun tespiti doğrultusunda yazar, buna, "büyük üslûp" demektedir (Nutku, 2007, s. 291).

Gangstere çelenk yoktur geberip gidince  
Kararsız toplum yeni kahraman ara kendince  
Dünün kabadayıları unutulup gittiklerinde  
Soluk resimleri kalır tozlu arşivlerde (Brecht, 2014, s. 104).

Görüldüğü gibi toplumsal bir sorun olarak insanların kararsızlığına dikkat çekmek isterken söz konusu yıllarda Almanya'nın tarihsel bir gerçeğine ışık tutmaktadır. Toplumun bu kararsız tutumu Ui gibi, Hitler gibi kimselere fırsat yaratmıştır. Şiirsel bir söyleyişle kahraman arayan toplumun asıl sorununun kendisi olduğu vurgulanmıştır. Söz konusu oyun, diğer geleneksel oyunların aksi yönünde bir gelişimle izleyicisinin seyrine sunulmuştur. Öncelikli olarak oyun kendi içinde bir bütünlüğü sağlama çabasıdır. Belli bir gelişim çizgisini takip etmekten ziyade olay örgüsünün kurgusal boyutuyla bir parçalanmaya maruz kaldığı görülmektedir.

Dramatik tiyatrodaki kolayca yakalanan kurgunun nereye gideceği izlenimi, bu oyunda kesinlikle yakalanmamaktadır. Özellikle Arturo Ui'nin insanları ikna kabiliyeti, oyunun her safhasında farklı bir boyut kazanarak gelişmekte ve buraya kadar, denildiği noktada oyuna dair yeni bir merak konusu doğmaktadır. Brecht bu oyununda da hem oyunu sahneleyen ekibine hem de oyunun izleyicisine çok ince bir dikkatle hesaplayarak belirlediği boş alanlar yaratır ki epik unsurlar yerini bulurken seyirci uyanık tutulsun ister. Seyirciden beklenen, oyundaki kesitler arasında, duvara yansıtılan tarihsel gerçekliklerle oyunun kurgusu arasında sağlam bir bağ kurulmuştur. Böylelikle seyirci oyun boyunca belirli kesitleri kendi kafasında buluşturmaya çalışarak oyuna dışardan dâhil edilmiş oluyor. Bu aynı zamanda parçaları bütünlüştürme çabasında olan izleyiciyi de uyanık tutuyor.

Brecht, diğer eserlerinde yaptığı gibi bu eserinde de alaya almayı ve kendi nazarında toplumun çürük taraflarını su yüzüne çıkararak taşlamayı, sanatsal boyutta yapmış ve eserine ayrıca bir estetik yapı kazandırmıştır. Burjuvalara yakıştırılan söylemleri ya da Hristiyanlığın öğretilerini hırsız ya da çapulcu kılıklı serserilere kullandırarak insanların söz konusu değerlere karşı yabancılaşmasına sebep olmuştur. Çünkü söz konusu değerler, layığınca kişiler tarafından dile getirilmezse içi boşaltılmış maddeler bütününden başka bir şey olmayacaktır. Bu da yabancılaşmayı hızlandırmaktadır. Nitekim Ui'nin gangster olarak zaman zaman üst tabakadan insanların ağzından konuşması, söz konusu idealize edilen değerlerin bilinçli bir şekilde içinin boşaltılmaya çalışılması ile alakalıdır. Klişeleşmeye bağlı olarak dikkat çekmeyecek şekilde varlığını sürdüren değerler, bir güldürü unsuru olarak sahneye konulduğunda yazarın taşlama niyeti doğrultusunda yabancılaşmaya maruz kalmaktadır. Belediye başkanının güvenilir olması... Yalanların ona yakıştırılması gibi:

BUTCHER: Kredi alacaksın bulacaksın dürüst birini. O zaman fazla sorup sormazlar, Çünkü senet sepet istemeye utanırlar. Yemi de hemen yutarlar! Yaşlı Dogsborough bizim kredimizdir. Neden? Çünkü ona inanırlar. Tanrı'ya inanmayanlar bile inanırlar o yaşlı tilkiye... (Brecht, 2014, s. 96).

Dürüstlüğü ile tanınan birinin üzerinden kendilerine çıkar sağlamaya çalışırken olayların ilerleyen bölümünde Dogsborough'un da insanların nazarında edinmiş olduğu dürüst imajına rağmen kendi çıkarlarına göre hareket etmesi, dürüstlüğü bir değer olarak içinin boşatılarak yabancılaştırılmasına sebep olmuştur.

Brecht, Hitler'in "Büyük Stil"ini alaya alır ve canice yaptıklarını tarihsel bir gerçeklik zemininde epik olarak sergiler. Bu oyunda ayrıca yeni olan, her sahnenin sonuna, o sahnenin hangi tarihsel olayı karşıladığını belirten büyük harfli yazıların projeksiyonla düşürülmesidir.

(Bir yazı yansıtılır)

TOPRAK AĞALARI ZOR DURUMLARIYLA İLGİLENSİN Diye BAŞKAN HİNDENBURG'A ÇİFTLİK ARMAĞAN EDİYORLAR (Brecht, 2014, s.104).

