

BERTOLT BRECHT'İN EPİK TİYATROSUNDAKİ KADIN FİGÜRLERDEN CESARET ANA VE CARRAR ANA 'NIN KARŞILAŞTIRILMASI¹

Seda DEMİR²

ÖZET

Epik tiyatronun kurucusu sayılan Bertolt Brecht'in en önemli eserlerinden kabul edilen *Cesaret Ana ve Çocukları* oyunu ve *Carrar Ana'nın Tüfekleri* oyunlarındaki baş karakterler Cesaret Ana ve Carrar Ana figürleri, savaş kavramına eleştirel yaklaşımda değerlendirilebilecek karakterlerde başı çekerler. İki farklı savaş ortamında geçmesiyle ve iki kadının da savaş konusunda farklı hissiyatlar ve farklı yaşamışlıklar geçirmesi dolayısıyla bu iki oyun, bir kavramı salt iyi-kötü diye adlandırmak veya eşduyumsal (empatik) olarak değerlendirmek yerine savaşın insanlar üzerindeki, özellikle kadınlar üzerindeki etkilerini gözlemlemeye olanak sağlar. Bu çalışmada kadın figürleri, savaş, epik tiyatro ve dramatik tiyatronun bazı noktalarına yönelik karşılaştırmalar görmek mümkündür. Brecht'in yaşamına göz atıp daha iyi çıkarımlar yapmaya çalışacağımız çalışmanın özü, kadın karakterlerin ortak ve farklı yönlerini ön plana çıkarmak; bu yönlerin onlara ithaf edilmesindeki sebepleri açıklamaktır.

Anahtar Kelimeler: Brecht, Epik Tiyatro, *Cesaret Ana ve Çocukları*, *Carrar Ana'nın Tüfekleri*, Kadın, Savaş, Karşılaştırma

THE COMPARISON OF WOMAN CHARACTERS “MOTHER COURAGE” AND “SEÑORA CARRAR” IN THE EPIC THEATER OF BERTOLT BRECHT

ABSTRACT

Bertolt Brecht who are regarded as the founder of the epic theater plays, also has the most important woman characters in epic theatre. The main character Mother Courage of “*Mother Courage and Her Children*” and Señora Carrar of the play “*Señora Carrar's Rifles*” are the most important characters, which can be criticised in terms of war. These plays give us the opportunity to observe the effects of war on people, with two different periods and two different women experiencing different sensations during the war, rather than just calling war good or bad, or simply empathetic. In this study, it is possible to see comparisons of women's figures, war, epic theater and some aspects of dramatic theater. The abstract of this study is to obtain better conclusions by glancing at the life of Brecht and bringing out the common and different aspects of female characters; to explain the reasons for dedicating these aspects to them.

Keywords: Brecht, Epic Theatre, *Mother Courage and Her Children*, *Señora Carrar's Rifles*, Woman, War, Comparison

¹ Bu makale, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yürütülmekte olan Yüksek Lisans Tezi çalışmasından üretilmiştir.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı YL Programı, Sakarya/Türkiye, seda.demir8@ogr.sakarya.edu.tr

GİRİŞ

21. yüzyılda şekil ve isim değiştiren savaş kavramı, yalnızca yaşandığı döneme değil, geleceğe de zarar verir. Günümüze kadar pek çok kan dökülmüş, yaşadığımız topraklar defalarca el değiştirmiş, zafer mefhumu savaş sonrasında gelen ödül olarak tanımlanmış; bu yönüyle savaşın gerekli olduğu yanılığısı yüzyıllarca süregelmiştir. Savaşın etkileri yaşandığı dönemden sonraki dönemlere sıçramasıyla bir nevi bulaşıcı bir etkidir. Üstelik genç-yaşlı, güçlü-zayıf, kadın-erkek ayırmadan herkese taşır zehirli hücrelerini. Savaş denilince öncelikle eril figürler belirir dimağlarda; eli silah tutan kamuflaj giysi içerisindeki erkek, asker olarak adlandırılacaktır ve bu tanım çağlar boyunca cinsiyetinin getirisi olarak görülecek ve “erkekliğine” yapışacaktır. Oysa savaşta cinsiyet değil, insanlık zarar görür en başta. Kamuflaj içerisinde cinsiyet yok olur; emir alan “insan” olur, bu giysinin içinde olsa olsa emir yerine getirilir. Kaldı ki pek çok ülkenin kurtuluşları için verdikleri mücadelelerde kadınların başı çektiği görülür.

Günümüzde savaş esnası ve sonrasında anlatan edebiyat ürünlerinin büyük çoğunluğunda erkeklerin başından geçen olaylar anlatılır. Kadınlarla ilgili olan kısmı daha çok bu eserlerin içindeki kısa bölümlerden ibarettir. Ancak şunu tekrar hatırlamakta fayda vardır ki, kadınlar savaşlarda hem asker, hem doktor, hem evlat hem de annedirler. Savaşın baş kahramanı olarak görülen erkek figürüne hayat veren yine bir kadındır. Kadının bu döngüdeki yeri doldurulamazdır.

Bu çalışmada kadının savaştaki yeri, Bertolt Brecht’in iki önemli eseri olan *Cesaret Ana ve Çocukları* ve *Carrar Ana’nın Tüfekleri* bağlamında karşılaştırılacak, farklı iki dönemde iki farklı savaşta bulunan kadınların ortak noktalarına ve farklılıklarına dikkat çekilecektir.

Literatürde geniş yankı bulamayan savaşta kadın figürüne yakından bakmayı deneyeceğimiz bu çalışmanın amacı epik tiyatro türünden yola çıkarak savaştaki kadın figürünün ötekileştirilmesinin ardında yatan sebepleri sorgulamak ve bu amaç doğrultusunda bazı anekdotlar sunmaktır.

Brecht’in bu iki eserindeki kadın figürlerin analizinde temel olarak karşılaştırmalı edebiyat bilimi yöntemini kullanacağız. Çalışmanın bütününde metiniçi (werkimmanent) ve metindışı (werkextern) metin inceleme yöntemlerini dengeli biçimde harmanlayacağımız eklektik bir yöntemden yararlanacağız.

