Walter Benjamin

Brecht'i Anlamak



metis

Walter Benjamin

Brecht'i Anlamak

Walter Benjamin, 1892'de Berlin'de doğdu. İlk edebiyat yazılan *Der Anfang* (Başlangıç) adlı dergide yayımlandı. Üniversitede felsefe öğrenimini sürdürürken "Freie Studenschaft" (Özgür Öğrencilik) adlı öğrenci hareketinde yer aldı. 1917'de yerleştiği İsviçre'de Bern Üniversitesi'nden "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı" adlı teziyle doktorasını aldı. Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki yıllarda Bloch, Adorno, Horkheimer ve Brecht'le tanışmasıyla birlikte giderek Marksizme yöneldi. Yakın ilgi duyduğu Yahudi mistisizminin de etkisiyle son derece kendine özgü bir estetik ve eleştiri anlayışı geliştirdi. 1940'ta İspanya-Fransa sınırında Gestapo'ya teslim edileceği olasılığı karşısında intihar etti. Frankfurt Okulu ya da Eleştirel Kuram adıyla tanınan hareketin estetik kuramcılarından biri olarak değerlendirilen Walter Benjamin, 1970'lerden itibaren tüm yapıtlarının birçok dilde yayımlanmasıyla, geniş bir tanınırlık kazandı, sanat ve eleştiri anlayışını derinden etkiledi. Türkçede yayımlanmış diğer yapıtları: *Parıltılar* (Belge, 1990), *Pasajlar* (Yapı Kredi, 1993), *Son Bakışta Aşk* (Metis, 1995), *Tek Yön* (Yapı Kredi, 1999), *Moskova Günlüğü* (Metis, 2001), *Çocuklar, Gençlik ve Eğitim Üzerine* (Dost, 2001), *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* (YGS, 2001) ve *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocuk Olmak* (Yapı Kredi, 2004).

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Brecht'i Anlamak
Walter Benjamin

© Metis Yayınlan, 1984
Türkçe yayım hakları Metis Yayınları'na aittir.

İlk Basım: Nisan 1984
Dördüncü Basım: Ağustos 2011

Kapak Tasarımı: Emine Bora
Kapaktaki Brecht fotoğrafları Konrad Ressler'in
Bertolt Brecht beim photograpen albümünden
(Verlag München) alınmıştır.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-277-2

Walter Benjamin

Brecht'i Anlamak

Çevirenler:
Haluk Barışcan
Güven Işısağ



metis

KİTAPTA YER ALAN METİNLER

"Brecht Üzerine Bir Radyo Konuşması", *New Left Review*, s. 123, 1980; "Epik Tiyatro Nedir?" I, *Versuche über Brecht*, 1966; "Epik Tiyatro Nedir?" II, *Mass und Wert*, 2, 1939; "Epik Tiyatro Kuramı Üzerine Çalışmalar", *Versuche über Brecht*, 1966; "Epik Tiyatroda Bir Aile Oyunu", *Die Literarische Welt*, 5 Şubat 1932; "Proletaryadan Bahsetmenin Yasak Olduğu Ülke", *Die neue Weltbüchne*, 30 Haziran 1938; "Brecht Üzerine", *Frankfurter Zeitung*, 6 Temmuz 1930; "Brecht'in Şiirleri Üzerine Yorumlar": "Şehir Sakinlerinin Elkitabı Üzerine" ve "Çalışmalar Üzerine" adlı yorumlar, *Versuche über Brecht*, 1966; "Tao Te Ching.... Efsanesi Üzerine" adlı yorum, *Schweizer Zeitung am Sonntag*, 23 Nisan 1939; bütün diğer yorumlar, Walter Benjamin, *Schriften*, 2, Frankfurt, 1955; "Brecht'in Beş Paralık Roman'ı", *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Frankfurt, 1955; "Üretici Olarak Sanatçı", *Versuche über Brecht*, 1966; "Brecht ile Konuşmalar", *Versuche über Brecht*, 1966.

İçindekiler

Brecht Üzerine Bir Radyo Konuşması 7

Epik Tiyatro nedir? (I) 15

Epik Tiyatro nedir? (II) 28

Epik Tiyatro Teorisi Üzerine Çalışmalar 36

Epik Tiyatroda Bir Aile Oyunu 39

Proletaryadan Bahsetmenin Yasak Olduğu Ülke 43

Brecht'in "Beş Paralık Roman"ı 48

Brecht Üzerine 58

Brecht'in Şiirleri Üzerine Yorumlar 64

Üretici Olarak Yazar 98

Brecht İle Konuşmalar 117

Notlar 133

Brecht Üzerine Bir Radyo Konuşması

HENÜZ hayatta olan yazarlar hakkında tarafsız, açık ve objektif olarak konuştuğunu iddia etmekte dürüstçe olmayan, aldatıcı bir şey vardır. Her ne kadar hiç kimse bu çağdaş kişiyi saran havanın kendisini, neredeyse birini bile bilinciyle kontrol edemediği bin bir biçimde etkilemesini engelleyemezse de bu, yalnızca kişisel olmaktan çok bilimsel bir aldatıcılıktır. Tabii bu, böylesi bir sunuma kendini salıvermek ve bulanık bir dizi çağrışımda, anekdotta ve analojide şansını denemek anlamına gelmez. Tam tersine, eğer edebiyat tarihi buraya uygun düşmüyorsa, uygun olan eleştiridir. Bu da kendini her türlü ucuz asaletten ne denli uzak tutar ve eserin güncel yanlarına ne denli kararlılıkla bağlı kalırsa, bir biçim olarak o denli güç kazanır. Örneğin Brecht söz konusu olduğunda, yaratıcılığının içsel tehlikelerini, politik tavır sorununu ve hatta araklayıcılığı sessizce geçiştirmek aptallık olacaktır. Bu, onun yaratıcılığına gerçek bir yaklaşımı imkânsız kılar. Dahası, bunların yanı sıra teorik düşüncelerinin, konuşma tarzının ve hatta dış görünüşünün ele alınması, eserlerinin biçim, içerik ve etkilerini sıralayıveren kronolojik bir diziden daha önemlidir. Bu yüzden, işe en son kitabını ele alarak başlamaktan vicdan azabı duymuyoruz. Bir edebiyat tarihçisi için şüphesiz hatalı sayılabilecek bu tavır, bir eleştirmen için tümüyle haklı görülebilir; çünkü (Berlin'de, Kiepenheuer yayınevi tarafından basılan) *Denemeler* [Versuche] adındaki bu kitap, Brecht'in en zorlu eserlerindendir ve olayın tümünü bir çırpıda, kararlı ve doğrudan kav-

ramaya zorlar bizi.

Denemeler'in yazarından inançlarını, kahramanlarından talep ettiği gibi, kabaca itiraf etmesini istediğimizde şunları söylediğini duyabiliriz: "Yeteneğimi özgürce kullanmayı reddediyorum. Onu bir eğitimci, bir politikacı, bir örgütleyici olarak kullanıyorum ben. Edebi tavrıma yöneltilmiş hiçbir itham yoktur ki – arakçı, kışkırtıcı veya sabotajcı– edebi olmayan, anonim, fakat planlı çalışmalarım için bir övgü olarak kabul etmeyeyim." O halde şurası açıktır ki Brecht, bugün Almanya'da, yeteneklerini ne yönde kullanacaklarını kendilerine soran ve ancak gerekliliğine inandıkları alanda kullanan, bu şart yerine gelmediğinde ise işi bırakan az sayıdaki yazardan biridir. *Denemeler*, Brecht'in yeteneğini uygulama noktalarıdır. Burada yeni olan, bu noktaların tüm önemleriyle belirmeleridir. Yazar, bunların uğruna "eser"ini terk eder ve çölde petrol sondajına başlayan bir mühendis gibi, tüm etkinliğini bugünün çölündeki iyice belirlenmiş noktalara yöneltir. Burada bu noktalar tiyatro, anekdot ve radyodur – diğerlerine daha sonra sıra gelecektir. "*Denemeler*'in yayınlanışı," diyor yazar, "belli çalışmaların kişisel deneyimler olmaktan (bitmiş eser niteliğini taşımaktan) çok, belirli kurum ve kuruluşları kullanmaya (dönüştürmeye) yöneldikleri bir zamanda gerçekleşti." Yenileştirmelerin duyurusu değil, yeniliklerin tasarıları yapılmaktadır. Burada edebiyat, yazarın dünyayı değiştirme isteğinde olmayan, ılımlılıktan yana geçmiş duygularından bir şey beklemez artık. Bilir ki tek şansı, dünyayı değiştirmek denen karmaşık süreçte bir yan ürün olabilmektir; ve burada böyledir. Hem de paha biçilemez bir yan üründür. Asıl ürün ise yeni bir tavırdır. Lichtenberg'* şöyle der: "Önemli olan, kişinin neye inandığı değil, inandığı şeyin onu ne yaptığıdır." Brecht'in tavır dediği işte budur. Yenidir ve en yeni olan yanı da öğrenilebilirliğidir. "*Bay Keuner' in Öyküleri* [Geschichten vom Herrn Keuner] adlı ikinci deneme, jestleri alıntılanabilir kılma girişimini temsil eder," der yazar. Fakat alıntılanabilen yalnızca Bay Keuner'in tavırları değildir; alış-

* Eklenmiş açıklayıcı notlar için kitabın sonuna, s. 135'e bakınız.

tırmalar yoluyla, *Lindberglerin Uçuşu*'ndaki[2] [Flug der Lindberghs] öğrencilerin ve bencil Fatzer'in tavırları da alıntılanabilir. Üstelik yalnızca tavırlar değil, onlara eşlik eden sözler de. Bu sözler üzerinde de alıştırma yapılması gerekir; yani önce fark edilecek, sonra anlaşılacaktır. Önce pedagojik, ardından politik etkileri ortaya çıkar, şiirsel etkileriyse en arkadan gelir.

Şu pek az sözle, Brecht'in eserlerindeki önemli temaların hemen tümünü, biraz fazlaca sıkıştırılmış olarak da olsa, görmüş olduk. Şimdi şöyle durup bir soluklanmayı hak ettik sayılır. Duraklama burada, Brecht'in karakterler yığınına genel bir bakış atıp, içlerinden yazarın niyetini en iyi dışavuranlarını seçip almamızı sağlar. Önce, ilk kez Brecht'in son eserinde öne çıkmak cüretini gösteren şu Bay Keuner'i ele almak istiyorum. İsmin nereden geldiği üzerinde durmayacağız; Brecht'in eski çalışma arkadaşlarından Leon Feuchtwagner gibi bu ismin Yunanca κοινός –genel, her şeye ilişkin ve her şeye ait olan– kökünü içerdiğini kabul edebiliriz. Gerçekten de Bay Keuner her şeye ilişkin ve her şeye aittir; önderdir yani. Fakat yine de genel olarak kafada canlandırıldığı şekliyle bir önderden tümüyle farklıdır. Bir hatip, bir demagog değildir kesinlikle; hava atan, tuttuğunu koparan biri de değildir. Temel uğraşı, bugün bir önderin temel uğraşı olarak düşünülenden çok uzaktadır. Çünkü Bay Keuner bir düşünürdür. Brecht'in bir keresinde Bay Keuner'in sahnede nasıl canlandırılabileceğini tanımlayışını hatırlıyorum: Kendisi zahmet edip de gelemeyeceğinden sahneye bir sedyeyle getirilecek ve sahnedeki olayı sessizce izleyecek, belki de hiç izlemeyecekti. Günümüz koşullarının tipik bir özelliğidir, düşünen adamın bunları izleyebilme yetisinden tümüyle yoksun oluşu. Tüm davranışları, bu düşünürü katı bir stoacı[3] veya Epikürcü[4] yaşam sanatçısı türünden Yunanlı bilgeyle karıştırmamızı imkânsız kılacak şekildedir. Daha çok Paul Valéry'nin duygusal etkilenimden uzak, saf düşünce adamı Monsieur Teste'ine benzer. Her ikisinde de Çinlilere özgü özellikler vardır. Her ikisi de sonsuz derecede kurnaz, ağzı sıkı, nazik, yaşlı ve ortama uyabilen kişilerdir. Fakat Bay Keuner Fransız dostundan, bir an için bile gözden yitirmediği bir hedefi olmasıyla kesin

olarak ayrılır. Bu hedef, yeni bir devlettir. Felsefi ve edebi temelleri Konfiçyüs'teki kadar derin bir devlet. Çinlilere özgü özellikleri bir yana bırakacak olursak, Bay Keuner'de Cizvitlere[5] özgü özelliklerin de bulunabileceğini söyleyebiliriz. Bu hiç de rastlantısal değildir. Brecht'in yaratmış olduğu tipleri ne kadar dikkatlice parçalarına ayırıp incelersek (ki bunu Bay Keuner'in de aralarında bulunduğu üç tanesi için yapacağız) tüm güçlerine ve canlılıklarına karşın bunların, anatomi dersinde kullanılan mankenlere benzer politik modeller, hayaletler olduklarını o kadar açık olarak görürüz. Hepsinde de ortak olan şey, insan sevgisi, yardımseverlik, idealizm, soyluluk ya da benzeri bir şey değil, yalnızca duruma göre takındıkları tavırdan kaynaklanan akılcı politik eylemlerdir. Bu tavır aslında şüphe çekici, sevimsiz ve çıkarcı olabilir; ancak bu tavrı takınan kişi kendini kandırmadığı ve gerçekliğe sıkıca tutunduğu sürece bunu düzeltecek çare kendiliğinden bulunur. Bu, kişiyi daha iyi bir insan haline getiren ahlaki bir çare değil, toplumsal bir çaredir: Davranışları onu yararlı kılar. Ya da Brecht'in başka bir yerde dediği gibi:

Tüm kusurlar bir şeylere yarar
Onları yapan adam, değil ama

Bay Keuner'in kusuru, soğuk ve namuslu akılcılığıdır. Ne işe yarar bu? Şuna: İnsanların önder, düşünür veya politikacı denen kişilere, onların kitaplarına ve nutuklarına hangi varsayımlarla bağlandıklarını kendilerinin görmelerini sağlamaya. Çünkü, amacı bu varsayımları olabildiğince sarsmaktır. Bu varsayımlar demetini bir arada tutan bağ bir kez çözülmeyegörsün, hepsi dağılıp gider. Bu bağ, biryerlerde her şeyin eksiksiz düşünüldüğüne ve bizim de buna bel bağlayabileceğimize duyulan kesin inançtır. Böyle görevleri olan ve bunun için para alan insanlar, bütün diğerleri için düşünürler ve işlerinin uzmanıdırlar; hiç durmaksızın geride kalmış kuşku ve belirsizlikleri temizlemekle meşguldürler. Biri tutup da bunu inkâr eder ve böyle olmadığını gösterebilirse, halk epey rahatsız olacak ve kendisinin de düşünmek zorunda oluşu-

nun sıkıntısını duyacaktır. Şimdi Bay Keuner'in ilgisinin yoğunlaştığı nokta, sorunlar ve teoriler, tezler ve dünya görüşleri âleminin hayali olduğunun gösterilmesidir. Bunların karşılıklı olarak birbirlerini geçersiz kılmaları, rastlantısal veya düşüncenin kendisinden kaynaklanan bir şey değil, düşünürleri şimdiki yerlerine atamış olan kişilerin çıkarına olan bir şeydir. –"Yani düşünce belli çıkarların işine mi yarıyor?" diye sorar insanlar. "Düşünce çıkarlardan arınmış bir şey değil mi?"– Belli bir huzursuzluk kaplayacaktır içlerini. Eğer düşünce belli çıkarların hizmetindeyse, bunun kendi çıkarları olduğunu kim garanti edebilir? İşte tam burada bağ çözülür ve varsayımlar demeti baştan başa kuşkuya dönüşecek şekilde dağılıp gider. "Düşünmeye değer mi?", "Bir işe yarar mı?", "Gerçekte neye yarar? Kime?" – Kuşkusuz tam anlamıyla kaba sorulardır bunlar. Ama, der Bay Keuner, bizim bu kaba sorulardan çekinmemiz için hiçbir neden yoktur ve en ince yanıtlarımızı da onlara saklarız. Bu, bizi onlardan ayıran şeydir: Onlar ancak ince ve nazik sorular sormayı bilirler; fakat sorularının kanallarını, yalnızca küçük bir azınlık için yararlı, geri kalan herkes içinse zararlı olan süzülmemiş yanıtların çamuruyla tıkarlar. Biz ise soruları sert sorarız. Fakat yalnızca çok iyi süzülmüş yanıtları kabul ederiz; yalnızca işin içyüzünün değil, konuşmacının tavrının da görülebilir olduğu açık ve kesin yanıtları. Bay Keuner'den bu kadar.

Demin de söylediğimiz gibi, Bay Keuner, Brecht'in tipleri arasında en yeni olanıdır. Şimdi temkinli bir şekilde en eskilerinden birine geçebiliriz. Brecht'in yaratıcılığında varolan tehlikelerden bahsetmiş olduğumu hatırlayacaksınız. Bu tehlikeler Bay Keuner'den gelir. Eğer şimdiden yazarın her günkü misafiri olduysa, kendisine hiç benzemeyen ve onun yazar için taşıdığı tehlikeleri kapı dışarı eden diğer ziyaretçilerle karşılaşmak zorunda olduğunu umabiliriz. Gerçekten de Baal ile, Ustura Mac ile, Fatzer ile; Brecht'in oyunlarını dolduran ve şu şaşırtıcı *Ev Vaazları*'nda[6] [Hauspostille] (Propylaeen-Verlag, Berlin) toplanmış bulunan şarkıların gerçek şarkıcıları olan bir alay serseri ve caniyle karşılaşır. Bu şarkılı türkülü külhanbeylik, Brecht'in, dostu ve ça-

lışma arkadaşı Caspar Neher[7] ve diğerleriyle birlikte garip melodiler ve kaba, yürek parçalayıcı nakaratlarda sonraki oyunların motiflerini ortaya koyduğu eski Augsburg dönemine uzanır. Ayyaş bir şair-katil olan Baal ve nihayet bencil Fatzer de bu dünyanın insanlarıdırlar. Fakat bu tiplerin, yazarı yalnızca korkutucu örnekler olmaları sıfatıyla ilgilendirdiklerini sanmak hiç doğru olmaz. Brecht'in Baal ve Fatzer'e olan ilgisi daha derinlere gider. Bu tipleri gerçekten bencil ve toplumdışı olarak görür. Ama bitmek bilmeyen çabası, bu toplumdışı öğeleri, serserileri, gizli devrimciler olarak göstermektir. Burada söz konusu olan, bu tiplere duyduğu kişisel bir yakınlığın yanı sıra, teorik bir noktadır. Nasıl ki Marx, tabiri caizse, sorun olarak devrimin kendisine yabancı bir şeyden, kapitalizmden, hiçbir ahlaki boyuta gereksinme duymaksızın ortaya çıkışını ele almışsa, Brecht de bu sorunu insani alana aktarmıştır: Devrimciyi, kötü ve bencil bir tipten, hiçbir ahlaki dönüşüm olmaksızın, kendiliğinden ortaya çıkarmak ister. Wagner'in test tüpü içerisinde, sihirli bir karışımdan bir *homunkulus*[8] yaratmak istemesi gibi, Brecht de test tüpü içerisinde, adilik ve bayağılıktan bir devrimci yaratmak istemektedir.

Üçüncü olarak *Adam Adamdır*[9] [Mann ist Mann] adlı komedinin kahramanı Galy Gay'i ele alacağım. Karısına balık almak için evinden çıkmıştır, fakat kapısının önünde İngiliz sömürge ordusundan üç askerle karşılaşır. Bunlar bir mabedi yağmalarken dördüncü arkadaşlarını yitirmişlerdir ve tüm dertleri onun yerine en kısa zamanda yeni bir adam bulabilmektir. Galy Gay "hayır" diyemeyen bir adamdır. Kendisi hakkında neler tasarladıklarını bilmeksizin bu üç askerin peşine takılır. Savaştaki bir askerde bulunması gereken eylemleri, fikirleri, tavırları ve alışkanlıkları tek tek benimser ve tümüyle yeniden inşa edildiğinde, izini bulmayı becermiş olan karısını artık tanımaz. Sonunda korku saçan bir savaşçı ve Sir El Dchowr kalesinin fatihi olur. İşin aslını şu sözlerden çıkarabilirsiniz:

Bay Brecht der ki: Adam adamdır,
Sıradan bir laf bu aslında

Ama o bunu kanıtlar da:
Ne isterseniz yapabilirsiniz bir adama
Bir araba gibi bu gece monte edilecek burada
Ve göreceksiniz, sonunda hiçbir şey kaybetmeyecek.

Burada sözü edilen söküp takma, Brecht tarafından edebi bir biçim olarak ortaya atılmıştır zaten. Yazı onun için eser değil, bir aygıt, bir alettir. Ve değerini belirleyen şey de sökme, dönüştürme ve değiştirme yeteneğidir. Büyük dini [*kanonisch*] edebiyatı ve özellikle de Çin edebiyatını okuması ona, yazılı bir metinden talep edilebilecek en üst düzeydeki şeyin, aktarılabilirlik olduğunu göstermiştir. Bu da burada, nüktecilerin nefeslerini kesen bir arakçılık teorisinin temellendirilmiş olduğunu ima eder.

Brecht için neyin belirleyici olduğunu bir çırpıda söylemek isteyen bir kişinin şu cümleyi kullanması akıllıca olacaktır: "Onun konusu yoksulluktur." Düşünürlerin, varolan pek az sayıdaki geçerli düşünceyle; yazarların, sahip olduğumuz pek az sayıdaki sağlam formülasyonla; devlet adamlarınınsa insanların yetersiz enerji ve zekâlarıyla nasıl yetinmek zorunda olduklarıdır tüm çalışmalarının teması. Lindberghler aygıtları için: "Yaptıkları şeyler bize yetmelidir," derler. Kıt gerçekliğin burnunun dibine sokulmak – parola budur. Bay Keuner yoksulluğun, yoksulu gerçekliğe herhangi bir zenginin hiçbir zaman yaklaşamayacağı kadar yaklaştıran bir hile olduğuna inanır. Bu, ne Maeterlinckvari,[10] ne de Rilke'nin "yoksulluk, içten gelen büyük bir parıltıdır" derken kastettiği gibi Fransiskenvari bir yoksulluk mistiğidir. Brecht'in yoksulluğu bir tür üniformadır ve onu bilinçli olarak giyen herkese yüksek bir rütbe verir. Kısacası, insanın makine çağındaki fizyolojik ve ekonomik yoksulluğudur. "Devlet zengin, insanlarsa fakir olmalıdır; devletin çok şey yapma görevi, insanların az şey yapma hakkı olmalıdır." Bu, Brecht tarafından formüle edildiği, verimliliğinin araştırıldığı ve çelimsiz ve dağınık görünüşüyle ortaya çıkarıldığı şekliyle, yoksulluğun genel insan hakkıdır.

Sözlerimizi bir sonuca bağlamayıp burada kesiyoruz. Bu in-

celemeyi, bayanlar baylar, iyi bir kitabevinin yardımıyla, sizler de sürdürebilir, hatta daha esaslısını bu yardım olmaksızın yapabilirsiniz.

1930

Brecht Üzerine Bir İnceleme

Epik Tiyatro Nedir?

I

BUGÜN tiyatronun gündemindeki sorun, oyunun kendisinden çok sahneye ilişkin açıklamalarla belirginleşir. Bu sorun orkestra çukurunun doldurulmasıyla ilgilidir. Oyuncularla izleyicileri diriler ve ölülermişçesine birbirinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkartan, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum artık işlevini yitirmiştir. Sahne hâlâ yüksektedir ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez, bir kürsü haline gelmiştir artık. Tiyatro şimdi kendine bu kürsünün üzerinde çeki düzen vermek zorundadır. Durum budur. Ancak pek çok kez olduğu gibi, burada da durumun gizlenmesine yönelik çabalar, gereğinin yapılması yolundakilere baskın çıkmıştır. Opera ve tragedyalar hâlâ yazılmaktadır. Güvenilir bir sahne aygıtını görünüşte hizmetlerinde bulunduran bu türlerin aslında yaptıkları köhnemiş bir aygıtı beslemekten başka bir şey değildir. "Müzikçilerin, yazarların ve eleştirmenlerin kendi durumlarına ilişkin kafa karışıklıkları pek az önemsenen korkunç sonuçlar doğurmaktadır. Gerçekte kendilerine sahip olan bir aygıtın sahipleri olduklarını sanırlar ve üzerinde artık hiçbir denetimlerinin kalmadığı bu aygıtı savunurlar. Hâlâ inandıklarının aksine, bu aygıt üreticilerin yanında değil, karşısında yer alan bir araç haline gelmiştir." Bu sözleriyle Brecht, bugünün tiyatrosunun edebiyattan temellendiği yanılsamasını kırar. Böyle bir temelleniş ne ticari tiyatro, ne de Brecht'in tiyatrosu için söz konusudur. Metnin

konumu her ikisinde de hizmetçiliktir. İlkinde varolanın sürdürülmesine, ikincisinde ise değiştirilmesine hizmet eder. Böyle bir değişim nasıl olabilir? Kürsüye –sahne bir kürsüye dönüşmüştü çünkü– ya da Brecht'in deyişiyle "kamu yayın kurumları"na uygun bir tiyatro var mıdır? Eğer varsa bunun doğası nedir? *Zeittheater* [güncel olaylar tiyatrosu] kürsüye hakkını vermenin tek yolunu politik tezli oyunlar biçiminde bulmuş gibiydi. Fakat, işleyişi nasıl olursa olsun, bu tiyatro, tiyatro aygıtının burjuva kitleleri için yaratmış olduğu yerlere proleter kitleleri geçirmekten başka bir şey yapmadı. Sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı. Epik tiyatronun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirme çabasıdır. Bu tiyatronun izleyicisi için sahne "dünyayı simgeleyen dekorlar" (diğer bir deyişle büyülü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi içinse izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur şimdi. Metni için gösteri virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimi, gösterisi için metin bir temel değil, o gösterinin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir enlem-boylam çizelgesidir. Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir.

Açıkça görülüyor ki, böyle bir işlev değişikliği öğelerin değişmesinden temel alır. Brecht'in *Adam Adamdır* oyununun Berlin'deki sahnelenişi (1931) bunu denemek için en büyük fırsattı. Tiyatro müdürü Legal'in cesur ve zekice çabaları sayesinde, bu yalnızca Berlin'de son yılların en yetkin oyunu olmakla kalmadı, aynı zamanda epik tiyatronun bugüne kadarki tek örneği oldu. Profesyonel eleştirmenlerin bu gerçeği görmelerine engel olanın ne olduğu, zamanı gelince anlaşılacaktır. İlk gecenin sıkıntılı havası dağılır dağılmaz halk Brecht'in komedisini, hiçbir eleştirmenin yardımına ihtiyaç duymadan benimsedi. Çünkü epik tiyatronun anlaşılmakta karşılaştığı güçlükler, aslında onun gerçek ya-

şama yakınlığının ifadesinden başka bir şey değildir. Teori ise, yaşam tarzımızla hiçbir ilişkisi bulunmayan bir pratiğin Babil sürgününde tükenip gitmektedir. Böylece, Kollo'nun bir operetinin içerdiği değerler, estetiğin benimsenen diline, bir Brecht oyununun içerdiklerinden daha kolaylıkla uyarlar. Çünkü böyle bir oyun yeni tiyatronun kuruluşuna kendini tümüyle adayabilmek için edebiyattan elini eteğini çekmiştir.

Epik tiyatro jeste dayanır [*gestisch*]. Aynı zamanda geleneksel anlamda ne ölçüde edebi olabileceği ayrı bir konudur. Jest onun hammaddesidir ve görevi bu hammaddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir. Sokaktaki adamın oldukça aldatıcı beyan ve iddiaları ile çok katmanlı ve bulanık eylemleri karşısında jestin iki üstünlüğü vardır. Birincisi, jest ancak bir noktaya kadar çarpıtılabilir. Gerçekte, ne kadar az göze çarparsa ve ne kadar alışılagelmişse o kadar zordur çarpıtılması. İkincisi, sokaktaki adamın eylem ve çabalarının tersine, saptanabilir bir başlangıcı ve saptanabilir bir bitişi vardır. Bir tavrın, bütün olarak yaşamın akışı içinde yer almasına karşın, her öğesinin bu sımsıkı çerçevelenmiş kapalı doğası, jestin temel diyalektik özelliklerinden biridir. Bu bizi önemli bir sonuca götürür: Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğratırsak o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatronun temel gereklerinden biridir. Kaba ve yürek paralayıcı nakaratlarıyla Brecht'in şarkılarının asıl başarısı bu noktadadır. Epik tiyatroda metnin işlevi hakkında yapılmayı bekleyen zorlu çalışmaya girişmeden önce en azından şunu söyleyebiliriz: Metnin asıl işlevi eylemi sergilemek ya da ilerletmek değil, tam tersine onu kesintiye uğratmaktır. Üstelik yalnızca öteki oyuncunun eylemini değil, oyuncunun kendisinin eylemini de. Jeste dayalı tiyatronun epik tiyatroya dönüşmesini sağlayan da, kesintiye uğratmanın geciktirici niteliği ve çerçevelemenin episodik karakteridir.

Epik tiyatronun görevinin eylemler geliştirmekten çok durumlar sergilemek olduğu açıklanagelmiştir. Epik tiyatro dramaturjisinin pek çok sloganı hiç dikkate alınmamışken, bu en azın-

dan bir yanlış anlamaya yol açmıştır. Konu sırf bu nedenle ele alınabilir. Sözü edilen bu "durumlar", eski teorisyenlerin *mileu* [toplumsal ortam] diye adlandırdıklarından farklı bir şey olarak anlaşılmamıştır. Bu şekilde anlaşıldığında talep, natüralist tiyatroya dönüş için bir mazeretten öte bir anlam taşımıyordu. Yine de hiç kimse böyle bir dönüşü destekleyecek kadar saf olamaz. Natüralist sahnenin kürsülükle hiçbir ilgisi yoktur, tümüyle yanılsatmacıdır. Tiyatro olduğu bilinci onu verimli kılamaz; dinamik [eylemler geliştiren] her sahne gibi, gerçeği sergileme hedefinden sapmadan ilerlemek amacıyla bu bilinci bastırmak zorundadır. Buna karşıt olarak epik tiyatro, kendisinin tiyatro oluşunun canlı ve üretken bir bilincine sahiptir sürekli olarak. Sahip olduğu bu bilinç, gerçekliğin öğelerini deney aletleriymişcesine kullanmasına olanak sağlar. "Durumlar" bu deneyin başında değil, sonunda ortaya çıkarlar; böylece de seyirciye yaklaştırılmış değil, uzaklaştırılmış olurlar. Seyircinin bunları gerçek durumlar biçiminde algılaması, natüralist tiyatrodaki gibi iç rahatlığıyla değil, şaşkınlıkla olur. Bu şaşkınlığa uğratmayla, epik tiyatro Sokratesci bir pratiği katı ve saf bir biçimde yeniden gündeme getirmiştir. Şaşırmış kimsede bir ilgi uyanmıştır: yalnızca onda görülen kökensel bir ilgi. Brecht'in düşünce yöntemini en tipik olarak ortaya koyan şey, epik tiyatronun bu ilgiyi uzmanca bir ilgiye dönüştürme çabasıdır. Epik tiyatro "bir nedeni olmadıkça düşünmeyen" ilgili kişilere yönelir. Bu ise yalnız ilgili kişilerin değil, kitlelerin de ortak tavrıdır. Brecht'in diyalektik materyalizmi, kendisini en şaşmaz biçimde kitlelerin tiyatroyla asla "kültür" aracılığıyla değil, bir uzman titizliğiyle ilgilenmelerini sağlama çabasında gösterir. "Spor salonlarının spor uzmanlarıyla dolu olması gibi, böyle bir tiyatro da çok kısa bir zaman içinde tiyatro uzmanlarıyla dolabilecektir."

O halde epik tiyatro, durumları yeniden temsil etmez, ama onları açığa çıkarır. Bu da süreçlerin kesintiye uğratılmasıyla gerçekleştirilir. Çok kaba bir örnek: Bir aile kavgası. Anne kızına fırlatmak için bir yastık almış, baba ise polis çağırmak için pencereyi açmıştır. Bu anda kapıda bir yabancı belirir. 1900'lerin deyi-

miyle bir "tableau".[1] Başka bir deyişle, yabancı birdenbire malum durumla karşılaşmıştır: bozulmuş yataklar, açık pencere, karmakarışık bir oda. Ancak öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında burjuva yaşamının daha olağan manzaraları bile yukarıdaki karmaşadan farklı gözükmez. Toplumsal düzenimizin çürümüşlüğü ne denli büyük boyutlara ulaşırsa (bu çürümüşlükler hem bizi, hem de bunların hesabını verme yeteneğimizi ne denli zarara uğratırsa), yabancı ile betimlenen olaylar arasındaki uzaklık o denli vurgulanmalıdır. Böyle bir yabancıyı Brecht'in *Denemeler*'inden tanıyoruz: Suebya'lı bir "Utis", tek gözlü Polyphemos'u mağarasında ziyaret eden Yunan "hiçkimse"si Odysseus'un bir kopyası. Benzer şekilde Keuner de –yabancının adı budur– "sınıflı toplum" denen tek gözlü canavarın mağarasına girer. Tıpkı Odysseus gibi o da kurnaz, acıya alışkın, çok gezmiş ve bilgedir. Ütopik idealizmden her zaman kaçınan pratik bir teslimiyetçilik Odysseus'a yalnızca eve dönmeyi düşündürür; Keuner ise eşiğinden dışarı adım atmaz. Üçüncü sınıf bir apartmanın dördüncü katındaki kiralık dairesinde yaşamakta ve bahçesindeki ağaçları sevmektedir. "Madem ağaçları bu denli seviyorsun," diye sorar arkadaşları Bay Keuner'e "neden hiç ormana gitmiyorsun?" "Size söylemedim mi," diye yanıtlar Bay Keuner, "ben bahçemdekileri seviyorum." Epik tiyatronun amacı bu düşünen adamı, Bay Keuner'i, harekete geçirmek, onu sahnede canlandırmaktır (onu sahneye çeken pek bir şey olmadığı için, Brecht, bir keresinde Bay Keuner'in sahneye yatar durumda taşınması gerektiğini söylemişti). Bu yeni tiyatronun köklerinin çok eskilere dayandığı şaşırtıcı bir biçimde dikkat çekicidir. Eski Yunan'dan bu yana trajik olmayan kahraman yaratma çabaları Avrupa sahnelerinden hiç eksik olmamıştır. Antik'in tüm hortlamalarına karşın büyük yazarlar her zaman, tragedyanın eski Yunan'daki otantik biçiminden olabildiğince uzak durmuşlardır. Ortaçağ'da Hroswitha'dan[2] ve gizemli oyunlardan [*Mysteriendrama*][3] uzanıp gelen, daha sonra Gryphus, Lenz ve Grabbe'den[4] geçen bu yolu izlemenin, ya da Goethe'nin *Faust II*'de bu yolla nasıl kesiştiğini göstermenin yeri burası değildir. Fakat bunun Almanlara özgü bir yol

olduğunu söyleyebiliriz. Tabii, Ortaçağ'ın ve Barok'un mirasını klasizmin yüce, fakat kıraç kütlesinden geçirerek bize ulaştıran çalılarla örtülü bir patikaya yol denilebilirse eğer. Bu patika, ne denli engebeli ve belirsiz olursa olsun, Brecht'in oyunlarında yeniden ortaya çıkar. Trajik olmayan kahraman bu Alman geleneğinin bir parçasıdır. Bu kahramanın sahnedeki paradoksal varoluşunun kefaretinin bizim gerçek varoluşumuzla ödenmesi gerektiğini çok önceden saptayanlar, Georg Lukács ve Franz Rosenzweig gibi büyük çağdaş düşünürler olmuşlardır; eleştirmenler değil. Lukàcs'ın yirmi yıl önce yazdığına göre, Platon, insanın en üstün biçiminin, bilgenin, dramatik olmayan doğasının çok önceden farkına varmış ama diyaloglarında onu sahnenin eşiğine dek getirmişti. Epik tiyatronun diyalogdan daha dramatik olduğu (durum her zaman böyle olmasa da) söylenebilir, ancak bu, epik tiyatronun hiçbir şekilde daha az felsefi olmasını gerektirmez.

