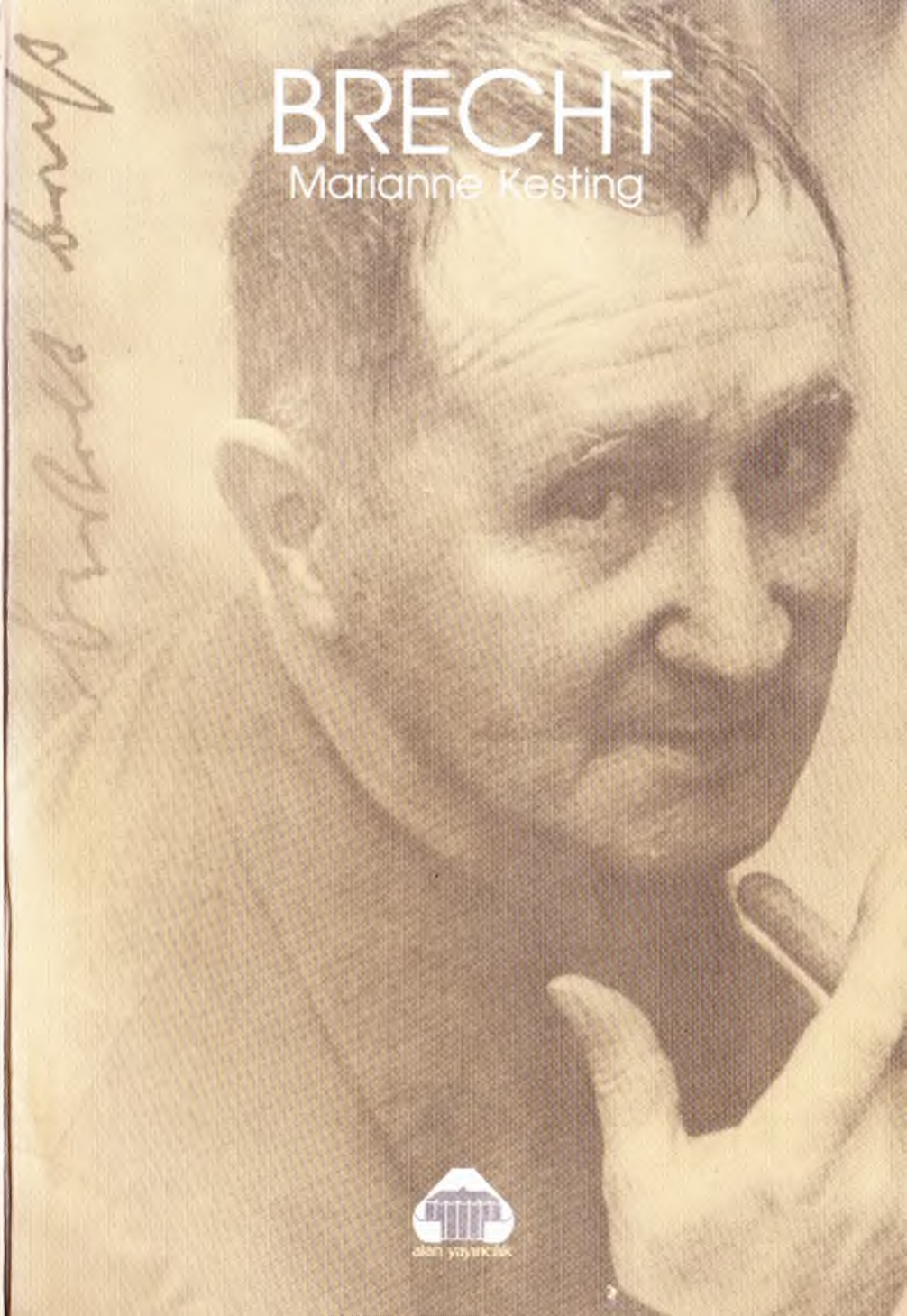
BRECHT Marianne Kesting

BRECHT

Marianne Kesting



7/42

Alan
Yaşam İncelemeleri
Dizisi 7

Bertolt Brecht

Marianne Kesting
Türkçesi:
Veysel Atayman
Zeynep Özkan

alan yayıncılık

ALAN YAYINCILIK : 42
Yaşam İncelemeleri Dizisi 7

Bu çevirinin tüm yayın hakları
Alan Yayıncılık Tic. Ltd. Şrk.ne aittir.

Almanca'dan çeviren
Veysel Atayman / Zeynep Özkan

Birinci Baskı : Haziran 1985
Dizgi / Baskı : Can Matbaa
Kapak Baskı : Orhan Ofset

alan yayıncılık
ticaret limited şirketi
Başmuhasip Sk. Talas Han
No: 302 Cağaloğlu/İSTANBUL

ÇEVİRİYE ve KİTABA İLİŞKİN ÖNSÖZ

Belli bir konu üzerine yapılmış, ayrıntılı, uzmanlık gerektiren derinliklere inen bilgi dökümü diye tanımlanabilecek monografi çalışması, bir yazarı ya da düşünürü yapıtının ve öğretisinin olanca içerik ve nitelikleriyle tek bir kitabın boyutları içine sığdırmaya bir bakıma zorunlu olduğundan, seçeceği örnekler de sayın Serdar Rifat Kırkoğlu'nun haklı olarak vurguladığı gibi, «bütünü temsil edici nitelikte» olmalıdırlar. Bu da, bir monografide karşımıza o düşünürün ya da yazarın tüm etkenlik alanından gelme «tipik» metinlerin çıkacağı anlamına gelir. Öte yandan, sözkonusu kişinin yaşamı onun değişik etkinlik alanlarından gelen bu seslere, yer yer işitilmesi neredeyse olanaksız, yer yer tüm sesleri bastıracak güçte şiddetli bir senfoni gibi eşlik ederken; düşünsel içerikli metinlerin, ya da bir öykü alıntısının hemen yanıbaşında, yaşamın neşeli ya da yoğun acılı bir anı yer alır. İçerikle birlikte, biçem de değişir; düşünsel ağırlık yerini duygusal iniş çıkışa bırakabilir. Monografi çevirisinin genel güçlüklerinin kaynaklarıdır bunlar. Bir yaşam öyküsü, bir düşünsel metin, bir şiir, bir öykü, bir polemik yazısı, hatta bir siyasal içerikli protesto. Tüm bu alanlarla birlikte çeviri de oradan oraya savrulur. Brecht'in monografisi bittiğinde, başlıbaşına bir kitap oluşturacak kadar şiir çevirdiğimizi gördük. Oysa şiir genelde ancak ucundan bulaştığımız bir alandı. Biçem sorunlarıyla birlikte terminoloji, kavram sorunları da yakamızı hiç bırakmadı. Genelde bir monografinin koşulladığı güçlüklere, özelde bilimi kurumlaştıra-

mamış bir ülkede kuramsal bir kitap, bir monografi çevirmenin güçlükleri eklendi kuşkusuz. Bizde her çeviri yapan, çoğun tekerleği her gün yeniden bulmak zorundadır. Ne üniversite kitaplıklarında, ne genel yayın alanında bir «çeviri mirası» bulmak olasıdır. Kimin hangi terimi, hangi kavramı, hangi gerekçeyle şöyle ya da böyle karşıladığını açıklayan, bilimsel tartışmaya, tamamlanmaya, geliştirilmeye sunulmuş bilgiler yoğa yakındır. «Buluşlar», öznel kaprislerin inatçı sığlığında katılaşıp işlevsizleşirler çoğunlukla. Bundan önce aynı konuda çeviri yapan kişiler şu ya da bu terimi, şu ya da bu kavramı nasıl karşılamış diye «meraklanmanın» yararı yoktur kısacası.

Öznel yetersizliğimizi genel aksaklığın ardına gizlemek kaygusunda olmadığımızı içtenlikle vurgulayalım. Bilinçli bir Brecht çeviricisinin, bir Lukacs, bir Ritsos, bir Joyce çeviricisinin, çeviride karşılaştığı sorunları bilimsel tartışmaya açma, önerilerini geçerli desteklerle sunma, başka deyişle, çeviriyi nin, çeviride karşılaştığı sorunları bilimsel tartışmaya açma, bilimsel bir nitelikle kurumlaştırma endişeleri taşımadığı sürece, çevirinin yetkinliği, çevirenin öznel koşullarına, onun yeteneğine, o dönemdeki öznel konumuna, hatta sorumluluk anlayışına ve içtenliğine bağlı kalmaktan kurtulamayacaktır. Dizinin Sartre çalışmasının ardından Brecht'i tamamlarken taşıdığımız duygu budur ve aynı dizinin bir başka kitabı olan «Freud»u bitirdiğimizde de bu duygu olsa olsa pekişecektir.

Fabel, Parabel vb. gibi yazınbilim alanının kimi kategorilerini çevirmeden bıraktık; «Parobolik» gibi, yabancı bir sözcüğü Türkçe sonekle dizim içine koyma hatasına bile bile düşme pahasına da olsa. Kitaba eklediğimiz kısa açıklamalar, sözkonusu kategorileri, özelde Brecht estetiği içindeki boyutlarıyla açıklamayı denedik. Kısacası, elinizdeki çalışma, terim, kavram ve elbetteki deyiş düzeyinde «ideal» bir bütün oluşturmaktan çok, bir öneriler bütünü, yetkinliğe giden yolda bir köşe taşı olma özelliğini taşımaktadır ister istemez.

Önsözde Brecht'i şöyle genel hatlarıyla tanıtmak gereksiz olsa gerek. Ama çalışmanın sonunda Brecht'in yalnız yapıtlarının içeriği ve niteliği, yaşama tarzının yerleşik tarza aykırılığı ve sadeliğiyle değil, bir sanatçı olarak genel tavrıyla da örneksiz bir insan olduğu kavranırsa, çalışma işlevini yerine getirmiş olacaktır. Yaratıcı yeteneği sanatsal üretim çalışmasının önüne koyan, yapıtı bir kezlik bir esinlemenin, bir kezlik bir patlamanın, yetkin, ideal dışavurumu sayan klasik burjuva sanatçı anlayışının karşısına ilginç bir zıtlık olarak çıkar Brecht. Onun yapıtında tarihsellik, zaman yalnızca olayları taşıyıcı bir öge olarak belirmez. Yapıtın kendisi de bu tarihselliğin, geçiciliğin içinde bir değişebilirliktir. Bir olaya ilişkin yeni bir yorum mu gerek, Brecht hiç tereddüt etmeden, yapıtı yeniden yazar, yeni yorumlarla geliştirir, değiştirir. Kutsal, ideal, bir kezlik yaratımın yerini «işlev» almıştır diyebiliriz. Değişen gerçek ile birlikte yapıtın işlevi değişecekse, onu yeni işleve uydurmanın hiç bir engeli yoktur.

Brecht'in kişiliğinin yapıtın arkasında geri durduğunu, adının önemsiz bir öğe olarak bilinçle saklandığını söylüyor Marianne Kesting. Oysa, yalnızca Brecht değil, sırası gelince yapıtın kendisi de, gerçeğin karşısında mutlak bir öğe olarak duramamakta, ona ayak uydurma kaygılarıyla yeniden düzenlenebilmektedir. Ve gerçek bir toplumcu sanatçının belki de eşsiz bir örneğidir bu tavrıyla Brecht.

Veysel ATAYMAN

BRECHT'LE BİR KARŞILAŞMA

En küçük eylemi bile, görünüşte sıradan olan
inceleyin güvensizlikle! Araştırın gerekli mi diye
özellikle olağan olanı!
Sizden üstüne basarak rica ediyoruz,
hep karşılaştığınızı doğal bulmayın!
Çünkü hiçbir şeye doğal denmemeli ki,
hiçbir şey değişmeden kalmasın,
böyle bir kanlı kargaşa
kararlaştırılmış düzensizlik, planlı istibdat
insanlıktan çıkarılmış insanlık döneminde.

1954 yazında dostlarım beni, Brecht'in Doğu Berlin'deki tiyatrosunda yaptığı yönetme çalışmalarını görüp tanımam için çağırmışlardı. *Berliner Ensemble*'ın prova sahnesi olarak kullanılan eski bir hangarda hergün oturup *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin sahneye konma çalışmalarını izlemeye başladım. Hangara, Picasso'nun Barış Güvercini'nden ve Cesaret Ana'nın Arabasından oluşan iki simgesel aksesuar'ın bulunduğu barakamsı bir bölmeden geçerek giriliyordu. İçerde, Brecht, çevresini kuşatmış bir sürü gençle deri koltuklardan birine çökmüş yönetmenlik yapıyordu. Ufak tefek yapısına uygun külrengi, çuvalımsı giysisi ve başındaki spor kasketiyle insanda ilk ağızda işçi ile mahkum arası bir izlenim bırakıyordu; gelgelelim purosunu hazla eme eme, pür

dikkat, keyifli, ikide birde işe karışıp düzeltmeler yaparak, sorular sorarak ya da nasıl oynanması gerektiğini göstererek sahnede olup bitenleri izlerken, bu izlenim de oracıkta dağılıp gidiyordu. Durmadan genç asistanların görüşlerini alıyor, hiçbir öneriyi kulak arkası etmeyip, hepsini deniyordu. Bu tutumu, alçakgönüllü, dostça bir davranışın dışavurmasından öte bir şeydi: Brecht'in birlikte çalışma anlayışında, bir sorunun çözümünde herkesi eşit ölçüde önemli kılma ilkesi geçerliydi. Ve burada, başlangıçta yalnızca tiyatronun bir sorunuymuş gibi görünen sorunun, kısa süre sonra çok geniş kapsamlı bir tasarım olduğu anlaşılacaktı. Brecht burada, yalnızca oyunlarını sahneye koymakla ve tiyatro anlayışını pratiğe uygulamakla kalmıyor; bundan da öte, tiyatronun çerçevesi içinde, Brecht'in kendi özgün damgasını taşıyan geleceğin ideal toplumunu kuruyordu; ve işte bu kurma çalışmasında herkesin eşit önemde payı bulunmalıydı. Brecht, Doğu ile Batı arasında kalan, kendi seçtiği bir tür adada oturmuş, tiyatronun da yardımıyla, kafasındaki dünya modelini gerçekleştiriyordu. Benzersiz bir dünya çiziyordu; ne ki ansızın, şaşırtıcı bir şekilde bizim dünyamıza da benzeyebiliyordu bu. Burada bir örnek sunulmaktaydı: *Varoluşun en kolay tarzında... sanatta,* yani parabel, ütopya ve gerçek arasındaki diyalektik oyunda dünyanın değiştirilme olanağı gösterilmeliydi. Brecht için bu değiştirmenin zorunluluğu varolana duyulan ve tiyatronun en temel öğelerinden başlayıp en ince ayrıntılarına değin uzanan güvensizlikten kaynaklanıyordu. Sahnedeki her hareketle, alışkanlıklar yıkılıyor, yerleşik kalıplar sarsılıyor, alışılmış nesneler, en alışılmadık ışıklandırmayla gösteriliyordu. Geniş kapsamlı güçlü bir temizlikti bu. Meğer bu temizliği çok özel bir gösteri aracılığıyla izlemek bana da nasip olacakmış.

Oradan ayrılmadan kısa bir süre önce bir sayfa dolusu soruyla kendisiyle konuşmaya gittiğimde, benimle, yerleşik düşüncelerden oluşmuş koskoca bir dünyayı, kuşku duyulması gereken sorun dolu bir dünyaya çeviren bir konuşma yaptı; mesafeli, hafif resmi bir kibarlıkla davranıyordu bana. Ola ki yorgundu -uzun bir toplantıdan yeni çıkmıştı- evini tıka

basa dolduran ve sırf bu tür konuşma ve tartışmalarda kullanılmak üzere buraya yerleştirildiği anlaşılan o acaip koltuklardan birine purosu ağızında yığılıp kalmıştı. Birden sorulara kaptırıverdi kendini, hemen dirildi, sorularla ilgilenmeye başladı, yuvarlak siyah gözleri parlayarak ortaya kışkırtıcı sorular atmaya başladı; sonra da tiz ve mırıltıyı andırır bir gülüşle koltuğu saran duman bulutunun ardına çekildi. Konuşma, sahnede gerçekçilik ve ütopya, Yadırgatma-etkisi'nin oyun pratiğine yansıyışı, izleyicinin yeniden eğitilmesi, sanatta bağlanma (angaje) sorunu, sanat zevki ve nihayet Amerikan Edebiyatı ve Batı'dan gelme biri olarak benim yanıtlayabileceğimi düşündüğü Doğu Almanya'nın Batıya nasıl yansıdığı soruları çerçevesinde sürdü gitti. Bu dört saatlik inişli çıkışlı düşünce alışverişinin ardından hiç olmazsa bedence toparlanmam gerektiğini söyleyince, beyaz örtülü köy tipi masada sert sandalyelerin üstünde, susarak jambon, ekmek ve kırmızı şaraptan oluşan bir yemek yedik. Bu arada ben de çevreyi biraz olsun inceleme olanağı buldum. Brecht, tartışmadığı sürede iyice rahatlamış, gevşemişti; solgun yüzü oldukça sağlıksız görünüyordu; hafifçe şişmiş, gözleri yorulmuştu. Çok az yiyip içti; yalnızlığın sisli, içine girilmez havası sarmıştı onu sanki.

İçinde konuşmayı sürdürdüğümüz eski tarz, gösterişsiz, gıcırdayan döşeme tahtalı odanın, bir çalışma ve tartışma odası olduğu belliydi. Ortalıkta gereksiz herhangi bir eşya görünmüyordu. Köy tarzı mobilya, tuhaf biçimli deri koltuklar, tomar tomar gazete, özellikle Batı gazeteleri, yığınla kitap, birkaç yazı ve çalışma masası, bir kürsü, daktilo ve her yana dönebilen masa lambaları. Bir Çin bilgesinin panosundan ve Lenin'in çok özel izlenimi veren küçük bir fotoğrafından başka resim yoktu odada. Birkaç yıl sonra gömüleceği Dorotheen mezarlığının ağaçları dışardan içeriye bakıyor, pencerenin altından başlayıp karşıda mezarlığın duvarıyla sınırlanan çimenlikte genç bir ağaç ve bir sıra göze çarpıyordu. Brecht'in bahçesiydi bu.

Akşam çökmüştü; Brecht beni dostça uğurladı. Bahçenin içindeki küçük evi, Chaussee caddesinin kenarındaki ki-

ra evinden ayıran kısa avluyu geçerken, çevrenin de Brecht'e şaşılası biçimde uyduğunu ayrımsadım: Epey onarım gerektiren adamakıllı yıkık dökük bir mahalle. Biraz ilerde hüzün verici görünüşüyle dev Friedrich caddesi istasyonu, kara römorkörlerin dolandığı Spree nehri, biraz ötede içi yağmur sularıyla dolu birikinti çukurları ve yıkıntılarıyla geniş bir alan; bu alanın hemen bitişiğinde —Brecht'in ortaya kışkırtıcı sorular atıp sağa sola sataştığı ve herkese kuşku bulaştırdığı— içi tıkabasa dolu Schiffbauerdamm tiyatrosu. Bir ada üzerinde, tüm dünyayı davasının ortağı yapmaya çalışan yapayalnız bir adam.

AUGSBURG VE MÜNİH

Brecht'in Augsburg'da geçen gençlik yılları oldukça önemli bir açmazın da izlerini taşır. Alman yazarları arasında burjuvaziyi en amansız ve tutarlı biçimde eleştirenlerin başında gelen Brecht, zengin bir ailenin çocuğudur, ayrıca içinde doğup büyüdüğü kent, oldumolası kent-soyluluk bilincinin ve kentsoylu ticaret ahlakının yanısıra çalışma hayatında dürüstlüğün ve çalışkanlığın da simgesi sayılan örnek bir kenttir. Gerçi yüzyılın sonlarına doğru Fugger ve Welser gibi büyük bankerlerin devri artık kapanmıştır ama Augsburg, Wilhelm Almanyasının kuruluş yıllarında hızla gelişen bir küçük sanayi kurmuş ve bu sanayi işletmelerini büyük bir geçmişin çevresinde öbeklemiş, Kast dizgesine bağlı Augsburg burjuvazisi, tam burjuvalaşmıştır.

Augsburg kenti Brecht'in yapıtlarına zıtlıklardan geçilmeyen bir kent olarak yansır. Karanlık, hüzünlü arka mahallelerde ve ara sokaklarda, havasız, boğuk meyhanelerde karşılaştığımız toplumdışı bir sürü insandan başka Brecht'in yaşamının son yıllarında bile belleğinde canlılığını ve tazeliğini hala koruyan varoşlar, su kanalları, panayır, hele mezarlar ve su birikintileri hep bu kenttedir.

Baba evinin önünden, eski kent surlarının hendekleri boyunca, kestane ağaçlarıyla çevrili bir yol geçer; karşı yanda surların kalıntıları uzayıp giderdi. Kuğular, gölü andırır su birikintilerinde yüzer, kestaneler sarı yapraklarını dökerlerdi.

Brecht'in baba evine ilişkin anılarına başka hiçbir çalışmasında rastlamayız; ama genç Brecht'in asi tepkilerinde bu yıllardaki yaşantılarının payı olduğu kuşku götürmez. Brecht'in, bir kağıt fabrikasının dürüst, çalışkan ve titiz müdürü olan babasının, ya da temizpak denizci giysileri içindeki küçük Berthold Eugen'in, bu cin gibi, yuvarlak gözlü çocuğun fotoğraflarına bakarsak, onun burjuvalara duyduğu nerdeyse gözüdönmüş kinin asıl kaynağının baba evinde aranması gerektiğini düşünmekten insan kendini alamaz. Brecht ilerki yıllarda bu günleri şöyle anlatır:

Ben oğlu olarak yetiştim
Hali vakti yerinde insanların. Ailem
boynuma bir yaka taktı ve yetiştirdi beni
hizmet edilme alışkanlığıyla ve öğretti bana
buyurma sanatını. Ama
büyüyüp te çevreme baktığımda
Hoşlanmadım sınıfımın insanlarından
Bana hizmet edilmesinden ve buyurmaktan.
Ben de sınıfımı terkedip katıldım
Aşağı tabakadan insanlara.

Brecht'in kendi sınıfının insanlarına karşıçıkışı çok geçmeden başlar. Daha onaltı yaşında bir lise öğrencisiyken, başarılı şiirlerini, hemen sol eğilimli yayın organlarında yayınlatır. Pazar günleri, kentin gezinti ve eğlence merkezi sayılan ana caddesinin kenarında yüksek bir yere çöküp gelen gençlerle dalga geçtiği, önüne gelene takıldığı söylenir. Burjuva kökenli öğretmenlere ve bunların düşüncelerine de karşı çıkmıştır.

Brecht'in okul çağında başından geçen ilginç olaylardan biri bu bağlamda bize bir fikir verebilir.

Brecht'in ve bir arkadaşının, yıl sonunda sınıf geçmeleri tehlikeye girmişti. Sınıfı geçmeleri ikisinin de başarısız oldukları bir sınava bağlıydı: Arkadaşı ümitsizlikten doğan bir kararla, hiç duraksamaksızın bir kaç yanlışı silip öğretmene gitti ve daha iyi bir not istedi. Tabii silinen yerler hemen

anlaşılmıştı. Brecht başka bir yönteme başvurdu. Doğru olan birkaç yerin altını yanlışmış gibi çizdi ve gidip öğretmene buralarda neyin yanlış olduğunu sordu. Öğretmen doğruları yanlış işaretlemiş olduğunu kabul etmek zorunda kaldı. Brecht de daha iyi bir not alarak sınıfı geçti. Galilei'sinin, Azdak'ının ve Schweyk'inin kurnazlığı bir ölçüde siyasal eylemleri, aynı zamanda öğretmenin otoritesine duyulan —ve kısa bir süre sonra «Dulce et decorum est pro patria mori» konulu kompozisyon ödevinde çok açık bir biçimde dile getirilmiş olan— inançsızlık ve güvensizlik daha şimdiden varlıklarını duyuruyorlardı.

İnançsızlığın ve güvensizliğin, henüz zafer umutlarının yitirilmediği ilk savaş yıllarında (1915) nasıl dışavurduğuna bir örnek verebiliriz: *Yurt için ölmenin çok hoş ve onur verici olduğu sözü olsa olsa amaçlı bir propagandadır. Yaşamdan kopmak, ister yatakta, ister savaş alanında olsun, her zaman zordur, hele de ömrünün baharındaki genç insanlar için. Ancak dar kafalılar ölümden, «karanlık bir kapıdan şöyle kolayca bir geçiş» diye sözedecek kadar zırvalarlar. O da, son saatlerinin kendilerinden iyice uzak olduğuna inandıkları sürece.*

Bu ve benzeri düşüncelerinden dolayı okulda küçük bir skandal çıkar; Brecht'in okuldan uzaklaştırılması kaçınılmazlaşmıştır. Ama öğretmenlerinden biri araya girer. Ona göre Brecht kafası iyice karışık bir öğrencidir, sorun da buradan kaynaklanmaktadır. Gerçekten de bu karışık öğrenci kafası, kendine özgü tarzda düşünmeyi alabildiğine geliştirmiş, çevresini acaip bakışlarla didikleyip durmaktaydı.

Brecht, 1917 yılında liseyi ardında bıraktı ve tıp öğrencisi olarak Münih Üniversitesine yazıldı. Ama kısa bir süre sonra öğrenimine ara vermek zorunda kaldı. Savaşın son yılının ilkyazında *17 yaşındakiler ve yaşlılar* askere alındığında, Brecht'te sağlık görevlisi olarak Augsburg'daki askeri hastanede askerlik görevini yapmaya başladı. İlerki yıllarda sık sık anımsadığı, o yıllarda halkın ağzından düşürmediği «ölüler mezardan çıkarılıyor» sözü bu yılların ürünüdür.

Kaiser'in mezardan çıkarttırdığı askerlere sağlam raporu verdirterek yeniden ölüme yolladığını anlatan *Ölü Asker Destanı'nın* esin kaynağı büyük olasılıkla bu sözlerdir. Brecht'in iç karartıcı, kin kusan bu baladı, Münih'teki meyhanelerden birinde savaş gazileri önünde gitarıyla çalıp söylediği, gazilerin de baladdaki sert saldırıların kimi ve neyi hedef aldığını kavrayamadan bira bardaklarıyla Brecht'e ritim tuttukları anlatılır. Augsburg Askeri hastanesindeki sakatların korkunç sefaletini Brecht ömrü boyunca unutmadı. Yaşamının son yıllarına kadar Batı'dan olduğu gibi Doğu'dan da gelen eleştirilere kulak tıkayarak kararlılıkla sürdürdüğü *savaş karşıtı* tutumunun başlangıcını bu yıllarda aramak gerekir. Bu dönem, genç Brecht'in kişiliğinin belli başlı yönleriyle belirginleştiği dönemdir. 1918'de ilk oyununu yazar: *Baal.* Hans Jochst'un «Yalnız Adam» oyununa karşı yazılmış bir oyundur bu. Ozan Grabbe'nin yaşamından esinlenen Jochst'un, dışavurumcu öğelerle dolup taşan ve çoktan aşınmış bir dahiyi-putlaştırma eğiliminin ürünü olan yaşam öyküsü oyununun karşısına, bir burjuva kahramanın boşalmaya (deşarj olmaya) yönelik yaşam öyküsünü anlatan oyunla çıkar Brecht. Bu oyun, orman kaçkını, ayyaş, ozan, kaatil, serseri, arabacıların meyhanelerinde baladlar ve moritatlar söyleyen, kendi sonuna hızla yaklaşan ve bir orman bekçisinin kulübesinde son nefesini veren Baal'in yaşam öyküsünü anlatır. Ozan-serseri tipler olarak bilinen *Villion* ve *Rimbaud, Baal* figürünün «esin kaynağı» olabilirler, ama Brecht *bir çamaşırcı kadının çocuğu Joseph K.yı* asıl esin kaynağı olarak gösterir :

Adı çok erken kötüye çıkmıştı. Herhangi bir eğitimi olmaksızın, gerçekten eğitilmiş kişileri bile, bilgili konuşmasıyla şaşırtıcı biçimde kendine çeken bir konumda olduğu söylenir. Arkadaşım bana, (bir sigara alışında, bir sandalyeye oturuşunda vb.) kimseninki ile kıyaslanmaz davranışıyla özellikle bir sürü genç insan üzerinde, ona öykünmelerine neden olan bir etki bıraktığını söylemişti. Gelgelelim, tutarsız, yerleşik ahlak anlayışına aykırı yaşayarak, özellikle herhangi bir konuda bir girişimde bulunduğunda

ona sunulan olanaklardan arsızca yararlanarak, gitikçe daha da dibe batmıştı. Çeşitli karanlık olaylardan örneğin bir gençkızın intiharından sorumlu tutuldu. Montajcılığı öğrenmişti, ama bildiğimiz kadarıyla hiç çalışmadı. A'da durumu kötüleşince, yine kendisi gibi durumu bozulmuş bir hekimle birlikte uzaklara gitti, ama 1911'de A'ya geri döndü. Bu hekim arkadaşı Lauterlech'de bir kavgada, büyük bir olasılıkla K. onu bıçaklıyarak öldürdü. Ama cinayeti kim işlemiş olursa olsun, K, A.'yı ardına bakmadan terketti ve bir daha or talıkta görünmedi. Karaormanlarda sefalet içinde ölmüş olmalı.

Brecht Joseph K. yı Baal oyununun kahramanına örnek alırken, hem Jochst'un Grabbe oyununa karşı öfkesini yansıtan, aynı zamanda bu oyunu alaya alan bir oyun getiriyor hem de kahramanının kişiliğine kendinden de birşeyler katarak aynı zamanda kendini anlatıyordu. Baal'in barlarında, meyhanelerinde ve loş tavanarası odalarında Augsburg kentinin kokusunu almamak olanaksızdır. Baal'in rezilliğe varan serseriliğini, avareliğini Brecht'in nereye kadar onayladığı ayrı bir konu, ama onun da Lech nehri kıyısında, hiç değilse bir kaç yıl herşeye karşı çıkan, ozanlara özgü bir tavanarası yaşamı sürdürdüğü biliniyor. Yaşamının daha sonraki yıllarında olduğu gibi daha o yıllarda çevresine bir çok hayran toplamıştır. Brecht öğrenciye benzeyen görünüşüne ve akıl almaz kılık kıyafetine karşın kadınları kolayca etkiliyordu. O da tıpkı kahramanı Baal gibi, baladlarını ve Moritatlarını Lech kıyısındaki meyhanelerde söylemeye bayılırdı. Tavanarası odası, içinde yalnızca bir küvet ve bir yatak bulunan Baal'inkinden biraz daha olağandışı düzenlenmişti o kadar. Brecht'inkinde, masanın üstünde bir kurukafa duruyor, masanın yanındaki duvarda «Tristan»ın bir partisyonu göze çarpıyordu. Dış kapıda, kimilerini içeri girmekten gerçekten de alıkoyduğu söylenen *«Konuklarım için 12 Sure»* çakılmıştı. Yatağın hemen başı ucunda okul arkadaşı Caspar Neher'in yaptığı, Suriye Tanrısı Baal'in resmi asılıydı. Ovunundaki dram figüriyle özdeşleştirdiği bu yer tanrısı, Brecht

için yaşama doyumsuzluğunun ve yeryüzüne dönük kendine özgü bir yaşam softalığının simgesiydi:

Anasının ak karnında serpildiğinde Baal,
Gök öylesine büyük ve dingin ve külrengi
ve genç ve çıplak ve görkemliydi
Tam Baal'in sevdiği gibi, geldiğinde Baal.
Ve gökyüzü neşede ve kederde öylece durdu
Baal uyusa da mutlu olsa da ve onu görmese de
Gökyüzü, gece, menekşe ve Baal Sarhoş
Baal sofu, erkenden gökyüzü kayısı sarısı

Baal kısık gözlerle bakar yükseklerdeki en semiz
akbabalara
Baal'ın cesedini bekleyen yıldızlı göklerde
Ölü gibi yapar kimileyin, üzerine bir akbaba çullanınca
Yer Baal o akbabayı, sessizce, akşam yemeğinde
Bulanık yıldızlar altında, dert koyağında
Otlar Baal ağzını şıpırdatarak sonsuz çayırlarda
Bitince otlar seke seke gider Baal şarkı söyleyerek
aşağıdaki sessiz ormanda uyumaya.

Baal'in yaşam karşısında taşıdığı duygu aslında genç Brecht'inkinin aynısıydı. Hatta yalnızca genç Brecht'in o yıllardaki duygusu değildir bu. Çünkü Baal figürünün ilerki yapıtlarında da değişik kimliklerde karşımıza çıktığını görürüz.

Baal'in yazılışından yirmi yıl sonra gene Baal'deki temel düşünceler ile ilintili bir konuyu opera biçiminde oyunlaştırma fikri beni harekete geçirdi. Uzunluğu genellikle parmak boyunu geçmeyen, tahtadan yapılmış ve pazarlarda bolca rastlanan bir Çin figürü vardır. Keyifli keyifli yayılmış oturan, küçük, şişko mutluluk tanrısını betimler. Bu tanrının doğudan gelerek büyük bir savaşın ardından yerle bir olmuş kentlerden birine yerleştiği ve insanları, kişisel mutluluğa ve rahata kavuşmaları için, mücadeleye ittiği söylenir. Toplumun çeşitli kesimlerinden yandaşlar bulmuş, çevresinde top-

lanan gençlerden kimileri, köylülere, topraklarına sahip olmalarını, işçilere, fabrikalara el koymalarını, çocuklara, okullarını ele geçirmeleri gerektiğini öğretmeye kalkışınca, resmi makamlar hemen bizim mutluluk tanrısının yakasına yapışmışlar, onu tutuklayıp ölüm cezasına çarptırmışlar ve cellatlar, küçük mutluluk tanrısı üzerinde her türlü hünerlerini denemişler; gelgelelim içirilen zehirler ona yaramış, uçurulan kafası hemen yeniden çıkıvermiş, darağacında, neşesiyle hemen herkese bulaşan danslar yapmış vb. İnsanların mutluluk isteklerini tümüyle yok etmek olanaksızdır.

Kafkas Tebeşir Dairesi'ndeki halk yargıcı *Azdak*'ta mutluluk tanrısının altedilmezliğinden izler taşır. Azdak, içsavaşın nereye varacağı belirsiz kargaşası içinde ayakta kalmayı becerir. Hatta *Galilei*'de bile, *Baal*'in —ileride üzerinde durmak istediğimz— kimi özellikleri kendilerini ele verirler. Bu yıkılmaz tanrı, Hitler rejiminin vahşetine kendinden emin bir soğukkanlılıkla karşı koyan Asker Schweyk figüründe, *yok edilmesi olanaksız bir halkın eğretilemesine (allegorisine)* dönüşerek karşımıza çıkar. Baal figürünün, Brecht'in sonraki oyunlarında gösterdiği bu değişmeler, Baal'in, hiç bir değer ve otorite tanımadan yaşamasına karşın, nihilist bir insan olmadığını, hatta suçlu duruma düşmüş ve umutsuzluk içinde kıvranırken bile yokedilmez bir yaşama bağlılığı doğal yaratıklara özgü bir yaşama sevincini hep koruyageldiğini gösterir.

Baal: *Ben ölüm dirim savaşı veririm. Derisiz bile yaşarım. Ayak parmaklarımın içine kadar çekilirim. Bir boğa gibi devrilirim otların en yumuşak yerine. Ölümü yutarım ve hiçbir şeyden haberim olmaz.*

Brecht'in *Ev Vaazları* adını verdiği ve Luther'in Vaazlarını alaya almak için *Bittgänge* (hacılık ziyaretleri/Şefaat Duaları), *Exerzitien* (Katoliklerin dinsel alıştırmaları) *Chroniken* (Kronikler) ve *Ölmüşlerin Küçük Gündüzleri gibi* bölümlere ayırdığı ilk şiir kitabında Baal'in bu duyguları sinmiştir. Baal figürleri, burada *yumuşak rüzgarda, mest edici mavide, kibar hayvanlar gibi* güzel güzel yaşayan ve yaşama

çılgınca bir övgü türküsü söylemeye hazırlanan korsanlar, yabani serüvenciler ve konyakçılar olarak karşımıza çıkarlar. Tüyler ürpertici baladlarında bu insanlar hafifçe *hayvanlaşmış, coşmuşlardır.* Tümü de, engin çayırlarda *ağız şıpırdatarak otlayan* Baal'in kendinden emin soğukkanlılığını ve doğa yaratıklarına özgü umursamazlığını paylaşırlar:

Kendimi kapkara asfalt hayvanlarıyla doldurdum
Kendimi su ve çığlıklarla doldurdum
Ama beni duygusuz ve hafif koyup gitti sevgilim
Kalakaldım bomboş ve hafif öylece.

Brecht, yaşamı öven şiirlerinde karanlığı, yokoluşu ve çürümeyi kullanırken, dinsel şiirlerdeki öte dünyaya dönük özlemi dünyaya yönelik bir özleme dönüştürmeyi amaçlamış, bu bağlamda Alman Barok şiirinin yazma biçimlerinden yararlanmıştır; bu da onu bu şiirin çöküş ve ölüm mistiğine yaklaştırmıştır. Brecht'te herşey, Barok şiirinin tersine dünyaya dönüktür ve fizikötesinden uzak durur; bütün bunlara karşın, şiiri örnek aldığı Barok şiirinin yoğun etki gücüne ve canlılığına ulaşmıştır:

Övün geceyi ve karanlığı sizi kuşatan!
Gelin öbek öbek
Bakın yukarıya, gökyüzüne
Çoktan bitti gün sizler için.

Övün otu ve hayvanları, yanıbaşınızda yaşayan ve yok olan

Görün; sizin gibi
yaşıyor ot ve hayvan.
Ve sizlerle ölmek zorunda.

Övün ağacı, leşten çıkıp göğe doğru sevinç çığlıklarıyla büyüyen

Leşi övün
Ağacı övün, onu yiyen
Ama göğü de övün.
Övün yürekten gökyüzünün kötü belleğini!
Adınızı da yüzünüzü de bilmeyişini.

Kimse bilmiyor hâlâ burada olduğunuzu.
Övün soğuğu, karanlığı ve çürümeyi!
Bakın iyice
Tüm bunların amacı siz değilsiniz
Korkmayın rahatça ölebilirsiniz.

Bir doğa yaratığı olarak doğanın sevme ve ölme süreçleriyle bütünleşmişlik duygusu, Brecht'i, bağlangıçları Baudelaire ve Rimbaud'ya dayanan ve *Su leşleri Şiiri* adıyla tüm dışavurumcu şiire giren suda ölme ve yokolma konusuna yöneltir. Bu içerik *Ev Vaazları*'nda bambaşka bir yön alır. *Göllerde Ve Irmaklarda* yüzme şiiri, su ile özdeşleşmenin, onunla bütünleşmenin genç Brecht'in önemli yaşantılarından biri olduğu izlenimini vermektedir:

Solgun yaz mevsiminde, rüzgarlar yukarda
Yalnızca büyük ağaçların yapraklarında uğuldadığında,
Irmaklarda yatmalı insan ya da göllerde
İçinde turna balıklarının yuvalandığı sazlar gibi.
Hafifleşir gövde suda. Kol hafifçe
Sudan çıkıp gökyüzüne uzandığında
Usul usul sallar onu küçük rüzgar unutkanlıkla
Onu kahverengi ağaç dalı sanıpta.

* * *

Öğlenleri gökyüzü büyük bir sessizlik sunar
Kırlangıçlar geldiğinde, insan gözlerini yumar;
Çamur sıcaktır. Soğuk kabarcıklar şiştiğinde
Bilinir: Bir balık şimdi içimizden geçmiştir.
Gövdem, baldırlarım ve kımıltısız kolum
Sessizce yatıyoruz suda, iyice tekleşmiş
Ancak soğuk balıklar içimizden yüzüp geçtiklerinde
Duyumsuyorum güneşin küçük çamurlu gölün
üzerinde ışıldadığını...

Kısa süre sonra Baal'e özgü yaşantı, *derelerden aşağıdaki büyük ırmaklara doğru yüzen ve ırmaklarda birçok leşle birleşip leşleşen* Ophelia figüründe nesneleşir. *Suda boğulmuş kızlar*, Baal'in sevgilileridir, *tanrı onları gitgide unuturken* gök ve su onlara dostça davranırlar.

Tanrının yarattıklarını unuttuğu anda, onlarda ilk-günahtan kurtulurlar ve ilk yaratıldıkları andaki masumluklarına kavuşurlar.

Brecht'in anlama ters düşen (absurd) balad ve moritatlarında gözünü kırpmadan insan yaşamına son veren ve nedenini bilmeksizin anne ve babasını dövedöve öldürdükten sonra çamaşır dolabında kokmaya bırakan Jakob Apfelböck figürüyle karşılaşırız :

Ve onu dolabın içinde ilk gördüklerinde
Dikilip duruyordu Jakob Apfelböck ölgün ışıkta.
Ve bunu niçin yaptığını sorduklarında,
Dedi ki Jakob Apfelböck: Bilmiyorum.

Bir de Brecht'in *Ev Vaazları*'nın önsözünde, *masumluğu ve insana özgü vurdumduymazlığıyla duruşmayı duygulandırdığını* söylediği çocuk katili *Marie Ferrar* var.

Derlemenin en güçlü şiirlerinden biri olan bu şiirde Brecht, herkes gibi, yaşamak isteyen ama tanrı tarafından unutulmuş, suçsuzken aniden pis bir suçlamayla toplumu karşılarında buluveren ezilmişlerden ve yenilmişlerden yana, daha o zaman kesin bir tavır alır. *Soluğun Duası*'nda bu köle gibi yaşayan insanların öcü ve toplumsal devrim gereği kendini duyurur. Bu noktadan sonra yerleşik olana siyasal düzeyde saldırılar da pek uzak değildir artık. Brecht kısa süre sonra bu saldırganlığı kendi asıl alanına, tiyatroya aktaracaktır. 1919'da, henüz öğrenciyken «Augsburger Volkswillen» de tiyatro eleştirmenliğini üstlenir ve serinkanlı, sert bir dille yalnızca doğduğu kentteki taşra tiyatrosunun durumunu hedef almakla kalmayan acımasız bir temizliğe başlar. Çünkü Augsburg tiyatrosunun durumu daha büyük ve köklü bir sefaletin parçasıdır.

Siz hep, bu da birşeydir, diye düşündünüz ama ben size söylüyorum: Burada gördüğünüz bir skandaldan başka bir şey değildir, sizin tam bir iflasınızdır, kamuoyu önünde apaçık sergilenen sizin aptallığınızdır, düşünme tembelliğiniz ve yozlaşmışlığınızdır.

Brecht varolan tiyatroya eleştirici bir karşı çıkışla yetinemezdi elbette; *Büchner* ve *Wedekind*'in yolunu izleyerek, olumlu bir tiyatronun tasarımını şaşırtıcı bir belirginlikle kafasında çoktan oluşturmuştu. Onun tiyatro taslağı, yalnızca biçimsel yenilikler getirmekle kalmıyor, aynı zamanda siyasal nitelikli bir tiyatro taslağı olma özelliği taşıyordu. Brecht, 1919'da *Spartakus* adlı oyunu yazdı. O sıralarda hâlâ Bleich caddesindeki tavanarası odasında oturuyor, Münih Augsburg arasında gidip gelmeyi sürdürüyordu. Öğrenimini tamamlamış, Münih'in edebiyat ve tiyatro çevrelerinde boy göstermeye başlamıştı. Günün birinde Walter Mehring'in yardımıyla Trude Hesterberg'in «Vahşi Sahne»sine çıkan, Hesterberg'in deyişiyle «seyssiz, solgun ve sivilceli» Brecht, kendine özgü tarzda izleyicileri etkileyen baladlar ve moritatlar söylemeye başladı. O sıralarda *Stephanie Cage*'de biraraya gelen edebiyatçıların çevresine de girmiş, arasıra da Karl Valentin'in tiyatrosunda gürültü effektleri yapma olanağı bulmuştu. Bu arada özellikle Lion Feuchtwanger ile yakın bir ilişki kurmuştu. Feuchtwanger sonradan geçmişin o yıllarını şöyle anlatır: *«1918-19 yıllarında Alman Devrimi diye bilinen devrimin hemen ardından Münih'teki evime çok genç bir adam geldi, Cılız, kötü traşlı ve bakımsız giysiler içinde bir adam. Duvarlara yapışırcasına dolanıyordu odada, Schwaben bölgesi aksanıyla konuşuyordu. Bir de oyun yazmıştı. Gencin adı Bert Brecht'*ti».. Oyun *Spartakus* adını taşıyordu. Brecht kısa bir süre sonra gene kendi yazdığı *«Gecede Trampet Sesleri»*ni Münih oda tiyatrosunda sahneye koyacak, 1922'de de Herbert Jhering aracılığıyla Kleist ödülünü kazanmasına yol açan bu komedisiyle Brecht çağdaş yazarlar arasında birinci sırayı almayı başaracaktır. Yepyeni bir tiyatro anlayışı kendini göstermeye başlamıştır artık :

Bu komedi Münih'te şu kulisler önünde oynandı: Oda duvarlarının yerini tutan yaklaşık iki metre boyundaki karton şemsiyelerin arkasında kent, çocuklara özgü tarzda resimlenmişti. Kragler'in sahneye girişinden birkaç saniye önce Ay, kıpkırmızı kesildi. Gürültüler çok ince, hafif bir sesle veriliyordu. Marseillaise son sahnede bir gramafon ile çalındı. Üçüncü sahne hızlı ve müziksel bir etki yapmıyorsa oyundan çıkarılabilir. İzleyicilerin oturduğu salona üzerinde şu sözler yazılmış panoların asılması önerilir: HERKES KENDİ DERİSİ İÇİNDE EN İYİDİR! ya da BU KADAR ROMANTİK BAKMAYIN!

Bu panoların burjuvaziye sataşmak için önerildiği belli, ama aynı zamanda gerçeği olduğu gibi yansıtma savındaki doğalcı tiyatroya da bir tepki sayılabilirler. Ay'ın alev kırmızısı bir renkle yanması, gürültünün ince, tiz bir sesle ima edilmesi ve Marseillaise'in gramafonla çalınmasıyla elde edilen *yadırgatma* öğeleri, oyunu, gerçekliğin doğrudan bir yansısı olmaktan çıkarıp ona bir parabel özelliği kazandırmış ve oyunun yalnızca oyun olduğunu vurgulamıştır: *Bu bildiğimiz tiyatro, bunlar tahta, bu da kağıttan bir ay... Öyle romantik romantik bakmayın!*

Brecht burada bir yanda savaş vurguncusu ve sahte, yapmacık düşünceleriyle Balicke ailesinde, öteyanda nişanlısı bir başkası tarafından gebe bırakılan ve Spartakus hareketine katılmak yerine, ayaklanma gecesi kendi sorunlarıyla boğuşan, «özel yaşamını» sürdürmek uğruna o gece nişanlısıyla yatan Kragler figüründe, Alman küçükburjuvazisinin şaşırtıcı bir görüntüsünü çizer.