1. BERTOLT BRECHT ÜZERİNE

Eugen Berthold Friedrich Brecht, tanıdığımız ismiyle Bertolt Brecht 10 Şubat 1898 Augsburg’da, Berthold ve Sofie Brecht’in oğulları olarak doğdu. Şair, oyun yazarı, eleştirmen, tiyatro yönetmeni ve kuramcısıdır. Babası bir kağıt fabrikasında yönetici olarak çalışıyordu. Brecht’in hayat hikayesinde beklenenin aksine büyük çileler, maddi yetersizlikler görmek pek mümkün değil. Kendisini arayarak, okuyarak bulan bir adam görüyoruz detaylarına indikçe. Tıp öğrenimini yarıda bırakıp edebiyata yönelmesi de bu tezi doğrular niteliktedir.

Alman yazarları arasında burjuvaziye en amansız ve tutarlı biçimde eleştirenlerin başında gelen Brecht, zengin bir ailenin çocuğudur, ayrıca içinde doğup büyüdüğü kent, oldum olası kent-soyluluk bilincinin ve kentsoylu ticaret ahlakının yanı sıra çalışma hayatında dürüstlüğü ve çalışkanlığın da simgesi sayılan örnek bir kenttir. (Kesting, 1985:13)

En önemli eserlerinden olan *Üç Kuruluşluk Opera* dünyanın çeşitli yerlerinde hala aynı dokusunu koruyarak sahne almaya devam etmektedir. Bu eserin Türkçeye *Beş Paraluk Roman* başlığıyla çevrilen bir de roman uyarlaması mevcuttur. Bu eserlerinin yanı sıra çalışmamızda işlediğimiz *Cesaret Ana ve Çocukları* ve *Carrar Ana'nın Tüfekleri*, ayrıca hala Berlin'de izlenebiliyor olan *Kafkas Tebeşir Dairesi* gibi önemli eserler vermiştir.

Brecht, epik tiyatronun kurucusu olarak kabul edilmektedir. Gençlik yıllarına yön veren ve hayatının dönüm noktası olarak nitelendirilebilecek şeylerin ilki eşi Helene Weigel, ikincisi ise bu ikilinin birlikte Berliner Ensemble'ı kurmuş olmasıdır. Epik tiyatronun kurucusu olma yönündeki tanınırlığı Berliner Ensemble'ın kuruluşundan sonrasına tekabül eder. Hayatının tam 14 yılını sürgünde geçirdikten sonra 1945'te Almanya'ya dönen Brecht 1949 yılında Doğu Berlin'de eşi Helene ile Berliner Ensemble'ı kurmuştur. Oyun ekibiyle birlikte Brecht kısa süreliğine Deutsches Theater binasında çalışmışlardır. Sonrasında Theater am Schiffbauerdamm binasına geçmişlerdir.³ Tiyatronun ilk oyunu *Üç Kuruluşluk Opera* olmuştur. *Üç Kuruluşluk Opera*, müzikleri Kurt Weill tarafından yapılan sahneye konduğu günden bugüne şaheser olarak nitelendirilebilecek dünyaca tanınırlığı olan bir oyun olmanın yanı sıra Brecht'in başarısının da en önemli paydasına sahiptir.

Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak* isimli eserinde kendisini şöyle anlatmaktadır:

“Bertolt Brecht'in oyunlarından veya oyunlarındaki karakterlerden bahsetmeden önce epik tiyatroyu tanımak ve anlamak gereklidir. Zira epik tiyatro, kitlelerce tanınan ve kabul gören tiyatro anlayışının fazlasıyla dışına çıkmaktadır. Ülkemizde ve hatta batıda tiyatro, beşeri duyguları harekete geçiren, üzüntü ve sevinç ile iç içe geçmişliğiyle insanları besleyen eğlence sektörünün bir parçası olarak görülür. Bu noktada Brecht devreye girer, tiyatroya başka anlamlar yüklemiştir; onun eleştirel olması gerektiğini vurgulamıştır ve günümüzde dünyanın dört bir yanında sahnelenen epik tiyatro eserlerine bakıldığında başarısı tartışmasızdır.” (Benjamin, 2014: 58)

Brecht'in sevilirliği elbette görecelidir. Politikacılar kendi dönemlerinde ondan pek haz etmemişlerdir örneğin. Burjuvaya yönelik ağır eleştirilerinden dolayı dönemin zengin olarak nitelendirilebilecek kesmi tarafından da pek sevilmemiş olsa gerek. Ancak günümüz tiyatro, edebiyat alanında çalışmalar yapan, ürünler verme amacıyla olan akademisyenlerince, Brecht'i anlamaya çalışan, eserlerini analiz etme amacı güden insanlarca değeri yadsınamayacak düzeydedir. Bir dönemin önemli sorunlarını öngörüsüyle dönemden döneme taşımaya bilmiş ve bunu yaparken her zaman sevilen biri olamayacağı ihtimalini de göz önünde bulundurmuştur. Taraf olmaksızın yaşamanın iktidarın ekmeğine yağ süreceğini şu sözleriyle dile getirmiştir:

³ Bknz. (Kesting, 1985, s. 115)

“Savaşan toplum katları oldukça, toplum savaşan katlara bölündükçe, toplumun ortak sözcüsü olamaz. Giderek şunu da söyleyebiliriz: Sanatçı için hiçbir yanı tutmama, ‘tarafsız olma’ ‘iktidardaki partiden yana olmak’ anlamına gelir.” (Aktürel, 1984: 65).