Epik tiyatronun biçimleri yeni teknik biçimlerle uyum gösterir; sinema ve radyoyla. Epik tiyatro teknolojinin doruğundadır. Sinemada şu anlayış günden güne daha fazla kabul görmektedir: Seyirci herhangi bir anda "salona girebilir", bu yüzden karmaşık kurgudan kaçınılmalı, her bölüm filmin bütünündeki değerinin yanı sıra kendi episodik değerini de içermelidir. Dinleyicisinin istediği an açıp kapayabileceği radyo içinse bu, kesin bir zorunluluktur. Epik tiyatro aynı anlayışı sahneye uyarlar, ilke olarak "geç kalmış seyirci" diye bir sorunu yoktur. Bunun sonuçları, epik tiyatronun toplumsal bir olay olma alanında tiyatroya meydan okuyuşunun, bir eğlence kurumu olma alanında ona verdiği zarardan daha ciddi olduğunu gösterir. Kabarede burjuva ve bohemler birbirleriyle kaynaşır, varyete tiyatrosundaysa küçük ve büyük burjuvazi arasındaki uçuruma, bir gece için de olsa köprüler kurulurken, ışık huzmelerinde sigara dumanının dalgalandığı Brecht'in tiyatrosunun müdavimleri proleterlerdir. Onlar için, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'da[5] [Dreigroschenoper] oyuncudan, dilencinin tahta bacağı seçmesi sahnesini, "seyirciye yalnızca bu numarayı bir kez daha seyretmek için tiyatroya tam o anda gelmeyi planlatacak biçimde" oynamasını istemesinde şaşılacak bir şey yoktur.

Neher'in geri plan düzenlemeleri [projeksiyonları] sahne dekorasyonundan çok, bu tür "numaralar"ın posterleri niteliğindedir. Poster, "edebileştirilmiş tiyatro"nun bir öğesidir. "Edebileştirme, 'biçimlendirme' ile 'formüle etme'nin kaynaştırılması demektir ve tiyatroya ussal etkinliğin diğer kurumlarıyla ilişki kurma olanağı verir." Kurumlarla, hatta sonuçta kitaplarla. "Dipnotlar ve bir noktayı kontrol etmek için sayfaları geriye çevirme alışkanlığı, oyun yazımı için de geçerli olmalıdır." Peki, Neher'in posterlerinin bildirdiği nedir? Brecht onlar için şöyle yazar: "Sahnedeki olaylara karşı öyle bir tavırları vardır ki, *Mahagonny*'deki[6] [Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny] gerçek obur, resmedilmiş oburun önünde oturur." Pekâlâ. Ama canlandırılan oburun resmedilenden daha gerçek olduğunu kim söyleyebilir? Canlandırılanı daha gerçek olanın önüne yerleştirebiliriz, yani arkadaki resmedilmiş olanı canlandırılandan daha gerçek kılabiliriz. Bu şekilde, oynanan sahnelerin güçlü ve kendine özgü etkisi hakkında belki yalnızca şimdi bir ipucu elde edebiliriz. Bazı oyuncular, Platon'un "idealar"ı[7] gibi arkaplanda kalıp şeylerin ideal modellerini oluşturan daha büyük güçlerin kuklalarını andırırlar. Neher'in geri plan düzenlemeleri materyalist idealardır; gerçek "durumlar"a ilişkindirler. Güncel olaylara yaklaşım gösterdiklerinde bile konturlarındaki titreklik, görünebilir kılınmaları amacıyla içinden çekilip alındıkları çok daha büyük ve içten bir yakınlığı ifade etmeyi sürdürür.

Tiyatronun sözsel formüller, posterler ve başlıklarla edebileştirilmesi "sahnede gösterileni coşkudan arındırmayı" amaçlar ve bunu gerçekleştirecektir (Brecht, bu yöntemlerle Çin tiyatrosunun belli uygulamaları arasındaki, bizim de ileride inceleyeceğimiz bağlantıların tamamen farkındaydı). Brecht, epik oyuncunun sergilediği olayların önceden bilinen olaylar olması gerekliliğini sorgulayarak bu yönde daha da ilerler. "Bu durumda ona en iyi uyabilecek olanlar tarihi olaylardır." Yine de yazar, beklentiler doğrultusunda yer alan büyük kararların yerine kendine özgü ve benzersiz olayları vurgulama özgürlüğüne sahip olmalıdır. "Bu olay şöyle olabileceği gibi, tümüyle farklı da olabilir" – işte

epik tiyatro için yazan kişinin temel tutumu budur. Yazdığı öyküyle ilişkisi, ilk amacı öğrencisinin bütün eklemlerine olabildiğince esneklik kazandırmak olan bir bale öğretmeninin öğrencisiyle olan ilişkisi gibidir. Yazar, tarihi ve psikolojik klişelerden uzak durmalıdır; tıpkı Strindberg'in[8] tarihi oyunlarında yapmış olduğu gibi. Strindberg epik, trajik olmayan tiyatro yolunda bilinçli bir çaba göstermişti. Bireyin yaşamıyla ilgili oyunlarında Hıristiyanlığın "İsa'nın çektikleri"ne ilişkin tasarımlarına dönmüş olmasına karşın, tarihi oyunlarında güçlü eleştirel yaklaşımı ve maskeleri düşürücü ironisiyle epik tiyatroya giden yolu döşemişti. Bu anlamda İsa'nın çarmıha götürülüşünü konu alan *Şam Yolunda* [Nach Damaskus] ile *Gustav Adolf* adlı şarkılı oyun [*moritat*] yazarlığının kutuplarını oluştururlar. Bu bakış açısıyla Brecht ile *Zeitdramatik* [güncel olaylar tiyatrosunun oyunları] arasında, Brecht'in *Lehrstück*'lerinde [öğretici oyun] aşmaya çalıştığı verimli bir karşıtlık görürüz. Bu oyunlar epik tiyatro üzerinden geçen dolambaçlı yollardır ve tezli bir oyun kestirme bir yol aramamalıdır. Bir Toller[9] veya bir Lampel ise oyunlarında kestirmeden gitmeyi yeğlerler; tıpkı Alman sahte-klasizminin ürünlerinde olduğu gibi "düşünceye öncelik tanırlar, sundukları karşısında, sözde giderek artan bir talep yaratarak, seyircinin bir hedefi arzulamasını sağlarlar." Bu gibi yazarlar, içinde yaşadığımız koşullara dışarıdan saldırırlarken, Brecht bu koşulların kendilerini ortaya koymalarına izin verir. Böylece, onları birbirleriyle diyalektik biçimde yüzleştirir, içerdikleri çeşitli unsurları mantık çerçevesinde karşı karşıya getirir. Brecht'in *Adam Adamdır* oyunundaki dok hamalı Galy Gay, üzerinde toplumumuzun çelişkilerinin oynandığı bir sahneye benzer. Brecht'in düşünce çizgisi izlenirse, bilge kişi böyle bir diyalektik için en uygun sahne olarak tanımlanabilir. Galy Gay de böyle biridir. Kendisini "içki kullanmayan, çok az sigara içen, sözünü etmeye değer hiçbir tutkusu bulunmayan" bir dok hamalı olarak tanıtır. Sepetini taşıdığı dulun sevişme önerisi onu ayartamaz, "açık söylemek gerekirse istediğim sadece bir balık satın almak." Üstelik "hayır diyemeyen" biri olarak tanıtıldığı halde. Ve aslında bu da bilgece bir tutumdur. Çünkü o varo-

luşun çelişkilerinin, son tahlilde çözülebilecekleri tek yere, insan yaşamına girmelerine izin verir. Dünyayı değiştirme şansı, olsa olsa "kabullenen" insanlar için vardır. Böylece bir de bakarız ki, kendini kendine saklayan bilge proleter Galy Gay, bilgeliğinin inkârını kabullenerek, İngiliz sömürge ordusunun azgın saflarına katılır. Daha biraz önce karısının istediği balığı almak üzere evden çıkmış olan Galy Gay, kapısının önünde Hindistan'da bir mabedi yağmalarken dördüncü adamlarını yitirmiş üç İngiliz askeriyle karşılaşır. Yitirilenin yerine en kısa zamanda yeni bir adam bulmak zorundadırlar. Hayır diyemeyen bir adamdır Galy Gay, başına neler geleceğini bilmeden peşlerine takılır. Savaştaki bir askerde bulunması gereken her türlü düşünce, tavır ve alışkanlığı tek tek benimser ve tümüyle yenilendiğinde, her nasılsa izini bulmayı becermiş karısını bile tanımaz. Sonunda, korku saçan bir savaşçı ve Tibet dağlarındaki Sir El Dchowr kalesinin fatihi olur. Adam adamdır, dok hamalı da paralı asker. Paralı asker olarak kendi durumunu, hamallığından farklı olarak değerlendirmez. Adam adamdır: Bu, kişinin sahip olduğu tek bir öze bağlı oluşu değil, yeni bir özü benimsemeye sürekli hazır oluşudur.

Anma gerçek adını ne gereği var?
Daima bir başkası olacak adlandırdığın kendinde
Yükseltme sesini açıklarken düşünceni. Unut gitsin
Hepsi bir nasıl olsa
Anımsama hiçbir şeyi tükendiği yerin ötesinde

Epik tiyatro, tiyatronun eğlence olma niteliğini tartışma konusu yapar. Kapitalist sistem içerisindeki işlevinden ayırarak, eğlence olarak tiyatronun toplumsal geçerliliğini sarsar, ayrıca eleştirmenin ayrıcalıklarını da tehdit eder. Bu ayrıcalıklar, reji ve oyun hakkında belirli gözlemler yapma olanağını eleştirmene veren teknik uzmanlığa dayanır. Gözlemlerini yaparken kullandığı kıstasların eleştirmenin kendi kontrolünde olduğu çok seyrektir, ve hatta bunları, ayrıntılarıyla hiç kimsenin özel olarak ilgilenmediği "tiyatro estetiği"ne bel bağlayarak bir kenara bırakabilir. Hal-

buki, tiyatronun estetiği geri planda kalmaktan kurtulsa; izleyici, onu tartışan bir öğe durumuna gelse; kıstas, tek tek bireylerin sinir sistemlerinin algıladığı etki değil de, izleyici kitlesinin örgütlenebilmesi olsa; bugün anlaşıldığı şekliyle eleştirmen, kendini bu kitlenin önünde değil epey gerisinde bulacaktır. Kitle, tartışmalar, sorumluluğunu taşıdığı kararlar ve denemelere dayalı tavır alışlarla farklılaşmaya başladığı anda, "izleyici" denen sahte ve aldatıcı topluluk, içerisinde koşulların gerçek durumlarına uygun düşen yeni gruplar oluşacak şekilde ayrışmaya başladığı anda, eleştirmen çifte bir talihsizlikle yüz yüze gelir: "Aracılık" karakteri açığa çıkar ve değersizleşir. Sinemada tipik olarak artık ortadan kaybolduysa da, tiyatro için hâlâ o eski ve bulanık varoluşunu sürdüren bir "izleyici"den medet umması eleştiriyi istese de istemese de eskilerin *theatrokratia* dediği şeyin savunucusu durumuna sokar. *Theatrokratia* insanların tepki ve duygulanımlarını ustaca yöneterek, kitlelere egemen olmak için tiyatronun kullanılması anlamına gelen bir terimdir ve kendi konumlarını özgürce seçen sorumlu insanların oluşturduğu bir topluluğun tam karşısında yer alır. Bu insanların tavrı, diğer düşünceleri toplum sınırları içerisinde gerçekleştirilebilir düşünceler olarak dıştalayan ve böylece de her türden "yenileştirme"nin karşıtı olan "yenilikler"i gündeme getirir. Epik tiyatro burada, sanatın deneyime şöylece dokunup geçmekten başka bir şey yapamayacağını savunan, deneyimin tümünü kapsama hakkını yalnızca değersiz yapıtlara [*kitsch*] tanıyan, ve de bunu aşağı sınıflara layık gören temel görüşe doğrudan saldırır. Temele yönelik olan bu saldırı aynı zamanda eleştirinin ayrıcalıklarına da yönelir. Eleştirmenler bunu sezmişlerdir, bu yüzden epik tiyatro tartışmasında ancak taraf olarak dinlenebilirler.

Sahnenin "kendi kendini denetimi", doğal olarak, seyirci anlayışları hayvan terbiyecisinin kafesteki hayvanlara bakışından tamamen farklı olan oyuncuların varlığını gerektirir. Bu oyuncular için etki bir amaç değil, bir araçtır. Bu yakınlarda Berlin'e geldiğinde, Rus yönetmen Meyerhold'a[10] kendi oyuncularıyla Batı Avrupalı oyuncular arasındaki farkın ne olduğu sorulmuş, o da

şöyle yanıtlamıştı: "İki şey: birincisi, benimkilerin düşünmeleri. İkincisi, idealist değil materyalist düşünmeleri." Sahnenin ahlaki bir kurum olduğuna ilişkin görüş sadece, bilgi iletmekle kalmayıp, aynı zamanda bilgiyi üreten bir tiyatro için geçerlidir. Epik tiyatroda oyuncu, bilgiye yönelecek bir şekilde oynamak üzere eğitilir. Bilgi de buna karşılık, onun rolünün yalnızca içeriğini değil, tempo, duraklamalar ve vurgulamalar aracılığıyla tümünü belirler. Yine de buna bir stil gözüyle bakılmamalıdır. *Adam Adamdır*'ın program dergisinde şunları okuyoruz: "Epik oyuncunun çeşitli görevleri vardır ve yerine getirdiği göreve göre oynayış stili değişir." Olanakların çeşitliliği tüm stile ilişkin öğelerin boyun eğmek zorunda oldukları bir diyalektik tarafından denetlenir. "Oyuncu hem bir olayı, hem de kendini sergilemek zorundadır. Doğal olarak olayı kendini göstererek, kendini de olayı göstererek sergiler. Her ne kadar bu iki görev çakışırsa da, bu çakışma hiçbir zaman aralarındaki çelişkiyi (farkı) silecek boyutlara varmamalıdır." "Jestleri alıntılanabilir kılmak" oyuncunun en önemli görevidir; tıpkı dizgicinin kelimeler arasına boşluk koyması gibi jestlerinin arasında boşluk bırakabilmelidir. "Epik oyun, akılcı bir biçimde izlenmesi ve içindeki şeylerin farkedilmesi gereken bir yapıdır, dolayısıyla sahnelenişi bu izlemeye uygun düşmek zorundadır." Epik rejinin en önemli görevi sahnelenen olayla, sahneye koyma olayının içerdiği her şey arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır. Marksizmin genel eğitim programı öğretme ve öğrenme tavırları arasında işleyen bir diyalektik tarafından belirlenir. Epik tiyatroda da, benzer biçimde, sahnede gösterilen olayla, olayın gösterilme tarzı arasında sürekli bir diyalektik işlerliktedir. Epik tiyatronun ilk buyruğu gösterenin –oyuncu– gösterilmesidir. Bu tür bir formülasyonun Tieck'in[11] o eski "yansıtma dramaturjisi"ni anımsattığını söyleyenler çıkacaktır. Bu görüşün yanlışlığını göstermeye çalışmak Brecht'in teorisinin doruklarına doğru kıvrıla kıvrıla yükselen bir merdiveni tırmanmak demek olacaktır. Tek bir noktayı belirtmek yeterlidir: Yansıtma konusundaki tüm hünerine karşın, romantik tiyatro, teori ve pratik arasındaki temel diyalektik ilişkinin hakkını vermeyi hiçbir zaman

becerememiş, bunu başarmak yolundaki kendi çapındaki tüm çabaları da en az *Zeittheater*'ınkiler kadar boşuna olmuştur.

Öyleyse eski tiyatronun oyuncusu kimi zaman kendini bir "komedyen" olarak papazla kol kola bulurken, epik oyuncunun koluna girdiği filozoftur. Jest, diyalektiğin toplumsal önem ve uygulanabilirliğini gösterir. Koşulları dener insanların üzerinde. Toplumsal yapı somut olarak anlaşılmadan yönetmenin oyun provalarında karşılaştığı güçlüklerden hiçbiri çözülemez. Fakat epik tiyatronun öngördüğü diyalektik, zaman içerisinde sahnelerin art arda dizilişine bağlı olmaktan çok, zaman içerisinde sıralanmış her bir sahnenin temelini oluşturan jestsel öğelerde kendini gösterir (Bu öğeler temellerini oluşturdukları sahnelerden daha basit olmadıklarından, kelimenin tam anlamıyla öğe olarak adlandırılamazlar). İnsanın jestlerinin, eylemlerinin ve sözlerinin bir kopyası olarak sahnede sergilenen durumun içerisinden bir şimşek çakışı gibi açığa çıkan şey, içkin bir diyalektiktir. Epik tiyatronun açığa çıkardığı durum dingin diyalektiktir. Tıpkı Hegel'de zamanın akışının diyalektiğin kaynağı değil, kendini açığa vurduğu ortam oluşu gibi, epik tiyatroda da diyalektik, birbirini izleyen anlatım veya davranış biçimleri arasındaki çelişkiden değil, jestin bizzat kendisinden doğar. Galy Gay iki kez duvarın önüne davet edilir. İlkinde elbiselerini değiştirmek, ikincisinde kurşuna dizilmek için. Her ikisinde de çağırma jesti aynıdır. Kendisi de başka bir jesti iki kez kullanır: Balıktan vazgeçerken ve fili kabullenirken. Bu tür keşifler epik tiyatroya gelip giden izleyicilerin ilgilerini doyurabilecek ve kendilerini ödedikleri paranın hakkını almış hissetmelerini sağlayacaktır. Yazar, epik tiyatroyu daha ciddi bir sanat biçimi olarak, sıradan eğlencelik tiyatrodan ayıranın ne olduğunu şöyle açıklamakta haklıdır: "Bize düşman olan diğer tiyatro için, yalnızca işkembe doldurmaya yarar [*kulinarisch*] dediğimizde kendi tiyatromuzda tümüyle eğlenceye karşıymışız, sanki öğrenme ve öğretilmeyi aşırı zevksiz bir süreçten başka bir şey olarak tasarlayamazmışız gibi bir izlenim yaratıyoruz. Bir karşıtıyla savaşması söz konusu olduğunda insan, çoğu zaman, radikal bir konumun başlangıçta sağladığı mücadele gücü

uğruna davasının geçerlilik ve kapsamını feda ederek kendi konumunu zayıflatır. Böylece tümüyle kavgacı bir biçime indirgenmiş dava galip gelebilir, ama yendiğinin yerini dolduramaz. Halbuki sözünü ettiğimiz insanı tanıma eylemi, başlı başına zevklidir. İnsanın belirli biçimde tanınabileceğine ilişkin basit gerçeği görmek bir zafer duygusu yaratır; dahası, bir kerede ve bütünüyle asla tanınamayacağı, kolaylıkla tüketilemeyeceği, gelişebilme kapasitesine ilişkin pek çok olanağı içinde barındırıp, gizlediği gerçeğini fark etmek de mutluluk verir. İnsanın çevresi tarafından, çevresinin de insan tarafından değiştirilebilmesi, yani insanın sonuçlar yaratabilmesi de bir haz kaynağıdır. Tabii insan, bugünkü gibi toplumsal şartlar nedeniyle mekanik, deliğine tıkılmış, dirençten yoksun bir şeymiş gibi ele alınmadığı taktirde geçerlidir bu söylenenler. Tragedyanın etkilerine ilişkin Aristotelesci formüle[12] burada eklenmesi gereken şaşırma, tümüyle bir yetenek olarak ele alınmalıdır ve bu yetenek edinilebilir bir şeydir."

Gerçek yaşamın akışına set çekilmesi, akış durduğu anda kendini bir geri tepme olarak hissettirir: Şaşırmadır bu geri tepme, ve asıl konusu dingin diyalektiktir. Üzerine çıkıp şeylerin akışını seyrettiğimiz ve "hep dolu olan ama hiç kimsenin kalmadığı" Jehoo kentinde şarkısı söylenen kayadır bu şaşırma. Şarkı şöyle başlar:

Üzerinde durma fazla
Ayağında kırılan dalganın
Bil ki yenileri kırılacak
Ayağın suda kaldıkça

Ancak şeylerin akışı bu kayada kırıldığında, bir insan yaşamıyla bir sözcük arasında hiçbir fark kalmamış demektir. Her ikisi de epik tiyatroda dalganın tepesidirler yalnızca. Epik tiyatro varoluşu zamanın yatağından alıp havalara fırlatır, ve bir an için gökkuşağı gibi havada asılı bırakır. Sonra yine yatağına yatırır.

1931

Epik Tiyatro Nedir?

II

1 | Gevşemiş İzleyiciler

"DİVANA uzanıp da bir roman okumaktan daha hoş bir şey olamaz" diye yazmış geçen yüzyılın epik yazarlarından biri. Bu söz hikâye kabilinden bir eserin okuyucusunu ne denli gevşetebileceğini ortaya koyar. Dramatik bir gösterinin izleyicisini ise tam tersi bir biçimde canlandırırız gözümüzde. Varlığının tüm hücreleriyle bir süreci yoğun olarak izleyen bir kişidir söz konusu olan. Kendi şiirsel pratiğinin teorisyeni olan Brecht tarafından geliştirilen epik tiyatro kavramı, her şeyden önce, bu tiyatronun çekmeyi arzuladığı izleyicinin oyunu rahatlamış bir biçimde seyreden, gevşemiş bir izleyici olmasını gerektirir. Böyle bir izleyici, kitabıyla baş başa kalmış okurun aksine, her zaman bir topluluk oluşturacaktır. Dahası, çoğu kez bu izleyici, yine bir topluluk olarak, gördüğü karşısında anında tavır almak zorunda hissedecektir kendini. Fakat Brecht bu tavrın, düşünülüp taşınılmış ve bundan ötürü de rahat bir tavır, kısaca ilgili insanların tavrı olması gerektiğini düşünür. İzleyicinin ilgisine iki şey sunulur: Birincisi, sahnede gösterilen olaylardır ve bunlar öyle olmalıdırlar ki, belirli can alıcı noktalarda izleyicinin kendi deneyimleriyle denetlenebilsinler. İkincisi de yapımdır, bu da sanatsal donanım ve düzen açısından saydam olmalıdır. (Böyle bir saydamlık "basitlik"in tam karşıtı olup, yönetmende yetkin sanatsal zekâ ve anlayışı önvarsayar.) Epik tiyatro "bir nedeni olmadıkça düşünmeyen" ilgili kişilere yönelir. Bu deyim düşünme yetilerini koşula bağlı kullanan kitleler için geçerlidir. Brecht bu kitleleri hiçbir zaman gözden uzak

tutmamıştır. İzleyicilerin tiyatroyla birer uzmanmışcasına –kültürel nedenleri hiç işe karıştırmadan– ilgilenmelerini sağlama çabaları onun politik amacını ortaya koyar.

2 | Öykü

Epik tiyatro "sahnede gösterileni coşkudan arındırmak" amacındadır. Dolayısıyla onun için eski bir öykü, çoğu zaman yenisinden daha kullanışlı olacaktır. Brecht, kafasında, epik tiyatroda gösterilen olayların önceden bilinen olaylar olması gerekliliğini evirip çevirmiştir. Epik tiyatronun öyküsüyle ilişkisinin, ilk görevi öğrencisinin eklemlerine olabildiğince esneklik kazandırmak olan bir bale öğretmeninin öğrencisiyle olan ilişkisine benzediğini söyler. (Çin tiyatrosu da aynen buna yönelmiştir. Brecht, *The Fourth Wall of China*'da[1] bu tiyatroya olan borcunu belirtmiştir.) Eğer tiyatro bilinen olayları gösterecekse, "bu durumda ona en iyi uyabilecek olaylar tarihi olaylardır." Bu olayların oyunculuk, posterler ve başlıklarla epik serimi, coşkusallıklarının defedilmesi amacına yöneliktir.

Bu yüzden Brecht son oyununda Galile'nin yaşamını konu alır.[2] Galile'yi her şeyden önce büyük bir öğretmen olarak tanıtır. Galile yalnızca yeni fiziği öğretmekle kalmaz, bunu yeni bir yöntemle öğretir. Deney onun elinde, bilimin olduğu kadar pedagojinin de fethi haline gelir. Oyunun asıl vurgusu, Galile'nin kendi savlarını inkâr etmesinde değildir. Gerçek epik süreç, sondan bir önceki sahnenin başlığında aranmalıdır daha çok: "1633-1642. Galile yaşamının sonuna dek Engizisyonun bir mahkûmu olarak bilimsel çalışmalarını sürdürür. Temel eserlerini İtalya dışına kaçırmayı başarır."

Zamanın geçişi epik ve trajik tiyatroda çok farklı biçimlerde ele alınır. Gerilim, oyunun sonundan çok, ayrıksı olaylara ilişkin olduğundan epik tiyatro çok geniş zaman dilimlerini kapsayabilir. (Bu, bir zamanlar gizemli oyunlar için de aynı derecede doğruydu. *Oedipus*[3] ya da *Yaban Ördeği*,[4] dramaturjileri ile epik tiyatronun karşısındaki kutupta yer alırlar.)

3 | *Trajik Olmayan Kahraman*

Bir zamanlar klasik Fransız tiyatrosunda, yüksek tabakadan seyircilerin koltukları için, sahnede oyuncular arasında bir boşluk ayrılırdı. Biz bunu yersiz bir tutum olarak görürüz. Sahnedeki olaylara "düşünen adam" gözüyle bakacak, aklı başında, tarafsız bir üçüncü kişiyi sahneye yerleştirmeye kalkmak da kabullenegeldiğimiz "dramatik" kavramı açısından aynı derecede yersiz olacaktı. Oysa bu, Brecht'in aklına sık sık gelmiştir. Daha da ileri giderek diyebiliriz ki, Brecht düşünen adamı, daha doğrusu bilge kişiyi gerçek dramatik kahramana dönüştürmeye çalışmıştır. Tiyatrosu da, bu bakış açısından, epik olarak tanımlanabilir. Bu girişim en uç noktasına hamal Galy Gay'in kişiliğinde varır. *Adam Adamdır*'ın kahramanı Galy Gay, üzerinde toplumun çelişkilerinin sergilendiği bir sahne gibidir. Brecht'in düşünce çizgisi izlenirse böyle bir diyalektik için en uygun sahnenin bilge kişi olabileceği görülür. Galy Gay de böyle biridir. Platon, insanın en üstün biçiminin, bilgenin dramatik olmayan doğasının çok önceden farkına varmıştı. Diyaloglarında onu sahnenin eşiğine dek getirmişti (*Şölen*'de[5] onu dinsel oyunların [*Passionsspiel*] eşiğinde görürüz.) Kilise Babaları'ndan bildiğimiz haliyle, Ortaçağda aynı zamanda bilgeyi de temsil eden İsa, trajik olmayan kahramanın ta kendisidir. Fakat dindışı Batı tiyatrosunda da trajik olmayan bir kahraman arayışı hiç bitmemiştir. Bu tiyatro çoğu kez teorisyenleriyle ters düşerek, tekrar tekrar tragedyanın otantik biçimi olan Yunan tragedyasından farklı pek çok yöne sapmıştır. Burada bir geleneğin görüntüsü sayılabilecek olan bu önemli fakat güçlükle izlenebilen yol, Ortaçağda Hroswitha ve gizemli oyunlardan, Barok'ta ise Gryphus ve Calderon'dan[6] geçer. Her iki yanında Shakespeare sahnelerinin görkemli anıtlar olarak yükseldiği, Goethe'nin de *Faust*'un ikinci kısmında kesiştiği bu yol, Lenz ve Grabbe ile devam eder ve sonunda Strindberg'e varır. Bu yol Avrupa'ya olduğu kadar Almanlara da özgü bir yoldur. Tabii, Ortaçağın ve Barok'un mirasını bize ulaştıran çalılarla kaplı bu patikaya

bir yol denilebilirse eğer. Bu patika ne denli engebeli ve belirsiz olursa olsun, Brecht' in oyunlarında yeniden ortaya çıkar bugün.

4 | Kesintiye Uğratma

Brecht epik tiyatrosunu, dar anlamda dramatik olarak adlandırılan ve teorisi Aristoteles tarafından formüle edilmiş tiyatronun karşısına çıkarır. Riemann'ın Öklidci-olmayan bir geometri ortaya koyması gibi, Brecht de kendi tiyatrosunda "Aristotelesci-olmayan" bir dramaturji ortaya koyar. Bu benzetme tartıştığımız tiyatro biçimleri arasındaki ilişkinin rekabete dayanmadığını açıkça gösterir. Nasıl Riemann paraleller aksiyomunu reddettiyse, Brecht de Aristotelesci *katharsis*'i, yani kahramanın yaşamını yöneten kaderle özdeşleşerek duygulardan arınmayı reddetmiştir.

Epik tiyatro ürünlerinin yöneldiği izleyicideki rahatlamış ilginin kendine has özelliği, özdeşleşme kapasitelerine hemen hemen hiç seslenilmemesidir. Epik tiyatronun sanatını oluşturan, özdeşleşmeden çok, şaşkınlık yaratmadır. Formüle edersek: İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırmayı öğrenmeye yöneltilir.

Brecht epik tiyatronun görevinin olaylar geliştirmekten çok, durumlar sergilemek olduğuna inanır. Ancak buradaki sergileme, natüralist teorisyenlerce kullanılan anlamda temsil etmeyi ifade etmez. Gündemdeki ilk sorun, her şeyden önce bu durumları gözler önüne sermektir. (Buna onları yabancılaştırmak da denebilir.) Bu ise, süreçlerin kesintiye uğratılışıyla gerçekleşir. En kabasından bir örnek: Bir aile kavgası, aniden içeriye bir yabancının girdiği bir kavga. Anne kızına fırlatmak üzere bronz bir büst almış, baba ise polis çağırmak üzere pencereyi açmıştır. Tam bu anda yabancı kapıda görünür. 1900'lerin deyimiyle bir *tableau*. Yani yabancı, bir durumla karşı karşıyadır. Allak bullak suratlar, açık pencere, karmakarışık bir oda. Ancak öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında burjuva yaşamının daha olağan manzaraları bile bu karmaşadan pek de farklı görünmez.

5 | Alıntılanabilir Jest

Brecht dramaturjiye ilişkin öğretici şiirlerinden birinde şöyle der: "Her cümlenin etkisi gözler önüne serildi ve kalabalık onu kantara vurana kadar beklendi." Kısaca, eylem kesintiye uğratıldı. Burada daha ileri gidebilir, kesintinin her türlü biçim vermenin temel yöntemlerinden biri olduğunu ve sanatın alanının çok ötelerine uzandığını hatırlayabiliriz. Sadece bir yönüne değinecek olursak, kesintiye uğratma alıntının kaynağını oluşturur. Bir metni alıntılamak içeriğini kesintiye uğratmak demektir. Böylece, kesintiye uğratmaya dayanan epik tiyatronun çok özgün bir anlamda alıntılanabilir olduğu kolayca anlaşılacaktır. Metnin alıntılanabilirliği pek bir özellik taşımaz, ancak oyunun akışı sırasında kullanılan jestler için durum farklıdır.

"Jestleri alıntılanabilir kılmak" epik tiyatronun önemli başarılarından biridir. Dizgicinin kelimeler arasında boşluk bırakması gibi, oyuncu da jestleri arasında boşluk bırakabilmelidir. Örneğin, bu etki, bir oyuncunun sahnede kendi jestini alıntılamasıyla sağlanabilir. Böylece *Mutlu Son*[7] [Happy End] oyununda Salvation Army[8] çavuşu rolündeki Carola Neher, taraftar kazanmak amacıyla bir denizci meyhanesinde, kiliseden çok buraya uygun düşecek bir şarkıyı söyledikten sonra, aynı şarkı ve jestleri Salvation Army konseyi önünde tekrarlar. Ya da *Önlem*[9] [die Massnahme] oyununda bir grup komünist, yoldaşlarından birine karşı giriştikleri eylem yüzünden Parti yargı organına hesap vermek zorunda kalırlar. Bunu yaparken yalnızca olayı anlatmakla kalmaz, aynı zamanda yoldaşlarının jestlerini de yeniden sergilerler. Epik tiyatroda bir bütün olarak en yetkin sanatsal yöntem olan jestlerin alıntılanması, öğretici oyunlarda ilk amaçlardan biridir. Bunun dışında epik tiyatro zaten tanım olarak jestseldir. Kişinin eylem sürecini ne denli sık kesintiye uğratırsak, o denli çok jest elde ederiz.

6 | Öğretici Oyun

Epik tiyatro izleyicilere olduğu kadar oyunculara da eğilir her zaman. Öğretici oyunun kendine özgü bir tür oluşunun temel nedeni izleyici-oyuncu, oyuncu-izleyici arasındaki karşılıklı değişebilirliği, aygıtının ayrıcalıklı sadeliği sayesinde, kolaylaştırması ve desteklemesidir. Her izleyici oyunculardan birinin yerini alabilir. Tabii kuşkusuz, bir "öğretmen"i oynamak bir "kahraman"ı oynamaktan daha kolaydır.

Lindberghlerin Uçuşu'nun [Lindberghflug] bir dergide yayımlanan ilk metninde havacı hâlâ bir kahraman olarak görünüyordu. Oyun onu yüceltecek şekilde kurulmuştu. İkinci metin ise –ki bu, durumu oldukça aydınlatır– varlığını, Brecht'in kendine çekidüzen vermesine borçludur. Ne büyük bir coşku hâkimdi; Lindbergh'in uçuşundan hemen sonra, her iki kıtada da. Ama çabucak söndü gitti bu coşku. *Lindberghlerin Uçuşu*'nda Brecht, "deneyim"in [*Erfahrung*] renklerini göstermek için "olay"ın [*Erlebnis*] tayfını paramparça etmeyi amaçlar. Öyle bir deneyimdir ki bu, izleyicinin coşkusundan değil, sadece Lindbergh'in çabasından çıkarsanabilir ve Brecht onu "Lindberghler"e geri vermeye çalışır.