Kragler: Uğruma döktüğünüz gözyaşlarında boğuldunuz nerdeyse, bense yalnızca gömleğimi yıkadım gözyaşlarınızla! Düşünceleriniz göğe yükselsin diye bedenim su oluklarında mı yok olup gitsin? Sarhoş musunuz siz?...

Artık canıma yetti! Bildiğimiz tiyatro bu. Bunlar tahta, bu da kağıttan bir ay... ve arkadaki kasabın masası, bir tek o gerçektekine benziyor. Trampetlerini bıraktılar... Yarım Sparlesinde bir kan gölü, ya da herkes kendi derisi içinde en iyi

takus ya da aşkın gücü. [Gazetelerin basıldığı] basın mahalinsandır... Gaydalar ötüyor, zavallı, yoksul insanlar basın mahallesinde ölüyorlar, tepelerine evler yıkılıyor, gün ağarıyor, suda boğulmuş kediler gibi asfalta serilmişler, bir domuzum ben ve domuz eve gidiyor...»

Genç Brecht'in *Baal'in ne bahasına olursa olsun yaşama* ilkesine duyduğu yakınlığı yaşamsal çıkarlarını koruyan asker Kragler'e de duyduğu belli oluyor kuşkusuz. Ama ileride mahkum edeceği bir yakınlıktır bu.

Fabel'in «normal» bildik akışı, savaştan dönen ve sevgilisi başkasıyla nişanlandığından devrime katılan askere, ya sevgilisini geri verecek ya da onu ondan kesinlikle alacaktır; her iki durumda da askeri devrimin içinde bırakacaktır. «Gecede Trampet Sesleri»*nde asker Kragler, nişanlısını «hasarlı»da olsa geri alır ve devrime sırt çevirir; coker seçilebilecek tüm olasılıkların en rezilini seçmiştir üstelik. Oyunun yazarının da bu tutumu bir yerde onayladığı seziliyor.*

Brecht, horlanan asker Kragler'e duyduğu yakınlığı, soğuk, sevimsiz, insafsız, sıradan kişiler olarak gösterdiği Blackie ailesinden esirger. Özellikle nişanlanma sahnesinde ısırıcı bir taşlama vardır. Brecht'in hemen tüm yapıtlarında burjuva ailesinin varoluşunun temeli atılırken gizlenmek istenen rezil gerçeklerin ve durumların teşhir edildiği nişan, düğün sahneleriyle karşılaşırız. *Kuhle Wampe filmi, Üç Kuruşluk Opera, Sezuan'ın İyi İnsanı* ya da *Kafkas Tebeşir Dairesi* bu tür sahnelerin örneklerini içerirler. Burada karşımıza çıkan vurucu, sarsıcı alay, anlamsızlığın sınırlarına dayanan durumlar, Brecht'i ömür boyu etkilemiş ünlü Münih'li güldürücü *Karl Valenti*'nin oyun tarzından gelmektedir. Brecht, Münih'te yaşadığı yıllarda Karl Valentin'in etkisini taşıyan üç oyun yazmıştır. *Lux in tenebris, Dilenci Şeytanı Kovuyor* ve *Küçük Burjuva Düğünü.* Özellikle sonuncu oyunda, toplumsal yapının çürümüşlüğü, evlenme törenleriyle, İncil'den ayet ve dualarla, bir dizi bayağılıkla «lezzetlendirilip» yutturulmaya çalışılır. Gelin bir bebek bekler, damadın aklı fikri bir başka

kadındadır, mobilyanın parası ödenmemiştir; kısacası bir kargaşadır sürüp gider ve oyun boyunca mobilya, çürümüşlüğün simgesi olarak bir bir dökülür, en sonunda karanlıkta yatak çöker. Tümüyle bir parabel'i andıran ve Brecht tiyatrosunun ancak sınırlı bir bölümünü oluşturan bu türden, küçük burjuva yaşantısı teşhirleri», Brecht'in, oyunlarının tümünü böyle küçük olaylara dayandıran Ionesco'nun öncüsü olmasına yetmiştir.

Brecht'in halk dilini kullanması, benzetme özelliği taşıyan, anlama aykırı anları, oyuna yedirmesi ve çok gerçekçi ve etkileyici bir anlatım elde etmesi, yüz hareketlerinin ve sessiz oyunun, oyunda büyük bir önem taşıması sözün anlatmadığının hareketle gözle görülürleştirilmesi gibi bu ilk oyunlarında karşılaştığımız tüm özellikler, ileride, en azından kendi yönettiği oyunlarda büyük işlevler taşıyacaklardır. Brecht, Valentin'in halk tiyatrosunu körükörüne taklit etmemiştir. Brecht'i etkileyen bir başka bir etmen de yıllık Augsburg panayırında gördüğü resimlerdi. Olayları, durumları, bir sahne düzeni içine yerleştirip resimleyen halka özgü canlandırma tekniği onu oldumolası büyülemiştir. *Augsburg varoşunun etkisine de değinmek gerekir mutlaka. Her yıl sonbaharda, Küçük Exerzierplatz'da kurulan ve teşhir barakalarıyla dolu panayıra sık sık giderdim; atlı karıncaların müziği yanısıra, «Anarşist Ferrer'in Madrid'te kurşuna dizilişi», ya da «Nero'nun Roma'nın yanışını İzleyişi» ya da «Baverya Aslanları, Düppel istihkamcılarına saldırıyor» ya da «Yiğit Karl'ın Murten savaşından sonra kaçışı» gibi dehşet görüntüleri resimleyen tablolar vardı. Yiğit kıralın atını anımsıyorum. Bu tarihsel anın korkusunu hala duyuyormuş gibi, dehşetten büyümüş gözleri vardı.*

Tarihsel arkadüzlemin tiyatronun gösterimi içine alınması amacı, Lion Feuchtwanger'le birlikte Münih Oda Tiyatrosu için Marlowe'un «İkinci Eduard'ın Yaşamı»nı uyarlayıp sahneye koymasına neden olur. *Gecede Sesler*'ini yazdığından bu yana tarihsel olaylar ile kişisel olaylar arasındaki bağlamlılığın bilincine varmıştır. Bundan kısa bir süre son-

ra da, kendi abartılmış deyişiyle: *insanı toplumsal ilişkilerin toplandığı yer* olarak kavrayacak ve bu ilişkileri göstermeyi kendine görev edinecektir. Marlowe'un tarihsel olayı bu aşamada ancak bir geçişti. Ancak, kasabın oğlu Gaweston'a olan tutkusu yüzünden imparatorluğunu yıkan II. Eduard'ın öyküsünde, Brecht'i çeken başka yönler de vardı, kuşkusuz. İleriki yıllarda, çeşitli oyunlarında değişik biçimlerde sık sık işleyeceği eşcinsel bağımlılık konusudur bu. *Ev Vaazları*'nın *Dostluk Balad*'larında ilk kez karşımıza çıkan eşcinsellik konusu, daha sonra anlatımındaki alışılmışdışı etkiyle dikkatleri üstünde toplayan ve 1921 de «Neue Merkur»da basılan *Bargan Umursamıyor* adlı korsan öyküsünde ve nihayet *Kentlerin Fundalığında* karşımıza çıkar. Brecht'in *Eduard II* uyarlaması, Brecht'e özgü tiyatroya giden ilk pratik adımların atıldığı oyun olarak ayrı bir önem taşır. Brecht o yıllarda şöyle demiştir. «Pençelerime bir tiyatro geçirirsem oyuna iki palyaço sokarım. Bunlar arada sahneye çıkıp izleyiciyi hazırlarlar; oyuna ve izleyiciye ilişkin görüşlerini tartışırlar. Oyunun nasıl biteceği konusunda bahse girerler.» Tiyatro Brecht'e göre bir yaşantı değil, bir eğlence, zihinsel bir serüven olmalıydı. İzleyici de dahil, oyuna katılan herkes gerilimden kurtulup rahatlamalıydı. İzleyiciler, oyun şöyle ya da böyle bitecek diye bahise tutuşabilmeli, sirkte ya da at yarışlarında olduğu gibi davranabilmeliydiler. Sahnedeki olaylar «gerçek» eğlendirici, anlaşılır olmalıydılar. *Kentlerin Fundalığında* oyununun girişinde şöyle bir uyarı vardır: «(buradaki) Rakiplerin birbiriyle mücadele etme biçimini yansız yargılayın ve ilginizi sona yöneltin.» Brecht'in palyaço kullanma önerisi, izleyicinin oyun figürleri ile duygusal temelde yaşantı bütünleşmesi kurmasını (Einfühlung) önlemek amacına yöneliktir.

Brecht düşüncelerini pratikte uygulayarak sınayabilme olanağını gerçek anlamda ilk kez «Eduard II» uyarlamasıyla elde etmiştir. Brecht daha önce Shakespeare'in «*Macbeth*»ini uyarlamayı düşünmüş, ancak böyle bir girişime cesaret edememiş olacak ki, Marlowe'un «Eduard»ını ona yeğ tutmuştur. Eldeki çeviriyi beğenmeyince, Feuchtwanger yeni bir çe-

viri gerçekleştirir. Brecht eylemi özgün yapıta göre daha da yalınlaştırır, oyuncu sayısını azaltır. Siyasal ve toplumsal öge insan olgusu ve onun eylemi karşısında arka düzlemi oluştururlar. Oyunun ikinci başlığı «Historie» sözcüğü, daha çok biçimsel bir işlev yerine getirir. Bölüm başlıklarındaki tarihlerin çoğu uyduruktur. «*Fabel*»i somutlamanın aracıdırlar bu tarihler yalnızca. Brecht «*Fabel*»den insanların eylemlerini, kendi yarattıkları ve başlarına gelen olayları anlardı. Fabel'i bir Moritat biçiminde oyunun önüne yerleştirmiştir:

Burada II. Eduard'ın çalkantılı yönetiminin tarihi
apaçık gösteriliyor;
İngiltere Kralının ve acılar içindeki ölümünün.
Ve aynı zamanda arkadaşı Gaweston'un mutluluğu ve
sonu.
Ve kraliçe Anna'nın karmakarışık alınyazısı,
Yaklaşık altıyüzyıl önce, İngilterede,
Londra'da özellikle, ne olup bittiyse.

Brecht'in uyarlamasında, figürler, Marlowe'daki bağımsızlığa sahip değildir; güçlerine ve iktidardaki konumlarına koşut eylem gerçekleştirmezler. Brecht'in Eduard'ı ne pahasına olursa olsun Gaweston'u yanında alıkoymak ister: «Ya ölürüm ya Gaweston'la yaşarım.» Kral tüm mantık kurallarını çiğneyerek, egemenliğini güvence altında tutan yasalara direnir.

Brecht aylarca prova yapmış, özgün metnin boşluklarını sezip metni oyuncularla ve yardımcılarıyla tartışa tartışa yeniden düzenlemiştir. Uygun bir erkek oyuncu bulunmayınca, Littenyalı kız öğrenci Asya Lacis genç Eduard rolünü yüklenmiştir. Moskova'da öğrenim görmüş bu kız, Brecht'te devrim sonrası Rus tiyatrosuna ilişkin kapsamlı bilgiler sunacaktır.

Bu uyarlamada Brecht'in sahnede hareketi (jesti) söze yeğ tuttuğunun daha o günlerde apaçık belli olduğunu sahneye koymada Brecht'e yardım edenlerden Bernard Reich, yazar. Bıçağı doğrudürüst kullanamayan bir oyuncunun «Seni öldüreceğim» sözü bir anlam taşımaz Brecht için. Gaweston'u

asma provalarında Brecht ikide birde müdahale edip, düğümün atılışının, ipin kalasa bağlanışının gerçekçi olması için uyarılarda bulunur. Şöyle hünerli bir asma olsun der: «izleyici delikanlının ipe çekilişini zevkle izlesin.»

Bir savaş sahnesinde askerlerin nasıl bir tavır takınacakları sorun olur. Herkesin fikri sorulur. Karl Valentin'e gelir sıra. «Korkudan ödleri patlar, sapsarı kesilirler» der. Brecht hemen o an, askerlerin suratlarını kireçle bembeyaz boyatır. Yalın jestler, açık seçik, serinkanlı, duygu istismarı yapmayan tonda konuşmalar; kireç boyalı yüzler. Brecht'in epik tiyatrosuna giden yol açılmıştır.

Brecht'in en kendine özgü, en çetin yapıtlarından biri sayılan *Kentlerin Fundalığında* onun ilk «anlama aykırı tiyatrosudur.» Brecht bir durumun doğrudan kendisini yansıtan bu oyunuyla «adamovcu» tiyatro anlayışına yaklaşır.

Garga bir kitaplıkta çalışmakta, günlük yaşamın tekdüzeliğini duyumsadıkça «Tahiti»ye gitme düşleri kurmaktadır. Bir gün kereste tüccarı Shlink, kitap almak için değil de, Garga'nın kitaplara ilişkin düşüncelerini satın almak için kitaplığa gelir. Garga'nın düşüncelerini bir meta gibi değerlendirmek ister. Garga özgürlüğünü korumakta kararlıdır. Onun bu tutumu kereste tüccarını duygulandırır. Garga'nın kitaplara hâlâ bir meta gözüyle bakmadığını görünce, onun da kendisi gibi anlaşılmaya çalışan ve içinde bulunduğu yalnızlığı aşmak isteyen biri olabileceğini, aralarında ortak bir yan bulunduğunu düşünür. Garga ile yakınlaşmanın bir yolu da onunla mücadele etmektir. Hiç değilse bu yoldan ona yakınlaşıp yakınlaşamayacağını görecektir.

Kentlerin Fundalığında *yapıtının çıkışını oluşturan* «Garga» *ailesinin «Şikago»da çöküşü, gelişen sanayileşme olgusuyla birlikte daha iyi yaşama ve iş koşulları bulmak umuduyla kırsal kesimi terk eden insanların büyük kentlerdeki yazgılarını simgeleme amacını da taşır. Brecht bu oyundan önce* «Bencil Johann Fatzer'in Çöküşü *ve* Jeo Fleischhacker *adlı iki oyun daha tasarlamıştı. Johann Fatzer hile ve üçkağıtçılıklarla ayrıcalıklı sınıfın arasında kendisine yer edinme-*

ye çalışıp, bu amaçla kendi kesiminin insanına ihanet eden bir kişinin çöküşünü verecekti. Jeo Fleischhacker ise bir kralın Şikago buğday borsasındaki yükseliş ve çöküşünün öyküsü olacaktır. Brecht'in bu iki taslağında da görüldüğü gibi, Şikago toplumsal kalkınma ile haydutluğun, sanayinin gelişmesi ile insanın maddi manevi çöküşünün atbaşı gittiği bir kent olarak karşımıza çıkar. 1921'lerde Brecht'in henüz olayların ardındaki toplumsal arka düzlemi kavramış olduğu söylenemez. Kentlerin Fundalığında oyununun baş figürünü oluşturan «Garga» ile «Baal» arasında sıkı bir yakınlık vardır. Canlı, mutluluk ve haz arayan Baal'e karşılık, Garga ve Shlink mutsuzluk ve yalnızlıktan kıvranırlar. Kapitalist düzen tüm insan ilişkilerini meta ilişkilerine dönüştürmüştür. Shlink ve Garga kendilerine anlamsız gelen bir düzenin içinde boğuşacaklardır. Brecht'in deyişiyle, bu oyunda Schiller'in «Haydutlar» oyunundaki yanlış mücadele anlayışı da düzeltilir. Haydutlar'da *burjuva geleneklerine aykırı yollardan mücadele verilmektedir.* Oysa Shlink'in «ideal» mücadelesi bile olanaksızdır; çünkü ideal mücadele ortamının oluşabilmesi için elverişli toplumsal koşulların gerçekleşmesi gerekir. Kirli, aşağılık, bayağı mücadele motiflerine yervermeyen, kadının, üretim araçlarının ya da sömürü sağlayıcı nesnelerin elde edilmesi amacı taşımayan bir mücadele, idealdir. Gerek insanların birbirlerinden yalıtılmışlığı gerekse dilin bir karşılıklı anlaşma aracı olarak yetersizliği, anlamlı bir mücadelenin öteki engelleridir. Bu oyunda (Schiller'in «Haydutlar»ı) burjuva mirası uğruna yer yer burjuvaya yakışmayan yollardan, amansız, vahşi, yıkıcı bir kavga verilir. Bu kavganın beni çeken yanı vahşiliğiydi. *Ve bu yıllarda (1920'den sonra) spor, özellikle de büyük gölün* (okyanusu kastediyor-Ç.n.) *öte kıyısındaki dev kentlerin büyük mistik eğlencelerinden biri olan boks sporu hoşuma gitmeye başladığından, yeni oyunumda, bir «mücadelenin doğrudan kendisi» mücadeleden zevk almaktan başka hiç bir nedene dayanmayan ve «en iyi erkeğin» saptanmasından başka amacı olmayan mücadelenin sürdürülmesi ve sonuçlandırılması gösterilecekti.*

Şunu da eklemem gerekir ki, o zamanlar ilginç bir tarih-

sel tasarım gözümün önünde uçuşup duruyordu; kitlesel türdeki olayların içine (oturtulmuş) belli ve tarihsel anlam taşıyan bir insanlık tarihi; gezegenin üzerinde orda burda gözlemlenebilen -hep değişik, yeni yeni davranış tarzlarının- bir tarihi.

Oyunumda, mücadeleden duyulan bu salt haz görülmeliydi. Ama daha oyunun taslaklarında anlamlı bir mücadeleyi, başka bir deyişle, o günkü anlayışıma göre birşeyler kanıtlayan bir mücadeleyi başlatmanın ve ayakta tutmanın alabildiğine güç olduğunu ayrımsadım. Oyun gitgide böyle bir mücadeleyi başlatma ve sürdürme güçlüğünü gösteren bir parçaya dönüştü. Oyunun baş kişileri bir yerlere tutunabilmek için her çareye başvururlar... gelgelelim sonunda mücadele, gölgelerle yapılan bir boks mücadelesi olduğunu gösterir taraflara; düşman olarak bile birbirlerine yaklaşamamışlardır.

Shlink'in amacı ideal, insancı, maddi hedefleri bulunmayan bir mücadele yoluyla yalnızlığı aşmaktır. İlk darbeyi Garga'nın maddi varlığına vurur. Onu işinden attırır. Ardından berikinin Tahiti hayallerini de yıkar, onun soyut özgürlük hayallerini sözcüğü sözcüğüne yorumlar ve Garga'ya Tahiti bileti sunar. Garga'nın işi bitiktir artık. Ama o bunu çok geç anlar. Sonuçta Shlink'in kendisiyle mücadelesinin asıl nedenini kavrayamadan onu öldürmeye kalkar. Shlink, ona boyun eğerek onun silahını elinden almış olur. Kereste ticaretini Garga'ya devredip aralarındaki koşulları eşitleştirir. Garga intikam duygusuyla işi mahveder. Keresteyi iki kez satar. Ama ne yaparsa yapsın rakibinin elinden kurtulamaz. Shlink'in kendini sevdiğini anlayınca da, bir kızla evlenir. Keresteleri iki kez sattığı için hapse girer. Shlink'in kendi yerine hapis yatma önerisini de, onu manen çökertmek için geri çevirir. Hapisten çıkar çıkmaz basına verdiği bir mektupta Shlink'in sarı derisini kanıt gösterip, onun bir Malezyalı olduğunu açıklar. Irkçılar, Shlink'i linç etmek üzere bürosuna yaklaşırlarken, Shlink zehir içer.

Yukarıda sözünü ettiğimiz eşcinsel ilişkinin, bu oyunda bir başka konunun motifine dönüştüğünü görüyoruz. Shlink'in genç Garga'ya tutkusunda, bir insanın bir başka-

sına karşı mücadelesine dönüşmüş sonsuz bir yabancılaşma içindeki sevgide Brecht, büyük kentlerin ormanlarında insanın o önü alınmaz yalnızlığını işler. İnsan ilişkilerinde büyük soğukluğun patlak vermesidir anlattığı.

Shlink — *İnsanın bitimsiz tekbaşınalığı düşmanlığı ulaşılmaz bir hedefe dönüştürüyor. Ama hayvanlarla da bir anlaşma kurmak olanaksız.*

Garga — *Dil anlaşmaya yetmiyor.*

Shlink — *Hayvanları inceledim. Sevgi, vücutların yakınlığından doğan sıcaklık, karanlıkta bize sunulmuş biricik lütuf! Ama organların birleşmesidir biricik lütuf; (ne ki) dilin ikiye bölünmüşlüğünü aşmaz. Gene de o avuntusuz tekbaşınalıklarında onlara destek olacak varlıklar üretmek için birleşirler. Ve kuşaklar birbirlerinin gözlerine donuk donuk bakarlar. Bir geminin içine, gemiyi patlatırcasına insan doldursanız; ortaya öylesine bir yalnızlık çıkar ki, hepsi donar. Dinliyor musunuz Garga? Evet, yalnızlık öylesine büyük ki, bir mücadele bile olanaksız...*

Brecht'in ilk yapıtlarında, serüvenci bir aldırmazlık ve umursamazlık içinde ve *hiç üzülmeden büyük Tufanın burjuva dünyası tepesinde patlayışını* gören ve purolarını, dumanları tüten odun yığınları üstüne sıkkeleyen bir dizi toplumdışı, serseri ve topluma aykırı insanın içinde bu *bitimsiz yalnızlık* gizlidir. *Yoksul B.B.'ye ilişkin* adlı kendi portresini çizdiği ünlü şiiri de bu özellikleri taşır :

Ben Bertolt Brecht, Karaormanlardanım.
Anam beni kentlere taşımış,
Onun bedeninde yatarken (ben) Ve ormanların soğuğu,
İçimde olacak, ölüp gidene dek ben,
Asfalt kentte yuvamdayım. Ta başından beri
donatılmışım her türlü ölüm şöleninin kutsal nesnesiyle
Gazeteyle, tütünle. Ve konyakla
(insanlara) güvensiz ve tembel ve sonunda mutlu.
İnsanlara dostça davranırım. Başıma
onların göreneklerine uygun dümdüz bir şapka koyarım.
Derim ki: çok özel kokan hayvanlardır bunlar

Ve derim ki: Farketmez, ben de
sallanan boş koltuklarıma otururum öğleönceleri,
birkaç kadınla birlikte.
Endişesizce süzerim onları ve onlara derim ki:
Bende bulduğunuz öyle bir insan ki, ona güvenemezsiniz.
Akşama doğru çevreme toplarım erkekleri,
Birbirimize «beyefendi» diye hitap ederiz hep.
Ayakları masamın üstündedir
ve derler ki: daha iyiye gideceğiz. Ben de sormam: ne zaman?
Gündoğumuna doğru erken alacakaranlıkta çamlar ortalığı ıslatırlar
Ve çamların böcekleri, kuşlar, ötmeye başlarlar.
Tam o saatlerde kente bardağımı sonuna kadar diker, sonra da fırlatır atarım
izmaritimi ve tedirgin uykuya dalarım.
Oturduk bizler, uçarı bir kuşak
Bizce yıkılmaz sayılan evlerde
(Böyle kurduk Manhattan adasının uzun evlerini
Ve ince antenleri, Atlantik denizini eğlendiren.)
Bu kentlerden geriye kalacak: onlardan esegeçmiş rüzgar.
Keyiflendirir konut yiyiciyi: onu boşaltır yiyici.
Biliyoruz geçici olduğumuzu
Ve bizden sonra: sözünü etmeye değer hiç bir şey gelmeyecek.
Gelecek olan depremlerde umarım ki
Virginya'mı söndürmeyeceğim acımdan
Ben, Bertolt Brecht, yolu asfalt kentlere düşmüş
Karaormanlardan, anamın içinde, geçmişte.

Brecht burada Samuel Beckett'in çok yakınlarında dolaşmakla kalmaz, Beckett'in izleklerini de ondan önce işler. Çöküşe hazırlanan içi boşaltılmış bir dünyada mutlak yalıtılmışlık, iletişimsizlik, ana babasını umarsamadan bir yabancı gibi önlerinden geçip giden, *kasketini gözlerine ka-*

dar indiren ve herşeye kayıtsız toplumdışı insanı anlatır Brecht.

Ancak şu farkla: Beckett'in tipleri, yok olmaya can atarlarken, Brecht'inkiler, Baal'de gördüğümüz o müthiş yaşama isteğini taşırlar ve *yaklaşmakta olan yer sarsıntısını* her ne pahasına olursa olsun atlatmak isterler. Brecht bu tutumu bir süre götürdükten sonra belli bir noktada birden bir yakınma, suçlama eğilimi gösterir. Böyle olmakla birlikte kargaşa durumuna alaycı bir yaklaşımla katılma tavrı ile onu suçlama tavrı gene de belli bir süre yanyana yol alırlar. *Kargaşa tüketilmişti. Tam zamanıydı!*

Örneğin, Hammal Galy Gay'ın *1925'te Askeri Karargahtaki Değişimi* alt başlıklı, bütünüyle suçlayıcı bir tavır gösteren *Adam Adamdır* yapıtı, bireyin sönüp yokoluşunu gerçek bir Marksist yoruma olanak veren bir tarzda işler.

Hammal Galy Gay bir sabah pazara balık almaya iner; ancak «hayır» demeyi hiç beceremediğinden, Kilkoa'daki askeri barakalarda bulur kendini. İngiliz makineli tüfek takımının dört askeri, Pagodaya soygun amacıyla girip, dördüncü arkadaşlarını yitirince, Galy Gay'ı bu arkadaşlarının yerini almaya ve içtimaada durumu idare etmeye ikna ederler. Önce bir fil gibi ağır tepki gösteren Galy Gay, «işlemeye» başlar başlamaz «yük treni gibi yol alır artık.» Dördüncü asker beklenenin aksine içtimadan sonra da geri dönmeyince, Galy Gay bundan böyle onu temsil etmekten kurtulamaz. Bu görevi sürdürmesi için kendisine alıcısı hazır bir fil vaad ederler. Aslında fil, çadır bezlerinin içine gizlenmiş iki adamdan ibarettir. Ne var ki, kantini işleten dul bayan Beg Bick, fili satın almaya hazır olduğundan, Galy Gay, durumdan kuşkulanmaz. Gelgelelim sonunda sahtekârlıktan ötürü oluntu saymaca bir mahkeme önüne çıkarılır ve ölüme mahkûm edilir.

Oyun parabel biçiminde hammal Galy Gay'in bir gece içinde emperyalist bir askere dönüştürülüşünü anlatmaktadır. Brecht'in deyişiyle *bir gece içinde kasaba dönüştürtür kendini.*

Uria: *İnsanlar fazla büyütülüyor. Tek bir insan insan sayılmaz. İki yüzden daha azı için hiç bir şey söylenemez. Kuşkusuz herkesin başka bir görüşü olabilir. Sakin bir insan iki ya da üç değişik görüşü benimseyebilir.*

Jesse: *Karakter sahibi kafalar diyenler kıçımı yesinler benim.*

Polly: *Onu asker Jeraiah Jip'e dönüştürdüğümüzde bakalım ne diyecek?*

Uria: *Böyleleri kendiliklerinden değişir aslında. Onu pis bir göle atsanız, görürsünüz ki iki günde parmakları arasında yüzgeçler oluşur. Yitirecek bir şeyi olmamasından ileri geliyor bu.*

Galy Gay bir iş vaadiyle kandırılarak değiştirilmiştir. Brecht'in sözkonusu oyunu, insan bireyinin böyle kandırılarak değişmesine karşı apaçık bir yakınma niteliği taşır. Parabel'in gerçekliği, «Söndürülmüş, yokedilmiş» bireyin yanlış kitle içine yerleştirilmesi, [yaklaşan] Hitler döneminin kimi özelliklerini göstermeyi amaçlamaktaydı. Gelgelelim Brecht gene o sıralarda, *Adam Adamdır*'da yakındığı, bireylikten uzaklaştırılmak olgusunu onaylar gibi göründüğü şaşırtıcı bir başka metni kaleme almıştır:

«Sanıyorum ki dış görünüşün büyük bir geleceği var. Uygar ülkelerde moda diye bir şey yoktur. Öncekilere benzemek bir onurdur orada. Dansöz kızların varyetelerde gitgide birbirine benzer biçimde süslenmelerine seviniyorum. Çok sayıda ve birbirlerinin yerine konabilir olmaları güzel bir şey.»

Brecht, Marksist tarih yorumunu benimsemeden önce koşulları ya salt oldukları gibi ya da «suçlayıcı» bir tavırla verme arasında sürekli bocalayıp durmuştur. Marksizm ise ona, ele aldığı durumları somut temeller üzerinde eleştirebilmesini mümkün kılan bir dayanak noktası sağlayacaktır. Brecht'in ilk oyunlarından olan *Adam Adamdır* öğretici bir oyundur, bir tez ve onun doğrulanması biçiminde yazılmıştır.

Bay Bertolt Brecht iddia ediyor: Adam Adamdır.
Bu herkesin iddia edebileceği bir şey.
Ama Bay B.B. ardından kanıtlıyor da
Bir adama istenen her şeyin yapılabileceğini
Burada bu akşam bir insan otomobil gibi
Sökülüp yeniden birleştirilecek, o,
Bundan hiçbir şey yitirmeden.

Tezin doğrulanması bir Parabel yardımıyla gerçekleştirilir. Sözkonusu bu anlatım biçiminin önce bir tez ileri süren, oyunun sonunda da bir «kıssadan hisse» ile izleyiciye yönelen reform döneminin insancıl okul dramlarından etkilenmiş olma olasılığı büyüktür. Gelgelelim Brecht sonunda, çağdaş Fransız tiyatrosunda Adamov'un ve İonesco'nun tiyatro kuralına dönüşmüş bulunan —salt Parabel'e dayalı— oyun biçiminde karar kılar.

Genç Brecht Augsburg panayırının eğlence yerlerinde kendisini ilgilendirdiğini başlarda söylediğimiz anlatım araçlarını bilinçli olarak tiyatro biçiminin içine almıştır artık.

Parabel tipinde bir oyun olan Adam Adamdır'ın Berlin'de sahnelenmesi sırasında alışılmadık araçlar kullanıldı. Askerler ve çavuş uzun sırıklar üzerinde ve tel çemberler yardımıyla iriyarı canavarlara benzetilmişlerdi. Parçalı maskeleri ve dev gibi elleri vardı. Hammal Galy Gay de sonunda böyle bir canavara dönüşüverdi.

Adam Adamdır'la birlikte Brecht oyunlarının ilk öbeği son bulur. Artık yeni bir sahneye koyma anlayışı, yeni bir dramaturji görüşü ilk belirgin biçimlerine kavuşmuş oyunların genel izlencesi apaçık ilân edilmiştir. Bu başlangaç dönemindeki beş oyununu belli bir bağlamda bir bütün içinde gören «*oyunlarımı yeniden gözden geçirirken*» adlı yazısında şöyle bir değerlendirme yapar: Bunlardan dördü bir polemik, biri bir kopyadır; daha mutlu dramatik bir dünyaya duyulan özlemi dile getirirler. Brecht'e göre oyunlarının ortak konusu da şudur: *Burjuva dünyası üzerinde tufanın patlaması. Önceleri henüz kara vardır, ama pis su birikintileri ve boğazlara dönüşen ıslak çukurlarıyla, derken çabucak parçalanıp dağılan adalarıyla kapkara bir su uzanıp gider.*

BERLİN

Brecht 1920'ye değin Münih-Augsburg arasında mekik dokur. Hâlâ tıp öğrencisidir. Annesinin ölümünden sonra kesin olarak Münih'e taşınır ve 1922 Kasımında evlendiği Augsburg'lu şarkıcı Marianne Zoff'la birlikte Akademi Caddesinde bir oda tutar. Bu arada Berlin'deki yayınevleriyle de ilişki kurmuştur. «*Gecede Trampet Sesleri*» adlı oyunun Münih Oda Tiyatrosunda oynanmasıyla tüm edebiyat çevrelerinin, öncellikle de Berlin tiyatro eleştirmenlerinin saygılarını kazanır. 1922 ilkyazında tiyatro ve yayınevleriyle anlaşmak üzere Berlin'e gider. Edebiyat çevrelerinin toplantılarında görülmeye başlar ve günün birinde Berlin *Tageblatt*'ın redaktörü Otto Zaresk'ın yanında tıpkı kendisi gibi o yıl kazandığı ilk tiyatro başarılarını kutlayan genç Arnold Bronnen ile tanışır. Bronnen titrek sesiyle kendine özgü biçimde ve tane tane kendi balatlarını söyleyen genç Brecht'in bu çarpıcı görünümünden çok etkilenip ona hayran olur; Bronnen'in anlattığına göre, Brecht birkaç gün sonra ona gelir ve Moritz Seeler'in «*Genç Sahne*»sinde oynayacak olan Bronnen'in «*Babayı Öldürmek*» adlı oyununun yönetmenliğini kendisine verilmesini önerir. Bronnen öneriyi kabul eder, sonuç genç Brecht'in yerleşik tiyatro biçimiyle hesaplaşmasının özelliklerini taşıması bakımından tipik olmakla birlikte, groteskti de. Bronnen bu konuda şunları söylemiştir: *Sahnede tam o sıralarda ününün doruğuna tırmanmaya ça-*

lışan George, orada dikilmiş benim sözlerimi söylerken, ben Brecht'in yanında karanlık ve bomboş salonda oturmuş korkudan titriyordum. Tabii Brecht sahnede inleyen soluk soluğa kalmış o dev heykeli oradan oraya sürüyor, anlatım yüklü ama önceden düşünülmeden söylenmiş her sözü parça parça ediyordu. Straub'da da bulduğu her hatalı ayrıntıyı inatla ortaya çıkarıyordu. Öyle ki, sonunda oyuncuyu kendinden de, benden de bıktırmıştı. Her provada böyle sürüp gitti bu ve oyuncular her defasında bunun sonuncu olacağını sanıyorlardı. Derken günün birinde Seeler ilk temsili ilân edebildi. Ama yalnızca bir kez, ardından oyun yine ertelendi, sonunda bir kez daha ve nihayet bıçak kemiğe dayanınca George prova sırasında büyük bir kargaşa içinde sahneden, onbeşinci sıraya kadar «yaydı oyunu»! ve Straub bir ağlama kriziyle çekip gitti. Tam o sırada Brecht bana dönerek, onda hep bir utkuyu gizleyen o acı alayıyla beni kutladı: «bunlarla başka türlüsü de olamazdı zaten.»

Aslında kişilik olarak son derece çekingen ve ürkek olan Brecht sanat sözkonusu olduğunda şaşmaz bir kesinlikle davranır ve kendine güveni sarsılmazlaşırdı. Böyle durumlarda karşısındaki otoriteymiş, değilmiş umursamazdı. «Yukarıda sahnede.... bir Agnes Straub'un ve bir Heinrich George'nin iri gövdeleri duruyordu... derken içeri bu zayıf, orta boylu bile sayılamayacak Augsburg'lu girdi ve kuru, kesin bir sesle yaptıkları her şeyin bombok olduğunu söyledi.»

Gerçi Brecht Aschinger'in yanında son derece yetinen bir keşiş gibi bir kaşık bezelye ve bir lokma ekmekle yaşıyordu, ama geliri çok az olduğu için Berlin'de gene de tutunamadı o da kalkıp Münih'deki mobilyalı odasına geri döndü; arkadaşı ve teşvikçisi Herbert Ihering'e şu kısa ama öz özgeçmişini yolladı:

Dünyaya gözlerimi 1898'de açtım. Annem ve babam Karaormanlıdır. İlkokul, dört yıl boyunca sıkıntı verdi bana. Bir Augsburg lisesindeki dokuz yıllık uyanışım boyunca öğretmenlerimi öyle önemli ölçüde geliştirmeyi başardım denemez, tembelliğe ve bağımsızlığa olan düşkünlüğüm sürek-

li gözlerine batıyordu. Üniversitede tıp dinledim ve gitar çalmayı öğrendim. Lise sıralarında uğraştığım her türlü spor yüzünden bana metafiziğin gizlerini öğreten bir kalp şoku geçirmiştim; devrim sırasında bir askeri hastahanede doktor olarak çalıştım. Sonra tiyatro parçaları yazdım ve aynı yılın ilk yazında yetersiz beslenme yüzünden Charite hastahanesine kaldırıldım. Arnolt Bronnen kâtip olarak kazandığı parayla bir süre bana kucak açtı ve destek oldu. Dünyanın ışığını yirmidört yıl gördükten sonra biraz zayıflamıştım.

II. Eduard'ın Münih oda tiyatrosunda sahneye konuşundan sonra bu endişeli varoluş da sona erdi. Brecht, Carl Zuckmayer'le birlikte Reinhardt'tan bir dramatürji önerisi aldı ve kesin olarak bundan böyle Berlin'de oturmak üzere Spichern caddesinde çalışma yeri olarak kullanabileceği bir daireye yerleşti.

Keskin hatlı bir çehre, çukura kaçmış yuvarlak gözler, kısa kesilmiş saçlar, ağzının kenarında bir puro, yakışan bir deri kasket, deri bir işçi ceketi ve spor bir gömlek; işte böyle girmişti Brecht Berlin sahnelerine. Bu ortaya çıkışın, tiyatromsu bir yanı vardı. Başlıbaşına bir tipti o ve nereye gitse, nerede dursa, orada —bir bakıma— bir sahne kuruluveriyordu hemen. Bronnen ilerki yıllarda biraz da kızgınlıkla, Brecht'in oldumbolası bir oyuncu, bu yüzden de tiyatroya yatkın olduğunu söyleyecektir. Bu sözler yanlış anlaşılmamalı elbette. Brecht günlük yaşamda tiyatro oynamadığı gibi sahte de davranmazdı hiç. Jest'in plastikliği ve karakteristiği, maskenin [işlevi] konusunda güvenilir bir sezgisi vardı o kadar. Kendisini ve çevresini küçük bir Brecht sahnesine dönüştürüvermekten hoşlanırdı. Willy Haas'ın Brecht'in Berlin dönemini yansıtan bir anısı vardır: «En garip olan, Berlin'de artık arasan bulunmaz, o eski, küçük tel çerçeveli gözlüğüydü. Bu gözlük yakışsa yakışsa Wunsiedel semtinin öğretmenlerine yakışırdı. Okumak istediğinde, onu büyük bir özenle kılıfından çıkarır, temizler, saplarını kulakları üstüne yerleştirir, işi bitince gene aynı özenle göğüs cebine yerleştirirdi.» Bu kuşkusuz, küçük bir sahne gösteri-

si. Brecht'in giysisi, davranışı ve yazma tarzı, huylaşmış dağınıklığı, (...) Bütün bunlar Brecht'in rolünün içindeydi. Bu oyunun da bir alımlayıcı topluluğa gereksinmesi vardı elbette. Brecht bir sürü yandaş toplamıştı çevresinde. Çalışması en başta tartışmalarda oluşup biçimleniyordu ve canlı bir görüş alışverişi gerektiriyordu. Bronnen: «Brecht pürosunu keyifli keyifli tüttürerek odada geziniyor, bu arada da sayısız insanın görüşünü ve karşıgörüşünü dinliyor; şakalaşıyor, gözlerini kırpıştırıyor, ama şaşırtılmaz bir kararlılıkla kendi çizgisini koruyordu. Düşüncesini, karşısında duran her an emre amade beyinlerin oluşturduğu bir minyatür topluluk önünde, onlara benimsete benimsete sürdürüyordu. Onun beyni, vantuzlu kollarıyla sürekli gereç toplamaya çalışan bir ahtapotun emme organlarını anımsatırdı bana» diyor.

Bu alabildiğine kendine özgü ve yaşamının sonuna dek koruyageldiği çalışma tarzı, onun birlikte çalışma anlayışının temelini oluşturuyordu. Ele alınan izlek, konu ve bunların çevresinde oluşan karşıgörüşlerde bu tür bir çalışmaya elverişliydi Böyle çalışmalarda ayrıca küçük bir izleyici öbeği de oluşuyor, gerecin Brecht'e uygun tarzda uygulanma ve biçimlendirilme olanağı kendiliğinden ortaya çıkıyordu.

Yalnızca Brecht'in atölyesinde oturulmuyor, aynı zamanda o zamanlar yaygın bir alışkanlığa uygun olarak Schwanke'de, Schlichter'de ve Romen kahvesinde buluşuluyordu. Burada Benn, George Grosz ve Herzfeld kardeşler de Brecht ile yakın ilişkiler kurmuşlardı. Brecht, tiyatrocular, edebiyatçılar ve ressamların yanısıra, daha Augsburg yıllarında yakınlık duyduğu kendi branşından olmayan, daha doğrusu «aydın» olmayan insanlarla da birlikte olmaya bayılırdı. Orta siklet boks şampiyonu Paul-Samson-Körner ile arkadaşlık kurmuş ve onunla ortak bir çalışmaya girişip «*Kroşe*» adlı kısa öyküyü yazmıştır.

Pratiğe ve gerçek, sanatkârca yaşamı pratikte gerçekleştirenlere yakınlık duyarken, «salt tinsel/akılsal» olanı reddetmesi, onun yalnızca kendine yakın çevresi içinde gösterdiği bir eğilim değildi. *Ev Vaazları* adlı şiir yapıtının yayınlanma-

sından sonra, «Edebiyat Dünyası» adlı derginin açtığı bir şiir yarışmasında, şiirleri seçip ödüle değer olanları belirleme yetkisi Brecht'e verilmişti. Ama Brecht beklenmedik bir şey yaptı: gönderilen şiirlerden tekini olsun ödüle layık bulmamıştı. «Bu (yarışmada) kendileriyle tanışmamaktan büyük kazançlar elde edeceği, bir gençlik türünü tanıdığını söyler. *Duygusallık, sahtelik, (özenti) ve (gerçek) dünyaya yabancılık* bulmuştu onlarda. *Bunlar hep olageldiği gibi sessiz, ince, kibar ve hayal dünyası içinde yaşayan insanlar, -kendileriyle uzaktan yakından bir ilişkim olsun istemediğim- tükenmiş bir burjuvazinin duygusal parçalarıdır. ...Şiir, kuşkusuz yalnızca kullanım değerine bakılıp incelenmesi gereken birşey olmalıdır. Bütün büyük şiirlerin belge değeri vardır.*»

Gene aynı dergide Walter Benjamin ve Stefan Grossman'ın övdüğü ozan Stefan George ile ilgili görüşleri şöyleydi *«Herhalde, yalnızca iyi ciltlenmiş kitapları okuyup yutmuş ve emeklilik gelirleriyle yaşayan insanlarla ilişkisi olmuş. Böylece (dünyayı) izleyen birinin amaç peşindeki görünümü yerine bir boştagezer görünümü veriyor. Bu hazretin aradığı dayanak sütünu oldukça kurnazca seçilmiş; halkın en kalabalık olduğu yerde duruyor ve alabildiğine görsel güzelliği olan bir görünüm veriyor.*»

Ayakları altında sağlam zemin arayan Brecht'e Stefan George'nin ancak belli bir seçkinler çevresine yönelmiş akılcı şiiri tıpkı daha önce *Baal*'de eleştirdiği dışavurumcu ozanların coşkulu duygu sarhoşluğu yaratan şiiri gibi ters geliyordu.

Brecht, sanatın kullanım değeri derken, sanatın, çok acil ve henüz çözülmemiş görüldüğü toplumsal ve siyasal sorunlarla hesaplaşma zorunluğunu kastediyordu.

Brecht, henüz kesin bir siyasal çizgi izlememekle birlikte, baştan beri olduğu gibi «sola» eğilim gösterip dönemin bir çok aydını gibi «sol hayranlığı» taşıyordu. Derken akşam kurslarına katılarak, artık temelli ve ciddi bir marksizm öğrenimi yapmaya başladı. İlerki yıllarda, bu eğitimin ona on yıla ve 40.000 DM.a mal olduğunu söyleyecektir. Bu yıllardaki yapıtları, henüz bir geçiş dönemi yapıtları özelliği gösterirler.

Sözgelimi *Üç Kuruşluk Opera*'da apaçık bir toplumsal eleştiri getirmesine karşın, tutarlı bir marksist yaklaşımdan uzaktır. Eğiliminde henüz bir bütünlükten söz edilemez. 1920 yılında Londra'da büyük bir başarıyla yeniden sahnelenmiş bulunan -John Gay'in- Beggar Opera'sını yeniden ele alıp işleyen Brecht, sözkonusu yapıtta, yer yer, özgün metni gülünç-taşlamacı, yer yer, anarşistçe bir içerik getiren bir dizi kışkırtıcı «songu» bir araya getirmiş, ayrıca ozan Villon'un tıpkı kendininkiler gibi metnin bütünüyle alabildiğine gevşek bir bağlamlılık oluşturan bir dizi şiirini de metne yerleştirmişti. Villon'un bu baladlarına metinde yer vermenin Brecht'in özel zevki olduğunu kabul etmek gerekir; Gezgin (serseri) ozan Villon'a duyduğu ve o dönemde çağdaşlarıyla paylaştığı bir hayranlıktır bunun nedeni. Tucholsky'nin «Dünya Sahnesi» dergisindeki görüşü yerindeydi: Brecht (Üç Kuruşluk Opera'da) inandırıcı olamıyordu *«İnandırıcı olmak Brecht için oldukça da güç üstelik, çünkü kendi inancını (düşüncesini) bulup çıkarmak olanaksız.»* Böyle olunca da song'ları toplumsal bir suçlama değil de, ahlakdışılığın savunucusu olarak gördüğü Brecht'in apaçık görüşleri olarak değerlendiren burjuva eleştirisinin bu yanılgısını anlamak kolaylaşıyor. Düş dünyaları yıkılmış bir savaş sonrası gençliği, oyunun çınçın öten alaylarından hoşlanıp oyunu alkışlıyor, burjuvazi kendine az da olsa sataşıldığı duygusu taşıyor; Marksistler ise düş kırıklığıyla kalakalıyorlardı. Brecht daha sonra *Üç Kuruşluk Film* ve *Üç Kuruşluk Roman*'da devrimci egilimlerini daha belirgin ortaya koyacaktır. Brecht'in ününü Almanya sınırları dışına taşıran *Üç Kuruşluk Opera*'nın yankılar uyandıran başarısı, Brecht'in alaycı-taşlamacı eylem ile song'lardan elde ettiği tiyatro için olağanüstü etkili bir karışım aracılığıyla arsız, sataşıcı, ısırıcı bir ustalıkla «gürültülü yirmili» yılların da özünü ortaya koymuş olmasından ileri gelir. Müzikal oyunun tiyatroya sunduğu olanakların bir toplumsal eleştiri aracına dönüştürülmüş olmasının yanısıra, yeni bir oyun tarzının denenmesi de oldukça önemliydi.