Her zaman farklı sesler çıkaran insanların sesi bastırılmaya çalışılmıştır. Brecht, hep bunun farkında olarak çıkarmıştır sesini ve hatta seslerini farklı kesimden insanlarla birleştirip bir koro oluşturmuştur. Söylemek istediklerini hep sağlam temellere oturtmak istemiştir. Bu çok sesli koroda toplumun her kesiminden insana hitap edebilmenin yolu, toplumdaki anlamak, sosyolojiden yardım almaktır. İnsanı anlamak için psikoloji bilmek, döneme hakim olmak için tarihi iyi analiz etmek gerekir. Tüm bu beşeri bilimlerin yanı sıra fen bilimleri de Brecht’in önemseydiği alanların içinde yer alacaktır. Genel hatlarıyla ve tüm alanlarıyla bilim tiyatrosunun en üst katmanıdır ona göre. “Sanatla bilim, her ikisi şu noktada: insanın yaşamasını kolaylaştırmada, hafifletmede birleşiyor: bilim, insanın bakımını sağlıyor, sanat da eğlendiriyor.” diyor Brecht (Aktürel, 1984: 69).

Tüm beşeri bilimlerce incelenebilecek eserler bırakmış olan Brecht’i anlamak, detayları incelendikçe hayran kalınan bir tablonun aslında kendi ellerimizle yapılmış olduğunu fark etmek gibidir. Kendisiyle ilgili literatürde pek çok kaynak bulmak mümkün olmasına karşın, onunla ilgili en iyi incelemeyi yine kendi okuru yapacaktır.

2. EPİK TİYATROYU ANLAMAK

Batıda tiyatro, iki bin dört yüz yıl boyunca Aristoteles kuramıyla beslenmiş ve yaşamıştır. Aristotelesçi tiyatro anlayışı derken biz şunu anlıyoruz aşağı yukarı: Seyirciyi alabildiğine duygulandırma, oyundaki kahramanla birleştirme, ortadaki eyleme katma, oyuncunun rolünü elinden geldiğince canlandırmasını, kişisini yaşamasını isteme, tiyatrosunun büyümesine seyirciyi inandırma, kısaca: catharsis (= arınma) olgusunu gerçekleştirme (Aktürel, 1984: 54).

Bir oyundan beklentimiz öncelikli olarak bize bir şeyler hissettirmesi olur ve bunu sıklıkla kendimizi karakterlerin yerine koyarak yapmaya çalışırız. Oyunun sonunda elimize kalan geçirdiğimiz vakti iyi ya da kötü değerlendirmiş olmamızdır. Aristotelesçi kuramdan beri süregelen oyun izleme alışkanlığımızın getirisi bu aslında.

Brecht tiyatrosu kuramının belirgin özelliği, daha başka bir deyişle eylem yöntemi, bu tiyatrosunun Aristotelesçi olmayışıdır. Riemann’ın geometrisi nasıl Öklitçi değilse, Brecht’in tiyatrosu da öylece Aristotelesçi değildir: Epiktir. Oysa E. İonesco’ya göre: “tiyatro epik olamaz, çünkü dramatiktir.” Victor Hugo da Cromwell adlı oyununun önsözünde dram anlayışını şöyle tanımlıyordu: “Dram, sublime (ince, yüce) ile grotesque’in (kaba, saba, aşağı, bayağı) karışımıdır.” (Aktürel, 1984: 54).

Devrim niteliğinde değerlendirilebilecek epik tiyatro kavramı ile tanışılana kadar olan dönemde tiyatroya pek de faydacı bir gözle bakılmadığını söylemek mümkün. Faydacılıktan ziyade bir hazcılık hegemonyasından söz edilebilir. Antik çağlarda arenalarda izlenen gladyatör dövüşleri insanlar için ne ifade ediyorsa dramatik tiyatro da aynı minvalde

değerlendirilmiş, izleyen insanlar ödedikleri bedel döneme göre her neyse bu bedelin karşısında bir haz beklentisi içine girmişlerdir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde tiyatro, yalnızca şiddet içerikli bir alandan gelen haz ile aynı kefeye konmuş olur. Elbette tam anlamıyla aynı değildir bu haz; gladyatörle eşduyum kurmak istemez izleyici, öte yandan tiyatrodaki izlediği oyuncunun yerine koyar kendini.

Epik tiyatronun ereğini, ulaşmak istediği bir kitleden ziyade, insan akli olarak yorumlayabiliriz. Ortaya çıktığı dönemde burjuva sınıfına bir tepki ve hatta proletaryaya bir destek olarak görülmüş, bu nedenle bazı kesimlerden tepkiler almıştı. Tiyatro, hazza hizmet ederken emekçi sınıfına uzak konumdaydı. Bir hizmet olarak görüldüğünden bedeli işçi sınıfının karşılayamayacağı cinstendi.

Emekçi sınıfı, nedense, her alanda erdiği bilince tiyatro alanında biraz geç ulaşmıştır. Çünkü, politika, sendika çalışmalarının yoğunluğu, emekçilerin bütün güçlerini tüketiyordu. Kültür çalışmalarını örgütlemek için vakit bulamıyordu işçiler. Sonra da 1870-80 yıllarındaki işçi sınıfı, sanat konusunda burjuva sanat anlayışlarına bağlıydı. Tiyatronun durumları, dayanışmaları-döşenişleri, donatımları (repertuvarları) işçilere göre değildi (Aktürel, 1984:61).

Sonrasında toplum için sanat akımının da etkileriyle tiyatrodaki bir başkalaşım görülmeye başlandı. Dünyada devrimler ve makineleşme baş gösterirken işçilerin iş yükü azaldı. Tiyatroyu karşılayabilir duruma geldiler, fabrikalarda çalışır oldular ve daha kolay örgütlenmeye başladılar. Bu noktada dünyadaki değişimi tiyatroya aktaran ve üstesinden gelebilen kişi Brecht oldu. Tiyatronun toplumsal görevinin ve toplumu değiştirme, iyileştirebilme gücünün farkına belki de ilk o varmıştı diğer bir deyişle. Burjuva elbette bu değişiklikten pek memnun olmamıştır, zira tiyatronun uyuşturucu bir güç olmasını, izleyen bir hayal alemine dalmasını, kendisinin de bu esnada dilediği dünya düzenini kurmasına ortam sağlanmasını istemiştir.