Bilgeliğin Yedi Sütunu'nun yazarı T. E. Lawrence,[10] Kraliyet Hava Kuvvetleri'ne katıldığında, Robert Graves'e yazdığı mektupta, attığı adımın, bir Ortaçağ insanı için manastıra kapanmak ne demekse bugünün insanı için o demek olduğunu yazar. Buradaki gerilim, *Lindberghlerin Uçuşu* ve daha sonraki öğretici oyunlar için karakteristik olanla aynı tiptendir. Modern bir tekniğin öğrenilmesine uygulanan dini bir katılık; ilk durumda havacılığın sonrakindeyse sınıf mücadelesinin öğrenilmesinde. İkinci uygulama en geniş alarak *Ana*'da[11] [die Mutter] kullanım alanı bulmuştur. Modern seyircinin pek alışkın olduğu özdeşleşmeyi kırmak için bunu bağrında taşıyan toplumsal içerikli bir oyunun seçilmesi gözüpek bir girişimdir. Brecht bunun farkındaydı ve oyunun New York'taki işçi tiyatrosunda sergilenişi üzerine bu ti-

yatroya gönderdiği bir mektup-şiirde bunu şöyle açıklıyordu: "Bize çok kişi sordu: İşçi anlayacak mı sizi? Diğer insanların ayaklanma ve zaferleriyle edilgin özdeşleşme denilen malum uyuşturucunun yokluğuna katlanabilecek mi? Onu iki saat boyunca heyecanlandırıp sonra da eskisinden daha bitkin, yalnızca belirsiz anılar ve daha da belirsiz ümitlerle koyveren yanılsamayı terk edebilecek mi?"

7 | Oyuncu

Epik tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jeste dayalı ortak tavırlar durumları birbirinden ayırır. Sonuç olarak seyircideki yanılsamayı kırmaya yönelik aralıklar oluşur. Bu aralıklar seyircinin özdeşleşmeye hazırlığını felce uğratır ve oyundaki karakterlerce sergilenen davranışlara ve bu davranışların sergileniş biçimine karşı eleştirel bir tavır alabilmesini amaçlar. Sergileme biçimine ilişkin olarak epik oyuncunun görevi, soğukkanlılığı elden bırakmadığını oyunuyla göstermektir. Özdeşleşme onun da pek işine yaramaz. Dramatik tiyatronun "oyuncular"ı her zaman bütünüyle hazırlıklı değillerdir bu biçimde oynamaya. Epik tiyatronun ne olduğunu, en önyargısız olarak, "oynarken oynama"nın ne anlama geldiğini kafamızda canlandırdığımızda anlayabiliriz belki de.

Brecht şöyle der: "Oyuncu hem bir olayı, hem de kendisini sergilemek zorundadır. Doğal olarak olayı kendini göstererek, kendini de olayı göstererek sergiler. Her ne kadar bu iki görev çakışırsa da, bu çakışma hiçbir zaman bu iki görevin arasındaki farkı silecek boyutlara varmamalıdır." Başka deyişle, oyuncu oynadığı karakterin ustaca dışına çıkabilme hakkına sahip olmalıdır. Yeri geldiğinde, kendini (rolü hakkında) düşünürken oynamakta direnmelidir. Böyle durumlarda, uygulanagelen romantik ironiyle (örneğin Tieck'in *Çizmeli Kedi*'sinde[12] olduğu gibi) bir paralellik kurmak yanlış olur. Bu ironinin hiçbir öğretici amacı yoktur.

Son tahlilde, oyunlarını yazarken kafasının bir köşesinde dünyanın eninde sonunda bir sahne olabileceği düşüncesini taşıyan yazarın felsefi bilgiçliğini gösterir sadece.

Epik tiyatroda sanatsal ve politik kaygıların ne ölçüde özdeş olduğunu kendiliğinden açığa çıkaracak olan da, oynayış biçiminden başka bir şey değildir. Brecht'in *III. Reich'ın Korku ve Sefaleti*[13] [Furcht und Elend des Dritten Reiches] adlı oyununu hatırlamamız yeterlidir. Sürgündeki bir Alman oyuncusuna SS askeri ya da Halk Mahkemesi üyesini oynamanın ifade ettiği anlamın, namuslu aile babası bir oyuncuya Moliere'in *Don Juan*'ını oynamanın ifade ettiğinden temelde farklı olduğunu anlamak güç değildir. İlki için rolüyle özdeşleşmek pek uygun bir yöntem değildir, çünkü insanın kavga arkadaşlarının katilleriyle özdeşleşmesi mümkün olamaz. Böyle durumlar oyuncunun rolüyle kendisi arasına bir uzaklık koymasına yarayacak yeni bir yöntem gerektirir. Bu, epik yöntemdir ve sonuç olağanüstü başarılı olabilir.

8 | Kürsü Üzerindeki Tiyatro

Epik tiyatronun yönelimi yeni bir oyun kavramından çok, sahne kavramıyla daha kolay tanımlanabilir. Epik tiyatro çok az dikkat çekmiş olan bir sorunun üstesinden gelmeyi amaçlar. Bu sorun orkestra çukurunun doldurulmasıdır. Oyuncularla seyircileri diriler ve ölülermişcesine birbirlerinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi de operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkaran, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum giderek önemini yitirmiştir. Sahne hâlâ yüksektedir, ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez: Bir kürsü haline gelmiştir. Öğretici oyun ve epik tiyatro bu kürsüye yerleşme yolundaki çabalardır.

1939

Epik Tiyatro Teorisi Üzerine Çalışmalar

EPİK TİYATRO jeste dayanır. Kesin konuşacak olursak jest malzeme, epik tiyatro da onun amaca uygun kullanımıdır. Bunu kabul edersek karşımıza iki soru çıkar: Bir, epik tiyatro jestlerini nereden elde eder; iki, bu jestlerin kullanımından ne anlarız? Bunları izleyebilecek üçüncü bir soru ise, epik tiyatronun jestleri işleyip eleştirirken hangi yöntemleri kullandığıdır.

İlk sorunun yanıtı: Jestler gerçekliğin içinde bulunurlar. Daha doğrusu –ki bu, tiyatronun doğasıyla çok yakından ilişkili önemli bir gerçektir– yalnızca bugünün gerçekliğinde bulunurlar. Tarihi oyun yazan birini düşünün. Ben bu kişinin ancak ve ancak geçmişin olaylarıyla, günümüz insanının jestleri arasında anlamlı ve kolayca anlaşılabilir bir bağlantı kurabilmesi koşuluyla işinde başarılı olabileceğini iddia ediyorum. Bu saptamadan tarihi oyunun olanak ve sınırlarına ilişkin belirli açıklamalar çıkartılabilir. Bir kere, taklit edilmiş jestler, vurgulanan nokta taklidin jestsel süreci olmadıkça değersizdirler. Fakat aynı zamanda, örneğin, Şarlken'e taç giydiren Papa'nın, ya da Papa'nın taç giydirdiği Şarlken'in jestleri, günümüzde taklitten başka bir yolla varolamaz. Böylece denebilir ki epik tiyatronun hammaddesi, yalnızca bugün karşılaşabileceğimiz şekliyle jesttir; yani ya bir eylemin ya da bir eylemin taklidinin jestidir.

İkinci sorunun yanıtı: Sokaktaki adamın oldukça aldatıcı beyan ve iddialarıyla, çok katmanlı ve bulanık eylemleri karşısında jestin iki üstünlüğü vardır. Birincisi, jest yalnızca bir noktaya ka-

dar çarpıtılabilir. Ne kadar az göze çarparsa ve ne kadar alışılagelmişse o kadar zordur çarpıtılması. İkincisi, sokaktaki adamın eylem ve çabalarının aksine, saptanabilir bir başlangıcı ve saptanabilir bir bitişi vardır. Bir tavrın, bütün olarak yaşamın akışı içinde yer almasına karşın, her öğesinin bu sımsıkı çerçevelenmiş kapalı doğası, jestin temel diyalektik özelliklerinden biridir. Bu, bizi önemli bir sonuca götürür. Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğratırsak, o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatronun temel gereklerinden biridir. Tiyatro ekonomisinin bütünü açısından şarkıların önemi burada yatar. Epik tiyatroda metnin işlevi hakkındaki yapılmayı bekleyen zorlu çalışmaya girişmeden önce, en azından şunu söyleyebiliriz: Çoğu kez metnin asıl işlevi eylemi sergilemek ya da ilerletmek değil, tam tersine onu kesintiye uğratmaktır. Yalnızca öteki oyuncunun eylemi değil, oyuncunun kendisinin eylemi de kesintiye uğrar. Jeste dayalı tiyatronun epik tiyatroya dönüşmesini sağlayan da, denebilir ki, kesintiye uğratmanın geciktirici niteliği ve çerçevelemenin episodik karakteridir. Daha ileri bir tartışmanın konusu, bu şekilde hazırlanmış hammaddenin (jest) sahne üzerinde nasıl işleneceği olabilir. Burada eylem ve metin, bir deneyin değişken elemanları olmaktan öte bir işe yaramazlar. Fakat deneyin sonucu neyi gösterir?

Bu şekilde ele alınırsa ikinci sorunun yanıtı, üçüncününkinin tartışılmasından ayrı düşünülemez: Jestleri işlerken kullanılacak yöntemler nelerdir?* Bu sorular epik tiyatronun gerçek diyalektiğini açığa çıkarırlar. Biz burada onun temel kavramlarından yalnızca bir kısmına değineceğiz. İlk olarak, şu ilişkiler diyalektiktir: Jestin durumla ilişkisi ve bunun tersi; oyuncunun canlandırılan karakterle ilişkisi ve bunun tersi; oyuncunun metin tarafından saptanmış tavrının seyircinin eleştirel tavrıyla ilişkisi ve bunun

* Orijinal metnin kenarına el yazısıyla şu bölüm eklenmiştir: "Jest, diyalektiğin toplumsal anlam ve uygulanabilirliğini gösterir, insanlar üzerinde ilişkileri sınar. Yönetmenin oyun provaları sırasında karşılaştığı güçlükler, her ne kadar, bir 'etki' arayışından kaynaklansalar da, artık toplum yaşamına ilişkin somut anlayışlardan ayrılamazlar."

tersi; sergilenen özgün eylemin herhangi bir sergilemede görülen eylemle ilişkisi. Bu liste, tüm diyalektik anların, uzun zamandan beri unutulmuş olup şimdi yeniden keşfedilen en üstün diyalektiğin, bilgi ve eğitim arasındaki diyalektiğin güdümünde olduğunu göstermeye yeter. Çünkü epik tiyatronun ürettiği tüm bilgiler doğrudan eğitici bir etki yapar; ama aynı zamanda bu etki de doğrudan, oyuncu ve izleyicide doğal olarak kendine özgü farklılıklar gösteren bilgilere dönüşür.

Yaklaşık 1931

Epik Tiyatroda Bir Aile Oyunu

Ana'nın Dünya Galası Üzerine

BRECHT komünizmin ortayolcu olduğunu söylemiştir. "Komünizm radikal değildir, radikal olan kapitalizmdir." Ne denli radikal olduğu diğer konuların yanı sıra, aileye karşı tutumunda da görülebilir. Her durumda aile [kurumu] üzerinde ayak diretir, aile yaşamının güçlendirilmesi için girişilen her türlü çabanın, insanı bütünüyle değersiz kılan koşulların neden olduğu çileyi katmerlendirmekten başka bir işe yaramayacağı şu anda bile. Komünizm radikal değildir. Bu yüzden aile ilişkilerini "hop" diye ortadan kaldırmak gibi bir niyeti yoktur. Onları, değişebilirliklerini saptamak amacıyla sınar yalnızca. Kendi kendine sorar: Aile, bileşenlerinin toplumsal alanda yeniden işlev kazanabilmeleri için, parçalarına ayrılabilir mi? Bu bileşenler, aile üyelerinin bizzat kendileri olmaktan çok, onların birbirleriyle olan ilişkileridir. Bunlardan hiçbirinin anayla çocuk arasındaki ilişkiden daha önemli olmadığı açıktır. Dahası, tüm aile üyeleri arasında ana, toplumsal işlevi en açık biçimde belirlenmiş olandır: Yeni nesli üretir. Brecht'in oyununun sorduğu soru şudur: Bu toplumsal işlev devrimci bir hale gelebilir mi? Ve nasıl? Kapitalist ekonomik düzende bir insan üretim ilişkilerine ne denli dolaysız bağlıysa, sömürüyle o denli iç içedir. Günümüz koşullarında aile, kadının ana olarak sömürülmesine yarayan bir kurumdur. Öyleyse, "bir işçinin dul eşi ve bir işçinin anası" olan Pelagea Wlassowa çift taraflı sömürülen bir kişidir: Birincisi, işçi sınıfının bir üyesi olarak; ikincisi, bir kadın ve ana olarak. Çift taraflı sömürülen çocuk

doğurucu, ezilmişliğin doruğundaki sömürülenleri temsil eder. Analar devrimcileştirilirse, devrimcileştirilecek hiçbir şey kalmamış demektir. Brecht'in konusu bir ananın devrimcileştirilmesine ilişkin sosyolojik bir deneydir. Bu da, ajitasyona yönelik olmayan, yapıcı nitelikte bir dizi sadeleştirmeyi anlaşılır kılar. "Bir işçinin dul karısı, bir işçinin anası" – ilk sadeleştirme buradadır. Pelagea Wlassowa tek bir işçinin anasıdır ve bu nedenle "proleter kadın" sözcüğünün orijinal tanımıyla bir anlamda çelişir. (*Proles*, gelecek nesil demektir.) Bu ananın tek bir oğlu vardır. Bir tane yeterlidir. Bu tek manivelayla analık enerjisini tüm işçi sınıfına aktaran mekanizmayı harekete geçirebilecek hale gelir. İlk görevi yemek pişirmektir. Bir insanın üreticisi olarak, onun emek gücünün de yeniden-üreticisi olur. Fakat böyle bir yeniden-üretim için yeterli yiyecek yoktur artık. Önüne koyduğu yemeğe oğlu hoşnutsuzca bakar. Bu bakış bir anayı kolayca yaralayıverir. Çaresizdir, çünkü bilmez ki "mutfağa et girmesini engelleyen karar mutfakta alınmaz". Bu ya da benzeri bir şey, dağıtmaya çıktığı bildirilerde yazılıdır mutlaka. Komünizme değil, onları dağıtmak zorunda olan oğluna yardım etmek için yapar bu işi. Parti için çalışmaya da böyle başlar ve bu yolla oğluyla arasında gelişmesinden korkulan düşmanlığı, kendileriyle ortak düşmanları arasındaki bir düşmanlığa dönüştürür. Her ananın eteğinin kıvrımlarında doğal olarak varolan yardımcılığın bu biricik yararlı biçimi –yani ananın bu tavrı– hayvansal bir içgüdüyken, (ezilenlerle dayanışmasıyla) toplumsal bir boyut kazanır. Bu ilk yardımdan başlayarak en sonuncusuna, işçi sınıfıyla dayanışmaya uzanan bir yoldur ananın izlediği. Bakır kap kacaklarını vermek için kuyruğa girmiş olan kadınlara yaptığı konuşma pasifist değil, zayıfların davasına ihanet etmekle aynı zamanda çocuklarının, "yavrularının" davasına da ihanet eden çocuk doğuruculara devrimci bir uyarıdır. Böylece görürüz ki, ananın Parti'ye giden yolu yardımla başlar, teoriye ancak sonradan varır. Bu, yapıcı nitelikteki sadeleştirmelerden ikincisidir. Bu sadeleştirmelerin amacı, öğrettikleri derslerin basitliğini vurgulamaktır. Bilinçliliğin biçim ve içeriği arasındaki diyalektik olmayan karşıtlığın (bu demektir ki, bir ka-

rakter kendi eylemlerine yalnızca yansıtmalar yoluyla atıfta bulunabilir) yerine, teori ve pratik arasındaki diyalektik karşıtlığı (bu da demektir ki, eylem, eklem yerlerinden, teorinin berrak bir manzarasını gözler önüne serer) koymak epik tiyatronun doğasında vardır. Öyleyse epik tiyatro yenilmiş kahramanın tiyatrosudur. Yenilmemiş kahramandan düşünür çıkmaz. Atalarımızın eski bir özdeyişini şu şekilde değiştirebiliriz: "Kahramanı an, sopaya davran." Ananın yenilgi veya bekleyiş anlarında (epik tiyatro için bu ikisi arasında fark yoktur) aldığı derslere, çıkardığı sonuçlara gelince; bunlar kendi tavırları üzerine yaptığı yorumlara benzerler, ama özel bir durumları vardır: Ana bunları şarkılarla söyler. "Komünizme karşı neler söylenir?"; "60'lık kadın bile olsan öğren"; "Üçüncü kurala övgü". Ve bunları bir ana olarak söyler. Ninnidir çünkü bunlar. Küçük ve zayıf olan, ama durdurulamaz bir biçimde büyüyen komünizmin ninnileri. Bir ana olarak bu komünizmi sahiplenmiştir. Komünizmin de onu ancak bir ananın sevilebileceği gibi sevdiği görülür. Güzelliği, ünü veya asaleti uğruna değil, tükenmez bir yardım kaynağı olarak sevilir. Çünkü gerçekten de yardımın kaynağıdır. Yardım bu kaynaktan saf, pratik ve güvenilir bir biçimde akıp gider ve kendisine en çok gereksinene, yani komünizme, kısıntısız olarak yönlendirilebilir. Ana, etiyle kemiğiyle pratiktir. Çay demlerken, çörekleri paketlerken, cezaevindeki oğlunu ziyaret ederken fark ederiz ki, yaptığı her şey komünizme hizmet eder. Taşlansa da, polis tarafından dipçiklense de ona kalkan her elin nafile olduğunu görürüz. Ana, etiyle kemiğiyle pratiktir. Onda coşku değil, güvenilirlik bulabileceğimiz anlamına gelir bu. Yine de başta komünizme karşı çıkmış olmasaydı güvenilir olamayacaktı. Fakat belirleyici olan nokta, karşı çıkışlarının çıkardan değil sağduyudan kaynaklanmış olmasıdır. "Madem gerekli bu, tehlikeli değildir o zaman" gibisinden lafları hiçbir zaman kabul etmez. Ütopyalar için de durum aynıdır. "Bay Sukhlinov, fabrikasının sahibi midir, değil midir? Ee, o halde?" Yine de Bay Sukhlinov'unkinin sınırlı bir sahiplik olduğu açıklanabilir ona. Böylece sıradan sağduyunun yolunu adım adım kat eder. –"Polisle ne ilgisi var Bay Sukhlinov'la anlaşamamanı-

zın?"– Radikalizmin tam tersi olan, sağduyunun yolunda adım adım süren bu ilerleyiş, anayı, dayak yediği 1 Mayıs gösterilerinin başını çekmeye götürür. Anadan söz ettiğimiz yeter. Şimdi madalyonun öteki yüzüne bakıp sormanın zamanıdır: Ana başı çekerken, oğlu neler yapmaktadır? Kitaplar okuyan ve kendini önderliğe hazırlayan, sonuçta oğuldur. Bir dörtlü oluştururlar: Ana-oğul, teori-pratik; ve kendilerini yeniden gruplayıp, köşe kapmaca oynarlar. Sağduyunun önder olduğu kritik zaman gelip çattığında, teori yalnızca ev işlerine yarar. Cahil anası teksir makinesinin başındayken, oğul ekmek kesmek zorundadır; yaşamın gereklilikleri insanları artık cinsiyetlerine göre sınıflamaz; işçinin odasında mutfak tezgâhıyla yatak arasında karatahtaya da bir yer ayrılmıştır. Devlet bir köpek için alaşağı edildiğinde, ailede de pek çok şey değişecektir. O zaman geleceğin ideallerinin temsilcisi gelinin yerini, 40 yıllık tüm deneyimiyle Marx ve Lenin'i haklı çıkaran ananın alması kaçınılmazdır. Diyalektik, sislere gömülmüş uzak mesafelere gerek duymaz, yuvası, pratiğin dört duvarı arasındadır ve "ana"nın oyunun final repliğini söylediği anın eşiğinde durur: "Ve 'hiçbir zaman', olur 'gün bitmeden'."

1932

Proletaryadan Bahsetmenin Yasak Olduğu Ülke

Brecht'in Tek Perdelik 8 Oyununun Dünya Galası Üzerine

SÜRGÜNDEKİ bir tiyatro için yalnızca politik oyunlar uygun malzeme olabilirler. Almanya'da 10-15 yıl önce politik izleyici çeken oyunların çoğu artık olaylar tarafından geride bırakılmışlardır. Sürgün tiyatrosu tekrar en baştan başlamak zorundadır; yalnızca sahnesi değil, oyunları da yeniden inşa edilmelidir.

Bu tarihsel durum, Brecht'in yeni oyun dizisinin bir kısmının Paris galasında bir araya gelen izleyicilerin ortak duygusuydu. İzleyiciler kendilerini ilk kez tiyatro izleyicisi olarak gördüler. Bu yeni izleyici ve tiyatronun bu yeni durumunu göz önüne alan Brecht, yeni bir oyun biçimi sunar. Yeni baştan başlamaların uzmanıdır Brecht. 1920-1930 yılları arasında oyunlarını çağdaş tarih karşısında sürekli sınamaktan hiç bıkmamıştır. Bunu yaparken de çok sayıda tiyatro biçimini ve değişik tipten izleyicileri denemiştir. Opera için olduğu kadar kürsü tiyatrosu için de çalışmış, Batı'nın burjuva avant-garde izleyicisinin önünde olduğu kadar Berlin proletaryasının önünde de ürünlerini sergilemiştir.

Böylelikle Brecht, kimsenin yapmadığını yaparak tekrar tekrar en baştan başlamıştır. Bu, aynı zamanda, bir diyalektikçinin ayırt edici özelliğidir. (Her usta sanatçıda bir diyalektikçi gizlidir.) "Bir kez gerçekleştirdiğiniz atılımın ilerki uğraşlarınızda işinize yaramasını engelleyin," der Gide. Brecht, özellikle sürgün tiyatrosu için tasarladığı oyunlarında, bu deyişe yürekten bağlı bir süreç izlemiştir.

Kısaca toparlarsak: İlk yılların çabaları, sonuçta Brecht tiyatrosunun belirgin ve sağlam kurulmuş standardını doğurmuştur. Bu tiyatro kendisini epik olarak tanımlar ve böylece teorisini ilk kez Aristoteles'in geliştirmiş olduğu, kelimenin dar anlamında dramatik tiyatronun karşısında yer alır. Riemann'ın "Öklidci-olmayan" bir geometri ortaya koyması gibi, Brecht'in de kendi teorisini "Aristotelesci-olmayan" diye ortaya koymasının nedeni budur. Riemann paraleller aksiyomunu reddetmişti. Bu yeni tiyatronun reddettiği ise Aristotelesci *katharsis*'dir. Kahramanın çalkantılı kaderiyle özdeşleşme yoluyla duyguların arıtılmasıdır *katharsis*. Bu kader, izleyiciyi de önüne katıp götüren bir dalganın gelgitleriyle çalkalanır. (Ünlü *peri peteia*[1] ise, bu dalganın kırılarak sahile doğru yuvarlanan tepesidir.)

Epik tiyatro ise bir film şeridi üzerindeki görüntülere benzer şekilde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde yaptığı şok etkisidir. Şarkılar, sahne dekorunda yer alan başlıklar, oyuncuların jeste dayanan ortak tavırları durumları birbirinden ayırmaya yarar. Böylece her yerde, izleyicideki yanılsamayı bütünüyle kıran aralıklar yaratılmış olur. Bu aralıklar, izleyicinin eleştirel bir tavır almasını, düşünmesini sağlamayı amaçlar. (Benzer biçimde, Fransız klasik tiyatrosunda koltukları sahne üzerinde yer alan yüksek tabakadan izleyiciler için oyuncular arasında yer açılmıştı.)

Epik tiyatro, rejisinin yöntem ve titizlik açısından daha üstün olması nedeniyle burjuva tiyatrosunu tartışılmaz yerinden etmiştir. Ancak kazandığı kısmi bir zaferdi. Epik sahne henüz sağlamca kurulmamış olduğundan ve üzerinde oynamak için eğitilenlerin sayısı da henüz pek fazla olmadığından, sürgünde yeniden kurulması kolay değildi. Brecht'in yeni çalışmasının temelinde, bu gerçeğin fark edilmesi yatar.

Üçüncü Reich'ın Korku ve Sefaleti geleneksel dramaturji kurallarına göre kurulmuş, tek perdelik 27 oyundan oluşan bir dizidir. Dramatik öğe, bazen görünüşte sevimli bir gelişmenin sonunda magnezyum alevi gibi parlayıverir. (Küçük bir aile için bir çuval patatesle mutfak kapısından girenler Kış Yardımcıları, dışarı

çıkanlarsa, aralarında ailenin tutukladıkları kızı da bulunan, SA'lardır.) Dizinin diğer bölümleri tam olarak gelişmiş dramatik öykülerden oluşmuştur. (Örneğin *Tebeşir İşareti*'nde bir işçi, Gestapo yardakçılarının yeraltı mücadelesine karşı tuzlandıkları yöntemlerden biriyle bir SA'yı aldatır.) Bazen oyun hemen hiç değiştirilmeden dramatik biçimde sergilenen toplumsal ilişkilerdeki çelişkinin gerilimidir. (Gardiyanın gözetimi altında hapishane avlusunda talim yapan iki tutuklu aralarında fısıldaşırlar; ikisi de fırıncıdır, biri ekmeğe kepek karıştırdığı için deliktedir, bir yıl sonra tutuklanmış olan diğeri ise karıştırmadığı için)

Bunlar ve diğer oyunlar ilk olarak S. Th. Didow'un ince elenip sık dokunmuş rejisiyle, 21.5.1938'de, tutkulu bir ilgiyle seyreden izleyiciler önünde oynandı. Beş yıllık sürgünden sonra nihayet, bu izleyiciyi bir araya toplayan ortak politik deneyim sahne üzerinde ifadesini buldu. Steffi Spira, Hans Altmann, Günter Ruschin, Erich Schoenlank gibi politik kabaredc bireysel gösteriler sergilerken her zaman tüm potansiyellerini ortaya koyma fırsatı bulamamış oyuncular şimdi becerilerini karşılıklı oyunlarıyla göstermeyi başardılar ve çoğu 9 ay önce Brecht'in *Carrar Ana'nın Silahları*[2] [Gewehren der Frau Carrar] oyununda edinmiş oldukları deneyimden ne denli iyi yararlandıklarını kanıtladılar.

Helena Weigel[3] bu yeni tiyatroda da Brecht'in tiyatrosunun ilk yıllarından bu yana her şeye karşın varlığını sürdürmüş olan geleneğe hakkını verdi. Brecht tiyatrosunun Avrupa standardındaki oyunculuk sanatının yetkinliğini sürdürmeyi başardı. Dizinin son oyunu olan *Halk Oylaması*'nda [Volksbefragung] (*Ana*' daki unutulmaz rolünü bir ölçüde anımsatan) bir proleter kadın olarak karanlık zamanlarda yeraltı mücadelesinin ruhuna vücut verişini görmek için pek çok şey verilebilirdi.

Bu dizi, Alman sürgün tiyatrosu için, bu tiyatronun gerekliliğini ilk kez elle tutulur tarzda gösteren, politik ve sanatsal bir fırsatı temsil eder. İki öğe –politik ve sanatsal– burada tek bir öğe halinde kaynaşmıştır. Sürgündeki bir oyuncu için bir SA'yı ya da "halk mahkemesi"nin bir üyesini oynamanın, örneğin iyi kalpli bir oyuncunun Jago' yu[4] oynamasından çok farklı bir görev oldu-

ğunu görmek kolaydır. İlkinde, politik bir savaşçı için, kendini yoldaşlarının katili yerine koyma anlamına geleceğinden, özdeşleşme uygun bir yöntem değildir. Değişik bir oynama tarzı – açıkça epik tarz– burada yeni bir haklılık kazanabilir ve muhtemelen yeni bir başarıya ulaşabilir.

Bu dizi –farklı biçimde de olsa epik öğe kendini burada da gösterir– tiyatro izleyicisine olduğu kadar bir okur kitlesine de hitap edebilir. Brecht'in sahnelediği koşullar hüküm sürdüğü sürece diziden oldukça sınırlı bir seçmeden fazlasını sahneye koymak, gerekli araçları sağlamanın zorluğu yüzünden pek mümkün olamayacak gibidir. Böyle bir seçme eleştirel karşı çıkışlara açıktır ve bu, Paris gösterisi için de geçerlidir. *Okur*'un, bu kısa oyunların tümündeki belirleyici tez olarak karşılaşmış olduğu şeyi, seyircilerin hepsi tam olarak kavramış değildir. Bu tez, Kafka'nın kâhinvari *Dava*'sındaki bir cümleyle özetlenebilir: "Yalan, bir dünya düzeni haline getirilmiştir."

Bu kısa oyunların tümü *bir şeye* işaret eder: Ulusların önünde Üçüncü Reich kimliğiyle resmi geçit yapan terör düzeninin, insanlar arasındaki tüm ilişkileri nasıl kaçınılmaz biçimde yalanın yasasının hükmü altına soktuğuna. Mahkeme önündeki yeminli ifade bir yalandır (*Hak Arama* [Rechtsfindung]); öğretilerinin pratiğe uygulanmasına izin verilmeyen bilim bir yalandır (*Meslek Hastalığı* [Die Berufskrankheit]); damların tepesinden bağırılan bir yalandır (*Halk Oylaması*); ve ölmekte olan bir adamın kulağına fısıldanan da bir yalandır (*Dağdaki Vaaz* [Die Bergpredigt]). Birlikte sürdürdükleri yaşamlarının son anlarında bir karıkocanın birbirlerine söyleyecekleri şeylerin içine de yalan şırınga edilmiştir (*Yahudi Kadın* [Die judische Frau]); yalan, hâlâ yaşam belirtisi vermeye cesaret edebildiğinde, acımanın yüzüne geçirdiği maskedir (*Halka Hizmeti* [Dienst am Volke]). Proletaryadan bahsetmenin yasak olduğu bir ülkedeyiz biz. Brecht'in gösterdiğine göre, bu ülkede işler öyle bir hal almıştır ki, bir köylü bile artık hayvanlarını "devlet güvenliği"ni tehlikeye atmadan besleyememektedir (*Köylü Domuzlara Yem Veriyor* [Der Bauer füttert die Sau]).

Bu ülkeyi ve düzenini günün birinde arındırıcı bir ateş gibi yakıp kül edecek olan gerçek, bugün zayıf bir kıvılcımdır yalnızca. Bu kıvılcım, yalan söylemek zorunda bırakıldığını mikrofona açıklayan işçinin ironisiyle körüklenir; bu kıvılcım, şehit yoldaşları karşısında tedbiri elden bırakmamaktan başka hiçbir şey yapamayanların sessizliğiyle canlı tutulur; ve tüm metni tek bir "HAYIR" sözcüğünden oluşan referandum bildirisi, zayıfça parıldayan kıvılcımın ta kendisidir.

Dizinin yakında kitap halinde çıkmasını umuyoruz. Sahne için geniş bir repertuar sunar bu dizi. Okur içinse, Kraus'un[5] *İnsanlığın Son Günleri*'nde[6] [Die letzten Tage der Menschheit] gerçekleştirdiği anlamda bir tiyatro oyunudur. Belki de güncelin hâlâ parıldamakta olan gerçekliğini, onu gelecek kuşaklara tunçtan bir vasiyetname gibi ulaştırabilecek biçimde içine alabilecek tek tiyatro biçimi budur.

1938

Brecht'in "Beş Paralık Roman"ı

Sekiz Yıl

ÜÇ KURUŞLUK OPERA'dan *Beş Paralık Roman*'a[1] sekiz yıllık bir süre uzanır. Yeni eser eskisinden çıkarak gelişmiştir. Fakat bu, bir sanat eserinin olgunlaşması için gerektiği düşünülen karmaşık yolla olmamıştır. Bu yıllar politik açıdan belirleyici yıllardı. Yazar bunların derslerini özümsemiş, bu yıllarda işlenmiş suçlara gerçek adlarını takmış, kurbanları için de bir mum yakmıştır. Büyük çapta bir satirik romandır yazdığı.

Bu kitabı yazmak için tekrar ve en baştan başlamıştır. Operanın temel öğeleri ve senaryosundan pek az şey kalmıştır. Yalnızca ana karakterler hâlâ aynıdır. Çünkü o yıllarda gözlerimizin önünde palazlanmaya ve bunun için gerekli alana gaddarca yerleşmeye başlayan onlardı. *Üç Kuruşluk Opera* Alman sahnelerine ilk kez çıktığında gangster Almanya için hâlâ bir yabancıydı. Geçen zaman içerisindeyse, başköşeye kurulmuş ve barbarlığı bir yaşam biçimi haline getirmiştir. Çünkü kapitalizmin en başlarında sömürülenlerin sefaletini karakterize eden barbarlık, sömürenlerde, bu çarpıcılığa ancak sonraki aşamalarda ulaşır. Brecht hem sömürülenlerle, hem de sömürenlerle ilgilenir. Değişik tarihsel dönemleri bir arada incelemesinin ve gangster tiplerini Dickens zamanının tempo ve dış görünüşünü yansıtan bir Londra'ya yerleştirmesinin nedeni budur. Özel yaşantı koşulları eskiye, sınıf mücadelesinin koşulları ise bugüne aittir. Bu Londralılar'ın telefonları yoktur ama polisi panzerlerle donatılmıştır. Belirli bir geri kalmışlığın korunmasının kapitalizmin yararına olduğu, günü-

müz Londrası örneğinde görülebilir. Brecht bu durumdan yararlanmasını bilmiştir. Havasız ofisleri, rutubetli hamamları ve sisli sokakları; görünüş ve davranışları eski, ama iş görme yöntemleri modern olan tiplerle doldurur. Bu tür yer değiştirmeler satirik bir bakış açısından kaynaklanır. Brecht, Londra'nın topografisi konusunda kendisine tanıdığı özgürlükle güçlendirir bunu. Satirist, yaşamın içinden çekip çıkardığı karakterlerin davranışlarının, kafasında kurduğu herhangi bir Brobdingang[2] veya Londra'dan çok daha inanılmaz olabileceğini düşünebilir.

