


Wolfgang Borchert'in *Draußen vor der Tür* (Kapıların Dışında) Adlı Oyununda Ekspresyonist Eğilimler¹

Nalan Saka , Denizli

 <https://doi.org/10.37583/diyalog.1499724>



Öz

Bu çalışmada 'Savaş Sonrası Alman Edebiyatı'nın önde gelen isimlerinden Wolfgang Borchert'in *Draußen vor der Tür* (Kapıların Dışında) adlı sıra dışı oyunu, ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımına bağlı tiyatro anlayışı ekseninde ele alınıp analiz edilmiştir. Oyun, cephede savaşmış Beckmann isimli bir askerin yurduna geri dönüş öyküsü üzerine kuruludur. Dışavurumculuğa dayalı dil ve anlatım özelliklerini bünyesinde barındıran oyunda, savaşın hem birey hem de toplum üzerinde bıraktığı psikolojik etkiler çarpıcı bir şekilde dile getirilir. Çalışmada Alman Dışavurumculuğunun savaş sonrası oyunlara yansıma biçimini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu sebepten ötürü ilk olarak "ekspresyonizm" kavramının ne anlam ifade ettiği açıklanarak edebi bir sanat akımı olarak tiyatro alanına etkileri, karakteristik özellikleri ve önemli temsilcileri ortaya konulmuştur. Tüm bu bilgiler ışığında, savaş sonrası tiyatronun büyük ses getiren tiyatro yapıtlarından biri olan *Draußen vor der Tür* adlı oyunun metin odaklı çözümlemesi yapılarak ekspresyonist tarzda yazılmış dramatik bir eser olarak okumanın mümkün olup olmadığı tartışılmıştır. Genel itibarıyla oyun bize savaşın ağır yükünü omuzlarında taşıyan bir askerin, evine döndüğünde artık hiçbir şeyin bıraktığı gibi kalmadığını görünce umutsuzluğa kapılışını ve kapıların dışında kalışını duyumsatmak ister. Başkahraman, tüm insani değerlerin anlamını yitirdiği bir dünyada hayatta kalmak istemez. Oyunda karşısına çıkan her insan, toplumun yozlaşmışlığını gözler önüne serer. Bir taraftan savaş gerçekliğini bizzat yaşamış bir askerin iç dünyasına tanık olurken diğer taraftan da savaş karşısında duyarsız kalan yönetimin ve toplumun eleştirisi yapılır. Çalışmanın sonuç bölümünde tüm bu düşüncelerin genel bir değerlendirilmesi yapılarak oyunda verilmek istenen mesajlar gün ışığına çıkartılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Savaş Sonrası Alman Edebiyatı, Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür*, Ekspresyonizm, Ekspresyonist Tiyatro.

Abstract

Expressionist Tendencies in Wolfgang Borchert's Play "Draußen vor der Tür" (The Man Outside)

In this study, the extraordinary play *Draußen vor der Tür* (*The Man Outside*) by Wolfgang Borchert, one of the leading names of 'Post-War German Literature', was discussed and analyzed in the context of the theater approach related to the expressionism movement. The play is based on the story of a return to the hometown of a soldier named Beckmann who fought on the front line. In the play, which includes language and expression characteristics based on expressionism, the psychological effects of war on both the

individual and society are expressed strikingly. The study aims to reveal the reflection of German Expressionism in post-war plays. For this reason, it was first explained what the concept of “expressionism” means, and its effects, characteristic features, and important representatives were revealed in the theater area as a literary art movement. In light of all this information, a text-oriented analysis of the play “The Man Outside”, one of the great-sounding theater works of post-war theatre, was made and it was discussed whether it was possible to read it as a dramatic work written in an expressionist style. In general, the play wants us to feel the despair and the presence of a soldier who carries the heavy burden of war on his shoulders, when he returns home, seeing that nothing remains as he left it. The protagonist does not want to survive in a world where all human values lose their meaning. Every person who comes across us in the play reveals the degeneration of society. On the one hand, while witnessing the inner world of a soldier who has experienced the reality of war himself, on the other hand, criticism of management and society is made, which is insensitive to war. In the last part of the study, a general assessment of all these ideas was made and the messages intended to be given in the play were brought to light.

Keywords: *Post-War German Literature, Wolfgang Borchert, The Man Outside, Expressionism, Expressionist Theatre.*

EXTENDED ABSTRACT

Expressionism, seen as one of the historical avant-garde art movements of the 20th century, aims to explain the period's political, social, religious, and moral problems on an abstract level by focusing on the individual's inner world. The theoretical side of the movement is Wilhelm Worringer's doctoral thesis published in 1908. In the introduction part of the study, the theoretical side of expressionism was examined by giving information. According to Worringer's thesis, the artist moves from two basic artistic orientations in the face of objective reality. These are defined under the name "Abstraction and Empathy". The two terms mentioned contain two basic aesthetic views that are opposite to each other. Worringer points out that the history of art continues to exist as a struggle between these naturalistic and abstractly inclined understandings of art. By explaining what these two artistic tendencies mean in essence, the philosophical, aesthetic and psychological foundations of the expressionism art movement were revealed.

Expressionists who find a way to fight the chaos of the outside world in aesthetic abstraction remove existing objects from their appearance in the real world and give them new and different meanings by breaking them from their historical, cultural, and social contexts. In the 20th century, as the idea of projecting apparent reality into another loses its meaning, the author tries to explain his writings abstractly by searching for new forms. He presents unusually the objects that exist in the environment in which he lives by taking them beyond his own reality. By presenting appearances in various ways from different perspectives, it creates new and diverse meanings for them. In this way, he dreams of creating a better world. The language and expression used by the author in his works move away from plainness and acquire a symbolic appearance. It is possible to see that all these characteristics and structural features are undoubtedly reflected in the theater understanding of the period.

Borchert's play "The Man Outside" includes theater-specific qualities that depend on the expressionism art movement. For this reason, general information about Expressionist theater was given in the second part of the study. It is observed that the plays of the theater movement that preceded the First World War concentrate more on the inner world of individuals and reveal their subconsciously hidden emotions. In addition, themes including spiritual depressions experienced by individuals in the face of mechanized society, rebellion against the bourgeois order, and father-son conflict are studied. With the emergence of the First World War, humanity has been dragged into a great catastrophe and all the value judgments adopted in social life have lost their meaning. The devastating effect of war has managed to make itself felt in every layer of society. The content of the plays is now observed to be the result of social and political problems such as the devastating effects of war on the individual, despair, social degeneration, rebellion against social order, and social change. Playwrights deal with problems in society by acting from a social realistic point of view.

Wolfgang Borchert is one of the leading representatives of Post-war German Literature and is among the group of writers influenced by the expressionist art movement. His play "The Man Outside" is a work that reflects the post-war era and includes expressionist features. This study aims to reveal the expressionist elements in the play by making a text-oriented analysis. For this purpose, in the third part of the study, the qualities of an expressionist playtext were examined in certain titles. Thus, the changes that the expressionist theatre has brought about in the play's structure were revealed. In the fourth part of the study, general information about the content of the play was given and the play was analyzed from a technical and thematic point of view. In general, the play reflects, in an expressionist style, the material and moral problems experienced by a soldier returning to his hometown after the Second World War. As a result of the technical and thematic analysis, it was concluded that the play is suitable to be read as a dramatic work written in an expressionist style.

1. Giriş

20. yüzyıl tarihsel avangard sanat hareketlerinden biri olarak görülen Ekspresyonizm, içinde bulunduğu zaman diliminin siyasal, toplumsal, dinsel ve ahlaki sorunlarını, bireyin iç dünyasını merkeze alarak soyut bir düzlemde anlatmayı yeğler. Söz konusu akımın, Birinci Dünya savaşı öncesinde Almanya’da ortaya çıktığını, savaş yıllarında geliştiğini ve sonrasında diğer Avrupa ülkelerine yayıldığını söylemek mümkündür. 1910 ile 1925 yılları arasında oldukça fazla etkili olan bu sanatsal hareket, ilk olarak Almanya’da doğduğu için “Alman Ekspresyonizmi” olarak da nitelendirilir. Akımın kuramsal yanı ise Wilhelm Worringer’in 1908 yılında yayınlanan “Abstraktion und Einfühlung” (Soyutlama ve Özdeşleyim) başlıklı doktora tezine dayanır. Worringer’in çalışmasına göre sanatçı, nesnel gerçeklik karşısında iki temel sanatsal yönelimden hareket eder. Bunlar “Soyutlama ve Özdeşleyim” olarak tanımlanır ve birbirine karşıt iki temel estetik görüşü içerir. Worringer sanat tarihinin, bu iki sanat anlayışının birbirine karşı vermiş olduğu bir mücadele olarak varlığını sürdürdüğünü belirtir. Toplumların içinde bulunduğu koşullar ve psikolojik nedenlerden ötürü ortaya çıkan bu iki karşıt sanatsal tutumun bir araya gelmesi durumunda ise modern sanatın kuşatıcı bir estetik görünüm kazanabileceğini vurgular:

Modern estetik’in Archimedes noktası, insanın sanat duyarlığının daha çok yalnız bir kutbunda bulunur. Eğer karşı kutuptan doğan çizgilerle birleşirse, ancak o zaman, modern estetik kuşatıcı bir estetik sistem biçimi kazanabilir. Bu karşı kutup olarak, biz, insanın özdeşleyim içtepisi yerine soyutlama içtepisinden kalkan bir estetik’i görüyoruz. Özdeşleyim içtepisinin, estetik yaşantının şartı olarak, tatminini organik olanın güzelliğinde elde etmesine karşılık, aynı şekilde soyutlama içtepisi de aradığı güzelliği, hayatı reddeden inorganik şeylerde, kristal çeşidinden şeylerde, ya da genel olarak dendiğinde, bütün soyut kanunluluklarda ve zorunluluklarda bulur. (Worringer 1985: 12-13)