Brecht, tiyatroyu büyü olmaktan çıkardı, eleştiri kıldı. Özellikle, epik tiyatrosunun biçimci bir anlayışı deyimlemesinden, salt eleştiri tiyatrosu sayılmasından korkuyordu. Onun içindir ki, tiyatrosuna diyalektik tiyatro (daha doğrusu Diyalektik auf dem Theater/Tiyatro üstüne diyalektik) demeye başlamıştı. Böylelikle, epik gerçekliğin diyalektik gerçekçiliğe açılmasını diliyordu. Diyalektik tiyatrosunun aykırılıklarını yadırgatma etkileriyle, yabancılaştırma etkileriyle⁴ sağlıyordu. Ayrıca “montage”, “demontage”, “remontage”⁵ tekniklerini kullanmıştır.

Yabancılaştırma etkisi, epik tiyatronun en belirgin özelliği olmakla birlikte Brecht denince akla gelen ilk kavram haline gelmiştir. Tüm oyunlarında bir örneğini görebileceğimiz bu teknikte Brecht, epik tiyatrosunu dramatik tiyatrodan ayıran en önemli özelliği de bize sunmuş olur. Bizi tiyatro oyununa yabancılaştırıp sürekli seyirci olduğumuzu hatırlatırken, oyuncusundan da karakteriyle bütünleşmesini ister. Artık izleyici de oyuncu da bir oyunda olduğunu biliyordur, ikisi de duyguya yabancılaşmış; eleştiriye açık hale gelmiştir. Böylelikle oyunun dramatik özelliği en aza indirgenmiş olur. Oyun izlediğimizi hatırlatan şarkılar,

⁴ Verfremdungseffekt

⁵ Birleştirme, parçalama, tekrar birleştirme

bayrak vb. nesnelere sürekli göz önündedir. Seyircinin nerede olduğunu hatırlatan pek çok detay görmek mümkündür. Blau, bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“[epik tiyatrodaki] nerede olduğunuzun size söylenmesi gerekiyor. En çok da izlediğiniz şeye kendinizi en çok kaptırdığınız zaman tiyatrodaki olduğunuzun size hatırlatılması gerekir” (Blau 5).

Düşündürücü ve sorgulayan şey her neyse insanı her zaman rahatsız etmiştir. Yapısı gereği insan kendisini rahatsız eden şeye tahammül etmek istemez. Ondan hızlıca uzaklaşmak güdüsü içindedir. Bu epik tiyatrodaki da böyledir, sürekli olumlu düşüncelere gark olduğumuz mutlu dünyamızdan uzaklaşmış hissediyoruz ve bu bize oturduğumuz tiyatro koltuğundaki rahatsız bir his olarak geçip hücrelerimize işler. Hiciv de böyledir; insan yerilmeyi sevmez. Brecht toplumu ve iktidarı dolaylı yoldan hicvetmiştir. Ancak tüm halleriyle rahatsız edicidir bu ve toplumun hiçbir üyesi bireysel yergiye alışkın değildir. Hatta iktidar da hiçbir zaman uluorta yerilmez. Bunu yapacak cesaretle insan pek azdır. Tüm bunların ışığında epik tiyatrodaki duygusal bakış açısının beynimizin sağ lobunda kilitli bırakıldığını, anahtarını da Brecht'e teslim ettiğimizi söyleyebiliriz. Bunu destekler nitelikte olan Blau ise biz, izleyicilerle hemfikirdir:

“Epik tiyatro bize zaten bildiğimiz şeyi söylemez, birçoğumuzun duymak istemediğimiz şeyleri söyler. Epik tiyatronun söylemeye çalıştığını duymak istemeyenler için, onun söyledikleri rahatsızlık vericidir, çünkü hiçbir şekilde duygusal eğilime izin vermez” (Blau, 8).

Dramatik tiyatronun konforuna alışmış olan izleyici artık koltuğunda eskisi gibi rahat değildir. Yalnızca izleyici değildir çünkü artık, başka işlevler de yüklenmiştir ona. Eskiden duyduğu sevinç ve üzüntü hislerinin yerine eleştirir, sorular sorar, şaşırır. İzlediği oyun sahnede kalmaz; izleyiciyle birlikte eve yürür, onunla birlikte işe gider, onunla birlikte gündemi takip eder, onunla birlikte girer tartışmalara. Epik tiyatro eserinde oyunu birleştirip parçalayıp tekrar birleştirdikten sonra bunu bir de gerçek hayatta yaparız, yabancılaştığımız kendimiz ve yabancılaştırdığımız başkalarını gerçek hayatta arar oluruz.

Bütün bu yakıştırmaları, tanımlamaları göz önünde tutan Brecht, dramatik tiyatro ile epik tiyatro biçimini şöyle karşılaştırıyor (Brecht, 1984:55):

Dramatik Tiyatro Biçimi:

Oyun, olay örgüsü eylemi canlandırır.

Seyirciyi eyleme katar.

Seyircinin eylemsel yanını yok eder.

Seyircide duygular uyandırır.

Seyirci eylemin içindedir.

Tiyatro esinleme aracıyla davranır.

Duygular nasılsa öyle kalır.

İnsan, bilinen bir şey olarak benimsenir.

İnsan evrensel ve değişmezdir.

Düğüm çözülürken gerilim.

Her bölüm kendinden sonra gelenle bağlantılıdır, görevlidir.

Olaylar düz bir çizgide gelişir.

Dünya olduğu gibi verilir.

İnsan durağandır, duruktur.

İçgüdüler söz konusudur.

Düşünce varlığı koşullandırır, belirler.

Epik Tiyatro Biçimi:

Oyun, eylemin öyküsüdür.

Seyirci, eleştiren bir gözlemcidir.

Seyirciyi eylemli kılar.

Seyirci yargılamalarda bulunur.

Seyirci eyleme karşıdır.

Tiyatro belgeler aracıyla davranır.

Duygular, yargılamalarla dile gelir.