Ernest Josef Aufricht'in yönetimindeki yeni kurulmuş «Schiffbauerdamm Tiyatrosu», *Üç Kuruşluk Opera*'yı açılış oyunu olarak öngörmüş ve bir çok güçlü oyuncuyla anlaşmıştı. Erich Ponto, Rosa Valetti, Roma Bahn, Kate Kühl, Harald Paulsen, Kurt Gerron, Ernst Busch ve Jenny rolünde ilk kez sahneye çıkacak olan Kurt Weil'in eşi Lotte Lenya. Oyunun yönetmenliğini Erich Engel üstlenmişti, elbette tepesinde Brecht'in durması koşuluyla, ama izlencede bundan sözedilmiyordu tabii. Başlangıçta, «yerleşik» oyun tarzından vazgeçirmeye çalıştığı oyuncular her zaman olduğu gibi, gene güçlükler çıkarmaktan geri kalmamışlardı. Ne ki Brecht bu kez Bronnen'in «Babayı Öldürme» oyununu sahnelerken uğradığı başarısızlığa uğramadı. Işıl ışıl salon, endişeli ve karşı çıka çıka da olsa sonunda Brecht'e uydu. Ama herkesi şaşırtan başdöndürücü başarı Brecht'i haklı çıkardı. O andan itibaren «Schiffbauerdamm»daki Tiyatro, artık Brecht'in denemelerine tüm olanaklarıyla amadeydi.

Üç Kuruşluk Opera'nın en güçlü sahneleri Londra yeraltı dünyasında büyük burjuvazinin, abartılmış pozlarla bir güldürüye dönüşen yaşantı ve ruh dünyasının sergilendiği sahneleridir. Ayrıca Gay'ın «*Beggar Opera*»sında bulduğumuz Yüksek Sosyeteyi caniler dünyasıyla bir tutma eğilimi Brecht'te burjuvazi ile canileri eşitlemeye dönüşüp, hemen hiç kimseyi derinden yaralamadan alay ve taşlamayı derinleştirir. Örneğin haydut Maceath, Polly Peachum ile bir ahırda evlenirken, düğünü için özel tarz mobilya çaldırır, çetesinden gösterişli bir tören ister ve masanın başında neşeli nutuklar atar; Brecht'in açıklaması, neyi anlatmak istediğine açıklık getirir:

Haydut Maceath, oyuncu tarafından bir burjuva gibi canlandırılmalıdır. Burjuvazinin haydutlara duyduğu yakınlık şu yanılgıdan kaynaklanır: Haydut dediğin kentsoylu yurttaş değildir. Bu yanılgının kökeninde başka bir yanılgı yatar: Kentsoylu bir yurttaş haydut değildir... Aslına bakılacak olursa (haydut) Mac, Turnbridger kahvesine sektirmeksizin ve titiz bir dakiklikle yaptığı ziyaretlere büyük bir önem verir, çün-

kü bunlar, sürdürülme, yaygınlaştırılma gereklilikleri, neredeyse burjuvaca yaşamının baş amacına dönüşmüş alışkanlıklardır.

Oyuncular, bu (haydutları), aklı başında hiç kimsenin birlikte oturup ta kendileriyle bir bardak bira içmeyeceği -o, serserilerin gezindiği- eğlence yerlerini dolduran, kırmızı eşarplı dertli bireylerden oluşmuş bir serseri sürüsü gibi canlandırmaktan kaçınmalıdırlar. Bunlar ağırbaşlı, yer yer şişman ve uğraş alanları dışında, kendileriyle istisnasız iyi geçinebilecek insanlardır.

Maceath'in sokak soygunculuğundan bankacılığa geçme niyeti, *Üç Kuruşluk Opera*'yı bir parodi olmaktan çıkarıp doğrudan bir saldırganlığın gerçek düzeyine götürür. *Bir maymuncuk bir hisse senedinin yanında nedir ki?* diye sorar Mac çetesine. *Bir banka kurmanın yanında bir banka soygunu nedir ki? Bir adamı göreve almanın yanında adam öldürme nedir ki?*

«*Üç Kuruşluk Opera*» Brecht'e getirdiği büyük başarının yanısıra ona bir sorun da yaratmadı değil. Brecht'in çevirmeninin adını anmadan Villon dizelerini K.L. Ammer'in çevirisinden alıp kullandığı, candüşmanı Alfred Kerr'in gözünden kaçmamıştı. Brecht bu «yapıt korsanlığı» konusunda çok kişiyi şaşkına çeviren şu açıklamayı yaptı :

Benim 625 dizemin ancak 25'i gerçekte Ammer'in kusursuz çevirisiyle özdeş olmalarına karşın, bir Berlin gazetesi, biraz geç te olsa Kiepenheur'deki baskısında Villon'un adının yanında çevirmen Ammer'in adının geçmediğini belirtti. Benden bir açıklama isteniyor. Öyleyse Ammer'in adını anmayı unuttuğumu doğruluk adına belirtiyor ve bunu zihinsel mülkiyet sorunundaki ilkece gevşekliğimle açıklıyorum... Benim zihinsel mülkiyet konusunda çok gevşek ve sorumsuz davrandığım geniş çevrelerde bile bilinmektedir artık. Bunun sonucunda François Villon'un adını (izlence) kâğıdına almayı neredeyse unutuyordum. Neyse ki beni zamanında uyardılar da, onun da adı geçti. Bir baladını (oyuna sok-

maya) niyetli olduğumdan Kipling'in adını da kâğıda geçirdim. Ancak bu niyetim gerçekleşmedi.

Sırf silip çıkarmayı unuttuğum için Kipling'in adı şimdi ülkenin tüm tiyatro izlencelerinde geçiyor. Tıpkı, Villon'nun Alman çevirmeninin adını unutuşum gibi.

Bir ad fazla bir ad eksik. İkisi de unutkanlıktan...

Zihinsel Mülkiyet konusunda gevşeklik suçlaması, Brecht için sonraki yıllarda da yer yer geçerliydi; çünkü her zaman başkalarının konularına el atıp bunları işlemiş ve dünyanın dört bucağından yazınsal yöntemler edinmiştir; ama bunların tümü de, bu suçlamayı geçersiz kılacak ve özgün durumlarıyla karıştırılamayacak ölçüde Brecht'in kendi malına dönüşmüşlerdir. Zihinsel ürünü özel mülkiyet olarak görme alışkanlığının çok kısa bir geçmişi vardır. Shakespeare ya da ilkçağ tragedya yazarları böyle bir anlayış tanımamışlardır. Brecht ise bu yeni anlayışın kaynaklandığı toplumsal temeli nasıl benimsemiyorsa, anlayışın kendisini de öyle benimsemiyordu. Ona göre hazır bulduğu biçimlendirilmiş, dilegetirilmiş her şey, kullanılabilecek ve kullanılmasında maddi-manevi herhangi engelin bulunmadığı gereçti yalnızca. Kendi «zihinsel mülkiyetine» de farklı davranmadı. *Denemelerin* yayınlandığı andan başlamak üzere, yapıtların gerçek yazarını gizlemeye özen bile göstermiştir. Kişisel düşüncelerinin bile, birlikte çalıştığı insanların düşünceleri olduğunu ileri sürmekten geri kalmamış, böylece *bireysel yaratıcılığa ilişkin romantik görüşün* bir yanılgı olduğu inancına uygun davranmıştır.

Çağdaş işbölümü birçok önemli alanda yaratıcı olanı değişikliğe uğratmıştır. Yaratma edimi ortaklaşa bir yaratma sürecine; diyalektik türden bir sürekliliğe dönüştü; öyle ki o başlangıçtaki yalıtılmış buluşlar (yaratma) önemini yitirdi.

Brecht, Villon metinlerinin Ammer çevirisinden ad verilmeden yürütüldüğü suçlamasının tutarsızlığını göstermek için, *Üç Kuruşluk Opera*'daki kendi buluşu olan song'larının kimilerine «*Kipling'e göre*» notu düştü, ayrıca küçük bir özel

baskısı bulunan Ammer çevirisinin yeni bir baskı yapmasını sağlayıp baskının önüne şu sonatı koydu :

Burada hepiniz vadesi dolmuş kâğıttan
Yeniden bastınız onun vasiyetini
İçinde, tanıdığı herkese pislik sunduğu
Paylaşma sözkonusu olunca bağırın lütfen :
«buradayım» diye.
Üstüne attığınız tükürüğünüz nerede?
Peki o kendisi nerede, kamburunuzun muhatabı?
Şarkısı herşeyden çok dayandı,
Ama gerçekte daha ne kadar dayanacak, onun şarkısı?
Burada işte, on püro içmek yerine
Onu gene okuyabilirsiniz aynı paraya
(böylece öğrenirsiniz, onun için ne demek olduğunuzu...)
Üç Marka Saures'i nereden aldınız?
Herkes o anda gereksindiğini alsın.
Bana gelince ben birşeyler çıkardım (bundan)

Brecht'in «*Üç Kuruşluk Opera*»dan sonra Dorothy Lane takma adıyla «*Dramatize Edilmiş bir Magazin Öyküsü*» başlığıyla sunduğu *Mutlu Son* parçasında, *Üç Kuruşluk Opera*'da varlığını ne olursa olsun duyurmuş toplumsal saldırganlık, kabare eğlence havası içinde yitip gider. Brecht bu kez, gangsterler dünyası ile maneviyat ordusu*'nun karşı karşıya gelişini nefis song'larla süsleyip karşımıza çıkar. Gangsterler, tıpkı «*Üç Kuruşluk Opera*»da olduğu gibi, gene küçük burjuva özellikler taşırlar. Gelgelelim çetenin reisi Bill Cracker'in maneviyat ordusundaki tövbelerden alabildiğine duygulanıp *Gençliğin Altın Pırıltısı* şarkısını dinlemek isteyişinde, daha sonra da akordeon çalmaya kalkışmasında toplumsal eleştiri bulmak istesek de olanaksızdır.

Üçüncü Operası *Mahagonny*'de marksist görüşleri somutlaştıran Brecht, parabel biçiminde, kapitalist toplumun olumsuz bir ütopyasını sergiler : İnsanın, içinde parayla her

*) Yeşilay benzeri kuruluş, askeri hiyerarşiye göre düzenlenmiş kutsal değerlerin koruyucu ve yayıcısı örgüt.

şeyi *elde edebileceği* Mahagonny diye bir kent kurulur. Parasızlar ise (bu suçlarından ötürü) elektrikli sandalyeyi boylarlar :

Bu nedenle ölüme mahkum ediliyorsun Paule Ackermann.
Parasızlıktan.
Gelmiş geçmiş en büyük suç olan
Yeryuvarlağı üzerinde.

Sahne başlığından da öğrendiğimiz gibi, *Öteki mahkemelerden hiç de daha kötü* olmayan Mahagonny mahkemesinin saçmasapan kararıyla ölüme mahkum olan Paule Ackermann idamından az önce yakınmaya başlar :

Şimdi anlıyorum ki : Kendime parayla eğlence ve haz satın almak için bu kente ayak bastığım anda sonum belirlenmişti. Şimdi burada öylece oturuyorum ve hiç bir şeyim yok elimde. Herkesin her bıçakla kendisine bir parça et kesmesi gerekir, diyen bendim. Ama işte et çürümüştü. Satın aldığım eğlence, eğlenceden başka her şeydi; parayla özgürlük de özgürlük değildi. Tıkındım boyuna, doymadım; içtim ve susadım. Bir bardak su verin bana n'olursunuz!

Burada, İncil'deki «Zengin Adam» eğretilemesi yeni bir yorumla karşımıza çıkıyor.

Mahagonny oyunu, *Kipling*'ten esinlenilmiş yarı yergici, yarı romantik-egzotik bir ortamda geçer. Daha önce «Kroşe» parçasında işlediği, *insan içinden ne geliyorsa onu yapmalıdır* özdeyişini, Paule Ackermann'ın ağzından Tayfun gecesinden dile getiren Brecht, Mahagonny'de tıkınmayı, sevişmeyi, boks yapmayı, kafayı çekmeyi sırasıyla karşımıza çıkarıp, bu hazlar için pazarlık yapar adeta.

Gelgelelim bu haklı yaşama isteği, en büyük aldatmaca olan Mahagonny'e götürür bizi. İnsanın kandırılarak en doğal temel haklarından yoksun edildiği bir dünyada, birşeylerin yanlış olması gerekir. Bu nedenle Brecht, günahlarından dolayı hesap vermek zorunda kalan Mahagonny erkekleri ile tanrı arasında parabolik bir duruşma sahnesi kurar ve duruşmayı erkeklerin lehine sonuçlandırır :

Puslu bir öğle öncesi
Viskinin tam ortasında
Mahagonny'e geldi tanrı
Viskinin tam ortasında ayrımsadık
Mahagonny'de olduğunu tanrının
Benim iyi buğdaylarımı mı
Zıkkımlanıyorsunuz her yıl
Sünger gibi öyle mi?
Kimse beklemiyordu gelmemi
Şimdi ben geldiysem her şey tamam mı?
Bakıştılar Mahagonny erkekleri
Evet, dediler Mahagonny erkekleri
Gülüyor musunuz cuma akşamları?
Mary Veemann'ı gördüm çok uzaktan
Tuzlu suda bir morina balığı gibi suskun yüzerken
O bir daha kurumayacak, beyler.
Bakıştılar Mahagonny erkekleri
Evet, dediler Mahagonny erkekleri
Tanıyor musunuz bu fişekleri
Benim iyi misyonerimi mi vuruyorsunuz?
Sizinle gökte birlikte oturmam mı gerekiyor?
O aklaşmış ayyaş saçlarınızı görmem mi?
Bakıştılar Mahagonny erkekleri
Evet, dediler Mahagonny erkekleri
Cehenneme gidin hepiniz.
Sokun şimdi purolarınızı çuvala
Şimdi doğru cehennemime keratalar
Toplanıp, kapkara cehenneme hergeleler!
Bakıştılar Mahagonny erkekleri
Hayır, dediler Mahagonny erkekleri
Kimse kıpırdamasın yerinden şimdi!
Herkes direnecek. Saçlarımızdan tutup
Cehenneme atamazsın bizi:
Zaten biz hep cehennemde yaşadık.
Bakıştılar Mahagonny erkekleri
Hayır, dediler Mahagonny erkekleri.

Mahagonny'de daha önce *Baal*'de gördüğümüz, —kişinin tüm öteki öğeler ile bütünleşme düşüncesiyle belirlenmiş— Brecht'in en güzel şiirlerinden biri karşımıza çıkar:

Şu büyük yaylar çizen turnalara bak
Onlara eşlik eden bulutlara.
Uçup gittiklerinde turnalar
Bir yaşamdan bir başkasına
bulutlar da çekip gittiler onlarla.
Aynı yükseklikte ve aynı telaşla
her ikisi de yalnızca yan yana görünüyor.
Turnanın bulutla paylaşması,
içinde şöyle bir uçtukları gökyüzünü
Ve hiç birinin buralarda fazla oyalanmaması
Ve ötekinin sallanıp durmasından başka
bir şey görmemesi,
ikisinin de duyumsadıkları rüzgarda.
Simdi uçuşta yan yana dururlarken.
İsterse rüzgâr yollarını şaşırtıp götürsün hiçe onları,
Yeter ki yok olmasınlar ve birarada kalsınlar.
Dokunamaz rüzgar ikisine de
Yağmurların tehdit ettiği, silahların patladığı
heryerden kaçırmak olanaklı onları.
Böylece güneşin ve Ay'ın çok az farklı yuvarlakları altında
ucup giderler, birbirlerinin olmuşçasına.
Nereye siz?
Hiç bir yere.
Kimden kaçıyorsunuz?
Herkesten.

Brecht song'u, yanılsamaları yok edici bir sonla tamamlar:

Soruyorsunuz ne zamandır birlikteler diye.
Kısa süredir.
Peki ne zaman ayrılacaklar birbirlerinden?
Hemen.
İşte *sevgi sevenlere ancak böyle* [kısa] *bir destektir.*

Altın kent Mahagonny'de sevgi, o umutsuz hiç'e varan —ve günümüzde Samuel Beckett'in üzerinde önemle durduğu— gerçek durumun belli, kısa bir süre gizleyicisidir.

Nereye gidersen git,
Faydasız.
Nerede olursan ol
Kaçamazsın.
İyisi mi
oturduğun yerde kal
ve sonunu bekle.

Beckett'in betimlediği bu *varoluşun dağılması* sorununu Brecht Mahagonny'de ondan çok önce işlemiştir:

Kentlerimizin altında lağımlar var.
İçlerinde bir şey yok, üstlerinde ise duman.
Hala içerdeyiz. Hiç bir şey tatmadık.
Hızla yok oluyoruz, onlar da yok oluyor yavaş yavaş.

«*Kent Sakinleri İçin Okuma Kitabı*»nda gördüğümüz gibi, Beckett'in bu dünyası eleştirici ve suçlayıcı bir gözle değerlendirilip tanımlanır. Beckett'en farklı olarak Brecht için sallantılı, dayanaksız durumu değiştirme olanağı vardır artık. Bu andan sonra değiştirme çağrısı fazla geciktirilemezdi elbette.

Üç Kuruşluk Opera'nın yankılar uyandıran başarısına karşın, *Mahagonny*'in Leipzig'teki galası bir skandaldı. Bu kez herkes, kendisine satışıldığı duygusuna kapılmıştı. Ama bu durum, oyunun song'larının tıpkı *Üç Kuruşluk Opera*'da olduğu gibi plak sanayinde büyük bir talep oluşturup kapış kapış satılmasını engellemedi. Bu büyük ekonomik başarı, özellikle büyük ölçüde Brecht'in etkisindeki Weill müziğinden geliyordu.

İleriki yıllarda *Çalışma-Günlüğünde* Weill'ı *irkiyim, ürkütücü bir öğrenci, atonal, ruhbilimsel operaların yazarı olarak nasıl tanıdığımı ve her bir vuruşu ona ıslıkla önceden na-*

sıl çaldığını ve gösterdiğini anlatır. Dostları, song'ların kimilerine Brecht'in esin verdiğini söylerler. Olanaksız değil bu. Daha Augsburg'da moritatlarına, baladlarına ve songlarına sade ama etkileyici güzel melodiler yazdığını biliyoruz. İster Brecht'in maddi manevi katkısıyla gerçekleşmiş olsun, ister olmasın, Weill'ın müziği Brecht metinlerinin o vurucu konuşmaya - yakınlığını izleyen halk şarkılarının ve caz ritminin içiçe geçmişliğiyle, o *jest* müziğine, ya da hemen tüm Brecth metinlerinin bestelerinde bulduğumuz ve Brecht'in tüm bestecilere benimsetmeye çalıştığı, —kendi deyişiyle— *Misuk*'a uymaktadır.

Bu halka özgü tarzda yapılmış ve caz öğeleriyle karışmış, tüm opera ve senfonilere karşı olan «karşıt - müzik» yani misuk, 20'li yıllarda az rastlanan bir şey değildi.. Strawinsky'nin «Asker Baladı», Hindemith'in «İleri - Geri»si ve Krenek'in «Johnny Çalıyor»u da bu türde birer denemeydi. Ama Brecht de bu misuk, anti-burjuva bir tiyatro aracı oldu ve kullandığı tüm öteki yeni araç ve gereç gibi politik amaca hizmet etti.

Brecht *Mahagonny Notları*'nın birinci baskısında epik tiyatro kuramını dile getirir. Kısaca söylenirse, kuram, dramatik tabloların yardımıyla birşeylerin gösterildiği, bir parabel tiyatrosu kuramı olarak oluşmuştu.

Bir bunalımı iyice sivrileştirerek ya da felaketlere yol vererek gerilim alanı yaratan klasik dramın yolunu izlemeyip, durumları epik tarzda ardarda sıralayan Brecht tiyatrosunun eylemi «oyunun arasına ekler sokma», başka deyişle izleyiciye ve song'lara numaralar, yollamalar yapma olanağı verip, eylemin açıklamasını sağlar. Parabele dayalı böyle bir tiyatronun oluşturulmasıyla birlikte, yanılsamacı tiyatroyla bunun en uç aşaması olan doğalcı tiyatroya karşı bir polemiğin de bu gelişmelere koşut olarak gerçekleştirilmesi kaçınılmazdı elbette. Parabel tiyatrosunu bir dünya görüşü tiyatrosu doğrultusunda kurmak ve geliştirmek isteyen ve tiyatronun toplumsal işlevini *dönüştürüp onu pedagojik bir kol durumuna* getirmeyi düşünen Brecht, varolan tiyatroyu,

yalnızca metinlerine değil açıklamalarına da damgasını basan ısırıcı alay tarzıyla, olgun burjuva döneminin uyuşturucusu ve salt meta olarak niteler:

Yeraltı metrosundan fırlayıp, büyücünün elinde balmumuna dönmeye can atarak, yetişkin, varoluş mücadelesinde deneyimli ve inatçı beyler, tiyatro kasalarına koşuşuyorlar. Vestiyere şapkayla birlikte alışılagelmiş tutumlarını, «yaşam içindeki» davranışlarını da bırakıyorlar; vestiyeri terkederken, krallara özgü bir tavırla yerlerine kuruluyorlar...

Brecht'in parabel tiyatrosu, klasik ve doğalcı tiyatronun araçlarından özellikle parodilerde yararlanmıştır. Brecht, *kışkırtıcı öğenin içinde gerçekliğin yeniden kurulduğunu görüyoruz*, diye yazar. Başlangıçta alaycı, yerici/taşlamacı işlevler yüklediği bu araçları, marksizmi kesin olarak benimsedikten sonra marksist bir dünya görüşünün ve öğretici tiyatronun araçlarına dönüştürür. Gene böyle, Şikago - Kilkoa - Mahagonny - Mandalay'ın sessiz romantik - egzotik havasından, *Lindbergh'lerin Uçuşu, Uzlaşma Üstüne Baden Öğretici Oyunu, Evet-deyici ve Hayır-deyici*'ye ya da *Önlem* gibi öğretici - ders verici oyunların akılcı, kışkırtıcı havasına giriş de ani bir geçişle gerçekleşmiştir.

Brecht gerek bu öğretici/ders verici oyunlarda, gerekse onların oynanış (sahneleniş) tarzında, yer yer Piscator'un aracılığıyla elde ettiği Rus devrim tiyatrosunun deneyimlerini kullanmıştır. Brecht geçici bir süre Piscator'un sahneye-koyma çalışmalarında, öncelikle de Hasek'in ünlü yapıtı «*Schwejk*»ta çalışmış ve Piscator'un kimi kuramlarını benimsemiş, bunları kendi kuramlarına dönüştürmüştür. Tiyatronun salt bir *kullanılma* işlevi vardı, başka deyişle emekçi kitlenin etkinleştirilmesi ve siyasal yönden aydınlanmasına hizmet etmeliydi. İzleyici, marksizmin oyunlaştırılmış bir öğretim kitabını buluyordu tiyatroda. Çok kısır, sınırlı, çoğun sahnede anlatılan eylem sayesinde devrimci davranış tarzları gösteriliyor ve özellikle de bu tavırlar tartışılıyordu. Tiyatro artık proletaryanın davası olarak konuyor, *öğrenerek*

öğretme zorunluluğu getiriliyordu. Brecht, adı geçen eğitici oyunlarla birlikte —ileride yaşayan, canlı tiyatroya döndüğü dönemlerde— önemli, modern bir dramaturginin oluşmasına yol açacak-alabildiğine karmaşık ve güç bir tiyatro ölçütü de oluşturmuştu.

Öğretici oyunların üslûbu, akılcılık ve işlevcilik yönünden bakıldığında «yeni nesnelliğe» uygun düşüyordu. Bu üslûp, Brecht'in özellikle o dönemde kendi dış görünüşünde de yansıyan alabildiğine kışkırtıcı bir kuruluk ve akılcılıkla besleniyordu. Deri ceket, deri kasket ve deri kravatın içine yerleştirmişti kendini ve Georg Grosz'un anlattığına bakılırsa, «Pastalozzi'ye aklını takmış, kitaplarını —dışa kuru, akılcı ve nesnel bir etki bırakmaları için— okul kitapları gibi gösterişsiz bastırmıştı.»

Burjuva ürkütücüsü Brecht'ten marksist bir dogmacı, kışkırtıcı, sataşıcı, küstah ve kimseyi takmayan davranışlardan —hareketleri parodi biçiminde de olsa çok önceleri kendini eleveren— bir kuramcı ve ahlakçının disiplinli davranışı doğdu. Brecht bir konum seçmiş ve sahneye koyuş tarzından da belli olduğu gibi, yeni bir duygu-patlaması, yeni bir yiğitlik ve yeni bir ahlak anlayışı getiriyordu.

Bundan böyle Brecht'in bestecisi, Schönberg öğrencisi, marksist Eisler'di artık. Weill'ın ince alaycı, yerici müziği karşısına *yiğitlik geleneği*'ne dayalı, işlenişinde de kimi zorlamalardan kurtulamamış kendi müzik anlayışını koydu Eisler. Brecht, duygusal ve bireysel olanın burjuva gelenek ve alışkanlıklarının, burjuva ruhunun kalıntıları olduğu kuşkularını, soyut taleplere dönüştürdü. *Ev Vaazları*'nın *Kendinizi baştan çıkarttırmayın / Geriye dönüş yok* tümceleriyle özetlenen ahlak ilkesi, sahnede koro aracılığıyla izleyiciye, eylemin sonucu olarak sunulan toplumcu davranış kurallarına dönüşür :

Öğren en basiti
Zamanı gelmiş olanlar için
Hiç bir zaman geç değildir.
Öğren ABC'yi, hani yeterli değilse de

Öğren gene de! Sakın gevşeme
Başla! Her şeyi bilmen gerek
Yönetimi ele alman gerek...

Bu oyunlar her ne kadar «kitleler için» düşünülmüşlerdiyse de, Brecht —sosyalist devrim fikrine mutlak uyma sorunu olan— düşünceye katılıp onu kabullenme sorunuyla alabildiğine bireysel bir düzeyde hesaplaşmayı amaçlamıştı; çünkü bir fikri mutlak benimsemek demek, *bireyselliğin silinmesi* demekti.

İlk yapıtlarında, önce doğayla birleşme olarak olumlu, burjuva bireyciliğine karşı savaş olarak olumsuz biçimde, giderek de metanın her şeyi eşitlemesinden yakınma biçiminde işlenen *Bireyselliğin yokoluşu / silinmesi* konusu, yine olumlu olarak ele alınmıştı.

«Uzlaşmanın Baden Öğretici Oyunu»nda 4 pilot eğitilmiş koronun sınavından geçirilirler. Sorular şöyledir :

Koro : *Kimsiniz?*
Düşürülmüş : *Teknisyenler : Hiç kimse değiliz...*
Koro : *Sizi kim bekliyor?*
D.M. : *Bizi hiç kimse beklemiyor.*
Koro : *Peki kim ölür siz ölürseniz?*
D.M. : *Hiç kimse.*
Koro : *Şimdi biliyorsunuz ki :*
Kimse
Ölmez siz ölünce
Şimdi onlar en küçük büyüklüklerine ulaştılar.

Bireyin sönüp yok oluşu bir fikri benimseyip ona katılmadan önce gelir. Burada hristiyan ahlak kuramının uzlaşmacılığıyla içeriksel olduğu kadar biçimsel bir koşutluk kurmak da çok kolay. Yalnızca tanrının yerini burada soyut komünist ortaklığı almış durumdadır. Brecht bireyliği yitirme ve bir fikre bağlanma sürecini, —vicdanın incelenmesinin— başka bir katolik protokolünün duraklarına ayırmıştır. Tek tek sahnelerin başlıkları şöyledir : 1., 2., 3. Araştırma, Sınav, Ün ve Mülkiyetten yoksunlaştırma, kovma, benimseyip katılma.

Sözcükler artık alaycı-taşlamacı değildir ve asıl anlamında kullanılır. Üslup yer yer İncil dilinin o coşkulu havasına bürünmüştür. Brecht, Luther'in İncil çevirisinin dilini, gerçekçi, halka özgü imgelem gücüyle, Brecht'in yer yer alaycı yergilerinde, yer yer ilginç, coşkulu-bölümlerde kullanmıştır.

Dil bu eğitici oyunlarda, *görev konusunda* uyarıcı bir vaaz dili tanısına bürünür.

Ölümü aşmak mı istiyorsunuz, ölümü tanıyor ve onu benimsiyorsanız buyurun aşın onu. Ama her kim ki (birşeyi) benimseyip (ona) katılmak ister, yoksullukta kalakalır. Nesnelere tutunmaz!

Bireyin sönüp yokolması, görevin her şeyden önce gelmesi (olumlu işlevini) *işeyararlılık / kullanılabilirlikte* bulur; ve Brecht bu bağlamda, dünyanın değiştirilmesi görüşünü benimseyerek, çağımızda aydın varoluşunun, —ekonomi ve sanayinin yönlendirdiği bir dünyada— «işeyaramazlaşmış» aklın sorununu çözer:

O hiç kimse değildi.—
Peki nasıl seçip ayırdılar onu?—
Onu bir şeylerle uğraştırarak.—
Kendisine seslenilerek, oluşuyor.
Onu değiştirirlerse, vardır o.
Onu kim gereksiniyorsa, tanır onu.
Kime yararlıysa, o onu büyütür.

Brecht'in dünyayı belli bir hedef doğrultusunda değiştirmekten çok, diyalektik yoldan değiştirmenin değiştirilmesini, nesnelerin sürekli akış içinde olmasını, sürekli ileriye dönük aramayı, ileriye dönük düşünmeyi isteyen felsefi yönüyle geliştirilmiş marksizmi, tiyatro kuramının ve pratiğinin en ince ayrıntısında bile ortaya çıkan bir düşüncedir ve *Baden Baden Öğretici Oyunu*'nda, oyunun sonucunda özet düşünce olarak karşımıza çıkıp kaba hatlarıyla Brecht'in bundan böyle sonuna dek kimi ayrıntılar dışında tümüyle bağlı kalacağı düşünce dünyasının bir özetini verir:

Katılıyorum, her şeyin değiştirilmesi (düşüncesine)
Dünyanın ve insanlığın
Öncelikle de düzensizliğinin
insan sınıflarının; değilmi ki iki tür insan var
Sömürü ve Cehalet...
Düzelttiniz mi dünyayı, öyleyse
düzeltilmiş dünyayı düzeltin, şimdi de.
Vazgeçin ondan!..
Dünyayı düzelterek hakikati kusursuzlaştırdınız mı,
öyleyse
Kusursuzlaştırın kusursuzlaştırılmış hakikati şimdi de.
Vazgeçin ondan!..
Hakikati kusursuzlaştırarak insanlığı mı değiştirdiniz,
öyleyse değiştirin değiştirilmiş insanlığı şimdi de.
Vazgeçin ondan!

Belli bir dünyayı bir yana bırakma / ondan vazgeçme sorunu, *Bencil Johann Fetzer'in Çöküşü* oyununun taslaklarında yansıyan biçimiyle aynı zamanda Brecht'in kendi sorunuydu da. *Evet-deyici*'de benimseyip katılma sorununu, kişinin kendi ölümünü onaylaması düşüncesine değin götürür Brecht.

Küçük bir çocuk, dağların ötesindeki kentte yaşayan doktorlardan hasta annesine ilaç getirmek için, öğretmeninin araştırma gezisine katılır. Yolda çocuk da hastalanır. Eski bir adete göre, böyle bir gezide hastalanan kişinin uçuruma atılması gerekir. Ancak sözkonusu kişinin bunu kabul etmesi de şarttır. Çocuk, adet ve geleneğe uyarak ölümünü kabullenir ve vadiye fırlatılır. Brecth kimi farklı yorumların etkisiyle ikinci bir *Evet-deyici* yazar. Bu kez çocuğun annesiyle birlikte tüm kent bulaşıcı hastalığa yakalanmıştır. Kent ilaç beklemektedir. Çocuk yolda hastalanınca, gelenek ve adet gerektirdiği için değil de, ilaç bekleyen kente dönüşü geciktirmemek için, yani bir zorunluluk üzerine, ölümüne «evet» der. Ayrıca bir üçüncü oyun daha yazar Brecht. *«Hayır deyici»* de çocuk geleneklere uymaz ve öldürülme önerisine katılmayıp, «A» diyen ille de «B» demek zorunda değildir der.

Hastalığı, annesine ilaç getirme planını suya düşürmüştür o kadar; ancak değişik her yeni durumda yeniden düşünmeyi gerektiren bir başka adet ve geleneğin yerleştirilmesini ister çocuk :

Verdiğim yanıt yanlıştı. Gelgelelim sorunuz daha da yanlıştı. «A» diyen ille de «B» demek zorunda değildir. A'nın yanlış olduğunu da görebilir o. Anneme ilaç almak istemiştim, ama kendim hastalandım, demek ki artık (ilaç getirmem) olanaksız; ve şimdi, yeni durumun gerektirdiği gibi, hemen geri dönmek istiyorum. Sizden de geri dönmenizi ve beni geri götürmenizi istiyorum. Birşeyler öğrenme isteğiniz ertelenebilir. Öte yanda öğrenilecek bir şey varsa, bu da ancak, bizim durumumuzda geri dönülmesi gerektiğidir. Eski, büyük adete gelince, onda mantıklı bir yan göremiyorum. Hemen (ötekinin yerine) geçirilmesi gereken yeni bir görenek (adet) talep ediyorum; anlayacağınız her yeni konumda yeniden düşünme adeti.

Gelgelelim kişinin kendi ölümüne evet demesi, gerek sol gerekse sağ çevrelerde lehte ve aleyhte yoğun bir tartışmaya yol açınca, aynı konu en çok tartışılan ve Brecht'in en önemli oyunları arasında sayılan *Önlem*'de bir kez daha gündeme geldi. Alabildiğine sade ve kavranması kolay öykü, bir tartışma modeli (örnekçesi) sağlamaktan öteye geçmiyordu bu oyunda. Claudel, Pirandello ve daha sonra Wilder'de olduğu gibi sahnedeki oyun eylem ve açıklayıcı yorum biçiminde ikiye bölünmüştü; Brecht, sahneyi bir eylem bir de tartışma podyumu olmak üzere ikiye ayırmıştı. Daha önce olup bitmiş olay bir mahkeme kurumu —Parti— önünde anlatılıp incelenip tartışılıyordu. Denetim korosu karşısında bir arkadaşlarının ölümünden sorumlu tutulan dört ajitatör, olup biteni yinelerler : *İşte gösteriyoruz (nasıl olduğunu)* Oyun, devrimin hızla sürme gerekliliğini ölçüt alarak devrimci tutum ve davranışı tartışır. Duyguyla beslenmiş eylem lanetlenir. Genç yoldaş akılsızca eylem ve davranışlarıyla ajitasyonu tehlikeye sokar, bu delice tutumunun yanlışlığını kavrar ve öldürülmeyi kabul eder :

Son anda şunu dedi bir de: Toplumculuğun çıkarları uğruna
proleter kitlelerinin ilerleyişine evet diyerek,
tüm ülkelerin.
Dünya devrimine evet diyerek.

Öldürme önlemi, *Dünyanın devrimci sürece sokulması* adına apaçık hoşgörülür. Bu anlayışta bir yandan Brecht'in duygusallığı dışlayan tavrı yansırken, *Baden Baden Öğretici Oyunu*'nda ve *Evet-Deyici*'de karşımıza çıkan bir fikir uğruna kendini feda etme davranışını da yüceltmektedir. Bu iyice abartılmış katılığı, Brecht uzun süre koruyamayacaktır. Daha sonraki oyunlarında, Belki de Stalin döneminin önlemlerini gördükten sonra, daha zor, daha uzlaşmacı, ama daha insancı bir tavır takınır.

Şiirleştirilmiş korolar ve anlatılmak isteneni görkemli biçimde sunan özetleme (sonuç) yardımıyla Brecht oratoryo'ya ve onun törensel özelliklerine ilginç şekilde yaklaşan bir biçim oluşturmuştu. Ancak bu alanı kısa sürede terkedecek, soyut seremoni ve tartışmaları bir yana bırakıp doğrudan siyasal davranışların gösterilmesine geçecekti; Almanya'daki siyasal durumların gitgide endişe verici bir gelişme göstermesi bu dönüşümü belirleyen etmenlerin en başında geliyordu kuşkusuz. *Ana* ve *Şikago Mezbahalarının Kutsal Johannası*'yla birlikte Brecht'in öğretici oyunu da yeni bir aşamaya geçiyordu. Burada da davranış tarzları gösteriliyor ve temelde marksizmi öğreten bir kitap dramatize edilerek sunuluyordu; ama Brecht, artık sorunları soyut düzeyde ele almıyor, eylemi iki insanın yazgısı çevresinde geliştiriyor, bu insanları da genelin örneği durumuna getiriyordu. Gorki'nin romanından alınan Pelagea Wlassowa, bir işçi annesiyken siyasal bir ajitatör olup çıkıyor, böylece tüm bir sınıfın anası oluyordu. Kutsal - Yardım - Ordusunun görevlisi Johanna Dark, 1929 borsa felaketinin öndüzleminde, Şikago'nun mezbahalarında proleter bir kahramana dönüşüyordu. Kısacası Brecht niyetlerini somutlamış, tiyatro alanında eşsiz bir etki yapan iki oyunla kendi dünyagörüşünü sahneye

koymuştu. Bu dünya tablosu, kurama dayanmıyordu artık. Söylendiğine göre Kutsal-Yardım-Ordusunun evlerinde ve Berlin borsalarında ve Viyana'da yoğun incelemelerde bulunmuştu.

Huzursuzluğun alabildiğine arttığı kanlı kargaşalar döneminde Johanna Dark sefalete karşı mücadele etmeye ve bir mezbahaya dönmüş bu dünyaya tanrıyı yeniden getirmeye karar verir. Saf kız, dikkatsiz sorular sorduğundan, güçlüklerle karşılaşır boyuna. Mezbahalardaki işsizler, işverenlerini mutsuzluklarının nedeni ve kilit kişisi olarak gösterirler. Johanna, işvereni bulup onun insafına sığınır; işveren kızı yumuşatır ve isteklerini yerine getirir. Gelgelelim açların durumunda temelde bir değişiklik olmaz. Yoksulların kötü olduğu, tezi artık geçmez Johanna için. Yoksullara değil, yoksulların sefaletine, fakirliğine karşı bir şeyler yapılması gerektiğini ayrımsar. İşverenin kendisini kurnazca kandırdığını ise bir türlü ayrımsamaz. Johanna'nın istekleri, işverenin ekonomik danışmanlarının belirlediği tavsiyelere kılı kılına uyduğundan, yerine getirilmektedir aslında. Böyle olunca da kutsal Johanna, işverene istemeden manevi destek sağlamakla kalmayıp, borsa spekülasyonlarını, suçlarını da örter bilmeden. Derken günün birinde artık ayar. İşverenin, iyi bir para önerisini geri çevirir. Bundan böyle onun borazanını çalmamaya karar verir. Artık tanrıya değil, yoksullara yardım edecektir. Ama hâlâ işverenin insancıl bir yanı olduğuna inanmakta, çok belirleyici anlarda gene de yardımına güvenmekte, sömürülenlerin dayanışmasına yanaşmamaktadır. «Şiddet yoluyla elde edilen şey iyi olamaz.» der. Kesicileri tüm Şikago mezbahalarında öngörülen bir grev konusunda uyaran mektubu zamanında yerine ulaştıramaz. İşçilerin ancak az bir bölümü grevi öğrenir, onları da polis kolaylıkla dağıtır. Asıl fırtına başladığında, çekip giden Johanna, yeniklerin yanına geri döndüğünde iş işten geçmiştir.

Mezbahaların Kutsal Johannası'nda «işler», bunları anlatan dizelerin Jambus uyaklarıyla uyum içinde yürür. Brecht'in ileriki yıllarda Hitler'i konu edinen oyunlarında geliştirdi-

ği Marksist ustalara ilişkin parodilerinin başlangıçlarını da bu oyunda buluruz. Gene klasik oyunların yoğun duygulu, coşkulu havası, apaçık oynanan borsa oyunlarını sinsice gizlerler :

Anımsa Cridle, nasıl günler önce
mezbahadan geçmiştik, akşamdı.—
Yeni paketleme makinamız başında duruşumuzu,
Anımsa Cridle, o öküzü
sarı, kocaman ve gökyüzüne donuk bakarken
okşadığımız...
Seni o insafsız hayvan öylesine yıktı ki
ah iyi Lennox! Durdurulmaz tırmanması bu canavarın,
o'nun için
doğa metalaşır, hatta hava bile satılıklaşır...

Hele oyunun sonuna doğru Johanna mezbahalarda can verirken, işverenler onu kendilerinin suç ortağı olarak tanımlayınca, klasik dramlarda bulduğumuz duygusal hava daha da yoğunlaşır; Goethe'nin Faust'undakine benzer dizelerle övülüp azizeleştirilen Johanna, İncil'de karşılaştığımız öfkeli bir dille, kin dolu düşüncelerini, gene Goethe'ye özgü korolar aracılığıyla yansıtır :

Ama işte aşağıdakiler aşağıda tutulacaklar ki,
yukarıdakiler yukarıda kalabilsinler.
Ve yukarıdakilerin alçaklığının ölçüsü yoktur
Daha iyi de olsalardı ne yazardı,
Değilmi ki, kurdukları dizgenin eşi örneği yok
Sömürü ve düzensizlik, hayvanca ve kısacası
anlamak olanaksız...
İşte bundan, aşağıdakilerden kim derseki bir tanrı vardır
ve görünmez de olsa onlara gene de yardım eder.
Bunu söyleyenin kafasını asfalta çalmalı
Ta ki geberip gidene kadar...
Ve onlara, düşünce düzeyinde başkaldırabileceklerini
ama çamurda öyle batmış kalacaklarını söyleyenlerin de
kafalarını

asfalta çalmalı. Değilmi ki
şiddetin egemen olduğu yerde yalnızca şiddet işe yarar
ve insanın olduğu yerde yalnızca insanlar.

Bu dizelerin bunaltıcı, tehdit dolu öfkesinde, Almanya'nın o sıralarda gittikçe bozulan siyasal dengesinin de payı bulunduğunu unutmamalı. Mücadele yalnızca düşünce düzeyinde sürdürülebilecek bir mücadele olmaktan çıkıp apaçık bir hesaplaşmaya doğru hızla geçmekteydi. *Kutsal Johanna,* yalnızca bir kez Berlin radyosunda skeç olarak oynandı. Brecht'in Hans Eisler ve Slatan Dudow'la gerçekleştirdiği *Kuhle Wampe* (Soğuk İşkembe) filmi, sansürce yasaklandı. *Önlem* oyununun Erfurt gösterisi ise polisce engellendi ve oyunun düzenleyicisi için vatan hainliği suçlamasıyla dava açıldı.

27 Şubat 1933'teki Reichstag yangınıyla son uyarı çanları da çalmıştı. Brecht ailesi ve birkaç arkadaşıyla birlikte Prag'a kaçtı. 10 Mayıs 1933'te kitapları Berlin opera binası önünde yakılıyordu.

Karanlık dönemlerde
Şarkı da söylenecek mi hâlâ?
Birgün şarkı da söylenecek
Karanlık dönemleri anlatan.

Brecht bir süre Almanya'ya komşu ülkelerde dolanıp durdu: Prag, Viyana, Zürich. Dostlarının her birinin bir yana dağıldığından yakınırken, beklenmedik bir anda rastlantı sonucu Zürich'teki bir otelde biraraya geliverdiler: Anna Seghers, Heinrich Mann, Walter Benjamin, Kurt Kläber ve eşi Lisa Tetzner. Bu buluşmanın hemen ardından Brecht, Lugana gölü kıyısındaki Caron'da oturan Kläber'lerin yanına yerleşmeye karar verdi. Bu masallardaki köyleri andıran yerin huzurlu ortamı hem Brecht'e, hem de bir zamanlar kendisiyle birlikte «Sol Dönemeç» dergisini çıkaran ve tıpkı Brecht gibi, Almanya'da istenmeyen adam olan tartışma arkadaşı Kurt Kläber'e gürültüsüz patırtısız bir çalışma ortamı sunuyordu. Bu küçük Tessin köyünün dünyadan yalıtılmışlığı içinde dış dünyada olup bitenlerle bağlantıyı koparmamak için her sabah birlikte gazeteler okunurdu. Brecht yıllar sonra Danimarka'nın Skosbo kumsalındaki yalnızlığın etkisiyle bu birlikte gazete okumaları, özellikle beraberliği çok aramıştır. 1937'de Danimarka'dan arkadaşı Kläber'e: *Gazeteleri gene birlikte okuyabilmek isterdim. Birlikte her*

şey daha iyi sindiriliyor; üstelik bu günlerde de her şeyin feci bir şekilde sindirilmesi gerekiyor, diye yazacaktır. 1956 Nisan'ında hastahaneden yazdığı son mektubunda, *Carona'yı ve yeşillikler içinde gazete okuyuşumuzu anımsamak hoşuma gidiyor* der. Ömrünün son yıllarında iç dünyasındaki yalnızlığın ve yalıtılmışlığın etkisiyle, geçmişlerde kalmış bu ortaklaşa yalıtılmışlığı mutlu günler olarak anımsamış olmalı.

Brecht'in ortak «dava» üzerinde konuşmaya ve her şeyi birlikte sindirmeye oldumolası gereksinmesi vardı. Bu nedenle sık sık Kläber'e uğrar, arkadaşı o sırada çalışıyorsa, penceresinin altında saatlerce bir aşağı bir yukarı gezinerek tartışmak için beklerdi. Bir başkasının çalışmasını kim olursa olsun yarıda kesmeyecek kadar bu konuda çekingendi.

İsviçre'de uzun süre yaşamak ona gitgide pahalı gelmeye başlayınca, güz başında Paris'e geçti. Burası, dünyadan soyutlanmış Caron'dan çok daha canlı ve hareketli bir kentti. Brecht Paris'te toplantıları hiç kaçırmadı. Yaşamı boyunca hiç hoşlanmadığı bir şey olmasına karşın, Fransız kontesleri ve baronesleri çevresinde pervane oluyorlardı; Brecht'se konuşmak ve tartışmaktan başka bir şey düşünmüyordu. Bu kibarlık kokan, sıradan gevezelikler boyunca gerçek anlamda tartışabileceği anı beklerken oturduğu sandalyesinde huzursuzca kıpırdanıp durduğu anlatılır. Brecht bir Marcel Proust değildi. Şöyle bir öykü anlatılır : Gene böyle ıvır zıvır konuşmaların geçtiği bir akşam toplantısında Brecht'in çevresini birkaç «hafifmeşrep» kız çevirir, bunlardan biri dizlerine oturarak, ona : bir kadınla mı yoksa iki kadınla mı aynı anda yatmaktan daha çok hoşlanacağını sorar. Brecht kıza dalgın dalgın bakar ve bir süre sonra ona, «buna şimdi yanıt veremem, çünkü bay X ile diyalektik materyalizm üzerine konuşuyoruz» der.

Bu şatafatlı salonlarda Brecht'in ilginç bir tip oluşturduğuna kuşku yok. Hırpani giyim tarzı aslında bir başka anlamda kendini beğenmişliğin belirtisiydi; çünkü, denilene bakılırsa, kısacık kesilmiş saçlarını kafasına suyla yatırmak için her sabah akla karayı seçermiş. Giyimindeki dökülme,

Fransız şıklığıyla apaçık bir zıtlık oluşturuyordu. Gene kibar bir akşam yemeğinde geçen bir olayı, Kläber'in ağzından dinleyelim; ancak Brecht oyunlarında karşılaşılabilecek türden bir olay bu. Alabildiğine modern bir evde oturan zengin mi zengin bir Parisli doktora misafir gidilmişti. Evde ne var ne yok camdandı. Duvarlar, masalar, sandalyeler. Yemek sırasında Kläber, Brecht'in birdenbire masanın üstünden önüne, yere, baktığını ve donup kaldığını farketti. Masanın cam yüzeyinden, görüntüsü büyümüş, kenarları açık, bollanmış, kirli göçmen papuçlarını seyrediyordu Brecht.