Eski Tanıdıklar

Böylece, bu karakterler yazarın karşısına yeniden çıkmaktadır, kafasına çökmeyeceğine inandığı tek bir tavan bile bulunmadığından şapkasını başından hiç eksik etmeyen Peachum gibi. Nakliye gemileriyle ilgili bir savaş ihalesine katılma uğruna çalgı dükkânını boşlamıştır. Sahip olduğu dilenci ordusu, ihalenin gidişatındaki nazik anlarda "heyecanlı kalabalık" olarak işe yarar. Gemiler, Boer savaşına asker nakli için kullanılacaktır. Fakat çürümüş olduklarından Thames'in ağzından fazla uzaklaşamadan içindekilerin tümüyle batarlar. Peachum, şehit askerler için düzenlenecek cenaze törenine katılmakta ısrarlıdır. Törende Fewkoombey diye biri ve diğer pek çok kişiyle birlikte piskoposun vaazını dinler. Vaazın içeriği, İncil'in, borç alınmış parayla tefecilik yapılmasına ilişkin öğütleridir. Bu sırada Peachum ortağını devre dışı bırakmak suretiyle işin doğabilecek ciddi sonuçlarına karşı kendini güvenceye almıştır bile. Ama cinayeti kendisi işlememiştir. Kızı "Şeftali" de pis işlere bulaşmıştır, fakat yalnızca bir hanımefendiye yaraşanlarına; yani zina ve kürtaja. Kürtaj için seçtiği doktorla tanışır ve onun ağzından piskoposun vaazının bir eşini duyarız.

Üç Kuruşluk Opera'da kahraman, Mc Heath, henüz çıraklık yıllarının pek ötesine geçememişti. Roman o yıllara yalnız kısaca değinir. Tüm bu yılları örterek "büyük işadamlarımızın biyografilerini malzeme açısından çok fakir kılan" yarı-karanlığa saygı

gösterir. Kereste tüccarı Beckett'in, büyük tacir Mc Heath'e dönüşmesinin "Ustura" diye bilinen katil Stanford Sills ile başlayıp başlamadığı konusunda hiçbir fikir vermez. Açık olan tek şey, bu işadamının kanunen temize çıkamamış belli eski dostlarına sadık kaldığıdır. Bu sadakat karşılıksız kalmaz. Dostları Mc Heath'in mağazalar grubunda sonradan rakipsiz ucuzlukta satılan malları hırsızlık yoluyla sağlarlar.

Mc Heath'in işi U-dükkânları üzerine kuruludur, (temelde bağımsız çalışan) dükkân sahiplerinin onun mallarını dağıtmak ve dükkân kirası ödemekten başka bir zorunlulukları yoktur. Bazı gazete röportajlarında Mc Heath "önemli keşfi olan bireysel bağımsızlık dürtüsü"nden bahseder. Bu bağımsız dükkân sahiplerinin zor durumda oldukları doğrudur ve bunlardan bir kadın, Mc Heath ticari nedenlerden ötürü dükkânına mal sevkiyatını geçici olarak durdurduğu için kendisini Thames'e atmıştır. Cinayet kuşkusu belirir, ortada bir suç vardır. Fakat bu suç kesintisiz bir geçişle satirik bir itham haline gelir. İntihar etmiş bir kadının katilini arayan bir toplum, yalnızca sözleşmedeki haklarını kullanmış olan Mc Heath'de bulamaz aradığını. "Küçük Esnaf Mary Sawyer'in Öldürülmesi", romanın yalnızca merkezini oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda ahlaki dersini de içerir. Kanları emilen küçük dükkân sahipleri, çürük gemilere tıkıştırılan askerler, polis şefi patronlarının adamı olan hırsızlar – romanda, operadaki koronun yerini tutan bu renksiz kitle, iktidar sahiplerine kurbanlarını sağlar. Onlar da pis işlerini bu kitle üzerine uygularlar. İntihara zorlanan Mary Sawyer de, onu öldürmek suçundan, daha ne olup bittiğini anlamadan ipe çekilen Fewkoombey de bu kitlenin içinden çıkmışlardır.

Yeni Bir Çehre

Öndeyişte [*prolog*] Peachum'un bahçesindeki teneke kulübeyi "mesken" tutan; sondeyişte [*epilog*] ise "yoksulun parası"nın gerçek yüzünü açığa çıkaran bir düş gören er Fewkoombey, yeni bir çehredir. Ya da bir çehreden çok, gecekonduları ve bodrum katla-

rını dolduran milyonlarcası gibi "saydam ve yüzsüz" biridir. Çerçevenin iç kenarında yer alıp, resmin merkezini işaret eden gerçek boyutlarında bir figürdür. Resmin orta yerindeki burjuva suçlular toplumunu gösterir. Bu toplumda ilk söz hakkı onundur, çünkü o olmadan kâr edilemez; Fewkoombey öndeyişte bu yüzden yer alır. Ve sondeyişte de yargıç olarak ortaya çıkar, yoksa son sözü söyleyen bu suçlular toplumu olacaktır. Bu ikisi arasında, orada burada sürttüğü altı aylık kısa bir dönem vardır. Fakat bu sırada üstlerince yürütülen bazı işler o denli elverişli gelişir ve o denli büyürler ki, bu altı ay, Fewkoombey'in, "kralın atlı habercisi"nin yetişip kendisini kurtarmasına fırsat kalmadan, asılmasıyla son bulur.

Asılmadan önce, demin de söylediğimiz gibi bir düş görür. Bu, "özel bir suç"un davasının görüldüğü bir düştür. "Bir düş kahramanının zafer kazanmasına kimse engel olamayacağından, dostumuz, kendisine göre gelmiş geçmiş en gerekli, en büyük ve en adil mahkemenin başkanı oluyordu... Aylarca süren düşüncelerden sonra büyük yargıç, ölen askerler için düzenlenen yas töreninde piskoposun söylevine konu olmuş ve çağlardan beri dünyanın çeşitli kürsülerinde dile getirilmiş bir meselin mucidi olan ve kendi düşüncesine göre özel bir suç işlemiş sayılan bir adamla başlatmaya karar verdi duruşmayı." Yargıç bu görüşünü, meselin sonuçlarını ortaya koyarak ve *kendi* paraları hakkında ifade vermeleri gereken bir dizi sanığı sorgulayarak temellendirir.

"Peki sizin paranız çoğaldı mı?" diye sertçe sordu başyargıç. İrkilerek "hayır" diye cevap verdiler.

"Peki o (sanığı kastederek) sizin paranızın çoğalmadığını görmedi mi?"

Bu soruya hemen ne cevap vereceklerini bilemediler.

Ama biraz düşündükten sonra aralarından biri öne çıktı; bu, küçük bir çocuktu...

"Görmüş olması gerekir, çünkü soğukta üşüdük ve yemekten önce ve sonra aç kaldık. Bak da halimizden bunun belli olup olmadığını anla."

İki parmağını ağzına soktu ve ıslık çaldı... ve ortaya bir kadın çıktı. Bu kadın tıpkı küçük esnaf Mary Sawyer'di.

Böylesi esaslı bir kanıt karşısında sanığın savunma için avukat tutmasına –"ama bu size uygun biri olmalı," der Fewkoombey– izin verilip de bu görevi Peachum üstlenince sanığın suçu daha bir kesinlik kazanır. Suça teşvikten yargılanması gerekir, çünkü yüce yargıca göre, insanlara, bir anlamda para da olan bu meseli vermiştir. Bunun üzerine yargıç, sanığı ölüme mahkûm eder. Fakat gerçekte asılan, düş görenin kendisi olur. Bir an için kafası açıldığında, kendisi ve benzerlerinin kurban gittikleri suçların izlerinin, tarihin ne denli derinliklerine uzandığını anlar.

Mc Heath'in Partisi

Ceza Hukuku ders kitaplarında, suçlular, toplumdışı kişiler olarak tanımlanırlar. Bu, pek çoğu için doğru olabilir. Fakat bazıları için tarih tersini kanıtlamıştır. Bunlar, pek çok kişiyi suçlu durumuna sokmak suretiyle toplumun örnek kişileri haline gelmişlerdir. Mc Heath de bunlardan biridir. Dengi ve hanidir düşmanı olan kayınpederi hâlâ eski okula aitken, o yeni okuldandır. Peachum açık oynayamaz. Açgözlülüğünü aile mefhumunun, güçsüzlüğünü çileciliğinin, şantajcılığını hayır işlerinin ardına gizler. En çok sevdiği şey de bürosuna kaçıp saklanmaktır. Aynı şeyler Mc Heath için söylenemez. Doğuştan bir önderdir o. Sözleri bir devlet adamının sözleri, hareketleri bir işadamının hareketleridir. Ve gerçekten de kalkıştığı işler çeşitlilik gösterir. Bu işler bir önder için hiçbir zaman bugün olduğundan daha zor olmamıştır. Mülkiyet ilişkilerini korumak için şiddete başvurmak yeterli değildir. Mülksüzler arasında çatışma çıkarmak da yetmez. Bunlar zaten çözülmesi gereken pratik sorunlardır. Fakat nasıl bir balerinden dans edebilmesinin yanı sıra güzel olması da istenirse, faşizm de sermayeyi kurtaracak birinden aynı zamanda ahlaki bir değere sahip olmasını talep eder. Zamanımızda Mc Heath gibi bir tipin paha biçilemez oluşunun nedeni budur.

Şaşkın küçük burjuvaların kişilik kavramından anladıkları şeyleri sergilemekte ustadır Mc Heath. Yüz çeşit değişik otorite tarafından yönetilen, art arda gelen fiyat artışlarının oyuncağı,

krizlerin kurbanı, istatistiklerin "sıfır"ı küçük burjuva, güvenebileceği birini arar. Kimse küçük burjuvaya hesap vermek istemez, ama biri bunu yapmak durumundadır. Yapabilir de. Bu işin diyalektiği şöyledir: Eğer bu kişi sorumluluk almayı kabullenirse, küçük burjuva da ondan hiç hesap sormayacağına söz vererek minnettarlığını gösterecektir. Hiçbir talepte bulunmayacaktır, "çünkü bu, Bay Mc Heath'e, ona olan güvenimizi yitirdiğimizi gösterecektir." Baştakinin önderlik niteliği küçük burjuva açakgönülülüğünün öbür yüzüdür. Bu, Mc Heath'i her zaman memnun eder. Sahnenin önüne fırlamak için hiçbir fırsatı kaçırmaz. Ve bankerlerin önünde başka, U-dükkânı sahiplerinin önünde başka, mahkemede başka ve adamlarının önünde başka biridir. "Eğer sarsılmaz bir iradesi varsa, insanın her şeyi söyleyebileceğini" kanıtlar. İşte bir örnek:

"Benim görüşüme göre (benim görüşüm ciddi çalışan işadamlarının görüşleridir), devletin başında, olması gereken insanlar yok. Hepsi şu ya da bu partinin adamları, partiler ise bencil kurumlar. Görüş açıları tek yönlü. Partiler üstü adamlara ihtiyacımız var, bizim gibi ticaret adamlarına. Biz mallarımızı fakir zengin farkı gözetmeden satarız. Görünüşüne bakmaksızın herkese bir kilo patates satar, elektrik tesisatını yapar, evini boyarız. Devletin yönetilmesi ahlaki bir görevdir. İşverenlerin iyi işverenler, işçilerin iyi işçiler olmaları, kısaca, zenginlerin iyi zenginler, yoksulların iyi yoksullar olmaları sağlanmalı. Böyle bir devlet yönetiminin geleceği günlere inanıyorum. Böyle bir devlete bağlanabilirim."

Kaba Düşünce

Brecht, Mc Heath'in tasarımlarını ve diğer pek çok düşünceyi anlatımsal metnin dışında tutmak için, italiklerle belirtmiştir. Bu şekilde eşsiz sayılabilecek bir nutuk ve vecizeler, itiraf ve mazeretler koleksiyonu yaratmıştır. Yalnızca bu bile, kitabın yaşayacağını garanti eder. Burada yazılı olanlar henüz hiç kimse tarafından söylenmemiştir, yine de hep buna benzer şeyler söylenir. Bu bö-

lümler metni kesintiye uğratır: Bu anlamda, bir kitaptaki resimleri andırırlar ve okuyucuyu arada bir yanılsamayı kırmaya çağırırlar. Satirik bir roman için bundan daha uygun bir şey olamaz. Bu bölümlerden bazıları Brecht'in vurucu gücünü borçlu olduğu temel önvarsayımlara güçlü bir ışık tutar. Örneğin bunlardan birinde şunları okuruz: "Öğrenilecek en önemli şey kaba düşünmektir. Kaba düşünme, büyük adamların düşünme biçimidir."

Diyalektikçiyi inceliği seven biri olarak gören pek çok kişi vardır. Bu açıdan bakıldığında Brecht'in, diyalektiği kendisinin karşıtı olarak üreten, onu içeren ve onu gereksinen "kaba düşünce"ye parmak basışı özellikle önemlidir. Kaba düşünceler, diyalektik düşünme ailesinin üyeleridir; çünkü temsil ettikleri şey teorinin pratiğe uygulanışından başka bir şey değildir: Teorinin pratiğe *uygulanışı, bağımlılığı* değil. Kuşkusuz eylem de düşünce kadar ince olabilir. Ama düşünce kendini eylemde gerçekleştirebilmek için kaba olmak zorundadır.

Kaba düşünmenin biçimleri yavaş değişim gösterir, çünkü kitleler tarafından yaratılmışlardır. Ölmüş olanları bile bizim için bir ders içerir. Bu biçimlerden biri de atasözüdür. Atasözü bir kaba düşünce okuludur. "Bay Mc Heath, Mary Sawyer'in ölümünden sorumlu mu?" diye sorar herkes, Brecht bu sorunun yanıtını bölümün başına koyduğu atasözüyle burunlarına sokar: "Ateş olmayan yerden duman çıkmaz." Başka bir bölümün başlığı da "yumurtaları kırmadan omlet yapılmaz" olabilirdi. Bu, "sefalet konusunda en büyük otorite olan" Peachum'un dilencilik işinin esaslarını düşünüp taşındığı bölümdür.

"İnsanların, dilencilerin sakatlıklarını, onlara para vermeden önce niçin iyice incelemediklerini anlıyorum. Vurdukları yerde iz kaldığına inanıyorlar. Bir adam iş çevirdiğinde başka bir yerde mahvolan başka biri yok mudur? Onlar kendi ailelerini korurlarken, sadece onları düşünürlerken elbet bazı aileler de köprü altına düşmelidir. Kendi saadetleri karşılığında birçok insanın yaralanması, ezilmesi gerektiğine inanırlar. Böyle olunca, inceleme zahmetine niçin katlanmalı? Gözden çıkarılan birkaç kuruş için mi?"

Suçlular Toplumu

Peachum *Üç Kuruşluk Opera*'dan bu yana palazlanmıştır. Aldanmaz gözleriyle başarısız tasarılarının hatalarını olduğu kadar başarılıların zaferlerini de inceler. Hiçbir perde, en ufak bir yanılsama bile sömürünün kurallarını onun gözünden gizleyemez. Bunlar, bu eski moda, küçük ve yalnız adamın modern bir düşünür olduğunu tasdikler. Burjuva çağının başlarında ortaya atılan insancıl ve hayırsever ideolojilerin bugünün işvereni için ne kadar gereksiz hale gelmiş olduğunu gösteren Spengler'le eş tutulabilecek bir adamdır. Gerçek şudur ki, teknolojideki gelişmeler öncelikle ve en fazla yönetici sınıfların yararınadır. Bu, taşımacılığın modern biçimleri için olduğu kadar, düşünmenin ileri biçimleri için de böyledir. Evet, *Beş Paralık Roman*'daki centilmenlerin arabaları yoktur, ama gerçek birer diyalektikçidir hepsi de. Örneğin, Peachum kendi kendine katillerin cezalandırıldığını söyler. "Ama insan cinayet işlemeyince de daha beter cezalarla karşı karşıya kalıyor... Beni ve ailemi tehdit eden sefalet hapishaneye düşmekten daha az kötü değil. Buralardaki evlerde yaşamak müebbet hapisten de beter."

İlk zamanlarında (Dostoyevski'de) psikolojinin ilerlemesine epey katkıda bulunmuş olan detektif romanı, gelişmesinin doruğunda olduğu şu sıralar bir toplumsal eleştiri aracı haline gelmiştir. Eğer Brecht'in kitabı bu tarzı Dostoyevski'den daha esaslı değerlendiriyorsa bunun nedenlerinden biri de şudur: Bu kitapta suçlu yaşamını gerçekte olduğu gibi toplum içinde sürdürür ve toplum da –yine gerçek yaşamda olduğu gibi– onun ganimetlerinden pay alır. Dostoyevski psikolojiyle ilgilenmiş ve insanın içinde gizli olan suçluyu açığa vurmuştur. Brecht ise politikayla ilgilenir ve iş ilişkilerinde gizli olan suçu açığa vurur.

Detektif romanının kurallarına göre burjuva yasallığı ve suç, karşıt iki kutuptur. Brecht'in yöntemi, detektif romanının hayli gelişmiş tekniğini koruyup, kurallarını ise yıkmaktan oluşur. *Bu* detektif romanı, burjuva yasallığı ve suç arasındaki ilişkiyi gerçe-

ğe uygun biçimde sergiler. İkincisi, birincisi tarafından onaylanan özel bir sömürü biçimidir. Bazen kolayca birbirlerine dönüşüverirler. Düşünceye dalmış olan Peachum şunları saptar: "Karmaşık ticari işler eski çağlardan kalma son derece basit yollarla çözümleniveriyor... İş, sözleşmeler ve hükümet damgalarıyla başladı, ama işin sonunda yine de bir soygun cinayeti gerekli oldu. Oysa ben, cinayete ne kadar da karşıyım... Ve yalnızca birlikte iş yaptığımızı düşünüyorum da..."

Detektif romanının böyle sınırdaki bir örneğinde bir detektifin olmaması çok doğaldır. Oyunun kuralları içerisinde detektife verilmiş olan meşru düzenin temsilciliği görevi burada rekabet tarafından devralınmıştır. Mc Heath ile Peachum arasında geçenler rakip çeteler arasındaki bir mücadeledir ve ganimeti paylaşmalarını sağlayan noter tasdikli bir centilmenlik anlaşmasıyla mutlu sona ulaşır.

Satir ve Marx

Brecht, içinde yaşadığımız koşulları hukuki kavramlar örtüsünden soyar. Böylece bu koşulların insani içerikleri, gelecek kuşaklara aktarılacak biçimde, çırılçıplak ortaya çıkar. Ne yazık ki, bunun insani olmayan bir görünüşü var gibidir. Fakat bu, satiristin hatası değildir. Görevi yurttaşını çırılçıplak soymaktır. Sırtına yeni giysiler geçirip Cervantes gibi köpek Berganza şeklinde, Swift gibi at kılıklı Houyhnhnm şeklinde veya Hoffmann gibi bir kedi şeklinde sergileyebilir onu; yine de işin özü, ilgilendiği kişiliği tek bir durumda sergilemektir: Giysilerinin ortasında çıplak dururken. Satirist için, yurttaşına ayna karşısında çıplaklığını seyrettirmek yeterlidir. İşi bundan öteye geçmez.

Böylece Brecht de çağdaşlarının giysilerinde ufak bir değişiklik yapmakla yetinir. Bu giysi değişikliği, yalnızca emperyalizmi değil, Marksizmi de yaratmış olan 19. yüzyıl ile sürekliliği sağlamaya yeterlidir. Ve oldukça yerinde sorular yöneltir Marksizm, emperyalizme. "Alman Kayzeri, Başkan Krüger'e telgraf çektiğinde, kimin borsadaki hisseleri yükseldi, kiminkiler düş-

tü?" "Kuşkusuz bunu yalnızca komünistler sorar." Kapitalist toplumda insanlar arasındaki bulanıklaştırılmış ve aşağılanmış ilişkileri eleştiriyle aydınlatmaya girişen ilk kişi olan Marx, böylece bir satir öğretmeni, hatta neredeyse bir satir üstadı sayılır. Brecht de onun okulundan çıkmıştır. Her zaman için materyalist bir sanat olmuş olan satir, Brecht'le birlikte diyalektik bir sanat haline de gelmiştir. Aydınlanma çağının satirlerinde Fransızları eleştirel gözle inceleyen mandarin ve şahların sırtlarını Konfiçyüs ve Zoroaster'e dayamalarına az çok benzer bir şekilde, Brecht'in romanı da sırtını Marx'a dayar. Burada Marx, genelde büyük yazarların, özelde de büyük satiristlerin kendileriyle konuları arasına koydukları mesafenin boyutlarını belirler. Sonraki nesillerin bir yazara klasik derken sahiplendikleri de hep bu mesafe olmuştur. Gelecek nesillerin *Beş Paralık Roman*'ın içinden kolayca çıkacağını umabiliriz.

1935

Brecht Üzerine

BERTOLT BRECHT anlaşılması güç bir fenomendir. Büyük edebi yeteneklerini "özgürce" kullanmayı reddeder. Edebi tavrına yöneltilmiş hiçbir itham yoktur ki –arakçı, kışkırtıcı veya sabotajcı–, eğitimci, düşünür, örgütleyici, politikacı ve tiyatro yönetmeni olarak, edebi olmayan, anonim, fakat dikkat çekici çabası için bir övgü olarak kabul etmesin. Ne denirse densin bugün Brecht, yeteneklerini ne yönde kullanacağını kendine soran, ve ancak gerekliliğine inandığında kullanan, bu şart yerine gelmediğinde ise işi bırakan tek Alman yazarıdır. *Denemeler 1-3* başlığı altında toplanan yazıları, Brecht'in, yeteneğini uygulama noktalarıdır. Burada yeni olan, bu noktaların tüm önemleriyle belirmeleridir. Yazar, bunlar uğruna "eser"ini terk eder ve çölde petrol sondajına başlayan bir mühendis gibi, tüm etkinliğini bugünün çölündeki iyice belirlenmiş noktalara yöneltir. Burada bu noktalar tiyatro, anekdot ve radyodur – diğerlerine daha sonra sıra gelecektir. "*Denemeler*'in yayınlanışı," diyor yazar "belli çalışmaların kişisel deneyimler olmaktan (bitmiş eser niteliğini taşımaktan) çok, belirli kurum ve kuruluşları kullanmaya (dönüştürmeye) yöneltildikleri bir zamanda gerçekleşti." Yenileştirmelerin duyurusu değil, yeniliklerin tasarımları yapılmaktadır. Burada edebiyat, yazarın dünyayı değiştirme isteğinde olmayan, ılımlılıktan yana geçmiş duygularından bir şey beklemez artık. Bilir ki tek şansı, dünyayı değiştirmek denen karmaşık süreçte bir yan ürün olabilmektir. *Denemeler 1-3* gerçekten böyledir, bu yüzden de eşsizdir. Asıl ürün

ise yeni bir tavırdır. Lichtenberg şöyle der: "Önemli olan, kişinin neye inandığı değil, inandıklarının onu ne yaptığıdır." Brecht'in "tavır" dediği işte budur. Yenidir ve en yeni olan yanı da öğrenilebilirliğidir. "*Bay Keuner'in Öyküleri* adlı ikinci deneme jestleri alıntılanabilir kılma girişimini temsil eder," der yazar. Bu öyküleri okuyanlar alıntılanan jestlerin sefalet, cehalet ve güçsüzlük olduğunu göreceklerdir. Getirilen yenilikler –özgünlükler de denebilir– yalnızca ufak yeniliklerdir. Hayırseverlerin kafasındaki ideal proleter anlayışının dışında kalmış olan, bu anlayışla taban tabana zıt bir proleterdir Bay Keuner. Sefaletin yalnızca tek bir yolla ortadan kalkabileceğini umar: Yoksulluğun ona dayattığı tavrın gelişmesiyle. Fakat alıntılanabilen yalnızca Bay Keuner'in tavırları değildir; alıştırmalar yoluyla, *Lindberghlerin Uçuşu*'ndaki öğrencilerin ve bencil Fatzer'in tavırları da alıntılanabilir. Üstelik yalnızca tavırlar değil, onlara eşlik eden sözler de. Bu sözler üzerinde de alıştırma yapılması gerekir; yani önce fark edilecek, sonra anlaşılacaklardır. Önce pedagojik, ardından politik etkileri ortaya çıkar, şiirsel etkileriyse en arkadan gelir. Aşağıda örnek olarak alınmış olan yorumların amacı, pedagojik etkiyi mümkün olduğu kadar geliştirmek ve şiirsel etkiyi de olabildiğince geride tutmaktır.

I

Terk et yerini
Kazanıldı zaferler
Bozgunlar kazanıldı:
Artık terk et yerini

"Bozgunlar..." Fatzer tarafından değil, Fatzer için, onun adına kazanılmıştır. Kazanan kaybedene yenilginin deneyimini bırakmamalı, onu da ele geçirmeli, yenilgiyi paylaşmalıdır. Böylece durumun hâkimi olur.

Dal tekrar derinlere
fatih
Şenlikler başlar kavganın
bittiği yerde

"Dal tekrar..." – "Ne kazanana şan şöhret, ne kaybedene merhamet" tahta tabak üzerine yakılarak yazılmış bir yazı, Sovyetler Birliği.

Kalma artık orada
Bozgunun çığlıklarını bekle en
yüksek oldukları yerde:
Derinlerde
Terk et eski yerini

Kes sesini hatip
Levhalardan silindi adın.
Emirlerine de
Uyulmuyor artık. Bırak
Yeni isimler yazılsın levhalara
ve
Yeni emirlere uyulsun
(Artık emir vermeyen sen,
Sakın kalkışma itaatsizliğe!)
Terk et eski yerini

"Bırak..." – Burada vahşete yaklaşan bir sertlik, nezaketle iç içe geçmiştir. Bu nezaket zorlayıcıdır çünkü insan onun neden orada olduğunu hisseder. En zayıf ve en değersiz yaratığı (bize kim olduğumuzu anımsatan insanı) en büyük ve en önemli işleri becermek üzere harekete geçirmek için oradadır nezaket. Sessizliği merhamet için açık kapı bırakan bir eylemin, harakiri için bıçak vermenin içinde yer alan bir nezakettir bu.

Gücün yetmiyordu
Üstelik hazır da değildin
Şimdi deneyimlisin ve gücün de
yerinde
Artık başlayabilirsin:
Terk et yerini

"Artık başlayabilirsin..." – "Başlangıç" diyalektik olarak yenilenmiştir. Kendini taze bir başlangıç içinde değil, bir durakla-

ma içinde açığa vurur. Eylem? Kişi yerini terk eder. İçsel bir başlangıç = dışsal bir duraklama.

Sen, bakanlıklar yönetmiş olan
Sobanı kürekle
Sen, yemeğe zaman bulamamış
Bir çorba pişir kendine
Sen, hakkında çok yazılmış
Çalış ABC'ye
Bir an önce başla
Geç yeni yerine

"Sen, bakanlıklar..." – Bu, Sovyetler Birliği'nde, çeşitli bakanlıklar arasındaki rotasyon uygulamasının kişide açığa çıkardığı güçleri vurgulamak içindir. "En baştan başla" emri diyalektik olarak şu anlamlara gelir: 1) Öğren, çünkü bir şey bilmiyorsun; 2) temel şeylerle ilgilen çünkü deneyimlerinle, bunu yapabilecek kadar bilgeleştin; 3) güçsüzsün, yerinden oldun. Buna aldırma ki güçlenesin. Vaktin var bunun için.

Kaçmaz yenilmiş olan
Bilgelikten
Sık dişini ve bat!
  Kork! Haydi bat!
  Dipte
Bekliyor alacağın ders seni
Çok soruyla karşılaşmış olan
  sen
Duy şimdi eşsiz öğretisini
Kitlelerin
Al yeni yerini

"Haydi bat..." – Fatzer, umutsuzluk içinde dayanacak bir yer bulmak zorundadır. Umut değil dayanak. Tesellinin umutla bir işi yoktur. Ve Brecht ona bir teselli verir: İnsan umutsuzluk içinde yaşayabilir, buraya nasıl düştüğünü bilirse. Umutsuzluk içinde yaşayabilir, çünkü umutsuz yaşamı ancak o zaman önem kazanır. Dibe batmak burada, daima şeylerin kökenine inmek anlamındadır.

II

Masa tamam marangoz
Bırak alıp gidelim
Artık rendelemekten vazgeç
Boya falan da istemez
Övmen de yermen de gerekmez
Olduğu gibi alalım
Ona ihtiyacımız var
Artık ver

"Marangoz..." – Buradaki marangozu "eser"inden hiçbir zaman memnun olmayan garip biri olarak gözümüzde canlandırmalıyız. Yaptığını bir türlü elinden çıkaramaz. Eğer yazarlar "eser"lerini geçici olarak terk edebiliyorlarsa (yukarıya bakın) devlet adamlarından da aynı tavrı göstermeleri beklenebilir. Brecht onlara şöyle der: "Siz amatör zanaatkârlarsınız, devletin bir sanat eseri olamayacağı, ölümsüz bir değeri değil, politik bir kullanımı olduğu gerçeğini gözardı ediyor, onu kendi 'eser'iniz yapmak istiyorsunuz."

Senin işin bitti yönetici
Ama devletin işi var hâlâ
Bırak onu değiştirelim
Uysun diye yaşamımızın
şartlarına
Bırak biz yönetici olalım,
yönetici
Yasalarının altında duruyor
ismin

Unut onu
Saygılı ol yasalarına
yasa koyucu

Düzene uy, düzen kurucu
Devlete gerekmiyorsun
artık
Ver onu

"Ver onu..." – Lindberghler aygıtları için: "Yaptıkları şeyler bize yetmelidir" derler. Kıt gerçekliğin burnunun dibine sokulmak – parola budur. Bilgelere göre yoksulluk, yoksulu gerçekliğe herhangi bir zenginin hiçbir zaman yaklaşamayacağı kadar yaklaştıran bir hiledir.

1930

Brecht'in Şiirleri Üzerine Yorumlar

Yorumun Biçimi Üzerine

YORUMUN [*Kommentar*], akla karayı ayıran, dikkatlice ölçülüp biçilmiş bir değerlendirmeden farklı bir şey olduğu bilinen bir gerçektir. Yorum, metninin bir klasik olduğu görüşünden ve böylece de sanki bir önyargıdan türemiş gibi gözükür. Metninin yalnızca güzel yanlarını ve olumlu içeriğini ele alması, onu değerlendirmeden iyice farklı kılar. Ve aynı zamanda otoriter olan bu arkaik biçimin, yorumun, bugün otoriter olarak bilinenlere cesurca meydan okuyan ve arkaik hiçbir yanı olmayan şiirin hizmetine koşması da diyalektik bir durumun sonucudur.

Bu durum, diyalektiğin eski ilkelerinden birinin hedefiyle çakışır: Güçlüklerin, biriktirilmeleri suretiyle üstesinden gelinmesi. Burada çözülmesi gereken sorun tümüyle, günümüzde lirik şiirin okunmasına ilişkindir. O halde bu zorluğun üstesinden, metnin sanki baştan sona ağırlaşmış bir metinmişçesine, yani kısacası klasik bir metinmişçesine okunmasıyla gelineceğini varsaydığımızda ne olur? Günümüzde lirik şiir okumanın zorluğuna karşılık düşen özel durumu, yani günümüzde lirik şiir yazmanın zorluğunu aklımızdan çıkarmadan işin üstüne gidersek, lirik bir metni klasikmişcesine okumaya kalkıştığımızda *günümüzde yazılmış bir lirik şiir derlemesi* seçersek nasıl olur?

Böyle bir girişimi ancak, aynı zamanda günümüzün genel umutsuzluk havasının verdiği cesaretin de kaynağı olan bir bilinç yüreklendirebilir. Bu, yarının, kendimizi dünün metin ve ürünle-

rinden sanki arada asırlar varmışçasına uzak hissettirecek kadar büyük boyutlarda felaketler getirebileceğinin bilincidir. (Yorumun bugün pürüzsüz olan yüzünde, yarın klasiğin kırışıkları belirebilir. Bugün neredeyse uygunsuz kaçan hassaslığının yerine, yarın gizem tekrar yerleşmiş olabilir.)

Aşağıdaki yorum başka bir açıdan da ilgi uyandırabilir belki. Komünizmi tek yanlılıkla damgalayanlar, Brecht'inkiler gibi şiirleri dikkatlice incelediklerinde şaşkınlığa düşebilirler. Ancak yalnızca Brecht'in *Ev Vaazları*'ndan *Svendborg Şiirleri*'ne [Svendborger Gedichten] (1939) gelinceye dek gösterdiği "gelişme" vurgulandığında bu şaşkınlığın ortadan kalkacağı kuşkusuzdur. *Ev Vaazları*'ndaki toplumdışı tavır, *Svendborg Şiirleri*'nde toplumsal bir tavra dönüşmüştür; ama bu tam bir dönme, eskiden tapınılanın şimdi ateşe atılması değildir. İki derleme arasındaki ortak noktaya dikkat çekmek gerekir. Pek çok tavırla karşılaşabileceğimiz şiirlerinde, hiç karşılaşamayacağımız *bir tanesi* vardır: Politik olmayan, toplum karşıtı bir tavır. Bu yorumun amacı yalnızca lirik özelliklerinden ötürü seçilmiş olan şiirlerin politik içeriklerini ortaya koymaktır.

Ev Vaazları Üzerine

Ev Vaazları başlığının ironik olduğu çok açıktır. Mesajı ne Sina' dan, ne de İncil'den gelir. Esin kaynağı burjuva toplumudur. Dikkatli okuyucunun ondan çıkaracağı dersler, onun görünüşte verdiklerinden alabildiğine farklıdır. *Ev Vaazları* yalnızca ilk gruptakilerle ilgilenir. Eğer kozlar anarşinin elindeyse, diye düşünür şair, anarşi burjuva yaşamının gerçek yasasıysa, o zaman en azından gerçek adıyla anılmalıdır. Burjuvazinin varoluşunu süslemek için kullandığı şiirsel biçimlerden hiçbiri burjuva egemenliğinin gerçek yüzünü açığa vurmakta işe yaramaz. Cemaati ıslah eden ilahi, halkın ağzına bir parmak bal çalan halk şarkısı, boğazlanmaya giden askere eşlik eden yurtsever balad, en ucuzundan bir tesellinin çığırtkanlığını yapan aşk şarkısı – bunların hepsi burada yeni bir içerik kazanır: Sorumsuz ve toplumdışı bir adam bu

şeyler (Tanrı, halk, anavatan ve gelin) hakkında, sorumsuz ve toplumdışı insanlar karşısında konuşulması gereken şekilde konuşur: Sahte ya da gerçek bir utanma duymaksızın.

Mahagonny Şarkıları Üzerine

MAHAGONNY ŞARKISI NO. 2

Mahagonny'de yaşayan birine
Günde bir beş dolar gerekirdi
Keyfine daha düşkünse eğer
Bu miktar biraz artabilirdi
Yine de oraya yerleştiler
Mahagonny'nin içkili kumarhanesine

Her halükârda kaybettiler
Ama bir şeyler de geçti ellerine

I

Denizde ve karada
Herkes postunu yüzdürüyordu
Ve gördüğünüz herkes orda burda
İşte bu yüzden okutuyordu postunu
Dolar edinmek için karşılığında

Mahagonny'de yaşayan birine
Günde bir beş dolar gerekirdi, vs.

II

Denizde ve karada
Hareketlenmişti post pazarı
Ve almıştı herkesi bir kaşıntı illeti
Post bu kadar ucuz viskiyse pahalıyken
Âlemlerde hesabı kim ödeyecekti?