Soyutlama ve özdeşleyim bireyin sanatsal duyarlığının iki kutbunu oluşturur. Özdeşleyim içtepisi, natüralist eğilimli sanat anlayışının temelini oluştururken, soyutlama içtepisi soyut eğilimli sanat anlayışının merkezinde yer alır. Söz konusu bu sanatsal üslupların ne anlama geldiğini açıklamak üzere Worringer, ünlü Alman filozof Theodor Lipps’in estetik öğretisine başvurur. Estetiğin psikolojik boyutuna Lipps şu sözlerle dikkat çeker:

Estetik, güzelin bilimidir; bu, çirkinin bilimini de içerir. Bir obje, bende özel bir duygu, ‘güzellik duygusu’ olarak tanımlayabileceğimiz bir duygu uyandırdığı ya da uyandırmaya yetili olduğu için ‘güzel’dir. Her durumda ‘güzellik’, bir objenin bende belli bir etki uyandırma yetisine verilen bir addır. Bu etki, her ne ise, bende meydana gelen bir etki olarak psikolojik bir olgudur. Estetik, bu etkinin özünü saptamak, çözümlenmek, nitelendirmek, sınırlamak ister. (Lipps 1923: 1)

Estetiği güzelin bilimi olarak tanımlayan ve doğal olarak karşıtını da içerebileceğinden bahseden Lipps için önemli olan herhangi bir nesnenin özünde uyandırdığı haz duygusudur. Bu estetik duygunun analizi ise sanatın özünü kavramada bize yol gösterici olacaktır. Öte yandan bireyin öznelliğinin dışavurumunu tetikleyen bu etki, estetiğin psikolojik yönünün göstergesidir. Estetiği psikolojiyle ilişkilendiren Lipps, sanatın anlamının estetik nesnelere zihnimizde yarattığı etkiyi araştırmakta saklı olduğunu belirtir. Worringer, Lipps’in “Einfühlung” (Özdeşleyim) kavramından yola çıkarak kendi

tezini ortaya koyar. Lipps'in kavramını tek başına yeterli görmez. Söz konusu kavramın, sadece doğayı taklit etmeye yönelik bir algı oluşturduğunu, doğayla barışık bir görüntü çizerek natüralist bir sanat anlayışına hizmet ettiğini savunur. İnsanın zihinsel bir varlık olduğunu geri plana iterek soyut düşünmenin önemini göz ardı ettiğini ileri sürer. Bu bağlamda Worringer, "Özdeşleyim" kavramının yanına "Soyutlama" kavramını da getirerek insanın dış dünya karşısında duyduğu endişe ve korkuyla baş etmenin yolunun iç dünyaya yönelmekte gizli olduğunu vurgular.

Dış dünyanın kaos ortamıyla mücadele etmenin yolunu estetik soyutlamada bulan dışavurumcular, var olan nesnelere gerçek dünyadaki görünüşlerinden uzaklaştırıp tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlarından kopartarak onlara yeni ve farklı anlamlar kazandırır. Görüldüğü üzere dönemin yazar ve sanatçıları yeni arayışlar içine girerek içinde yaşadığı gerçekliğe alternatif biçimler üretirler. 20. yüzyılda dış dünyayı olduğu gibi yansıtma anlayışı artık önemini kaybeder. Söz konusu dönemin yazın ve sanat anlayışını İpşiroğlu şu sözlerle özetler:

20. yüzyıl yazarı gördüğü ya da yaşadığı gerçekleri olduğu gibi gösteren bir yansıtmacı değildir. Yaşadığı her şeyi bozan, çarpıtan, değişik açılardan çeşitli biçimlerde yoğuran, kısaca sürekli değiştiren bir büyücüye, bir sihirbaza dönmüştür. Kafasında kurduğu, tasarladığı dünyalarla yaşadığı dünyaya yön vermeye, yeni yeni dünyalar yaratmaya çalışır. Yazın yapıtını oluşturan malzeme (dil, kurgu, biçim) belli bir olguyu yaratan bir araç olmaktan çıkar, artık. Konunun geri plana itilmesiyle başıboş kalan dil, beylik deyişlerden, alışlagelmiş kavramlardan kurtularak yeni biçimlerde ortaya çıkar. Sözcükler de kendi kendilerine yetmeye, kendi içinde bir bütünü oluşturmaya başlarlar, tıpkı matematik işaretleri gibi. (İpşiroğlu 2000: 13-14)

Görünen gerçekliği birebir yansıtma düşüncesinin anlamını yitirdiği 20. yüzyılda artık yazar yeni biçim arayışlarına yönelerek yazdıklarını soyut bir düzlemde anlatır. İçinde yaşadığı ortamdaki nesnelere kendi gerçekliğinin ötesine taşıyarak onları alışılmışın dışında sunar. Bu şekilde daha iyi bir dünya yaratmanın hayalini kurar. Yazarın yapıtlarında kullandığı dil ise sadelikten uzak ve simgeseldir. Çalışmada ele alacağımız Borchert'in *Draußen vor der Tür* adlı oyunu ekspresyonist tiyatroya özgü nitelikler taşır. Bu sebeple, öncelikle söz konusu tiyatro üzerine genel bir bilgi verilecektir.

2. Ekspresyonist Tiyatro

20. yüzyılın başlarında natüralist gerçekçi tiyatroya bir tepki olarak ortaya çıkan dışavurumcu tiyatro, özünde var olan düzene başkaldırışı kendine konu edinir. Dönemin içinde bulunduğu toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmeler insanlar üzerinde büyük bir tedirginlik ve huzursuzluk yaratır. Yeni bir dünyanın, yeni bir toplumsal yapının, yeni bir sanat arayışının özlemi had safhadadır. 20. yüzyıl içerisinde ülkeler arasında meydana gelen ekonomik çıkar çatışmalarının, toplumu topyekûn büyük bir savaşa sürüklediği görmezden gelinemez. Bu yüzyıl insanının içinde bulunduğu ekonomik koşullar, toplumsal hayatın gidişatını olumsuz etkilediği apaçık ortadadır. Savaşla birlikte ücretlerin azalması, silahlanmaya ayrılan bütçenin artması, gündelik ihtiyaçların karşılanamaması gibi sorunlar, insan üzerinde büyük bir iç huzursuzluk yaratır.

Sanayileşme, kapitalizm ve şehirleşmenin beraberinde getirdiği toplumsal sorunlar, insanı yaşadığı hayatı ve sahip olduğu değerleri sorgulamaya iter. Görüldüğü üzere, ekspresyonizmin temelinde bunalımlı dönem geçiren insanın geleceğe dair endişeleri ve güvensizliği vardır. Bireyi psikolojik olarak yıpratın ve olumsuz düşünmeye iten bu toplumsal ve siyasi ortam ise dönemin sanat anlayışını derinden etkiler. Norbert Otto Eke, ekspresyonizmin belli dönemlerde baskın güç olmasını şu şekilde yorumlar:

1900'lü yıllardaki edebiyat akımlarının gerçekçilik ve tarihselcilik geleneklerine karşı olan anti-mimetik tutumu, 1910'larda Avrupa bağlamında nispeten izole görünen bir modernite evresinin başladığı Ekspresyonizm'de de devam etti. Ekspresyonizm, yüzyılın başında içe dönüklük sanatına makine çağının güzelliği, hareketlilik, dinamikler ve eşzamanlılık, şok algısı, montaj ve dilin yok edilmesiyle -ama aynı zamanda savaşın büyük bir üretim olarak yüceltilmesiyle- karşı çıkan İtalyan Fütürizminin burjuva karşıtı sanatından esinlenmiştir. Gösterişten uzak atılımlar gerçekleştirerek kısa sürede Birinci Dünya Savaşı deneyiminin gölgesinde kalan 20. yüzyılın ilk çeyreğinde iki ana hareketin ortaya çıkmasıyla baskın güç haline geldi: Bunlardan biri politik aktivizme doğru ilerleyen, vizyoner coşkulu bir biçimde ütopyaı çağrıştıran bir eğilim, diğeri ise olumsuzluk ve yabancılaşma deneyimlerini ele alan, benliğin ve aşkınlığın kaybını, ölümü ve yıkımı yansıtan bir eğilimdir. (Eke 2015: 174)

Eke'ye göre ekspresyonizm, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde iki temel eğilimin ortaya çıkmasıyla birlikte zirveye yerleşmiştir. Bunlardan biri toplumsal değişimi kendine ilke edinen, bireyin hayal dünyasını öne çıkarmayı arzulayan ve belli bir görüşü temsil eden bir yönelimdir. Diğeri ise yaşanan olumsuz deneyimler sonucu bireyin topluma yabancılaşmasını ele alan, benliğin ve tanrısal gücün varlığının kaybıyla birlikte ölümü ve öz yıkımı yansıtan bir eğilimdir. Böyle bir zeminde doğan bu akımın, oyunların içeriğini şekillendirmede büyük bir rol oynadığı şüphesiz ortadadır. Eke, ekspresyonist dramının karakteristik özelliklerini ise şu şekilde sıralar:

Ekspresyonist drama temelde ideolojik bir düşünce oyununu karakterize eder. Gerçekliğin dışavurumcu deneyiminin bir aracı olarak söz konusu dramının ortaya çıkışı savaş dönemine denk gelir. Düzyazıda olduğu gibi, psikolojik motivasyonlar ve nedensellik belirleyici bir rol oynamaz: Dışavurumcu dramaların dramatik kişilikleri, psikolojik olarak kendine yeten karakterlerden çok, talepleri sesli olarak dile getiren konuşmacılardır. Bu tarz oyunlarda genellikle oğul, kız, baba gibi tipik karakterler yer alır. İstasyon dramasının dramaturjik figürünün tipolojik olarak daha detaylı incelenmesi gerekir; bununla ekspresyonist drama, bir karakterden ziyade bir istasyonun gelişimini hedefler: eskiden yeni kişiye doğru; burada bireysel istasyon, daha yüksek veya daha derin bir gelişim yolunda bırakılan bir deneyim ve bilinç durumunu belirtir. Bunlar, Georg Kaiser'in "Sabahtan Gece Yarısına" (1912) ve Ludwig Rubiner'in "Şiddet" (1919) adlı oyunlarında örneklendiği gibi, benliğini arama ve dönüşüm istasyonlarıdır. (Eke 2015: 175)