Brecht Paris'te Kurt Weil ve Lotte Lenya ile buluşur ve birlikte, Georg Balanchines'nin o sıralarda kurduğu Les Ballettes 33 (Bale 33) te, *Yedi Bağışlanmaz Günah*'ı sahneye koyarlar. Oyun, Brecht'in Weil ile yaptığı son ortak çalışmadır. Bale-oyun, ilk gösteriden sonra kaldırılır. Oyun, bugün de, tıpkı ile gösteriminde olduğu gibi, hâlâ yanlış anlaşılmalara açık bir oyun olma özelliğini koruyor. Bir tek, Kopenhag'daki ilk gösterilişi sırasında locasını pür hiddet terkederken, «Kraliyet balesi böyle maskaralıklara alet edilsin diye kurulmadı» diyen Danimarka Kralı'nın, oyunu doğru anladığı belli. Brecht bu oyunda, *kentte şanslarını denemeye* karar veren iki rahibenin başlarından geçenleri anlatan parabel aracılığıyla Marx'ın, insanın kendikendine yabancılaşması izleğini (temasını) işler. Oyunun asıl adı «Küçük Burjuvanın Yedi Bağışlanmaz Günahı»ydı ve Brecht'in bir ahlakçı gözüyle ele aldığı canalıcı izleklerden birini gündeme getiriyordu. Meta değerler dizgesi içinde ahlakın çarpıtılması izleğidir bu. Olay Missisipi nehrinin ay ışı altında aktığı parabelleştirilmiş bir Amerika'da geçer ve bu dünyada insanın insan onuruna layık bir yaşam sürmesinin olanaksız olduğu gösterilecektir. Rahibelerin işledikleri bağışlanmaz günahlar, aslında her şeyin alınır satılır metaya dönüştürüldüğü bir dünyaya karşı işlenmişlerdir; bu yönden bakıldığında gerçekte birer erdemdirler. Küçük bir ev için para peşinde olan ailenin erkekleri, düşüncelerini bir parodi biçiminde koro halinde yansıtırlar. Weil'in kantat tarzındaki eşsiz bestesiyle

desteklenen koro, sahnenin içeriğini de verir :

Tanrı aydınlatsın çocuklarımızı
Refaha götüren yolu görebilmeleri için
Onlara güç ve haz versin
Zengin ve mutlu kılan
yasalara karşı günah işlemesinler.

Rahibeler aslında tek kişidir. Ama refaha ulaşmak için insan ve meta olmak üzere ikiye ayrılırlar ve Anna I ve Anna II olurlar. Birisi hep aklın yolunu izler, öteki insancıldır. Bağışlanmaz günahlar ise (para kazanmaya bir tepki biçiminde) *tembellik, gurur* (Anna sanatçı olmak ister ama çıplak görünmeye bir türlü razı olmaz), (kabalığa ve terbiyesizliğe karşı çıkma biçiminde) *öfke* (bu tepkisi ona meta dünyasında büyük zarar verir, geliri düşer) *oburluk* (canı bol bol yemek yemek ister ama kilosunu menejerine satmıştır) ve *terbiyesizliktir.* (Parasını ödeyeni değil de kendini gerçekten seveni sever). Bunun üzerine aile şu açıklamayı yapar :

Kendine karşı zafer kazanan
Ücretini de alır.

Başka deyişle : Luisiana'da bir eviniz olsun istiyorsanız, kişisel duygularınız birer lükstür. Örneğin kıskançlık :

Ama Anna çoğunlukla yorgundu ve kıskanıyordu
Günlerini tembellikle geçirebilen herkesi,
Satınalınmaz ve gururlu olanı,
Öfkeye kapılanı her terbiyesizlik karşısında
dürtülerine kaptırmış olanı kendini, mutlu birini
yalnızca sevgilisini seven
ve açıkça alanı her gereksindiğini.

Bu dizeler, *Baal*'de kargaşacı bir yaşam sürdürme istemi biçiminde karşımıza çıkan ve topluma yöneltilmiş, ilke nitelikli, vazgeçilmez bir talep olarak Brecht'in hemen tüm yapıtlarında karşımıza çıkan *Yaşama Hakkını* dile getirmektedirler.

Brecht, Kopenhag tiyatrosuyla bağlantı kurunca, ailesiyle birlikte Svendborg'daki Skovsbo kıyısında, Karin Michaelis'in sağladığı bir köy evine yerleşir.

Bir küreği var damın üstünde. Öyle hafif bir rüzgar
Samanı uçuramayacak.
Avluda çocukların salıncağı için
kazıklar çakılı.
Posta iki kez uğruyor,
Mektup diye can atıyoruz —
Boğazdan aşağıya geliyor gemiler
Evin kaçacak dört kapısı var.

Bir ahır badanalanarak içinde Brecht'e bir çalışma odası düzenlendi. Kapının üstünde bir tabela asılıydı: *Gerçek somuttur.* Walter Benjamin'in anlattığına göre, yazılarının ve düşüncelerinin bir simgesi olarak odanın ortasındaki bir eşeğin boynundaki pusulada şunlar yazılıydı: *Ben de anlamalıyım.* Duvarların bitişiğinde üzerleri kâğıt yığınlarıyla dolu uzun masalar duruyordu. «*Paris'ten kurtulup buraya geldiğime çok memnunum*». diye yazıyordu Brecht Kurt Klâber'e, «*Burası elbette çok daha eğlenceli değil ama çalışmak için daha çok zaman buluyorum. Her akşam radyo çalıyor ve iletişimi böyle sağlıyorum; yalnız sohbetler eksik.*»

Gazeteler, posta, radyo ve arasıra yapılan ziyaretler Brecht'in dış dünyayla kurabildiği biricik köprüydüler. Ara sıra oyunlarına bir yer bulabilmek amacıyla Paris ve Londra'ya gidiyordu. Para kazanmak göçmenler için oldukça zordu: «*Londra bir şilin için kesenin ağzını açıncaya kadar çok uzun düşünen, zor bir kent*». Skovsbostrand'daki soyutlanmışlık Brecht'in yapıtlarına yararlı oldu. Bu kentte alabildiğine verimli bir çalışma dönemi başlamıştı. 1933-38 yılları arasında Brecht her gün geri dönmeyi bekleyerek ve umarak, en önemli oyunlarını yazdı *Galilei'nin Yaşamı, Cesaret Ana, Sezuan'ın İyi İnsanı,* ve *Lukullus'un Sorgusu;* denemelerinden bazıları ise şunlardı: *Düzensiz Ritmli uyaksız şiir üzerine. Gerçekçi yazım tarzının boyutları ve çok yönlülüğü.* Ayrıca da tiyatro kuramını giderek geliştiriyordu. Svendborg Şiirleri de burada yazıldı. Bu şiirlerle, Brecht'in

şiiri yeni bir döneme girmiş, Brecht kısa yergi şiirlerinin çok özgün bir türünü geliştirmişt.

YÜKARDAKİLER

Bir odada toplanınca
Sokaktaki adam
Vazgeçti tüm umutlarından.
Hükümetler,
Saldırmazlık paktları imzalıyorlar.
Küçük adam
Yaz vasiyetnameni!

Gece. Evli çiftler
Yataklarına uzanıyorlar. Genç kadınlar
Öksüz çocuklar doğuracaklar.

Tebeşirle yazılmış duvara:
Savaş istiyorlar
Bunu yazan
Çoktan ölüp gitti.

Brecht'in kullandığı yöntem, tüm yapıtlarında da kullandığı belli bir ilkeye bağlı temel bir yöntemdir; yalnızca şiirde değil, oyunlarda da, yönetme çalışmalarında da, düz yazıda da, hatta tek tümce kullanımlarında bile bu yöntemi izlediği görülür. Çelişkili, uyumsuz ya da saçma iki durum —ya da imaj— (görüntü) birbirleriyle karşı karşıya getirilir bunlar, bir şok, bir şaşkınlık, Brecht'in de dediği gibi, geleneksel ve alışılmış imgeleri ve tasarımları yadırgatıcı bir etki yaratırlar. Modern şiirde çok kullanılan bir araçtır bu, ama Brecht *yadırgatmayı* çağcıl şiirde karşılaştığımız gibi anlama aykırı olanı göstermek için değil, belli bir durumun uyumsuzluğunu belirtmek, belli bir bilgiye götürmek amacıyla, çözüme ulaştırıcı soruyu sordurabilmek için ya da kendi deyişiyle *büyük Galilei'nin sarkaç gibi salınan avizeyi izlediği türden yabancı bakışları oluşturabilmek için* kullanmıştır. *Galilei'nin, sarkaç hareketlerinin ya-*

salarını bulmasını sağlayan bu salınmalar, onu, başlangıçta, bu hareketleri sanki hiç beklemiyormuş ve onlardan hiç bir şey anlamıyormuş gibi şaşırtmışlardı.

Bilimsel öğrenmenin yöntembilimi burada bir sanat aracılığıyla, öğretme yöntembilimine dönüşür. Gösterilenden çıkacak sonucun üzerinde hiç durulmamış, sonuç ya izleyiciye ya da dinleyiciye bırakılmıştır. *Yuvarlak Kafalılar Ve Sivri Kafalılar* oyunundan bir bölümü, söylediklerimize örnek olarak alabiliriz. Oyunda bir duruşma şöyle bildirilir: *San Stefano'nun yalınayaklı dilenci papazlarının San Barbara'nın yoksul rahibelerine karşı açtıkları davada talep edilen tazminat, yalınayaklı dilenci papazlarca yedi milyon olarak belirlendi.* Brecht burada birkaç tersliği karşı karsıya koyup öylece yorumlamadan bırakır. Bu vadırgatma yolunun, gülünçleştirme tekniğine yakın düştüğü de gözden kaçmıyor. Gülünçleştirme herhangi bir şeyi nasıl dışarı vuruyorsa öylece göstererek, onu kendi dışına tasırır Gösterme ise zaten bir canlandırma, anlatma tarzı olarak bir açığa çıkarma demektir.

Svendborg Şiirleri'nde sonucu acık bırakma yöntemi, olasıl her biçimiyle karşımıza çıkan tutarlı bir yönteme dönüşür. Örneğin *Ulm Terzisi*'nin baladında tüm bir kıta atlanmıştır:

U L M 1952

«Peder, ben uçabilirim»
Dedi terzi piskoposa.
«Bak şimdi bunu nasıl yapacağım!»
Ve çıktı kanada benzeyen
bir şeylerle
Kilisenin büyük mü büyük damına.
Piskopos devam etti yoluna.
«Bunların tümü kocaman yalanlar.
İnsanlar kuş değildir,
Hiç bir zaman bir insan uçamayacak,»
Dedi piskopos terzi konusunda.

«Terzi Hakkın rahmetine kavuştu»
Dediler insanlar papaza.
«Bir çılgınlıktı bu
Kanatları kırıldı
Ve çakılıp kaldı,
Sert mi sert kilise avlusuna.
«Çanlar çalmalı,
Bunlar yalandan başka bir şey değildi,
İnsan kuş değildir
Hiç bir zaman bir insan uçamayacak,»
Dedi piskopos insanlara.

Sanki piskopos, terzinin acınacak bir şekilde başarısızlığa uğradığını söylemeyip düşüncesini kendine saklıyor: şiir bu havayla bitiyor. Brecht, tarihin yüzyıllar sonra terziyi haklı çıkardığına değinmiyor. Bugün insanlar uçabiliyorlar. 1592'nin zamana aykırı hakikati diyalektik yoldan bugünün gerçekliğine dönüşmektedir. Brecht'in bu tür şiirleri, aslında çok derin boyutları bulunan yalınlık sanatının parçalarıdırlar ve bunlar Brecht'e halk ezgilerinin ve baladların basit ağzını kullanma olanağı tanımakla kalmaz aynı zamanda çocuk şiirleri yazma yolunu da açarlar. Brecht'in çocuk şiirlerindeki görünürde kolay, yalın anlatım biçimi ardına gizlenmiş zengin düşüncelerin yorumu, alabildiğine ciddi ve güç bir sorun oluşturur. Walter Benjamin'in, «Brecht Şiiri'nin Yorumu» adlı çalışması, bu konuda bir fikir verebilir. İşte *Yıkanmak İstemeyen Çocuk* şiiri:

Bir zamanlar bir çocuk vardı
Yıkanmak istemiyordu.
Ve ne zaman yıkansa, hemen
Küllere belenirdi
İmparator ziyarete geldi
Yukarı çıktı yedi basamak.
Anne bir havlu aradı
Pis çocuğu temizleyecek
Ortalarda o an havlu yoktu

İmparator çekip gitti
Çocuk onu görmeden.
Çocuğun da umurundaydı sanki

İmparator bile ziyarete gelse, yıkanmayan çocuk ürkütücü bir dikkafalılıkla varolan düzene direniyor. Çocuğun bu inatçı, arsız direnişi karşısında imparator silik bir figüre dönüşür ve gider; belleklerde yalnızca küllere belenmiş çocuk kalır. Benjamin, ünlü halk ezgisinde karşımıza çıkan ve huzur ve barış içindeki kurumlarda her şeyi engelleyen kambur adamla bu şiirdeki çocuğu karşılaştırır. Ayrıca bu çocuğun kimliğinde, *Ev Vaazları*'ndaki kimi figürlerin yeniden karşımıza çıktığını söyleyebiliriz: Jakob Apfelböck, Marie Ferrar ve Zeck ya da kentsoyluların düşlerinde solgun bir hayalet gibi dolaşan *menekşe renkli adam.* Anlatımdaki bu yalınlıkta, büyük bir yetkinlik bulunmaktadır. «Bugün, bundan daha fazlasına el atmaması için kişinin herhalde büyük bir ozan olması gerekir,» diye yazar Benjamin.

*Svendborg şiirleri*nin çoğunun yazıldığı yıllarda, Brecht, büyük bir olasılıkla kendi çocukları için bir çocuk alfabesi ve hayvan fabel'leri (meselleri) yazdı. Çok sert siyasal içerikli dizelerin yanısıra *Svendborg Şiirleri*'nin saldırgan havasına, çocuksu, saf, alaycı niteliklerinden ötürü pek gitmeyen aile konularını işleyen dizeler de karışmış olacak ki, Brecht bunları sözkonusu dizi içinde yayınlamadı.

Stoff kenefte çok uzun oturur
Çünkü oraya bir kitap götürür
Kitap kalınsa
Geri döner bir gün sonra.

Tom'un tahtadan bir şapkası var
Onunla korkunç gurur duyar.
Piyanonun üstüne bir hamur tahtası koydu
Ve keserek onu oydu.

Ford bir araba yaptı
Yürürken ediyor epey patırdı

Su geçirmeyen türden değil,
Ve yürümüyor kimileyin.

Bu, Brecht'in eski Ford'uydu. Brecht'i Svendborg'da ziyaret eden *Georg Grosz* bu arabanın ayrıntılı bir betimlemesini yapmıştır. Brecht'in tüm öteki arabaları gibi bu da sanki kısa bir süre önce araba mezarlığından alınmış görüntüsüne bürünmüştü. Araba hızlı gidiyor ve bu arada çok gürültü yapıyordu, tabanı delik deşikti, alttan yolu görmek mümkündü. *Çocuğun Alfabesi*'nde aile üyeleri ve Ford arabalar dışında siyasal nitelikli kişiler de geçer:

Hindenburg kötü bir generaldi
Feci geldi savaşın sonu
Almanlar dediler ki, lanet olası
Bari başkan yapalım onu.

Fabel'lerden iki örnek:

Bir kartal vardı bir zamanlar
İşitirdi çokça azar
Aldılar hayvanı aşağı
Ve ona kuşkularını bildirdiler
Gölde yüzemezsin dediler.
O da hemen denemeye girişti
Ve elbette ölümüne erişti
(Haklı çıkmıştı onu azarlayanlar)
Bir zamanlar bir tesbih böceği vardı
Günün birinde bir evin kilerine daldı.
İçine yuvalandığı bodrum
Çöküverdi güzel bir günde
Taştan ibaret koca ev de
İniverdi tepesine.
Bizimki sofuymuş meğerse.

Eleştirilerde sık sık rastlanılan, Brecht'in «genel insansal olanı» ele aldığı düşüncesine katılmak pek olası değil. Onda çok belirgin olan bir sorun insanın mücadele etme zorunluluğu sorunudur. Brecht'in politik olmayan tek satırını

bulmak zordur. Brecht'in yazınsal teknik olarak başvurduğu parabel biçimi, «*gerçeği söylemenin hileli yolu*»ndan başka bir şey değildir. Bunu Brecht'in kendisi de dile getirmiştir. Galilei'de Küçük Andrea, «*eğer kafan çalışıyorsa, benzetmelerle her zaman işin içinden çıkabilirsin*» der.

«*Svendborg Şiirleri*» arasından Brecht'in radyoya bizzat okuduğu «*Alman Taşlamaları ve Eleştirel Notları*»nda politik eleştiri, doğrudan biçimler alır. Brecht gerek bu şiirlerle gerek «*Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*», «*3. Reich'ın Korku ve Sefaleti*», «*Carrar Ana'nın Tüfekleri*» oyunlarıyla, son olarak da önemli yazısı «*Hakikatin Yazılışında Beş Güçlük*»le, dönemin politik hesaplaşmalarına aktif olarak katılmıştır.

Tüymüşüm Danimarka'nın samanlık damı altına
dostlarım
İzliyorum kavganızı. Buradan yolluyorum sizlere,
Ara sıra gene dizeler, ürküp kaçmış,
Boğazın, yaprakların üzerindeki kanlı yüzlerden
Dikkatle kullanın, size ulaşan kadarını!
Sararmış kitaplar, bölük pörçük yazılar
Elimdekiler. Görüşecek olursak gene,
Seve seve sizlerden öğreneceklerim var.

Haberleri, bilgileri tüm ülkelerden gelen gazetelerden ediniyordu. Almanya sınırlarının hemen yanıbaşında Hitler Almanyasında olup bitenle yakından ilgileniyor, gazetelerden bölümler kesiyor, resimler biriktiriyordu. Bunları ilerde yazı ve resimlerin altına dizeler biçiminde yorum ve açıklamalar katarak hem Doğu, hem de Batı Almanya'da fazla ilgi uyandırmayacak olan *Savaş Humması* adlı çalışmasında kullanacaktır. Bir belgeyi inkâr etmek çok güçtür, derdi hep.

Brecht'in siyasal ajitasyona hizmet eden oyunları, çoğunlukla bu tür belgesel olaylara dayanır. Gelgelelim Brecht, olayları ve olguları oyunlaştırmak için soyutlarken, kimi «vahim» çarpıtmaların da önünü alamamıştır. Sözgelimi Hitler'i konu edinen oyunu *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*,

Hitler'in iktidarı ele geçirdiği sıradaki tarihsel olaylara dayanma savındadır. Ancak Brecht'in yansızlığını bile engelleyecek denli büyük nefreti, sorunları basmakalıplaştırma eğilimiyle birleşince, oyunun düşünce dokusunda çelişkiler ortaya çıkmıştır. Brecht bu oyunda Nasyonal Sosyalizmi sınıf karşıtlıklarına ve kapitalizmin çıkarlarına indirgemekle kalmamış, Hitler'e, emekçilerin çıkarlarına zarar vermek için Yahudi ve Büyük Toprak sahibi Gutzman ile işbirliği yaptırmıştır. Üstelik oyunun toplu eserler içindeki yayımı sırasında da herhangi bir değişiklik yapmamış, ya da bu konuda geçmişteki düşüncesini hâlâ koruduğundan, değişiklik yapmaya gerek görmemişti herhalde. Brecht'in doğruluğuna inandığı bir görüşte böylesine diretmesi yapıtlarında sık rastlanan bir tutumdur ve bu tutum, onun, belgeye, olgulara enikonu saygılı olma ilkesine, kuşku duyma ve düşünmeyi kaldığı yerden sürdürme kuramına ilginç bir terslik oluşturur.

Gazete belgelerine ve tanık ifadelerine dayalı bir sahneler dizisi niteliği gösteren *Üçüncü Reich'ın Korku Ve Sefaleti*'nde Brecht'in yukarıda adı geçen oyundan daha gerçekçi ve nesnel bir tutum ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Yönetimin özelliklerinin, nasyonal sosyalist düzende yaşayan bireylerin yaşamlarına yansıyışını, Brecht bir kâhin kestiriciliğiyle ve eşsiz bir ajite gücüyle gösterir. *Yuvarlak Kafalılar Ve Sivri Kafalılar* ile bu yapıt arasında yapılacak bir karşılaştırma, Brecht'in bir düşünür ve oyun yazarı olarak gücü ve yetersizlikleri konusunda bize fikir verebilir. Brecht'in, toplumsal ilişkileri ve bağlamlıkları dram sanatına sokma, dramatik görüntüye toplumsal eleştiri boyutunu yerleştirme başarısı, bir tehlikeyi de içerir. Brecht genel koşulların, toplumsal olayların, insanların özel yaşantılarına nasıl etkidiklerini gösterirken, canlandırmada çok önemli ve yetkin bir düzeye ulaşır, ama bireyin özel yaşantısını soyutlayıp formüllere döktüğü yerde de, bu soyutluk ile ona karşılık gelecek gerçekliği boşuna aratan bir boş şema çıkar ortaya. *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* ve *Komün Günleri* gibi daha ilerki yıllarda yazdığı oyunlar belli bir yere kadar böyle bir soyutlamanın olumsuz etkilerinden sıyrılmışlardır.

Brecht, ajite edici oyun biçimini, İspanya İç Savaşını konu edinen *Carrar Ana'nın Tüfekleri*'nde kullanır. Brecht bu oyunda, büyük, genel toplumsal ilişkileri göstermeyi bir yana bırakıp, kişilerin özel yaşamına yönelir. Kocası, Franco'ya karşı savaşta ölmüş olan balıkçı bir İspanyol kadın, oğlunu savaştan uzak tutmak ister. Arkadaşları gelip götürmesin diye oğlunu deniz seferine çıkarır. Ama savunmasız oğlu denizde faşistlerce vurularak öldürülür. Daha sonra balıkçı kadın gizlediği silahları çıkararak kendisi de savaşa girer. Oyunun sözlerle doğrudan verilmeyen özeti, çatışmadan kaçılamayacağıdır. Brecht'in Aristocu dram anlayışından yararlandığı tek yer bu bir perdelik oyundur. Burada amacı, diğer oyunlarının tersine, izleyiciye olaylara —epik— bir bakış vermek değil, seyirciyi olayların akışına kaptırmaktır. «*Carrar Ananın Tüfekleri*» bir kavga çağrısıdır.

Brecht, *Hakikati Yazmakta Beş Güçlük* başlıklı yazısında, buraya kadar değindiğimiz üç oyununda ortaya attıklarından çok daha önemli düşüncelerle karşımıza çıkar. Yazı, Hitler Almanyasında bildiri gibi dağıtılmak üzere düşünülüp kaleme alınmış olmakla birlikte, içeriği ve düşüncesiyle tıpkı *Galilei* gibi, günün öznel sorunlarının ötesine taşan bir boyut kazanmış, döneminin ötesine geçmiş yeni bilgi'nin, bilgiye düşman bir gücün egemenliği altında nasıl bir yol izlemesi gerektiği sorusuna kadar uzanarak, çağımızın düşünce alanındaki belli başlı sorunlarından birini gündeme getirmiştir.

Brecht eşi örneği az bulunur bir inat ve sabırla Almanya'daki gelişmeleri kolluyordu. Tüm çalışmalarını, bir gün Almanya'ya geri döneceği inancıyla sürdürüyor ve kaldığı her ülkede geçiciliğini unutmadan çalışıyordu:

Tedirgin olmuyorum böyle, sınıra elden geldiğince yakın
Dönüşü bekleyerek, en küçük her değişikliği
Sınırın öte yakasındaki, kollayarak; oradan her geleni
Soru yağmuruna tutarak, hiçbir şeyi unutmadan ve
hiçbir şeyden vazgeçmeden

Ve bağışlamaksızın hiçbir şeyi, olan biteni, hiçbir şeyi
bağışlamaksızın
Evet ya, boğazın sessizliği bizi yanıltmıyor, duyuyorum
bağırışlarını,
Kamplardan buralara kadar...

Ona ulaşan çığlıklar, onu hep daha çok çalışmaya, elindeki tek silahı daha çok kullanmaya itti. Gittiği her yerde hemen bir çalışma yeri ayarladı, çevresine dostlar topladı, tartışmalar yürüttü ve hergün Hitler'in girişiminin sonunu ve kendi dönüşünü bekleyerek Almanya'daki olayları nefret ve üzüntüyle izledi :

Duvara tek çivi çakma,
Ceketini sandalyenin üstüne at.
Ne gerek var dört gün için hazırlığa?
Yarın geri dönüyorsun ya.

Küçük ağacı susuz koy.
Bir ağaç daha dikmenin gereği ne?
O bir basamak boyuna gelmeden daha
Ayrılacaksın buradan nasılsa.

İnsanların önünden geçerken şapkayı çek yüzüne
Yabancı bir dilbilgisini sökmenin alemi ne?
Seni yurduna çağıran haber,
Bildiğin dilde olacak.

Hep geçici olma, yerleşik koşulların birinden ötekine geçmeye boyuna hazır olma duygusu, Brecht'in düşüncesini ve yaşama tarzını yalnızca Almanya dışında zorunlu olarak kaldığı yıllarda belirlememiştir. Max Frisch, onu, haklı olarak *çağımızın gezgini* diye tanımlar. *Gariban B.B.'ye Dair* şiirinde anlatılan kişinin varlığının geçiciliğinden söz edilir. Brecht sonraki yıllarda, geçmişinde kalan yıllarda sürekli duyduğu bir *hiç bitmeyen değişme* korkusundan söz edecektir. Gelgelelim Almanya dışında yaşadığı yılların koşulları, onu, kaldığı yerleri, biçimsel de olsa, sürekli değiştirmeye

zorlamış (ayakkabı değiştirdiğinden daha çok ülke değiştirerek) o da,*Sürgüne Giden Laotse*'si gibi, geçtiği yerlerde gerçekliğe ilişkin bilgiler bırakmaya çalışmıştır

Yaş yetmiş, elden ayaktan düşmüşken
Öğretmen huzurdan hâlâ yoksundu.
Çünkü zayıflamıştı iyilik ülkede yeniden,
Ve kötülük arttırmıştı gene gücünü.
O da bağladı pabucunun bağlarını.

Ve toparladı ilk ağızda gerekli bulduğunu
Üç beş parça birşey. Gene de şu bu derken
Örneğin o her akşam tüttürdüğü piposunu
Ve hep okuduğu kitapçığı
Ve göz kararı buğday ekmeğini.

Bir kez daha sevindi vadiyi gördüğünde ve unutuverdi onu
Düştüğünde dağlara giden yola.
Öküzün de keyfi yerindeydi taze otu
Çiğnerken ve sırtında ihtiyarı taşırken,
Çünkü yetiyordu bu hız ona hemen hemen.

Ama dördüncü gün kayalıklarda
Bir gümrükçü yollarını kesti:
Gümrüklük eşya yok ya? —«Ne gezer.»
Ve öküzü güden oğlan dedi ki: «O öğretmiştir hep.»
Ve böylece bu iş halledilmişti.

Ama adam neşeyle karışık merakla
Sordu: «pekalâ sonuçta bir şeyler buldu mu bari?»
Oğlan dedi ki: «Yumuşak suyun devinerek
zamanla güçlü taşı yendiğini.
Anlayacağın, sert olan tarafın yenildiğini.»

Günün son ışıklarını kaçırmamak için,
Yola sürdü öküzü oğlan.
Ve üçü henüz yitmişlerdi ki ardında kara bir çamın
Bir kuşkudur düştü adamımızın içine o an.
Ve bağırdı: «Hey, sen, dur bakalım.

«Nedir şu su meselesi ihtiyar?»
Durdu ihtiyar: «ilgilendiriyor mu seni?»
Dedi ki adam: «Ben basit bir gümrük kolcusuyum.
Ama beni de ilgilendiriyor kimin kimi yendiği.
Biliyorsan söyle hadi.

Yazıverin benim için. Şu çocuğa buyur da
Böyle bir şeyi götürür mü insan alıp da?
Bizde kâğıt da var mürekkep de.
Akşam yemeği de: Şurada oturuyorum.
Tek bir sözcük mü bu acaba?

Şöyle omuzu üzerinden baktı ihtiyar,
Yerdeki adama: Kırk yamalı ceket, yalınayak.
Ve alnında boylu boyunca derin bir çizgi
Karşısındakinin o yenenlerden olmadığı muhakkak.
Bunun üzerine mırıldandı: «Sen de mi?»

İnce bir ricayı geri çevirmeyecek kadar
Yaşlı görünüyordu adam
Derken yüksek sesle dedi ki: Soru soranlar,
Hakederler yanıtını. Çocuk konuştu o an
Ortalık serinledi serinleyecek,
Bir küçük mola iyi gelecek.

Ve öküzünden indi bilge.
Yedi gün ikisi yazıp durdular.
Ve gümrükçü yemek taşıdı
(Veryansın ediyordu alçak sesle
Gelmiş geçmiş kaçakçı milletine.)
Ve sonunda kavuştu emeline.

Ve gümrükçüye uzattı çocuk
Bir sabah seksenbir özdeyiş.
Ve yol için aldıklarından memnun olup
Kayalıklardaki o çamın arkasından dolanıp

Hadi söyleyin: Daha nazik olmak mümkün mü?
Ama yalnızca bilgeyi övmek yetmez bence

Kitabın kapağında adı süslü püslü yazılan.
Çünkü bilgeden bilgeliğini koparmak gerek önce
İşte bu yüzden sağ olsun gümrükçü de
Çünkü o oldu bilgeliği isteyen de.

Bu şiir Brecht'in kendine yönelik en önemli yorumlarından birini içeriyor. Onun Çinli bir bilgenin rulo yapılmış resmini sürekli beraberinde taşıdığını ve bu resmin, kaldığı birçok evde duvarı süsleyen tek şey olduğunu biliyoruz. «*Bizden Sonra Doğanlara*» şiirinde bilge olma arzusundan söz eder ve artık bilgeliğe izin vermeyen karanlık dönemlerden yakınır. Brecht kendini klasik anlamda bilge bulmuyordu ama, en azından araştırıcı, bilgili olduğuna, devrimci bilgileri bulunduğuna, Laotse gibi onu da sürgüne iten bilgilere sahip olduğuna inanıyordu. Brecht'in bu bilgiye ne denli olağanüstü bir önem verdiği, marksizmi benimsediği ilk yıllarında yazdığı *Keuner Öyküleri*'nde görülüyor:

Bay Keuner, «bilgiyi taşıyan kişi, ne savaşma hakkına sahiptir, o kişinin ne doğruyu söylemesi gerekir, ne de bir görev yerine getirmesi; ne yememesi, ne onurlandırılmaları geri çevirmesi ne de tanınması gerekir. Bilgiyi taşıyan kişi tüm erdemlerin önünde gelen bir erdeme sahiptir: Bilgi taşıma erdemine,» dedi.

Brecht, Danimarka'da sürgün olarak yaşadığı dönemlerde bilgiyi omuzlamış kişilere yönelttiği taleplere iki boyut ekler. Onun bilge Laote'si, yalnızca bilge bir kişi değil aynı zamanda dostça davranan biridir, ayrıca bilgisini, bilgiye hizmet etmeye hazır kişilere, öğrenmek için soran gümrük kolcusuna aktarır. Öyle fazla iddialı bir kavram olmayan dostluk, (yakınlık) kavramında, Brecht'in düşünce düzeyindeki tutumunun ve insan olarak davranışlarının belli başlı nitelikleri toplanmıştır. Brecht için yakınlık göstermek, dostça davranmak, belli bir inceliği ama aynı zamanda da belli bir saygıyı, uzaklığı gerektirir: Hele sorun bilgi sorunuysa. Şiirde, Laotse ve gümrükçü arasında içten, yakın bir insani iliş-

ki kurulduğundan söz edilmez; Laotse yoluna devam eder, kibar, ince sözlerle gümrük kolcusuna veda eder ama geride en değerli şeyini, bilgisini bırakır. Brecht'in *Hakikatin Yazılmasında Beş Güçlük* yazısında belirttiği gibi, Laotse bilgisini, bu bilgiyi işe yarar biçimde kullanacak birine aktarır. İşte bilgin ile gümrük kolcusu arasındaki bu ilişki, Brecht'in kendisi ile çevresi arasındaki ilişkilerin niteliğini eksiksiz yansıtır. Bu ilişkiyi, oyunlarında sık sık göstermiştir. *Ana*'da, *Pelagea Wlassowa*, üçüncü davayı överken, daha iyi bir dünya için oğluyla birlikte çalışmak zorunda kalışlarından övgüyle söz eder:

Hep işitilir, ne çabuk
Anaların oğullarını yitirdikleri, ama ben
Oğlumu alakoydum. Nasıl mı alakoydum onu?
Aramızdaki

Üçüncü ortak davayla.
O ve ben iki kişiydik, ama üçüncü
Ortak davaydı, ortak yürüttüğümüz
Bizi birleştiren.

Çok kez kulaklarımla duydum oğulları,
Analarıyla konuşurken.
Oysa ne kadar daha iyiydi benim konuşmam
Üçüncü ortak davamız üstüne

Yığınlarla insanın büyük, ortak davası!
Ne kadar yakındık birbirimize, bu davaya
Yakınken! Ne kadar iyiydik birbirimize
Bu güzel davaya yakınken!

Hatta «*Kafkas Tebeşir Dairesi*»nde, davaya bağlılık —tam bu sava yaraşır şekilde— en doğal insan ilişkisine, bir annenin çocuğuyla olan ilişkisine üstün gelir.

Sarsılmış bir dünyadaki sarsılmış insan ilişkilerine Brecht'ten daha keskin bir gözle bakabilmiş pek kimse yoktur. Ama yeni toplumu yaratma uğraşının insanları birbiri-

ne bağladığı yerde ilişkiler de yeniden kurulur. Bu bağlamda Galilei'nin öğrencileriyle ilişkisi buna örnektir. Galilei, davaya ihanet ettiği için herkes onun çevresinden çekilir. Galilei'nin payına yalnızlık ve öteki insanlarla kendi arasına giren uzaklık düşer.

Brecht'in kendisine yakın onca kişiyle sürdürdüğü ortak çalışma ona özgü bir şeydi. Kadınları da çalışmalara katardı, yaşamları boyu yazınla en ufak ilintisi bulunmayan bazı kadınları, en önemli oyunlarını birlikte hazırlayanlar olarak tanıtmıştır. Onda insanları büyülemenin yanında, insanlarda köklü değişmeler yaratma yetisi de vardı. Nereye gittiyse Brecht üslubunda bir çevre oluşmuş, kimle çalıştıysa —müzisyenler, yazarlar, sahne dekaratörleri, oyuncular, ya da yönetmenler— kendindeki özgün sanatsal anlayışını onlara benimsetmiş, hatta fazla bir özelliği olmayan yeteneklere, kendi dehasından bir esin vermiştir. Büyük yetenekler karşısındaki coşkusunun yanısıra gerçekten de önemsiz ve önemsiz görülen yeteneklere de yönelir ve onların gizli yeteneklerini sezerek ve ortaya çıkararak ve onları yetenekleriyle bağdaştırarak şaşırtıcı başarılara götürürdü. Ama her şey ortak davaya hizmet içindi. Sonuçta bu kişileri, toplumsal dönüşümlerin gerçekleştirilmesine adanmış kendi yapıtlarının üretiminde çalıştırıyordu. Böylelikle onlara, kendi içinde tutarlı, oturmuş bir dünya görüşünün temeli üzerinde, Brecht'in kendi yazınsal yapıtlarının ufkunun çok ötelerine geçen bir uğraşa katkıda bulunma olanağına kavuştukları bilincini veriyordu.

Brecht, Svendborg'da yaşadığı yıllarda, benimsediği Marksist düşüncenin doğrultusunda *dünyanın değiştirilmesi* gerekliliğini kavrayıp dünya görüşünü belli ölçüde tamamlayıp yetkinleştirmiş, bundan böyle oyunlarında, tiyatro kuramında ve pratiğinde bu görüşü adım adım gerçekleştirmek kalmıştı geriye; üstelik işin içine bundan sonra ne kadar kuşku karışırsa karışsın, bu dünya görüşünde ne kadar değişiklik yaparsa yapsın, onu temelde ilkece olduğu gibi koruyacaktır Brecht.

Çok yaşasın kuşku! Öğütlerim sizlere, selamlayın benim için
Coşku ve saygıyla
Sözünüzü kalp para gibi kuşkuyla tartanı
İsterim ki bilge olasınız ve vermeyesiniz
Sözünüzü öyle fazla güvenverici biçimde.

Gerek Almanya dışında yaşadığı yıllarda, gerekse daha sonraki yıllarda Brecht'in mücadelesi, faşizme ve keskin çözümlemelerle ele aldığı kapitalist sisteme karşı sürdürülen bir mücadele niteliği taşıyordu. Brecht'in üç konuda hemen hiç bir zaman kararsızlık geçirmediği izlenimi ediniyoruz: Ona göre, toplumcu düzenin somuttaki uygulanışı ne sonuç vermiş olursa olsun, toplumcu bir dönüşüm kesinlikle zorunluydu. *Aklın yumuşak şiddetine* duyduğu aydınlanmacılara özgü inancı da —(Galilei, *bu inancım olmasa sabahları yataktan kalkacak gücü bulamam kendimde* der—) sonuna değin sarsılmadan korumuştu. Ve nihayet *yeni bir çağın yaklaşmakta olduğuna* kesinlikle inanıyordu. Brecht, *Galilei*'de bu yeni dönemin yaklaşışını, çok büyük, ama yaşanan acı dolu anın içinden doğacak bir dönem olarak müjdeler:

Bunun yeni bir dönem olduğunu ben de biliyorum. İsterse kan lekelerine bulanmış eski bir paçavraya benzesin; demek ki yeni bir dönemin görünüşü böyleymiş. Işık en zifiri karanlığa doluyor şimdi. Kimi yerlerde insanları mutlu kılacak malların kat kat artmasına yol açacak buluşlar gerçekleştirilirken, dünyanın büyük bir bölümü hâlâ karanlıklar içinde. Hatta buralarda karanlık daha da yoğunlaştı. Yolun Almanya'dan geçiyor ve doğruyu ceketinin altında taşıyorsan kendini kolla...

Brecht'in büyük oyunları göz önüne alındığında, onun toplumcu devrime zorunlu olmaktan da öteye, en ileri, en gelişmiş geçiş, marksizme de dünyanın sürekli değiştirilmesi gerekliliğine yanıt verebilecek biricik düşünce akımı gözüyle baktığını söylemek yanlış olmaz. Bu açıdan alındıkta, *Galilei'nin Yaşamı* onun düşünce dünyasını en kusursuz yansıtan en yetkin yapıtıdır.

Galilei'nin kaleme alınışında, uranyum atomunun Alman fizikçilerince parçalandığı haberi bir vesile olmuştur. Brecht Galilei'nin kişiliğinde çağımızın iki baş sorununu gündeme getirir. Sorunlardan biri bilimsel ilerlemeyle birlikte bilim adamının, (bilimin) toplum karşısında ne gibi ahlaksal sorumluluklar yüklenmesi gerektiği sorunudur. Brecht Galilei'yi yazdıktan birkaç yıl sonra oyunu Amerika'da ünlü İngiliz sinema oyuncusu *Charles Laughton*'la birlikte sahneye koyarken, fizikçi *Oppenheimer* olayıyla birlikte oyun inanılmaz bir güncellik kazandı. İkincisi ise *Hakikatin Yazılmasında Beş Güçlük* yazısında ele aldığı, —ortaya çıkarılmış hakikati, bilimsel bir doğruyu, kendi eğemenliğini tehdit edebileceği endişesiyle hasır altı etmeye çalışan egemen bir güce karşı ilan edip genelde benimsetme ve pratikte uygulamaya koyma— sorunudur. Bu her iki sorun da bilgi'nin engelsiz gelişmesini sağlama ve bunu gerçekleştirecek toplumcu dönüşümü gerçekleştirme sorunuyla bütünleşirler. Toplumcu dönüşümün gerçekleştirilmediği yerde bilgi'nin engelsiz gelişmesi olanaksızdır Brecht'e göre ve kuşkusuz, bilgi'nin engellendiği yerde de toplumun dönüştürülmesi olanaksızlaşacaktır. Galilei şöyle der: *Bulunabilecek ne varsa zamanla bulsanız da, sizin ilerlemeniz insanlıktan uzaklaşan bir ilerleme olacaktır. Sizler ile insanlık arasındaki uçurum günün birinde öylesine büyüyebilir ki, bir başarıyı kutlayan sevinç çığlığı, evrenin derinliklerinden gelen bir dehşet çığlığıyla yanıtlanabilir.* Bundan ötürü, Brecht, ölümünden kısa bir süre önce oyunu Berliner Ensemble'da sahneye koyarken devrimci kuramı geliştirirken devrimin pratiğine yüz çevirdiğine inandığı büyük Galilei'yi sert bir dille suçlar.

Galilei'nin iki yönlü kimliğinden söz edilebilir. Galilei, bir yandan tüm tutkusu, bir türlü vazgeçemediği araştırmadan ibaret olan büyük bir adam, önemli bir bilgin olarak sunulurken öte yandan, edindiği bilgilerin pratikte yaşama geçirilmesi konusunda sessiz kaldığından, araştırmaları da kendi kendilerinin amacı olmaktan öteye geçmeyip bir utanç nedenine dönüştüren bilgin olarak karşımıza çıkarılır.

Galilei, kafası karışık bir bilim adamı değil, hazlarını önemseyen, ağzının tadını ve yaşamayı bilen, rahatına düşkün, ama en başta araştırma özgürlüğü isteyen bir bilim adamıdır. *Bak dostum, tembellik etmeyelim ben tencereler dolusu et istiyorum.* Galilei, büyükleri kurnazca kullanır ve araştırmaları uğruna onları aldatmaktan, gerekirse onlara boyun eğmekten çekinmez. Bu özellikleri *Baal*'de karşımıza çıkan yaşama hakkı anlayışından da türetebiliriz. Başlangıçta kendini belli ölçüde *Baal* ile özdeşleştirmiş olan Brecht' in bu kez *Galilei* ile özdeşleşip, eski figürü ile bir tür hesaplaşmaya gittiği izlenimini ediniyoruz. Galilei'nin araştırma tutkusu, tutumu, davranışları, öğretiş tarzı, akla güveni, elde ettiği yeni bilgilerin getireceği toplumsal sonuçların bilincinde oluşu, toplumsal değişimin zorunluluğunu kavrayışı, buluşlarından yarar sağlayacağına inandığı tarım işçilerine içten sevgi göstermesi; tüm bunların Brecht'in kendi ayırıcı nitelikleridir aynı zamanda. Galilei'nin, inancında yaşamı pahasına direnen bir bilim adamı, bir kahraman olmaması, onu, üzerinde durulması gereken biri olmaktan çıkarmaz. Brecht'in çalışmalarında kısa bir süreye sıkışmış soyut öğretici oyunlarını bir yana bırakırsak, oyunlarının çoğunda, ne yapıp edip ayakta kalma, sorununun önemli bir yer tuttuğunu görürüz. Galilei'nin, yüzkızartıcı dönekliğinin ardından söyledikleri, Brecht'in bu konudaki görüşlerini yansıtır: Öğrencisi Andrea, *yazık kahramanlardan yoksun ülkeye,* diyerek ünlü bilgine kızgınlığını dile getirdiğinde Galilei, «*hayır*», der, «*yazık kahramansız edemeyen ülkeye.*» Galilei, tüm zaaflarına karşın, gerek yakın çevresine karşı, gerekse de Brecht'in ahlaksal yönden tutumunu haklı gösterdiği öğrencisi Andrea'ya karşı gene de ağır basar ve büyük adam olma niteliğini korur. Engizisyonda tutuklandığı sürede geçirdiği fiziksel çöküntüye, geçirdiği olumsuz değişmelere ve uğradığı aşağılanmalara karşın, fizikte büyük devrim başlatan yapıtı *Discorsi*'yi * dış dünyaya iletmeyi başarır. Ama toplumsal

*) Galilei'nin kişiliğinde, bireyin tarihin akışına müdahale ve etki etme olanaklarını dile getiren Brecht'in bu bağlamdaki görüşü, marksist eleş-

devrim için elverişli an geçmiştir. Galilei'nin çevresindeki kişilerden hiç biri onu yargılayacak hakka sahip olmadığı için, o kendi kendini lanetler: «*Birkaç yıl boyunca yöneticiler kadar güçlü oldum, ve bilgimi iktidardakilere aktardım, ister kullansınlar, ister kullanmasınlar, isterse de kötüye kullansınlar, artık bu onların bileceği iş. Uğraşıma ihanet ettim. Yaptığımı yapan bir insanın bilimin saflarında yeri olamaz artık.*» ...«*Bilim adamı olarak eşsiz bir olanak geçmişti elime. Zamanımda astronomi pazarlara kadar yayılmıştı. Bu alabildiğine özel koşullar altında (tek) bir adamın sağlamlığı (dayanıklılığı) büyük sarsıntılara yol açabilirdi, direnebilseydim, bilim adamları doktorların Hipokrat yemini gibi bir şey geliştirebilselerdi; bilgilerini yalnızca insanlığın iyiliğine kullanma yemini gibi bir şey. ...oysa şimdi her amaç uğruna kiralanabilecek buluşçu cüceler soyu...*»

Yirmili yıllarda yazdığı öğretici oyunları ile karşılaştırıldığında, Galilei'nin görüşleri iyice esnektir; dünyagörüşü «nehir gibi akar», deneye dayalı bilimsel bir görüştür bu, belli buluşların ve bilgilerin temeli üzerinde gelişir. Galilei, «*hedefim bugüne kadar yaptıklarımda haklı olduğumu ispatlamak değil, gerçekten haklı olup olmadığımı bulmaktır,*» der. Brecht, ilerki yıllarda Berliner Ensemble'daki gösteriler sırasında, bu düşünceyi, bir marksist için en önemli düşüncelerden biri olarak niteleyecektir. Galilei bir başka yerde de şöyle der: «*Ne olursa olsun, eski inancın yerini bir yenisi, körlüğe duyulan korkunç arzu almamalıdır.*», «*Hakikat zamanın çocuğudur, otoritenin değil.* Kilise *ideolojisi, başka kimi ideolojilerle değiştirilebilir,* dünyevi bir kurum olarak göste-

---

tirmenlerce ve öndegelen Brecht uzmanlarınca çok tartışılmıştır. *Antonio Gramsci*'nin tarih araştırmasına dayanan *Ernst Schumacher*, Galilei'nin devrinde tek bir kişinin direnmesine bağlı olarak büyük toplumsal çalkantıların meydana gelme olasılığının bulunmadığını ileri sürüyor. Schumacher, Gramsci'ye dayanarak, o dönemde devrime yol açacak koşulların bulunmadığını, tam tersi bir durumun varolduğunu söylüyor. Galilei'nin önemli çalışmalarını gerçekleştirdiği 1610 - 1640 yılları arasında İtalyan burjuvazisi ekonomik olanakları bakımından çöküntüye giden bir yoldaydı ve siyasal gücü yok'a yakındı. (V.A.)

rilir. Galilei'nin görüşlerinin devrimci niteliği tartışılmaz. İktidarını çağın ilerlemesine engel olma pahasına dogmalarla ve *yeni inançla* sağlamlaştırmak isteyen her türlü otoriteye her yerde karşı çıkar.