İnsan araştırma konusudur.

İnsan değişen ve değiştirendir.

Oyun başlar başlamaz gerilim.

Her bölüm kendi başına, kendisi için, bağımsız olarak vardır.

Olaylar eğri bir çizgide gelişir.

Oluşan dünya verilir.

İnsan devingendir, değişmektedir.

İnsanın nedenleri söz konusudur.

Toplumsal varlık düşünceyi koşullandırır, belirler.

Brecht, gelenekçi tiyatronun oyunu geliştirmesine karşılık “montage” tekniğini kullanıyor. (Gerçi bu teknik, öncü Alman edebiyatında kullanılmaktaymış ama, bu tekniği tiyatroya ilk uygulayan Brecht’tir.) Kaçınılmaz, karşı konulamaz bir evrimi göstermeyip, bir dizi olasılıkları, bir durumu alabildiğine küçük küçük, tikel öğelere bölerek, bu parçalardan seyircinin yeni bir düzen kurmasını, bu parçaların “montage”ını seyircilerin yeniden yapmasını sağlıyor (Aktürel, 1984:69).

Yazıldıkları dönemler açısından birbirine yakın tarihlerde⁶ ortaya çıkan eserler olduklarını söyleyebileceğimiz *Cesaret Ana ve Çocukları* ve *Frau Carrar’ın Tüfekleri* bu

⁶ Cesaret Ana ve Çocukları 1939 yılında yazılmış, ancak 1941 yılında sahneye konmuştur.

teknikleri ve dahasını bünyesinde barındıran iki farklı savaş dönemini anlatsalar da ortak pek çok noktaları bulunan eserlerdir. *Cesaret Ana ve Çocukları*, Otuz Yıl Savaşları döneminde geçer, Carrar Ana'nın Tüfekleri ise İspanya İç Savaşı dönemini anlatır. Carrar Ana'nın Tüfekleri, İrlanda Tiyatrosu'nun önemli ismi Synge'in 1904 yılında sahneye koyduğu "Denize Giden Atlılar"⁷ oyununun modern bir versiyonudur. İspanya İç Savaşı merkez alınarak tekrar uyarlanmıştır. Cesaret Ana ve Çocukları ve Carrar Ana'nın Tüfekleri, merkezlerindeki kadın figürleriyle ve savaş dönemlerinde geliyor olmalarıyla pek çok ortak noktaya sahiptirler. En başta ikisinde de ana figürü bulunur. Orijinal isimleriyle ele aldığımızda Cesaret Ana karşımıza "Mutter Courage", Carrar Ana ise "Frau Carrar" hatta İspanyolca başlığıyla "Señora Carrar" olarak çıkar. Ancak Türkçe başlıklarında içeriklerinde olduğu gibi ortak payda da buluşurlar. İki kadın da anadır, iki kadın da savaştadır.

3. CESARET ANA VE ÇOCUKLARI ÜZERİNE

Brecht, Almanya'da giderek güçlenen Hitler'in kısa bir süre sonra bir savaş çıkartacağını sezmişti. Bazı aldatmaca anlaşmalar, savaş çıkmayacağı konusunda birçok kişiyi rahatlatmış olabilirdi, ama o, tarihsel bilinci olan bir aydın olarak savaşın kaçınılmaz olduğunu hissediyordu. Bunun için bir radyo oyunu olan *Lukullus'un Yargılanması* ile *Cesaret Ana ve Çocukları* adlı oyunlarını yazmak için kolları sıvadı (Nutku, 2007:258).

Cesaret Ana ve Çocukları tam da bu atmosferde yazıldı, ancak günümüz Almanyasının savaş ortamını değil de Otuz Yıl Savaşları dönemini anlatacaktı. Bu da Brecht'in izleyiciyi kolay anlaşılır oyunların rahatlığından söküp almak ve farklı atmosferlere taşımak için sık başvurduğu bir yöntemdi. Olay günümüz Almanyasında geçerse de kapıda olan savaşa detaylı göndermeler içeriyordu ve savaşın kimseye bir fayda sağlamayacağını altı çiziliyordu.

Ana hatlarıyla bahsetmek gerekirse oyun Anna Fierling'in Otuz Yıl Savaşları (1624-1636) döneminde hayatta kalma çabasıdır. Anna Fierling, Cesaret Ana'nın ta kendisidir. Savaşta yiyecek satarak para kazanmaya çalışır. Oyun için eski bir dönem seçilmesi aynı zamanda savaşın çirkin yüzünün evrenselliğini ön plana çıkarmıştır. Bu aynı zamanda epik tiyatronun da bir özelliğidir. İsveç ve Polonya gibi çeşitli mekanlar oyunda görülebilir, yani savaş coğrafi farklılık da gözetmez. Her zaman savaşlarla ilgili tarihi bilgiler sunulurken verilen bilgi şablonunun dışına çıkılır, sınırların ve tarihlerin savaş gibi yıkıcı bir gücün kapsamını yerle bir ettiği vurgusu yapılır.

Oyunda ön plana çıkan karakter Anna Fierling (Cesaret Ana) eşduyum sağlanması zor bir karakter olmasıyla da epik tiyatroya yakışan cinsten bir karakterdir. Oğulları savaşa gidene kadar, hatta o noktada bile sırf savaştan kar sağladığı için savaşın kötü olduğuna ikna olmaz. Savaş, başka bir deyişle onun ekmek kapısıdır.

Oyunla ilgili bilgileri genel hatlarıyla toplamak gerekirse, siyasal bir dram olduğu ve savaşın insanların çıkarları doğrultusunda yapıldığı mesajını taşıdığı söylenebilir.

Carrar Ana'nın Tüfekleri ise 1937 yılında sahnelenmiştir.