Ekspresyonist bir tiyatro eserini, esasen içerisinde belli bir ideolojik görüşü barındıran bir oyun türü olarak tanımlamak mümkündür. Gerçekliğin dışavurumcu bir bakışla sorgulanmasını amaçlayan bu oyun türünün savaşın gölgesinde büyüyüp geliştiğini söyleyebiliriz. Jörg von Brincken ve Andreas Enghart, Alman Ekspresyonizmin Avrupa avangardında özel bir konuma sahip olduğunu, tiyatronun edebiyatla yeniden ilişkilendirilmesi çağrısında bulunduğunu ve tiyatronun araçlarını metnin içeriğine tabi kıldığını iddia ederler. Onlara göre Ekspresyonizm ideolojik bir uyanış hareketi olarak

ortaya çıkmıştır ve sahneyi toplumsal değişim iddiasının bir aracı haline getirmiştir. Bu durumun ise özellikle oyunlardaki başkahramanların coşkulu beden diline, etkileyici ve ikna edici konuşma biçimlerine büyük ölçüde yansıdığını belirtirler. (Brincken / Enghart 2008: 89) Öte yandan Şener, tiyatroya kazandırdığı yeniliklerle tiyatronun gelişimine önemli bir katkı sağlayan ekspresyonizm akımının başlangıç ve gelişme döneminde birbirinden farklı eğilimler içerisinde olduğunu ileri sürer:

Dışavurumculuk, başlangıçta bireysel heyecanların, bilinçaltı baskılarının özgür ifadesi iken, giderek toplumsal sorumluluk yüklenmiştir. Gerçekçiliğin tersine, toplumda gözlenen yazgı kesinliğindeki koşullar karşısında, etkin bir tavır alır. Kurban vermek pahasına da olsa, çağdaş toplumun makine duygusuzluğundaki ilişkilerini, savaşımlara yol açan yürtücülüğünü ve adaletsizliğini değiştirmek ister. (Şener 2006: 253)

Ekspresyonist oyun yazarlarının başlangıçtaki hedefleri, bireyin iç dünyasında taşıdığı duygu ve düşüncelerini özgürce ifade edebilmesini sağlamaktır. Ancak ilerleyen zamanlarda baş gösteren sosyo-politik olaylar sebebiyle bu amaçlarından uzaklaşarak daha iyi bir dünya yaratmanın hayalini kurarlar. Dolayısıyla oyunların içeriğini artık toplumsal ve siyasal içerikli sorunlar oluşturur. Bu açıdan bakıldığında, ekspresyonist tiyatroyu ortaya çıktığı zaman dilimine uygun olarak savaş öncesi ve sonrası olarak iki farklı döneme ayırmak mümkündür. Savaş öncesi dönemdeki ilk ekspresyonist sanatçıların nasıl bir eğilim içinde olduğunu ise Şener, “*İç Gerçeğin Özgürce İfade Edilmesi*” (Şener 2006: 250) başlığı altında şu şekilde değerlendirir:

Düşler, düşlerin karmaşası, iç itilimler, insanın yaşamına yön veren gizli güçler olarak önem kazanmıştır. Bu tercihte psikanaliz biliminin bulgularına duyulan ilginin payı vardır. Ruh hastalıkları, komplekslerde alınır. Bunların rahatça ifade edilmesine çalışılır. Bu yüzden ilk dışavurumcular özde ve biçimde her türlü sınırlamaya karşı çıkmış, sanatta mantık kurallarının, ahlak kısıtlamasının, dış gerçeğin baskısının kaldırılmasına çalışmışlardır. (Şener 2006: 250)

Birinci Dünya savaşı öncesinde gelişen söz konusu tiyatro akımının oyunları, daha çok bireyin iç dünyasını merkez alarak onun bilinçaltında saklı kalmış duygularını açığa çıkarmaya odaklanır. August Strindberg’in *Ein Traumspiel* (Rüya Oyunu) (1907) ve *Gespensersonate* (Hayaletler Sonatı) (1908) ile Frank Wedekind’in *Frühlings Erwachen* (İlkbahar’ın Uyanışı) (1890-91) gibi oyunları bunlara örnek verilebilir. Öte yandan makineleşmiş toplum karşısında bireyin yaşadığı ruhsal çöküntüler, burjuva düzenine karşı başkaldırı, baba-oğul çatışması gibi temaların işlendiği de gözlerden kaçmaz. Allkemper ve Eke bu dönemin dikkat çeken oyunlarını ise şu şekilde sıralar: Ernst Barlach’ın *Der Tote Tag* (Ölü Gün) (1912), Reinhard Johannes Sorge’nin *Der Bettler* (Dilenci) (1912), Reinhard Goering’in *Seeschlacht* (Deniz Muharebesi) (1917), Georg Kaiser’in *Von morgens bis mitternachts* (Sabahtan Gece Yarısına) (1912), *Gas I* (Gaz I) (1917/ 18), *Gas II* (Gaz II) (1918) ve Walter Hasenclever’in *Der Sohn* (Oğul) (1914). (Allkemper / Eke 2016: 261-262) Ekspresyonist yazarlar sadece modernleşmenin toplumsal sonuçlarını değil, aynı zamanda bunların gerçekliğinin duyusal deneyimi üzerindeki etkilerini de ele alırlar. Her şeyden önce zamanın hızlanmasıyla birlikte elektrik enerjisinin kullanılmaya başlandığı sanayileşmiş kentlerde yaşayanlarda ortaya çıkan duyusal aşırı yüklenme, öznenin parçalanması olarak deneyimlenmekte ve kurgulanmaktadır. (Burdorf / Fassbender / Moennighoff 2007: 222-223)

Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkmasıyla, mevcut silahlı çatışma birçok metnin (savaş dışavurumculuğu) konusu olur. Birçok yazarın cephede ölmesi ve hayatta kalanların sahada milyonlarca insanın katledilmesi karşısında yaşadığı hayal kırıklığı, ruh halinde değişikliğe yol açtı. Akımın sanatçıları savaşın sona ermesi için propagandacılara dönüştü. Sol sosyalist ve anarşist konumları temsil eden birçok yazar, Almanya ve Avusturya'daki devrimlere aktif olarak katıldı. Bu sebepten ötürü ekspresyonizmin geç dönemi politik aktivizmden güçlü bir şekilde etkilenir. (Burdorf, Fassbender und Moennighoff 2007: 224) Savaş sonrası dönemin karakteristik özelliğiyle ilgili ise Şener *Daha İyi Bir Dünya Ülküsü* (Şener 2006: 250) başlığı altında şu yorumları yapar:

Dışavurumcu akım yazarları savaşın yarattığı dehşete karşı tepki göstermişlerdir. Bu tepkiyi dünyanın anarşik durumunu sergileyerek dile getirirler. Kan dökücülük sanki bir alışkanlık olmuştur. Öldürme, diri diri gömme, intihar, işkence sahneleri yazarın toplumsal ve bireysel yozlaşmaya karşı protestosudur. Sosyal adaletsizliği ele alan, devrim ülküleri taşıyan eserler yazılır. İnsanın umutsuzluğuna karşı bir çare aranmaktadır. Mekanik ve insafsız bir düzenin koşullarını aşmanın yolunu bulmaya çalışan yazarlar, insansızlaşmaya karşı yeni değerler getirirler. (Şener 2006: 250-251)

Birinci Dünya Savaşının ortaya çıkmasıyla beraber insanlık büyük bir felakete doğru sürüklenmiş, toplumsal hayatta benimsenen tüm değer yargıları anlamını yitirmiştir. Savaşın yıkıcı etkisi, toplumun her tabakasında kendini hissettirmiştir. Dönemin oyun yazarları yaşanan bu vahşetin acı ve kirli yüzünü oyunlarına taşır. Oyunların içeriğini ise artık savaşın birey üzerinde bıraktığı yıkıcı etkiler, umutsuzluk, toplumsal yozlaşma, toplumsal düzene başkaldırı ve toplumsal değişim oluşturur. Dolayısıyla oyun yazarlarının toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla hareket ettiği söylenebilir. Bu dönemin belli başlı yazarları arasında hiç kuşkusuz Ernst Toller, Georg Kaiser ve genç Bertolt Brecht vardır (Nutku 1997: 139). Borchert'in *Draußen vor der Tür* (*Kapıların Dışında*) adlı oyunu da savaş sonrası döneme ışık tutan ve ekspresyonist özellikler taşıyan bir yapıttır. Çalışmamızda söz konusu oyunun metin odaklı çözümlemesini yaparak içerdiği ekspresyonist öğeleri ortaya koymaya çalışacağız. Ekspresyonizm, kendinden önceki tiyatro biçimlerine tepki göstermesiyle, bireyin iç dünyasına yönelmesiyle ve de yeni bir düzen isteğiyle tiyatroyu etkilerken oyun yazımında ve sahnelemede önemli değişikliklere imza atmıştır. Bu bağlamda çalışmamızda ele alacağımız tiyatro eserinin sadece metin çözümlemesi yapılacak ve sahnelenme özelliklerine değinilmeyecektir.