1932 GÜZÜNDE ADOLF HİTLER'İN PARTİSİ VE ÖZEL SİLAHLI BİRLİKLERİ İFLASIN VE DAĞILMA TEHLİKESİNİN EŞİĞİNDEDİR. KAYGI İÇİNDE OLAN HİTLER, İKTİDARA GELEBİLMEK İÇİN HER TÜRLÜ YOLU DENİYOR, ANCAK UZUN BİR SÜRE HİNDENBURG İLE GÖRÜŞMEYİ BAŞARAMIYOR (Brecht, 2014, s.112).

Bu sahneye yansıtılan büyük harfli yazılar, aslında Brecht'in söz konusu yıllarda hangi olaylardan etkilendiğinin ve bu olayları oyununa nasıl adapte ettiğinin somut örnekleridir. Böyle bir uygulama, Brecht'in oyunlarındaki tarihsel gerçekliği de gösteren bir unsurdur. Mesela oyun içerisinde şu şekilde gelişen diyalog:

UI: Hadi Roma, gidelim.

DOGSBOROUGH: öff, biraz hava! Amma da çene varmış herifte! Freze Makinesi gibi çalıştı çenesi! Kabul etmemeliydim bu çiftlik evini! Neyse ki cesaret edemezler soruşturma açmaya? Yoksa mahvoldum demektir! Hayır, hayır cesaret edemezler buna.

(...)

GOODWILL: Korkarım haberler pek iyi değil. Az önce koridorda rastladığımız Arturo Ui değil miydi?

DOGSBOROUGH: (Zorlukla gülümseyerek) Ta kendisi. Bu eve hiç yakışmayan bir fazlalık!

GOODWILL: Öyle, gerçek bir fazlalık! Bizi de buraya atan pek hayırlı bir rüzgâr değil. Rıhtım inşaatı için verilen kredi...

DOGSBOROUGH: (Kaskatı) Ee n'olmuş?

GAFLES: Kızma ama dün mecliste bazı üyeler, bu işten bazı kötü kokular geldiğini söylediler.

DOGSBOROUGH: Kötü kokular mı?

GOODWILL: Dur sakın ol! Elbette çoğunluk karşı çıktı bu sözlere. Bunu söyleyenlerin dayak yememeleri mucize! (Brecht 2014, s120).

Brecht'in söz konusu yıllarda kamuoyunu meşgul eden bir olay olarak dikkatinden kaçmayan bu olay, bu şekilde bir diyalogla oyuna adapte edildiği gibi seyirciye de sahnede büyük harflerle şu şekilde yansıtılarak hatırlatılmıştır:

1933'ÜN OCAK AYINDA DEVLET BAŞKANI HİNDENBURG PARTİ BAŞKANI HİTLER'İ BİRKAÇ KEZ BAŞKANLIK SARAYINA ÇAĞIRIR. HİNDENBURG, KENDİSİNE TEHDİT OLUŞTURAN DOĞUYA YARDIM SKANDALI ÜZERİNE AÇILAN SORUŞTURMADAN ÇEKİNMEKTEDİR. ÇÜNKÜ ODA KENDİSİNE ARMAĞAN EDİLEN NEUDECK ÇİFTLİĞİ İÇİN DEVLETTEN ALDIĞI PARAYI GEREKEN YERE HARCAMAMIŞTIR. (Brecht, 2014, s. 122).

Ui'nin yükselişini basamak basamak izleyen bu projeksiyon yazılarıyla sahnede olay, birbirlerini karşılıklı olarak yorumluyor. (Kesting, 1985, s.96). Olaylar arasında hızlı geçişler aslında oyunun zaman dilimi olarak geniş bir süreci kapsadığını göstermektedir. Olaylar arasında anlam ilişkisi kurması beklenen seyirci için sahneye yansıtılan yazılar kolaylık sağlamaktadır. Bu aynı zamanda Brecht'in eserine yüklediği politik anlamla da alakalıdır. Bu oyunda yabancılaştırma, yalnız nesnel biçimiyle değil, aynı zamanda Elizabeth Tiyatrosu'nun dilini ve büyük tavırlarını taşıyan oyun üslubuyla da sağlanıyor (Kesting, 1985, s. 96). Üslupla birlikte bütünlük kazanan olay örgüsü, Brecht'i amacına ulaştırmıştır.