Mahagonny'de yaşayan birine
Günde bir beş dolar gerekirdi, vs.

III

Denizde ve karada
Biraz yavaş öğütüyordu tanrının değirmenleri
Ve gördüğünüz herkes orda burda
İşte bu yüzden okutuyordu postunu
Çünkü isterlerken rahat yaşamayı, sevmezlerdi
peşin ödemeyi

Deliğinde yaşayan birine
Günde beş dolar gerekmezdi
Bir de karısı varsa üstelik
Başka şeyler de istemezdi
Ama bugün sıkış tepişler
Tanrı'nın ucuz meyhanesinde
Her halükârda kazanıyorlar
Ama bir şey geçmiyor ellerine

MAHAGONNY ŞARKISI NO. 3

Kurşuni bir sabah vakti
Tam viskiler yarılanmışken
Tanrı Mahagonny'ye geldi
Tanrı Mahagonny'ye geldi
Tam viskiler yarılanmışken
Bir de baktık ki Tanrı

I

Yıl be yıl emip durmadınız mı
Bir sünger gibi güzelim buğdaylarımı?
Hiç ummamıştınız geleceğimi
Ama buradayım işte, her şey hazır mı?
Mahagonny'deki adamlar birbirlerine baktılar
Ve "evet" dediler Mahagonny'deki adamlar

Kurşuni bir sabah vakti
Tam viskiler yarılanmışken, vs.

II

Cuma geceleri gülersiniz, ha?
Uzakta Mary Weeman'ı gördüm,
Tuzlu suda yüzerken, sessiz, bir morina gibi
Baylar, onu kuru göremeyeceksiniz bir daha
Mahagonny'deki adamlar birbirlerine baktılar
Ve "evet" dediler Mahagonny'deki adamlar.

Kurşuni bir sabah vakti
Tam viskiler yarılanmışken, vs.

III

Tanıdınız mı bu mermileri?
Sadık misyonerime ateş eden siz değil miydiniz?
Sizin gibilerle mi yaşayacağım cennette ben,
Gözlerimin önünde ağarmış ayyaş kelleleriniz?
Mahagonny'deki adamlar birbirlerine baktılar
Ve "evet" dediler Mahagonny'deki adamlar.

Kurşuni bir sabah vakti
Tam viskiler yarılanmışken, vs.

IV

Haydi bakalım hepiniz cehenneme!
Atın elinizden Virjinya purolarınızı!
Doğru cehenneme, haydi, topunuz!
Cehennemin dibi, işte ikramiyeniz!
Mahagonny'de yaşayanlar birbirlerine baktılar
Ve "evet" dediler Mahagonny'de yaşayanlar.

Kurşuni bir sabah vakti
Tam viskiler yarılanmışken
Çıkıp Mahagonny'ye geldin
Çıkıp Mahagonny'ye geldin
Tam viskiler yarılanmışken
Her şeyi berbat ettin!

V

Kimse kımıldamasın!
Herkes greve!
Saçlarımızdan sürükleyemezsin cehenneme bizi
Zaten cehennemdeyiz öteden beri
Mahagonny'deki adamlar Tanrı'ya baktılar
Ve "hayır" dediler Mahagonny'deki adamlar.

"Mahagonny'deki adamlar" bir egzantrikler tayfasıdır. Yalnızca erkeklerdir egzantrik olanlar. Ve insanın doğal reflekslerinin, bugünün toplumundaki varoluşuyla ne derece körelmiş olduğunun açıkça gösterilebilmesi için doğanın erkeklik kudreti bahşetmiş olduğu cins kullanılabilir yalnızca. Egzantrik, laçka olmuş sıradan insandan başka bir şey değildir. Brecht, bunların pek çoğunu bir araya getirir. Tepkileri olabileceklerin en çarpık çurpuklarıdır ve bunları bile ancak birlikte üretebilirler. Herhangi bir tepki gösterebilmek için kendilerini "kenetlenmiş bir kitle" olarak hissetmek zorundadırlar. Bu da, onların sıradan insanlar, nam-ı diğer küçük burjuvalar olduklarının kanıtıdır. "Mahagonny'deki adamlar" herhangi bir şey söylemeden önce birbirlerine bakarlar. Verdikleri karşılıklarsa boyun eğmenin daniskasıdır. Tanrının her sözüne, her sorusuna, her talebine "evet" yanıtını verirler. Brecht'e göre bu, Tanrı'yı kabul eden bir topluluğun huyudur. Bu Tanrı da ululuğundan biraz yitirmiş bir Tanrıdır. Bu, üçüncü şarkının nakaratındaki

Bir de baktık ki Tanrı

sözlerinde ima edilir, son kıtada da açık seçik belirginleşir.

İlk olarak tasdik edilen

Hiç ummamıştınız geleceğimi

şeklindeki saptama olur. Ancak açıktır ki, Mahagonny tayfasının birleşmiş tepkilerinde bu büyük sürpriz karşısında bile bir değiş-

me, canlanma görülmez. Benzer biçimde, ilerde de, misyonere ateş etmiş olmalarının cennete gitme haklarını hiçbir şekilde değiştirmediğini, zayıflatmadığını düşünür gibidirler. Ama dördüncü kıtada görürüz ki Tanrı başka türlü düşünmektedir:

Doğru cehenneme, haydi, topunuz!

Burası şiirin ekseni, dramaturjik olarak söylersek *peri peteia*'sıdır. Bu buyruğu vermekle Tanrı bir pot kırmıştır. Bunun boyutunu anlamak için "Mahagonny" denen yeri daha dikkatlice gözden geçirmek gerekir. İkinci şarkının son kıtasında tanımlanmıştır bu yer. Buradaki mekân tanımlamasıyla şair aslında çağına seslenmektedir.

Ama bugün sıkış tepişler
Tanrının ucuz meyhanesinde

"Ucuz" sıfatının altında pek çok şey yatmaktadır. Neden ucuzdur meyhane? Ucuzdur çünkü içerdekiler Tanrının değersiz misafirleridir. Ucuzdur, çünkü içindekiler her şeyi onaylarlar [*billigen*].[1] Ucuzdur [adil, hakkaniyetlidir], çünkü insanların oraya girmeye hakları vardır. Tanrının ucuz meyhanesi cehennemdir. Bu ifade ruh hastalarının resimlerindekilere benzer veciz bir nitelik taşır. Bir kez delirdikten sonra sokaktaki adamın, ulaşabileceği bir öteki dünya parçası olarak kolayca tasarlayabileceği cehennem bu şekildedir: Ucuz bir meyhane. (Abraham à Santa Clara[2] "Tanrının ucuz meyhanesi"nden bahsetmiş olabilirdi.) Fakat Tanrı kendi ucuz meyhanesindeki misafirlerle düşüp kalkmaya başlamıştır. Dolayısıyla, cehenneme yollama tehdidinin, bir meyhanecinin müşterilerini dışarı atma tehdidinden daha fazla bir değeri yoktur.

"Mahagonny'deki adamlar" bunun farkına varmışlardır. Onlar bile cehenneme yollama tehdidinden etkilenecek kadar beyinsiz değildirler. Burjuva toplumunun anarşisi cehennemi andırır. Bunun kucağına düşmüş olanlar için bu toplumdan daha büyük bir dehşet kaynağı olamaz.

Saçlarımızdan sürükleyemezsin cehenneme bizi
Zaten cehennemdeyiz öteden beri.

der üçüncü şarkı. Bu toplumsal düzenle cehennem arasındaki tek fark küçük burjuva (egzantrik) için kendi zavallı ruhuyla şeytan arasında kesin bir ayrım olmamasıdır.

"Ayartılmaya Karşı" Şiiri Üzerine

AYARTILMAYA KARŞI

İzin vermeyin onlara ayartmasınlar sizi
Geri dönüş yok.
Gün eşikte, gitti gidecek
Gece rüzgârı şimdiden ürpertiyor içinizi
Yarın gelmeyecek

İzin vermeyin onlara kandırmasınlar sizi
Küçük bir şeydir yaşam
Doymaz bir iştahla yutun onu
Açlığını yatıştırmaya yetmeyecek sonra
Bırakıp gitmek zorunda kaldığınızda

İzin vermeyin onlara oyalamasınlar sizi
Çok az bir zamanınız var
Ancak ölüme özgüdür çürümek
Yaşamdır en yüce şey
O da sizi daha fazla beklemeyecek

İzin vermeyin onlara ayartmasınlar sizi
Tüketmeyin boş şeylerle varlığınızı
Hem neden korkacaksınız ki?
Herhangi bir hayvan gibi öleceksiniz siz de
Ondan ötesi olmayacak

Şairin yetiştiği yer, katoliklerin çoğunlukta olduğu bir banliyö semtiydi, ancak şehrin eteklerindeki büyük fabrikalardan gelen işçiler burada yaşayan küçük burjuvaların arasına karışmaya başlamışlardı bile. Bu, *Ayartılmaya Karşı* şiirinin tavrını ve dilini açıklar. Din adamları, halkı, öbür dünyada bedelini pahalıya ödeyecekleri ayartılmalara karşı uyarmaktadırlar. Şair ise onları, bedelini bu dünyada pahalıya ödeyecekleri ayartılmalara karşı uyarır. Öteki dünyanın varlığını reddeder. Uyarısı en az din adamlarınınki kadar resmi, teminatları da en az onlarınki kadar kesindir. Din adamları gibi o da mutlak olarak, herhangi bir şey katmadan kullanır "ayartılma" kavramını; onların vaaz verici tavrını benimser. Şiirdeki etkileyici ton, değişik yorumlara açık olan ve içinde gizli bir güzellik taşıyan ayrı bölümlerin atlanmasına yol açabilir.

Geri dönüş yok

Birinci açıklama: Geriye dönüş olduğuna inandırmalarına izin vermeyin. İkinci açıklama: Hata yapmamaya çalışın, çünkü yalnızca bir kere yaşayacaksınız.

Gün eşikte, gitti gidecek

Birinci açıklama: Gün bitmek üzere. İkinci açıklama: Gün doruğunda (yine de gece rüzgârının soluğunu şimdiden hissedebilirsiniz).

Yarın gelmeyecek

Birinci açıklama: Başka bir gün olmayacak. İkinci açıklama: Başka bir sabah olmayacak. Son söz gecenindir.

Küçük bir şeydir yaşam

Kiepenheuer özel baskısında bu dize "Dass leben wenig ist" [şiirin bütünü içinde "yaşamın küçük bir şey olduğunu söyleyerek" anlamına gelir] şeklindedir. İlk fark, eski versiyonun, aldatanların yaşamın küçük bir şey olduğu şeklindeki tezlerini dile

getirerek, şiirin "İzin vermeyin onlara kandırmasınlar sizi" şeklindeki ilk dizesini geliştirip açıklamasıdır. İkinci fark ise şu gerçeğin görülmesinde yatar: "yaşam küçük bir şeydir" dizesi yaşamın sefilliğini benzersiz biçimde ifade eder ve böylece de ona ilişkin hiçbir şeyin tartışma konusu yapılmaması talebini vurgular.

O da sizi daha fazla beklemeyecek

Birinci açıklama: "O da sizi *daha fazla* beklemeyecek" bir önceki dizeye (Yaşamdır en yüce şey) hiçbir şey katmaz. İkinci açıklama: "O da sizi daha fazla *beklemeyecek*". Daha şimdiden yarı yarıya yitirdiniz bu en büyük şansınızı. Artık hazır değil yaşamınız sizin emrinize; çoktan oyuna girdi ve harcanmaya başladı bile.

Şiir, yaşamımızın kısalığı nedeniyle sarsılmamıza yol açar. Almanca *erschüttern* [sarsmak] sözcüğünün *schütter* [seyrek, dökük] sözcüğünü içinde barındırdığını bilmek yararlı olur. Bir şeyin tökezleyip yıkıldığı yerde kırıklar ve boşluklar oluşur. Analiz, bu şiirin pek çok yerinde bir anlam taşımak üzere bir araya gelmiş olan sözcüklerin aralarındaki bağın gevşek ve oynak olduğunu ortaya koyar. Bu da şiirin sarsıcı etkisini güçlendirir.

"Cehennemdeki Günahkârlar" Şiiri Üzerine

CEHENNEMDEKİ GÜNAHKÂRLAR

I

Cehennemdeki günahkârlar
Sandığınızdan da çok yanarlar
Onlardan biri için ağlarsanız eğer
Gözyaşlarınız usulca başına damlar

II

Kavrulup iyice kararanlar
Kimseden bir damla bile alamazlar
Bu yüzden izin günlerinde
Çıkarlar gözyaşı dilenmeye

III

Görünmez dururlar üçü beşi
Vücutları geçirir güneşi
Vücutları geçirir rüzgârı
İmkânsızdır göze çarpmaları

IV

İşte bizim Müllereisert geliyor
Ölmüştü Amerika'da
Gelini henüz bunu bilmiyor
Bu yüzden su gelmiyor ona da

V

İşte şu da Kaspar Neher
Hep gün doğarken gelir
Bir Tanrı bilir neden
Ona da gözyaşı dökülmemiştir

VI

George Pflanzelt geliyor hemen ardından
Var olmuş en mutsuz adam
Kendince hakkında verilecek karar:
Bir hiçtir o, üç kuruşluk değeri mi var?

VII

Az ileride tatlı Marie
Bir hastanede gelmişti sonu
Bir damla olsun gözyaşı alamaz
Yine de hiç takmaz bunu

VIII

Ve işte Brecht duruyor ışıklar ortasında
Yanı başında bir köpek taşının
Susuzdur öylesine o da
Çünkü herkes onu cennette sanıyor

IX

Hâlâ yanıyor cehennemde
Ağlayın kardeşler ağlayın
Yoksa her Pazar akşamüstü
Başında dikilmek zorunda kalacak
kendi köpek taşının

Bu şiir, *Ev Vaazları*'ndan bu yana şairin ne denli uzun bir yol kat etmiş olduğunu ve uzun yoldan gelmiş biri olarak nasıl teklifsizce el altındaki en yakın şeye uzandığını gözler önüne serer. El altındaki en yakın şey Bavyera folklorudur. Şairin cehennem ateşindeki arkadaşlarını anışı, yol kenarındaki bir türbenin takdis edilmeden ölmüşler için gelip geçenlerden dualar alışına benzer. Ama ilk bakışta bu şekilde sınırlanmış gibi görünen şiir gerçekte çok uzaklardan gelir. Soyu, Ortaçağ edebiyatının en büyük biçimlerinden biri olan ağıta dek uzanır. Eski ağıt biçimine geri gidişinin nedeninin çok yeni bir şeye ağıt yakmak olduğu söylenebilir: artık ağıtların yakılmayışına.

İşte bizim Müllereisert geliyor
Ölmüştü Amerika'da
Gelini henüz bunu bilmiyor
Bu yüzden su gelmiyor ona da

Şiirin tam olarak da bu gözyaşı yokluğuna yas tuttuğu söylenemez. Müllereisert'in ölmüş olduğunu da tam olarak kabul edemeyiz, çünkü yazarın "talimatlar"ına göre kitabın bu bölümü onun anısına değil, bizzat kendisine adanmıştır.

Buraya dikilmiş olan türbe cehennem ateşinde yanan ve ismen belirtilen dostların suretlerini sergiler, ama aynı zamanda (bir şiirde yapılabilir bu) kendileri için hiçbir şefaat beklememelerini hatırlatmak amacıyla yoldan gelip geçenler olarak da seslenir onlara. Şair bunu büyük bir soğukkanlılıkla tasvir eder. Ama bu soğukkanlılık sonuna dek sadık kalmaz kendisine. Kimseninkine benzemeyen bir yalnızlık çeken kendi ruhundan bahsetmeye başlar. Işıkta durur ruhu, dahası, bir pazar öğleden sonra ve bir köpek taşının yanında. Bu köpek taşının ne olduğu pek açık değildir, belki de köpeklerin üzerine işediği bir taştır. Yoksul ruhu için bu, bir tutuklunun hücre duvarındaki rutubet lekesine aşinalığı kadar aşina olduğu bir şeydir. Şairin kendisiyle oyun biter ve pek çok küstahlığı sergilemiş olan şair gerçekten küstahça bir tavırla gözyaşı dilenir.

"Zavallı B.B.'e Dair" Şiiri Üzerine

ZAVALLI B.B.'E DAİR

I

Ben Bertolt Brecht, Kara Ormanlar'dan
Anam getirmiş beni kentlere erkenden
Henüz yatarken onun rahminde. İçimdeki orman ayazı
Dinmeyecek yaşamım sona ermeden.

II

Beton kentlerde evimdeyim. Taa baştan beri
Donanmışım son duanın her çeşidiyle:
Gazeteler ve tütün ve brandiyle
Güvensiz ve aylak ve sonuçta hoşnut.

III

Dostça davranırım insanlara. Ve ben
Kaba bir şapka giyerim, onlarınki türünden
Ne garip kokulu hayvanlar derim
Düşünürüm sonra: Boşver, nasılsa ben de öyleyim.

IV

Sabahları boş sallanan koltuklarımda
Çene çalarım oturup birkaç kadınla
Derim ki, ilgisiz bakışlarımla süzerek onları:
"Asla güvenemeyeceğiniz bir adam var karşınızda."

V

Akşama doğru toplarım birtakım adamları
"Bayım" diye hitap ederiz birbirimize
Masamın üzerine dayanır ayakları
"İyi olacak, düzelecek işlerimiz" derler. Sormam
"ne zaman" diye.

VI

Sabaha karşı loş ışıklar altında işemeye durur çam ağaçları
Ve cayırtıya başlar kuşlar, ağaçların asalakları
İşte o saatler ben kentte dikip başıma bardağımı
İzmaritimi bir yana atıp, huzursuz uykuma dalarım.

VII

Geçici bir kuşaktık, geldik ve yerleştik
Evlere: Topumuzun sonsuza dek yıkılmaz sandığı
(Bu yüzden diktik Manhattan Adasındaki heyulaları
Ve incecik antenleri, gölgelerinde Atlantiğin coşkulandığı).

VIII

Bu kentlerden artakalan tek bir şey olacak: İçlerinden esen rüzgâr
Obur hoşnut, apartmanları yalayıp yutmaktan
Anladık ki geçiciyiz, bizim değil buralar
Ve bizden sonra bir şey kalmayacak anılmaya değer.

IX

Yakınlarda bir zaman depremler başladığında
Umarım üzülmem, sigaramdan bir nefes olsun çekmeyi
unutacak kadar
Ben Bertolt Brecht, çok eskilerden dalmışım bu beton yığınlara
Sürüklenip gelmişim Kara Ormanlar'dan anamın karnında.

Ben Bertolt Brecht, Kara Ormanlar'dan
Anam getirmiş beni kentlere erkenden
Henüz yatarken onun rahminde. İçimdeki orman ayazı
Dinmeyecek yaşamım sona ermeden.

Ormanlarda hava soğuktur, şehirlerde daha soğuk olamaz. Şair, daha anasının karnındayken içinde yaşamak zorunda olduğu beton şehirlerin soğuğunu iliklerinde hissetmeye başlamıştır.

İşte o saatler ben kentte dikip başıma bardağımı
İzmaritimi bir yana atıp, huzursuz uykuma dalarım.

Bu huzursuzluğun kaynağı vücudunu gevşeten, huzur veren uykunun kendisidir her şeyden önce. Uyuyana, ana rahminin doğmamış bir çocuğa davrandığından daha şefkatli mi davranacaktır uyku? Herhalde hayır. Uykuyu, hiçbir şey uyanmak korkusu kadar huzursuz kılamaz.

(Bu yüzden diktik Manhattan Adasındaki heyulaları
Ve incecik antenleri, gölgelerinde Atlantiğin coşkulandığı.).

Emin olabiliriz ki Atlantiği "coşkulandıran" antenler bu işi müzik ve konuşmalarla değil, radyonun fizik varlığı demek olan moleküler süreçlerle, kısa ve uzun dalgalarla yaparlar. Bu mısrada teknik araçların modern insan tarafından yararlı kılınmasına omuz silkilmiştir.

Bu kentlerden artakalan tek bir şey olacak: İçlerinden esen rüzgâr

Eğer içlerinden esen rüzgâr olacaksa bu şehirlerden artakalacak olan tek şey, şehirlere dair hiçbir şey bilmeyen o eski rüzgâr olmayacaktır artık bu. Beton yığınları, dizi dizi caddeleri ve bir sürü pencereleriyle şehirler, yıkılıp dağıldıktan sonra, rüzgârın içine yerleşeceklerdir.

Obur hoşnut, apartmanları yalayıp yutmaktan

Obur burada yıkımcıyı temsil etmektedir. Yemek yalnızca karın doyurmak değil, ısırıp parçalamaktır da. Dünya zevk alınabilirliği açısından çok yok edilebilirliği açısından bakıldığında, olağanüstü basit gözükür. Yok edilebilirlik varolan her şeyi uyum içinde tutan tek bağdır. Bu uyumun görünüşü şairi sevince boğar. Dünya apartmanını boşaltan demir çeneli bir oburdur o.

Anladık ki geçiciyiz, bizim değil buralar
Ve bizden sonra bir şey kalmayacak anılmaya değer.

Vorläufige [geçici] – belki *Vorläufer* [öncüler] olabilirdi, ama arkalarından bahsetmeye değer hiçbir şey gelmeyecekse na-

sıl? Eğer tarihe altın harflerle yazılmadılarsa bu onların suçu değildir (On yıl sonra yazılmış olan *Gelecek Kuşaklara* şiir dizisi de benzer bir düşünceyi içerir).

Ben Bertolt Brecht, çok eskilerden dalmışım bu beton yığınlara
Sürüklenip gelmişim Kara Ormanlar'dan anamın karnında.

Yer belirtme edatlarının yığılışı –iki dizede üç tane– alışılmamış bir rahatsızlık vermelidir. Geride kalmış olan zaman edatı "çok eskilerden" (şimdinin zamanıyla [*Jetztzeit*] bağlantısını yitirmiştir) kendini bırakmışlık izlenimini güçlendirir. Daha anasının karnındayken, rüzgârları yemiş biri gibi konuşur şair.

Bu şiiri okuyan biri, üzerinde silikleşmiş B.B. harflerinin seçilebildiği kemerli bir kapıdan geçermişçesine şairin içinden geçmiştir. Şair, yolcuyu bir kapının onu alıkoyabileceğinden daha fazla alıkoymaz yolundan. Kemer belki de asırlar önce inşa edilmiştir, hâlâ ayaktadır çünkü kimsenin yoluna dikilmemiştir. Kimsenin yoluna dikilmedikçe sıfatının (*zavallı* B.B.) yüzünü kara çıkarmayacaktır B.B. Hiç kimsenin yoluna dikilmeyen ve artık hiçbir önem taşımayan bir kişinin yaşantısında, sözü edilmeye değecek bir şey olamaz –birilerinin yoluna dikilme ve bir önem taşıma kararı dışında. Sonraki şiir dizileri böyle bir kararın kanıtlarıdır. Bunların davaları sınıf mücadelesidir. Bir davanın en iyi savunucusu, işe kendini koyvermiş biri olarak başlayan kişidir.

Şehir Sakinlerinin El Kitabı Üzerine

BİRİNCİ ŞİİR

Ayrıl arkadaşlarından istasyonda
Sımsıkı ilikli paltonla sabahleyin kente dal
Bir oda bul ve bir dost çalarsa kapını:
Sakın, sakın açma, uzak kal
Ört izlerini!

Rastlarsan anana ya da babana, Hamburg ya da başka bir yerde
Yabancı gibi geç git, kaybol köşede tanımazdan gel,
Hediye ettikleri kasketi indir yüzüne
Sakın, sakın yüzünü gösterme
Ört izlerini!

İşte et orada, ye! Esirgeme kendinden!
Rasgele dal bir eve yağmur başlayınca, çök bir koltuğa,
Ama uzun oturma! Ve unutma kasketini!
Ne diyorum sana:
Ört izlerini!

İkinci kez söyleme bir kez söylediğini
Bir başkasında gördüğünde unut hemen düşüncelerini
Bir şey imzalamamış ve tek bir resim bırakmamışsan
Orada bulunmamış ve hiç konuşmamışsan
Nasıl yakalayabilirler seni?
Ört izlerini!

Ölmek geçtiğinde aklından
İyi bak, bir taş olmasın başında yattığın yeri gösteren
Üstünde bir yazıt, kimliğini belirtip
Ölüm tarihinle seni ele veren.
Yineliyorum:
Ört izlerini!

(Budur bana öğretilen)

Arnold Zweig bir ara bu şiir dizisinin son on yılda yeni bir anlam kazandığına dikkat çekmiştir. Şiirler, şehri bir mültecinin yabancı bir ülke şehrindeki deneyimlerine uygun bir şekilde sergiliyordu. Bu doğrudur. Fakat sömürülen sınıf için savaşan bir kişinin, kendi ülkesinde de mülteci olduğu unutulmamalıdır. Aklı başında komünist için Weimar Cumhuriyeti'ndeki politik çalışmalarının son beş yılı bir çeşit gizli-göç [Krypto-Emigration] anlamına geliyordu. Bu durum, Brecht için de böyleydi. Bu şiir dizisini yazma fırsatını sağlayan da bu olmuş olabilir. Gizli-göç, esas göçün başlangıç biçimiydi, aynı zamanda yeraltı politik hareketinin de.

Örtizlerini!

Yeraltındakiler için bir uyarı!

Bir başkasında gördüğünde, hemen unut düşüncelerini

1928'in entelektüelleri için tuhaf, yeraltındakiler için apaçık bir uyarı.

Ölmek geçtiğinde aklından
İyi bak, bir taş olmasın başında yattığın yeri gösteren

Bu uyarı, bugün artık modası geçmiş olarak kabul edilebilir; Hitler ve çetesi, yeraltındakileri bu dertten kurtarmıştır.

Bu el kitabında şehir, varoluş ve sınıf mücadelesinin arenası olarak gözükür. İlkinin bakış açısı anarşistçedir ve kitabın *Ev Vaazları* ile olan bağını kurar; ikincisindeki ise devrimcidir ve halefi olan *Üç Asker*'i işaret eder. Her durumda değişmeden kalan bir şey vardır: Şehirler savaş alanlarıdır. Bir kır manzarasının güzelliğine, stratejik bir eğitimden geçmiş savaş gözlemcisinden daha duyarsız kalabilecek bir kişi düşünülemez. Bir şehrin cazibesini – dizi dizi evler, trafiğin nefes kesen hızı, eğlence endüstrisi– Brecht'den daha duygusuz bir şekilde izleyen bir gözlemci de düşünülemez. Şehir sakinlerinin kendilerine özgü tepki gösterme biçimlerine karşı aşırı bir duyarlılıkla birleşmiş olan, şehir dekoru karşısındaki bu duyarsızlık, Brecht'in şiirini kendinden önceki tüm büyükşehir şiirinden ayırır. Walt Whitman'ı coşturan insan kitlelerinden Brecht'de hiç söz edilmez. Baudelaire Paris'te dermansızlığı, Parislilerde de yalnızca bu zayıflığın damgasını algılamıştır. Verhaeren[3] ise şehirleri ilahlaştırmaya kalkışmıştır. Georg Heym'in[4] gözüne ise kendilerini tehdit eden felaketlerin alametleriyle dolu olarak gözüküyordu şehirler.

Kayda değer büyükşehir şiirinin karakteristiği olmuştur, şehir sakininin dıştalanması. Dehmel'de[5] olduğu gibi, işin içine katıldığında, birlikte getirdiği küçük burjuva yanılsamaları şiirsel

başarı üzerinde öldürücü bir etki yapıyordu. Brecht, şehirli hakkında söyleyecek bir çift lafı olan ilk önemli şairdi belki de.

ÜÇÜNCÜ ŞİİR

Çıkmak istemiyoruz evinden,
İstemiyoruz ocağını yıkmayı
Tencereyi kaynatmak istiyoruz üstünde.
Ev, ocak ve tencere kalabilir
Ama sen yitmelisin, gökyüzünde dağılan duman gibi
Kimsenin tutamayacağı biçimde.

Eğer güvenmek istersen bize, çekip gideceğiz,
Eğer ağlarsa karın, şapkalarımızı yüzümüze indireceğiz,
Ama seni almaya geldiklerinde, işaret edip
"Şu olmalı" diyeceğiz.

Neler olur bilemiyoruz, daha iyisi de yok elimizde,
Artık seni istemiyoruz ama,
Sen çekip gidene kadar
Bırak örtelim perdeleri, yarını bırakmak için dışarıda.

Şehirler değişebilir,
Ama sen değişemezsin.
Rahatça tartışabiliriz taşlarla ama
Seni öldürmeliyiz
Yaşamamalısın sen.
İnanmaya zorlandığımız yalanlar ne olursa olsun:
Sen yaşamamış olmalısın.

(Budur babalarımıza söylediklerimiz)

Yahudilerin Almanya'dan sürülmeleri (1938 kıyımlarına dek) bu şiirde anlatılan hava içerisinde sürdü. Yahudiler bulundukları yerde hemen öldürülmüyor, kendilerine daha çok şu prensibe uygun olarak davranılıyordu:

İstemiyoruz ocağını yıkmayı
Tencereyi kaynatmak istiyoruz üstünde,
Ev, ocak ve tencere kalabilir
Ama sen yitmelisin.

Brecht'in şiiri bugünün okuru için aydınlatıcıdır. Nasyonal Sosyalizm'in niçin anti-semitizme ihtiyacı olduğunu açıkça gösterir. Bir parodi olarak ihtiyaç vardır ona. Yöneticilerin Yahudilere karşı yapay olarak oluşturdukları tavır, ezilen sınıfların yönetenlere karşı doğal olarak takınabilecekleri tavrın ta kendisidir. Yahudilere, büyük sömürücülere davranıldığı gibi davranılmasını emreder Hitler. Bu davranış yalnızca samimi olmamasından, gerçek devrimci hareketin çarpık bir ayna yansısı olmasından ötürü sadizm de içerir. Amacı, mülksüzleştiricilerin mülksüzleştirilmesi şeklindeki tarihsel önermenin maskarasını çıkarmak olan parodi sadizmsiz yapamaz.

DOKUZUNCU ŞİİR

BİR ADAMA DEĞİŞİK ZAMANLARDA
DEĞİŞİK YERLERDEN DÖRT DAVET

Senin için bir ev var burada,
Eşyaların için de oda.
Düzenle keyfine göre mobilyaları
Gereksinmelerini söyle bize.
İşte anahtar
Kal burada.

Hepimizin kaldığı bir salon var,
Ve senin için de bu oda, içinde yatağın.
Bahçede çalışabilirsin bizimle.
Kendi tabağın da var.
Kal bizimle.

Uyuyacağın köşe burası,
Çarşaflar hâlâ temiz
Henüz bir kez kullanıldılar.
Eğer çok titizsen .
Yıka tahta kaşığını şu leğende
Tertemiz oluverir.
Yerleş, çekinme.

İşte şu oda,
Acele et, istersen geceyi de geçirebilirsin
Fiyat değişir ama.
Sana zararım olmaz
Ayrıca, hastalıklı da değilim.
Herhangi bir yer kadar rahat edersin burada
Kalabilirsin yani.

Söylemiş olduğumuz gibi, *Şehir Sakinlerinin El Kitabı* yeraltı çalışması ve göç hakkında gözleme dayanan dersler verir. Dokuzuncu şiir, mültecilerin olduğu kadar yeraltındakilerin de sömürüye direnmeksizin boyun eğenlerle paylaşmak zorunda oldukları bir toplumsal sürece ilişkindir. Şiir, birkaç küçük kalem darbesiyle büyük şehirde, yoksullaşmanın ne anlama geldiğini resmeder. Aynı zamanda dizinin ilk şiirine de ışık tutar.

"Bir Adama Değişik Zamanlarda Değişik Yerlerden Dört Davet"in her biri adamın özel ekonomik durumunu tanımamızı sağlar. Sürekli fakirleşmektedir. Kendisine yer sunan insanlar da buna uygun davranırlar; arkasında iz bırakma hakkını giderek daha az tanırlar ona. İlkinde hâlâ eşyalarını kaale alırlar. İkincisinde yalnızca kendisine ait bir tabaktır söz konusu olan, bunun da yanında getirmiş olduğu tabak olması kuşkuludur. Kiracının emek gücü şimdiden ev sahibinin hükmü altına girmiştir bile (Bahçede çalışabilirsin bizimle). Üçüncü kıtadaki adam hepten işsizdir muhtemelen. Özel yaşamı yalnızca tahta kaşığını yıkamasıyla sembolik olarak temsil edilir. Dördüncü davet fakirliği aşikâr bir

müşteriye bir fahişeden gelmektedir. Burada uzun süre kalması da söz konusu değildir artık. En fazla bir gecelik bir misafirliktir bu ve çağrılan adamın ardında bırakmış olabileceği izlerden bahsedilmemesi tercih edilir. Dokuzuncu şiirin okuru için birinci şiirin "ört izlerini" uyarısı, "bu, başkalarının örtmesinden iyidir" ekiyle tamamlanmıştır.

Dört davette de ortak olan dostça aldırmazlık, üzerinde durulmaya değer bir şeydir. Kendisine layık görülenlerin katılığı içersinde böylesi bir dostluğa yer bulunması, toplumsal koşulların insanın karşısına dışardan gelen, ona yabancı bir şey olarak çıktığını gösterir. Bu koşulların adam hakkında verdiği kararların ona iletilişindeki dostluk, bunları ileten arkadaşlarının kendilerini bu koşullarla özdeş hissetmediklerini gösterir. Kendisine duyurulanları kabullenir gözüken yalnızca hitap edilen adam değildir; ona hitap edenler de bu koşullarla uzlaşmışlardır. Mahkûm edilmiş bulundukları insanlık dışılık, onlardan belli bir gönül yüceliğini çekip alamamıştır. Bu, umut ya da umutsuzluk uyandırabilir. Şair bu konuda herhangi bir görüş belirtmez.

Çalışmalar Üzerine

Çalışmalar [Studien] başlığı, yorulmak bilmez bir çabanın olmaktan çok, bir *otium cum dignitate*'nin [vakarlı bir rahatlık] ürünlerini temsil eder. Kimi zaman bir grafikçinin elini neredeyse hiç oynatmadan bir levhanın kenarına şekiller çiziktirmesine benzer bir şekilde, Brecht'in eserinin kenarına eski zamanlardan görüntüler çizilmiştir burada. Sanki şair eserinden başını kaldırarak, bugünün üzerinden geçmişe bakabilmiştir. Mörike,[6] "Sonenin sımsıkı çelengi / Kendiliğinden örülür ellerimde sanki / Gözlerim çıkarırken uzakların keyfini" der. Bu, kazanımları en katı şiirsel biçimlerin içine sokulmuş olan kayıtsız bir bakıştır.