3. Ekspresyonist Oyun Metnine Özgü Nitelikler

3.1. Düşünce Öğesinin Öne Çıkması

Ekspresyonist tiyatro eserlerinde oyun metninin temel unsurlarından biri olan düşünce önem kazanarak ilk sıraya yerleşir. Bilindiği üzere daha önceki dönemlerde olay örgüsü oyun metninin en önemli öğesi konumundaydı. Dram sanatında meydana gelen gelişmeler sonucunda bu durum zaman içinde değişikliğe uğrayarak yer yer oyun kişisi ön plana çıkmıştır. Ekspresyonist tiyatrodaki ise oyunda işlenen tema diğerlerinden üstün tutularak birinci sıraya yükselmiştir. Şener bu değişikliği Antik tiyatronun başlangıcından ele alarak şu şekilde özetler:

Antik tiyatrodan başlayarak oyun içeriğinin en önemli ögesi ya konu ya da oyun kişileri olmuştur. Oysa şimdi düşünce ögesi ön plana geçmektedir. Oyunun olay dokusu, oyunun sunmak istediği bildiriye göre düzenlenir. Bu yüzden konunun, neden-sonuç ilişkisine göre düzenlenmiş bir olay dizisi içine sunulmasına gerek kalmamıştır. Tüm ilgi oyunun teması üzerine toplandığından olaylar ve durumlar da tema çevresinde yoğunlaştırılır. Sahnede birbirini mantıklı olarak izleyen olaylar yerine, yan yana, eşzamanlı olarak sunulan olaylar ve durumlar yer alır. (Şener 2006: 251-252)

Şener'in yaptığı açıklamalardan hareketle, oyun metinlerinde düşünce ögesinin ön planda tutulması beraberinde bir sürü değişiklik ortaya çıkarır. Olay örgüsü ve oyun kişileri daha önceki kurallara tabi olmaktan sıyrılarak esneklik kazanır. Olay örgüsü neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde düz bir çizgide hareket etmesine gerek kalmaz. İşlenen temaya göre olay ve durumlar değişir. Sahnede birbirini mantıklı bir şekilde takip eden olaylar yerine eş zamanlı ve yan yana sunulan olay ve durumlar göze çarpar.

3.2. Bilinçaltının Yansıması

Ekspresyonist oyun yazarları, oyunlarında bilinçaltının karmaşık görünümünü gün yüzüne çıkarmaya çalışırlar. Oyunun temel kişinin somut yaşam gerçeği karşısındaki içsel tutumunu dışa vurmak için bilinçaltını yansıtmaya eğilim gösterirler. Çünkü bilinçaltı aklın ve mantığın etkili olmadığı özgür bir düşler alanını temsil eder. Bu şekilde bireyin iç dünyasında saklı olan duygu ve düşüncelere erişmenin mümkün olacağına inanılır. Özellikle ekspresyonist tiyatro anlayışını benimseyen August Strindberg'in *Rüya Oyunu* adlı eserinin önsözünde geçen şu ifadeler dikkat çekicidir: "Her şey olabilir. Her şey olası ve olanaklıdır. Zaman ve mekân yoktur. Önemsiz bir gerçeklik temeli üzerinde imgelem, anıların, yaşantıların, özgür düşlemlerin, anlamsızlıkların ve doğaçlamaların karışımından yeni biçimler tasarlayarak işler. Karakterler ikiye bölünür, çiftleşir, büyür, yok olur, daralır, dağılır, birleşir." (Akt.: Innes 2010: 55) Bu bağlamda gerçekle düş ayırt edilemeyecek kadar yoğundur ve birlikte sunulur. Aklın ve mantığın işlemediği her şey bu düşsel atmosferde mümkün olarak gösterilir. Strindberg'e göre rüya gören kimse hiçbir baskı altında kalmadan istediğini düşleyebilir. Bundan ötürü rüyalarda her olay gerçekleşebilir ve her şey olasıdır. Bilinçaltı, gerçek dünyada gerçekleşmemiş birçok arzuları içerisinde barındırır. İşte bunlar rüya yoluyla gerçeğe dönüşebilir. Rüyalarda yer ve zaman kavramının var olduğu söylenemez. Mantık dışı her olay veya durum gerçekleşebilir. Zaman ileriye ve geriye doğru akararak karakterler genç ve yaşlı halleriyle karşımıza çıkabilirler. Çalışlar, ekspresyonist tiyatronun düş oyunları dramaturjisine dair şu değerlendirmeleri yapar:

Gizemci, akıldışı ve aşırı öznelci bir anlayış doğrultusunda, Dışavurumcu Tiyatro, bireyin öznel iç yaşantısını ve tinsel başkaldırışını tiyatronun odağına yerleştirir; zihinsel gerçekliği mutlaklaştırarak, zaman ve mekânın soyutlandığı bir düşünsel anlatım dramatiği yaratır. Burada belli bir olay örgüsüne başvurulmaksızın, ana tema bir değişmezlik olarak merkezleştirilir; köktenci başkaldırı, trajik durum, paradoks vurgulama, fantastik anlatım, düş dünyası, abartma ve groteskleştirme aracılığıyla bilinçaltının, zihinsel gerçekliğin eylemin yerine geçmesine çalışılır. (Çalışlar 1995: 164-165)

Çalışlar'ın yorumlarından hareketle, ekspresyonist tiyatro gizemci, mantıkdışı ve çoğunlukla öznel bakış doğrultusunda hareket ederek bireyin iç dünyasını ve ruhsal başkaldırışını dile getirmeye kendine uğraş edindir. Bireyin zihninde yarattığı gerçeklik üstün tutularak yer ve zaman soyut bir düzleme taşınır. Çeşitli yöntemler kullanılarak bilinçaltının ön plana çıkarılması sağlanır.

3. 3. Durak Tekniği (Stationentechnik)

Ekspresyonist tiyatro anlayışının dramatik biçimi olarak görülen “Stationendrama” da, seyirci baştan sona kurgulanmış bir olay örgüsü yerine oyunun merkezinde duran ana kişinin kaderini takip eden düzensiz sahneler izler. Durak tekniğiyle, oyunun ilerleyişi artık psikolojik olarak temellendirilmiş ve motive edilmiş anlaşılır eylem adımları dizisiyle değil de esnek veya hiç bağlantısı olmayan, genellikle ‘duraklar ve resimler’ gibi özerk eylem parçacıkları dizisiyle sunulur. Söz konusu teknikle yazılmış oyunların çoğunda genellikle oyunun merkezinde tek bir kişi yer alır. Bu kişi içinde yaşadığı çevreden izole edilmiş bir vaziyettedir. Fakat yine de “değişmeye” olan inancından ve yeteneklerinden asla vazgeçmez. Strindberg de düş ile gerçekliği birbirine karıştırarak metne aktarmada bu tekniğe başvurur. Özellikle *Nach Damaskus* (Şam’a doğru) adlı oyun üçlemesinde bu tekniği geliştirerek ekspresyonist tiyatroya öncü eserler kazandırdığı söylenebilir (Fähnders 2010: 172). Durak tekniğe göre yazılmış bir oyunun yapısıyla ilgili Brauneck şu açıklamaları yapar:

(...) oyunun gelişimi psikolojik bir nedensellikten kaynaklanan eylemler zincirine dayanmaz; oyunun gelişimi eylemde bulunan oyun kişisini sürekli yeni olaylara, yeni yargılara sürükleyen her bağımsız oyun bütünlüğü içerisindeki duraklarla sağlanır. Bu sırada, çoğunlukla gerçeklik düzlemleri de değişir. Düş, imge, masal dünyası ve somut gerçeklik son derece karmaşık, ancak eylemde bulunan kişilerin yaşantılarında söz konusu olabilecek bir oyun dünyası oluştururlar. Duraklar birbirini zamansal ardışıklık ilkesine göre izlemezler, kolayca yer değiştirebilirler; geçmiş, şimdi ve gelecek iç içedir. (Brauneck 1982: 206)

Yukarıda sözü edilen karakteristik özelliklere sahip oyunda peş peşe sıralanmış olaylar dizisinde herhangi bir nedensellik belirten bağ yoktur. Oyunun merkezinde bulunan baş figürün kendi bakış açısına göre şekillenmiş ve mantığa uygun olmayan şekilde süre gelen olaylar zinciri dikkat çeker. Görüldüğü üzere klasik dramın yapısıyla çelişen bu oyun tekniğinde, “perdelere bölünme yerine, sayıca kısıtlanmamış anlatım durakları seçilmiştir. Bunlar aynen düşlerde olduğu gibi belli bir kronoloji ya da süreklilik içermeyen sıçramalı bir akış içindedir.” (Candan 2003: 71). Rüya, imge, masal dünyası ve gerçek gerçeklik kusursuz bir şekilde yan yana gelerek son derece karmaşık bir oyun dünyası oluşturur. Duraklar sürekli bir zaman akışını takip etmez ve kolaylıkla yer değiştirebilme potansiyeline sahiptirler. Geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe olduğundan ayırt edilmesi olanaksızdır. Tüm bu sözü edilenlerden sonra ekspresyonist tiyatroyun durak oyunu modelinin olay, yer ve zaman birlikteliğine dayanan geleneksel tiyatro anlayışının kalıplarını ters yüz ettiği söylenebilir. Öte yandan bu durum baş figürü olayın merkezine yerleştirerek 19. yüzyıldan beri kesintiye uğrayan tiyatroyun iletişim sorunsalına yeni bir boyut kazanır. Doğadaki gerçekliği olduğu gibi tasvir etmekten yana olan natüralist

oyunların aksine durak oyunları bu betimleme anlayışından kendilerini alı koyarlar. Salt gerçeklik ve betimleme yerini dışavurumcu ‘yeni insana’ dönüşümü gösterilen kahramanın bildirisine, vereceği mesaja bırakır (Fähnders 2010: 173).

3.4. Yer ve Zaman

Oyunculardaki olay dizisinin neden sonuç ilişkisine dayalı yapısının ters yüz edilmesiyle birlikte yer ve zaman ilkesinde de kırılmalar baş gösterir. Oyunda gecen olaylar sıçramalı bir akış içinde, zamansal bir kronolojik sıralamaya tabi tutulmadan verilir. Öte yandan düş gücünün oyun metnine girmesiyle sıra dışı mekanlar göze çarpar. Ekspresyonist oyunlardaki mekân tanımlamasına Patrice Pavis ise şu şekilde bir açıklama getirir: “Ekspresyonist mekân, parabolik mekânlarla (hapishane, sokak, tımarhane, şehir) karakterize edilir. İdeolojik ve estetik bilinci derinden sarsan bir krize tanıklık eder.” (Pavis 1998: 361) Dolayısıyla akımın önde gelen yazarların ideolojik anlamları olan mekanlara ve estetik bilinçlenmeye büyük önem verdiğini söylemek yerinde bir ifade olacaktır.