Galilei ile aynı sıralarda *Sezuan'ın İyi İnsanı* doğmuştur. Brecht bu oyunda, *Adam Adamdır*'dan sonra ilk kez gene Parabel biçimini kullanır. Oyun, *Yedi Bağışlanmaz Günah* gibi, insanın kendine yabancılaşması izleğini işler. Oyun bir düşüncenin ispat-aracı (Arguman) niteliği taşır. Her bir sahne, sözkonusu düşüncenin doğruluğunu araştırma işlevi taşır. Üç tanrı, dünyanın yeterince iyi olup olmadığını araştırmak için Sezuan iline gelirler. Dünyada, insan onuruna yaraşır biçimde yaşayan yeterli sayıda insan varsa, bu dünya olduğu gibi kalabilir. Sahnelerde birbiri peşinden gelen olaylar, tanrıların nasılsa bulundukları tek iyi insanın da bu sistemleştirilmiş sefalet ve yoksulluğun ortasında iyi olmayacağını gösterir. Tütün dükkânı sahibi Shen Tee, önüne gelene iyilik yapa yapa çok kısa sürede yok olma noktasına gelir. Oyunun kahramanı yaşayabilmek için, «Adam Adamdır»dakine benzer bir montaj tekniğiyle, kötü yürekli kuzen Shui Ta ile iyi yürekli Shen Te olarak ikiye bölünür. Shen Te olarak yaptığı iyilikleri Shui Ta olarak bozar. Oyunun sonunda hilesi ortaya çıktığında, tanrılar pembe bulutlara doğru çekilirken, Sezuan'ın iyi insanını ödüllendirirler ve sırf dünyayı değiştirmek zorunda kalmamak için tüm yoksulluğa gözlerini kaparlar, Shen Te ise ne yapacağını bilmez oracıkta kalakalır. Tam bu sahnede oyun birden bölünür, bir oyuncu perdenin önüne çıkar ve seyirciye sorar:

«Yeni bir insan mı yaratmalı? Yoksa yeni bir dünya mı? Acaba başka tanrılar mı olmalı? Yoksa hiç mi olmamalı?»

İzleyici çözüme yaklaştırılır, ama oyundan çıkarılması gereken sonuç izleyicinin kendisine bırakılır. Savlarını insanın kafasına çakan geçmişteki dogmatik, öğretici tiyatronun yerini, artık izleyiciyi belli düşünceler yönünde harekete geçiren, ona sorular yönelten bir tiyatro alır.

Sezuan'ın İyi İnsanı fiziköteşine özellikle karşı bir oyundur. Tanrılar içtenlikli ama dünyaya yabancı görünürler. Pembe bulutların ardına çekildiklerinde üçlü erkekler korosu *Mezbahaların Kutsal Johannası*'nın aziz mertebesine yükseltildiği dizeleri anımsatan bir taşlama söyler. Söyledikleri şarkının içeriği ile tanrıların elindeki tek iyi insanın sersefil durumu arasındaki terslik, mezbahayı avuçlarının içinde tutan efendilerine lanet okuyan *Johanna*'nın ölmek üzereyken söylediği şarkı ile ona övgüler yağdıran çete reislerinin (efendilerin) söyledikleri şarkı arasındaki uyumsuzluğa çok uyar.

Oyunun eylemi bir yandan gelişirken öte yandan sürekli tartışılır, oyundaki song'ların ve izleyiciyi tartışmanın içine çeken yollamaların yanısıra Sucu Wang'ın tanrılar ile oyunda gelişen olayları sürekli tartışıp değerlendirdiği ara-oyunlar hep izleyiciyi oyun üzerinde düşündürme amacına yöneliktirler. Bu oyun yirmili yılların biçim denemelerinin gelip dayandığı bir sonuçtur ve o yılların öğretici tiyatrosu, *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda oldukça farklı, gelişmiş biçimine kavuşmuştur. Gerçi burada da gelişen olaylar oyunun temelindeki sava açıklık getirip bu savın doğruluğunun ispatlanması amacına hizmet ederler ama, tiyatro yirmili yılların öğretici oyunlarından farklı olarak, canlı, yaşayan bir tiyatro niteliğine bürünmüştür. Bu oyundaki dil, o eski oyunlarda olduğu gibi «sözü kafaya çakan» ve kuru bir dil olmaktan çıkmış, kusursuz bir şiirsellige kavuşmuştur.

Günün ilk saatlerinde kenti hiç görmemiştim şimdiye kadar. Bu saatlerde hep o kirli örtüyü alnıma çekmiş uyuyor olurdum uyanma endişesiyle. İnanın ki tozsuz olduğundan, gök daha pembe ve saydamken ev yığınları bu erken saatlerde içlerinde tek tek ışıkların yandığı bir çöp yığınını andırıyorlar.

Eski oyunlarında karşılaştığımız kimi anlatım biçimlerine burada da rastlarız; örneğin herkesin gözünü açan ve içinde bulunan konumun ürpertici gerçeğini gösteren düğün sahnelerinden biri burada da karşımıza çıkar. *Dumanın Şar-*

kısı'nda Brecht'in genç döneminde karşılaştığımız kaderci tutumu gene buluruz, ancak bu kez geçmiştekinden farklı olarak özel bir toplumsal durum ele alınmıştır:

Bir zamanlar yaşlılık saçlarımı ağartmamışken daha
Götürebileceğimi sanıyordum yaşamımı akıllılığımla
Bugün biliyorum akıllılığın hiçbirinin yetmediğini
Yoksul bir adamın karnını doyurmaya
Bundan ötürü dedim ki sat anasını
Külrengi dumana bak hele
Daha soğuk serinliklere doğru giden: senin de
Gidişin böyle.

Yirmili yılların denemelerinden bağımsız düşünülemeyecek bir başka öğretici oyun da savaşla büyük bir hesaplaşma amacı taşıyan *Lukullus'un Sorgulaması*'dır. Radyo skeci olarak tasarlanan bu oyunda Romalı komutan Lukullus'un yargılandığı gölgeler dünyasındaki boğucu hayaletler mahkemesinin yarattığı görünüm, iyice eskiye dönük jestleriyle Aşilos tragedyalarına yakın düşen epik bir biçim izlenimi verir. Lukullus'un naaşının gömülmek üzere mezara götürülmesiyle başlayan oyun baştan sona bir duruşma biçiminde sürer ve duruşmada Lukullus'un kahramanlıkları (!) yüzünden yaşamları türlü biçimde yıkıma uğramış halktan kişiler yargılayıcı olarak karşımıza çıkarlar. Oturum boyunca savaşın öteki yüzü iyice belirginleşir, Lukullus'un yakıp yıktığı 53 kentin yerinde şimdi yeller esmektedir. Uzak Asya'dan getire getire bir kiraz ağacı getirmiştir büyük kahraman, 80 bin cana karşılık tek yaşayan şey:

Öğretmen: *Bir kiraz ağacı ha! Bu istilayı*
yapabilirdi
Yalnızca tek bir kişiyle! Oysa o
80 000 kişiyi yolladı oraya!

ve oyun kahraman mitini yıkar:

Boyuna yenenler yazar yenilenlerin tarihini
Yenilenlerin çarpıtır

Yenen, niteliklerini. Dünyadan çekip
Gider güçsüz olan, ve kalır geriye
Yalan

Tarihi, bir sınıf mücadeleleri tarihi olarak tanımlayan ve yönetenlerin tarihinin yerine yönetilenlerin tarihini geçirerek tarihe yeni bir yönden bakış kazandıran, başka deyişle, tarihin *öteki yüzünü* gösteren Marks'ın bu yöntemini Brecht hemen tüm yazın biçimlerinde kullanmıştır. Olaylara yerleşik alışkanlığı ters çevirip öteki yüzünden bakma özelliği, çeşitli yollardan yerleşik bakış açılarını bozan, alışılmış, olağan gelen olaylarda şaşırtıcı yanlar bulup bunları ortaya çıkaran ve alışılmadık bir bakış yönü verirken kişiye güven duygusu da veren *yadırgatma tekniği*'nin de çıkış noktasını oluşturur. Oyunlardaki bu yeni bakış yönü, toplumu eleştiren bakışın yönüdür:

Kim inşa etti yedi kapılı Thebeni?
Kitaplarda kralların adları yazılı
Koca koca kayaları krallar mıydı getirenler?
Ve yıkılan Babil'i
Kim kurdu her seferinde yeniden? Altın yaldızlı Lima'nın
Hangi evlerinde oturuyorlardı inşaat işçileri?
Nereye gitti duvarcılar, Çin setti bittiği gece?
Büyük Roma'nın her yanı
Zafer taklarıyla dolu. Kim di bunları kuran?
Kime karşı kutluyorlardı Sezarlar zaferlerini?
Dillere destan Bizans'ta, saraylarda mı oturuyordu herkes?
Efsanevi Atlantis'de, denizin dalgaları arasından bile
Kölelerine sesleniyorlardı, sularda boğulanlar.
Genç İskender fethetti Hindistan'ı.
Tek başına mıydı acaba?
Sezar yendi Galyalılar'ı.
Bir aşçısıda mı yoktu yanında?
Ağlamıştı İspanyalı Filip.
Filosu battığında. Yok muydu başka ağlayan?

II. Frederik kazandı 7 Yıl Savaşlarını.
Kim vardı başka kazanan?
Nereye baksan orda bir zafer.
Kim ortaya getirdi zafer ziyafetini?
Her on yılda çıkmıştı bir büyük adam.
Kimden çıkıyordu giderleri?
Yazılan şey kadar
Sorulacak soru var.

«Lukullus'un sorgusu» sözünü ettiğimiz «öteki» bakış açısını, oyunun ortaya attığı sorunların çıkış noktası olarak kullanır. Brecht'in yöntemi gereği, oyunun anlatmak istediği açık kısa deyişle izleyiciye bırakılmıştır. Oyunun adı «Lukullus'un Sorgusu»dur, lanetleme ve yargı oyunda yoktur, anlaşılacağı gibi gösterilenden çıkarılacak sonuç seyirciye bırakılmıştır. Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne döndükten sonra, Berlin Devlet Operası'nın üzerine çok tartışma yapılan gösteriminde Brecht metni değiştirmişti. Genelde savaşı lanetleyivermek yerine, savunma savaşının haklılığını getirdi ve oyunun sonunda Lukullus'un mahkum edilişini şu sözler dile getiriyordu: «Ha o mu? Hiçbir şeye değmez o.» Paul Dessau'nun opera olarak bestelediği oyun böylece «Lukullus'un Mahkum Edilmesi» adını almıştı.

Lukullus'un Sorgulanması ile aynı sıralarda *Cesaret Ana Ve Çocukları* tamamlandı. Brecht 1938'de yazmaya başladığı oyunu 1939'da İsveç'te bitirdi. Daha önce alıntıladığımız bir şiirinde söylediği gibi *boğazın ve yaprakların üzerinden* yalnızca kamplardan gelen çığlıkları değil, savaşın da gitgide yaklaştığını görüyordu Brecht. Hitler, tüm dünyayı savaşa bulaştırma hazırlıklarına girişmişken, Brecht, geçmişin felaketlerinden hiçbir sonuç çıkarmayan *Cesaret Ana* tragedyasını yazmaya koyulur. *Cesaret Ana,* savaşa kazanç getirici bir «iş» gözüyle bakmaktadır. Doğrudur da bu tez genelde, ama Cesaret Ana'nın unuttuğu bir şey vardır: Bu işten kârlı çıkacak kişi kendisi olamaz. Aslında onun savaştan ekmeğini kazanması aldatıcı bir görünüştür. Savaş alanlarında ticaret yapan Cesaret Ana, askerler nereye o oraya dolanıp durur

ve malını satar ama bu arada ticaret yapacağım diye üç çocuğunu da yitirir ve sonunda sersefil, aç ve perişan bir durumda, ama hâlâ iş yapma umutlarını taşıyarak dökülen orduların arkasından sürüklenir. Savaş yüzünden varını yoğunu yitirmesine karşın hâlâ bu işten «payını» alabileceğine inanmaktadır. Brecht, *Cesaret Ana*'da ne zaman son bulacağı belirsiz, ardı arkası kesilmeyen olayları yansıtan epik sahne düzenlemeleriyle tiyatronun yepyeni bir anlatım biçimini oluşturur. Savaş, anlamsız yengilerin ve yenilgilerin peşpeşe takıldığı, değişik çıkar çatışmalarına giydirilen değişik ideolojilerin boy gösterdiği boyuna kötüye giden ve eninde sonunda felakete varması kaçınılmaz bir durum olarak gösterilir. Brecht ilerki yıllarda oyunun Berliner Ensemble'da yapılan gösterimleri sırasında sahneleri daha boğucu, daha renksiz hale getirip iyice tekdüzeleştirmiş, insanları daha da sefilleştirerek gittikçe ürkütücü boyutlar kazanan çöküntüyü, yıkımı iyice vurgulamıştır. Oyunun bu akışı içinde, birbirine zıt küçük sahneler araya girip ne olup bittiğini izleyiciye kavratmak için durumu aydınlatırlar. Savaşı, «öteki yön»den görürüz. Örneğin 6. sahnede Brecht Cesaret Ana'yı zenginliğinin doruğuna tırmandırır; öyle ki barış olasılıklarından korkmaktadır; ama aynı bölümün sonunda askerler kızı zorlarlar, bu arada alnını yararlar. Ya da Cesaret Ana'nın oğlu Eilif, daha önce de yaptığı gibi köylülerin çiftliklerini talan edip hayvanlarını alır, ama bu arada birkaç gün sürecek bir barış ilan edilmiştir, Eilif'in barıştan haberi yoktur. Daha birkaç gün öncesine kadar bir kahramanlık sayılan eyleminden dolayı idam edilir. Savaşın ikinci oğlunu da aldığından habersiz Cesaret Ana *erkeği doyuran* savası öven bir şarkı söylemektedir. Bu türden zıtlıklarla elde edilen yadırgatma yöntemi dile kadar uzanır. Cesaret Ana, aşçı ve askeri birliğin papazı bir kenara çekilip savaşı yorumlarlarken bunun güzel bir örneğini verirler·

Cesaret Ana: *Burada, Polonya'daki Polonyalılar bu işe burunlarını sokmayacaklardı. Gerçi bizim kralın atıyla, adamıyla, arabasıyla Polonya'ya girdiği doğru, ama Polonyalılar*

barışı sürdürmek yerine kendi işlerine burunlarını soktular ve kral kendi halinde yürüyüp giderken ona saldırdılar. Böylelikle barışı bozmanın vebalini yüklendiler ve akan tüm kanın günahı boyunlarına.

Din adamı : *kralımızın biricik derdi barıştı. İmparatorsa herkesi boyunduruk altına almıştı, hem Polonyalıları hem de Almanları, eh krala da onları kurtarmak düşüyordu elbette.*

Aşçı : *Bakıyorum da konyağınız enfes, yüzünüz beni yanıltmadı, ama madem ki sözü krala getirdik, Almanya da yerleştirmeye çalıştığı özgürlüğün faturasını da pahalıya maletmedi değil, İsveç'e tuz vergisi giydirerek; eh oradaki zavallı millete de dediğim gibi pahalıya mal oldu bu oldukça. Ayrıca, Almanlar imparatora uşaklık etmekte inat ettiklerinden Almanları deliklere tıkayıp dört parçaya ayırmak zorunda kaldı. Gerçekten de, biri çıkıp da özgürleşmek istemiyorum diye tutturunca kralın hiç şakası yoktu. Başlangıçta yalnızca Polonya'yı kötü insanlardan korumak istiyordu, özellikle imparatordan, ama sofrada iştahı açıldı, bu sefer tüm Almanya'yı korumaya kalktı. Almanya'nın direnişi hiç de fena değildi. İyilik severliği ve masrafları iyi krala sıkıntıdan dertten başka bir şey getirmedi, o zaman o da açığını elbette vergilerle kapatmaya kalktı, bu da ortalığı birbirine kattı elbette...*

Bu konuşma, halktan kişileri yanıltma konusunda da hayale kapılmamak gerektiğini gösteriyor. Cesaret Ana da gerçekte ne olup bittiğinin farkındadır, ama asıl çıkarını sürekli kollaması, bireysel kaygısı ister istemez gözlerini körleştirmektedir.

Oyun yazarlarından Friedrich Wolf Brecht'le yazışırken, Cesaret Ana'nın oyunun sonunda gözünü neden açmadığını sorar, Brecht bu konuda şunları yazar : *Alman tarihinin en büyük felaketi olan köylü savaşları toplumsal düzlemde reformasyonun azı dişini sökmek anlamına geliyordu... Cesaret Ana —bunu tiyatro gösterisine yardımcı olmak için belirtmekte yarar var— dostlarıyla, misafirleriyle ve hemen herkesle birlikte savaşın yalnızca ticari yanını görür, onu çeken*

de budur. Savaşa sonuna kadar inanır. Savaştan payını alabilmesi için insanın büyük bir «makası» olması gerektiğini bile kavrayamaz... Kitle siyasetin (politikanın) nesnesi olma özelliğini koruduğu sürece, başına geleni bir deney (komplo) olarak değil de bir alınyazısı olarak görecektir. Deney tavşanı (deneylerden) ne kadar biyoloji öğrenirse, kitle de felâketlerden o kadar sonuç çıkaracaktır. Oyunun yazarı sonda Cesaret Ana'nın gözünü açmayı düşünmüyor bile. ...Oyunun yazarı için önemli olan izleyicinin görmesidir. ...Sanırım izleyici, ona bakarak bir şeyler öğrenecektir gene de, diyor Brecht. Bu umudu gerçekten ne ölçüde taşıdığını bilmemiz olanaksız. Ama 1939 yılı, Cesaret Ana'da da karşılaştığımız acı olayların kaçınılmazlığını doğrulayıp, insanların felaketlerden bir ders çıkarabilecekleri (ya da oyunu izleyerek kimi şeyler öğrenebilecekleri) umutlarını yıkmış, Brecht'in doğrudan ozanca yansıttığı umudun küçücük ışığı da İkinci Dünya Savaşı'nın eşi örneği görülmemiş gerçeklerinin karanlık denizinde boğulmuştur.

Danimarka'da yaşadığı sıralarda bitirdiği *Üç Kuruşluk Roman*'da karanlık işler kurbanlarının canına çok değişik yollardan okurlar. Acımasız duyarsız buz gibi bir dünyanın gölgesi, insanların en sefili, bir tek savaş malulü Fewcomby'in taşıdığı büyük değişimin umutlarını boğar.

Üç Kuruşluk Roman çağcıl edebiyatın en ilginç, en özgün roman yapıtlarından biridir. Brecht bu romanda toplumsal eleştiri yapma amacıyla yadirgatma tekniğinin yanısıra yorumlayıcı yazma tarzını da romana uygulamıştır. *Üç Kuruşluk Roman*'ın metaının yabancılaştırdığı bir dünyayı kılıkırk yaran bir titizlikle gösterdiğini, ayrıca Brecht'in, yadırgata yadırgata, ölümünden sonra yayınlanan roman taslağı *Bay Julius Sezar'ın İşleri*'nde de gördüğümüz gibi ahlaksal, siyasal ve ekonomik sorunların birleştiği bir bakış açısından ticari girişimlerin tipik bir modelini (örnekçesini) çizdiğini ileri sürebiliriz. *Üç Kuruşluk Opera*'da özellikle dilenciler kralı Peachum'un yorumlarının karakteristik niteliği olarak karşımıza çıkan kısa ama yerinde sözlere dayalı mat-

rak ve öfkeyle bezeli alay üslubu romanı baştanbaşa kuşatır ve kurşun gibi ağır bir dehşetin egemen olduğu bir dünya serer gözlerimizin önüne. Roman asker Fewcoomby'in düşüne gelip dayanır. Bu *bir zamanlar yerlerde süründürülmüş herkesin davacı olabileceği* toplumsal devrim mahkemesi düşüdür. Ama bu mahkemenin en ezilmiş insanının bir düşü olarak kalması, yetmiyormuş gibi, bu kişinin, hiç bir günahı olmadığı halde, sırf gırgır olsun diye gangster Maceath'ın suçlarından ötürü —*küçük el zanaatlarıyla uğraşan küçük esnafın, terzi kızların, iskarta askerlerin ve dilencilerin oluşturduğu büyük bir kalabalığın alkışlarıyla*— idam edilmesi epey düşündürücüdür. Bundan daha boğucu, daha karamsar, daha umutsuz bir son düşünmek olanaksız olsa gerek. Brecht'in, Romalı Mareşal Lukullus'un mahkemesini de gölgeler alemine koyduğunu unutmayalım. Bütün bu gerçekler karşısında, Brecht'in ne türden bir toplumsal devrime inandığı sorusu geliyor elbette akla.

Brecht'in oyun çalışmalarına konusu estetik olan bir dizi çalışma da eşlik etmekteydi. Bunlardan *Düzensiz ritimli uyaksız şiir üzerine* yazısının ayrı bir önemi vardır. Brecht bu yazısında jestli (gestuslu) dize tekniğini kuramsal olarak ele alıp, çağdaş oyunda şiir sorununu gündeme getirir. Aynı sorunla T. S. Elliot da uğraşmış ama ortaya dişe dokunur bir sonuç koyamamıştır. Brecht'in Danimarka'da yaşadığı yıllarda sürdürdüğü önemli tartışmalardan biri de gerçekçilik tartışmasıdır. Bilindiği gibi gerçekçilik Marksist estetikte bıktırıcı yinelemeler çok kişi tarafından en ilkel düzlemdeki doğalcılıkla karıştırılıp durmuştur. Brecht'in Stanislawski'nin oyun tarzında yaptığı devrim *Gerçekçi yazma tarzının genişliği ve çeşitliliği* yazısında da sürer. Brecht, *gerçekçi yazma tarzına, biçim yönünden sınırlar getirilmesine* şiddetle karşı çıkar 'Brecht - Lukacs tartışması' ve buna karşı temelde paradigmatik nitelikli tiyatrosunu savunur; bu da onu Stalinci sanat doktrininin çerçevesi içinde biçimcilerin yanına yerleştirmiştir. Zdanow'un klasik biçimlerin ateşli savunuculuğunu yapıp sanatın her alanında mo-

dern anlatım biçimlerine karşı çıktığı bir dönemde, Brecht adı geçen yazıyı Moskova'da basılan ve aynı zamanda redaksiyonunu yaptığı «Das Wort» (söz) dergisinde 1938 yılında bastırır.

Alman birlikleri Danimarka'yı işgal edince *Danimarka ot damı* altında sürdürülen çalışma da birdenbire kesildi Brecht Nisan 1939'da İsveç'e kaçtı; burada, *Carrar Ana'nın Tüfekleri*'nin İsveç'teki gösterimlerinde Carrar Ana rolünü oynayan aktrist Naima Wifstrand, Brecht ailesine Stockholm yakınlarındaki Lidingö'de bir villa sağladı. Brecht burada bir yıl kaldı. 1940 Nisanında Amerika'ya daha kolay vize alabileceğine inandığından Helsinki'nin yolunu tuttu. Finlandiyalı ozan Hella Wuolijoki'yle tanışıp Marleback'taki çiftliğinde dört ay geçirdi.

Burada, başlangıçta Hella Wuolijoki'nin de katkısıyla, Brecht'in daha sonra Amerika'da büyük ölçüde değişikliklerle yeniden yazdığı *Bay Puntilla Ve Uşağı Matti*'nin ilk biçimi ortaya çıktı. Brecht burada eski halk masallarının içerdikleri muzipliklere ve serüvenlere dayanarak, balad gibi, tarihsel olayların anlatımı gibi, ya da revü gibi temel biçimleri birbirine katıştırarak halk oyununda yeni bir gelenek kurmayı dener. Oyunun siyasal içeriğini oluşturan efendi - uşak ilişkisinin doğurduğu sorun, büyük toprak sahibi şişko Puntilla figürüyle tam Brecht'e özgü biçimde iki ayrı yönden bakılan bir soruna dönüşür. Brecht, Berliner Ensemble'daki gösteriler sırasında Puntilla'nın cana yakın yanlarını iyice budayan birkaç özellik daha ekler figürüne. Puntilla'nın yaşama kafa tutan canlılığı ve yaşam doluluğu, oyunun toplumsal eleştiri boyutunu bastırır; Belli ölçülerde Galilei ve Cesaret Ana'da da karşılaştığımız çokkatlı ve bereketli bir kusurdur Puntilla'nınki. Sonunda topluma zarar veren, böylece bir yandan hayranlık uyandırırken öte yandan güvensizlik duyuran büyük insan sorunsalının Brecht'i oldum olası çok çektiğini biliyoruz.

Puntilla'da bir göçmen olarak Brecht'i kısa bir süre için de olsa aldatıcı bir biçimde kuşatan Finlandiya kırsal dünyasının barışçı havası duyulur:

Süt güğümleri şakırtısı Fin Kavak Kilisesinde
Gecesiz yaz, ılık akıntı üzerinde
Kırmızımtrak köyler uyanık horozlarla
Ve sabah dumanı yükseliyor külrengi, padavradan havaya

Bu huzur dolu, barışçıl yaşantı ancak bir yıl sürdü. Brecht'in deyişiyle, ülke *Nazi taburlarıyla dolup taşınca* Brecht kendini Moskova'ya attı. Ama orada yalnızca iki hafta kaldı. Bu konuda söylenenler pek birbirini tutmuyor. Hollywood'da çalışma olanakları doğmuştu; o zamanlar Amerika'ya gitmenin en yakın yolu Rusya'dan geçiyordu. Gerçi sürekli kalacağı bir yer olarak SSCB'yi hiç bir zaman düşünmemiş olma olasılığı güçlüdür :

Hoparlörlerden zafer haberlerini duyuyorum şu ayak takımının
Merakla inceliyorum haritasını bu anakaranın
Yukarıda Lappland'ta
Kuzey Buzdenizine doğru
Hâlâ küçük bir geçit görüyorum.

Brecht'in Moskova'yla ilişkileri oldukça sorunluydu. Daha 1935 yılında, daha önce sözünü ettiğimiz «Das Wort» dergisinin sorumluluğunu Willi Bredel ile birlikte yüklendiğinde, Erwin Piscator, Carola Neher, Bernard Reich ve Sergej M. Tretjakow'la birlikte Moskova'ya gitmiş, ama Tretjakow'un özel çabalarını bir yana bırakacak olursak, resmi olarak kendisine hemen hiç aldırış etmediklerini görmüştü. Tairov'un *Üç Kuruşluk Opera*'yı sahneye koymasına hiç de sevinmemiş, *Kuhle Wampe* filmi ise soğuk karşılanmıştı. Almanya'dan buraya göç etmiş olanlardan Alfred Kurella, Johannes Becker ve Georg Lukacs burada sanat ve yazın ortamında sözü geçen kişilerdi. Brecht bunlara *Moskova Kliği* adını vermişti ya da *Murxistler* diye takılıyordu onlara. Yirmili yılların sonundan başlamak üzere Brecht - Eisler - Benjamin öbeği ile Moskova'daki bu üçlü arasında, sonradan resmen benimsenmiş «toplumcu gerçekçilik» anlayışı yüzünden gizliden bir kavgadır sürüyordu.

Üstelik 1941'de Moskova'da olup bitenlerle yüzyüze gelmesi, Brecht'i fena sarsmıştı herhalde. Stalin döneminin ünlü düzmece davalarından hemen sonra, kimsenin kendini güvencede hissetmediği günlerdi bunlar. Herkes her an tutuklanmaya hazır olmalıydı; hem de çoğu saçma sapan nedenlerle. Brecht'in, *Üç Kuruşluk Opera*'da *Polly*'i oynayan ve tutuklanmış bulunan bayan arkadaşı aktrist Carola Neher'i uzun süre aradığı, ama onunla yalnız bir kez konuşabildiği, ona yardım edemediği gibi daha sonra da ondan hiç haber alamadığı biliniyor.

Çalışma günlüğü'ne 1939 yılında Stalinci önlemlerin sonucuna ilişkin düşüncelerini not etmiştir: *Oradaki son Rus dostum Kolzow da Moskova'da tutuklandı. «Japon casusu» diye suçlanan Tretjakow'un başına ne geldiğini bilen yok. Prag'da kocasının isteği üzerine Troçkist işler çevirdiği ileri sürülen Neher'in de. Reich ve Asja Lacis artık yazmıyorlar bana. Grete Kafkasya'daki ve Leningrad'daki tanıdıklarından yanıt alamıyor artık, gördüğüm tek politikacı Bela Kuhn da tutuklandı. Meyerhold tiyatrosunu yitirmiş, ama opera yönetmenliği yapabilecekmiş galiba. Edebiyat ve sanatın içine edilmişe benziyor, siyasal kuram köpeklerin önüne atılmış, şöyle memurca propagandası yapılan, ince, kansız cansız proletarya hümanizmi gibi bir şeyler var (ortalıkta).*

Üstelik Brecht için Rusya'da çalışma olanağı yoktu. Ne tanınıyordu, ne kitapları okunmuştu. İşçiler arasında kendisine hiç kulak asılmayan ama işçi sınıfına ve toplumculuğa yakınlık duyan burjuva aydını gözüyle bakılıyordu kendisine. Öteki yazarları neredeyse şaşkınlığa düşüren debdebeli karşılama törenlerini Brecht'ten esirgemişlerdi. Bir iki kez resmi makamlarca davet edilmiş, ama memurların parti kodamanı gibi tavır takınmaları ve kendisiyle eğlenme tarzları Brecht'e çok ters gelmiş olmalı. Sosyalizm kulisi arkasında çok bambaşka bir şeylerin olup bittiği izlenimi edinmişti. Walter Benjamin'e şöyle demekten kendini alamamıştı: *Proletarya üzerindeki diktatörlük.*

Brecht'in Moskova'da kaldığı sürece, Wsewolod Meyerhold'un stüdyosunda yönetim çalışmalarını izlediği sanılıyor. Meyerhold, tam o günlerde resmen boykot edilmişti. Bir zamanlar öğretmeni olan Stanislavski'nin kişisel koruyuculuğu altında sanatçılar tiyatrosunda deneysel bir stüdyo yönetiyordu. Brecht daha 1919 yılında Meyerhold'un davetli olarak geldiği Berlin'de yaptığı gösterileri izlemiş ve Meyerhold tiyatrosunu inceleme olanağı bulup onunla kuramsal tartışmalar yapmıştı. Piscator aracılığıyla Rus devrim tiyatrosunun çeşitli yöntemleri daha o yıllarda Brecht'in tiyatro anlayışını etkilemişti ve Meyerhold bu tiyatronun en parlak kişisiydi. Örneğin yadırgatma efekti, yorumlayıcı ve açıklayıcı projeksiyon, eylemi desteklemek yerine tamamen bağımsızlaşmış müziğin ve song'ların oyuna sokulması, «bilinçli» oyuncunun geliştirilmesi, izleyiciye doğrudan hitap etmek, aydınlık sahne, figürlerin sınıfsal konumlarına göre stilize edilmesi ve maske takmaları gibi yanılsama yaratıcı tiyatronun aşılmasına giden buluşlar hep Meyerhold'un eseriydiler. Brecht büyük bir olasılıkla Moskova'da Meyerhold tiyatrosu karşısına kendi tiyatro anlayışını çıkarmaya çalışmıştı.

1936 yılında Meyerhold'a karşı sürdürülen resmi saldırılar doruğuna ulaştı. Brecht'in bu olup bitene karşı nasıl bir tavır takındığı bilinmiyor. Bildiğimiz yanındakilerle birlikte Rusya'nın ta öteki ucuna, Vladivostok'a kadar gittiğidir. Buradan bir İsveç şilebi onları Kaliforniya kıyısındaki San Pedro'ya atmış; burada onu bekleyen arkadaşları Lion Feuchtwanger ve Peter Lorre bir süre başını sokacağı bir yer bulmuşlardı ona. Brecht Amerika'ya kaçışın aşamalarını küçük bir şiirde yansıtır; bu şiirde Moskova'nın adı geçmez, ama Moskova yerine, Brecht için çok daha önemli ve anlamlı olan ve Moskova'nın yerine kullanılan işçi birlikleri bayrağı sözü geçer şiirde.

Gece Nyborg sandalı üstünde
Fin sazlıklarında sabah kırmızısı
Gazete ve soğan çorbası
New York. Elliyedinci cadde

Konferanslar Paris'inde
Svendborg ve Wallensback
Londra sisi ve nemi
Annie Johnson'ın güvertesinde
Borkenkuppe'de çadır
Marlebeak'in sabah alacasında
Ey işçi birlikleri bayrağı
Kobenhavn'ın eski kentinde

Brecht Hollywood'da, daha doğrusu Hollywood'a beş mil uzaklıktaki Thomas ve Heinrich Mann'ın da oturdukları Santa Monica'ya yerleşir. Burada, eski, iki katlı, güneye özgü bitki ve ağaçlarla dolu bahçesiyle bir çiftlik evi vardı. İşte burada Brecht birkaç yıl için de olsa huzura kavuşabilecekti. Hollywood'da yaşamak zorunda kaldığı için ikide bir de özür dilemiştir Brecht. *Param yok, yani orada olmak için seçme olanağım yok* diye yazar ve ekler : onurdan yoksun bir kentte yaşıyoruz. Film senaryoları yazarak para kazanmayı denemekten başka çıkar yolu yoktu. Vladmir Pozner, Fritz Kortner, Eric Bentley ve Fritz Lang'la birlikte film öyküleri tasarlıyordu, ama durmadan geri çevriliyordu önerileri ve başarısızlık başarısızlık üstüne geliyordu.

Her sabah ekmeğimi kazanmaya,
Pazara çıkıyorum, yalanların satın alındığı
Umutla
Satıcılar arasındaki yerimi alıyorum

Yalnızca bir tek senaryosu satın alındı ve filme çekildi : *Hangman Also Die* (Cellatlar da ölür). 1942 yılında Alman asıllı yönetmen Fritz Lang, yurtseverlerin öldürdüğü Nazi lideri Reinhard Heydrich ile Çekoslovak halkının direnişi üzerine bir film yapmayı tasarlar. Siyasal görüş ve bilgilerinden ötürü Brecht ona en ideal çalışma arkadaşı olarak görünmüştür. «Prag, Gestapo ve rehineler»i konu alan Sessiz Kent adlı bir senaryo yazdılar birlikte. Brecht senaryo yazarı olarak 5000, daha sonraki çalışmaları için de 3000 dolar alır. Almanca konuşan bir başka yazar, John Wexley, United Artists ta-

rafından senaryoyu Amerikancaya uyarlamak ve düzeltmek üzere görevlendirilmiştir. Ama çekim saati yaklaştıkça, Fritz Lang'm küçük gerilimlere, ucuz iç gıcıklayıcılıklara ve sözde gerçeklere yer vererek tipik bir Hollywood filmi yapmayı amaçladığı ortaya çıktı. Brecht'in şunu bunu oynatalım önerilerine bile kulak asmamaya başlamıştı Lang. Örneğin sebzeci kadın rolü için öngörülen Helene Weigel'e de karşı çıktı. Çek rolünü Alman'a oynatmanın gerçeğe aykırı olacağını ileri sürmüştü. Brecht'in tepesi attı. Ucuz ve kötü bir doğalcılıktı bu Brecht'e göre. Lang'ı parasını ödeyen kişiye ödün vermekle suçlamakta gecikmedi. Brecht sonunda Lang'ı belki de ikna edebilirim umuduyla, Wexley'le birlikte «ideal» bir senaryo daha yazdı. Ama Komünist Parti üyesi Wexley de işini kaybetmek istemiyordu. Brecht'in iki hafta akla karayı seçerek senaryodan çıkardığı ne kadar saçma sapan yer varsa, onun haberi olmadan yeniden senaryoya doldurdu. Brecht'in filme yaptığı «ad» önerilerine de kulak asılmadı. Stüdyoda yapılan küçük bir yarışma sonunda filme ad bulundu: Hangman Also Die. «Bu zihinsel kötürümlüğü görmek beni bedenen yıktı» der Brecht. Daha sonra adı senaryoda geçmeyince, dava açtı. Lang ve Eisler'in lehte tanıklığına karşın davayı kaybetti. Sonuçta aylarca süren çalışma her yönden boşa gitmişti. Ancak Lang'la birlikte çalışması ona para yönünden bir süre de olsa rahatlık sağladı. *Simone Machard'ın Öyküsü, Malfi Düşesi* ve *Schweyk* bu rahatlığın ürünleridirler. Brecht Hollywood'da kaldığı son yıl Remarque'ın «*The Arch of Triumph*» filminin senaryosunda bir tür danışmanlık yaptı. Bu işi ona sırf ekmek parasını çıkarsın diye Charles Laughton bulmuştu. Filmin yönetmeni Lewis Milstone'du. Brecht Milstone'u, Offenbach'ın *Hoffmann'ın Masalları*'nı çekmesi için ikna etmeye boşuna uğraştı. Ama 1944'te Feuchtwanger'in «Simone» romanının film haklarını satarak o zamana kadar görmediği bir para kazandı. Bu parayla yaklaşık bir yıl süreyle oldukça bolluk içinde yaşayıp bu arada «*Kafkas Tebeşir Dairesi*»ni yazdı.

Brecht Amerika'da mücadele etmeyi görev bildi. Bir toplum biçiminin düş üreten fabrikasının (film endüstrisinin)

ortasında öfkeli bir yaşantı sürdürmüştü kısacası. Amerikan toplumunu hedef alan küçük ama hiddetli çözümlemeler yapıyor, tamamlanmayan taslaklar oluşturuyordu, hani kazayla bitip de yayınlanmaları halinde misafir ülkede hiç de hoş karşılanmayacak cinsten çalışmalardı bunlar. Ve o tipik köylüce inatçılığıyla bu kez de oturup *Manifesto*'yu şiirleştirmeye başladı, amacı Manifesto'nun propaganda *etkisini, bugün, yazıldığından yüz yıl sonra, yepyeni bir otoriteyle bezendirmekti.*

Büyük «mıknatıs» ve «insan tüketicisi» Brecht, burada da çok geçmeden eski ve yeni dostlarını çevresine toplamış, oyunları üzerinde çalışmaya başlamış, tartışmalar ve konuşmalarla tiyatro kuramını geliştirmekten geri kalmamıştır. Ama düşüncesinin temelini hiç değiştirmemiştir.

Arkadaşlarının anlattıklarına bakılacak olursa, Brecht Sovyet Rusya'da olup bitenleri büyük bir endişeyle izliyor ve Stalin'in cinayet mahkemelerini sert bir dille mahkum ediyordu, ama bütün bunlara karşın Marksist düşüncesine temelde hiç dokunmuyor, kuşku duyma ve sürekli değiştirme yöntemini bu öylece koruduğu temel üzerinde geliştiriyordu. Stalin mahkemeleri hakkında ne düşünürse düşünsün, dış dünyaya karşı susmayı yeğliyordu.

Brecht Hollywood'da hemen birçok ilişki kurmuştu; en başta da Charlie Chaplin ile. Chaplin'in pandomime dayalı halk tiyatrosu kökenli stilize edilmiş gösteri sanatı, Brech'in tiyatro anlayışını çok etkilemişti; hatta Chaplin'in buluşlarını oyunlarında kullanmıştır. Örneğin *Puntilla*'nın, yalnızca kafayı çekince insanca davranma özelliği, Chaplin'in «Kent Işıkları»ndaki milyonerin özelliğidir, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde Gruscha'nın çocuğu almadan önce gösterdiği kararsızlık da «Çocuk» (the Kid) ten gelir. Brecht ve Chaplin'in evleri arasında karşılıklı dostluk ve misafirperverlik iyice gelişmişti. Buluşmalarda Chaplin çoğunlukla oyuncu, Brecht ise onu zevkle izleyen izleyici oluyordu. Brecht'in daha sonraki yıllarda bir ara: *Yalnızca iki yönetmen vardır* dediği söylenir. ...öteki Chaplin'dir.

Brecht, Thomas ve Heinrich Mann, Franz Werfel ve öteki dostlarıyla bir okuma kulübü kurmuştu, haftada birkez burada toplanılıyor, yazılanlar okunuyor, tartışılıyor, hatta yeri gelince siyasal tartışmalar bile yapılıyordu.

Gene Brecht'e çok uzak olmayan bir yerde Lion Feuchtwanger oturuyordu. Brecht onunla birlikte Amerika'da *Simon Machard'ın Öyküsü*'nü yazdı. Oyun siyasal eylem oyunu ile düş oyununun ilginç bir karışımından oluşuyordu. Brecht bu oyunda direnme izleğini işlemiştir. İşgal edilmiş Fransa'da küçük kız Simon Machard Jeanne d'Arc rolünü düşler. Kazanç hırsıyla Naziler ile halka karşı işbirliği yapan yozlaşmış burjuvazi, kızın inançları uğruna ölmesine yol açar. *Simon Machard*'ta direnme ruhu vazgeçilmez temel bir talep olarak karşımıza çıkar :

Simone : *Düşmana yenik düştükten sonra da hâlâ savaşmamız gerekir mi?*

Melek : *Bir gece rüzgârı esiyor mu bugün?*
Simone : *Evet.*
Melek : *Avluda bir ağaç durmuyor mu?*
Simone : *Evet, kavak ağacı.*
Melek: *Rüzgâr gittikten sonra da yapraklar hışırdıyor mu?*
Simone : *Evet.*
Melek : *Öyleyse, düşman yense de mücadele etmek gerekir.*

Simone Machard, Brecht'in düş ile insanın iç dünyasını sahneye yansıttığı çok az oyundan biridir. Epik tiyatrosuna böyle bir boyut kazandıran ikinci oyunu, gene Amerika'dayken yazdığı *Schweyk*'tır. Hitler'in işgali altındaki Çekoslovakya'daki somut koşulların ötesine taşan oyun, kendine özgün bir düzleme kayar. Stalingrad'ın önündeki kar düzlükleri üzerinde düş gören, durmadan uzaklaştığı halde, Stalingrad ile arasındaki uzaklık hiç değişmeyen *Schweyk*, parabolik bir figüre dönüşmüştür. Schweyk, tıpkı Brecht'in mutluluk tanrısı Baal gibi, bir türlü *öldürülemeyen* ve kısa ömürlü diktatörlüklerden fazla yaşayan halkı simgeler. Brecht'in çelişkili, canlı figürü, Hasek'ten gelme ağzı var dili yok boş-

vericiliğini de sürdürerek sakin sakin sırasının gelmesini bekler:

Tuna'nın dibinde geziniyor taşlar.
Üç imparator gömülü yatıyor Prag'da.
Büyük, büyük kalmaz ve küçük de küçük.
Gecenin oniki saati vardır, sonra gün doğar.
Zamanlar değişiyor. Büyük planları
Güçlülerin sonunda tıkanıp kalıyor.
Kanlı horozlar gibi dolanıp dursalar da
Zamanlar değişiyor, şiddet artık işe yaramıyor

Tıpkı Schweyk gibi, iç savaşların çağımızı çağrıştıran karanlık ve kanlı geçiş dönemlerine direnip onları aşan figürlerden biri de *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin yargıcı *Azdak*'tır. Dışa yansıyan tavırları ve tutumuyla değişen dönemlere göre hangi eğilim baskın çıkarsa oportünist bir tavırla ona ayak uyduran, ama içten içe *Yeni Dönemin* yaklaştığı umudunu taşıyan, görünüşte anlamsız, saçmasapan duruşmalarda bu yeni dönem için çalışan ve Brecht'e özgü hilelerle hakikati söylemekten hiç geri kalmayan, deyim yerindeyse «hergele», uyanık tipli Azdak'ın kimliğinde Brecht yanlış yönetimlerin birbirini izlediği kanlı kargaşa dönemlerinde nasıl tavır takınılması gerektiğini göstermek ister sanki. *Azdak* kahramanlıklara soyunmaz, işini «ufak ufak» yürütür. Yaşamı etkileyici olaylarla dolup taşar, ama tıpkı Schweyk gibi o da esrarengiz bir figürdür. Sonunda ortadan kaybolup gider.

...Ve bir daha hiç görünmedi ortalıkta
Ama Gürcü halkı onu hiç unutmadı ve anımsadı daha
Uzun süre onun yargıçlık dönemini, kısa
Altın çağı olarak neredeyse (gerçek) adaletin

Olaylar edebiyat aracılığıyla (oyun aracılığıyla) doğrudan canlandırılırken, toplumsal devrim düş dünyasında karşımıza çıkmakla ya da Lukullus'ta olduğu gibi öteki dünyadaki gölgeler alemine aktarılmakla kalmıyor, Azdak'ta örneğini bulduğumuz gibi direnme ruhu da akıldışı (irreal) nitelikle-

re bürünüyor. Bu özelliklerin üzerinde çok az durulmuştur diyebiliriz. Şiddete başvurarak dönüştürme çağrısı, tarihin diyalektik dönüşümü umuduna, *zamanların değişmesi* umuduna bırakıyor yerini.

Brecht'in Amerika'ya sığındığı yıllarda inatla üzerinde durduğu egemen güce karşı önlem alma, başka deyişle direnme sorunu, daha 1930 yılında yazdığı bir *Keuner - Öykü*'sünde karşımıza çıkar. Sanki açık devrim daha o zaman örtük, gizlenmiş direnmeyle yer değiştirmiş gibidir Brecht için.

ŞİDDETE KARŞI ÖNLEMLER

Bay Keuner, düşünen adam, bir salonda birçok kişi önünde şiddete karşı atıp tutarken, milletin kendisinden uzaklaştığını ve çekip gittiğini farketti; çevresine bakındı ve arkasında onun —şiddetin— durduğunu gördü.

«Ne atıp tutuyordun?» diye sordu şiddet.
«Şiddeti övüyordum,» diye yanıtladı bay Keuner.

Bay Keuner (oradan) çıktıktan sonra öğrencileri «Sende hiç mi erkeklik yok?» diye sordular. Bay Keuner, benim kafamı kırdırmaya niyetim yok» diye yanıtladı. «Hele hele benim şiddetten daha çok yaşamam gerekiyor.»

Ve bay Keuner şu öyküyü anlattı:

«Hayır» demeyi öğrenmiş olan bay Egge'nin evine, yasadışılığın devrinde bir gün bir ajan geldi; kenti egemenlikleri altında tutanların adına çıkarılmış bir kimlik gösterdi; kimliğin üzerinde, ayağını atacağı her evin ona ait olması gerektiği yazılıydı; ayrıca istediği her yemek ona ait olacak, gördüğü her kişi ona hizmet edecekti.