Sonraki şiirler arasında *Ev Vaazları*'na özellikle yakın olanıdır *Çalışmalar*. *Ev Vaazları* ahlâk anlayışımızın büyük bir kısmına karşı çıkar; birtakım geleneksel buyruklara karşı ihtiyatları vardır. Ancak bunları açıkça belirtmeye yanaşmaz. Bunları, gele-

neksel biçimlerini artık uygun bulmadığı ahlaksal tavır ve jestlerin çeşitlemeleri olarak sergiler. *Çalışmalar* da birtakım edebi döküman ve eseri aynı şekilde ele alır. Asıl konumu onların karşısında olan ihtiyatları vardır. Ancak aynı zamanda içeriklerini sone biçimine aktararak onları dener. Bu denemeyi başarıyla geçmeleri, bu biçimde özetlenmeye dayanmaları, dayanıklılıklarının kanıtıdır.

Çalışmalar'da ihtiyat, saygıdan nasibini almış gibidir. Barbarca bir kültür kavramına karşılık düşen ihtiyatsızca boyun eğiş, yerini ihtiyatlarla dolu bir boyun eğişe bırakmıştır.

Svendborg Şiirleri Üzerine

ALMAN SAVAŞ ALFABESİ

V

İşçiler ekmek diye bağırıyorlar.
Tüccarlar pazar diye bağırıyorlar.
İşsizler açtılar. Çalışanlar da
Aç şimdi.
Kavuşturulmuş eller yeniden uğraşta:
Mermi çekirdekleri yapıyorlar.

XIII

Gece. Evli çiftler
Gömülü yataklarına. Genç kadınlar
Öksüzler doğuracaklar.

XV

Yukarıdakiler diyor ki:
İşte bu yol gider utkulara.
Aşağıdakiler diyor ki:
İşte bu yol: Doğru mezara.

XVIII

İş marş marşa geldi mi, çok kişi bilmez
Gerçek düşmanlarının tepelerinde marşa durduğunu.
Onlara emir veren ses
Düşmanın sesidir.
Düşmandan konuşan kişi de
Düşmanın ta kendisi.

Savaş Afabesi "lapidar" stilde yazılmıştır. Sözcük Latince'de taş anlamına gelen "lapis"ten gelir ve Roma yazıtları için geliştirilmiş olan stili tanımlar. En dikkate değer özelliği kısalığıdır. Bu, ilkin sözcükleri taşa kazımak için gereken çaba yüzünden, ikinci olarak da gelecek kuşaklara seslenen biri için kısa konuşmanın uygun olduğunun fark edilmesi yüzünden böyledir.

Burada bu stilin doğal, maddi şartı olan taş kullanılmıyorsa, onun yerini neyin almış olduğu sorulabilir haklı olarak. Yazıt stilinde olmaları hangi temele dayanır? Bir tanesi yanıtlar gibidir bu soruları:

Tebeşirle yazılmıştı duvara:
Savaş istiyorlar.
Bu yazının sahibi
Serildi bile toprağa.

Bu şiirin ilk dizesi *Savaş Alfabesi*'ndeki tüm şiirlerin başına yerleştirilebilir. Bu yazılar Romalılar'ınkiler gibi taşa değil, yeraltı savaşçılarınınkiler gibi çitlere yazılmak içindir.

Buna göre, *Savaş Alfabesi*'nin karakteri, kendine özgü biçimdeki bir çelişkide görülebilir: Şiirsel biçimlerinden anlaşıldığı üzere dünyanın gelecekteki yıkımından sağ olarak çıkarması beklenen bu sözcüklerde, izlenen adamın tahtaperdeye aceleyle çiziktirdiği sloganın tavrı yazıya dökülmüştür. İlkel sözcüklerle kurulmuş cümlelerin olağanüstü sanatsal başarısı bu çelişkide yatar. Şair, yağmur ve Gestapo ajanlarının takibi altındaki bir proleterin

duvarın birine çiziktirmiş olduğu yazıyı Horatiusvari[7] bir *aere perennis* [süreklilik havası] ile donatır.

"Yıkanmak İstemeyen Çocuk" Şiiri Üzerine

YIKANMAK İSTEMEYEN ÇOCUK

Bir zamanlar bir çocuk vardı
Hiç yıkanmak istemeyen
Ve yıkadıkları zaman onu
Yüzünü küllerle kirleten

Kaiser çıkıp geldi, seslendi
Yukarı, taa yedinci kata
Bir havlu aradı anası
Temizlensin diye bir güzel kerata

Hiç paçavra yoktu etrafta
Tüm ziyaret güme gitti
Kaiser kalmadı daha fazla
Çocuk ne beklesindi?

Şair, yıkanmak istemeyen çocuğun tarafını tutar. Çocuğun yıkanmamış oluşu yüzünden gerçek bir zarar görmesinin ancak en çılgınca koşulların bir araya gelmesiyle mümkün olabileceğini düşünür. Yedi kat merdiven tırmanma zahmetine katlanmanın Kaiser için olağan bir şey olmaması yetmezmiş gibi, kendini sergileyeceği yer olarak bir paçavranın bile bulunmadığı bir evi seçmek zorunda kalmıştır. Şiirin parçalı ifadesi aksiliklerin böyle üst üste gelişinde neredeyse düşsel bir şey olduğunu ima eder.

Yıkanmayan çocukların bir başka partizanını ya da savunucusunu hatırlamamız gerekir belki de: *Phalanstére*'leri[8] yalnızca sosyalist anlamda değil, pedagojik anlamda da ütopya olan Fourier'i.[9] Fourier *phalanstére*'deki çocukları iki büyük gruba ayırır:

Petites bandes ve *petites hordes*. *Petites bandes* bahçecilikle ve diğer eğlenceli işlerle uğraşırlar. *Petites hordes* ise en pis işleri yapmak zorundadırlar. Bütün çocuklar iki gruptan birini seçmekte özgürdür. En fazla onurlandırılanlar *petites hordes*'i seçenlerdir. *Phalanstére*'de hiçbir iş önce onların fikirleri alınmadan yapılmaz, hayvanlara eziyet etmek onların yetkilerine bırakılmıştır, *phalanstére* içinde koşturdukları midillileri vardır ve bir iş yapacaklarında kulak paralayıcı borular, buhar düdükleri, kilise çanları ve davullarla işaret verilir. Fourier *petites hordes*'daki çocuklarda dört büyük tutkunun etkili olduğunu görmüştür: Gurur, utanmazlık, boyun eğmezlik. Ama en önemlisi dördüncüsüdür: *le goût de la saleté* [pislik zevki].

Okur, yıkanmak istemeyen çocuğu tekrar düşünür ve sorar: Yüzünü küle bulamasının nedeni, kire olan tutkusunu, toplumun iyi ve yararlı bir amaca yönlendirememesi olmasın sakın? Çarpılacak bir taş gibi toplumun yolunda durmasının nedeni (Alman tekerlemesindeki dirlik düzenlik içindeki her evin huzurunu kaçıran küçük kambur gibi) toplum düzenine gizemli bir uyarıda bulunmak mıdır? Fourier haklıysa çocuk Kaiser ile karşılaşmamakla bir şey kaybetmiş sayılmaz. Yalnızca temiz çocuklar görmek isteyen bir Kaiser ziyaret ettiği kuş beyinli uyruklarından daha fazla bir şey ifade etmez.

"Erik Ağacı" Şiiri Üzerine

ERİK AĞACI

Bahçedeki erik ağacı pek ufak
Ağaç gibi görünmekten bile uzak
Evet işte orada, parmaklıkla çevrili
Gelip de kazara ezmesin diye biri

Zavallıcık büyüyemiyor daha çok
Elinden gelse yapardı tabii
Yapılabilecek bir şey yok
Çok az görüyor güneşi

Bir erikcik olsun vermedi erik ağacı
Elbette inanması zor
Ama tastamam bir erik ağacı o
Yaprağından tanınıyor.

Doğa görünümlerinin çeşitli dizilere giriş biçimi Brecht'in lirik şiirinin içsel birliğini ve aynı zamanda da perspektif zenginliğini örnekler. *Ev Vaazları*'nda doğa, her şeyden önce, üzerinde zaman zaman zarif bulut kümelerinin ortaya çıktığı, altında ise kalın bir kalemle çizilmiş bir bitki örtüsünün görülebildiği, yıkanmışçasına saflaştırılmış bir gökyüzü biçimindedir. *Şarkılar, Şiirler, Koro Parçaları*'nda doğaya ilişkin hiçbir şey kalmamıştır. Doğa, tüm şiir dizisi boyunca süren "kar fırtınası" tarafından örtülmüştür. *Svendborg Şiirleri*'ndeyse zaman zaman ürkek ve soluk olarak göze çarpar. O denli soluktur ki, "bahçeye çocukların salıncağı için" dikilmiş direkler bile onun bir parçası sayılırlar.

Svendborg Şiirleri'ndeki doğa görünümü Brecht'in bir öyküsündeki Bay Keuner'in yeğlediği doğayı andırır. Arkadaşları, onun yaşadığı üçüncü sınıf apatmanın bahçesindeki çürüyüp giden ağacı sevdiğini duymuşlardır. Onu birlikte ormana gitmeye davet ederler ve davetleri reddedilince şaşırırlar: "Ağaçları sevdiğini söylememiş miydin?" diye sorarlar. Bay Keuner: "*Bahçemdeki* ağacı sevdiğimi söylemiştim" diye yanıtlar. Bu ağaç *Ev Vaazları*'nda *Green* [yeşil] adıyla geçen ağaçla aynı olmalıdır. Orada şair onu sabahleyin şu sözle över:

Pek hafife alınacak şey olmasa gerek, böylesine büyümek
Evlerin arasında
Böylesine büyümek, Green
Dün geceki gibi ziyaretinize gelirken fırtına

Tepesini rüzgâra sunan bu Green, hâlâ "kahraman bir doğa"ya aittir. (Yine de şair ağaca resmi bir dille "siz" diye hitap ederek

kendini bu doğadan uzak tutar.) Yıllar geçtikçe Brecht'in şiirsel bakışı ağacın, pencereleri ağacın olduğu bahçeye bakan insanlara benzeyen yönüne kayar: Ortalama ve körelmiş yönüne. Artık kahramanca hiçbir yanı bulunmayan bir ağaç *Svendborg Şiirleri*'nde erik ağacı olarak ortaya çıkar. Tekmelenip ezilmesin diye bir parmaklıkla korunması gerekir. Üzerinde de hiç erik yoktur.

Bir erikçik olsun vermedi erik ağacı
Elbette inanması zor
Ama tastamam bir erik ağacı o
Yaprağından tanınıyor.

(İlk dizedeki iç uyak [*Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum*] üçüncü dizenin son sözcüğünü [*Pflaumenbaum*] uyak için uygunsuz kılar. Bu güç bela büyümeye başlamışsa da, erik ağacı için yaşamın şimdiden sona ermiş olduğunu gösterir.)

Bay Keuner'in sevdiği, bahçedeki ağaç böyle bir şeydir işte. Doğadan ve onun bir zamanlar lirik şaire sunmuş olduğu şeylerin tümünden kala kala bir tek yapraktan başka bir şey kalmamıştır bugün. Belki de bugün bundan daha fazlasına elini uzatmamak için büyük bir lirik şair olmak gereklidir.

"Lao Tzu'yu Sürgüne Götüren Yol Üzerinde Tao Te Ching Kitabının Doğuşunun Efsanesi" Üzerine

LAO TZU'YU SÜRGÜNE GÖTÜREN YOL ÜZERİNDE TAO TE CHING KİTABININ DOĞUŞUNUN EFSANESİ

I

Yaşı yürürken yetmişe ve giderek bitkinleşirken
Neden sonra hissetti bilge huzurun gerekliliğini,
Bir kez daha ülkede iyilik yenik düşerken
Ve kötülük yaygınlaştırırken egemenliğini.
Geçirip pabucunu ayağına, bağladı iplerini.

II

Ve sarıp sarmaladı gerekli her şeyi:
Fazla değil, gene de şunu bunu tıkıştırdı bohçasına,
Keza zevkle tüttürdüğü piposunu akşamüstüleri,
Ve hep okuduğu ince kitabı da aldı yanına
Elbette unutmadı beyaz ekmekten azığını da.

III

Son bir sevecen bakıştan sonra siliverdi vadiyi aklından
Dağlara doğru yolunu tutturduğunda.
Öküzü de mutluydu yolu süsleyen yeni otlardan
Geviş getirerek taşırken yaşlı adamı sırtında
Ona da dert değildi bu yavaşlık aslında.

IV

Henüz dört gündür sürdürmüşlerdi ki yürümeyi
Bir gümrük kolcusu çıktı kayalıklarda karşılarına:
"Lütfen bildirin değerli şeylerinizi" - "Yok ki, neyi?"
Öküzü çeken oğlan: "Bir bilge o" dedi, "baksana"
Ve açıklamış oldu her şeyi bir çırpıda.

V

Ama için için gülen meraklı gözleriyle adam
Devam etti sormaya: "Bir şeyler bulmuş biri mi yani?"
"Sürekli akıp giden yumuşak suyun" dedi oğlan
"Granit blokları oyup hakkından geldiğini.
Anladın değil mi: Sert olanın yenildiğini."

VI

Daha çok zaman yitirmemek için giderek solan ışıkta
Çocuk dehledi öküzü, üçlü uzaklaşıverdi.
Görünmeze karışıyorlardı ki kara bir çamın ardında
Aniden adamımız gayrete geldi,
Var gücüyle seslendi: "Hey, durun biraz, aceleniz neydi?"

VII

"Söyler misin ihtiyar, nedir şu su meselesi?"
Yaşlı adam durdu: "İlgilendiriyor mu seni bu konu?"
"Alelade bir kolcuysam da ben" dedi ötekisi
"Kim kimin hakkından geliyor bilmek isterim bunu,
Eğer sen biliyorsan bana da anlat şunu."

VIII

"Yazıp veriver şunu bana, çocuğa yazdır ya da
Böyle çekip gidersen unutulacak.
Şurada kalem de var fazla fazla kâğıt da
İki lokma buluruz akşamları paylaşacak
Anlaştık mı şimdi, evim şurası bak!"

IX

Yaşlı bilge üzerinden omuzlarının
Süzdü adamı: Pabuçsuz ayaklar, palto yama içinde,
Dipsiz kırışıklarla dolu bir alın
Yo, bir galibin bakışı yoktu yüzünde.
Sessizce mırıldandı: "Demek sen de?"

X

Öyle görünüyordu ki yaşlı bilge kibar bir ricaya
Karşı koyamayacak kadar yaşlı biriydi
Bu yüzden: "Kim ki yanıt arar bir soruya
Yanıtı hak etmiştir" dedi, Oğlan, "hava da soğuyor" diye seslendi
"Kalıyoruz o halde, haydi!"

XI

Ve yaşlı bilge çözdü eşyalarını seçimini yaparak.
Yedi gün boyunca ikisi bir yazdılar kâğıtlara
Kolcu yiyecek taşıdı (ve hep sesini alçaltarak
Sürekli sövdü kaçakçılara ve kaçaklara)
Görev bitti sonunda.

XII

Ve bir sabah gümrükçüye teslim etti çocuk
Seksen bir bitmiş deyişin hepsini,
Teşekkür edip ayrıldılar, yanlarında biraz yolluk
Dönüp gittiler çamın ardından yolun kavsini.
Büyük incelik, kabul ederseniz. Mümkün mü söylemek aksini.

XIII

Ancak yalnızca bilge değil hak eden övgülerimizi
Adı Tao Te Ching kitabını süsleyen,
Çünkü çekip çıkarılmalıdır gün ışığına bilgenin bilgisi.
Gümrük kolcusu da hak etti teşekkürlerimizi bu yüzden:
Çekip çıkardığı için bilgisini bilgeden.

Şiir, güler yüzlülüğün yazarın imgeleminde oynadığı özel rolün ortaya konabileceği bir fırsat yaratır. Brecht, güler yüzlülüğe üstün bir yer verir. Eğer anlattığı öyküyü gözümüzde canlandıracak olursak, bir yanda Lao Tzu'nun (şiirde hiç adıyla hitap edilmemiştir kendisine) bilgeliğini –ki bunun bedelini sürgünle ödemek üzeredir– öte yanda da gümrükçünün, bilgeliğini bilgeden açığa çıkarttığı için sonunda kendisine müteşekkir kaldığımız bilme arzusunu görürüz. Ancak bu açığa çıkarma üçüncü bir etken olmadan asla gerçekleşemezdi; bu üçüncü etken *güler yüzlülüktür*. Tao Te Ching kitabının içeriğinin güler yüzlülük olduğunu söylemek doğru olmayacaktır; ama efsaneye göre kitabın bizlere ulaşabilmesini bu ruha borçlu olduğu doğrudur. Bu güler yüzlülük hakkında şiirin söyleyecek çok şeyi vardır. Her şeyden önce: Düşünüp taşınmadan güler yüz gösterilmez:

> *Yaşlı bilge üzerinden omuzlarının*
> *Süzdü adamı: Pabuçsuz ayaklar, palto yama içinde*

Gümrükçünün ricası ne denli nazik olursa olsun, Lao Tzu öncelikle ricada bulunan adamın buna hakkı olduğundan emin olmalıdır.

İkinci olarak, güler yüzlülük, küçük şeyleri rasgele yapmayı değil, büyük işleri sanki en küçük işlermişcesine yapmayı kapsar. Bir kez gümrükçünün talep etmeye hakkı olduğundan emin olduktan sonra, Lao Tzu sonraki birkaç günü –adamı memnun etmek için yolculuğuna ara verdiği tarihi önem taşıyan günleri– şu ilkeye göre belirlemiştir:

Kalıyoruz o halde, haydi!

Güler yüzlülük hakkında öğrendiğimiz üçüncü şey şudur: Güler yüzlülük insanlar arasındaki uzaklığı ortadan kaldırmaz, aksine canlı kılar. Gümrükçü *için* böylesine büyük bir işi yaptıktan sonra, bilgenin gümrükçü *ile* yapacağı pek bir şey kalmamıştır, ve seksen bir deyişi teslim eden de bilge değil çocuktur.

Eski bir Çinli filozof, "Klasikler en karanlık ve en kanlı zamanlarda yaşamışlar ve insanlığın gördüğü en güler yüzlü ve en neşeli kişiler olmuşlardır" demiştir. Bu efsanedeki Lao Tzu, her gittiği ve kaldığı yere neşe saçıyor gibidir. Öküzü de neşelidir. Sırtındaki yaşlı adamın ağırlığı taze otların keyfini çıkarmasını engellemez. Çocuk da neşelidir; Lao Tzu'nun yoksulluğunu açıklarken, "bir bilge o... baksana" deyiverir. Kapısının önündeki gümrükçü de neşelidir ve Lao Tzu'nun araştırmalarının sonuçlarını talep etmek şeklindeki mutlu fikri ona ilham eden de bu neşedir. Ve sonunda bilgenin kendisinin de neşeli olmaması mümkün müdür? Daha biraz önce kendisine mutluluk veren vadiyi, yolun ilk dönemecinde unutmuş biri olarak, geleceğe ilişkin tasaları daha hissedildikleri anda unutmasa bilgeliği neye yarardı ki?

Brecht'in *Ev Vaazları*'ndaki bir baladı dünyadaki güler yüzlülük üzerinedir. Üç adettir bunlar: Anne çocuğu kundaklar, baba elinden tutar, insanlar mezara avuç dolusu toprak atarlar. Ve bu yeterlidir. Çünkü şiirin sonunda şöyle denir:

Hemen herkes sevmiştir dünyayı
Üzerine atınca insanlar bir avuç toprağı

Dünyada güler yüze dayanan ilişkiler, varoluşun en güç anlarında ortaya çıkar: Doğumda, yaşama atılan ilk adımda ve yaşamdan dışarı atılan son adımda. Bu, insanlığın asgari müştereğidir. Lao Tzu şiirinde tekrar, şu özlü biçimde çıkar karşımıza:

Anladın değil mi: Sert olanın yenildiğini.

Şiir bu sözlerin, insanların kulaklarında Mesih'in vaadlerine ihsan edecek hiçbir şeyi bulunmayan bir vaatmişcesine çınladığı bir zamana hitap eder. Bugünün okuru içinse yalnızca bir vaat değil, aynı zamanda bir ders de içerir:

"Sürekli akıp giden yumuşak suyun" dedi oğlan
"Granit blokları oyup hakkından geldiğini."

Buradaki ders ya da öğüt, şeylerin kararsızlığını ve değişebilirliğini asla gözden yitirmemek ve su gibi sıradan, ciddi ve bitmez tükenmez şeylerin tarafını tutmaktır. Diyalektik materyalist bunun üzerine ezilenlerin davasını düşünecektir. (Bu, yönetenler için sıradan, ezilenler için ciddi ve sonuçları açısından da en bitmek tükenmek bilmeyen şeydir.) Son olarak vaat ve kuramın yanı sıra şiirde ahlaki bir yön de vardır üçüncü sırada. Sert olanın yenilmesini isteyen, güler yüz gösterebileceği hiçbir fırsatı kaçırmamalıdır.

1938/1939

Üretici Olarak Yazar

27 Nisan 1934'te Faşizm Üzerine Araştırmalar Enstitüsü'nde Yapılmış Olan Konuşma

"Görev, entelektüellerin ruhsal girişimleriyle, üretici olarak konumlarının özdeşliğinin farkına varmalarını sağlayarak, onları işçi sınıfına kazandırmaktır."

–Ramon Fernandez

PLATON'UN, Devlet modelinde yazarları nasıl ele aldığını hatırlarsınız. Toplumun çıkarları için, yazarlara toplum içinde yaşama hakkı tanımaz. Platon edebiyatın gücünü pekâlâ biliyor, fakat yine de onu zararlı ve gereksiz buluyordu – tabii *mükemmel* bir devlet söz konusu olduğunda. Yazarın varolma hakkına ilişkin soruna, Platon'dan bu yana, aynı önem verilerek pek de sık değinilmemiştir. Ancak bugün sorun gündemdedir. Tabii ki bu *biçimde* çok ender olarak ortaya atılmıştır. Fakat hepiniz soruna şu biçimiyle az ya da çok aşinasınızdır: Yazarın özerkliği, yani yalnızca istediğini yazma özgürlüğü. Siz ona bu özerkliği tanıma eğiliminde değilsiniz. Mevcut toplumsal durumun, yazarı, etkinliğini kimin hizmetine sunmak istediğine karar vermek zorunda bıraktığına inanıyorsunuz. Burjuva eğlencelik yazarı böyle bir seçimi reddeder. Siz de ona, kabul etmiyor da olsa belli bir sınıfın çıkarları doğrultusunda çalıştığını kanıtlarsınız. İlerici bir yazar ise böyle bir seçimi görmezlikten gelmez. Seçimini sınıf mücadelesi temeline oturtur ve proletaryanın tarafına geçer. Bu noktada özerkliği sona erer. Etkinliğini, sınıf mücadelesinde proletaryaya yararlı olabilecek biçimde yönlendirir. Bu, çoğunlukla belli bir yöne *eğilim* göstermek olarak adlandırılır.

Şimdi elinizde, uzun süredir üzerinde tartışılmakta olan bir anahtar sözcük var. Bu tartışmayı iyi bildiğiniz için ne denli kısır olduğunu da biliyorsunuz. Gerçek şudur ki bu tartışma hiçbir zaman sıkıcı bir "bir yandan...", "öte yandan..." kalıplarının ötesine geçememiştir: Yazarın eserlerinden *bir yandan* doğru eğilim talep edilirken, *öte yandan* eserin üstün nitelikli olmasını umma hakkımız da vardır. Bu formül, eğilim ve nitelik öğeleri arasındaki ilişkinin doğasını *kavrayamadığımız* sürece kuşkusuz yetersiz kalır. Tabii ki bu ilişki hakkında buyruk verilebilir ve doğru eğilim gösteren bir eserin başkaca bir niteliği gereksinmediği söylenebilir. Ya da doğru eğilim gösteren bir eserin, zorunlu olarak, tüm diğer niteliklere sahip olması gerektiği de buyurulabilir.

Bu ikinci formülasyon ilgilenilmeye değmez değildir; dahası, doğrudur da. Bunu sahiplenirim, ama böyle yapmakla bunu buyurmuş olmayı da reddederim. Bu sav kesinlikle *kanıtlanmalıdır*. Şimdi dikkatlerinizi bunu kanıtlama çabasına çekmek istiyorum –Bunun oldukça özel, aslında ilgisiz, uzak bir konu olduğunu söyleyerek karşı çıkabilirsiniz. Niyetimin, böylesi bir kanıtla faşizm üzerine çalışmaları ilerletmek mi olduğunu sorabilirsiniz bana– Gerçekten de amacım budur. Çünkü size, demin bahsettiğim tartışmada genellikle ortaya çıktığı güdük şekliyle eğilim kavramının, tümüyle yetersiz bir politik edebiyat eleştirisi aracı olduğunu gösterebilmeyi umuyorum. Bir edebiyat eserinde eğilimin politik anlamda doğru olabilmesi için, edebi anlamda da doğru olması gerektiğini göstermek istiyorum. Yani, politik anlamda doğru bir eğilimin, edebi bir eğilim de içerdiği anlamına gelir bu. Şunu da hemen eklememe izin verin: Her *doğru* politik eğilimin açık seçik ya da üstü kapalı bir biçimde içerdiği bu edebi eğilimdir bir eserin niteliğini oluşturan, başka bir şey değil. *Bu nedenledir ki* bir eserin doğru politik eğilimi, onun edebi niteliğini de içerir; çünkü doğru politik eğilim, edebi *eğilimi* de kapsar.

Bu savın az sonra daha açık seçik bir hale geleceğini vaat edebilmeyi umuyorum. Şimdilik şunu da eklememe izin verin: Size sunmak istediğim incelemelerim için farklı bir çıkış noktası seçebilirdim. Edebi eserlerdeki eğilim ve nitelik arasındaki ilişki-

ye yönelik kısır tartışmayla başladım. Daha eski, ama hiç de daha az kısır olmayan bir tartışmayla da başlayabilirdim: Özellikle politik edebiyat için geçerli olan biçim ile içerik ilişkisine yönelik tartışmayla. Bu tartışma, haklı olarak, itibarını yitirmiştir. Edebi ilişkileri diyalektik olmayan bir tarzda, şablonlarla ele alma çabasının ders kitaplarına geçecek bir örneği olarak kabul edilir. İyi de, aynı soruna diyalektik bir yaklaşım getirirsek ne olur?

Bu sorunu diyalektik olarak ele alırsak –ve şimdi asıl soruna geliyorum– katı, durağan, yalıtılmış şeylerden (eser, roman, kitap) yola çıkamayız. Bunlar canlı toplumsal ilişkilerin içine sokulmalıdırlar. Arkadaş çevremizde bu işe defalarca kalkışılmış olduğunu haklı olarak vurgulayabilirsiniz. Kuşkusuz. Fakat tartışma çoğunlukla daha büyük sorunlara kaydırılmış, böylece zorunlu olarak sıklıkla belirsizliğe gömülmüştür. Bildiğimiz gibi toplumsal ilişkiler, üretim ilişkileri tarafından belirlenir. Ve materyalist eleştiri de bir esere yaklaşırken, o eserin zamanının toplumsal üretim ilişkileri karşısındaki konumunun ne olduğunu soragelmiştir. Bu, önemli, fakat aynı zamanda çok zor bir sorudur. Verilen yanıtlar da her zaman açık seçik değildir. Ve ben şimdi size daha dolaysız bir soru sormak istiyorum. Daha alçakgönüllü, daha yakını hedefleyen, fakat bana göre yanıtlanma şansı daha fazla olan bir soru. "Bir eserin, zamanının üretim ilişkileri karşısındaki konumu nedir; onları onaylıyor mu, yani gerici mi; yoksa onları yıkmayı mı amaçlıyor, yani devrimci mi?" soruları yerine, ya da hiç olmazsa bunlardan önce başka bir soru sormak istiyorum. "Bir eserin zamanının toplumsal ilişkileri *karşısındaki* konumu nedir?"den önce "onların *içerisindeki* konumu nedir?" sorusunu sormak isterim. Bu soru, eserin, zamanının edebi üretim ilişkileri içerisindeki işlevine ilişkindir. Başka deyişle, doğrudan doğruya eserin edebi *tekniğiyle* ilgilidir.

Tekniğe değinmekle, edebi ürünleri doğrudan toplumsal, dolayısıyla da materyalist analiz için erişilebilir kılan kavramı belirtmiş oldum. Teknik kavramı, aynı zamanda, kendisinden kalkılarak biçim ve içerik arasındaki kısır karşıtlığın hakkından gelinebilecek bir diyalektik çıkış noktası oluşturur. Dahası bu kav-

ram, araştırmamızın başlangıcındaki sorunun, eğilim ve nitelik arasındaki ilişkinin doğru olarak belirlenmesini sağlayacak yönergeyi de içerir. Eğer daha önce, bir eserin doğru politik eğiliminin edebi eğilimi içeriyor olmasından ötürü, edebi niteliği de içeriyor olduğunu söyleyebildiysek, şimdi de daha kesin bir belirlemeyle bu edebi eğilimin edebi tekniğin ileriye ya da geriye yönelik gelişiminden ibaret olabileceğini söylüyoruz.

Bu noktada, damdan düşermiş gibi gözükse de, tümüyle somut bazı edebi ilişkilere değinmek istiyorum: Rusya'dakilere. Bunu yadırgamazsınız sanırım. Dikkatlerinizi Sergei Tretyakov'a[1] ve onda tanımlanan ve kişileşen "iş görücü" yazar tipine çekmek istiyorum. Bu iş görücü yazar, doğru politik eğilimle ilerici edebi teknik arasında her zaman ve her koşulda varolan işlevsel bağımlılığın en elle tutulur bir örneğini sunar. Tabii ki bu, örneklerden yalnızca biridir. Diğerlerine daha sonra değinme hakkını saklı tutuyorum. Tretyakov iş görücü yazarı, haberdar edici yazardan ayrı tutar. Onun görevi nakletmek değil, dövüşmek; seyirci olarak kalmak değil, etkin olarak müdahale etmektir. Bu görevi kendi eylemi hakkındaki bildirilerle belirler. 1928'de Sovyet tarımında toplu kolektivizasyona gidildiği dönemde, "Yazarlar Kolhozlara" sloganı ortaya atıldığında, Tretyakov "Komünist Fener" komününe gitmiş ve iki uzun ziyareti süresince şu işlere girişmiştir: Kitle toplantıları düzenleme, traktör fiyatlarının indirimi için fon oluşturma, özel çiftçileri kolhozlara katılmaya ikna etme, okuma odalarını denetleme, duvar gazeteleri çıkarma ve kolhoz gazetesini yönetme, Moskova gazetelerine muhabirlik yapma, radyoyu ve gezici film gösterilerini tanıtma, vs. Bu ziyaretlerin ardından yazdığı *Arazi Kumandanları* [Feld-Herrn] adlı kitabının, kolhozların sonraki örgütlenmesi üzerinde belirgin bir etki yapmış olması şaşırtıcı değildir.

Tretyakov'u takdir edebilir, ama yine de bu bağlamda bu örneğin özel bir anlam taşımadığını düşünebilirsiniz. Onun üstlendiklerinin bir gazeteci veya propagandacının görevleri olduğunu ve edebiyatla pek bir ilgileri bulunmadığını söyleyerek karşı çıkabilirsiniz. Yine de ben, Tretyakov örneğini bilerek seçtim.

Çünkü zamanımızın edebi enerjisine çıkış noktası olabilecek uygun ifade biçimleri bulmak durumundaysak, bugünün teknik gerçekleri ışığında, edebi biçim veya üslup tasarımlarını tekrar düşünürken sahip olmamız gereken ufkun ne denli geniş olması gerektiğini göstermek istedim. Romanlar geçmişte her zaman varolmadılar, gelecekte de hep varolmaları zorunlu değildir. Aynı şekilde tragedyaların da, büyük destanların da. Yorum, çeviri ve hatta uyarlama [*pastiche*] bile her zaman edebiyatın kıyısındaki ufak çalışmalar olarak kalmamış, Arabistan ve Çin'in yalnızca felsefi değil, edebi geleneklerinde de yer almışlardır. Retorik her zaman önemsiz bir biçim olarak kalmamış, tersine antik edebiyatın büyük bir bölümünde önemli izler bırakmıştır. Bütün bunlar, sizlere, içinde edebi biçimlerin eriyip gittiği muazzam bir sürecin ortasında bulunduğumuz düşüncesini tanıtmak içindir. Kendilerini kullanarak düşünmeye alışmış olduğumuz çelişkilerin pek çoğu, bu süreç içerisinde etkilerini yitirebilirler. İzninizle bu çelişkilerin verimsizliğine ve diyalektik çözümlenme süreçlerine ilişkin bir örnek vereyim. Bu bizi bir kez daha Tretyakov'a götürecektir. Çünkü örneğim gazetedir:

"Edebiyatımızda," der solcu bir yazar,* "mutlu çağlarda birbirlerini geliştirmiş olan çelişkiler, artık çözülmez çatışkılar haline gelmişlerdir. Böylece bilim ve edebiyat [*Belletristik; belles lettres*], eleştiri ve üretim, kültür ve politika aralarında herhangi bir düzen ya da bağlantı olmaksızın, ayrı ayrı durmaktadırlar. Gazete, bu edebi karmaşanın gösteri alanıdır. Gazetenin içeriği, okuyucularındaki sabırsızlığın ona kabul ettirdiğinden başka bir örgütlenme biçiminden kaçınır. Bu sabırsızlık yalnızca haber bekleyen bir politikacının ya da tüyo bekleyen bir spekülatörün sabırsızlığı değildir. Altında, hâlâ kendi çıkarları için konuşma hakkına sahip olduğuna inanan dışlanmış kişinin sabırsızlığı yatar. Her gün taze besin isteyen bu sabırsızlık kadar okuyucuyu gazetesine bağlayan başka hiçbir şey olmadığı gerçeğini sömürmeyi çoktan öğrenmiş olan yayımcılar bu amaçla okuyucuların soru, fikir ve

* Benjamin'in kendisi: *Schriften*, Frankfurt, 1955, cilt 1, s. 384.

protestoları için sürekli yeni sütunlar açarlar. Böylece olguların rasgele özümlenmesi, kendilerini bir çırpıda gazete muhabirliği mertebesine yükselmiş sayan okurların aynı derecede rasgele bir özümlenmesiyle el ele gider. Yine de bu durumda gizli bir diyalektik öğe vardır: Burjuva basınında edebiyatın çöküşü onun Sovyet basınındaki yeniden canlanışını ifade eder. Edebiyat derinlikte yitirdiğini genişlikte kazandığından burjuva basınının okuyucuyla yazar arasında geleneksel şekliyle koruduğu uzaklık, Sovyet basınında kaybolmaya başlamıştır. Okur, betimleyen [*Beschreinbender*] veya salık veren [*Vorschreibender*] bir yazar [*Schreibender*] olmaya daima hazırdır. Bir uzman olarak –özel bir alanda olmayabilirse de, yine de içinde yer aldığı uğraşının uzmanı olarak– yazarlığa hak kazanır. İş, kendisi dile gelir. Ve iş hakkında yazmak, o işi yapmak için gerekli becerinin bir kısmını oluşturur. Yazma yetkisi artık uzmanlık eğitiminden değil, 'politeknik' eğitiminden temel alır ve böylece ortak mülkiyet haline gelir. Tek kelimeyle, yaşam koşullarının edebileştirilmesi, başka türlü çözümlenemeyecek çatışkıların üstesinden gelmenin yolu olur ve alabildiğine kepazeleştirilmiş sözcüklerin gösteri alanı – yani gazete– bir kurtarma operasyonunun gerçekleştirilebileceği en iyi yer haline gelir."