⁷ Denize Giden Atlılar 1904 yılında sahneye konmuş; Aran Adalarındaki hayatı, doğanın gücünü ve ölümü anlatan John Millington Synge oyunudur. (Bknz. Synge, 1984:25)

4. CARRAR ANA'NIN TÜFEKLERİ ÜZERİNE

Carrar Ana'nın Tüfekleri, orijinal ismiyle *Señora Carrar's Rifles*, Synge'in tek perdelik bir oyunundan esinlenerek kaleme alınan bir oyundur. Oyun 1937 tarihinde kaleme alınmış olup İspanya İç Savaşı dönemini anlatmaktadır. Tam da dönemin güncelliği koruyan bir konusu olmasıyla farklı yankılar bulmuş oyunda faşizm eleştiri yapılmış, anti-faşizm direnişinde ortaya serilen çabaya farklı açılardan bakılmıştır.

Bu oyun aynı zamanda, Brecht'in önerdiği kurallara biçim yönünden ters düşen, Aristotelesçi bir oyundur; yani alışlagelinmiş dramatik tiyatro biçimine uygun olarak yazılmıştır. Buna karşın, Brecht'in diyalektiğini başarılı bir yolda özünde var eden bir yapıttır (Nutku, 1976: 64).

Carrar Ana kocasını Franco'ya⁸ kurban ettikten sonra bu savaşta çocuklarını da kaybetmek istemediği için koruyucu ve savaşa karşı pasifist bir tutum sergiler. Çünkü kocasını mücadele ederken kaybetmiştir ve onun mantığına göre artık mücadele etmezlerse savaş gelip onlara zarar vermeyecektir, çocukları da güvende olacaktır.

Carrar Ana kocasının savaşta mücadele ettiği silahları oğullarının bulmaması için saklamıştır. Bu davranışında haksız da değildir, büyük oğlu faşistlere karşı girilen bu savaşa katılma isteğini dizginleyememektedir. Büyük oğlana evdekileri doyurması için balık tutması bir görev olarak atfedilmiştir, küçük oğlan ise pencereden onun güvende olup olmadığını gözler. Ancak oğlan kafasından bir kurşunla vurulmuş halde eve getirilince Carrar Ana silahlarını ortaya çıkaracaktır.

Oyunda arka planda faşizme karşı pasif olmak yerinde bir davranış mıdır, mücadeleye sadece bize değdiği noktada mı dahil oluruz gibi düşünceler hakim olur. Faşizm sadece bir kesme değil, toplumun tüm kesimlerine zarar verir.

Bu oyunda, savaşta savunma amaçlı da olsa tarafsız olmanın imkansızlığı, savaşta düşman bildiğine saldıranın karşısına uzlaşma teklifiyle çıkmanın yanlışlığının altı çizilir. Savaşın dışında kalmak isteyenlerin, tarafsız kaldıklarını sanmakla, savaşın nihayetinde çözüme ulaştırılmayan kavgasında kurban gideceği vurgulanır.

5. CESARET ANA VE CARRAR ANA'NIN KARŞILAŞTIRILMASI

Brecht'in anlatılarında hicvin yeri göz ardı edilemez. Brecht'i Brecht kılan en önemli özelliklerden biri de hiçbir çekincesi olmadan toplumsal ve iktadara yönelik eleştirileri hiciv yoluyla yapabilmesidir. Ele aldığımız iki oyunda da savaş esnasında halkın içinde bulunduğu çaresizliği tam anlamıyla idrak edemeyişi ve hatta savaşın sorumluları hakkında kafa yormayışi bunu bize apaçık anlatmaktadır. Günümüze de ışık tutan bu iki oyunun arka planında süregelen bir savaş varken insanların tutumlarındaki değişiklik tüm açıklığıyla ortaya serilir.

Biri epik, diğeri dramatik olmasıyla en başta ayrılan iki oyunda akla gelen ilk ortak nokta, iki ana figürüdür. Carrar Ana, dramatik tiyatronun bütün temel öğelerini bünyesinde barındıran bir karakter oluşuyla, oyunun başından sonuna kötü olarak nitelendiremeyeceğiz

⁸ Demokratik cumhuriyetin yıkılmasıyla sonuçlanan İspanya İç Savaşı'nda (1936-1939) milliyetçi güçlere önderlik eden İspanyol general ve devlet adamı (https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco).

bir ana figürüdür de aynı zamanda. Cesaret Ana ise epik tiyatronun hüküm sürdüğü oyun süresince, tam da epik tiyatronun istediği gibi eşduyum kurmaya zorlandığımız, insanın bu kadar savaş yanlısı olabilmesinin nedenlerini sürekli sorgulatan bir karakterdir.

Cesaret Ana, karakteristik özelliklerinin tamamı göz önüne alınıp bir çıkarım yapılacak olursa Carrar Ana ile karşılaştırmasında ağız bozuk, lafı ağzında dolandırmadan konuşan ve tüm bunları yaparken çekinmeyen bir karakterdir. Kitaplarda da açık olarak yazılmasa da tutumlarını içinden geçtiği dönemin gereği olarak görmektedir ve insanları kırmakta beis görmez. Dış görünüş olarak dolgunca, güçlü görünümlü bir kadın olması sözleriyle çelişmez ve böylelikle kendini kabul ettirir. Her zaman pazarlıkçısıdır, kurnazdır ve hırslıdır. Zaman zaman karnını doyurma derdinde oluşuyla sempati de uyandırmaktadır. Proletarya kadın figürüne benzer yanları bulunsada savaş konusundaki çıkarlarına yönelik olumlu bakış açısı onu direnişçi kadın figüründen ayırır.

Öte yandan Carrar Ana, oyunun başından beri anaç bir görüntü çizmektedir. Ona kızmakta zorlanırsınız. Oğullarını korumak adına karşısına herkesi alabilecektir. Oyunda kadın karakterin hissettiklerini hissederken savaşı unutturuz yer yer. Bize savaşı dahi unutturan dramatik tiyatro özelliklerini bütününde toplayan bu karakter aslında yabancılaşma efektinin panzehiridir.