Ajan bir koltuğa yerleşti, yemek istedi, uzandı ve uykuya dalmadan önce yüzünü duvara çevirerek sordu: «Bana hizmet edecek misin?»

Bay Egge onun üzerine bir yorgan örttü, sinekleri kovdu ve o uyurken ona gözcülük etti ve tıpkı bugün yaptığı gibi yedi yıl boyunca onun sözünden çıkmadı. Ama ne yaparsa yapsın, bir şeyi yapmaktan da hep kaçındı: Bir söz-

cük vardı ki onu hiç kullanmadı. Yedi yıl geçtiğinde, ajan bolca tıkınıp, bol bol uyumaktan ve buyruklar dağıtmaktan şişmanlayıp öldü. Bay Egge onu eskimiş yorgana sardı, sürükleye sürükleye evden çıkardı, kaldığı yeri yıkayıp temizledi, duvarları badanaladı, rahat bir soluk aldı ve yanıt verdi: «Hayır».

Demek ki daha yirmili yılların sonlarına doğru Brecht'i, şiddetin ömrü sorunu ilgilendirmiş, daha sonra şiddetten *daha uzun ömürlü olmak için* didinen Schweyk, bu düşünceyi sahnede ustaca pratiğe dökmüştü.

Yalnızca bir tiyatro kuramcısı değil, aynı zamanda meraklı, tutkulu bir uygulayıcı olan ve çoğunlukla gözden kaçmış olmasına karşın, kuramını hep tiyatronun uygulanmasını gözönüne alarak tasarlayan Brecht, Kaliforniya'da kaldığı yedi yıl içinde bir kez büyük bir oyun sahneye koyma olanağı elde etti. Bu olanak Charles Laughton ile tanışmasının sonucunda doğmuştu ve birlikte bir *Galilei* gösterisinin modelini oluşturdular. Her ikisine de büyük haz veren bu çalışma konusunda Brecht şunları yazmıştı:

Genellikle çalışmak için, L.'nun Pasifik kıyısındaki büyük evinde buluşuyorduk; çünkü eşanlamlı sözcüklerin kataloğu oradan oraya taşınmayacak kadar ağırdı. Bu kocaman ciltlere sık sık ve tükenmez bir sabırla baş vuruyor, üstelik herhangi bir jesti (hareketi) ve dilsel biçimi incelemek için çeşitli edebiyat türlerinden metinler çıkarıyordu: Ezop'tan, İncil'den, Molière ve Shakespeare'den. Evinde Shakespeare'e ilişkin seminerler veriyor, bunlara yaklaşık iki hafta hazırlanıyordu. Örneğin sırf benim ve rastlantı sonucu orada bulunan bir iki misafir için fırtınayı ve Kral Lear'i okumuştu. Daha sonra yalnızca bizi ilgilendiren bölümler üzerinde durmuştuk, bir «arya»nın ya da mutlu bir sahne başlangıcının üzerinde. Bunlar hep alıştırma çalışmalarıydı ve bunları kendi çalışmalarıyla bütünleştirerek çeşitli yönlerde geliştirirdi. Radyoda okuması mı gerekti, kendisine biraz yabancı gelen Whitman'ın şiirlerinin iki ünsüz arasındaki vurgulanmayan ünlüyü düşüren ritimlerini yumruğumla masa-

nın üstünde tuttururdu bana; bir ara bir stüdyo kiraladı ve dünyanın yaratılışı öyküsünün yarım düzine çeşidini plağa kaydettik;...

Burada anlatılanlarda Laughton ile Brecht arasındaki mutlu düşünce uyumu, birlikte çalışmaya duyulan hayranlık da yansır ve bundan her ikisi de sonsuz bir zevk almakla kalmamış aynı zamanda kârlı da çıkmışlardır.

L.'nun küçük kitaplığında çalışırdık hep, ve öğle önceleri. Ama L.'ton çoğu kez gömlek pantolon, yalınayak nemli çimenlerin üzerinde koşarak beni karşılar ve bahçedeki bitkilerde yaptığı kimi yenilikleri gösterirdi, çünkü bahçe onu sürekli meşgul eder, birçok incelik ve sorun gizlerdi içinde. Bu bahçe dünyasının neşesi ve güzelim ölçüleri çok hoş bir biçimde çalışmamıza katılmıştı. Hatırı sayılır bir süre her şeyi çalışmamızın içine toplamıştık. Bahçecilik üzerine mi konuşuyorduk, aslında Galilei'nin bir sahnesinden uzaklaşıyorduk; Galilei gösterisinin fonuna projeksiyonla yansıtmak için bir New York müzesinde Leonardo'nun teknik çizimlerini mi aramaya gitmiştik; hemen Hoksuai'nin grafiğine yöneliyorduk...

Brecht'in Galilei'yi kafasında kavrayıp canlandırmasında, Laughton'un figürünün hatırısayılır bir payı bulunduğu muhakkak.

O benim için, göbekli, Sokrates yüzlü güçlü bir fizikçi, esprisi bol gürültücü, hayat dolu güçlü bir fizikçidir; yeni fizikçi tipidir; dünyaya dönük, büyük bir öğretmen: en sevdiği duruşu: Göbek öne çıkmış, her iki eli her iki kalçası üzerinde, başı geride; tombul ellerinden biriyle hareketler yapar; ama az.

Daha sonra Berliner Ensemble'daki Galilei gösterisine de örnek oluşturan bu önemli Galilei gösterisi Beverly Hills'deki küçük bir tiyatroda gerçekleşti. İzleyicilerin doğalcı anlayışa bağlı sahneye ve Stanislavski'nin oyun tarzına alışık olduğu Amerika'da oyun önce pek başarılı olmadı. Böylesine hazırlıksız bir izleyici topluluğunca hemen benim-

senemeyecek kadar olağanüstü bir tiyatro olayıydı Galilei. Gösteri, New York'ta oldukça başarılı yinelendi. 1945'teki olaylarla Galilei sorunu birdenbire korkunç bir güncellik kazanmıştır.

Gösterimizin, atom bombasının yapıldığı ve askeri olarak kullanıldığı ve birden atom fiziğinin yoğun bir esrarengizliğe büründüğü zamana ve ülkeye denk düştüğü bilinmelidir. Bombanın atılma günü, Birleşik Devletler'de bunu yaşamış herkesin unutamayacağı bir gün olacaktır. Birleşik Devletler'e gerçekten büyük kurbanlar verdiren savaş, Japon savaşıydı. Birlikler batı kıyısından yola çıkarlar ve Asya hastalığının kurbanları ve yaralıları gene oraya geri dönerlerdi. İlk gazete haberleri Los Angeles'e ulaştığında, bunun, korkunç savaşın sonu, evlatların, kardeşlerin eve dönüşü demek olduğu anlaşılmıştı. Oysa büyük kent şaşırtıcı bir yasa büründü. Otobüs biletçilerinin ve meyva pazarlarındaki manavların yalnızca korkularını dile getirdiklerini duydum. Zaferdi bu, ama bir yenilginin utancı biçiminde. Derken bu dev enerji kaynağının askerler ve politikacılarca gizlenmesine sıra geldi; bunun üzerine aydınlar tepki gösterdiler. Araştırma özgürlüğü, bilgilerin, buluşların karşılıklı değiştirilmesi (ilkesi), araştırmacıların uluslararası birliği kendilerine hiç güven kalmayan makamlarca felç edilmişti. Büyük fizikçiler savaşçı hükümetlerinin resmi hizmetlerini kaçarcasına terk ediyorlardı; ünlü fizikçilerden biri, sırf bu makamın emrinde çalışmamak için, kendisini, fiziğin en temel başlangıç ilkelerini öğreterek çalışma zamanını tüketmek zorunda bırakan bir öğretmenliği kabul etti. Bir şey bulgulamak, ayıp sayılır olmuştu.

1945 yılında Brecht geri dönmekten başka bir şey düşünmüyordu artık. Oğlu Stefan Amerikan yurttaşlığına geçmişti, ama Brecht bu yönde herhangi bir çaba göstermiyordu. 1945'te müttefiklerin yenik Almanya'ya karşı nasıl bir politika izleyecekleri henüz belli değildi. Brecht'in yıllardır hayal ettiği şey gerçekleşmemiş, Alman işçi sınıfı «sıfır» saatini lehine kullanmaya kalkışmamıştı bile. Almanya'nın yenilgisi ardından gazetelerde çıkan yazıları okuyunca şu notu düşer: yıkıntılar (kalmış) geriye ve işçilerden herhangi bir yaşam belirtisi yok.

Brecht Amerika'da özellikle 43, 44 yıllarında ne kadar uğraştıysa da, siyasal alanda bir türlü etkili olma olanağını bulamadı; Naziler'e karşı savaşın bitiminden iki yıl önce açılan propaganda kampanyasına bile katılmasına izin verilmemişti; oysa Brecht de tıpkı Thomas Mann gibi Almanya'ya dönük radyo konuşmaları yapmak istiyordu; bu beklentisi gerçekleşmeyince Sovyet radyosunu bu amaçla kullanmak kaldı geriye. Brecht de yurttaşı Becher gibi, Hitler'e karşı oluşturulacak bir «ulusal» barış ve özgürlük cephesini, Almanya'da sosyalist bir demokrasinin kurulmasına gidecek yolda bir taktik ve siyasal önlem olarak kaçınılmaz görüyordu. Brecht Nazi Almanyası ile Almanya arasında bir ayrım yapılmasından yanaydı. 1943'te Moskova'da Özgür Almanya Ulusal Komitesi'nin kurulmasını memnunlukla karşılamış ve

Amerika'da yaşayan Almanları bu komiteyle dayanışmaya çağırmıştı. Başlangıçta bu eylemi destekler görünen Thomas Mann Almanya konusunda çok farklı düşünceler taşıdığından, Beyaz Saray'ın bu komitenin kuruluşunu olumsuz karşıladığını da öğrenince, hemen karşı tavır aldı. Brecht Amerika'da *Concil for a Democratic Germany* adlı bir komite kurdu. Thomas Mann bu komitenin başkanı olması için kendisine yapılan öneriyi geri çevirince, komitenin kurucuları, elden geldiğince geniş bir taban bulmak için tanrıbilimci protestan Paul Tillich'i başkan seçtiler; bunun üzerine bildiri ve açıklamalarda ideolojik içeriklere yer verilmediği gibi sosyalizme bağlılık konusunda da herhangi bir görüşe yer verilmemesine dikkat edildi. Alman halkına karşı yargıç sandalyesi yerine savunma sandalyesine oturulması gerekiyordu. Thomas Mann'ı ne pahasına olursa olsun bu işe katmak için ikna etme görevi bula bula gene Brecht'i bulmuştu. Thomas Mann'ın yenilenen öneriye tepkisi, Brecht'e göre, bu burjuva kültürü temsilcisine ilişkin görüşlerinin doğrulanması demekti. Thomas Mann radyo konuşmalarında Alman halkının, Nazilerin hunharlıklarından dolayı belli bir «toplu sorumluluk» paylaştıklarını kabul ediyordu, ama dünya demokrasilerinin de bu korkunç olaylarda ağır vebal taşıdıklarından kuşkusu yoktu. Thomas Mann umutlarını, her şeyi temizleyecek bir Alman devrimine bağlamıştı, ama ona göre, böyle bir şey için girişimde bulunmadan önce Almanya'nın yenilgisini beklemek gerekiyordu. 1943'lerde böyle bir girişim için zaman henüz erkendi. Brecht'e verdiği yanıt da bu doğrultudaydı: birleşmemizin, Almanya'yı işlediği suçların sonuçlarından korumaya yönelik yurtsever bir girişim olarak yorumlanabileceğini de kesinlikle hesaba katmamız gerekiyor. Almanya'yı bağışlamalarını ister ve savunur güçlü bir Alman demokrasisi talep edersek, şu anda Nazi boyunduruğu altında inim inim inleyen ve neredeyse yok olmak üzere olan halkların duygusuyla da kötü bir zıtlık oluşturacağız.

Aslında Mann'ın savunduğu düşünceler, ilkece Lord Van-

sittart'ın Almanya'yı iktisadi yönden güçsüz kılıp, küçük devletlere bölerek siyasal düzlemde denetim altında tutma tezine denk düşüyordu, gerçi Mann ilkece bu tezin pek ateşli bir savunucusu değildi, ama Alman demokrasisine duyduğu iliğine kemiğine işlemiş inançsızlık ve güvenszlik, onu bu teze yaklaştırmıştı. Amerika'nın o sıralardaki dışişleri bakanı Morgenthau da bu teze dayalı görüşleri, siyasal düzeyde resmen savunmaktaydı. Gelgelelim bu politika, Brecht'e göre Almanya'yı «yola getirme» politikasıydı ve hedefi Amerika'nın batıya yönelik politikasının ilkelerine tıpatıp uyuyordu: Almanya'da demokratik bir devrimi engellemek için. Almanya'yı tamamen güçsüz kılmak. Brecht, koskoca bir halk zora başvurularak «yola getirilemez» diyordu. Aslında Thomas Mann'ın antifaşizmi, siyasal nitelikten ya da daha doğrusu içerikten arındırılmış bir antifaşizmdi. Mann Naziliği, Almanlığın özünden, derinlerinden gelen bir özellik sayıyordu. Mann'ın *Doktor Faustus*'u bu konudaki görüşü nü açıkça yansıtır: Gerçekte biri iyi biri kötü iki Almanya yoktur, şeytanın hilesi ile en iyi yanı kötüye dönüşen tek bir Almanya vardır. Amerikan politikasının ana hedeflerini ve temel niteliğini doğru kavrayan Brecht, Hitler'in peşinden gidenler ile Hitler'e katılmayan halk arasında bir ayırım yapmakta direniyordu oysa. Başka türlü, demokratik bir Almanya oluşturma tasarımı gerçekleşemezdi. Ama Brecht fazla iyimserdi o yıllarda. Almanya'ya dönüp de Alman halkının faşizmden ne boyutlarda etkilendiğini ve faşizmin Alman halkı üzerinde ne büyük maddi manevi yıkımlar yaptığını görünce büyük olasılıkla düşüncesini değiştirdi. Durum dıştan algılandığından çok daha feci ve akılalmaz boyutlardaydı.

Savasın hemen sonrasında Rossevelt'in ölümüyle birlikte Amerikan siyasal yaşamının cehresi de hızla değişmeye başladı. Truman rejimi, kesif bir antikomünizme yöneldi. Müttefiklerin Almanya'ya karşı besledikleri niyetler de farklılaşmava yüztuttu. Malive bakanı Morgenthau'nun, Almanya'yı ekonomik ve siyasal düzeyde çökertme planı bir yana

atıldı, yerine Marshall planının ilkeleri geçti: Batıda kârlı yatırımlar. Brecht, Almanya'nın tamamen yere serilmiş kapitalist bir ülke olduğunu kabul etmek zorundaydı artık. Bu ülkenin yağma ve yıkma savaşından en büyük zararı görmüş olan SSCB, Almanya'ya yatırım gibi bir dert taşımadığından savaş tazminatı konusunda diretecekti elbette. Sonuçta, SSCB, Almanya'nın doğuda kendine düşen payı üzerinde bir tür Morgenthau-planı uygulamaya başladı. Sovyet tutumu, Brecht'e göre ekonomik açıdan olduğu kadar psikolojik yönden de anlaşılır bir tutumdu, ayrıca, sırf (Almanya'da da) işçi sınıfı var diye, kapitalist bir devletin bağışlanması beklenemezdi herhalde. Almanya'nın sosyalist bir toplum düzeni ne geçme umutları pratikte yok olmuştu. Yapılacak şey, beklemekti. İşte Brecht yurt dışında bu duygu ve düşüncelerle 1947 yılında İsviçre'ye gitmeye hazırlanırken, ünlü, «Amerika'ya aykırı etkenlikleri Araştırma Komitesinin» davetiyle bir anda kendini soruşturma komisyonunun önünde buldu. Kültür alanında o sıralarda hızla bozulan hava, Amerika'da ünlü «komünist avını» başlatmıştı. Parnell Thomas başkanlığındaki soruşturma komisyonu, film alanında komünist hücrelerin örgütlenip örgütlenmediğini belirlemek amacıyla kurulmuştu. Chaplin'den sonra bu olaya karışan ikinci yabancı olan Brecht'in bu varsayımsal hücrelerden herhangi birine girip girmediği belirlenmek istenmişti. Gazeteler «ihanet»ten sözediyorlardı.

Adolphe Menjou, Robert Montgomery, Gary Cooper, Robert Taylor ve Walt Disney'in sözde komünistlik suçlamasında suçlamayı başkalarına atma konusunda birbirleriyle yarıştıkları, «Akla çağrı yapan» Western yönetmeni Edward Dmytryk ya da senaryo yazarı Dalton Trumbo'nun işlerinden oldukları soruşturmalarda Brecht, siyasal inançları konusunda sıkı bir soruşturmadan geçmiş, ama espri ve akıl oyunlarıyla durumu idare etmeyi becermişti. Soruşturmalar büyük bir dinleyici kitlesi önünde yapılıyordu ve Brecht her sorunun ardından verdiği yanıtla gülenleri kendi saflarına çekiyordu. Bu soruşturmayla ilgili çeşitli betimlemeler var-

dır. Brecht'in amansız rakibi Georg Grosz'un kin dolu açıklaması bunlardan biri: «Brecht savaştan sonra cebinde bir Amerikan edebiyat ödülü ve hiç bir zaman komünist olmadığına dair yemin etmeye razı olduğundan bir Amerikan komisyonunun teşekkür yazısı olarak Almanya'ya geri döndü.» Ayrıca Brecht'in arkadaşlarının iyice tepelerinin attığını belirten mektuplar var. Ama asıl, bu soruşturmanın bantları da duruyor. Bunlara bakılacak olursa, soruşturma Brecht'e özgü bir tiyatro sahnesinden pek de farklı geçmemiş ve Brecht soru kendisine yöneltildiği anda bile yönetmenliği elden bırakmamıştır. Brecht birbiri ardından atılan kementlerden dikkatle sıyrılmasını bilmiştir. Sıkıştığı sorulardan kaçma konusunda usta olduğunu göstermiş ve az çok Schweyk'ın yanıtlarını anımsatan, yerinde, kurnaz yanıtlar vermiştir. Örneğin yirmili yıllarda devrimci oyunların ve şiirlerin yazarı olarak ün salmış olduğu kendisine anımsatılınca Brecht: *Nazilere-Hitlere karşı devrimci* yanıtını vermiştir. Sovyet işgali altındaki Almanya'da yayınlandığı ileri sürülen sakıncalı yazıları ise hatırlamamaktadır. *Ana* ve *Önlem* oyunlarındaki koro şarkılarının sözlerinin doğru çevrilmediğini ispatlayabilmiş ve hiçbir zaman komünist partisinin üyesi olmadığını söylemiştir. Doğrudur da bu. Bütün işçiler için yazdığını eklemiştir sözlerine, sosyal demokrat, katolik... ve Komünist partisine girmek isteyip istemediği sorulduğunda, *it is not my business* diye yanıt vermiştir. Yani işinin particilik yapmak değil, yazı yazmak olduğunu ima etmiştir. *I, of course, had to study Marx's ideas about history. I do not think intelligent plays today can be written without such study.* (Kuşkusuz, Marx'ın tarihe ilişkin düşüncelerini öğrenmek zorundaydım. Aklı başında oyunların bugün, böyle bir inceleme yapılmadan yazılabileceğine inanmıyorum.) Brecht'in, kötü İngilizcesini, zaman kazanmak için kullandığına hiç şüphe yok. Yanıtları geç, yavaş, ama kesin ve kurnazca biçimleyerek vermiştir. Kısacası, araştırma komisyonu Brecht'i başına sarmış, ne yapacağını bilemez olmuştu. Amerika'yı terketmeden önce kimi güçlüklerle karşılaşacaktı gene de, ama şimdilik serbestti. O da hemen bir

uçağa atlayıp, o günlerde kendini kabul eden biricik ülke olan İsviçre'ye geçti bu arada. Dostları el yazmalarını, taslakları ve kitapları Amerika'dan çıkardılar; tüm yapıtlarını cebindeki mikrofilmlerde taşıyordu. New York'ta *Galilei*'nin galası yapılırken, Brecht Okyanus üzerinde uçuyordu. New York'tan ayrılırken acı bir mezar taşı yazıtı bırakmıştı:

Kaplanlardan kurtuldum
Tahtakurularını semirttim
Vasatlıklar
Yiyip bitirdi beni

Brecht İsviçre'de Züriberg'in eteklerinde, terasından Zürich Gölü görünen küçük bir ev kiraladı. Biraz huzura kavuştu, Arkadaşları, ziyaretçileri Brecht'in çevresinde toplandı. —Max Frisch, Günther Weisenborn ve Friedrich Dürrenmatt hep onunla birlikteydi— ve Brecht İsviçre'de konaklamasını Almanya yolunda bir ara istasyon olarak görmekle birlikte, kendini yeniden çalışmaya verdi. Caspar Neher'le birlikte Antigone-Oyunu'nun taslağını hazırladı, bu metin daha sonra *Antigone 1948* adlı yapıtının önmodelini oluşturmaktaydı. Hölderlin'in Sophokles çevirileri üzerinde çalıştı ve bunları direniş sorunu çerçevesinde yorumladı.

Antigone, Chur'da sahneye kondu, kamuoyu nezdinde azbuçuk başarılı oldu ama asıl büyük yankılanmayı aydınlar arasında buldu. Brecht Zürich Oyunevi'yle ilişkiye girdi, Therese Giehse 1941'de burada *Cesaret-Ana* oyununda başrolde oynamıştı. Brecht ünlü *Puntila*-Oyunu'nu burada sahneye koydu, ki daha sonra Berlin'de kendi Berliner Ensemble tiyatrosuyla bu oyunu tekrar sahneleyecekti.

Daha İskandinavya'daki sürgünlüğü sırasında Margarete Steffin Nordahl Grieg'in «Yenilgi, Paris Komünü Üstüne Oyun» adlı yapıtını Brecht için çevirmişti. Brecht İsviçre Arşivinde araştırma yaparak konuya ilişkin belgeleri inceledi ve aynı yıl içinde *Komün Günleri*'ni yazdı; kendi tiyatro kuramını özetleme işini tamamladı, bunu *Tiyatro için Küçük Organon* gibi alçakgönüllü bir başlık altında yayınladı. Schil-

ler'in «Trajik Konulara İlişkin Seyirliklerin Esası» adlı denemesinden dayanarak, çağdaş dramın en önemli kuramı olan *Bilimsel Dönemin Tiyatrosu*nu tasvir etti.

Bir yaz boyunca Brecht sabırsızlıkla Batı Almanya'ya girme iznini bekledi; acaba müttefiklerin işgal makamları Washington'da sorgulanmasının etkisiyle bu izni vermeyi red mi edeceklerdi, yoksa bu sadece bir gecikme mi idi? Her halükarda bu süre Brecht'in sabrını taşıracak ölçüde uzundu. O sırada Prag Belediye Meclisi üyesi olan arkadaşı Egon Erwin Kisch'in aracılığıyla bir Çekoslavak pasaportu edindi ve Çekoslavakya üzerinden Doğu Berlin'e gitti.

Geliş haberi daha geç ulaştırıldı. İstasyonda bir sürü gazete muhabiri beklemekteydi. Ama her türlü resmi işten, bu arada gazetecilerden ve gürültülü sorulardan nefret eden Brecht, Berlin-Lichterfelde'de trenden indi ve sokaklarda, Berlin harabeleri arasında tek başına dolaştı.

Baba kenti, nasıl buldum seni?
Bombardıman akınlarının ardından
Geliyorum eve.
Peki nerede kent? Sıradağlar
Gibi yükselen dumanın ardında.
Oradaki ateşin
İçinde.

Baba kenti, beni nasıl karşılayacaksın acaba?
Benden önce bombalar geldi. Öldürücü akınlar
Bildirdi geri dönüşümü. Oğuldan önce
Yangınlar geldi.

Brecht'in Doğu Berlin'de geçen son yılları geride bazı sorular bırakmıştır. Brecht'in oradaki yerini ve aldığı tavrı gerçekten değerlendirebilmek için, daha belli bir sürenin geçmesi gerekiyor, çünkü şu anda elimizde bulunan belgeler yetersiz. Şiirlerinin, yazılarının ve dram taslaklarının büyük bölümü, ayrıca notları, günlükleri ve çalışma tutanakları henüz yayımlanmamıştır. Bu nedenle bizim yapacağımız bir yorum ilerde her yönüyle değişmeye açık olacaktır.

Brecht'in Doğu Berlin'e gitmesi —Batı Almanya'ya girişine izin verilmesinin doğurduğu dış etkiyi bir yana bırakırsak— düşüncelerinin beklenen sonucuydu. Brecht, inşâsına doğrudan katılmak istediği «yeni dünya»ya somut bir görünüm kazandırma işini düşüncelerinin baş hedefi yapmıştı. İşin daha başında olunuşu ve koşulların kötülüğü onu caydıramazdı; ve Brecht için bu yeni dünya ancak Marksizm'in toprağında boyverebilirdi.

Herşeyden kuşku duyan ve herşeyi değiştirmek isteyen Brecht'in, otuzlu yıllara doğru edindiği dünya anlayışının temellerinde bu yıllardan sonra önemli bir değişiklik yapmadığından daha önce sözetmiştik. Doğruluğundan çok emin olamadığımız bir söze göre Brecht Batı'ya bu noktadan sonra hiç şans tanımamıştır. Batı ona göre «*çürümüş ve yenilikten uzaktır, yıkılma zamanı gelmiştir.*» Buna karşılık, Doğu'da karşılaştığı sorunlar yüzünden sert —ve kamuoyu-

na yansıyandan daha çok— çatışmaya girdiğine kuşku yoktur. Brecht'in son döneminde yazdığı oyunlarında usanmadan dile getirdiği direnme, durumu gittiği heryerde karşısına çıkıyordu. Brecht'in anladığı şekliyle, insana yaraşır bir yaşamın sürülebileceği dünya için daha çaba harcanması gerekiyordu.

Brecht, en azından temeli benimsediğinden Doğu Berlin'i çıkış noktası olarak seçmiştir. Burada işe yaradığı duygusunu mu taşıyordu acaba?

«Bay K., B. kentini A. kentine yeğlemiştir. 'A. kentinde' der bay K. 'beni seviyorlar; ama B. kentinde bana karşı dost ça davranıyorlardı. A. kentinde bana hizmet ediyorlardı; ama B. kentinde bana gereksinmeleri vardı. A. kentinde beni sofraya davet ediyorlardı; ama B. kentinde mutfağa davet ediyorlardı.'»

Öte yandan Brecht'in büyük hayallerinden biri gerçekleşmişti. Devletçe desteklenen, özüne ve biçimine herhangi bir kısıtlama getirilmemiş bir tiyatrosu vardı artık. Burada tamamen kendi isteklerine uygun çalışmalar yapabilecek ve denemeler gerçekleştirebilecekti. Brecht'in, Galilei'si de, araştırmaları için en büyük olanakların bulunduğu yere gitmemiş miydi?

Brecht karısı Helene Weigel ile birlikte Berliner Ensemble'ı kurdu. Yeni tiyatronun öncüleri, geçici olarak Deutsches Theater binasında çalışmış, kısa bir süre sonra da Berliner Ensemble kendi binasına kavuşmuştur. Buyruklarına verilen Schifbauerdamm tiyatrosu Brecht'in yirmili yıllarda büyük başarılarını kutladığı tiyatrodur.

Brecht'in yaşamının son dönemleri verimli olmuş mudur?, sorusu çok tartışılmıştır. Ama Brecht'in ömründen geri kalmış birkaç yıl gibi kısa bir süre içinde Avrupa'nın, hatta dünyanın en kendine özgü ve en iyi tiyatrosunu yarattığı ve sonuçları üzerinde hâlâ doğru dürüst tartışılmadığı gibi, eşsizliği bile kavranamayan bir tiyatro deneyimi gerçekleştirmiş olduğu düşünülürse, bu soru gereksizleşir.

Brecht, eşi örneği az bulunur bir inatla «yeni dönemin» tiyatrosunu kurmuş ve çevresindeki Doğu Berlin gerçeği ne olursa olsun, buluşlarını, düşüncesini ve sanatını yaşama geçirmiştir. Brecht, yapılanın günün birinde sonuç getireceğinden kesinlikle emin, telaşsız; yersiz tepkileri umursamadan, kendi tarzında tutarlı bir yol izleyip bildiğini okumuştur. Elde ettiği sonuca bakacak olursak, tiyatrosunun sanatsal değerinin benimsenmesine ve ara sıra beğenilmesine karşın genç de gerekli yankıyı uyandırmayıp bir yönüyle yalıtılmış bir ada gibi kaldığını görürüz. Çünkü Brecht, Batı Almanya'da siyasal görüşlerinden dolayı kuşkuyla karşılanırken, Doğu Almanya'da da darkafalı eleştirilerden kurtulamamıştır. Gene de Doğu'da siyasal, Batı'da ise sanatsal prestijiyle saygı ve ilgi kazanmasını biliyordu. Brecht iki sistem arasındaki büyük hesaplaşmanın tam ortasındaki tiyatrosuyla bir başlangıcın, hayranlığın, kuşkunun, ama ne olursa olsun halkın canlı ilgisinin baş köşesini tutuyordu hep. Herkesin tam bir görüş birliğine vardığı tek yer tiyatronun içiydi yalnızca.

Brecht burada dostlarını ve arkadaşlarını çevresine topladı; yirmili yıllardan bu yana Brecht'in en yakın ve herhalde en önemli bayan çalışma arkadaşı Elizabeth Hauptmann, Berliner Ensemble'ın fotoğrafçısı Ruth Berlau, eskiden beri Brecht'in oyunlarında rol alan oyunculardan Ernst Busch, Friedrich Gnass, Annemarie Hase, Gerhard Bienert, Erwin Geschonnek; konuk sanatçılar olarak Therese Giehse, Hans Gaukler ve Leonhard Steckel de Berliner Ensemble'a çağırılanlar arasındaydılar. Bunlara genç elemanlar ve yeni yetenekler de eklendi ve sayısız provalardan, bıktırıcı denemelerden sonra birbiri ardından büyük oyunlar gelmeye başladı: *Cesaret Ana, Bay Puntile ve Uşağı Matti, Ana, Kafkas Tebeşir Dairesi, Davullar ve Trampetler* ve *Galilei.* Kuşkusuz bunlar burada sahneye konmuş oyunlar arasından en önemli olanların adları. Kamuoyu, bu çalışmaların önemini ancak, Brecht 1954'te Paris Tiyatro Şenliği'nde sahneye koyduğu *Cesaret Ana*'yla birincilik ve bir yıl sonra da Pekin Operasında dünya tiyatroları arasında ikincilik ödülünü alınca ayrım-

sadı. Bu başarıları, Roma, Milano, İskandinavya ve nihayet Amerikadaki başarılar izledi; dünya çapında ün salmaya başlamıştı artık.

Dünya görüşünün, edebiyatın, üslubun, dramatik gerecin (konunun) ve sahneye koyuşun kusursuz bir bütünlük oluşturması, Brecht tiyatrosunun kendine özgü niteliğini oluşturuyordu. Brecht aynı zamanda politikacı, oyun yazarı, tiyatrobilimci ve yönetmendi. Sahnenin sunduğu görünüşten, müzikten, tiyatronun en ince ayrıntısına, genel çalışma düzenine kadar ne varsa onun ilgi alanı içinde yer alıyordu; kendi anlayışına tamamen uygun düşen bir ortak çalışma düzeni oluşturabilmiş, bu çalışmanın ardında yalnızca adı değil kendi bile yitmiştir.

Brecht'in, oyunları yönetirken de ilgisini en çok çeken konu, çözülmemiş toplumsal durum ve koşulların gösterilmesiydi. Brecht toplumsal sorunları birbirlerine zıt, çelişkileri iyice sivriltmiş sahnelerle göz önüne sermekle kalmıyor, aynı zamanda bu toplumsal durumların yol açtıkları olay ve durumları, çelişkili ve tutarsız insan davranışlarını göstermeye de çok dikkat ediyordu. İnsanları toplumsal eleştirinin ışığında çizerken başvurduğu ve daha ilk yapıtlarında kendini ele veren «yeraltı» sanatı, tiyatro çalışmalarının son yıllarında, gelişerek çok katmanlı bir bireysel ve toplumsal tepki biçimlerini yansıtan bir dizgeye dönüşür.

Birkaç örnek verecek olursak: Dolgun vücutlu, güçlü; sevecen ve canayakın Cesaret Ana, hırslı bir insan olmanın yanısıra bir kuruşa tenezzül ederek pazarlıktan çekinmeyişinde yansıyan katıksız çıkarcılığı, küçük olaylarda kendini ele veren köylü kurnazlığı, sorunlar karın doyurmanın sınırları dışına taştı mı belirginleşen akıl yetmezliğiyle özel bir birey olduğu kadar, belli bir toplumsal katmanın da davranış tarzını simgeleyen bir örnektir. Ya da içinde bulunduğu toplumsal koşullar nedeniyle Brecht'in acınası bir insan olarak gördüğü saray öğretmeni Läuffer, kaba, bedensel hazlara düşkün, yaltakçı biri olarak gösterilir; bu özellikleri sonunda kendini iğdiş etmesine yol açarlar. Brecht, toplumun aşağı

katmanlarını kahramanlaştırmaktan her zaman kaçınmıştır. Örneğin *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde baştakiler, dokumacıların ayaklanması nedeniyle kaçınca meydanı boş bulan hizmetçilere hırsızlık yaptırır. Brecht'in toplumun alt katmanlarındaki insanlara böyle bir anlayışla yaklaşması Doğu'da tepki ve eleştirilerle karşılanmıştır. İlginç olan, Brecht'in bu insanları böyle bir gerçekçilik anlayışıyla çizerken, egemen sınıfları bilerek karikatürize etmesi, başka deyişle çarpıtarak vermesidir. İş *üsttekileri* göstermeye gelince Brecht tepeden tırnağa yanlı kesilir. Brecht edebiyat tarihinin klasiklerini sahneye koyarken de, bunların, edebiyatta yüzyıllardır koruyageldikleri ideal konumu sarsmaya çalışmıştır. Brecht «öteki» bakış yönünü, başka deyişle ezilenlerin, aşağılananların, sömürülenlerin nefret ve kin dolu bakışlarını ön düzleme çıkarmış, örneğin *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde «yukarıdakileri» ve onların işbirlikçilerini maskelerle göstermekten çekinmemiştir. Denebilir ki, Brecht yalnızca *alttakilere* insan olma hakkı tanıyordu. Gerçi bunların önü alınmaz aşırma tutkuları çok yerde karikatürize ediliyordu, ama böyle davranışlar haklı bir yaşama isteğinin ve varlığını sürdürebilme dürtüsünün doğal sonucu olarak onaylanıyordu. Her şeye kuşkulu gözlerle bakan Brecht, sınıf mücadelesinin zorunluluğu konusunda en ufak bir kararsızlık göstermiyordu. «Üst» ve «alt» terimlerini kullanarak sınıf mücadelesine gözden kaçmayacak belirginlikte bir genişlik ve güncellik kazandırmış ve sözkonusu mücadeleyi sert, keskin çizgilerle, ama belli bir ölçüde de soyut bir düzlemde sahneye getirmiştir. İşte bu soyutlama, bu mücadelenin alabildiğine geniş bir alana yaygınlaştırılmasına olanak vermiştir.

İnsanı idealleştiren niteliklerin her türlüsünden yoksun insan figürleri, son derece güçlü ve etkili bir sanatsal öğe olarak karşımıza çıkarlar. Brecht'te her insan figürü bir yandan bir canlılık, elle tutulurluk kazanırken, bir yandan da kendini (genelden ayırdeden) bir özgünlük elde etmiş bu özellikler Brecht'in, hiç de gizlemediği bir hazla gösterdiği korkunç ayrıntıların da katkısıyla, daha da pekleşmişlerdir. Bu-

na örnek olarak *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde can çekişen kocanın birdenbire şaşırtıcı derecede canlı ama karikatürize edilmiş soluk bir iskelet görüntüsüyle yatağından fırlayıp, ateş püsküren düğün konuklarını evden kovduğu ürpertici sahneyi düşünüyorum. Ya da Saray öğretmeni Läuffer'in kendini iğdişleştirdiği korkunç sahneyi. «*Bu sahne için tam bir sessizlik sağladık. Bir önceki sahnenin fırtınası, bu sahnede neredeyse işitilebilecek bir sessizlik yaratmak amacına yönelikti yalnızca. Devrilmiş mobilya, sağa-sola dağılmış giyecekler, bir önceki sahnenin iyice zıvanadan çıktığının belirtileriydi. Sahnenin sonunda ufuk çizgisinde görülen kar yağışı, bütün bir beşinci perde boyunca sürdü.*»

Öğretmen Wenzellaus'un «Maaşallah ikinci bir Origines» biçimindeki övgüsü olup bitenin gerçeği karşısında ürkütücü ve gülünç bir zıtlık oluşturur. Brecht, kar yağışını, bu sahneyi izleyen Gustchen ve Fritz von Berg'in mutlu nişanlanma sahnelerinde de sürdürmüştür. Amacı bu törenin nasıl bir düzlemi bulunduğunu göstermekti.

Bütün bu gösterme yolları Brecht için *şiirsel* ve *sanatsal* uğraklardı ve yazılarından birinde belirttiği gibi gerçekçi olma anlamına geliyorlardı..

Olağanın yığınağı altında kalmış olan doğruyu (hakikati) kazıp çıkarmak, tek olanı genel ile gözle görülür biçimde birleştirmek, büyük süreç içinde özeli (teki) yakalamak; gerçekçilerin sanatı budur.

Brecht'in sahnesinde her şey görsel anlatıma dökülmüştü ve mimik ve jest, sözden daha geniş bir yer tutuyorlardı. Az sayıdaki konuşma, pandomim yardımıyla birbirine tamamen zıt hareketlerle yorumlanıyordu; ama pandomim, konuşmaları ayrıca görselleştiren ikinci bir yardımcı araç değildi. Sözgelimi Läuffer'in, konağın sahibesi ile ilk tanışma sahnesini ele alalım. Bu sahnenin metninde konuşma azdır. Läuffer o sefil işe alınmak için can atmaktadır. Kadın, Läuffer'den enikonu aşağılayıcı bir istekte bulunur. Läuffer becerisini ona kanıtlamak için karşısında menüet yapacaktır.

Läuffer, vücudu dimdik, yumrukları kalçalarının üstünde, sahnenin rampını (önünü) birkaç dans adımıyla geçer; bacaklarını iyice kaldırmakta ve yürümek için kullandığı alanı dikkatli adımlarla eşit parçalara bölmektedir. Başı omuzlarına sanki biraz yamuk vidalanmıştır. Yumurtalar arasında yürür gibidir, ama omuzunun duruşunda kışkırtıcı bir hava vardır; deyiş yerindeyse, evcilleştirilmiş bir kaplanın yabanıl sevimliliğini sergilemektedir... Karşısında sınav gösterisi düzenlenen beyefendi sıkılınca gene sinek yakalama işine koyulur. Läuffer mendilini çıkarır ve korkudan alnına birikmiş terleri siler... Ama çiftliğin sahibesi heyecanlanmıştır, Läuffer'e acıdığından ona bir menüet çalar; piyanonun tuşlarına sert darbelerle vurmaktadır. Läuffer kısa bir duraksamadan sonra kendini toparlayıp geniş adımlar atarak ve bu arada ikide birde alnındaki terleri silerek piyanonun arkasına geçer, burada, duyduğu hayranlığı ve sevinci dile getiren derin bir hayvansı çığlık atar ve hanımefendinin eline parçalarcasına sarılır. Sahne, (Läuffer'in hareketlerinde dışlaşan) cambazlık sanatı yardımıyla, doğuştan alt tabaka insanı Läuffer'in o inatçı, kaba yaşamdoluluğunun feodal etiket taşıdığını göstermesi bakımından önemlidir.

Konuşulan, az sayıdaki tümceyi sahnede böyle (hareketlerin desteğiyle) vermek, parlak bir sahne sanatı örneği oluşturmaktan öte anlam taşır; böylelikle sahneye, marksist bir temel üzerinde yepyeni bir boyut eklenmektedir. İnsanın bireysel davranışlarına, toplumsal konumunca belirlenmiş davranışlar eklenmektedir. (Örneğin Läuffer'in feodal kökenli davranışları gibi). Böylelikle bir ilişki, (burada insan davranışı) tarihselliği, zamana bağımlılığı içinde gösterilmektedir. Brecht koşulları çizerken, bunları aydınlatıp açar. Bu, —özde hep siyasal— amaçlı göstermeler, olağanüstü sanatsal nitelikli bir canlandırmayla birleşmişlerdir. İnsanın «her şeyi eksiksiz görebilmesi için» Brecht'n sahnesi apaydınlık ışıklandırılırdı; öte yandan bu aydınlatma figürlerin, kimi oyunlarda Breughel resimlerini anımsatan canlılıklarını, renklendirilmelerini ve özgünlüklerini daha da pekiştirir. Brecht Breughel'i inceleyip ondan yararlanmıştır.

Brecht pek az kulis ve aksesuar kullanırdı, ama kullanılanları da büyük bir özenle seçip ayıklar ve aynı özenle sahneye yerleştirirdi. Tümünün oyun içinde iyice belirlenmiş bir işlevi vardı:

WEİGEL'İN AKSESUARLARI

Nasıl darı ekicisi deney tarlası için
Seçerse en iri taneleri ve şiir için
Ozan en yerinde sözcükleri, işte o da
Öyle seçer kişilerine sahnede eşlik eden nesneleri, çinko kaşığını
Cesaret Ana'nın, Moğol ceketinin iliğine geçirdiği, parti kitabını
Dost insan Wlassowa'nın elindeki, ve balık ağını
Ötekilerin, İspanyol annenin ya da tunç leğenini
Tozalıcı Antigone'un. Hiç gözden kaçmaz
İşçi ananın, yırtık pırtık çantası
içine oğlunun bildirilerini koyduğu ve para çantası
hırslı çerçinin. Mallarının herbiri özenle seçilmiştir.
(...)

Brecht'in sahnesinde her şeyde ayrı bir şiirsellik vardı ve herşey değerliydi; her figür, her sözcük, her jest (hareket) şaşırtıcı buluşlarla doluydu. *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde bir döner platform üzerinde yürüyüp şarkı söyleyen Gruda'nın gerisinde, ipek üzerine çizilmiş ve boyanmış değişik Doğu Asya görüntüleri birbiri ardından akarken, ya da *Davullar Ve Trampetler* oyununda çelikle oyma tekniğiyle çizilmiş geri düzlem önünde her figür duyarlı, yumuşak hareketlerle hareket ederken bu buluşların örneklerini görürüz.

Gösterinin tad vermesi Brecht için birçok yönden önemliydi. *Saray Öğretmeni*'nin sahneye konuluşu konusunda şunları söylemiştir:

(Aynı adlı eski bir oyunun yazarı) olan Lenz'in yapıtında yeterince işlenmemiş ham konu gereci, adamakıllı incelikli bir çalışma gerektirmektedir. Dolayısıyla Alman sefaleti-

nin gösterilmesi izleyiciyi umutsuzluğa düşürmemeliydi; tabii izleyiciye, bunu aşacak esinler verilmek isteniyorsa. Hareketlerin zarif ve yumuşak, dilin müzikal olması çok önemliydi. Kostümlerin renkleri ve biçimleri, ayrıca mobilya ve mimariyle ilintili tüm öğeler titizlikle seçilmeliydi. Ensemble bunları gerçekleştirmek için eski, zevkli yapılmış bakır oymalardan ve benzeri nesnelerden yararlandı.

Sahnenin canlılığı, güzelliği ve zarafeti, izleyicilere yaşamın aslında nasıl olabileceğini göstermek amacıyla kollanan özelliklerdi: *Varoluşun en kolay tarzı sanatın içindedir.* Oyun mutlu bir yönde gelişirken felaketlerden, yıkım ve çöküntülerden, insan ilişkilerinin çirkinliklerinden geçerek öğrenilmesi gereken bir yaşama biçiminin taslağı ve örneği sunulur. Brecht'in estetik düzlemdeki amaçlarını yararlı bir yönde kullanması demekti bu.

Sahnede figürlerin hareket ettikleri alanın her bir santimi enikonu ölçülüp değerlendirilmiş ve oyun düzeni açısından her köşesi sahnelemenin içine alınmıştı; öyle ki Schiffbauerdamm tiyatrosunun dik duvarlı izleyici bölümünün herhangi bir noktasından bakıldığında, bir başka noktadan farklı ama insanı şaşırtacak kadar uyumlu ve güzel bir düzenlenme elde edilmişti. Ensemble'in sahne yönetmenlerinden biri, sahnedeki aksesuarlardan herhangi birinin yerinden bir santim kayması halinde Brecht'in bunu hemen farkettiğini söyler.

Brecht'in oyuncularına benimsettiği oynama üslubu aslında halk tiyatrosundan ve amatör tiyatrodan gelmekteydi, ama bu oyunculuk Brecht'te stilize edilmiş ve kendine özgü yeni niteliklere büründürülmüştü; ayrıca oyun provaları bile neredeyse ayrı bir sanatsal boyutu oluşturmaktaydı; işte bütün bunlar bütünleşince, ortaya çok usta bir oyunculuk çıkıyordu; üstelik halk tiyatrosu niteliğinden birşeyler yitirmeden. Brecht'in oyuncularını seçerken, yaygın etkisini bugün bile hâlâ koruyan 19. yüzyılın klasik oynama tarzının çerçevesi içine sıkışmış ustalara, bu tarza yabancı acemileri yeğ tuttuğunu biliyoruz. Oyunlarındaki song-

ları şarkıcı olmayanlara, yani oyunculara söyletirdi. *Lukullus*'un ve *Cesaret Ana*'nın müziklerini bestelemiş olan Paul Dessau, Amerika'da geçen şöyle bir olayı anlatır: Songların söyleneceği bir müzik gecesinde, onları söyleyecek bayan sanatçı, gelmeyeceğini son anda Brecht'e bildirince, Brecht Dessau'dan, bestelediği song'ları kendisinin söylemesini ister. Ve bu isteği yerine getirilir. «Brecht sonuçtan çok memnun kalmıştı» diyor Dessau. Aslında bu amatörce şarkı söyleme tarzı, gerçekte çok büyük bir beceri isteyen söyleme tarzının yalnızca başlangıcıydı. Bu üslubun en büyük kadın ustalarından Lotte Lenya, «İnsan Brecht söylerken, söyleyebileceği her şarkıyı unutmalı ve gene de özellikle iyi söyleyebilmelidir», demişti bir kez bana.