Üretici olarak yazar görüşünün, basına kadar uzanması gerektiğini böylece göstermiş olabilmeyi umuyorum. Basın örneğiyle, en azından Sovyet basını söz konusu olduğunda, bahsetmiş olduğum muazzam erime sürecinin yalnızca yazarla şair, araştırmacıyla popüler yazar arasındaki ve çeşitli üsluplar arasındaki geleneksel ayrımları yok etmekle kalmayıp; yazarla okur arasındaki ayrımı bile sorguladığını görüyoruz. Bu süreç için basın belirleyici mercidir ve yazarı üretici olarak ele alan herhangi bir görüşün basına kadar uzanmak zorunda oluşunun nedeni budur.

Fakat burada da duramaz. Çünkü, bildiğimiz gibi, Batı Avrupa'da basın, yazarın elinde kullanışlı bir üretim aracı değildir henüz. Hâlâ sermayeye aittir. Gazete, bir yandan teknik dille konuşulduğunda yazarın stratejik konumu iken, öte yandan da bu konum düşmanın elinde olduğuna göre yazarın, kendisinin toplum-

ca koşullanmış doğasını, teknik araçlarını ve politik görevlerini kavrama girişiminin dehşetli güçlüklerle karşılaşması bizi şaşırtmamalıdır. Son on yılda Almanya'daki en belirleyici gelişmelerden biri, üretken kafalardan pek çoğunun, ekonomik koşulların baskısı altında anlayış olarak devrimci bir değişime uğramış olmalarıdır. Ancak aynı zamanda, kendi eserlerini, onların üretim araçlarıyla ilişkisini ve tekniklerini gerçekten devrimci bir anlayışla gözden geçirmeyi beceremişlerdir. Gördüğünüz gibi "sol entelektüeller" diye adlandırılanlardan bahsediyorum ve kendimi Almanya'da son on yılın önemli politik-edebi hareketlerinin merkezinde yer almış olan burjuva sol entelektüellerle sınırlamak niyetindeyim. Size bu politik-edebi hareketlerden ikisini, etkincilik [*Aktivismus*] ve Yeni Nesnelcilik'i [*Neue Sachlichkeit*]* örnekleyeceğim. Böylece, yazarın proletarya ile dayanışmayı üretici olarak değil de, yalnızca kafasında bir düşünce olarak yaşaması durumunda politik eğilimin, görünüşte ne kadar devrimci olursa olsun, aslında karşıdevrimci bir işlevi olduğunu göstermiş olacağım.

Etkinci grubun taleplerini özetleyen slogan *logokrasi* ya da günlük dile çevirirsek, aklın egemenliğidir. Bu, "akıl adamları"nın yönetimi olarak anlaşılabilir. Gerçekten de "akıl adamları" kavramı sol kanat entelektüellerince benimsenmiş ve Heinrich Mann'dan[2] Döblin'e,[3] politik bildirgelerinde hüküm sürmüştür. Açıktır ki bu kavram, entelektüellerin üretim süreci içerisindeki konumları hiç dikkate alınmadan icad edilmiştir. Etkinciliğin kuramcısı Hiller[4] bu kavramın, "belirli mesleklerin üyeleri" olarak değil de "belirli bir karakterbilimsel tipin temsilcileri" olarak an-

* *Etkincilik* Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan, F. Pfeufert ve K. Hiller'in öncülüğünü yaptıkları bir edebi akımdır. İnsan sorunlarına etkin bir katılımı amaçlıyor, değişim için şiddet gösterilmesine karşı çıkıyorlardı. H. Mann, E. Toller, C. Sternheim gibi yazarlar bu akımın içindeydi. *Yeni Nesnelcilik* ise 1922'lerde ortaya çıkan; ekspresyonizme bilinçli bir karşı çıkışı temsil eden, nesnelerin gerçek varoluşlarını kavramayı amaçlayan sanat akımı. A. Döblin, W. Hasenclaver gibi ekspresyonist yazarlar katılmıştır. Önde gelen temsilcileri F. Bruckner, E. Kästner, H. Kesten, A. Zweig, L. Feuchtwanger'dir.

laşılmasını ister. Doğal olarak bu karakterbilimsel tip, bu haliyle, sınıflar arası bir konuma sahiptir. Kendilerine kolektif örgütlenme için en ufak bir temel sunmaksızın, çok sayıda özel kişiyi içerir. Hiller, çeşitli parti liderlerine karşı çıkışını açıklarken, onların kendisine oranla pek çok avantajları olabileceğini kabul eder; onlar "önemli konular üzerinde daha bilgilidirler... halkın dilini daha iyi konuşurlar... daha cesurca dövüşürler", ama bir şeyden kesinlikle emindir: "daha sakat düşünürler". Mümkündür; fakat politikada belirleyici olan özel düşünme değil de, Brecht'in bir keresinde söylemiş olduğu gibi, başka insanların kafasının içinde düşünme sanatıysa, bu ne işe yarar ki.* Etkincilik, diyalektik materyalizmin yerine, sınıf kavramına uymayan sıradan bir sağduyuyu koymaya kalkıştı. "Aklın adamları" dediği şey, olsa olsa belli bir konumu temsil edebilir. Başka deyişle, bu topluluğun dayandığı ilke gericidir; o halde topluluğun etkisinin devrimci olmamasında şaşılacak bir şey yoktur.

Böyle bir topluluk oluşturma yönteminin ardındaki habis ilke, yine de işlerliğini sürdürür. Bunu, Döblin'in üç yıl önce yayımlanan *Wissen und Verändern!* [Bilmek ve Değiştirmek] adlı eserinde iş başında görürüz. Hepinizin anımsadığı gibi bu eser, Bay Hocke diye adlandırdığı bir genç adamın "ne yapmalı?" sorusuna ünlü yazarın verdiği yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Döblin, Bay Hocke'u sosyalizm davasını benimsemeye çağırır, ama kuşkuları da vardır. Döblin'e göre sosyalizm "özgürlük, insanların kendiliğinden birleşmesi, tüm baskıların reddi, baskı ve adaletsizliğe karşı savaş, insanlık, hoşgörü ve barışçı niyetler" demektir. Böyle olunca da, bu sosyalizmden çıkarak radikal işçi sınıfı hareketinin teori ve pratiğine karşı bir cephe oluşturur. "Hiçbir şey, daha önceden içinde yer almadığı bir şeyden çıkıp gelişemez – caniliğe varmış bir sınıf mücadelesi adaleti getirebilir, ama sosya-

* Bundan sonraki cümlenin yerine özgün el yazmasında sonradan çıkarılmış şu bölüm yer alır: "Ya da Troçki'nin sözleriyle: 'Pasifist aydınlar savaşı akılcı tezlerle ortadan kaldırmaya kalkıştıklarında maskara olurlar; silahlı yığınlar Aklın tezlerini Savaşa karşı çıkarmaya başlayınca bu, savaşın sonu demektir'."

lizmi asla," der Döblin. Bay Hocke'a bu ve diğer nedenlerden ötürü verdiği öğüdü de şöyle formüle eder: "Siz, sayın bayım, proletarya saflarına katılmakla (proletaryanın) mücadelesine ilkesel olarak duyduğunuz yakınlığa pratik bir anlam kazandıramazsınız. Bu mücadeleyi coşku ve hüzünle desteklemekle yetinmek zorundasınız. Çünkü bilmelisiniz ki, daha fazlasını yapacak olursanız çok önemli bir konum boşta kalacaktır... bireysel insan özgürlüğünün, insanlar arasındaki kendiliğinden birlik ve dayanışmanın ilksel komünist konumu... Bu, sayın bayım, size uyabilecek tek konumdur." Üretim süreci içerisindeki konumuna göre değil de düşünce, niyet veya mizaçlarına göre tanımlanmış bir tip olarak "akıl adamı" kavramının nereye vardığı burada somut olarak görülüyor. Bu adam, Döblin'e göre, proletaryanın *yanında* yer almalıdır. Fakat ne mene bir yerdir bu? Bir hayırseverin, ideolojik bir haminin yeri – olması olanaksız bir yer. Ve böylece baştaki savımıza döndük: Entelektüelin sınıf mücadelesi içerisindeki yeri yalnızca üretim süreci içerisindeki konumu temelinde belirlenebilir, daha doğrusu seçilebilir.

Brecht, üretim alet ve biçimlerinin ilerici –yani üretim araçlarının özgürleştirilmesine yönelmiş; yani sınıf mücadelesine hizmet eden– entelektüellerce anlaşıldığı biçimde dönüştürülmesini tanımlamak için "işlevsel dönüştürme" [*Umfonktionierung*] deyimini icat etmiştir. Entelektüellere, üretim aygıtını aynı zamanda olabildiği ölçüde sosyalizm yönünde değiştirmeksizin donatmamaları şeklindeki kapsamlı talebi yönelten ilk kişi de o olmuştur. *Denemeler*'in yayınlanışı" diye okuruz bu eserin yazar tarafından kaleme alınmış tanıtımında, "belli çalışmaların bireysel deneyimler olmaktan (yani bitmiş eser niteliğini taşımaktan) çok, belirli kurum ve kuruluşları kullanmaya (dönüştürmeye) yöneldikleri bir zamanda gerçekleşti." İstenen, faşistlerin çığırtkanlığını yaptığı manevi bir yenilenme değil, teknik bir yeniliktir. Bu yeniliklere ileride döneceğim. Burada bir üretim aygıtını yalnızca donatmakla, onu değiştirmek arasındaki belirleyici farka değinmekle yetinmek niyetindeyim.

Yeni Nesnelcilik hakkındaki sözlerime şöyle başlamak isti-

yorum: Üretim aygıtını, mümkün olabildiği ölçüde değiştirmeden donatmak, donatım için kullanılan nesnelerin doğası devrimci gözükse bile, oldukça tartışma götürür bir eylemdir. Çünkü şöyle bir gerçekle karşı karşıyayız: Burjuva üretim ve yayın aygıtı, kendisinin ve ona sahip olan sınıfın süregelen varlığı konusunda hiçbir ciddi sorgulamaya girişmeksizin, şaşılacak miktarda devrimci temayı özümsemekte ve hatta yayabilmektedir. Son on yılın Almanyasında bunun kanıtlarını bulmak hiç de zor değildir. Bu aygıt, devrimci bile olsalar, kalemşorlar tarafından donatıldıkça durum hep böyle olacaktır. Ben kalemşoru, üretim aygıtını geliştirip, böylelikle onu hâkim sınıfın elinden sosyalizm yararına çekip almayı ilke olarak reddeden kişi olarak tanımlıyorum. Ayrıca solkanat edebiyatı denen şeyin hatırı sayılır bir kısmının halkın eğlenmesi için, politik durumdan sürekli olarak yeni sansasyonlar çıkartmaktan başka bir toplumsal işlevi olmadığını da iddia ediyorum. Bu da beni Yeni Nesnelcilik'e getirir. Ortaya bir röportaj modası çıkarmışlardır. Bu tekniğin kimin işine yaradığını soralım kendimize.

Daha açık olması için foto-röportaj üzerinde durmak istiyorum. Bunun için geçerli olan şeyler, edebiyat için de geçerlidir. Her ikisi de olağanüstü gelişmelerini radyo ve resimli basın gibi yayın tekniklerine borçludurlar. Dönüp Dadaizm'i[5] bir düşünelim. Dadaizmin devrimci gücü, sanatı otantikliği açısından sınamasındaydı. Biletler, makaralar, izmaritler resimsel öğelerle karıştırılıp natürmort yapılıyor, etrafına da birer çerçeve geçiriliyordu. Bu şekilde insanlara şöyle deniliyordu: Bakın, çerçeveniz zamanı parçalıyor. Günlük hayatın otantik en küçük parçası, bir resimden daha çok şey anlatır. Tıpkı bir katilin sayfadaki kanlı parmak izinin, o sayfada yazılı olanlardan daha çok şey anlattığı gibi. Bu devrimci içeriğin büyük bir kısmı fotomontaja geçmiştir. Tekniğiyle kitap kapağını politik bir araç haline dönüştürmüş olan John Heartfield'in[6] çalışmalarını düşünmemiz yeter. Ancak fotoğrafın sonraki gelişimini izleyelim şimdi. Ne görürüz? Giderek incelmiş ve daha modern hale gelmiştir. Sonuç olarak da bir ucuz apartman katını ya da bir çöp yığınını, bunları yüceltmeksi-

zin fotoğraflayamaz hale gelmiştir. Bir barajın ya da bir kablo fabrikasınınsa sözünü bile etmeye değmez. Fotoğraf bunların önünde yalnızca: "Dünya ne güzel" diyebilir. *Dünya Güzeldir*; bu, Yeni Nesnelci fotoğrafın doruğunu oluşturan Renger-Patzsch'ın[7] ünlü fotoğraf albümünün adıdır. Bu kitap, modaya uygun, mükemmelleştirilmiş tarzdaki yorumlayışıyla sefaleti de zevk alınacak bir nesne haline getirmeyi başarmıştır. Çünkü önceleri kitle tüketiminden kurtulmuş olan bahar, ünlü kişiler, yabancı ülkeler gibi şeyleri modaya uygun biçimde işleyerek kitlelere sunmak, fotoğrafın ekonomik bir işleviyse; varolan şekliyle dünyayı, içinden –yani modaya uygun şekilde rötuşlayarak– yenilemek de politik işlevlerinden biridir.

Şimdi, bir üretim aygıtını değiştirmeksizin donatmanın ne olduğunu açıklayabilecek uç bir örneğimiz var. Onu değiştirmek, entelektüellerin üretimini köstekleyen engellerden birini yeniden yerle bir etmek, karşıtlıklardan birini aşmak demek olurdu. Bu durumda söz konusu olan engel yazı ile resim arasındakidir. Fotoğrafçıdan talep etmemiz gereken şey, fotoğrafın altına, onu modaya uygunluğun getirdiği aşınmadan kurtaracak ve devrimci bir kullanım değeri kazandıracak bir başlık koyma becerisidir. Eğer, yazar olarak, bizler fotoğraf çekmeye başlarsak, bu talebi daha da vurgulamamız gerekir. Böylece, burada bir kez daha diyebiliriz ki, üretici olarak yazar için teknik ilerleme, politik ilerlemesinin temelidir. Diğer bir deyişle entelektüel üretim süreci, burjuva bakış açısına göre düzenini borçlu olduğu farklı uzmanlaşma alanları yıkılmadığı sürece, politik kullanıma açılamaz. Daha kesin bir ifadeyle, üretici güçleri ayırmak için yaratılmış olan uzmanlık engelleri, bu güçlerin ortak çabalarıyla yerle bir edilmelidir. Üretici olarak yazar, proletarya ile dayanışmasında, o zamana kadar kendisi için pek bir şey ifade etmemiş olan belli diğer üreticilerle dolaysız ve kendiliğinden bir dayanışmayı yaşar.

Fotoğrafçı üzerine konuştum. Şimdi de size kısaca Hans Eisler'in[8] müzisyenler hakkındaki sözlerini aktaracağım: "Müziğin hem üretim, hem de yeniden-üretim alanlarındaki gelişmesinde giderek artan bir rasyonalizasyon sürecinin artık farkına varmak

zorundayız... plak, sesli film, müzik dolapları... dünyanın en güzel müzik eserlerini kutulanmış metalar olarak pazarlamaktalar. Bu rasyonalizasyon sürecinin sonunda, müzikal yeniden-üretim giderek küçülen ancak nitelikleri de giderek gelişen bir uzmanlar topluluğuyla sınırlanmaktadır. Konser salonlarındaki kriz, yeni teknik buluşlar sonucu geçerliliğini yitirmiş ve aşılmış bir üretim biçiminin krizidir." Başka deyişle görev, konser salonu müziğinin, şu iki koşulu yerine getirecek şekilde "işlevsel dönüştürülmesi"nden ibarettir: Bir, icracı ile dinleyici; iki, teknik yöntemle içerik arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılması. Bu noktada Eisler şu ilginç gözlemi yapmıştır: "Orkestra müziğini abartmaktan ve onu tek yüksek sanat biçimi saymaktan kaçınmalıyız. Sözsüz müzik, büyük önemini ve tam gelişimini yalnızca kapitalizmde sağlamıştır." Bu, konser müziğinin dönüştürülmesi görevinin, sözün yardımı olmaksızın başarılamayacağı anlamına gelir. Eisler'e göre yalnızca böyle bir yardım, bir konseri politik bir mitinge dönüştürebilir. Böyle bir dönüştürmenin, hem müzik hem de edebiyat tekniğinde, başarının doruğunu temsil edeceği bir gerçektir. Brecht ve Eisler'in *Önlem* adlı öğretici oyunda kanıtladıkları da budur.

Eğer bu noktada geriye dönüp de edebi biçimlerin demin sözü edilen erime sürecine bakacak olursanız, kendisinden yeni biçimlerin dökületeceği akkor halindeki sıvı kütlesine nasıl müzik ve fotoğrafın da katıldıklarını görecek ve kendi kendinize buna başka nelerin benzer biçimde katılabileceğini soracaksınız. Bu erime sürecinin muazzamlığı hakkında doğru fikir verebilecek tek şeyin, tüm yaşam koşullarının edebileştirilmesi olduğunu; erimenin (tümüyle ya da kısmen) gerçekleştiği sıcaklık derecesinin ise, sınıf mücadelesi tarafından belirlendiğini doğrulanmış bulacaksınız.

Modaya uyan belli fotoğrafçıların insan sefaletini bir tüketim nesnesi haline getirme yöntemlerinden söz etmiştim. Bir edebi hareket olarak Yeni Nesnelcilik'e dönersem, bir adım daha ileri gidip, bu akımın *sefalete karşı mücadeleyi* bir tüketim nesnesi haline dönüştürdüğünü söylemem gerekir. Gerçekten de pek çok durumda bu akımın politik anlamı, burjuvazi içinde ortaya çıka-

bildiği kadarıyla devrimci refleksleri, büyük şehrin kabare yaşantısına fazla zorluk çıkarmadan uydurabilen vur patlasın, çal oynasın temalarına çevirmekten öteye geçememiştir. Politik mücadeleyi karar vermek için zorlayıcı bir unsur olmaktan çıkarıp, bir rahat düşünme konusuna; bir üretim aracı olmaktan çıkarıp, bir tüketim nesnesi haline dönüştürmesi bu edebiyatın karakteristik özelliğidir. Akıllı bir eleştirmen* Erich Kästner'i[9] örnekleyerek bu olguyu şöyle yorumlar: "Bu sol-radikal entelektüellerin işçi sınıfı hareketiyle hiçbir ilgileri yoktur. Bunlar daha çok burjuva çökmüşlüğünün birer görüntüsüdürler. Bu, daha çok Kaiser zamanının asteğmenlerinde takdir edilen bir özellik olan feodal taklitçiliğe benzer. Kästner, Tucholsky[10] ve Mehring[11] tipindeki sol-radikal gazeteciler de, çökmüş burjuva katmanından çıkma proletarya taklitçileridir. İşlevleri ise, politik açıdan partiler değil, klikler; edebi açıdan okullar değil, modalar; ekonomik açıdan da üreticiler değil, aracılar yaratmaktır. Aracılar veya kalemşorlar sefaletleriyle büyük tantana yapar ve dipsiz boşluğu bir eğlenceye çevirirler. Böyle rahatsız bir durumda, kimse bundan daha rahat olamaz."

Bu okul, söylediğim gibi, sefaletiyle büyük tantana yapar. Böyle yapmakla da, günümüz yazarının en acil görevini gözardı eder. Ne kadar zavallı olduğunu ve tekrar baştan başlayabilmek için ne kadar zavallı olması gerektiğini fark etmektir bu görev. Gündemdeki sorun da budur. Evet, Sovyet Devleti Platon'un *Devlet*'inde olduğu gibi yazarlarını kovmaz; fakat –başta Platon'dan bahsetmemin nedeni de buydu– onlara yaratıcı kişiliklerinin çoktandır bir mit ve sahtekârlık haline gelmiş bulunan zenginliklerini yeni şaheserlerinde sergilemelerini imkânsız kılan görevler verir. Bu tür kişiler ve bu tür eserler anlamında yenileştirmeler ummak, *Yeni Neslin Görevi*'nin edebiyata ayrılmış bölümünde Günther Gründel'in ortaya attıkları gibi aptalca formülas-

* Benjamin'in kendisi. Sol Melankoli [Linke Melancholie]. *Die Gesellschaft*, 8 (1931), C. I, s. 182'de, Erich Kästner'in yeni şiir kitabı üzerine. Bu alıntıda Benjamin özgün metni biraz değiştirmiştir.

yonlar üreten faşizme özgü bir ayrıcalıktır: "Günümüzün ve geleceğin bu... değerlendirmesini... bizim neslimizin *Grüne Heinrich*'inin, *Wilhelm Meister*'ının henüz yazılmamış olduğunu söylemeden bitiremeyiz." Bugünün üretim koşullarını dikkatlice inceleyen bir yazar için, böyle eserlerin yazılmasını ummak ya da salt dilemek kadar akla ters bir şey olamaz. O, hiçbir zaman yalnızca ürünlerle ilgilenmekle kalmayacak, aynı zamanda üretim araçları üzerinde de çalışacaktır. Başka bir deyişle ürünleri, hem bitmiş eserler olma niteliğine, hem de bundan önce, örgütleyici bir işleve sahip olmalıdırlar. Ve bu örgütleyici işlev, hiçbir şekilde propaganda işleviyle sınırlı tutulmamalıdır. Yalnızca eğilim işe yaramaz. Muhteşem Lichtenberg, "Önemli olan insanın inançları değil, bu inançların onu nasıl biri haline getirdiğidir," demiştir. Kuşkusuz fikirler çok önemlidir, ama sahibini yararlı hale sokmadıktan sonra en iyi fikir bile işe yaramaz. En iyi eğilim, nasıl bir tavırla izleneceğini ortaya koymazsa, yanlıştır. Ve bir yazar bu tavrı yalnızca etkin olduğu yerde, yani yazarak ortaya koyabilir. Eğilim, eserin örgütleyici işlevi için gerekli bir koşuldur; ancak asla yeterli bir koşul değildir. Yazarın, öğretici ve yol gösterici bir tavır da takınması gereklidir. Ve bu, bugün her zaman olduğundan daha fazla talep edilmektedir. *Diğer yazarlara bir şey öğretmeyen yazar, hiç kimseye öğretmez.* Öyleyse can alıcı nokta, ürünün bir model olma karakteridir: Diğer yazarları öncelikle üretime yöneltmeli, ve ikinci olarak da kullanımları için gelişmiş bir araç sunabilmelidir. Bu araç, ne kadar çok tüketiciyi üretim süreciyle ilişkiye sokarsa, kısaca, ne kadar fazla sayıda okuyucu veya seyircinin sürece katılımını sağlarsa, o denli iyi bir araç olacaktır. Her ne kadar burada ayrıntısına giremeyeceksem de, böyle bir modelimiz vardır. Bu, Brecht'in epik tiyatrosudur.

Opera ve tragedyalar hâlâ yazılmaktadır. Güvenilir bir sahne aygıtını görünüşte hizmetlerinde bulunduran bu türlerin aslında yaptıkları, köhne bir aygıtı beslemekten başka bir şey değildir. "Müzikçilerin, yazarların ve eleştirmenlerin kendi durumlarına ilişkin kafa karışıklıkları, pek az önemsenen korkunç sonuçlar doğurmaktadır. Gerçekte kendilerine sahip olan bir aygıtın sahip-

leri olduklarını sanırlar ve üzerinde artık hiçbir denetimlerinin kalmadığı bu aygıtı savunurlar. Hâlâ inandıklarının aksine bu aygıt, üreticilerin yanında değil karşısında yer alan bir araçtır artık," der Brecht. Karmaşık makineleri, dev figüran orduları ve incelmiş efektleriyle bu tiyatro, üreticilere karşı bir araç durumuna gelmiştir ve bunun küçümsenmeyecek bir nedeni, radyo ve film tarafından dayatılan umutsuz rekabet savaşına üreticileri de katmaya çalışmasıdır. Bu tiyatro –birbirlerinin tamamlayıcısı oldukları için kültür tiyatrosunu mu, yoksa eğlence tiyatrosunu mu kastettiğimizin burada bir önemi yoktur– elini sürdüğü her şeyin kendisi için bir uyaran haline geldiği tok bir tabakanın tiyatrosudur. Konumu yitip gitmiştir. Daha yeni iletişim araçlarıyla rekabete girişmek yerine, onları uygulamaya ve onlardan öğrenmeye –kısaca, onlarla diyaloğa girmeye– çalışan bir tiyatronun konumu içinse, durum böyle değildir. Epik tiyatronun davası bu diyalogdur. Film ve radyonun güncel gelişimlerine ayak uydurmuş olan, zamanımızın tiyatrosudur epik tiyatro.

Bu diyaloğun çıkarları uğruna Brecht, tiyatronun en temel ve ilksel öğelerine kadar geri gider. Kendini sanki bir kürsüyle sınırlamış gibidir. Kapsamlı eylemleri terk etmiştir. Böylece, sahne-izleyici, metin-gösteri, yönetmen-oyuncu arasındaki işlevsel ilişkiyi değiştirmeyi başarmıştır. Ona göre, epik tiyatro eylemler geliştirmemeli, durumlar sergilemelidir. Şimdi göreceğimiz gibi bu durumları, eylemlerin kesintiye uğratılmasını sağlayarak elde eder. Size, temel işlevi eylemi kesintiye uğratmak olan şarkıları hatırlatayım. Böylece, yani kesintiye uğratma ilkesiyle, epik tiyatro burada son yıllarda sinema, radyo, fotoğraf ve basın aracılığıyla tanımış olduğumuz bir tekniği benimser. Sözünü ettiğim, montaj tekniğidir. Monte edilen öğe, içine konduğu bağlamı kesintiye uğratır. Ancak, bu tekniğin burada niçin bazı özel, ve belki de üstün haklara sahip olduğunu kısaca açıklamama izin verin.

Brecht'in tiyatrosunu *epik* olarak tanımlamasını sağlayan bu kesintiye uğratma tekniği, sürekli olarak, seyircide yanılsama yaratmaya karşı çıkar. Böyle bir yanılsama, gerçekliğin öğelerini, bir deney düzeneğinin öğeleriymişcesine ele almayı planlayan bir

tiyatronun işine yaramaz. Durumlar ise deneyin başlangıcında değil, sonunda yer alırlar. Bu durumlar, şu ya da bu biçimde, kendi durumlarımızdır; ancak seyircinin yakınına getirilmemiş, aksine ondan uzaklaştırılmışlardır. Seyirci natüralist tiyatroda olduğu gibi bir iç rahatlığıyla, huzurla değil, şaşkınlıkla fark eder bunların gerçekliğini. Epik tiyatro, durumları yeniden sergilemez; onları açığa çıkarır, ortaya koyar. Bunu da dramatik süreci kesintiye uğratarak yapar; ancak bu kesintiye uğratma bir uyaran niteliğine sahip değildir, örgütleyici bir işlevi vardır. Eylemi yarı yolda durdurur ve böylece seyirciyi eylem karşısında, oyuncuyu da rolü karşısında bir tavır almaya zorlar. Brecht'in, jestlerin seçimi ve uygulanışında, radyo ve film için çok önemli olan montaj tekniğini, nasıl modaya uygun bir şey olmaktan çıkarıp da insani bir olay haline gelecek şekilde kullandığına ilişkin bir örnek vereyim: Bir aile kavgasını gözünüzün önüne getirin: Anne, bronz bir büstü kızına fırlatmak üzeredir; baba, polis çağırmak için pencereyi açmıştır. Tam bu anda odaya bir yabancı girer. Süreç kesilmiştir; bunun yerine ortaya çıkan, yabancının gözüne çarpan durumdur: Öfkeli yüzler, açık bir pencere, darmadağın bir oda. Fakat öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında günlük yaşamın daha olağan görüntüleri de, bundan pek farklı gözükmez. Bu epik tiyatrocunun bakış açısıdır.

Epik tiyatrocu bütünlüklü, bitmiş sanat eserinin karşısına teatral laboratuvarı çıkarır. Yeni bir biçimde, tiyatronun en büyük ve en eski fırsatı olan, varolanı sergilemeye başvurur. Deneylerinin merkezinde yer alan şey, insandır. Bugünün insanı; yani indirgenmiş biri, soğuk bir dünyada buz kesmiş bir insan. Ama elimizde ondan başkası yoktur, bu yüzden onu tanımak menfaatimiz icabıdır. Onu, sınavlardan ve gözlemlerden geçiririz. Sonuç şudur: Olaylar, doruk noktalarında değil, erdem ve kararla değil, yalnızca, kesinlikle sıradan, alışılagelmiş süreçleri içerisinde, akıl ve pratik aracılığıyla değiştirilebilirler. Epik tiyatronun amacı, Aristotelesci tiyatronun "eylem" dediği şeyi, davranışın en küçük öğeleriyle inşa etmektir. Demek ki araçları, tıpkı hedefleri gibi, geleneksel tiyatronunkilerden daha alçakgönüllüdür. İzleyici-

yi duygularla –bunlar isyan duyguları bile olsalar– doldurmaktansa, onları düşünme aracılığıyla içinde yaşadıkları koşullara kalıcı bir biçimde yabancılaştırmayı amaçlar. Bu arada, düşünce için, gülmekten daha iyi bir başlangıç noktası olmadığını da belirteyim. Daha açıkçası, düşünceye daha iyi fırsat sağlayan, kalbin kasılmalarından çok, diyaframın kasılmalarıdır. Epik tiyatronun bol keseden dağıttığı tek şey, kahkaha atılacak durumlardır.

Sonuçlarına varmak üzere olduğumuz fikirlerin, yazardan tek bir talepte bulunduğunu fark etmişsinizdir: Bu, *düşünme*, üretim süreci içindeki konumu üzerinde kafa yorma talebidir. Emin olabiliriz ki böyle bir düşünme, *sözü edilmeye değer yazarları* – yani kendi uzmanlık alanlarının en iyi teknisyenlerini– eninde sonunda, proletarya ile olan dayanışmalarını en makul temele oturtacak tespitlere götürecektir. Toparlamak, bu durumun güncel bir kanıtını sunmak için Paris'te yayımlanan *Commune* adlı dergiden kısa bir pasaj aktarmak istiyorum. Bu dergi "Kimin için yazıyorsunuz?" başlığı altında bir araştırma yapmıştır. René Maublanc'ın yanıtından ve Aragon'un bunun üzerine yaptığı yorumdan alıntı yapacağım. Maublanc şöyle diyor: "Hemen tümüyle burjuva okuru için yazdığım şüphe götürmez. İlkin, zorunlu olduğum için (burada, bir lise öğretmeni olarak, mesleki görevinden söz ediyor), ikinci olarak da burjuva kökenli olduğum, burjuva eğitimi gördüğüm, burjuva çevresinden geldiğim; dolayısıyla da ait olduğum, en iyi tanıdığım ve en iyi anlayabildiğim sınıfa seslenmeye doğal olarak eğilim duyduğum için. Fakat bu, o sınıfa yaranmak ya da onu desteklemek için yazdığım anlamına gelmez. Bir yandan proleter devriminin zorunlu ve istenir olduğuna; öte yandan da burjuvazinin direnci ne denli zayıf olursa, bu devrimin o denli çabuk, kolay ve başarılı olacağına ve o denli az kan dökülüceğine inanıyorum... Nasıl 18. yüzyılda burjuvazi feodal sınıftan müttefiklere gerek duymuşsa, bugün de proletarya burjuvazi içinden müttefiklere gerek duymaktadır. Ben de, bu müttefiklerden olmak istiyorum."

Aragon'un bunun üzerine yorumu şöyledir: "Yoldaşımız burada, günümüz yazarlarından pek çoğunu etkileyen bir duruma

değiniyor. Hepsinin bunun üzerine gidecek cesareti yoktur... René Maublanc gibi konumları hakkında kafaları açık olanlar pek azdır. Fakat kendilerinden daha fazla şey talep etmemiz gerekenler de kesinlikle bunlardır... Burjuvaziyi içerden zayıflatmak yeterli değildir, ona karşı proleterya ile *birlikte* savaşmak gerekir... René Maublanc ve hâlâ kuşkudan kurtulamamış olan diğer yazar arkadaşlarımızın önünde, Rus burjuvazisinden gelip, yine de sosyalist inşanın öncüleri olmuş Sovyet yazarları örneği vardır."

Aragon'dan bu kadar. Fakat bu yazarlar nasıl öncüler olabildiler? Kuşkusuz acı mücadeleler ve büyük çekişmeler olmaksızın değil. Size sunmuş olduğum düşünceler, bu mücadelelerden olumlu bir sonuç çıkarma yolunda bir çabadır. Bu düşüncelerin temelini oluşturan kavram, Rus entelektüellerinin tavırlarına ilişkin tartışmanın çözümünü borçlu bulunduğu kavramdır: Uzmanlık kavramı. Uzmanın proleterya ile dayanışması –çözümün başlangıcı burada yatmaktadır– ancak dolaylı olabilir. Etkinciler ve Yeni Nesnelciler, nasıl pozlar takınırlarsa takınsınlar, proleterleşmeyle bile bir aydının proletere dönüşmesinin hemen hemen olanaksız olduğu gerçeğini değiştiremezler. Niçin? Çünkü burjuva sınıfının, aydını donatmış olduğu üretim aracı –eğitim–, eğitim ayrıcalığı temelinde onu, sınıfına ve bundan daha fazla bir biçimde sınıfını ona bağlayan bir dayanışma bağı oluşturur. Yani Aragon, başka bir bağlamda "Devrimci entelektüel, her şeyden önce ve her şeyden öte sınıfsal kökenine ihanet eden bir kişi olarak ortaya çıkar" derken, son derece haklıdır. Bir yazar için bu ihanet; kendisini, üretim aracını besleyen biri olmaktan çıkarıp, bu üretim aracını proleter devriminin amaçlarına hizmet eder hale getirmeyi görev sayan bir mühendise dönüştüren tavırdır. Bu, dolaylı bir etkinliktir; ama yine de entelektüeli, Maublanc ve yoldaşlarının kendisini onunla sınırlaması gerektiğine inandıkları salt yıkıcı görevden kurtarır. Yazar, entelektüel üretim araçlarının toplumsallaştırılmasını ilerletmeyi başarabilecek mi? Entelektüel işçilerin kendi üretim süreçleri içinde örgütlenebilecekleri yolları kestirebiliyor mu? Roman, tiyatro ve şiirin işlevlerini değiştirmek için önerileri var mı? Eylemini bu görevlere ne denli yönel-

tirse, eğilimi o denli doğru, ve eserinin teknik niteliği de zorunlu olarak o denli yüksek olacaktır. Öte yandan, üretim süreci içerisindeki konumunu ne denli kesin olarak saptarsa, kendisini "akıl adamı" olarak tanıtma düşüncesinden o denli uzaklaşacaktır. Faşizm adına ses veren akıl, yok *olmalıdır*. Onun karşısına, yalnızca kendi sihirli gücüne güvenerek çıkan akıl yok *olacaktır*. Çünkü devrimci mücadele, kapitalizmle akıl arasında değil, kapitalizmle proletarya arasındadır.