Kendimize yakın görmekte güçlük çekmediğimiz kadın karakterler genelde dramatik tiyatronun ürünü olmuştur. Aklımızda kalan, bize hissiyatı keskin olarak geçirendir. Ancak bazı anlar, izleyici olarak Cesaret Ana'ya da öfkeyle yaklaşırız. Onu kötü biri olarak etiketleriz, bu bize geçirdiği duygudan kaynaklıdır. Bu bağlamda bir epik tiyatro ürünü olsa da içinde yarattığı emsalsiz kadın karakteriyle *Cesaret Ana ve Çocukları* aynı zamanda dramatize öğeler de barındırıyor olabilir. Bu durumu bir nebze destekleyecek türden, belki de henüz Cesaret Ana ile tanışmamış olan okuyucu veya izleyiciyle konuyu desteklemek adına Cesaret Ana'nın acımasız, Carrar Ana'nın ise anaç oluşuna ilişkin şu noktaları paylaşmak mümkündür:

Cesaret Ana: Dil uzattırmam savaşa. Neymiş? Zayıfları silip süpürürmüş. Ayol, onların hali barışta da harap değil mi? Erbabı için nimettir savaş nimet (Brecht, 1967: 53).

Carrar Ana: Ama çocuklarımı devlet doğurmadı; göz göre göre ölüme gönderemem onları (Brecht, 1984: 98).

İki kadında da savaş nedeniyle yaşadıkları ruhsal çöküntülerin izlerini görmek mümkündür. Otuz Yıl Savaşları da, İspanya İç Savaşı da tarihin en kanlı savaşları arasındadır. Bu anlamda gözlemlendiğinde savaşın kadının analık içgüdüleri üzerindeki kanlı etkisinin tamir edilemez düzeyde olduğu görülecektir. Dolayısıyla karakterlerin derinine inmeksizin yalnızca savaş metni arka planında dahi gözlemlenebilirler. Ortak paydada buluştukları bu kanlı kavramın etkileri kadın karakterler üzerinde daha hızlı görülebilmektedir. Zira kadın, can verici yönüyle evlatlarına, evlilik bağı yoluyla ise eşine bağlıdır. İki kadın da aile kurmayı seçmiş ve ortaya çıksa da çıkmassa da annelik içgüdüsünden payına düşeni almıştır.

Karakterler arasında sayılabilecek çok fazla ortak nokta olmasa da, göze çarpan en önemlilerden birisi kadınların üzerindeki eril baskısıdır. İkisi de yer yer eril baskıya maruz kalır veya erkekler tarafından analıkları küçümsenir:

Rahip (Cesaret Ana'ya): Lafı değiştirme. Ne bileyim. Şöyle az buçuk yaklaşırsak nasıl olur? İkimiz de çok acı çektik (Brecht, 1967:51).

Pedro (Carrar Ana'ya): Ama sana ne olmuş Teresa? Çocuklarını yitirirsin korkusu ile şaşkına dönmüşsün, ne yaptığının farkında değilsin. Olabilir, gelgelelim ilgilendirmez bizi senin durumun (Brecht, 1984:109).

Cesaret Ana savaştan beslenir. Bir annedir, ancak savaş çocuklarından da önce gelir. Yaşamak için ihtiyaç duyulan piramitte sevilme ihtiyacını dahi atlamış, dolayısıyla sevme konusunda da sorunlar yaşayan, çocuklarını karşısına çıkan tüm seçimlerde arka plana atmış bir karakterdir. *Brecht, Cesaret Ana'nın, kazancı için çocuklarını feda eden olumsuz bir karakter olduğu üstünde ısrarlıdır. O, ticaret güdüsü ile çocuklarını yitirmiş, ama savaştan yine de bir şey öğrenmemiştir (Nutku, 2007: 261).*

Ana olgusu, coğrafya ve kültür gözetmeksizin kutsal olmasıyla bilinirken Cesaret Ana ile bunu sorgulamaya başlarız. Brecht de karakterin olumsuzluğu konusunda ödün vermeyecek türden beyanlarda bulunur.

Cesaret Ana oyununda birbirine sıkı sıkıya bağlı üç asal öge vardır: savaş (baş kahraman), satış arabası ve Cesaret Ana. Anna Fierling'in kazancı değişkendir; barış olasılığı belirdi mi kazancı düşer, savaş başladı mı artar. Oyundaki renkli karakterler, küçük insana özgü naiflikleriyle olan bitenin pek farkında değildirler. Bu körlüğün baş kişisi Anna'nın kendisidir (Nutku, 2007: 261).

Carrar Ana'da bu öğelerden ortak olanlar savaş ve çocuklardır. Savaş yıkıma uğrattırken zarar görenlerin yine analar ve çocuklar olmasıdır. Carrar Ana'nın koruyuculuğu oyunun başlarında hat safhadadır. Burada ana içgüdüleri tüm sadeliğiyle ortaya serilmiş, oyunun duygu dozunu arttırmıştır. Bu noktada Cesaret Ana'dan keskin çizgilerle ayrılan Carrar Ana yalnızca kendi çocuklarına değil, yardıma muhtaç olan başka çocuklara da yardım eder.

Ana: Canımı yakmıyorum ya? İyi beceremiyorum, elimden geldiğince yapıyorum işte.

Yaralı: Ah, Bayan Carrar, koca gömleği kullandınız gene.

Ana: Bırak canım, bulaşık bezlerini saramam ya.

Yaralı: Sizin de verecek çok şeyiniz yok ki (Brecht, 1984:96).

Bunu Özdemir Nutku, *Brecht ve Epik Tiyatro* isimli kitabında bu durumu şöyle ifade eder:

Öte yanda, yoksulluktan söz eden, ekmeğini büyük bir zorlukla pişiren Carrar Ana, yabancı bir adamın yarasını sarmak için, evdeki son gömleği de parçalayabilecek bir değerdedir (Nutku, 1976: 67).