Her jest akla gelebilecek her değişik biçimiyle önceden çalışıldığından, sahnedeki gösteri bir dans hafifliğiyle sürdürülebiliyordu. Brecht, pandomim ustası Marcel Marceau'nun bir hayranıydı ve bu ustayı Berliner Ensemble'da öğretici olarak görevlendirmeyi düşünmüştü. Bu gerçekleşmemekle birlikte, Brecht'in amaçlarına tam uygun düşen bir plandı. Brecht'te oyunun inceliği, yumuşaklığı, halk figürlerinin belli ölçüde köylümsü ciddiyetiyle dengeleniyordu, hareketlere yansıyan kusursuz sanatsal incelik Brecht'in çok önem verdiği gerçekçi ayrıntılarla uyumlu bir bütün oluşturuyordu. Brecht'in gençlik yıllarında hayvansı yaratıklara duyduğu Baal'e özgü yakınlık, olgunluk yıllarındaki oyunlarında yerini enikonu canlandırılan, çok gülünç tıkınma ve didişme sahnelerine bırakır; bu tür sahnelerin amacı, çoğunlukla her türlü yalan yanlış söylentiyi, boş konuşmaları *yadırgatmaktır*. Sözgelimi iki grev kırıcısının, kendi aralarında vurt sorununu tartışırlarken, bir yandan da bir kap yemek için birbirlerini yiyişlerini bu tartışmaya tamamen zıt bir olay olarak pandomimle vermeye bayılırdı Brecht. Brecht'in oyun yönetiminde bu türden görsel ve işitsel olayları karşıkarşıya koyması, onun zıtlaştırma yöntemini oluştururdu. Öte yandan bu zıtlaştırma tekniği, dış biçimiyle de oldukça etkili bir sanat aracıydı. Cesaret Ana'da hiç

konuşma bulunmayan bir bölüm vardır. Bu bölümde Cesaret Ana ile Katrin, karda yürümekten canları çıkmış ve açlıktan ölecek bir durumdayken bir köy evinin önünden geçerler ve bu sırada evden «Burada kal» şarkısı yankıyagelir. «*Tiyatroculuk*» adlı kitapta bu sahne şöyle anlatılır:

İki kadın arabayı çekerek yaklaşırlar. Köy evinden gelen sesi işitir ve dururlar; kulak kabartırlar, sonra arabayla yollarına devam ederler gene. Onların içinden ne geçtiğini izleyiciye göstermenin hiç gereği yoktur; izleyici bunu kendi düşünebilir.

«*Burada Kal*» şarkısını duyan Cesaret Ana'nın ve Katrin'in içlerinden ne geçirdiklerini ne düşündüklerini tiyatronun gösterme olanaklarıyla canlandırmaktan ve onlara bu durumda olasıl şeyler söyletmekten kaçınmak, alabildiğine etkili bir anlatım yoludur; ayrıca sahnede duyguları tüm ayrıntılarıyla dışavuran bildik duygu patlamalarına göre çok daha yerinde bir göstermedir. Bu tür alışıldık anlatım yöntemlerinden kaçınmakla ortaya çıkan anlatımın gücü, çok büyüktür. Herbert Jhering *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde hizmetçi Grusche ile asker arasındaki aşk sahnesini, modern tiyatro literatürünün en güzel örneği olarak niteler. Bu sahnede sevgililer susmaktan başka birşey yapmazlar. Ama olup bitenin yorumunu şarkıdan dinleriz: «Dinleyin Grusche'nin düşünüp de söyleyemediklerini.»

Brecht'in yönetmen olarak ustalığı, diplomatik nedenlerle izlencesine aldığı ve ne kadar kötü olduğu hemen herkesçe bilinen Becher'in «Kış Savaşı» adlı oyununda da kendini belli eder. Brecht bu oyunu gerektiği gibi kısaltmış ve oyunun duygu sömürüsü yapan iç gıcıklayıcı yerlerini etkisizleştirmek için, bunları alttan alta yadırgatıcı bir alayla sunmuş, metnin dışına hiç çekinmeden taşıp, Rusya'da geçen kış çarpışmalarının büyük trajedisini, 3. Reich'ın kaçınılmaz kıyamet gününe dönüştürüp örneği az bulunur bir öfkenin ve büyüklüğün kendini duyurduğu sahnelerle göstermiştir. Onunkilerin yanında oyunun yazarı Becher'in dizeleri, takır takır, yabancı ve kof dizeler olarak kalırlar.

Berliner Ensemble tiyatrosunun kendini çevreleyen dış dünyayla oluşturduğu sorunlu ilişki, bu tiyatronun izleyicisine baktığımızda iyice belirginleşir. Doğu Berlin'deki yalnızca çok sınırlı bir öbekten oluşan, Brecht'in çevresinde kümelenmiş aydın katmanını saymayacak olursak, Schiffbauerdamm tiyatrosunun izleyicisi sıradan insanlardan oluşmaktaydı. Bunlar Berliner Ensemble'ı gerçi çok özel bir şey olarak algılıyorlardı —«Tiyatroda olup bitenler hiç bir yerde Brecht'inkine benzemiyor» dediklerini sık sık duyardım bu insanların— ve kimi sahnelerden bayağı zevk alıyorlardı, ama genelde gerek yapısı, gerekse uygulamalarıyla insanın görebileceği en karmaşık, güç nitelikli bu tiyatro; acıklı-gülünç bir darkafalılıkla karşılanıyordu. Brecht'in genellikle hep burjuva aydının hoşlandığı bir yazar olma özelliği, geçerliliğini Doğu'da da ister istemez koruyordu ve bu açmaz, burada neredeyse trajik boyutlar kazanmıştı; böyle olunca Ensemble'ın önünde bir tek yol kalmıştı: Temelden başlayarak ve büyük emek harcayarak izleyiciyi yanlış tiyatro eğitiminin etkilerinden arındırıp onu yeniden eğitmek; ama bununla da yetinmeyip, sahnede olup biteni anlayabilmek için gerekli olan sanat anlayışının «a»sından habersiz insanların temel nedenleri ve bilgileri edinmesini sağlayıp onları bu karmaşık, güç ve kutsal tiyatro çalışmasıyla ve bu çalışmanın toplumsal yanlarıyla tanıştırmak. Bunu yapmak, tiyatro izlence kitapçıklarının göreviydi. Brecht bu izlencelerin hazırlanmasına bizzat katılmış, öneriler yapmış, yol göstermiş, açıklamalar getirmiş; sonunda bu alandaki izlence kitapçıklarının akla gelebilecek en yetkin örnekleri ortaya çıkmıştır: küçük ama önemli sanat yapıtıdır bu kitapçıklar.

Tüm yönetme çalışmasını fotoğraflama ve bir metne bağlama, ayrıca her bir gösteri için örnekçe kitapçıkları oluşturma fikri, —tiyatro alanında örnek ve benzersiz bir çalışma gerçekleştirildiğinin bilincindeki insanlarca— ilk kez Berliner Ensemble'da yaşama geçirilmiştir.

Brecht bu olağanüstü çalışmaların içinde neredeyse tüm gücünü tüketiyordu. Berliner Ensemble için oyunları yeni-

den gözden geçirip düzeltmekten öte, çalışmaya ayıracak zamanı kalmamış, dolayısıyla pek fazla birşey yazmamıştır bu dönemde; ancak kafasında bir sürü plan taşıyordu ve ölümüne az bir zaman kala, hâlâ kendini tümüyle yazmaya vermeyi tasarlıyordu. Hatta bu niyeti doğrultusunda Danimarka kıyılarında bir ev satın aldırmıştı. Aynı günlerde İsviçre'de Chaplin'in yanına gitmeyi de düşündüğü söylenir.

Brecht, Doğu ile Batı arasındaki siyasal sürtüşmelere karışmayı kendine görev saymıştı; bu da onun zamanının bir bölümünü çalıyordu. Brecht Batının siyasal eylemlerine karşı apaçık tavır alırken, Doğu'da kendine ters gelen gelişmelere karşı örtük bir biçimde tavır koyuyordu; karşı yana koz vermek istemiyordu büyük bir olasılıkla. İşte son yıllarında, Batı'dan bakıldığında, ilginç bir alacakaranlık içinde gizlenmiş gibi görünmesinin nedeni buydu.

Galilei için sonradan düştüğü notlarından kimi tümceler, Brecht'in konumuna ilişkin bir fikir verebilirler belki *«Oyun, otoritenin geçici zaferini gösteriyor, yoksa ruhbani sınıfının değil.»* Bu düşünceyi Brecht'in konumuyla bir bağ içinde yorumlamaya kalkarsak, şöyle bir soruyla karşılaşıyoruz: Acaba Brecht devrimin ruhu (düşünsel içeriği) ile devrimi yöneten otorite (güçler) arasında bir ayırım mı yapmaktadır? Brecht, Galilei'ye ilişkin düşüncesini şöyle sürdürür: *«Oyunda Galilei'nin hiç bir zaman kilisevi doğrudan karşısına almaması, tarihsel gerçeğe uygun düşüyor. Galilei'nin kiliseyi hedef alan tek bir sözü yoktur. Olsaydı, (o zamanki) engizisyon gibi ise büyük bir ciddiyetle eğilen bir araştırma komisyonu böyle bir sözü muhakkak bulup ortaya çıkarırdı.»* Brecht'in Doğu Almanya'daki otoritevi karşısına alan tek bir açıklaması yoktur; (...) Ve aransa da böyle bir düşünceyi içeren herhangi bir tümcenin bulunamayacağı kesindir. Brecht yukarıdaki düşüncesini şöyle sürdürür: *«Roma Papalığının Araştırma Kurulu'nun en büyük gökbilgini Christoph Flavius'un Galilei'nin buluşlarını doğrulaması, da aynı şekilde tarihsel gerçeğe uygun düşmektedir... Öğrencileri arasında din adamlarının bulunduğu da doğrudur...»*

Galilei'nin, araştırmalarının tepesinde baykuş gibi dikilen engizisyon ile araştırmalarının ürünlerini metalaştırarak bunlardan ticari kazanç sağlamaktan başka derdi olmayan Venedik Cumhuriyeti arasında yaptığı seçim de, 1938'lerin mültecisi Brecht'in seçimini anımsatmaktadır. Savaş sonrasında «çaresiz ve yurtsuz» aydının sefaleti konuları Batı Almanya'da uzunuzadıya tartışılmıştır. Bu konulara yeniden dönmek gereksiz. Brecht'in, Demokratik Alman Cumhuriyeti yönetimi karşısındaki, sırf çalışmalarını tehlikeye düşürmemek için akıllıca davranarak ne gibi ödünler verdiğini ve yönetim karşısındaki gerçek düşüncelerinin hangi sözlerinde yansıdığını belirlemek, bu bağlamda oldukça zordur. İnsan eyleminin «siyasal» seçimine bağlı davranışı ile «gerçek» davranışı arasındaki çatışma, bu eylemin ikiye bölünmüşlüğü, Brecht'in hemen tüm yapıtlarında karşımıza çıkan bir izlektir. «*Savaş Hummaşı*»nın basılması yasaklanmak istenince, Brecht kamuoyunu yanına almaya çalışarak sert bir tavırla savunmaya geçmiş, Dünya Barış Komitesi'ne başvurma tehdidini bile savurmaktan çekinmemiştir. Sanatsal eğilim ve düşüncelerinde kendisine müdahale edilmeye kalkışıldığında, kararlı ve ödünsüzdü hep. Öfkeli ve hedef aldıklarını yerici dizelerle sanatın resmi görevlilerine darbeler indirmiş, kendi yardımcı yönetmenlerine, çalışma arkadaşlarına yazın dergilerinde Brecht - Tiyatrosu çerçevesi içinde boyutlu, ateşli tartışmalar açtırarak tiyatroyu savunmuştur.

Brecht yalnızca gençlik yıllarında değil, ömrünün son yıllarında «kendine uygun olanı» bulduktan sonra da huzursuzdu. Ona göre bir düşünceyi benimsemek, bu düşüncenin temsilcisi dogmacı (resmi) görevlilere körükörüne katılmak anlamına gelmemekteydi.

Kuşkuya Övgü şiirinde bu resmi dogmacılara birkaç dize atfetmiş olmalı :

Bunlar, hiç kuşkuya kapılmayan tasasızlar
Sindirmeleri enfes, yargıları şaşmaz
Olgulara inanmazlar, yalnızca kendilerine inanırlar.
Çok gerekirse,

Olgular onlara inanmalıdırlar. Kendilerine gösterdikleri sabır
Sınırsızdır. Kanıtlayıcı gerçekleri
Muhbir kulağıyla dinlerler.

Brecht'in en yakın dostlarından birinin, «O, hiçbir resmi çizgiyi savunmuyor, yalnızca kendi çizgisini savunuyordu.» sözü herhalde yerindedir. Brecht birçok resmi çalışma, konuşmalar, açık oturumlar, toplantılar yapmıştır. Ama böyle resmi istekler doğrultusunda çalışmalar ona oldumolası ters geldiğinden, bunları ya görev bilerek ya da kimi ayrıcalıklar elde etme amacını güderek yapmış olmalı. Belki de kendi yetke gücüne dayanarak kimi şeyleri değiştirebileceğini ya da önleyebileceğini de ummuş olabilir.

Brecht'in resmi devlet politikası doğrultusunda şiirler üstlendiği izlenimini de ediniyoruz. Bu şiirler tek sözcükle kötü. *Darı Yetiştirmek* gibi bir şiir onun temel dünya görüşlerine uygun düşmekle birlikte, insanı düşündürmeden edemeyecek kadar da onun öteki şiirlerinin düzeyinin çok gerisinde kalıyor. Şiirdeki heyecanlandırıcı hava yapay bir uzunluk gösteriyor; hani yer yer gülünç bir etki yapacak kadar; bunu bilerek yapmadığını kabul etmek zor olsa gerekir.

Joseph Stalin darıdan sözetti
Mitschurin'in öğrencilerine, gübreden ve kurak rüzgardan sözetti
Ve Sovyet halkının büyük hasat ustası
Darıyı yabanileşmiş bir çocuk olarak adlandırdı.
...İki kez tarlayı koyun gübresiyle gübrelediler
Kolhozda böyle bir şey ilk kez oluyordu.
Ve yaşlı adam kendi elleriyle yaptı bu işi ama isteksiz
Gelgelelim akademinin onurunu düşünüyordu...

Oysa, aralarından kimileri tamamen yeni olan oyunlarını Berliner Ensemble için hazırlarken, bu oyunları gene bir dizi song ile «lezzetlendirmiş»ti; işte bu song'ların yirmili yıllarda yazdıklarından hiç de geri kalır bir yanları olmayışı, onun ozansal gücünün ve yeteneğinin gerilemesinin aslında

sözkonusu olamayacağının bir kanıtıdır; *Davullar ve Trampetler*'den iki song alalım:

Ayrılacaksam senden
Adamlar, atlar yüzünden
Yatıyor rıhtımda kraliçenin büyük gemisi
Bir başkasını bul kendine Minna
Çünkü bu gemi gidiyor Virginya'ya
Ve aşk bitti.

Ve bizler iki üç bin, duruyoruz
Ve adamıyla, faresiyle fırtınasıyla
Açılıyor kraliçenin büyük gemisi engin sulara.
Ama birşeyi bilmen gerek Jimmiy
Hep arayacağım seni
Birlikte olursam bir gün bir başkasıyla.

Haydi yiğidim, giyin kuşan
Virginya'da hiç bir zaman
Çocuk çığlığı, kadın kavgası bulunmaz
Orada tepelerin ve denizin ötesinde.
Kral Georg, ikibüklüm ve yaşlı
Alnında bir dert çizgisi var

İmparatorluğu yıkılacak diye
Orada tepelerin ve denizin ötesinde.
Güzelim, geri dönmezsem eğer
Mutluluğumuzun yerinde yeller eser
Ama Kral Georg oturuyor görülmedik bir keyifle
Orada tepelerin ve denizin ötesinde.

Sözünü ettiğimiz bu devlet ideolojisi çizgisindeki, sayıları üçü dördü geçmeyen şiirlerde, şiir sanatı yönünden bir başarısızlık varsa, ortaya şu sorular çıkar: Bu şiirler ödün müdürler? Kasten mi kötü yazılmışlardır. İçinden gelmeden öylesine savurmuş mudur bunları?

Yeni tür bir heyecan yaratma gerekliliği gündeme geldiğinde, heyecanın her türlüsüne karşı oluşu, bir engel olarak önüne dikilmişti kuşkusuz. Brecht'in büyüklüğü

ve gücü, hep burjuvaziye yönelttiği eleştiriden gelmiştir ve bu durum yaşamının sonuna değin geçerliliğini korumuştur. Onun oyunlarındaki büyük figürler, proletaryanın kusursuz, olumlu kahramanları olarak karşımıza çıkmazlar; onun büyük figürleri, iç savaşların, hesaplaşmaların zorlu, çetin ceviz figürleridir. Biha'nın yirmili yıllarında «Sol Dönemeç» adlı yazısında Meyerhold tiyatrosuna yönelttiği soru, aslında Brecht'e de sorulabilir. «Yeni sosyalist dünyada büyük kuruluşu anlatan oyun nerede acaba?» Brecht, resmi ağızların tüm ileri sürdüklerinin aksini, *Yeni Dünyanın*, yeni toplumun yaklaştığını görmüyordu...

Yapıtlarında bulduğumuz biricik heyecan, *Devrimci Ana'nın* heyecanı, Berliner Ensemble'daki son sahnelenişinde sahnedekinden farklı (dış) gerçekliğin olumsuz etkisiyle, alabildiğine yadırgatıcı, kof gelmişti izleyiciye. Ama tiyatroda gösterilen devrimci hareket ile tiyatro dışındaki gerçeğin birbirine uymayışından, gene de kişinin çıkaracağı kendine özgü sonuçlar olmalıydı. İşte bu bağlamda Brecht tiyatrosundan gelen savlar ve mücadeleci zorunluluğunu gösteren dayanaklar, çok yönlü bir etki gücüne sahiptiler. Brecht *yukardakiler*'den söz edince, sanki iki tür iktidar sahiplerini kastettiği izlenimi verebiliyordu, ama Brecht'in doğrudan resmi hesaplaşması, hiç kuşkusuz batının düzenine yönelikti; 1955'te Paris Anlaşmalarını hedef alan bir konuşma yapmış, Bonn Parlamentosunun, askerliği yeniden mecburi hizmet olarak koyma kararına karşı çıkan bir mektup yazmıştır. 1951'de ise *tüm* Alman sanatçı ve yazarlarına yönelttiği bir manifestoda, kısıtsız ifade özgürlüğü talebinde bulunurken, bir öbeği bu talebin dışında tutmuştur: *Savaşı yücelten ve kaçınılmazmış gibi gösteren yazılara ve sanat yapıtlarına ve halkların birbirinden nefret etmesine yol açanlara, bu nefreti kışkırtanlara özgürlük verilmemeli.*

Düşüncesini şu uyarıyla bitiriyordu 51'de: *Büyük Kartaca üç savaş yaptı. Birincisinden sonra hâlâ güçlüydü, ikincisinden sonra Kartaca hâlâ insanların oturabildiği bir yerdi, üçüncüsünden sonra Kartaca'nın yerinde yeller esiyordu.*

Brecht iki kez resmen ödüllendirildi. 1951'de en yüksek ulusal nişanla, 1955'te ise Stalin barış ödülüyle. Yapıtlarının resmen benimsenmesi anlamına gelen bu ödülleri almakla, yapıtlarına daha geniş ve daha büyük bir etkinlik alanı sağlamayı ummuş olabilir, ama gene de resmi dogmaya kendini kaptırmamıştır. Galilei'sine, «*Eski inancın yerini yenisi ya da körlüğe duyulan korkunç bir arzu almamalıdır kesinlikle*» dedirtirken ya da *yeni dönemi, içinde her türlü hayalgücünün yer aldığı; son derece dar görüşlerle ancak kısıtlanabilecek* birşey olarak tanımlarken de, resmi parti izlencesi karşısındaki tavrını belirtmiş oluyordu.

Brecht'in ne kerte ikilemli ve çelişkili bir konumda bulunduğunu 17 Haziran 1953 Berlin Ayaklanması açıkça göstermiştir. Ayaklanma üzerine Brecht, devrin Cumhurbaşkanı Ulbricht'e bir dizi ince ve eleştirel düşüncenin ve değişiklik önerilerinin yer aldığı bir mektup yazma olanağından yararlanır. Ancak Ulbricht bu mektuptan, Brecht'in temelde Doğu Alman resmi politikasıyla görüş birliği içinde olduğu anlamına gelen son tümceyi yayınlatır. Bu da onun düşüncelerinin saptırılması demektir. Bunun üzerine Brecht, Ulbricht'e bir telgraf çekerek karşı devrim ile haklı direniş arasındaki ince ayrımı belirginleştirir: «*17 Haziran sabahı, işçilerin gösterisinin saldırgan amaçlarla yönünden saptırıldığı ortaya çıkınca, Sosyalist Birlik Partisi'ne bağlılığımı dile getirdim. Şimdi kışkırtıcı ajanların bulunup meydana çıkarıldığını ve bağlantı yuvalarının dağıtıldığını umuyorum. Bununla birlikte haklı hoşnutsuzluklarından ötürü gösteri yapmış olan işçilerin kışkırtıcılar ile aynı kefeye konmadıklarını, böylece çeşitli alanlardaki yanlışlara karşı çıkan seslerin daha başlangıçta bastırılmadığını umarım.*» Bu telgraf 23 Haziran 1953'te «*Neues Deutschland*» gazetesinde yayınlandı. Yakınları, Ulbricht'e yazdığı mektubun hasıraltı edilmesinden sonra Brecht'in manen yıkıldığını ve gerçeği anlamaları için tüm dostlarına bu mektubun kopyalarını gösterdiğini söylüyorlar. Ama Brecht'in, olup biteni apaçık protesto ettiğine ilişkin herhangi bir belirti yoktur ortada. Sertleşen ko-

şullar altında tiyatrosunun kapatılacağından ve katılaşan bir devrimin etki alanı içinde son özgür sesin de boğulacağından korktuğu için mi? Yoksa, yanıtın mektup aracılığıyla mı, yoksa yapıtlarının bütünü aracılığıyla mı daha etkili olacağı sorusunu kendine sorduğundan mı? Bize bıraktığı yapıtları arasında onun inatçı ve olup biteni hoş karşılamayan tavrının yansımalarını bulduğumuz bir şiiri vardır.

ÇÖZÜM

17 Haziran ayaklanmasının ardından
Yazarlar Birliği'nin sekreteri
Stalin Bulvarı'nda bildiriler dağıttırdı
Halkın, hükümetin güvenini kötüye kullandığını yazan
Ve ancak iki kat çalışmayla
Yeniden hükümetin güvenini kazanabileceğini.
Daha kolay olmaz mıydı
Hükümet halkı dağıtıp
Yerine bir yenisini seçse?

«*Kötü Sabah*» başlığını taşıyan ve Brecht'in, ömrünün son birkaç yılı içinde onu kuşatan çelişkili ortamı göz önüne seren dizeleri de bu sıralarda yazılmış olmalı:

Güzelliğini herkesin bildiği çınar
Yaprakları soluk bir döküntü bugün. Göl
Bir çirkef su birikintisi, aman karıştırmayın!
Aslanağzının altındaki küpe çiçekleri; bayağı ve kendini
beğenmiş
Niçin?
Bu gece düşümde parmaklar gördüm, bana çevrili
Bir cüzzamlıyı gösterir gibi, parmaklar çalışmaktan
nasırlı
ve kırıktı.
Bağırdım onlara cahiller diye
Suçumu bile bile.

1953 yılının Brecht için büyük bir sarsıntı yılı olduğu izlenimi ediniyoruz. İçinde, zamanların değişme umudundan

başka birşey bulunmayan *Horas'ı Okurken* başlıklı şiir de o günlerden kalma:

Tufan bile
Sonsuza dek sürmedi.
Bir kez yıktılar
Kara sular bentlerini
Kuşkusuz çok azı
Daha uzun sürebildi.

Umutsuzluk belirten son tümce, Schweyk'ın eninde sonunda aşmayı umabildiği «tufan»ın bitişini görme umudunu yitirdiğini gösteriyor Brecht'in. Diyalektik bir dönüşümü de birlikte getirmesi gereken zamanın o önü alınmaz akışı, belli bir sürenin geçme zorunluluğu, onu kederli bir sabırsızlığa boğmuştu.

Yol kenarında oturuyorum.
Sürücü tekerleği değiştiriyor
Hoş değil başım, geldiğim yerle
Hoş değil başım, gittiğim yerle
Niçin izliyorum peki tekerleğin değiştirilmesini
Sabırsızlıkla?

Brecht ile sık sık tartışan eski bir mücadele arkadaşı Brecht'e yolladığı bir mektupta, o acılı yıllarda çekilmiş bir fotoğrafa ilişkin görüşlerini de ekler:

«... bir de bir Milano gazetesinde senin bir fotoğrafını gördüm. Sana öylesine acılı bir görünüş veren bedenin mi, ruhun mu? Bu fotoğrafı (gazeteyi) 2500 yıldan beri hiç bir değişiklik göstermeyen Palermo'da gördüm. Jandarmalar hâlâ en şişko adamlar. Sana, bin yıllık Reich kurulmadan önce de şu eski özdeyişe saygımı belirtmiş olmalıyım. Tartışmalarla büyüdük ve tartışmalardan yoksun öleceğiz; ben ise henüz ölmek istemediğimden, şimdilerde (hiç değilse) yalnız kendimle tartışıyorum.»

Kimi şeyleri Brecht de yalnızca kendi kendisiyle tartışıyordu herhalde. Ama o, açık ya da dolaylı mücadeleden hiç

yılmadı. En güçlü silahı ısırıcı alayı ile her yöne saldırıp durdu. Brecht'in keskin eleştiri yeteneğinin hiç körelmediğini gösteren bir çok anı anlatılır. Örneğin Stalin Bulvarı'nın açılışından sonra, projenin gerçekleştiricisi mimar Henselmann'a şöyle dediği söylenir: *«İyi ki sosyalist bir devlette yaşıyoruz; böylece bir iki yıl içinde bu caddeyi gene dinamitleyebiliriz.»* 1956'da Wilhelm Pieck'in doğum günü nedeniyle Demokratik Alman Cumhuriyeti yazarları isteyerek ya da zoraki, onur defterine sayfalar dolusu övgüler doldururlarken Brecht en kısa tümceyi yazmıştı: *Eğer Wilhelm Pieck şu anda Almanya'nın ileri kesiminin (doğunun) başkanı olmasaydı hemen olması gerekirdi.*

Bu tümceden kamuoyunun ancak yıllar sonra haberi oldu. 1956'dan sonra kişileri putlaştırma politikası orada da bir yana bırakıldığından, onur defteri rafa kaldırılmıştı.

Brecht, tartışmalarda yeni bilgiler edinmekten ve hesaplaşmalardan geri kalmadı. Masaların üzerinde büyük bir dikkatle incelediği gazete ve haber bültenleri dağ gibi yığılı dururdu. Sonunda hastalığı onu çalışmaktan tümüyle alakoyuncaya değin bıkıp usanmadan çalışmıştır. Brecht o dönemlerde çok az uyku uyumaktaydı; giderek zayıflayan ve güçsüz düşen bedenine belki de çok yüklenmişti. Kafası sürekli sorunlarla yüklüyken bedenini tamamen ihmal etmiş olması, erken ölümünün nedenlerinden biri olabilir. Yakınları, Brecht'in o sıralarda şaşırtıcı bir hareketsizlik içinde bulunduğunu söylüyorlar. Evinden dışarı istemeye istemeye çıkıyor, hep arkadaşlarını kendi evine çağırıyor, elli metrelik uzaklıklara bile arabasıyla gidiyordu. Dört duvar arasında, konuşmalarda, tartışarak kendi dünyasını kurduğu yerde, ya da tiyatrosunda kendini rahat ve huzurlu hissediyordu. Brecht'e özgü bu tipik yaşama tarzı, bu tasarım, bir tür yaşamı (gerçeği) soyutlama, düşüncede kurgulama öğesini de içeriyordu. Brecht istediği kadar olayların derinine insin, gazetelerin sunduğu tüm bilgileri, haberleri, olup biteni izlesin; gene de belli bir gerçeği hep elinden kaçırıyordu sanki.

Brecht'in dış dünyayı algılama eksikliğinin, o dünyaya

karşı gösterdiği bir tür duyarsızlığın tipik örneklerinden biri, onun doğaya yaklaşımında kendini ele verir. Bir keresinde Günther Weisenborn'a, kendi yapıtlarında doğa betimlemeleri bulunmadığını söylemiştir. Doğayı, dünyasının yalnızca bir parçası, birşeyin simgeleyici göstergesi olarak gördüğü yadsınamaz. Erken dönemindeki şiirlerinde toplumdışı, başıbozuk bir doğa görülür. Bu doğa, korkunç bir güce sahiptir; sömürgen ve oburdur; ışıl ışıl yanar ve çürümektedir; yukarıda soluk renkli, ürkütücü gökyüzü bomboş ve kımıltısız durur; arasıra tek bir bulut şöyle bir yoklar geçer; ama «başımı kaldırdığımda, rüzgar bulutu alıp götürmüştür bile.» Yirmili yılların şiirlerinde, bu doğa birden silinip gider. Svendborg Şiirleri'nde kimi yerlerde karşımıza çıkar gene. Şöyle bir an aydınlık; berrak ve yalındır bu doğa, dönemin büyük sarsıntısına karşın belli belirsiz bir umudun ürkek sesini ulaştırır bize. Bahçede çocukların salıncağı için çakılmış kazıklar bu doğanın parçasıdırlar; üşümesin diye üzerini çuvalların örttüğü küçük ağaç; Laotse'nin son bir kez dönüp baktıktan sonra belleğinden çıkarıp attığı vadi; dehşet çığlığının yayıldığı bataklık ve yapraklar ve Finlandiya sazlıklarında sabah alacasının kızılı: tüm bunlar, anlık, geçici izlenimler gibidirler; yoksa uzunuzadıya ezgileri söylensin, sürüp gitsinler diye düşünülmemişlerdir :

Bunlar ne biçim dönemler ki,
Ağaçlardan konuşma neredeyse bir suç
Onca rezillik karşısında bir suskunluğu içerdiğinden

Brecht iki kez küçük ağaçların ezgisini söyler. İkisinde de beli bükülmüş ağaçları anlatır; bunlar büyük bir olasılıkla, içinde yoksulların yaşadığı kışlamsı yapıların arasında yetişen ağaçlardır.

Avluda bir erik ağacı durur
Öylesine küçüktür ki, akıl almaz.
Çevresinde bir parmaklık var
Artık ona kim basar
Ufaklık büyüyemiyor;

Evet, büyümeyi pek te istiyor.
Oysa bu sözkonusu olamaz
Aldığı güneş çok az.
Erik ağaçlığına inanan yok onun
Çünkü tek bir erik olsun, vermemiş
Ama bir erik ağacı o
Yaprağından görülüyor bu.

Sonraki yıllarda, yıkıntılar kenti Berlin'in göbeğindeki «Karl-meydanındaki küçük kavak» adlı şiiri yazacaktır. Ağaçta onu çeken yan, ağacın gösterişsizliği, ufak tefekliği ve sefilliğidir. Brecht'in sevdiği ağaç, çiçek vermeyen bir ağaçtır; elbette meyva vermesi hiç düşünülemez. İçinde büyük gizil güçlerin uyukladığını gördüğü bu ağaç bu göze çarpmayan nesne için endişe duyar; onu özenle korur :

BAHÇENİN SULANMASINA İLİŞKİN

Yeşili yüreklendirmek için bahçenin sulanması gerek
Susuz ağaçlara su vermek; yeterinden fazla sula ve
Fundaları unutma,
Meyva vermeyenleri de; bitmiş tükenmişi
Elisıkıyı. Ve gözden kaçırma
çiçeklerin arasında yabani otları, onlar da
susuz. Ve bir de
Taze çimenleri sula ya da yalnızca kurumuşu:
Çıplak toprağı da serinletmeyi unutma.

Cıplak, kıraç toprak, geleceğin umutlarının taşıyıcısı olarak Brecht'in geleceğe dönük beklentilerini içinde gizlemektedir. 1953'ün Kötü düşü'nden sonra doğadaki değişme ürpertici gelir ona.

Brecht bir yandan siyasal tartışmaları ödünsüz bir sertlikle sürdürürken bir yandan da bu olguya alabildiğine zıt bir şekilde, kendi görüşlerini en ince ayrıntısına kadar yaşama geçiren, herkese dostça davranan, misafir seven, keyifli, neşeli, bir öğretmen, bir bilgedir. Brecht'in ölümünden sonra ele geçen yapıtları içinde yer alan küçük bir şiir. Brecht'in

sevdiği o bildik günlük yaşam selinin nesnelerini biraraya toplar:

İlk bakış pencereden dışarıya sabahleyin
Yeniden bulunan eski kitap
Hayran yüzler
Kar, mevsimlerin değişmesi
Gazete
Köpek
Diyalektik
Duş alma, yüzme
Eski müzik.
Rahat ayakkabılar
Kavramak
Yeni müziği
Yazmak; bitki dikmek
Geziler, şarkı söylemek
Güleryüzlü olmak

Yapıtlarında sık sık sözü edilen bu dostça davranış, bu güleryüzlülük, öncelikle soru soranlara ve öğrenenlere, onun çevresinden hiç ayrılmayan ve ona her zaman ulaşabilen dostlarına, öğrencilerine ve çalışma arkadaşlarına gösteriliyordu.

Brecht herkese karşı saygılı ve nazikti, davranışlarında insanlar ile kendi arasına gözle görülür bir uzaklık koyardı. Bir oyuncu olan karısı Helene Weigel'le bile böyle konuştuğu gözleniyordu. Büyük bir Brecht oyuncusu olan karısı, «*Ana*», «*Cesaret Ana*», «*Carrar Ana*» tiplerini yaratırken Brecht'e esin vermiş olmasına karşın, ortak çalışma anında tüm diğerleri gibi onun yalnızca bir çalışma arkadaşıydı. Brecht'in nelerin yapılacağını söyleyiş ve konuşma tarzında, güven ve kimsenin gösteremeyeceği bir alçakgönüllülük okunuyordu. Diğerlerinin görüşlerini, bunlar sert eleştiriler bile olsa, sessizce ve dikkatlice dinlerdi. Öneriler çoğunlukla sonuna dek denenirdi. Brecht için önemli olan, hep yapılan işti, kendi kişiliğini umursamazdı bu bağlamda.

Brecht'in sade yaşayış biçimi, hep şaşkınlık yaratmıştır. Her türlü lükse yetecek parası vardı. Grubuyla tiyatro şenliği için Paris'e gittiğinde, çok küçük bir otele yerleşerek Parislileri şaşırttı. Onun alçakgönüllülüğüne en iyi örnek, oyunlarının ilk gösterimlerinde, oyun dış ülkelerde bile oynanmış olsa, sahneye çıkmamasıdır. İş bitirilmiş, düzeltmeler geride kalmışsa, artık hiç ilgi göstermez ve oradan ayrılırdı.

Dostu Caspar Neher'in anlattığına göre, son yıllarda ölümün kokusunu almaya başlamıştı. 15 Mayıs 1955'te *Alman Sanat Akademisi*'ne bir mektup yazmıştır.

Sanat Akademisinde R. Engels'e

Öldüğümde, bedenimin halka gösterilmek üzere hiç bir yerde korunmasını istemiyorum. Mezarımda yazı olmasın. Oturduğum Chausses caddesindeki evin yanındaki mezarlığa gömülmek istiyorum.

Mektubun amacı, mezar taşına resmi sözlerin yazılmasını önlemekti herhalde. Hegel'inkinin hemen yanıbaşında bulunan mezarını ölümünden önce kendi bulup seçmişti. Ölümünden sonra mezarının önünden günlerce geçenlerin oluşturdukları insan seli, en görkemli devlet törenlerinin söyleyebileceğinden fazlasını söyledi.

Brecht son saatlerine kadar çalışmayı bırakmadı. Ölümünden dört gün önce, durum ciddi olduğu halde, kendisini Galilei'nin provalarına götürmelerini istedi. 1939 yılında Galilei'ye ek olarak kaleme aldığı *Yeni Dönem'in Bildirilişi* başlıklı metne, bugün Brecht'in vasiyetnamesi gözüyle bakabiliriz.

Yeni dönem herşeyi ilgi alanı içine alan hiç bir şeyi değiştirmeden bırakmayan birşeydi ve birşeydir; ama niteliğini (başladıktan sonra) geliştirecek ve alacaktır; içinde her türlü hayalgücünün yer aldığı, ancak son derece dar görüşlerle kısıtlanabilen bir dönemdir. Başlama duygusudur sevilen, öncü konumudur; yeni bir makinayı, daha gücünü göstermeden yağlayanların, bir harita üzerinde beyaz bir leke

oluşturacak kadar yer dolduranların mutluluk duygusudur. yeni bir evin, kendi evlerinin temelini kazanların duygusudur. Bir buluş yapan, herşeyi altüst eden araştırmacı tanır bu duyguyu, yeni bir durum yaratacak bir konuşma hazırlayan konuşmacı.

Brecht'in *Galilei* yorumuna eklediği düşüncelerin aşağıdaki tümceleri değişik yönlerden ele alınabilir. Bu satırlara bakınca, Brecht'in düşüncelerinin Galilei sorununu ve Hitler-dönemini aşıp, donup katılaşmış devrim sorununa; böyle bir katılaşmış devrimin getirdiği sonuçlara, yeniden onarmanın herşeyi yutan dalgasına yöneldiği izlenimini ediniyoruz:

İnsanların bir yanılmasının kurbanı olduklarını, eskinin yeniden daha güçlü, «olguların» onlardan yana değil de onlara karşı olduğunu, onların döneminin, yani yeni dönemin henüz gelmediğini ayrımsamaları ya da ayrımsadıklarını düşünmelerinden doğan hayal kırıklığı korkunçtur. Bu durumda herşey eskisi gibi kötü olmakla kalmaz; eskisinden çok daha kötüdür: çünkü şimdi eksikliğini duydukları şeyleri planları uğruna feda etmişlerdir; öne atılma yürekliliğini göstermiş; ama saldırıya uğramışlardır; eski onlardan öç almaktadır. Buluşunu yayınlamadan önce tanınmayan, ama aynı zamanda da izlenmeyen bir adam olan araştırmacı ya da kâşif, buluşu çürütüldüğü ya da değersiz bulunduğu anda, bir hilebaz, bir şarlatandır: ne yazık ki çok fazla tanınmaktadır artık; isyanı bastırıldıktan sonra; baskı altına alınan, sömürülendir; özel bir baskı ve ceza gören bir kışkırtıcıdır. Didinmenin yerini, bezginlik alır; belki abartılmış umudun ardından da belki abartılmış umutsuzluk gelir. Bataklığa geri düşmeyenler, daha kötüsüne düşerler; idealleri uğruna harekete geçirdikleri etkinlik ve eylemlerinin cezasını çekmemiş olanlar, bu etkinliği ideallerine karşı kullanırlar. Hiç bir gerici, bozguna uğramış ilericiden daha acımasız., hiç bir fil, yabani fillerin evcilleştirilmiş bir filden daha korkunç düşmanı olamaz.

Ve hayal kırıklığına uğramış olanlar; istedikleri kadar

yeni bir dönemde, büyük altüst oluşun döneminde yaşasınlar. Yeni dönemlerden bihaberdirler onlar.

Bir başka görüşü de şöyle Brecht'in : *Oyun yeni bir dönemin başlamasını gösteriyor ve yeni bir dönemin başlangıcına ilişkin kimi önyargıları düzeltmeyi amaçlıyor.* Bu önyargılar, herhalde *abartılmış umutlardı.* Ama aynı bölümdeki başka düşünceler; Brecht'i o derin maddi manevi çöküntüsünün içinden kurtaran etmenin gene de yeni dönem umutlarının yarattığı heyecan olduğunu gösteriyorlar demek yanlış olmasa gerekir :

Yeni bir dönemin eşiğinde durma inancının ne kerte yararlı olduğu ortadadır. Böyle anlarda çevreleri onlara henüz tamamlanmamış, en mutluluk verici düzeltmelere gebe akla gelmiş ve gelmemiş olanaklarla dolu; ellerinde her türlü biçime sokulmaya amade ham gereç gibi görünür. Güne yeni başlıyormuş, dinlenmiş, güçlü, buluş doluymuş gibi gelirler kendi kendilerine. O zamana kadar uzanagelen inanç, batıl inanç muamelesi görür; düne kadar olağan görünen şey, yeni bir evreye boyun eğer. Hep bize egemen olundu, derler insanlar, ama artık biz egemen olacağız...

Kurt Kläber, Brecht'in, *hakikatin somut* olduğunu ileri süren tezine karşı hep kendi tezini koyduğunu söyler : «Biricik hakikat düşlem gücündedir.» Ömrünün son yılında, hastaneden Kläber'e, *haklı olabilirsin* diye yanıt vermiştir Brecht.

Bu son düşüncelerinin çok anlamlılığı oldukça tuhaf ve şaşırtıcı olsa gerekir. Tıpkı, Etna dağına atlamadan önce, ölümüne ilişkin bir sürü yorumu kendi üzerinde toplayan pabucunu öğrencilerine bırakan kahramanı Empodokles gibi, Brecht de bilmece dolu, çözümü birçok koşulla sınırlandırılmış bir yapıtlar bütünü bırakmıştır geriye. Ve amacı, hiç kuşku yok ki, yorumu örtükleştirmek, karmaşıklaştırmak; kim ve hangi türde olursa olsunlar, *yukardakilerden*, büyüklerden ölümünden sonra bile kaçmak ve Schweyk'ı, Azdak'ı gibi, her zaman etkili ama gizemli bir direniş figürü olmaktı.

Brecht ölümünden sonra da bir skandal kahramanı; boyuna yeni yeni tartışmaları körükleyen verimli belâlardan biri olma özelliğini korudu. Kalıcı yapıtı, bir diken gibi çağımızın etine batıp durmaktadır. Çelişkilerle dolu bir yüzyılda direniş figürü olması, Brecht'i, çağımızı baştan başa kaplayan büyük çatışmanın odak noktasına yerleştirmektedir. Onun büyüklüğü buydu. Trajedisi ise bu çatışmanın, yalnızca kendi kişiliğinde, çözülememiş olmasıdır.

BİZDEN SONRA DOĞANLARA

Gerçekten de, karanlık dönemlerde yaşıyorum!
İyimser sözlerin aptallık; kırışıksız bir alının
Duyarsızlık belirtisi olduğu. Gülen,
Korkunç haberi
Henüz almamış demektir.
Ne biçim dönemler bunlar ki
Onca rezillik karşısında bir suskunluğu içerdiğinden.
Ağaçlardan konuşmak, neredeyse suç,
Orada tasasızca caddeyi geçen adam
Sıkıntı içindeki dostları için
Ulaşılmaz biridir artık.

Doğrudur: Geçimimi gene de sağlıyorum
Ama inanın: Bir rastlantı bu yalnızca.
Yaptığım hiçbir şey, doyasıya yeme hakkını vermez bana.
Tesadüfen paçayı sıyırmışım. (Şansım yaver gitmezse,
Hapı yutarım.)
Bana ye iç sen, diyorlar. Şükret bulabildiğine!
Ama nasıl yer içerim ben, eğer
Yediğimi açların elinden almışsam ve
Bir bardak suyumdan bir susuz yoksunsa?
Ne edeyim ki yiyip içiyorum.

Bilge olmayı da isterim.
Neyin bilgece olduğunu: Eski kitaplar da yazıyor,
Kendini dünyanın kavgasının dışında tutmak ve kısa
ömrünü

Korkusuz yaşamak,
Bir de şiddetsiz yapabilmek;
Kötülüğe iyilik ile karşılık vermek
İsteklerini gerçekleştirmemek, onları unutmak
Bilgece sayılıyor.

Gerçekten de, karanlık dönemlerde yaşıyorum.
Kentlere huzursuzluk döneminde indim.
Açlık kol gezerken.
İnsanlar arasına çalkantı sırasında karıştım
Ve onlarla birlikte öfkelendim.
Böyle geçti yeryüzünde
Bana verilen ömrüm.

Yemeğimi savaşlar arasında yedim.
Uyumak için katillerin arasına uzandım.
Aşkı görmezden geldim
Ve doğaya sabırsız gözlerle baktım.
Böyle geçti yeryüzünde
Bana verilen ömrüm.

Yollar gelip bataklığa dayanıyordu zamanımda
Dilim, beni kasaplara ele verdi:
Pek az şey yapabildim. Ama egemenler
Bensiz daha güvenliydiler umudundaydım.
Böyle geçti yeryüzünde
Bana verilen ömrüm.

Güçler çok azdı. Hedef
Çok uzaklardaydı.
Benim için ulaşılmaz olsa da
Apaçık görünüyordu.
Böyle geçti yeryüzünde
Bana verilen ömrüm.

Bizleri yutan tufanın
İçinden yükselecek olan sizler
Düşünün bizim zaaflarımızdan sözederken
Sizlerin atlattığınız
Karanlık dönemleri.

Pabuçlarımızdan çok ülkeleri değiştire değiştire
Sınıf savaşlarından geçtikse de, umutsuzduk
Yalnızca haksızlık varken ve başkaldırı yokken
Ama şunu biliyoruz
Alçaklığa duyulan kin de
Gerer yüz hatlarını.
Haksızlığa duyulan öfke de
Kısıklaştırır sesleri. Ne yazık ki
Dostluğun toprağını hazırlamak isteyen bizler
Kendimiz dost olamadık.
Ama sizler,
İnsanın insanın yardımcısı olduğu
O günler geldiğinde
Anın bizleri
Hoşgörüyle!

KRONOLOJİ

1898 Augsburg, 10 Şubat: Bertolt Brecht'in doğumu (Berhold Eugen Friedrich Brecht), babası kağıt fabrikası müdürü Berthold Brecht, Annesi Sophie Brezing.

1904 İlokul.

1908 Augsburg Kent Lisesi (Stadtisches Realgymnasium).

1914 (Augsburger Neuesten Nachrichten»de yayınlanan ilk şiir ve kısa öyküleri, kullandığı takma ad Berthold Eugen.

1916 Barıştan yana kompozisyon ödevi ve okuldan atılma tehlikesi. Caspar Neher ile arkadaşlık.

1917 Lise mezuniyeti. Savaş hizmetleri yardımcısı olarak büro işi. Ekim ayında Münih Üniversitesine kayıt. Ama sürekli ikametgâhı hâlâ Augsburg, Bleichstr., 2.

1918 Mart : Frank Wedekind için bir meyhanede özel cenaze töreni. Wedekind'in anısına yayınladığı yazı. Ludendorff-Taarruz Savaş Hizmetleri çerçevesinde, Augsburg askeri Hastanesinde görev. **Legende vom toten Soldaten**/Ölü Asker Destanı/. Münih'te tıp öğrenimine başlaması. Lion Feuchtwanger ve Johannes R. Becher'le arkadaşlık. **Baal.**

1919 Augsburg'da yayınlanan «Voltswillen» de çıkan tiyatro eleştirileri/1920 Aralığına kadar/. Münih'te Café Stephanie'de toplanan bir edebiyat çevresine katılması. Trude Hesterberg'in «Wilder Bühne»/Vahşi Sahne/sinde ve Karl Valentin'in tiyatrosunda ortak çalışmalar. **Trommeln in der Nacht**/Gecede Trampet Sesleri/. Karl Valentin'in etkisi altında yazdığı tek perdelikler **Der Bettler. Er treibt einen Teufel aus**/Dilenci Şeytanı Kovuyor/, **Lux in tenebris,** ve **Die Hochzeit**/Düğün/.