3.5. Oyun Kişileri

Ekspresyonist oyunlarda tek bir ana figür vardır. Tüm gerçekleşen olaylar onun gözünden anlatılır. Söz konusu baş kişinin oyunun başından sonuna kadar acı çektiğine şahit olunur. O tüm gücüyle var olan yozlaşmış düzene başkaldırır. Çevresindeki tüm insanların tepkilerine ve duyarsızlığına rağmen tek başına mücadelesini sürdürür. Oyunun sonunda ise kaybederek yenilgiye uğrar. İdealleri uğruna savaşmış can verenler ise ekspresyonist oyunlarda yüceltilir. Şener ekspresyonist eserlerdeki ana figürü *Baş Oyun Kişisinin Daha İyi Bir Dünya Ülküsüne Kurban Edilmesi* (Şener 2006: 252) başlığı altında tanımlayarak şu şekilde bir değerlendirme yapar:

Oyunun tek önemli kişisi vardır. Olaylar onun bakış açısından verilir. Bu baş oyun kişisi, maddesel değerlere düşkünlüğün, yalanın, kötülüğün kurbanı olur. Aynı zamanda gelecek mutlu günler için bir adak kurbanı değeri taşır. Dışavurumcu tiyatrodaki oyun kişileri karakter boyutları içinde ele alınmamışlar, tipik birkaç çizgi ile belirtilmişlerdir. Bu tipler iletilmek istenen görüşle ilgili olarak bireysel, ya da toplumsal bir özelliği simgelerler; soyut ve kavramsal tiplerdir. (Şener 2006: 252)

Oyunun merkezinde yer alan baş oyun kişisinin idealleri uğruna can veren bir kimseyi temsil ettiği hiç kuşkusuz aşıkardır. Daha iyi bir dünya kurma hayaliyle yaşar. Diğer oyun kişileri ise belli bir düşüncüyü, kurumları ve toplumsal sınıfları temsil eden tipler olarak karşımıza çıkarlar. Oyun metinlerinde kendine has özellikleriyle yer almazlar. Dolayısıyla karakter olarak nitelendirmemiz mümkün değildir. Söz konusu kişiler ise genel itibarıyla isimleri olmadan metinlerde var olur. İçinde bulunduğu toplumsal sınıfın özelliklerini taşıyan tipik bireylerdir.

3.6. Dil ve Üslup

Ekspresyonist oyunlarda kullanılan dil ve üslup için metaforik ve çağrışımsal bir anlatım tarzının benimsendiği söylenebilir. Özellikle metaforların oldukça yaygın bir biçimde kullanıldığı göze çarpar. Genel olarak gerçeklikle, açıklanabilirlikle veya mantıkla hiçbir bağlantının olmadığı bir dil ve anlatım söz konusudur. Oyunlar düşünce ögesini ön plana çıkarmayı amaçladığı için baş kişinin oyunun temel düşüncesi üzerine vermek istediği mesajlar çoğunlukla uzun monologlar eşliğinde karşımıza çıkar. Ekspresyonistler monologları kişilerin iç dünyasının doğrudan bir yansıması olarak görürler ve bu sebepten ötürü ağırlıklı olarak kullanmaya özen gösterirler. Diyaloglara baktığımızda ise “telgraf konuşmalarını hatırlatacak biçimde kısa, kesik, montajlanmıştır, sessizlikler en az sözler kadar önemlidir.” (Çakmak 2015: 37) Dolayısıyla kullanılan dilin diğer dönemlerden oldukça farklı olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle bu yöntem bilinçaltının karmaşık dünyasını yansıtmada büyük rol oynar.

3.7. Karşıt Ögeler

Karşıtlık ilkesi, ekspresyonist oyunların yazımı ve sahnelenme aşamalarının her birinde karşımıza çıkarak büyük bir çosku yaratır. Daha önce bahsettiğimiz dil ve üslup özelliklerinde de bu ilkeye çokça başvurulduğu ortadadır. Oyunlardaki baş kişinin bitmek bilmeyen monologları ve diyaloglarda geçen kısa kısa ifadeler ile telegrafik konuşmalar zaten bu tezatlığı bize görünür kılmaktadır. Dolayısıyla oyun metninin karşıtlıklar ilkesine dayanan bir yapısının olduğunu açık bir şekilde ifade edebiliriz. Öte yandan Şener, ekspresyonist oyunlardaki karşıt ögelerin neler olduğuna ve ne amaçla kullanıldığına şu sözlerle dikkat çeker:

Sözde, görüntüde, anlamda karşıtlıklardan yararlanılarak heyecansal etki sağlanmıştır. Gerçek ile fantazi, Tanrısal olanla dünyadaki vahşet, lirizm ile pornografi, kısa anlatım ile uzun monolog, düzyazı ile koşuklu yazı yan yana getirilir. Karşıt ögeler sık sık birbiri ile yer değiştirir. Sahneler ve sahnelerdeki küçük birimler ivedi olarak değişmekte, bu devrimle karşıtlık daha çarpıcı olmaktadır. Karşıtlık, devinim, ivedilik, dünyanın anarşik durumunu sergiler. (Şener 2006: 252)

Şener’in yorumlarından hareketle ekspresyonist oyunlarda karşıtlıklardan büyük ölçüde yararlandığımızı dile getirebiliriz. Kullanılan dilde, sahnelemede ve işlenen temada karşıt ögeler iç içe bulunur. Tüm bunlarla içinde yaşanan dünyanın kaos halini yansıtmaya çalışılır.

4. Ekspresyonist Bir Oyun Örneği: Wolfgang Borchert ve *Draußen vor der Tür*

4.1. Oyunun İçeriği

Savaş bittikten sonra evine dönen Beckmann, zihinsel ve fiziksel yönden kendini yaralı hisseder. Yaşadığı acılara son vermek ve huzurla uyuyabilmek için Elbe nehrine atlamayı düşünür. Elbe nehri ise onun canını almak istemez, yeniden hayata tutunabilmesi için onu

kıyıya geri püskürtür. Beckmann, geride bıraktıklarıyla yüzleşmek adına ilk eşini görmeye gider. Eşinin başka bir adamla yaşadığını ve küçük kızının öldüğünü öğrenince kahrolur. Gece vakti nehrin kıyısında otururken bir kızla karşılaşır. Beckmann'ı ıslak ve üşümüş halde görünce evine davet eder. Birlikte kızın evine giderler. Eve vardıklarında kız Beckmann'ın gaz maskesi gözlüğünü görünce onunla önce alay eder. Sonra ona kocasının Stalingrad'ta üç yıldan beri kayıp olduğundan, yaşayıp yaşamadığını bilmediğinden, açlıktan ve soğuktan donarak ölmüş olabileceğinden bahseder. Beckmann'a kocasının kıyafetlerinden verir. O anda tek ayaklı adam yani kızın kocası içeri girer ve kız çığlık atar. Tek ayaklı adam eşinin yanında başkasını görünce öfkelenir. Beckmann hemen dışarıya çıkar. Daha sonra eski komutanı Binbaşı'nın evine gider. Binbaşı, Beckmann'a akşam yemeği vaktinde kendisini neden rahatsız ettiğini sorar. Beckmann, savaşta ölen arkadaşlarının sorumluluğunu artık üzerinde taşıyamadığını, geceleri uyuyamadığını, artık dayanacak gücünün kalmadığını ona anlatır. Binbaşı ise kendini yaşananlardan hiçbir şekilde sorumlu tutmaz. Beckmann'a ise harp karşısında aklının karıştığını, boş yere telaşlandığını söyler. Beckmann, Binbaşı'ya geceleri gördüğü bir kabustan bahseder ve kendisine verdiği sorumlulukları hatırlatır. Ancak Binbaşı onu yine anlamak istemez. Aniden ışıklar söner, Beckmann bir şişe içki ve biraz ekmek alıp evden çıkar. Aşk kapısı ve sorumluluk kapısı kapandığından Beckmann, bu defa iş arar. Bir kabare direktörüyle tanışır. Kabare direktörü önce onu reddeder. Sahneye acemi birinin çıkmasını doğru bulmaz. Sonra Beckmann ona hayatının savaş meydanlarında geçtiğini, açlıkla soğukla savaştığından bahseder. Bunun üzerine kabare direktörü ona bir fırsat verir. Beckmann, savaş yıllarından kalma bir şarkı söyler. Direktör, şarkıyı çok karamsar bulur ve seyircilerin sahnede umut vaat eden şeyleri izlemek istediğini belirtir. Beckmann, yönetmenin söylediği sözleri yanlış bulur ve hemen tiyatroyu terk eder. Beckmann yaşadıklarını Öteki ile tartışır. Ona ebeveynlerinin evine gitmesini önerir. Kapıyı Bayan Kramer açar. Yaşlı kadın, ona ailesinin gazla intihar ettiğini söyler. Böylece ısınabileceği ve yiyecek bir şeyler bulabileceği son kapıda kapanır. Oyunun sonunda ona en başından beri cesaret veren "öteki" de ortadan kaybolur. Beckmann soruları, anıları, kâbusları ve sorumluluklarıyla "kapıların dışında" yapayalnız kalır.

4.2. Oyunun Analizi

Oyun, 1946 yılında yıkım edebiyatının temsilcilerinden, Nasyonal Sosyalizm ve savaş karşıtı fikirleri olan Wolfgang Borchert tarafından oldukça kısa bir zaman diliminde yazılmıştır. Yazar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya'nın Hamburg kentine, memleketine geri dönen bir askerin bedeninde ve ruhunda taşıdığı savaş izleriyle yaşamını sürdürebilmek veya yaşamından vazgeçmek arasındaki gelgitlerini, iç çatışmalarını dışavurumcu bir dil ve anlatımla gözler önüne serer. Bir taraftan da iktidar güçlerin ve savaş sonrası duruma duyarsız kalan halkın eleştirisi yapılır. Savaşın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan ve toplumu savaşa sürükleyen durumları, savaş sonrası toplumda oluşan psikolojiyi, savaş gerçekliğini birebir yaşamış ve evine döndüğünde bu yükü hala omuzlarında taşıyan bir askerin iç dünyasını irdeleyerek sunar yazar ve

oyununu “hiçbir tiyatronun oynamak, hiçbir seyircinin görmek istemediği oyun” (Borchert 2017: 5) olarak tanımlar.