Perde kapanırken Carrar Ana'nın silahları sakladığı yerden çıkarıp birini kendi için, öbürlerini erkek kardeşi ile küçük oğlu için ayırdığı görülür. Carrar Ana savaşa katılmaya karar verir. Carrar Ana statik bir şekilde, tek yanlı gösterilip çelişkilerin gelişim ışığında seyirciye anlatılmadığı takdirde, onun silahları alması sulu gözlü, ucuz bir son olur ve onun savaşa katılması sadece oğlunun öcünü almak için savaşa katıldığı sanısını uyandırabilir. Bu ise alışlagelmiş, köhnemiş idealist görüş açısından başka bir şeyi getirmez. Oysa Carrar Ana "tarafsız kalma" düşüncesi ile savaşmanın gerektiği inancı arasındaki çelişki çizgisinde gösterildiği takdirde bu oyunun anlamı ortaya çıkar (Nutku, 1976:71).

Carrar Ana'yı bağrımıza basarken Cesaret Ana'yı yadırgarız. Carrar Ana'nın çocuk sevgisinde eşduyum duygusu harekete geçer, ancak Cesaret Ana sahnedeysen bu duygu uykudadır. Bunun baş etkeni Brecht'in sıklıkla başvurduğu yabancılaştırma etkisini Cesaret Ana üzerinde kullanmasıdır. Epik tiyatro kategorisinde sayabileceğimiz oyunda bu tekniğin kullanılması biz okurlar için hiç de şaşırtıcı değildir. Kamuran Şipal'in çevirisini yaptığı *Epik Tiyatro* isimli kitabında Brecht, yabancılaştırma etkisinden şöyle bahseder:

"Yabancılaştırma efektlerinin, yani birtakım olayları anlatırken, sanki bunlar bize yabancıymış gibi bir tavır takınmasının sağlayacağı yararı pek basit yoldan şöyle açıklayabiliriz: Filozof oyuncular, insanlar arasındaki olaylara ve insanlar arası davranışlara karşı seyircilerde bir yadırgama duygusu uyandırma amacı güderler." (Brecht, 1981: 218).

Öte yandan Brecht, Carrar Ana'da yapmak istemediği gibi Cesaret Ana'da da ana figürünü savaş yüzünden veya kader yüzünden kaybolan çocukları için ağlayan, sürekli yas içinde olan bir karakter gibi göstermek istemez. Çünkü, tiyatrosunda Carrar Ana'da bile zaman zaman eşduyum vurgusu yapmaktan uzak olmak istemiştir. Brecht ve teknikleri üzerine söylenenlere değindiğimiz üzere kendini oyundaki karakterin yerine koyma, onun gibi üzülme veya sevinme duygusu tiyatroyu eğlence sektörünün bir unsuru olmaya geri götürür, bu da bizim eleştirel bir bakış açısına sahip olmamıza engel olur. Brecht, seyircinin kendi kararlarını kendisinin vermesini ister. Eğer eşduyumsal düşünce içine girerse, o zaman karakterin düşünce şekliyle düşünür ve onun gibi karar verir.

SONUÇ

Bu çalışmada vurgulanan en temel düşünce savaşın coğrafi sınırlar, sınıfsal farklılıklar ve en önemlisi cinsiyet farklılıkları olmaksızın zararlı olduğu, insanlığın geleceğine ket vuran bir virüs olduğudur. Bu virüsten kurtulabilmek adına yapılması gereken ilk işin birbirimizi önce insan olarak görebilmek olduğu önemle vurgulanmıştır.

Çalışmadan çıkarılabilecek sonuç, aynı yazarın kaleminden çıkan iki kadın figürünün farklılığında yatan temel nokta oyunların birinin epik, diğersinin ise dramatik tiyatro eseri olması olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda kullanılan teknikler, özellikle yabancılaştırma etkisinin kullanımı bu fikre ulaşmamızdaki en büyük yol göstericidir.

Bu çalışmada saptanabilecek noktalar arasında Brecht'in savaş esnasında kadın figürünü ana karakter olarak kullanmayı anlatısının bir parçası olarak gördüğünü de söyleyebiliriz. Böylelikle geçmişten günümüze tabu olmuş olan savaşta erkek figürüne atıflarda bulunarak eşitlik vurgusu yapmış olabileceğini belirtmiş olduk. Kullandığı kadın figürlerini tam anlamıyla benzer kılmaması ve hatta onlara keskin farklılar yüklemiş olmasıyla savaş döneminde değişen koşulların insanların karakterlerinde de değişikliğe sebep olduğunu, cinsiyet gözetmeksizin değişen insanı gözlemeleme fırsatı bulduk. İncelediğimiz eserlerin iki farklı savaş dönemi sunmasıyla epik tiyatrodaki da önemle altı çizilen devingen dünya kavramına yakından bakma fırsatı bulduk.

KAYNAKÇA

Benjamin, Walter. (2014). *Brecht'i Anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Blau, Herbert. (1957). *Brecht's 'Mother Courage: The Rite of War and the Rhythm of Epic*. Educational Theatre Journal 9. 1 19: pp. 1-10. JSTOR. Erişim Tarihi: Nisan 2019.

Brecht, Bertolt. (1967). *Cesaret Ana ve Çocukları*. Çev. İsmet Sait Damgacı, Muammer Sencer. İstanbul: Sıralar Matbaası.

Brecht, Bertolt. (1981). *Epik Tiyatro*. Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Say Yayınları.

Brecht, Bertolt. (1984). *Carrar Ana'nın Tüfekleri*. Çev. Teoman Aktürel. İstanbul: De Yayınevi. Teoman Aktürel kitapta çeviri dışında epik tiyatro ve Brecht ile ilgili önemli yorumlarda bulunmuştur. Aktürel olarak alıntılanan noktalar yazarın kendi yorumlarıdır.

Kesting, Marianne. (1985). *Brecht*. İstanbul: Alan Yayıncılık

Nutku, Özdemir. (1976). *Türkiye'de Brecht*. İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları

Nutku, Özdemir. (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Synge, John Millington. (1984). *Denize Giden Atlılar*. Çev. Teoman Aktürel. İstanbul: De Yayınevi.

İnternet Kaynakları: https://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Franco