## Sonuç

Netice olarak denilebilir ki her ne kadar Brecht epik tiyatronun temellerini 1930'larda atmış olsa da Türk edebiyatında bu "epik" kavramı Brecht çizgisinde götürülmeye 1960'ların başında başlamıştır. 30 yıllık bir gecikmeye rağmen Haldun Taner gibi ustaların sayesinde Brecht ayarında epik tiyatro oyunları ortaya konulmuştur. Şüphesiz bunda doğru çeviri ve uyarlamaların payı büyüktür. Bununla birlikte Haldun Taner, Vasıf Öngören ve Sermet Çağan, Brecht'in kuruculuğunu yaptığı epik tiyatronun unsurlarını geleneksel tiyatroyla birleştirerek bize özgü bir tarz oluşturmuşlardır. Bize özgü bir tarz derken kültürel ve coğrafyaya özgü gelişen toplumsal sorunlar, Sermet Çağan'ın *Ayak-Bacak Fabrikası* adlı oyununda da görüldüğü üzere, epik unsurlar gözetilerek yazılmış ve sahnelenmiştir. Brecht'in eseri, başından sonuna kadar, epik tiyatronun özellikleri kapsamında, seyircinin bilince ulaştırılmasını destekleyecek nitelikte, diktatöral gelişen ve yükselen bir karaktere karşı kolektif bir direnç geliştirmeyi amaçlamıştır. Ui'nin elinde tek silah şiddet ve karşısındaki insanların korkusuna hâkimiyettir. Eserin yazıldığı yıllar düşünüldüğünde toplumsal ve siyasi şartlar, özellikle kapıya dayanmış bir diğer dünya savaşı, Hitler'in despotizmle ortaya koyduğu işgaller, insanlar üzerinde bir korku imparatorluğu oluşturmuştur. Buna bağlı olarak Brecht, hitap ettiği kitleyi belirli bir bilince ulaştırma çabası içine girerek sanatın bir kolu olan tiyatroyu, söz konusu dönem (1930-1945) için insanlara belirli mesajları vermek için en etkili sanat dallarından biri olarak kullanmıştır. Tarihin her döneminde olduğu gibi belirli politik güçler karşısında insanlar söz söyleme hakkını, doğrudan bulamadıkları noktalarda sanata, sanatın kollarına müracaat ederek kullanmak istemişlerdir. Hitler'in despot tavrı da Brecht'i tiyatroya götürmüştür. Bu klasik anlamda bir tiyatrodan ziyade insanları da içine çeken, onları da düşünsel anlamda eyleme geçirmeyi amaçlayan bir araç olarak epik tiyatroya götürmüştür. Oyunda fazlasıyla grotesk unsurlar olmakla birlikte Brecht, Hitler'in biyografisinden doğrudan yararlanarak Hitler'in toplumsal sahada ve tarihsel süreç içerisinde gerçek yerini göstererek onu eleştirmeye çalışmıştır. Tabii bunu yaparken diyalektik idealizmden yararlanmak yerine, en azından bu oyunda, tarihsel gerçekçiliğe yaslanmayı tercih etmiştir. Tarihsel gerçekliği sahneye yansıtılan yazılarla vermeye çalışmıştır. Çünkü Brecht, Hitler'e karşı kinle birlikte eserlerine belirli mesajlar yükleyerek belli bir karşı güç yaratmaya çalışmıştır. Hitler gibi despot bir lider karşısında susmayı tercih eden, maruz kaldığı olayları kadere bağlayan bir insan kitlesini, uyanışa çağırmıştır. Öteden beri bilinir ki Brecht, hemen her eserinde toplumsal çelişkileri sergilemekle birlikte ekonominin gözle görülmeyen boyutunda şekillenen sınıf çatışmalarını eserlerine konu etmiştir. Özellikle Ui'nin önlenemeyen yükselişinin arkasında belirli insan kitlelerinin susmasını, biat etmesini öne çıkararak toplumun içinde bulunduğu yanlış somutlaştırmış ve insanları bu yanlıştan döndürmeye çalışmıştır. Sanatın bir dalı olan tiyatroyu da bir araç olarak bu amacı için kullanmıştır.

### Kaynakça

- Aykut, C. (2016). *Bertolt Brecht Estetiği ve Türk Tiyatrosuna Etkileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşe.
- Berman, Marshall (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Modernite Deneyimi*. (Ümit Altuğ-Bülent Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yay.
- Benjamin, W. (2007). *Brecht'i Anlamak*. (3. basım), İstanbul: Metis Yay.
- Brecht, B. (2014). *Bütün Oyunları 7*. (Özdemir Nutku, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı Yay.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (Kâmuran Şipal, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, B. (1990). *Sanat Üzerine Yazılar*. (Kâmuran Şipal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kesting, M. (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. (Yılmaz Onay, Çev.). İstanbul: Adam Yay.
- Nutku, Ö. (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yay.

- 
- Nutku, Ö. (1971). Ayak-Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 29-76.
- Odacı, S. (2010). Kafkas Tebeşir Dairesi ve Keşanlı Ali Destanı'nda Ortak Yönler, *Türkbilig*, 20, 200-215
- Otyam, F. (1967). *Gide Gide 9 / Korku - Kaymakam Babo - Köprü - Kara Tohum*. Ankara: Başnur Matbaası.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yay.
- Taner, H. (2010). *Keşanlı Ali Destanı*. (16. basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yula, Ö. (1994). Tiyatroda Modern / Postmodern. *Birikim*, 64.
- Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*. (Ayşegül Bahçıvan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Yalçın, A. ve Aytaş, G. (2005). *Tiyatro ve Canlandırma*. (5. baskı). Ankara: Akçağ Yay.
-