Oyun metninin dramatik formuna baktığımızda ise, tek ana karakter Beckmann ile bağlantılı temalar üzerine kurulmuş beş sahneden oluşan bir durak oyunuyla karşılaşırız. Gece vakti Elbe nehri kıyısında gerçekleşen olay örgüsünden önce üç metin pasajı dikkat çeker. Bunlar, İzleyiciyi veya Okuyucuyu savaş sonrası Almanya'ya götüren önsöz, Tanrı ile ölüm arasındaki diyalogun başlangıcı ve Beckmann'ın Elbe ile konuşma rüyasıdır. Kitabın önsözünde geçen şu cümleler ise adeta oyunun içeriğini özetler niteliktedir:

Bir adam Almanya'ya geliyor. Uzun zaman yad ellerde kalmıştı, bu adam. Çok zaman. Belki haddinden fazla. Adam giderken başka idi, dönüşünde bambaşka... İçiyle de öyle. Adam bin şu kadar gün soğuklarda, ayazda, kapıların dışında bekledi. Para yerine dizkapağını verdi de içeriye öyle girebildi. Bin şu kadar gece soğuklarda, ayazda, dışarılarda bekledi, işte en sonunda yerine yurduna dönebildi. Bir Adam Almanya'ya geliyor. Geliyor, yaman bir film seyrediyor. Oyun sürüp giderken sık sık kolunu çimdiklemesi gerek; çünkü uyanık mı, yoksa rüya mı görmekte, bilmiyor. Ama sonra sağında solunda daha bunca insanın aynı filmi yaşadıklarını görüyor. Demek gerçek, diye düşünüyor, ne çare, gerçek! Evet, sonunda karnı aç, ayakları üşümüş, kendini tekrar sokakta bulunca bunun pek orta malı, pek beylik bir film olduğunu anlıyor. Almanya'ya dönen bir adamın, onlardan birinin hikâyesi. Adam, onlardan biri; onlar yurtlarına dönerler, ama evleri barkları kalmamış ki yurtlarına kavuşsunlar. Artık onların yerleri kapıların dışıdır. Onların Almanya'sı dışarıdır, gece vakti yağmurda sokak. Budur onların Almanya'sı. (Borchert 2017: 26)

Bu cümlelerle yazar bizi savaş sonrası Almanya'nın içinde bulunduğu acı durumla yüzleştirir. 1940'lı yıllar açlığın, soğğun, hastalığın, esaretin hâkim olduğu, Nazi Almanyası'nın Avrupa'ya kan kusturduğu zamana denk gelir. Nazi Ordusu Rusya'ya doğru ilerlemekte, insanlar birbirlerini öldürmekte, merhametsizlik, insan düşmanlığı, faşizm had safhadadır. Savaşın anlamsızlığını gören yazar, buna dur diyemenin ızdırabı içindedir. Antimilitarist tavır ve düşüncelerinden dolayı tutuklanır. Oyun, savaşların büyük bir yıkıma sebebiyet verdiği yüzyılın içinde kök salmış ve “ölüm” metaforu olarak karşımıza çıkan cenaze servisi müdürünün uzun monoloğuyla açılır. Cenaze Servisi Müdürü, Elbe Nehri'nin kıyısında oturmuş intihar eden insanları uzaktan seyreder:

CENAZE SERVİSİ MÜDÜRÜ: (Birkaç kere yüksek sesle geçirir.) Hıkk! Hıkk! Tıpkı... Hıkk! Tıpkı sinekler gibi, sapır sapır. Aha, işte biri. İskelede. Üniformalı da galiba. Evet, sırtında eski bir asker kaputu. Başında kasket yok. Saçları kısa, fırça gibi. Suya da oldukça yakın duruyor. Neredeyse suya girmiş. Bunda bir iş var...Hıkk! Vay! Gitti. Suya atladı. Suya pek yakındı zaten. Güme gitti. Şimdi yerinde yeller esiyor. Hıkk! Birisi ölüyor. Sonra? Sonrası hiç. Rüzgâr yine eser. Elbe yine durmadan bir şeyler geveler...Hıkk! Birisi öldü. Sonra? Sonrası hiç! Yalnız halka halka birkaç dalga, onun az önce orada olduğunu ispat eder. Ama bu dalgalar da silinip gitmiştir çarçabuk. Dalgalar geçip gittikten sonra o adam da unutulur, sanki hiç yaşamamış gibi, iz bırakmadan geçer gider. Aaa, birisi ağlıyor. Garip şey! İhtiyar bir adam durmuş, ağlıyor. İyi akşamlar! (Borchert 2017: 17-18)

Yukarıda geçen Cenaze Servisi Müdürünün konuşmalarında birçok metaforik öge göze çarpar. Cenaze Servisi Müdürünün sürekli geçirerek konuşması aslında bir nevi savaşta ölen insanları bize çağırıştırır. İnsanlar hayatını kaybettikçe ölümlerin sayısı gitgide artmış

ve her yeri ölüm kaplamıştır. Cenaze Servisi Müdürünün “tıpkı sinekler gibi” derken kastettiği, sinekler kadar ölümlerin olduğudur. Yaşlı adam ise Tanrı’yı sembolize eder. Cenaze Servisi Müdürü’nün Beckmann’ın Elbe nehrine atladığını gördüğü anda verdiği tepkilerden ölümün artık kabullenilmiş bir olgu olduğu anlaşılır. Yazar, toplumun gerçeğini yansıttığı için toplumun bakış açısından insanın hayatına biçilen değeri göstermeye çalışır. Savaş bittikten sonra insanların artık yaşamaya olan inançları kalmamıştır. Onları hayata bağlayan sebepler tek tek anlamını yitirmiştir. Tanrı’ya olan inancın yerini artık ölümün aldığı fark edilir. İnsanlar artık ölüme inanır ve onda bir tür özgürlük bulur. Bu bağlamda savaş sonrasında toplumdaki bireylerin, artık hayattan ve tanrıdan umudunu kestiği, tercihlerini ölümden yana kullandıkları söylenebilir. Beckmann da gideceği bir yerinin artık olmadığını düşünerek kendini suya atmak ister:

ELBE: “...Azizim, aç kalan herkes kendini suda boğmaya kalkışsaydı bu biçare dünya kel bir hamal kafası gibi çıplak kalırdı, dazlak ve pırl pırl. Yağma yok delikanlı! Bu kaçamak ağızları yutmam ben. Bana sökmez bu ağızlar. Sana bir güzel sopa çekmeli yavrucuğum, evet! İstersen altı sene askerlik etmiş ol! Bu işi herkes yaptı. Topallayan bir taraf mı ararsın çok, hepsinde. Yatağında başkası yatıyorsa sen de kendine başka yatak ara! O biçare ve azıcık hayatını istemem ben. Sen benim için nesin ki, yavrum? Bir ninenin sözü kulağına küpe olsun: Hele önce yaşa! Önce çiğnen bakalım! Sen de çiğne! Hele burnunun ucuna kadar, şuraya kadar dol, ensende boza pişsin hele, yüreğin yüyükoyun yerlerde sürünsün bir. (Borchert 2017: 33)

Oyunun başkahramanı Beckmann, yaşadıklarına artık katlanamadığı için ölüm ve yaşam arasında sıkışmış vaziyette giderek artan can çekişmeleriyle Elbe Nehri kıyısında intihara kalkışır. Elbe nehri, insanın artık katlanamadığı bir hayattan kurtuluşu sembolize eder. “Elbe nehri, II. Dünya Savaşı’nda Torgau yakınlarındaki Elbe’de bir nokta, ABD ve Sovyet ordularının buluşma yeriydi. Savaşın sona ermesinden 1990’a kadar nehir Doğu ile Batı Almanya arasındaki sınırın bir parçasını oluşturuyordu.” (<https://dunyanehirleri.com/elbe-nehri/>, 2022) Bu bağlamda yazar, bu nehre savaş yıllarında birçok kişinin gelerek canına kıymak istediğini duyumsatmak ister bize. Oyunun rüya sahnesinden alınan yukarıdaki kesitte, Elbe nehrine insana ait özellikler verilerek bir kişileştirme yapıldığı görülür. Ayrıca oyun boyunca nehrin yaşamda düş ve gerçek arasında bir köprü görevi üstlendiği söylenebilir. Elbe nehrinden uzaklaştığında Beckmann, “Öteki”yle karşılaşır yani ‘evet’ diyen tarafıyla. Öteki, onu ölümden vazgeçirmeye çalışır:

ÖTEKİ: Benden kurtulamazsın. Benim binlerce çehrem var. Ben herkesin tanıdığı sesim. Ben her zaman var olan ötekiyim. Öteki, cevap veren. Sen ağlarken gülen. Sen yorgunken dürten. Dürten, gizli kalan, bir vicdan gibi tedirgin edim ben. Kötüde iyiyi, en koyu karanlıklarda lambayı gören iyimserim ben. İnanan, gülen, sevenim ben! Topallayarak da olsa yürüyüp gidenim ben. Sen hayır derken ben evet diyenim ben! Ben evet diyenim! Ben... (Borchert 2017: 33)

Öteki, Beckmann’ın yaşadığı tüm acılara ve kaybettiklerine rağmen savaşı ve savaşın yıkımlarını artık kabullenmiş tarafını bize çağırır. Savaşın alt üst ettiği yaşamı görmezden gelerek her şeye rağmen içindeki yaşama umudunu kaybetmemesi gerektiğini ona sürekli hatırlatır. Beckmann’ın sabrının tükendiği her anda karşısına çıkıp onu başka kapılara götürerek yaşamaya ikna etmeye çalışır. Aslında “Öteki” savaşta ölenleri,

savaşın toplumsal hayattaki yıkımlarını, yıkılan şehirleri gördükçe içimizi kaplayan o derin üzüntüyle başa çıkmanın yollarını arar. Öteki, Beckmann'dan farklı düşünceler içerisindedir her zaman. Aynı bedende iki farklı ruhun çırpınışlarına kulak misafiri oluruz adeta. Bir yanı hayata tutunmaya çalışırken, diğer yanı yaşamaya tahammülü kalmadığından canına kıymak ister:

BECKMANN (Heyecanlı olmaktan çok, duyarsız): Bu ismi söyleme. Ben artık Beckmann olmak istemiyorum. Benim artık adım yok. Bir insanın bulunduğu, tek ayaklı, eh ne çare sadece tek ayaklı bir adamın bulunduğu yerde, ben yaşamaya devam etmeliyim, öyle mi? Beckmann adında bir çavuş, “Onbaşı Bauer, bulunduğunuz noktada sonuna kadar mutlaka dayanacaksınız!” dediği içindir ki, bu adam böyle tek ayaklı. Ben, boyuna, Beckmann, diyen bu tek ayaklının olduğu yerde yaşamaya devam edeyim, öyle mi? O hiç durmadan Beckmann derken, habire Beckmann derken, bu ismi mezar der gibi söylerken; cinayet der gibi, köpek der gibi; bu adam benim adıma kıyamet der gibi, boğuk, tehditli, üzgün söylerken, sen bana “Yaşamaya devam et!” diyorsun ha? Ben dışarda, kapıların dışındayım, yine dışında. Dün gece kapıların dışındaydım. Bugün yine dışında. Ben daima kapıların dışındayım... (Borchert 2017: 49)

Beckmann'ın konuşmalarından yaşadığı iç huzursuzluğu hissedebilmek mümkündür. Bu noktaya gelmiş olmasında etkili olan faktörlerden biri de savaşta emrinde görev yaparken ölen on bir askerin sorumluluğudur. Ona emri veren Binbaşı'nın ise yaşananlardan kendini sorumlu tutmayı vurdumduymaz davranmasını hazmedemez. Üstelik Binbaşı ve ailesinin kendisini hor görmesinden ve kendisiyle alay edencesine konuşmasından büyük rahatsızlık duyar. Yazar burada devletin üst düzey yöneticilerinin sanki hiçbir kötü durum yaşanmamış gibi hayatlarına kaldığı yerden devam etmelerini eleştirir. Beckmann gibi savaştan hem bedensel hem ruhsal yaralarla geri dönen bir askerin yaşadıklarının görmezden gelindiği duyumsatılır. Oyunda düşsel atmosferin yaratıldığı sahnelerden biri de Beckmann'ın Binbaşı'ya anlattığı kâbus dolu rüyasıdır:

BECKMANN: ... Bir adam var, ksilofon çalıyor. Çılgınca bir hava çalıyor. Bir yandan da terliyor adam, çünkü alabildiğine şişman. Çaldığı da muazzam bir ksilofon. Çalgı pek muazzam olduğu için adam her vuruşta, ksilofonun önünde sağa sola uçuyor. Bir taraftan da terliyor, çünkü cidden pek şişman. Terliyor, ama terlediği ter değil, işin tuhaf tarafı da bu ya! Adam kan terliyor, duman duman kan. Ve kan geniş ve kırmızı iki şerit halinde pantolonunun sağından ve solundan aşağı akıyor, bu haliyle adam uzaktan bir general gibidir. Bir general gibi! Şişman, kanlı canlı bir general. Harplere girmiş çıkmış yaşlı bir general olsa gerek, çünkü iki kolu da yok. Evet, uzun, ince takma kollarla çalıyor; el bombası sapına benzeyen, maden halkalı, tahta kollarla. Pek garip bir çalgıci olsa gerek bu general, çünkü muazzam çalgısının çubukları asla tahtadan değil. Hayır, inanın bana, Binbaşım, inanın bana; çubuklar kemikten. İnanın bu sözüme, Binbaşım, kemikten! (Borchert 2017: 56-57)

Beckmann rüyasında “ölüm” metaforuyla ilişkilendirebileceğimiz şişman bir adamın insan kemiklerinden oluşan bir ksilofonda askeri bir marş çaldığından söz eder. Beckmann'ın bilinçaltının yansıtılmaya çalışıldığı bu sahnede grotesk anlatım biçiminin kullanıldığı göze çarpar. Yazar burada birbirine karşıt durumları bir araya getirerek bir uyumsuzluk yaratmaya çalışır. Dolayısıyla mantığa ters düşen durumlar söz konusudur. Kan terlemek, ksilofonun çubuklarının insan kemiğinden oluşması...vb gibi ifadeler buna örnek gösterilebilir. Ayrıca grotesk anlatımın karakteristik özelliklerinden aşırıya kaçma ve abartma ilkesine başvurulduğu görülür. Oyunda Kabare Direktörüyle Beckmann

arasında geçen bir konuşmada ise savaştan dönen insanların iş bulma konusunda yaşadığı sıkıntılara gönderme yapılır. Kabare direktörü de tıpkı Binbaşı gibi toplumda yaşanan savaş gerçeğine kayıtsız kalan kesimi temsil eder. Özellikle Beckmann'ın gösterisinde savaş ve sonrasında tüm yaşananları sahnede gerçekçi, acımasız ve duygusal bir katılıkla işlemesini güldürüden yoksun bulur:

DİREKTÖR: (Bir tedirginlik duymaya başlar.) Eğlendirici mi? Ne gezer! Seyircilerin kahkahaları boğazlarında donar kalır, azizim. Sizi gördüler mi hepsinin ensesi, buz gibi bir dehşetle taş kesilir. Mezarından kalkan bir hortlak karşısında duydukları buz gibi dehşet, onların içinde yükseldikçe yükselir. Millet, aslında, sanattan kam almak, yüksek duygulara ermek, vecde gelmek istiyor; ıslak, soğuk hortlaklar görmek değil. Hayır, biz sizi sahneye bu şekilde bırakamayız. Seyircilerin karşısında biraz daha dahice, daha üstün, daha neşeli olmamız gerekir. (Borchert 2017: 69-70)

Hiç kimsenin sahnede gerçekleri görmek istemediğini belirten Direktör, Beckmann'ın sahne gösterisini eleştirir. Daha önce onun kılık kıyafetiyle ve taktığı gaz maskesi gözlüğüyle alay etmesi, bizlere savaş sonrası toplumun yaşananları çabuk unuttuğunu gösterir. Beckmann gibi insanları artık kimsenin umursamadığı, onları yok saydığı anlatılmak istenir. Beckmann bu kapıda da umduğunu bulamayarak hayal kırıklığına uğrar. Savaşın alt üst edemeyeceğine inandığı son kapı olan doğduğu eve gelir. Evlerine yerleşen Bayan Kramer'den ebeveynlerinin savaş sonrası uygulanan denazifikasyon sebebiyle intihar ettiğini öğrenir. Bayan Kramer olup biteni oldukça duygusuz ve katı yürekli bir şekilde Beckmann'a anlatır:

BAYAN KRAMER (Senlibenli, savruk, kabaca duygulu): Hiç de böyle komik evlat görmedim, siz tipsiniz tip! Ala, geçelim bunları. Üç yıl Sibiry'a da kalmak da hani kolay değil. İnsanın aklının freni bozulur, dizlerinin bağı çözülürse şaşılmaz doğrusu. İhtiyar Beckmann'lar daha fazla dayanamadılar, yaa!... Biraz fazlaca taşkındı, o sizin ihtiyar. Nazilerin emrinde kendini fazla harcadı. Ne çare, o haki üniforma devri geçince sizin peder beyi jurnal ettiler. Yahudiler yüzünden. Çünkü Yahudilere karşı biraz aşırı gidilmişti. O da niçin çenesini tutamadı sanki. İhtiyar Beckmann da hani pek taşkındı doğrusu. Eh, o haki üniformalı delikanlılar devri geçince de onu şöyle bir yokladılar. Baktılar ki çürük, Allah için, tamamen çürük...

BECKMANN: Ne yaptılar dediniz? Kendi kendilerini...

BAYAN KRAMER (Kaba olmaktan çok, iyi kalpli): Nazilikten temizlediler. Biz böyle deriz, bilmiyormusunuz? Bu bir deyim kendi aramızda. Evet, sizin ihtiyarlarda artık yaşama isteği kalmamıştı. Bir sabah onları; kaskatı, morarmış, mutfakta buldular. Bizimki, olur aptallık değil, dedi, bu havagazıyla biz tam bir ay yemek pişirebilirdik. (Borchert 2017: 83-84)

Oyunda Bayan Kramer insanlığını yitirmiş savaş yağmacısı bir kadın olarak karşımıza çıkar. Savaş sonrası duruma duyarsız kalan kesimi temsil eden bir diğer yan kişidir. Özellikle Beckmann'ın ailesinin gazla intihar etme olayında sarf ettiği sözlerden, onun sadece kendi çıkarını düşünen, etrafta olup bitenleri umursamayan, ölülerin yasını tutmak yerine normal hayatını yaşamaya kaldığı yerden devam eden bir kişiliğe sahip olduğu anlaşılır. Bayan Kramer'in ölülerin yasını tutmak yerine harcanan gazla bir ay yemek pişirebileceklerinden bahsetmesiyle, savaş sonrası toplumda yaşanan açlık ve sefalet anlatılmak istenir. İnsanların temel ihtiyaçlarını karşılayamaz duruma geldikleri görülür.

İçinde buldukları ortam onları bencil davranmaya iter. Tüm bu olumsuzluklara rağmen Beckmann'ın iyimser yanı Öteki, yeniden ortaya çıkarak ona yaşama umudu verir:

ÖTEKİ: Hayata sen de katıl. Hayat canlıdır, Beckmann. Sen de canlan!