1920 1 Mayıs : Brecht'in annesi ölüyor. Karl Valentin, Blandine Ebinger, Erich Engel, Carole Neher ile arkadaşlık.

1921 Münich, «Neuen Merkur»da çıkan kısa öyküler. Berlin'e yolculuk, Arnolt Bronnen ile tanışması.

1922 29 Eylül: «Gecede Trampet Sesleri»nin Münih Oda Tiyatrosunda sahnelenmesi ve Kleist ödülü. Ekim/Kasım: **Hannibal**/ yayınlanmamış parça/üzerine çalışma. 3 Kasım Marianne Zoff ile evlilik. 20 Aralık : «Gecede Trampet Sesleri»nin Berlin'de sahnelenmesi.

1923 12 Mart : Kızı Hanne Marianne'nın doğuşu. 9 Mayıs : **Im Dickicht der Städte**/Kentlerin Fundalığında/nın Münih Residenztheater'da Erich Engel'in rejisiyle sahnelenmesi. Brecht Münih Oda Tiyatrosunda dramaturg. Hitler'in Münih'teki darbe girişimi sırasında, Brecht Lion Feuchtwanger ile birlikte tutuklanacaklar listesinde yeralır. Christopher Marlowe'un «İkinci Eduard'ın Yaşamı»ndan Feuchtwanger ile yaptığı uyarlama.

1924 18 Mart: «İkinci Eduard'ın Yaşamı»nın Brecht'in rejisiyle, Münih Oda Tiyatrosunda sahnelenmesi. Brecht'in Berlin'e yerleşmesi Spichernstrasse 19. 1926'ya kadar Carl Zuckmayer'le birlikte Reinhards Deutschem Theater'da dramaturg olarak çalışması. Helene Weigel ile ilk karşılaşması. Marksizmi köklü biçimde öğrenmeğe, incelemeğe girişmesi. 29 Ekim: «Kentlerin Fundalığı»nın Erich Engel'in rejisiyle Deutschen Theater'de oynanışı, Fritz Kortner Shlink rolünde. 3 Kasım: oğlu Stefan'ın doğuşu.

1925 Boksör Samson-Körner ve ressam George Grosz ile arkadaşlık. «Berliner Börsen - Courier» (1931'e dek), «Volkische Zeitung (1928'e dek), «Das Tagebuch» (1923'e dek) ve «Die Weltbühne» gibi yayın organlarında çıkan kısa yazı ve öyküleri.

1926 14 Şubat Baal'in Brecht'in rejisiyle Berlin'deki Deutschen Theater'da oynanması, Oskar Homolka başrolde. 26 Eylül: **Mann ist Mann**/Adam Adamdır/ın Darmstadt'ta sahnelenmesi. Bronnen ve Alfred Döblin'le birlikte Dresden'de skandal yaratan «Morgerfeier». 1 Aralık «Düğün»ün Frankfurter Schauspielhaus'ta oynanması.

1927 **Hauspostille**/Ev Vaazları/nin basılması. Brecht «Literarischen Welt»in şiir ödülü değerlendirmecisi. Gasparra ve Leo Lania Haşek'in «Şvayk»ını Piscator-Sahnesi için Brecht'le birlikte hazırlıyor. 17 Temmuz «Küçük Mahagonny»nin Baden-Baden'de sahnelenmesi. 22 Kasım: Marianne Zoff'tan boşanması. Fritz Sternberg'le tanışması.

1928 5 Ocak Berlin Halk Sahnesi «Adam Adamdır»ı Erich Engel'in rejisiyle oynuyor. **Dreigroschenoper**/Üç Kuruşluk Opera/ yazıldı ve Berlin'de 31 Ağustos'ta Schiffbauerdammtheater'de Engel ve Brecht'in ortak rejisi ile sahnelendi. Oskar Homolka, Peter Lorre, Ernst Busch, Helene Weigel, Lotte Lenya, Carola Neher, Alexander Granach gibi oyuncuların katılımıyla Brecht bu tiyatroda denemelerini uygulamaya geçirdi. Ammer'in Villon çevirisinin «Üç Kuruşluk Opera»da kullanılması nedeniyle Alfred Kerr'in eser hırsızlığı iddiası. **Aufstieg und Fall der Stadt Ma-**

hagonny/Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü/1928-29.

1929 **Der Flug Lindberghs**/Lindbergh'in Uçuşu/nu ve **Das Badener Lehrstück vom Einverständnis**/Uzlaşma üstüne Baden Öğretici-Oyunu/Baden-Baden kentindeki müzik festivali için Hindemith tarafından bestelenmek üzere hazırlar ve orada bir skandal olarak karşılanır. 31 Ağustos: **Happy End**'in Berlin'de Schiffbauerdamm tiyatrosunda sahnelenmesi. **Jasager**/Evet Deyici/yine Berlin'de oynanır. —Walter Benjamin'le tanışma. Helene Weigel ile evlilik. **Der Jasager und der Neinsager**/Evet Deyici ve Hayır Deyici/1929 - 30, **Die heilige Johanna der Schlachthöfe**/ Mezbahaların Azize Johannası/1929 - 30. Parçalar: **Johannes Fatzer, Aus Nichts wird Nichts**/Hiçten Hiç Çıkar/, **Der Brotladen** /Ekmekçi Dükkanı. Weil'la birlikte: **Berliner Requiem.**

1930 9 Mart «Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü» adlı oyununun Leipzig'te sahneye konuşunun skandala yolaçması. Walter Gilbricht'le eser hırsızlığı davası. Nisan: Brecht Berlin'de Meyerhold-Gastspiel'i izler. Mayıs: Brecht Provence'daki Le Lavandou'da sağlığını düzeltmeğe çalışır, sonunda Münih'te bir sanatoryuma gider. 18 Ekim: kızı Maria Barbara doğar. 10 Aralık: **Die Massnahme**/Önlem/Berlin'de Deutschen Schauspielhaus'-ta Slatan Dudow'un rejisi ve Ernst Busch, Helene Weigel ve Alexander Granach'ın oyunuyla sahnelenir. **Geschichten vom Herrn Keuner**/Bay Keuner'in Öyküleri, **Radiotheorie, Über die Oper**/Opera Üstüne, **Die Massnahme**/Önlem, **Die Ausnahme und die Regel**/Kural ve Kural Dışı, **Aus dem Lesebuch für Städtewohner**/Kent Sakinleri İçin Okuma Kitabı. **Die Beule**/Kanbur senaryosu — «Üç Kuruşluk Film».

1931 Mayıs/Haziran: Kurt Weil, Bernhard Brentano ve Walter Benjamin ile Le Lavandou'da (Güney Fransa) buluşma.

1932 15 Ocak **Die Mutter**/Ana/nm Schiffbauerdammtheater'da Brecht'in rejisiyle sahnelenmesi. Şubat «Mezbahaların Azize Johannası»nın Berlin Radyosunda seslendirilmesi. Mart: **Kuhle Wampe**/senaryo Brecht, reji: Slatan Dudow/filmi gösterime sokulmadan yasaklanır. «Ana» (Gorki'den), **Die Rundköpfe und die Spitzköpfe**/Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar/1932-34, George Grosz tarafından resimlenen bir çocuk kitabı «Üç Asker».

1933 28 Ocak Erfurt'ta «Önlem» oyunu polisin müdahalesiyle yarıda kalır. Organizatör hakkında vatana ihanetten dava açılır. «Mezbahaların Azize Johannası»nın Darmstadt'taki eya-

let tiyatrosunda oynanması şehir meclisi üyelerince yasaklanır. 28 Şubat : Brecht Reischstag yangınının ertesi günü ailesi ve birkaç arkadaşıyla birlikte Almanya'yı terkeder. Uçakla Prag ve Viyana üzerinden Zürih'e gider. Nisan-Eylül Kurt Kläber ile birlikte Carona'da kalır. Sanary-sur-Mer'de Thomas ve Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Ernst Toller ile buluşur. 10 Mayıs: Brecht'in yapıtları naziler tarafından yakılır. Haziran: **Sieben Todsünden**/Yedi Bağışlanmaz Günah/m George Balanchine yönetiminde ilk ve bir defalık temsili, başrolde Lotte Lenya. Paris'te geçici bir ikametten sonra Brecht ailesiyle birlikte Kopenhaga geçmek için acele eder, deniz kıyısında Svendborg'da bir köy evine yerleşir. Danimarkalı naziler sınır dışı edilmesini isterse de, hükümet bunu reddeder. **Die Horatier und Kuriatier** /Horasyalılar ve Kuriasyalılar/1933-34.

1934 Çeşitli sürgün yayın organlarında «Die Sammlung» (Amsterdam), «Die neue Weltbühne» (Prag), «Neue deutsche Blätter» (Prag), «Unsere Zeit» (Paris) da çıkan yazılar. Kasım - Aralık Brecht, Hanns Eisler ile Londra'da. **Dreigroschenroman**/Üç Kuruşluk Roman/, **Lieder, Gedichte, Chöre**/Şarkılar, Şiirler ve Koro Yapıtları. Haziran: Walter Benjamin Svendborg'a ziyarete gelir.

1935 Bahar : Moskova'ya seyahat. Orada Erwin Piscator, Carola Neher, Bernhard Reich, Sergey Tretyakov, Asya Lacis, Gordon Craig ile buluşur. 8 Haziran: Nazilerce resmen vatandaşlıktan atılması. 21-23 Haziran: Paris'te uluslararası yazarlar kongresinde konuşma. 19 Kasım'da «Ana»nın Civic Repertory Theatre'da sahneye konması için Brecht New York'a gider. **Furcht und Elend des Dritten Reiches**/Üçüncü Rayhm Korku ve Sefaleti/1935-39, **Vergnügungstheater oder Lehrtheater**/Eğlendirici Tiyatro mu, Öğretici Tiyatro mu?, **Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit**/Hakikatin Yazılışında Beş Güçlük.

1936 Ocak-Şubat: Hanns Eisler'le birlikte New York'da antifaşist bir toplantıya katılır. «Yedi Bağışlanmaz Günah Kopenhag'da tek bir temsilden sonra kaldırılır. Temmuz : Londra'daki Uluslararası Yazarlar Kongresine katılır. 4 Kasım: «Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar» Kopenhag'ta sahneye konur. Moskava'da yayınlanan «Internationale Literatur» dergisine yazılar verir, «Das Wort» dergisinin redaksiyonunu Lion Feuchtwanger ve Willi Bredel ile birlikte üstlenir (1939 Martina kadar). **Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst**/Çin Oyun Sanatı Üzerine Düşünceler.

1937 Mayıs «Üçüncü Rayhın Korku ve Sefaleti»nin Paris'te Brecht'in rejisiyle sahneye konması. **Die Gewehre der Frau Carrar**/Carrar Ananın Silahları/nın yazımı ve Paris'te Almanca olarak 17 Ekim'de sahneye konması (Slatan Dudow'la ortak yönetim). Ekim: **Tui-Roman**'ın yazımına başlaması (tamamlanmadı). Sanary-sur-Mer'de Lion Feuchtwanger'in yanına gidiş. 28 Eylül: Paris'te Thélâtre de l'Étoile'de «Üç Kuruşluk Opera»nın Yvette Guilbert'le sahneye konması.

1938 «Carrar Ananın Silahları»nın Kopenhag'da sahneye konması vesilesiyle Martin Andersen-Nexö ile buluşma. 21 Mayıs: «Üçüncü Rayhın Korku ve Sefaleti»nden bir kaç sahnenin Paris'te Salle d'Iléna'da Slatan Dudow'un yönetiminde Ernst Busch ve Helene Weigel tarafından oynanması. 26 Mayıs: Brecht'in eserlerinin Düsseldorf'taki «Yozlaşmış Sanat» sergisine konması. Haziran-Ekim: Walter Benjamin Svendborg yakınlarındaki Skovbostrand'a Brecht'in yanına gelir. Temmuz: «Wort» defgisinde ekspresyonizm tartışmasının başlaması. **Weitere und Vielfalt der realistischen Schreibweise**/Gerçekçi Yazım Tarzının Boyutları ve Çokyönlülüğü 1938-39, **Leben des Galilei**/Galile'nin Yaşamı 1938-39, **Der Gute Mensch von Sezuan**/Sezuan'ın İyi İnsanı 1938-39.

1939 23 Nisan: Brecht İsveç'e geçer ve Stockholm yakınlarındaki Lidingö adasında heykeltraş Nisan Santesson'un evinde bir yıl kadar kalır. 12 Mayıs: Brecht Londra'da sürgünlerin toplantısına katılır. Toplantının adı: «Yaratıcı Sürgün». 20 Mayıs: Brecht'in babası ölür. —Temmuz: «Üçüncü Rayhın Korku ve Sefaleti» Paris'te Pierre Abrahams'ın yeni topluluğu, «Les Comédiens d'Anjou» tarafından oynanır. **Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rythmen**/Düzensiz ritimli Uyaksız Şiir Üstüne, **Das Verhör des Lukullus**/Lukullus'un Sorgusu, **Mutter Courage Und ihre Kinder**/Cesaret Ana ve Çocukları, **Svendborger Gedichte**/Svendborg Şiirleri.

1940 Nisan: Brecht Helsinki'ye gider, Finli kadın şair Hella Wouliljoki'nin Marlebäk'teki çiftlik evinde Temmuz'a dek kalır. Beromünster radyosu «Lukullus'un Sorgusu»nu yayınlar. **Studien**/Çalışmalar, **Neue Technik der Schauspielkunst**/Oyun Sanatının Yeni Tekniği, **Die Strassenszene**/Sokak Sahnesi, **Herr Puntila und dein Knecht Matti**/Bay Puntila ve Uşağı Matti, **Anmerkungen zum Volksstück**/Halk Oyunlarına İlişkin Notlar, **Flüchtlingsspräche**/İki Mültecinin Konuşmaları.

1941 19 Nisan: «Cesaret Ana»nın Zürih Schauspielhaus'ta oynanışı. Mayıs : Alman birlikleri Finlandiya'ya doluşurken, Brecht ailesiyle birlikte Moskova üzerinden Sibirya ekspresi ile Viladivostak'a gider. Ölümcül hasta Margarete Steffin'i Moskova'da bırakır. Haziran: Vilandivostok'tan Kaliforniya'daki San Pedro'ya hareket. Hollywood yakınlarında Santa Monica'da ev. Orada Lion Feuchtwanger, Peter Lorre, Fritz Kortner, Fritz Lang, Helene Thimig, Max Rheinhardt. Elizabeth Bergner, Alexander Granach, Leonhard Frank, Ferdinand Bruckner Aldous Huxley, Wystan Hugh Auden. Christopher Isherwood, Hanns Eisler, Paul Dessau, Heinrich Mann, Herbert Marcuse, Günther Anders, Alfred Döblin ile görüşmeler. Charlie Chaplin ile dostluk.

1942 Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer ile görüşmeler. Ekim: Lion Feuchtwanger ile **Die Geschichte der Simone Machard**/Simone Machard'ın Öyküsü/üzerinde çalışmaya başlar (1943 Şubat'ına kadar). Eric Bentley, Fritz Kortner, Fritz Lang ve Vladimir Pozner ile birlikte filim taslakları üzerinde çalışmalar. New York'ta çıkan «Aufbau» ve «Austro American Tribune» ve Buenos Aires'te çıkan «Das andere Deutschland» dergileri için yazılar.

1943 4 Şubat «Sezuan'ın İyi İnsanı»nın Zürih'te sahnelenmesi Şubat Brecht New York'ta Piscator, Wieland Herzfelde, Ernst Bloch, Berthold Viertel, George Grosz, Ernst Sternberg ve Wystan Hugh Auden ile biraraya gelir. Haziran: Kurt Weil Santa Monica'ya Brecht'in yanına gelir. 9 Eylül: «Galile'nin Yaşamı» Zürih'te oynanır. Paul Dessau ile birlikte **Die Reisen des Glücksgotts**/Talih Tanrısının Seyahati/için 1947'ye dek süren çalışma. United Artists bünyesinde **Hangman also die**/Cellatlar da Ölür/ Filmi için Eritz Lang ile ortak çalışma. New York'ta W.H. Auden'ın çevirisiyle **A penny for the poor**/Üç Kuruşluk Roman/.13 Kasım: Brecht'in oğlu Frank Rusya'da savaşta ölür. **Duchess of Malfi** (Webster'den) 1943-44.

1944 **Der kaukasische Kreidekreis**/Kafkas Tebeşir Dairesi/ 1944-45.

1945 «Üçüncü Rayhın Korku ve Sefaleti» New York'ta oynanır.

1946 Charles Laugthon'la «Galile'nin Yaşamı»nın çevirisi ve hnclenmesi. New York'a çeşitli yolculuklar. Sonbahar: Brecht «Malfi Düşesi»nin ilk gecesi için New York'ta, oynayan Elisabeth Bergner.

1947 «Üçüncü Rayhın Korku ve Sefaletinin» Berlin'de ilk tem-

sili. 31 Temmuz: «Galile'nin Yaşamı»nın Amerikanca metninin Beverley Hills'te Charles Laugthon'un oyunuyla Hollywood çevresine sunulması. «Galiie'nin Yaşantısı»nın taslaklarının kitap haline getirilişi. 30 Ekim: «antiamerikan davranışlardan dolayı Washington'da sorgulanması. 31 Ekim: Paris ve Zürih'e uçuş. Kasım: antiamerikan davranışlardan dolayı Washington'da sorgulanması. 7 Aralık: New York'ta Maxime Elliott'un tiyatrosunda «Galile'nin Yaşantısı».

1948 Zürih gölü kıyısındaki ev. Max Frisch, Caspar Neher ve Günther Weisenborn ile birlikte. Şubat: Antigone taslağının Helene Weigel baş rolde oynanması. 5 Haziran: «Bay Puntila ve Uşağı Matti»nin Zürih Schauspielhaus'ta oynanması. Brecht Batı Almanya'ya geçiş izni bekliyor. Bu izin müttefik makamlarca verilmeyince, Çek pasaportu ile Prag üzerinden Doğu Berlin'e geçiş. Weissensee'de ev. Alman tiyatrolarının genel yönetmenliği. **Antigonemodel 1948, Kleines Organon für das** Theater/Tiyatro için Küçük Araç, **Tage der Commune**/Komün Günleri, **Kalendergeschichten**/Takvim Öyküleri.

1949 Versuche/Deneyler/in Suhrkamp Yayınevince yeniden basımı. Eylül Brecht Helene Weigel ile birlikte Berliner Ensemble topluluğunu kurar. 3 Ocak: «Cesaret Ana»nın ilk gecesi. 12 Kasım: «Bay Puntila...»nın Berlin Alman Tiyatrosunda Berliner Ensemble tarafından sahnelenmesi. **Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar**/Bay Julius Sezar'ın İşleri.

1950 15 Nisan: Lenz'in **Hofmeister**/Saray Öğretmeni/nin Berliner Ensemble tarafından oynanması. Brecht Alman Sanatlar Akademisi üyesi. 12 Nisan: Brecht Helene Weigel ile birlikte Avusturya vatandaşlığına alınır. Buckow'da ev. **Buckower Elegien**/Buckow Elejileri.

1951 12 Ocak «Ana»nın Berliner Ensemble tarafından Deutschen Theater salonunda oynanması. 17 Mart: «Lukullus'un Sorgusu»nun Berlin Devlet Operasında sahnelenmesi. Parti kanalıyla metinde bir değişiklik yapılması kararı. Ağustos: **Herrnburger Bericht**/Baykentliden Haber/in Doğu Berlin'deki Dünya Gençlik Festivalinde oynanması. 26 Eylül: «Alman Sanatçıları ve Pazarlarına Açık Mektup». 7 Ekim: Brecht'e en büyük ulusal nişan verilir. 8 Kasım: «Dünya Barış Konseyine Mektup». **Der Herrnburger Bericht, Die Erziehung der Hirse**/Darı Yetiştirmek, **Hundert Gedichte**/Yüz Şiir/in basılması. **Die Dialektik auf dem** Theater/Tiyatroda Diyalektik 1953-56.

1952 Şubat : Varşova'ya yolculuk. 16 Kasım: «Carrar Ananın Silahları»nın Berliner Ensemble tarafından sahnelenmesi.

1953 Ocak Ethel ve Julius Rosenberg'in idam edilmemesi için Albert Einstein, Arthur Miller ve Ernest Hemingway'e mektup. Mayıs: Brecht PEN Klübün batı ve doğu merkezlerinin genel kurulunda başkanlığa seçilir. 17 Mayıs: Erwin Strittmatter'in **Katzgraben/Kedimezarı/nın** Berlin Ensemble tarafından sahnelenmesi. Berlin'deki 17 Haziran işçi ayaklanması üzerine Brecht parti sekreteri Ulbricht'e bir mektup yollar, bunun yalnızca son cümlesi açıklanır. 21 Haziran Ulbricht'e bir telgraf daha yollar. **Turandot oder der Kongress der Weisswäscher**/Turandot yada Çamaşırcılar Kongresi.

1954 Mart : Berliner Ensemble Schiffbauerdamm Tiyatrosuna taşınır. 15 Haziran: «Kafkas Tebeşir Dairesi»nin bu tiyatroda sahnelenmesi. Temmuz sonu: Berliner Ensemble gurubu Paris Festivalinde «Cesaret Ana» oyunu ile birincilik ödülünü alır. Ekim: **Bei Durchsicht meiner ersten Stücke.** Johannes R. Becher ile birlikte **Gesamtberliner Gespräche**/Tüm Berlin Konuşmaları/nın yönetilmesi. 21 Aralık: Uluslararası Stalin ödülünün verilmesi. Batıda Suhrkamp ve doğuda Aufbau Yayınevlerinin Brecht'in toplu eserlerini basmağa başlaması.

1955 12 Ocak Johannes R. Becher'in **Winterschlacht**/Kış Muharebesi/nin Berliner Ensemble'da sahnelenmesi. 12 Şubat : Dresden'de Alman Barış Konseyinde konuşma ve Paris Anlaşmasına karşı bir açıklama. 23-24 Mart: Brecht PEN'in Hamburg'daki toplantısına katılır. 15 Mayıs: Brecht Alman Sanatlar Akademisine nasıl gömülmek istediğine ilişkin bir mektup yazar. Uluslararası Stalin Barış ödülünü almak üzere Moskova'ya gider. Titatroya ilişkin Darmstadt Söyleşi Toplantısına «Bugünkü Dünya Tiyatro kanalıyla Yeniden Canlandırılabilir mi?» başlıklı bir yazı yollar. Haziran : Paris Festivalinde «Kafkas Tebeşir Dairesi» oyunuyla Berliner Ensemble bir kez daha ödül alır. Brecht rahatça yazabilmek için Danimarka kıyılarında bir ev alır. **Die Kriegsfibel**/Savaş Alfabesi.

1956 Ocak Dördüncü Alman Yazarlar Kongresinde konuşma. Grip nedeniyle yoğun bakım. Şubat: «Üç Paralık Opera»nın Giorgio Strehler yönetiminde sahnelenmesi için Milano'ya yolculuk. 4 Temmuz : «Bonn'daki Federal Alman Meclisine Açık Mektup». 10 Ağustos : Berlin Ensemble'ın «Galilei» oyunu için yaptığı provalara Brecht'in son kez katılması. 14 Ağustos'ta saat

23.45'te Brecht'in kalp krizi sonucu ölmesi. 15 Ağustos: ölüm maskının Fritz Cremer tarafından alınması. 17 Ağustos: Berlin'deki Dorotheen Mezarlığına gömülmesi. 18 Ağustos: Schiffbauerdamm Tiyatrosunda cenaze töreni.

TANIKLIKLAR

WALTER BENJAMİN

Brecht'in, kendi yazınsal pratiğinin aynı zamanda kuramcısı olarak meydana getirdiği Epik tiyatro kavramı, en başta, gerilimden arınmış, [oyunun] eylemini gevşeyerek izleyen bir tiyatro izleyici istediği anlamına gelmektedir. Bu izleyici, elbette kollektif olarak ortaya çıkacaktır ve [bu özelliğiyle], okuduğu metinle başbaşa kalan okuyucudan ayrılacaktır. Öte yandan gene bu izleyici bir kollektif olarak, çoğu kez [oyun karşısında] oracıkta hemen bir düşünce ve tavır oluşturmak zorunda kalacaktır. Ama Brecht, bu düşünsel tavrın aklı-başında, heyecandan arınmış [izleyicilerin], kısacası [bu tiyatroyla] ilgilenenlerin tavrı olmalıdır diye düşünüyor. ...Epik tiyatro «nedensiz düşünmeyen» ilgilenenlere yönelir. Brecht, düşünceyi «nedensiz düşünmeme» koşuluna uygun kullanan kitleleri hep gözönünde tutar. İzleyicisinin tiyatroyla bir uzman gibi ilgilenmesini amaçlayan, ama onu hiç bir zaman salt tiyatroyla eğiterek bu ilgiye yönlendirmeyi düşünmeyen Brecht'in bu çabasında, siyasal bir istem kendini benimsetir.

Epik Tiyatro Nedir? 1939

MAX FRİSCH

Brecht'in o hiç yitirmediği çekiciliğini, öncelikle, burada yaşamın gerçekten de düşünceden yola çıkılarak yaşanmasına bağlıyorum. Şu anda Alman dilinde [yazan] en büyük insan, olağanüstü yetenek karşısında (gerçekten de Brecht onca özelliğinin yanısıra bir yetenektir de) hayranlık duymadan edemiyor insan. Yaşamın her türlü dışavurumunu kapsayan tavrı

—Brecht'inki gerçekten de bir tavırdır— bizim toplumsal ortamımızın çoktan aşılıp eskimiş ve zora-dayalı sürgitinin utanç verici olduğunu gösteren, bu nedenle de bu toplumun bir ölçüt değil bir engel olarak alınabileceğini ileri süren, düşünce sonuçlarının her gün kullanılmasından başka birşey değildir; Brecht; geleceği gözönünde tutar hep; bu da hep zırhlanmış bir donukluğu getirecektir birlikte; hiçbir şeye hoşgörüyle yer vermeyen geçici hareketsizliklere, katılaşmalara yolaçma tehlikesini. Bu bağlamda Brecht'in bıkıp usanmadan, oyuncularında [katılıktan kurtulup] gevşeklik, rahatlık sağlamaya çalışması pek raslantısal olmasa gerek; yapıtı, yazınsal değer taşıdığı yerlerde, hep en yüksek yazınsal değeri içerir. Gevşeme ve rahatlama Brecht'in sürdürdüğü yaşam gibi bir yaşamda duyulmamış bir taleptir; —yaşanmış, acımasız ve yıllar süren toplum-dışı yorucu kavgalara karşın hiçbir zaman yılmayan bir çelişki oluşturan— ve henüz hiçbir yerde varolmayıp yalnızca tasarımdaki bir dünyayla bağlantılı bir yaşamın, yalnızca Brecht'in davranışında ve tutumunda görünürleşen bir yaşamın talebi. Hristiyanlar öteki dünyayla ilişkileri doğrultusunda tavır oluştururlar, Brecht ise bu dünyayla. Bu da, farklı olan amacı nedeniyle kendileriyle alay etmeye bayıldığı, ama kendilerine oldukça da benzediği papazlar ile kendisi arasındaki farklardan biridir.

Günce, 1948

HERBERT IHERING

Yirmidört yaşındaki Brecht, bir gecede Almanya'nın yazınsal çehresini değiştirdi. Brecht'le birlikte dönemimizin içine yepyeni bir tını, yepyeni bir melodi, yeni bir görünüm katılmıştır.

Brecht'in ilk oyunu olan «Gecede Trampet Sesleri»nde o zamana kadar dillerden düşmeyen günün olaylarını canlandırması, sanatsal olayı oluşturan etmen değildir. Olay, konuları bakımından güncelliğin çok ötesine geçen dramların [oyunların] içinde de zamanın bir geri-düzlem, bir atmosfer olarak yer almasıdır. Zamanın tiksindiriciliği, korkunçluğu Brecht'in iliklerine işlemiştir. Bu tiksindiricilik, bu ürkünçlük, solgun, renksiz bir atmosfer ve yarım bir ışık gibi insanları ve mekânları kuşatmıştır. Oyun aralarında, sahne geçişlerinde toplaşıp; fi-

gürleri serbest bırakır sonra gene yutar. Tipler [kendilerini yutan korkunçluğu] fosforlaşıp yansıtırlar.

Brecht kaosu [kargaşayı] ve çürümeyi kanında canında duyumsar. Bu yüzden dili öylesine örneksiz bir canlandırma, görselleştirme gücü taşır. İnsan bu dili dilinde duyumsar, damağında, kulağında, belkemiğinin içinde. Aradaki halkaları atlayıp derinlikleri önümüze açar bu dil. Kaba bir duyumsallık, melankolik bir yumuşaklık gösterir. Terbiyesizlik vardır içinde ve çokderin bir elem. Isırıcı alay ve yakaran lirik. Brecht insanı görür. Ama hep öteki insanlara yaptığı etki içinde. Onda yalıtılmış bir insana [figüre] hiç raslanmaz. Almanya'ya uzun zamandan beri trajik zorunlulukları —alınyazılarının birbirine düğümlenmişliğini, insanların birbirlerine etkilerini— böylesine önkoşulsuz yakalayan bir ozan gelmemişti.

Kritik, 5.10.1922

PETER SUHRKAMP

Brecht'in bir ozan olarak gerek şiirde gerekse dramda, halkımızın 1918'den beri süregelen tarihini yazdığını, bu dönemi az ya da çok yoğun bir biçimde yaşamış olan biri, onun şiirlerini ve oyunlarını bir bütün içinde okuduğunda apaçık görecektir. Onun şiirleri ve şarkıları yalnızca dönemin atmosferini korumakla kalmazlar aynı zamanda gerek dilleri, gerekse eylemleri yönünden dönemin belirli figürlerinin, hareketlerinin ve olaylarının damgasını taşırlar... Brecht'in şiirlerinde ve şarkılarında birçok insanın tavır ve tutumu çok çeşitli tarzlarda kullanılmıştır; bunlar bu şiir ve şarkıları her an ve her zaman güncel kılarlar.

Brecht, Gedichte und Lieder, Önsöz. 1956

LION FEUCHTWANGER

Almanya'da bir sürü büyük dil ustası var. Ama yirminci yüzyılda tek bir dil yaratıcısı var: Brecht. O şiir yazmağa başladığı sıralarda dile getirilemeyen sezgiler ve düşüncelerin bugün Alman dilinde ifade edilebilmesi Brecht sayesinde mümkün olmuştur.

Bertolt Brecht. 1957

CARL ZUCKMAYER

Sanıyorum, kendi kişisel melodisi içinde, Brecht'in eserinden kalacak olan, didaktik olan yan değil bu «dünyayı içerme» yanıdır; onu izleyenler Brecht'in üslubunu ve yöntemini yakalayamamışlardır: onun tiyatrosuna, daha da çok şiirine hayranım. Alman şiirinin eşi bulunmaz bir kişiliğinin ve bir gençlik yoldaşının yasını tutuyorum.

Peter Suhrkamp'a Mektup, 17.8.1956

WILLY HAAS

Tutarsızlıkları, hilebazlıkları, ihtirası, kendine özgü dehası ve hatta kendine özgü yalancılığı ile tekrarı mümkünsüz bir zaman-fenomeni olarak, bir bütünlük olarak onun varlığı kendini daima yenileyecektir; bir dönemin entelektüel ve kültürel tarihinin yazılması uğruna bütün bunları meşrulaştırmıştır. Bert Brecht fenomeni olmadan da bu dönemin tarihi yazılamaz ve düşünülemez.

Bert Brecht. 1958

KARL KRAUS

Bana göre bugün dikkate alınacak tek Alman yazarı, şairlik değerini bilinçli olarak bastırmasına rağmen, Brecht'tir, çünkü bir zaman bilincini düzlük ve issizlıktan çıkararak ona, bir sima ve şekil kazandıran tek kişidir.

Die Fackel (Meşale) Mart 1932

TÜRKÇE'DE BRECHT

1. TİYATRO ESERLERİ

Anlaşmanın Önemi, çev. Kaya Öztaş, «Deneysel Tiyatro» adlı kitap içinde, Ankara, 1981 Dost Kitabevi Yayınları

Üç Kuruşluk Opera, çev. Tuncay Çavdar, İstanbul 1964, Kent Yayınları

Baden Baden Didaktik Oyunu, çev. Engin Ardıç, İstanbul 1971, Tiyatro 71, sayı 1

Evet Diyenlerle Hayır Diyenler çev. Engin Ardıç, 1970, Tiyatro 70, sayı 9

Kural İle Kural Dışı, çev. Ünal Üstün, İstanbul 1962, Sahne Kapısı Yayını

Carrar Ananın Silahları, çev. Teoman Aktürel, «Bir Derleme Bir Oyun» adlı kitap içinde, İstanbul 1963 İzlem Yayınları

Düğün Gecesi, çev. Kaya Öztaş, Ankara 1965, Toplum Yayınları

Galile, çev. Adalet Cimcoz, İstanbul 1963, İzlem Yayınları

Sezuan'ın İyi İnsanı, çev. Adalet Cimcoz, «Bir Oyun Bir Öykü» adlı kitap içinde; bu kitap Brecht'ten Türkçeye yapılan ilk çeviridir; içinde ayrıca Haldun Taner'in «Bertholt Brecht ve Epik Tiyatro» başlıklı yazısı, ve Brecht'in «Yaralı Sokrates», «Augsburg Tebeşir Dairesi», «Saygısız Büyükanne» adlı öyküleri yeralmaktadır, İstanbul 1957.

Cesaret Ana ve Çocukları, çev. İsmet Sait Damgacı ve Muammer Sencer, İstanbul, 1967.

Bay Puntila ile Uşağı Matti, çev. Adalet Cimcoz, İstanbul 1965, İzlem Y.

Arturo Ui'nin Yükselişi, çev. Sevgi Sabuncu ve Başar Sabuncu, Tiyatro 71, sayı 10-12.

Şvayk Hitler'e Karşı, çev. Can Yücel, İstanbul 1982, İzlem Yayınları

Kafkas Tebeşir Dairesi, çev. Adalet Ağaoğlu, Ankara 1963, Dost Yayınları

2. ROMAN VE ÖYKÜ

Beş Paralık Roman, çev. Sevgi Soysal, İstanbul 1972, Sinan Yayınları

Bay Julius Ceasar'ın İşleri, çev. Hüseyin Tüzün, İstanbul 1972, Yöntem Y.

Canavar, öyküler, çev. Arif Gelen, İstanbul 1967, Varlık Y.

3. ŞİİR

Öğrenmenin Övgüsü, çev. Hasan Kuruyazıcı, İst. 1966, Uğrak K. evi

Halkın Ekmeği, 6. baskı, çev. A. Kadir ve Asım Bezirci, İst. 1985, Say Y.

Yarının Büyüklerine Şiirler, çev. E. Canberk, A. Kadir A. Bezirci, R. Zaralı, Ali Sait, H. Kuruyazıcı, M. Parkan, İst. 1976, Gözlem Y.

Makinaların Türküsü, çev. A. Kadir ve Gülen Fındıklı, İst. 1979, Sanat Emeği Y.

Karanlık Zamanlar, çev. A. Kadir ve G. Fındıklı, İst. 1980, Sanat Emeği Y.

Aşk Şiirleri, çev. Kerem Çalışkan, İst. 1983 Kaynak Y.

4. TİYATRO VE EDEBİYAT KURAMI, DÜŞÜNCE VE DİĞER YAPITLAR

Tiyatro İçin Küçük Araç, çev. Teoman Aktürel, İst. 1962. Çan Yayınları

Dencysel Tiyatro, çev. Kaya Öztaş, Ankara 1981, Dost Yayınları

Epik Tiyatro Üzerine, çev. Kamuran Şipal, İst. 1964, De Yayınları

Hurda Alımı, Sosyalist Açıdan Bir Sanat Kuramı, çev. Yaşar İlksavaş, İst. 1977, Günebakan Yayınları

Oyunculuk Sanatı ve Dekor, çev. Kamuran Şipal, İst. 1982, Say Y.

Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum, çev. Ahmet Cemal ve Kayahan Güven, İst. 1976, Günebakan Yayınları

Sosyalizm İçin Yazılar, çev. Mehmet Tim, İst. 1977, Günebakan Yayınları

Sinema Yazıları, çev. Bertan Onaran ve Yurdanur Salman, İst. 1977, Görsel Y.

Faşizm Üzerine Yazılar, çev. Ali Sait, İst. 1975, Ma-Ya Y.
İki Mültecinin Konuşmaları, çev. Veysel Atayman, İst. 1984, Birim Y.
Me-Ti'nin Özdeyişler Kitabı, çev. Ahmet Cemal, İst. 1982 Alan Yayınları

5. BRECHT ÜZERİNE KİTAPLAR

Türkiye'de Brecht, Özdemir Nutku, İst. 1976, Tiyatro 76 Yayınları
Brecht Estetiği ve Sinema, Mutlu Parkan, Ankara 1983, Dost Kitabevi Y.
Brecht'i Anlamak, Walter Benjamin, çev. Haluk Barışcan ve Aydın İşiağ, İst. 1984, Metis Yayınları

6. TÜRKÇE'DE M. KESTING

Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro
Çev. Yılmaz Onay, İst. 1985, Adam Yayınları



Bertolt Brecht



Ölü yüzünün maskesi



1918



1916



Genç Brecht Augsburg'da, 1922



Brecht'in Dorotheen Mezarlığı'nda yarattığı yer



Brecht'in büyükannesi Karoline Brecht (Wurzler, 1839-1919) ve büyükbabası Stefan Berthold Brecht (1839-1917)



Brecht'in babası: Berthold Friedrich Brecht (1869-1939)



Brecht'in annesi Sophie Brecht (Brezing, 1871-1920) iki oğluyla birlikte.



Berthold Eugen (solda) kardeşi Walter ile birlikte, 1902





1926



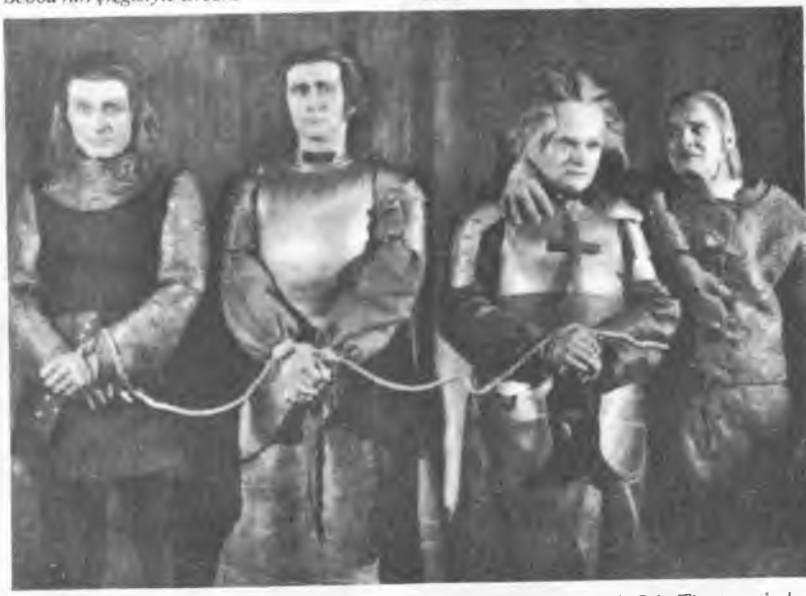
Eleştirmen Alfred Kerr



Sebba'nın çizgisiyle Brecht



1926



"İngiltereli II. Edward'ın Yaşamı", Christopher Marlowe'dan. Münih Oda Tiyatrosu'ndaki ilkgösterim, Mart 1924, başrolde: Erwin Faber



"Kraşe": Alman boksör Paul Samson-Körner ve Brecht, 1926



"Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü". Berlin Kurfürstendamm Tiyatrosu, 1931



"Üç Kuruşluk opera", Schiffbauerdamm Tiyatrosu, 1928. Soldan sağa: Erich Ponto, Roma Bahn, Harald Pausen, Kurt Gerren





Besteci Hanns Eisler



Carona'da gazete okurken: Kurt Klaeber ve Helene Weigel



"Mezbahaların Azize Johannası", Hamburg Deutsche Schauspielhaus'daki ilk gösterim

"Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti". Helene Weigel Yahudi kadın rolünde (Berliner Ensemble, 1957)





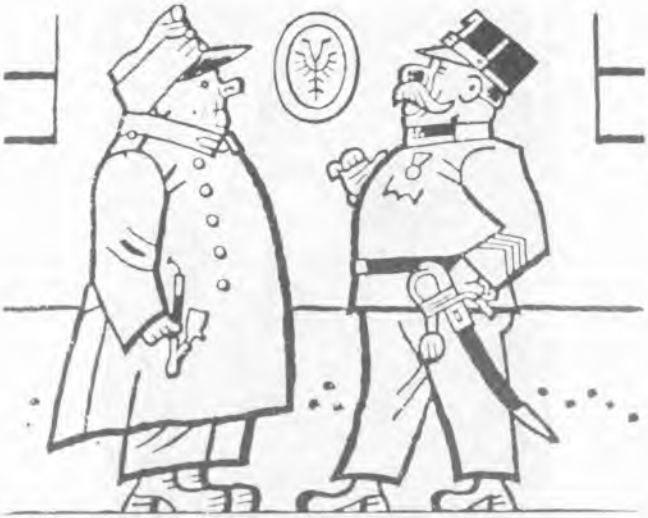
"Carrar Ana'nın Silahları"nda Helene Weigel (Berliner Ensemble)



Skovsbostrand'daki köy evi



Laotse ülkeyi terk ederken eserini sınır bekçisi Tao Te King'e teslim ediyor



Şvayk ve jandarma, Josef Lada'nın, Jaroslav Haşek'in kitabı "Aslan Asker Şvayk'ın Maceraları" için yaptığı desen



Charles Loughton Galilei rolünde



Elizabeth Shaw'ın B.B. karikatürü



Schiffbauerdamm Tiyatrosu



Caspar Neher'in "Azize Johanna" için hazırladığı dekor taslakları



"Cesaret Ana" çalışmaları sırasında Erich Engel, Brecht, Paul Dessau, Helene Weigel



Brecht ve Johannes R. Becher Batı Berlin'deki görüşmelere gelirken



Dekorcu Caspar Neher



"Kafkas Teşebir Dairesi": Ernst Busch Azdak rolünde



"Davullar ve Trompetler": Wolf Kaiser yüzbaşı Brazen rolünde (Berliner Ensemble, 1955)



ÇÖZÜM

17 haziran ayaklanmasından sonra
Yazarlar Birliği sekreteri
Stalin caddesinde bildiriler dağıttırdı
Bunlarda, halkın hükümetin
Güvenini yitirdiğini okudu herkes
Ve bunu, yalnızca iki kat fazla
Çalışarak tekrar kazanabileceğini Acaba
Daha kolay olmaz mıydı, hükümet
halkı dağıtıp, bir başka halk
seçseydi?



Brecht'in çalışma odasından Dorotheen Mezarlığının görünümü



"Kentlerin Fundalığında". 1923'te Münih Residenztheater'de ilk gösterim. Sağ uçta Maria Koppenhofer, Erwin Faber



Karl Valentin



Lion Feuchtwanger



"Adam Adamdır", Berlin Devlet Tiyatrosu, 1931. Theo Lingen, Alexander Granach ve Wolfgang Heinz



Arnolt Bronnen, Rudolf Schlichter'in tablosu



Baden-Baden: Bert Brecht ve Heinrich



"Üç Kuruşluk Opera" filminden; Carola Neher, Rudolf Forster



Lotte Lenya "Mahagonny" oyununda



Besteci Kurt Weill



Erwin Piscator



1928



1931



Reichstag yangını, 28 Şubat 1933



Nasyonal sosyalistlerin kitap yakmaları, 10 Mayıs 1933



Ressam George Grosz, 1928



George Grosz'un Brecht'in "Üç Asker"i için yaptığı illüstrasyonlar



"Kuhle Wample" filminin hazırlık çalışmaları: Brecht, Hanns Eisler ve Slatan Dudow



"Kafkas Tebeşir Dairesi": Ernst Busch, Angelika Hurwitz (Berliner Ensemble)



"Galilei'nin Yaşamı"nda buz deneyi: Gert Schaefer, Ernst Busch, Jochen Scheidler, Lothar Bellag (Berliner Ensemble)



"Galilei'nin Yaşamı" ndan sahne görüntüsü (Ernst Busch, Regine Lutz)



"Sezuan'ın İyi İnsanı" (Kaethe Reichel, Shen Te rolünde, Berliner Ensemble)



"Lukullus'un Mahkûm Edilişi": ölüler mahkemesi (Devlet Operası, Berlin)



"Cesaret Ana" oyunundan: Papaz (Werner Hinz), Cesaret Ana (Helene Weigel) ile ahçı (Pail Bildt) arasındaki konuşma.



Andrey Stopka'nın karikatürü



"Bay Puntilla ve Uşağı Matti" (Leonard Steckel, Erwin Geschonnek; Berliner Ensemble)



Helene Weigel, Moğol tipi ceketinin düğme iliğindeki teneke kaşıkla Cesaret Ana rolünde



Bertolt Brecht ve Paul Dessau



Tiyatro genel müdürü Harry Buckwitz, yayımcı Peter Suhrkamp ve Brecht "Kafkas Tebeşir Dairesi"nin Frankfurt'taki bir provasında



Bertolt Brecht'in besteic Gottfried von Einem'e yazdığı ve "Stundenlied"in eksik parçalarını tamamlayan metinleri de içeren mektup.

BRECHT

Brecht, düşünceyi "nedensiz düşünmeme" koşuluna uygun kullanan kitleleri hep gözönünde tutar. İzleyicisinin tiyatroyla bir uzman gibi ilgilenmesini amaçlayan, ama onu hiç bir zaman salt tiyatroyla eğiterek bir ilgiye yönlendirmeyi düşünmeyen Brecht'in bu çabasında, siyasal bir istem kendini benimsetir.

WALTER BENJAMİN

Şu anda Alman dilinde yazan en büyük insan, olağanüstü yetenek karşısında hayranlık duymadan edemiyor insan.

MAX FRISCH

Brecht'in bir ozan olarak gerek şiirde gerekse dramda, halkımızın 1918'den beri süregelen tarihini yazdığını, bu dönemi az ya da çok, yoğun bir biçimde yaşamış olan biri, onun şiirlerini ve oyunlarını bir bütün alarak okuduğunda apaçık görecektir.

PETER SUHRKAMP

YAŞAM İNCELEMELERİ DİZİSİ 7/42

alan yayıncılık
600 TL + KDV