BECKMANN: Dinle bak hayat nedir:

1. Perde: Gökyüzü kurşun renginde. Canınızı yakarlar.

2. Perde: Gökyüzü kurşun renginde. Tekrar canınız yanar.

3. Perde: Hava kararır, yağmur başlar.

4. Perde: Karanlık çoğalır. Bir kapı görülür.

5. Perde: Gece, koyu gece, kapı kapalı. Dışarıdasınız. Kapının dışında. Elbe kıyısındasınız; Seine Nehri, Volga, Mississippi kıyısında. Boyuna düşünüyorsunuz, soğuktan donmuş, aç ve müthiş yorgun. Derken birdenbire cump diye bir ses duyulur. Suda küçük, şirin halkalar peyda olur. Sonra perde hışırtıyla kapanır. Balıklar, solucanlar sessiz bir alkış ziyafeti çekerler. İşte hayat! Ancak bir hiç, değil mi? Ben, ben artık yokum bu oyunda. Esneyişlerim dünyalar kadar geniş!

ÖTEKİ: Uyuma, Beckmann! Yoluna devam etmelisin. (Borchert 2017: 90)

Öteki'nin umut vadeden konuşmalarına artık inancının kalmadığını görürüz Beckmann'ın. Hayat ona acı yüzünü sert bir şekilde göstermiştir. İçinde yaşadığı dünyada kendini yapayalnız ve çaresiz hisseder. Gökyüzüne bakmak bile içini ferahlatmaz. İçinde kendini iyi hissettirecek hiçbir güzel duygu kalmamıştır. Yaşadığı tüm olumsuzluklar ve kayıplar onu yıpratarak ayakta kalma gücünü elinden almış ve yorgun düşmüştür. Artık uğruna mücadele edeceği hiçbir şeyi ve hiç kimsesi kalmamıştır. Tüm bu düşüncelere kapılmışken bir taraftan da içindeki ses olan "Öteki" ile tartışmaya başlar. Son sahnede Beckmann, Elbe nehri kıyısında bütün karakterler ile yüzleşerek onları kendisini öldürmekle suçlar. En sonunda Beckmann'ın olumlu düşünen diğer yanı "Öteki" de onu yalnızlığa mahkûm ederek ortadan kaybolur. Sonunda Beckmann kendisini acı ve kederden kurtarabilecek tek çarenin ölüm olduğunu düşünür ve rüyasında intihar eder. Ancak yalnız kaldığını görünce etrafına şöyle seslenir:

BECKMANN: Sen şimdi neredesin, ey evet diyen? Bana asıl şimdi cevap ver! Sana asıl şimdi ihtiyacım var, ey cevap veren! Nerelerdesin ki? Ansızın yok oluverdin! Neredesin, ey cevap veren, neredesin, ey bana ölümü çok gören? Hani nerede Allah olduğunu söyleyen ihtiyar? Niçin sesin çıkmıyor acaba Cevap versenize! Niçin susuyorsunuz? Niçin? Yok mu bir cevap veren? Kimse cevap vermiyor mu? Kimse, hiç kimse cevap vermiyor mu? (Borchert 2017: 119)

Oyunun sonunda karşımıza çıkan Beckmann'ın en uzun monoloğundan ne kadar karamsar bir ruh hali içerisinde olduğu ve yalnızlığı iliklerine kadar hissettiği anlaşılır. Onun bu son çılgınlıkları, aslında ölümün acı ve kederden bir kurtuluş olmadığını, sadece yalnızlığa giden bir yol olduğunu bizlere gösterir. Savaş bittikten sonra yurduna dönen insanların psikolojisini en iyi yansıtan sahnedir. Beckmann bu son sahnesinde insanların içinde bulunduğu duruma duyarsız kalmasından rahatsızlık duyar ve artık geleceğe umutla bakmanın imkânsız olduğunu düşünür. Bu bağlamda yazarın burada retorik sanatına başvurduğunu söyleyebiliriz. Seyircileri farklı düşünmeye teşvik etmek ve onlara farkındalık kazandırmak adına oyun retorik sorularla bitirilir.

5. Sonuç

Savaştığı cepheden geri dönen bir askerin yaşadığı maddi ve manevi sıkıntıları dile getiren bu yapıtla yazar, esasen savaş sonrası yurduna dönen tüm genç askerlerin sesi olarak onların yaşadığı sorunları gün ışığına çıkarmayı amaçlamıştır. Yapılan teknik ve tematik analizler neticesinde, oyunun ekspresyonist metinlere özgü nitelikler taşıdığı tespit edilmiştir. Her bir bölümde baş karakter Beckmann'ın farklı yan kişilerle diyalogları vardır. Ancak oyunun aynı temel düşünce çerçevesinde geliştiği gözlemlenmiştir. Tüm olayların, kişilerin ve konuşmaların ise bu düşünceye hizmet ettiği saptanmıştır. Oyun savaşın getirdiği travmalar üzerine kuruludur. Oyunun merkezinde Beckmann'ın umutsuzluk, yalnızlık ve çaresizlikle dolu hayat hikayesi yer alır. Bu sebepten ötürü yazar, savaşı ve savaş sonrası hayatın zorluklarını Beckmann'ın gözünden yansıtmaya çalışmıştır. Oyun boyunca başkahramanın gelişimi, başından geçen olaylar ve bu süreçte deneyimlediği olumsuz durumlar anlatılır. Dolayısıyla oyunun bir “Stationendrama” olma özelliği taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Oyunda gerçek ile düşün iç içe geçtiği sahnelerin varlığı dikkat çekicidir. Özellikle oyunun beşinci sahnesinde Beckmann ve Binbaşı arasında geçen konuşmalarda Beckmann'ın gördüğü rüyayı gerçek hayatta yaşamış gibi anlattığı anlar, bilinçaltını yansıtmaya görevi üstlenmiştir. Bu bağlamda oyunda rüya sahneleri aracılığıyla Beckmann'ın iç dünyasında saklı olan duygu ve düşünceler ortaya koyulmuştur. Öte yandan yazar yarattığı düşsel atmosferin yanında oyuna gerçek dünyaya özgü olay veya durumları ilave ederek seyirci üzerinde algı etkisi oluşturmaya çalışmıştır. Beckmann'ın Gorodok'taki savaştan ve Rusya'da üç yıl görev yapmak zorunda kaldığından bahsettiği konuşmalar buna örnek teşkil etmektedir. Tüm bunlarla birlikte seyirci düş ve gerçek arasında bırakılarak olan biteni sorgulamaya teşvik edilmiştir.

Yazarın oyununda kullandığı üsluba baktığımızda ise ekspresyonizmin kendine has dil ve anlatımıyla büyük ölçüde benzerlik taşıdığı görülmüştür. Gerçek ve gerçek dışının bir arada sunulduğu söz konusu yapıtta motifler ve sembolik ifadelerle oluşturulmuş oldukça anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Özellikle kitabın başlığını oluşturan “Kapıların Dışında” motifiyle o dönemde savaştan geri dönüp evsiz barksız kalanların yaşadığı yalnızlık ve terk edilmişlik duygusu anlatılmak istenmiştir. Oyunda iletilmek istenen düşünceleri vurgulamak adına çeşitli sembollerin kullanımı da söz konusudur. Örneğin Beckmann'ın sürekli taşıdığı gaz maskesi gözlüğüyle savaşın bıraktığı izleri henüz üzerinden atamamış olmasına göndermede bulunulmuştur. Beckmann'ın dışındaki diğer oyun kişilerinin tasvirine baktığımızda ise mecazi bir anlatım dikkat çeker. Tanrı ve Ölüm kavramlarıyla ilgili kişileştirmeler yapılmıştır. Yazar, Tanrıyı artık kimsenin inanmadığı yaşlı bir adam, Ölümü de cenaze işleriyle meşgul olan Cenaze Levazımatçısı ve oyunun son bölümünde yer alan Çöpçü karakteri olarak kişileştirmiştir. Öteki ise Beckmann'ın “evet diyen” tarafını oluşturan ve hayata iyimser bakış açısıyla yaklaşan bir kişilik olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda oyunda birbirine karşıt durumların yaratılmasıyla ekspresyonist öğelerden karşıtlık ilkesine başvurulduğu tespit edilmiştir. Oyundaki diğer kişilerle ilgili olarak dikkat çekici bir husus ise metinde isimleriyle var olmamalarıdır. Daha çok belli bir toplumsal sınıfı temsil eden tipler olarak oyun metninde

yer aldıkları saptanmıştır. Bunun yanında bazı figürleri tanımlamada metaforik bir dil kullanılarak kendine has isimler kullanılmıştır. Örneğin oyunun gizemli yan kişisi “Tek ayaklı adam” ismiyle oyunda geçmişte yaşanan acıları, korkuları ve sorumlulukları çağrıştırmaya görevi üstlenmiştir.

Kaynakça

- Allkemper, Alo / Eke, Norbert O.** (2016): *Literaturwissenschaft*. 5. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Borchert, Wolfgang** (2017): *Kapıların Dışında*. Behçet Necatigil (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Brauneck, Manfred (Hrsg.)** (1982): *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brincken, Jörg von / Enghart, Andreas** (2008): *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Burdorf, Dieter / Fassbender, Christoph / Moennighoff, Burkhard (Hrsg.)** (2007): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler Verlag.
- Candan, Aysın** (2003): *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çakmak, Banu** (2015): “Tiyatroda Ekspresyonizm Akımı ve Leopold Jessner’in Shakespeare Oyunlarına Yönelik Ekspresyonist Sahneleme Çalışmalarından Örnekler”. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (19), 31-63.
- Çalışlar, Aziz** (1995): *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Eke, Norbert O.** (2015): *Das deutsche Drama im Überblick*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fähnders, Walter** (2010): *Avantgarde und Moderne 1890–1933: Lehrbuch Germanistik*. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler.
- <https://dunyanehirleri.com/elbe-nehri/>, 06.01.2022. Erişim Tarihi: 08.03.2024.
- Innes, Christopher** (2010): *Avant-Garde Tiyatro*, Aziz Kahraman & Beliz Güçbilmez (Çev.). 2.b. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- İpşiroğlu, Zehra** (2000): *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- Lipps, Theodor** (1923): *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst, Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*. Leipzig: Leopold Voss.
- Nutku, Özdemir** (1997): *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Pavis, Patrice** (1998): *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press
- Şener, Sevda** (2006): *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Worringer, Wilhelm** (1985): *Soyutlama ve özdeşleşim*. İsmail Tunalı (Çev.). Remzi Kitabevi.