1934

Brecht'le Konuşmalar

SVENDBORG, 1934

4 TEMMUZ. Dün Brecht'in hasta odasında *Üretici Olarak Yazar* denemem üzerine uzun bir konuşma yaptık. Brecht, denememde geliştirmiş olduğum teorinin –edebi eserlerin devrimci işlevlerini değerlendirmede belirleyici kriterin, sonuçta sanat biçimlerinde ve böylece de entelektüel üretim araçlarının işlevlerinde değişikliğe yol açan teknik gelişkinlik derecesi olduğu teorisi– yalnızca tek tip yazar için, kendini de içlerinden biri olarak gördüğü büyük-burjuva yazarlar için geçerli olduğu fikrindeydi. "Böyle bir yazar için," dedi, "proletaryanın çıkarlarıyla dayanışma içinde olduğu bir nokta gerçekten vardır. Bu da kendi üretim araçlarını geliştirebildiği noktadır. Bu noktada proletarya ile özdeşleştiğinden, aynı noktada, üretici olarak tümüyle proleterleşmiştir. Ve bu bir noktadaki tam proleterleşmesi, onun proletarya ile bütün saflarda dayanışmaya girmesini sağlar." Becher tipindeki proleter yazarlara ilişkin eleştirimi çok soyut bulduğunu söyleyerek bunu geliştirmek için Becher'in, resmi bir proleter edebiyat dergisinin son sayılarından birinde yayımlanmış olan *Açıkça Söylüyorum* [Ich Sage Ganz Offen] adlı şiirinin analizine girişti. Brecht bu şiiri önce Carola Neher için oyunculuk sanatı üzerine yazmış olduğu öğretici şiirle, sonra da Rimbaud'un[1] *Sarhoş Gemi*'siyle [Bateau Ivre] karşılaştırdı. "Carola Neher'e[2] pek çok şey öğrettim gerçekten," dedi, "yalnızca oyunculuğu değil, örneğin nasıl yıkanılacağını da benden öğrendi. Önceleri yalnızca kirli kalmamak için yıkanırdı. Fakat sorun kesinlikle bu değildi. Ben de ona yüzünü

nasıl yıkayacağını öğrettim. Bunu öylesine iyi becerir oldu ki filmini çekmek istedim. Ancak bu hiçbir zaman gerçekleşemedi, çünkü o sıralar canım film çekmek istemiyordu ve o da bu işi başkalarının önünde yapmaya hevesli değildi. Bu öğretici şiir, bir modeldi. Ondan bir şeyler öğrenmek isteyen bir kimse kendisini şiirdeki 'ben' yerine koymak durumundaydı. Becher 'ben' dediğinde kendisini –Alman Proleter Devrimci Yazarlar Birliği'nin başkanı olarak– örnek olarak görüyor. Tek sorun kimsenin onu örnek almak istememesi. Açıkça görülen şey onun kendisinden hoşnut olduğudur." Bu bağlamda Brecht, değişik meslekler için – mühendislik, yazarlık– bir dizi bu türden model şiirler yazmaya uzun süredir niyetli olduğunu söyledi. Sonra da Becher'in şiirini Rimbaud'nunkiyle karşılaştırdı... Marx ve Lenin, Rimbaud'nun şiirini okumuş olsalardı, bu şiirde dışavurulan büyük tarihi hareketi sezeceklerdi ona göre. Açıkça göreceklerdi ki, şiirin anlattığı bir gezginin tuhaf gezintisi değil, bir kaçıştır; Kırım Savaşıyla, Meksika macerasıyla ticari ilgi alanlarına daha egzotik kıtaları da dahil etmeye başlamış olan bir sınıfın kısıtlamaları altında yaşamaya artık dayanamayan bir adamın başını alıp gidişidir. Brecht, kendini kaderin akışına bırakmış ve topluma sırtını dönmüş bu başıboş, serseri tavrın bir proleter savaşçı için model olarak kabul edilmesini olanaksız buluyor.

6 Temmuz. Brecht, dünkü konuşmamız sırasında şöyle dedi: "Çoğu zaman bir mahkemede sorguya çekildiğimi düşünüyorum. 'Evet, Bay Brecht, söyleyin bakalım gerçekten samimi misiniz?' Kabul etmeliyim ki tümüyle samimi değilim. Sanatsal sorunlar üzerinde, tiyatroya yararlı olabilecek şeyler üzerinde, tümüyle samimi olmama olanak vermeyecek kadar çok duruyorum. Her ne kadar bu önemli soruyu olumsuz yanıtladıysam da, daha önemli bir şeyi de eklemeden geçemeyeceğim: Bu tavrımın *hoşgörülebilir* olduğunu." Elbette bunu, konuşmanın ilerki aşamalarında söyledi. Başlangıçta kuşkuda olduğu nokta tavrının hoşgörülebilirliği değil, etkinliğiydi. Gerhart Hauptmann[3] hakkında söylemiş olduğum birkaç cümleye değinerek: "Bazen kendime soruyorum, eninde sonunda bir yere ulaşabilenler yalnızca Hauptmann gibi

yazarlar, yani *özlü-şairler* [Substanz-Dichter] değiller mi?" Bu sözle Brecht, tümüyle samimi olan yazarları kastediyordu. Bu düşüncesini açıklamak için Konfiçyüs'ün bir tragedya veya Lenin'in bir roman yazmış olabileceği varsayımından yola çıkıyor; bunun hoşgörülemez ve onlara yaraşmayan bir davranış olarak görüleceğini düşünüyor. "Diyelim ki çok güzel bir politik roman okudunuz, sonra da onu Lenin'in yazmış olduğunu öğrendiniz. Her ikisi hakkında da fikriniz aleyhlerine doğru değişirdi. Aynı şekilde Konfiçyüs, örneğin, Euripides'in[4] tragedyalarından birini yazmış olamazdı; bu değersiz görünecekti, halbuki meselleri değersiz değildir." Kısacası, bütün bunlar bizi iki edebiyatçı tipi arasındaki ayrıma götürür: Samimi olan hayalci sanatçı ile tümüyle samimi olmayan soğukkanlı, temkinli düşünür. Bu noktada Kafka'yı sordum. O, bu gruplardan hangisine giriyordu? Bu sorunun yanıtlanamayacağını biliyorum. Ve Brecht aslında büyük bir yazar olarak gördüğü Kafka'nın, Kleist,[5] Grabbe ve Büchner gibi bir başarısızlık örneği oluşunun belirtisi sayar bu belirlenemezliği. Kafka'nın başlangıç noktası akla hesap vermek zorunda olan ve bu yüzden de, metni söz konusu olduğunda tümüyle samimi olamayacak olan meseldir gerçekten. Fakat daha sonra bu mesel biçimlendirme sürecine girer. Büyüyerek bir romana dönüşür. Ve eğer dikkatlice bakarsanız, bir romanın tohumunu ta başından beri içinde taşıyor olduğunu görürsünüz. Mesel hiçbir zaman bütünüyle saydam olmamıştır. Dahası, Brecht, Dostoyevski'nin *Büyük Engizitör*'ü ya da *Karamazof Kardeşler*'de kutsal dedenin cesedinin kokuşmaya başladığı şu meselsi bölüm olmaksızın, Kafka'nın kendi özgün biçimini bulmuş olabileceğine inanmıyor. Öyleyse Kafka'da meselsi öğe, hayali öğeyle çatışır. Brecht, bir hayalci olarak Kafka'nın, ne olduğunu anlamaksızın gelecek olanı görmüş olduğunu söylüyor. Bir kez daha Le Lavandou'daki gibi, ama daha anlaşılır biçimde, eserlerinin kâhinvari yanını vurguluyor. Kafka'nın yalnızca tek bir sorunu olduğunu söylüyor: Örgütlenme sorunu. Toplumsal yaşam biçimleri yüzünden insanların kendilerine yabancılaştığı bir karınca devleti fikri Kafka'yı dehşete düşürüyordu. Ve bu yabancılaşmanın belirli biçimlerini,

örneğin GPU'nun[6] yöntemlerini, önceden görebilmişti. Fakat hiçbir zaman bir çözüm bulamamış ve bu kâbustan uyanamamıştı. Brecht, Kafka'nın öngörülerindeki kesinliğin, eğri bir adamın, bir düşçünün kesinliği olduğunu söylüyor.

12 Temmuz. Dün satranç oynadıktan sonra Brecht şöyle dedi: "Korsch geldiğinde onunla gerçekten yeni bir oyun geliştirmeliyiz. Pozisyonların hep aynı kalmayacağı, her taşın işlevinin aynı karede bir süre kaldıktan sonra değişeceği, zayıflayacağı ya da güçleneceği bir oyun. Bu şekilde oyun ilerlemiyor, çok uzun süre aynı şekilde kalıyor."

23 Temmuz. Dün Rusya gezisinden yeni dönmüş ve coşku dolu olan Karin Michealis[7] uğradı. Brecht, Tretyakov'un kendisine Moskova'yı gezdirişini hatırladı. Tretyakov misafirine gösterdiği her şeyle, ne olursa olsun, övünmüştü. "Bu kötü bir şey değil," dedi Brecht, "Oraların ona ait olduğunu gösteriyor. İnsan başkalarına ait olan şeylerle övünmez." Sonra ekledi: "Evet ama sonunda biraz sıkıldım. Her şeye hayran olamazdım, hem bunu istemezdim de. Sorun şuydu: Onlar, onun askerleri, onun kamyonlarıydılar. Fakat maalesef benim değil."

24 Temmuz. Brecht'in çalışma odasının tavanını destekleyen bir kalasa boyayla şu söz yazılmıştı: "Gerçek somuttur." Pencerelerden birinin eşiğinde kafasını sallayabilen tahtadan bir eşek duruyordu. Brecht onun boynuna da şöyle bir yafta asmıştı: "Bunu ben bile anlamalıyım."

5 Ağustos. Üç hafta önce Brecht'e Kafka üzerine yazmış olduğum denememi vermiştim. Okuduğundan emindim, ama hakkında hiçbir şey söylemeye yanaşmadı ve benim konuşmayı ona çektiğim iki durumda da kaçamak yanıtlar verdi. Sonunda ben de yazımı tek söz etmeden geri aldım. Derken, dün gece aniden denemem hakkında konuşmaya başladı. Bu ani ve tehlikeli geçiş, benim de Nietzschevari günlükçü tarzıyla yazma suçlamasından kurtulamayacağıma ilişkin bir uyarı biçimini aldı. Örnek: Kafka denemem. Kafka'yı yalnızca fenomenal açıdan ele alıyor, eseri de, yazarı da, kendi başlarına ortaya çıkmış şeyler olarak görüyor ve eseri bütün bağlarından, hatta yazarıyla olandan bile, koparı-

yordu. Sonunda, yazdığım her şey *öz* sorununa gelip dayanıyordu. Halbuki konuyu doğru olarak ele almak için, Kafka'ya şu sorularla yaklaşmak gerekliydi: "Ne yapıyor? Nasıl davranıyor?" Ve başlangıçta, özelden çok geneli göz önüne almak doğru olurdu. Böylece Kafka'nın Prag'da gazeteciler ve gösterişçi edebiyatçılardan oluşan kötü bir ortamda yaşadığı ortaya çıkar; bu dünyada edebiyat, eğer tek değildiyse, temel gerçeklikti. Kafka'nın gücü ve zayıflığı, sanatsal değeri ve pek çok açıdan yararsızlığı arasındaki bağı kuran, bu kavrayış biçimidir. Bu Yahudi genci –tıpkı "Ari genci" gibi icat edilebilecek bir deyim–, bu zavallı, acınası yaratık, her şeyden önce Prag kültürel yaşamının parıltılı bataklığında bir kabarcıktan başka bir şey değildi. Yine de çok ilginç bazı yönleri vardı. Bunlar ortaya konabilir. Lao Tzu ile müridi Kafka arasında şöyle bir konuşma hayal etmek mümkündür: "Demek içinde yaşadığın örgütlenmelerden, hukuki ve ekonomik biçimlerden korkuya kapılıyorsun, öyle mi mürid Kafka?" –"Evet"– "Senin için, artık içinden çıkılmaz bir hale geldiler?" –"Evet"– "Bir hisse senedi seni dehşete düşürüyor demek?" –"Evet"– "Ve sen şimdi elinden tutacak bir önder arıyorsun mürid Kafka." "Bu tabii ki işe yaramaz bir tavırdır," diyor Brecht, "Kafka'yı tutmam, bilirsin." Ve konuşmayı Çinli bir filozofun *Yararlılığın Zararları* adlı meselinden bahsederek sürdürüyor: "Bir ormanda çeşit çeşit ağaç vardır. En kalınlarından gemi omurgaları, daha ince fakat yine de sağlam olanlarından kasa ve tabutlar, en incelerinden de değnekler yapılır. Güdük kalmış olanlardan hiçbir şey yapılmaz. Bunlar yararlılığın zararlarından kurtulurlar. Kafka'nın yazılarında böyle bir ormandaymışsın gibi etrafına bakınman gerekir. O zaman işe yarar pek çok şey bulunur. Tasvirler gerçekten iyidir. Ama gerisi tam bir esrar küpü. Saçmalık. Bunu bir yana bırakmak gereklidir. Derin olmak insanı bir yere götürmez. Derinlik kendi başına, ayrı bir boyuttur, yalnızca derinliktir –ve içinden görülebilecek hiçbir şey çıkmaz." Tartışmayı toparlamak için B.'e derinlere dalmanın benim antipodlara[8] gitme yöntemim olduğunu söyledim. Kraus üzerine olan denememde oralara gerçekten varmıştım. Kafka denememde aynı derecede başarılı olamadığımı bili-

yorum: Günlük notları tarzında bir yazılışı olduğu suçlamasını reddedemem. Kraus'un ve başka bir biçimde de Kafka'nın tanımlamış olduğu sınır bölgesinin incelenmesi beni bir hayli ilgilendiriyor. Kafka'ya ilişkin olarak bu alanı incelemeyi henüz tamamlamadım. Bu alanın pek çok süprüntü, moloz ve esrar barındırdığının farkındayım. Yine de Kafka'da belirleyici olanın başka bir şey olduğunu sanıyorum, ve bunun birazına denememde değinmiştim. B.'in yaklaşımı belli eserlerin yorumlanmalarıyla sınanmalıydı. Ben *Sonraki Köy*'ü [Das nächste Dorf] önerdim ve bu önerimin B.'i nasıl çelişkiye düşürdüğünü gözleyebildim. Eisler'in bu kısa öyküyü "değersiz" bulan görüşünü kesinlikle reddetti, fakat o da öykünün değerini açıklayacak bir şey söylemedi. "Daha dikkatli incelenmesi gerekir" dedi. Konuşma burada kesildi, saat on olmuştu ve Viyana'dan haberleri dinleme zamanı gelmişti.

31 Ağustos. Önceki gün benim Kafka denememe üzerine uzun ve ateşli bir tartışma yaptık. Tartışmanın temeli denememin Yahudi faşizmini yücelttiği suçlamasıydı. Kafka'yı saran karanlığı dağıtacağına, artırıyor ve yayıyordu. Halbuki esaş olan, öykülerinden çıkartılabilecek işe yarayabilir öneriler formüle ederek Kafka'yı açıklığa kavuşturmaktı B.'e göre. Yalnızca tavırlarının olağanüstü sakinliğinden bile olsa, bu öykülerden öneriler çıkarılabileceği varsayılabilirmiş. Fakat bu öneriler günümüz insanının üzerine çullanan büyük, ortak kötülükler yönünde aranmalıymış. Brecht, Kafka'nın eserlerinde bunların izlerini arıyor. Kendisini, temel olarak, *Dava* [Prozess] ile sınırlıyor. Burada, her şeyden önce, büyük şehirlerin bitmek bilmeyen ve önüne geçilmez gelişmesi karşısında duyulan bir korkunun söz konusu olduğunu düşünüyor. Bu fikrin insanda yarattığı kâbusu kendi deneyimiyle bildiğini iddia ediyor. Bu şehirler, insanların modern yaşam biçimleri aracılığıyla içine atılmış oldukları, dolaylı ilişkiler, karşılıklı bağımlılıklar ve karmaşık engellerden oluşan sınırsız bir labirentin dışavurumudur. Öte yandan bunlar, başka bir dışavurumlarını da bir "önder" özleminde bulurlar. Küçük burjuvazinin gözünde önder, herkesin topu birbirine atabildiği bir dünyada, kendisinin

tüm talihsizliklerinden sorumlu tutabileceği tek insandır. Brecht, *Dava*'yı kâhinvari bir kitap olarak görüyor. "Gestapo'ya bakarak söyleyebilirsiniz Çeka'nın[9] ne olabileceğini." Kafka'nın bakış açısı arabanın altında kalmış bir adamın bakış açısıdır. Odradek bu bakımdan çok tipiktir. Brecht, alışverişi yapan kapıcıyı bir aile babasının tasalarını kişileştiren biri olarak yorumlar. Küçük burjuvanın işleri ters gitmek zorundadır. Bu aynı zamanda Kafka'nın da durumudur. Fakat bugün yaygın olan küçük burjuva tipi, yani faşist, bu duruma sarsılmaz çelik iradesiyle karşı çıkarken, Kafka hemen hiçbir direnç göstermez, çünkü bilgedir. Faşist kahramanlığı gündeme getirirken, Kafka sorularla karşılık verir. Durumu için garanti ister. Fakat durumunun doğası gereği istediği garantiler mantık sınırlarını aşar. Tüm garantilerin yetersizliğine her şeyden fazla inanıyor gözüken adamın bir sigorta memuru olması Kafka'ya özgü bir ironidir. Öte yandan sınırsız kötümserliği trajik bir kader duygusundan yoksundur. Yalnızca, talihsizlik beklentisinin ampirizmden başka bir şeye dayanmamasından (her ne kadar bu mükemmel bir temel oluşturuyorsa da) değil, aynı zamanda nihai başarısının kriterini dikbaşlı bir naiflikle en sıradan ve önemsiz girişimlerde (bir seyyar satıcının ziyareti veya devlet dairesine bir başvuru) aramasından ötürü böyledir bu.

Konuşma kimi zaman *Sonraki Köy* üzerine yoğunlaştı. Brecht bunun "Aşil ile Kaplumbağa" öyküsünün bir benzeri olduğunu söylüyor.[10] Biri, olayları dikkate almaksızın, yolculuğunu en küçük parçalarına bölerse sonraki köye asla varamaz. Böyle bir yolculuğa bütün bir yaşam yetmez. Fakat aldatmaca "biri" sözcüğünde yatar. Çünkü eğer yolculuk parçalarına ayrılmışsa, yolcu da parçalarına ayrılmıştır. Ve nasıl yaşamın bütünlüğü artık söz konusu olamazsa, kısalığı da söz konusu değildir. Yaşam istediği kadar kısa olsun, bu hiç önemli değildir; çünkü sonraki köye varan, yola çıkmış olan değil, bir başkasıdır. –Ben kendi hesabıma şu yorumu öneriyorum: Yaşamın gerçek ölçüsü bellektir. Geriye bakıldığında yaşamın tümünü yıldırım hızıyla kat eder. Sonraki köyden, yolcunun yola çıkmaya karar verdiği yere, bir insanın birkaç sayfayı geriye çevirebileceği hızla döner. Yaşlılar gibi, ya-

şamın kendileri için yazıya dönüşmüş olduğu kişiler, bu yazıyı ancak tersten okuyabilirler. Kendileriyle ilişkiye girebilecekleri tek yol budur ve yalnızca bu şekilde –yani bugünden kaçarak– anlayabilirler yaşamı.

27 Eylül Dragør. Birkaç gece önceki bir konuşmada Brecht kendisini şu an için belirli bir plan yapmaktan alıkoyan garip bir kararsızlıktan bahsetti. Kendisinin de vurguladığı gibi, bu kararsızlığın temel nedeni kendi durumunun diğer mültecilerin pek çoğununkinden ayrıcalıklı oluşuydu. Böylece, genelde ilticanın plan ve girişimler için uygun bir temel olabileceğini zorlukla kabullenirken, kendi özel durumu için bunun olduğu şekliyle kabulünü hepten reddediyor. Planları daha ötelere uzanıyor. Bu da onu bir seçimle karşı karşıya getiriyor. Bir yanda düzyazı tasarıları: Kısa olan *Ui* –Rönesans tarih yazıcılarının tekniğiyle kaleme alınmış, Hitler üzerine bir satir– ve uzun olan *Tui-romanı*. Bu, Telektüel-En'lerin (entelektüeller) budalalıkları üzerine ansiklopedik bir araştırma olacak. Öyle görünüyor ki, en azından bir bölümü Çin'de geçecek. Bu eser için küçük bir taslak hazır durumda. Bunların yanı sıra çok eski çalışmalara ve fikirlere dek uzanan tasarılarla da doluydu kafası. Epik tiyatroya ilişkin düşüncelerini son çare olarak *Denemeler*'in dipnotlarına ve önsözüne katabilirken, her ne kadar aynı ilgiden kaynaklanmışlarsa da sonradan bir yandan Leninizm çalışmalarıyla, öte yandan da ampiristlerin bilimsel eğilimleriyle birleşmiş olan diğer düşünceleri bu kısıtlı çerçeveyi aşmıştı. Yıllardan beri kâh şu, kâh bu temel kavramın altında gruplanmışlardı, öyle ki, karşılığında Aristolesci-olmayan mantık, davranış öğretisi, yeni ansiklopedi, fikirlerin eleştirisi Brecht'in çabalarının merkezine yerleştiler. Bu çeşitli uğraşlar şu an için felsefi bir öğretici şiir fikri üzerinde yoğunlaşıyor. Fakat bu konuda kuşkuları var: Şimdiye kadarki eserleri, özellikle de satirik bölümleri, özel olarak da *Beş Paralık Roman* göz önüne alındığında okurun böyle bir eseri kabul edip etmeyeceğini merak ediyor. Bu şüphe iki ayrı düşünce dizisinden meydana geliyordu. Proleter sınıf mücadelesinin sorunları ve yöntemleriyle giderek daha yakından ilgilenirken kendi başına satirik ve özellikle

de ironik tavra karşı şüphesi artmak durumundaydı. Fakat daha çok pratik tabiatlı olan bu kuşkuları daha derin olanlarla karıştırmak onları yanlış anlamak demek olacaktı. Daha derin kuşkular, sanattaki sanatsal ve şen, oyuncu öğelere, hepsinden fazla da sanatı kimi zaman akla aykırı kılan öğelere ilişkindir. Brecht'in sanatı akıl karşısında meşrulaştırma çabaları onu tekrar tekrar, sanatsal ustalığın, kanıtının içerdiği sanatsal öğelerin sonunda ortadan kalkması olduğu mesele götürmüştür. Şimdi öğretici şiir fikrinde daha radikal bir biçimde ortaya çıkan da, meselle bağıntılı olan bu çabalardır. Konuşma sürerken Brecht'e böyle bir şiirin onay araması gereken kitlenin burjuva kitlesi değil, kıstasını Brecht'in eski ve kısmen burjuva yönelimli eserlerinden çok öğretici şiirin dogmatik ve kuramsal içeriğinde bulması muhtemel olan proletarya kitlesi olduğunu açıklamaya çalıştım. "Eğer bu öğretici şiir Marksizmin otoritesini kendi hesabına seferber edebilirse," dedim ona, "eski eserlerinizin bu otoriteyi zayıflatması pek muhtemel gözükmüyor."

4 Ekim. Dün Brecht Londra'ya gitti. Ya benim varlığımın arada bir tahriklere yol açmasından, ya da şu sıralar genel olarak buna eğilimin artmasından olsa gerek, kendisinin, düşüncesinin fesatçı tavrı olarak adlandırdığı şey konuşmalarda eskisinden daha fazla gösteriyor kendini. Gerçekten de, bu saldırganlığın ortaya çıkarmış olduğu özel dil dikkatimi çekti. "Würstchen"[11] lafını kullanmaktan özel olarak hoşlanıyor. Dragør'da Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını okuyordum. İlk olarak bu seçimin hastalığımın temel nedeni olduğunu söyledi. Fikrini desteklemek için de gençliğinde bir akşamüstü, okul arkadaşlarından birinin ona, itiraz edemeyeceği kadar güçsüz bir durumdayken, piyanoda Chopin çaldığı zaman, herhalde epeydir gizli kalmış olan kronik bir hastalığın nasıl başlamış olduğunu anlattı. Brecht, Chopin ve Dostoyevski'nin insan sağlığına özellikle ters etkileri olduğunu düşünüyor. Okuyuşumu başka yönlerden iğnelemekten de geri durmadı. Kendisi de o sıralar *Şvayk*'ı okuyordu ve iki yazarın değerlerini karşılaştırmakta ısrar etti. Dostoyevski'nin Hasek'le boy ölçüşemeyeceği ortaya çıktı ve Brecht fazla patırtı yapmadan onu da

"Würstchen" arasına kattı. Şu sıralar, aydınlatıcı bir nitelikten yoksun olan, ya da böyle bir niteliğe sahip olduğunu kendisinin kabul etmediği eserler için hazırda tuttuğu tanımı Dostoyevski'ninki için de kullanmasına ramak kalmıştı. Böyle eserlere "Klump" [tortu, yığın] diyor.

SVENDBORG, 1938

28 Haziran. Merdivenli bir labirentteydim. Üstünü tamamen örten bir tavanı yoktu. Yukarı tırmandım; diğer merdivenler aşağıya uzanıyorlardı. Bir sahanlıkta doruğa varmış olduğumu fark ettim. Önümde geniş bir arazi uzanıyordu. Diğer doruklarda başka insanlar gördüm. Birinin başı döndü ve düştü. Baş dönmesi herkese yayıldı; hepsi doruklardan kopup derinliklere düşüyorlardı. Benim de başım dönmeye başladığında uyandım.

22 Haziran'da Brecht'e gittim.

Brecht, Dante ve Virgil'in temel tavırlarının zarafet ve kayıtsızlığına değinerek, bunun Virgil'in haşmetli jestinin fonunu oluşturduğunu söyledi. Her ikisine de "*promeneurs*" [gezginler] adını veriyor. *Cehennem*'in [Inferno] klasik düzeyini vurgulayarak, "kırlarda okunabilir bu eser" diyor.

Büyükannesinden miras kalmış olan, papazlara karşı derin nefretinden bahsediyor. Marx'ın teorik öğretilerini benimsemiş ve onların yürütülmesini üstlenmiş olanların her zaman için bir ruhban danışmanlar gurubu oluşturacağını ima ediyor. "Marksizm 'yorum'a faz! .sıyla açıktır. Bugün yüz yaşında ve görüyoruz ki..." (burada konuşmamız kesildi) "'Devlet yok olup gitmelidir,' bunu diyen kim? Devlet" (Burada kastettiği yalnızca Sovyetler Birliği olabilir.) Kurnaz bir tavırla oturduğum sandalyenin önünde durarak –"Devlet"i taklit ediyordu– hayali bir sorgu yargıcına yan bir bakış atıp, "biliyorum, yokolmam *gerek*," dedi.

Yeni Sovyet romanları üzerine bir konuşma: Artık onları izlemiyoruz. Sonra konuşma şiire ve *Das Wort*'u[12] dolduran, çok çeşitli dillerden çevrilmiş Sovyet şiirlerine geldi. Brecht oradaki yazarların güç durumda olduklarını düşünüyor. "Bir şiirde Sta-

lin'in adının geçmemesi kötü niyetlilik olarak yorumlanıyor."

29 Haziran. Brecht epik tiyatrodan bahsetti ve çocuklar tarafından oynanan oyunlara dikkat çekti. Ona göre bu oyunların oynanışlarındaki hatalar, yabancılaştırma efektleri olarak iş görüyor ve gösteriye epik nitelikler katıyor. Benzeri bir şey üçüncü sınıf taşra tiyatrolarında da olabilir. Ben, kralın kafasında çarpık olarak duran tacın bana dokuz yıl sonra *Trauerspiel*[13] kitabımda geliştireceğim fikirlerin ilk ipuçlarını vermiş olduğu, *Le Cid*'in Cenevre'deki temsiline değindim. Brecht de karşılık olarak, epik tiyatro düşüncesinin aklına ilk geldiği anı anlattı. *Eduard II*'nin[14] Münih'teki provaları sırasında olmuştu bu. Oyundaki savaş sahnesinin kırk beş dakika sürmesi gerekiyordu. Ne Brecht, ne de yönetmen yardımcısı Asya Lacis askerleri yönetemiyorlarmış. Sonunda, provayı izleyen o zamanki en yakın arkadaşlarından Karl Valentin'e dönerek umutsuz bir şekilde: "Peki, ne oluyor; bu askerler ne durumdalar, nasıllar?" diye sormuş. Valentin: "Benizleri atmış, korkmuşlar". Bu, sorunu çözmüş. Brecht de "yorgunlar," diye eklemiş. Askerlerin yüzleri tebeşirle bir güzel boyanmış. Ve böylece o gün oyunun tarzı saptanmış.

Biraz sonra şu eski "mantıksal pozitivizm" konusu gündeme geldi. Ben biraz uzlaşmaz bir tavır alınca konuşma hoş olmayan bir hale bürünür gibi oldu. Ancak Brecht'in ilk kez olarak, kendi formülasyonlarının yüzeysel olduğunu kabul etmesiyle, bu hava dağıldı. Bunu da "yüzeysel bir kavrayış derin bir gereksinmeye uygun düşer" gibi güzel bir formülasyonla yaptı. Daha sonra onun evine doğru yürürken (konuşma benim odamda geçmişti): "Üçta bir konum almış kişinin sonra tepkisel bir döneme girmesi iyi bir şey. Bu şekilde ortayı bulmuş oluyor," dedi. Kendisinin de böyle olmuş olduğunu söyledi. Yumuşamıştı.

Akşam: Birine Asya için küçük bir armağan –bir çift eldiven– aldırmak istiyorum. Brecht bunun sakıncalı olabileceğini düşünüyor. Jahnn'ın,[15] onu casusluk hizmetleri karşılığında ödüllendirdiği gibi bir görünüm oluşabileceğini söylüyor. "En kötüsü, yönelimler[16] her zaman bir bütün olarak gündem dışı bırakılırken, bunlara ait emirlerin muhtemelen yürürlükte kalmasıdır."

1 Temmuz. Ne zaman Rusya'daki durumlara değinsem Brecht' in yanıtları hayli şüpheci oluyor. Geçenlerde Ernst Ottwalt'ın hâlâ oturup oturmadığını [Alman günlük dilinde: hapiste olmak] sorduğumda "eğer hâlâ oturabilecek durumdaysa oturuyordur" diye cevapladı. Dün Margarette Steffin, Tretyakov'un artık yaşamadığını düşündüğünü söyledi.

4 Temmuz. Dün gece, Baudelaire üzerine bir konuşma sırasında Brecht: "Toplumdışı olana değil, topluma karşı olana karşıyım ben" dedi.

21 Temmuz. Lukács, Kurella[17] ve yandaşlarının yayınları Brecht'i bir hayli uğraştırıyor. Yine de onlara teorik düzeyde karşı çıkılmaması gerektiğini düşünüyor. Bunun üzerine ben de sorunu politik düzeyde koyuyorum. Burada sözünü sakınmıyor: "Sosyalist ekonominin savaşa gereksinimi yoktur, ve bu yüzden de savaşa karşıdır. 'Rus halkının barışseverliği' bunun ifadesinden başka bir şey değildir. Tek bir ülkede sosyalist ekonomi olamaz. Silahlanma, Rus proletaryasını kaçınılmaz olarak tarihin gerilerine, çoktan aşılmış dönemlere, hatta monarşiye geri götürdü. Rusya bugün kişisel bir yönetim altındadır. Bunu yalnızca mankafalar inkâr edebilir." Çabucak kesilen kısa bir konuşma oldu bu. Bu bağlamda Brecht 1. Enternasyonalin dağılmasından sonra Marx ve Engels'in işçi sınıfı hareketiyle etkin ilişkilerini yitirdiklerini yalnızca, yayımlamak amacı olmaksızın, önderlere kişisel öğütler verdiklerini vurguluyor. Ayrıca Engels'in ömrünün sonlarında doğa bilimlerine dönmesinin de –her ne kadar üzücü bir durumsa da– bir tesadüf olmadığını düşünüyor.

Bella Kun'un,[18] kendisinin Rusya'daki en büyük hayranı olduğunu söyledi. Kun'un incelediği Alman şairleri yalnızca Brecht ve Heine idi [sic]. (Brecht ara sıra, Merkez Komite'de onu destekleyen belirli birinin varlığını ima ediyor.)

25 Temmuz. Dün sabah Brecht bana gelerek, Stalin üzerine yazmış olduğu *Köylünün Öküzüne Söyledikleri* [Der Bauer an seinen Ochsen] adlı şiirini okudu. Önce anlamını kavrayamadım, bir an sonra Stalin düşüncesi kafamdan geçince bu düşünceden hoşlanmaya cesaret edemedim. Brecht'in amaçladığı etki de aşağı

yukarı buydu ve ne demek istediğini sonraki konuşmamızda açıkladı. Bu konuşmada diğerlerinin yanı sıra şiirin olumlu yönlerini de vurguladı. Gerçekte bu, büyük faziletleri olduğuna inandığı Stalin'in onuruna bir şiirdi. Fakat Stalin henüz ölmemişti. Dahası Stalin'i daha değişik ve daha coşkulu bir şekilde onurlandırmak, sürgünde oturup Kızıl Ordu'nun gelmesini bekleyen Brecht'in üstüne vazife değildi. Rusya'daki gelişmelerin yanı sıra Troçki'nin yazılarını da izliyordu. Bunlar, Rusya'daki olayların kuşkuyla değerlendirilmesini talep eden haklı bir kuşkunun varlığını kanıtlar. Böyle bir kuşkuculuk klasiklerin ruhuna uygundur. Bu kuşkunun bir gün doğru çıkması durumunda rejime karşı savaş gerekli olacakmış – hem de açık bir savaş. Fakat "ne yazık ki veya Tanrı'ya çok şükür (artık hangisini tercih ederseniz)" bu kuşku bugün için henüz bir kesinlik haline gelmemiş. Bunun üzerine Troçki'ninki gibi bir politika inşa etmek sorumsuzlukmuş. "Öte yandan Rusya'nın kendi içinde belirli cinayet şebekelerinin iş gördükleri de kesindir. Bu, zaman zaman verdikleri zarardan anlaşılabilir." Sonunda Brecht bizim özellikle içteki gerilemelerden etkilenmiş olduğumuzu vurguladı. "Konumumuzun bedelini ödedik, her yanımız yara içinde. Özellikle duyarlı olmamız çok doğal."

Akşama doğru Brecht beni bahçede *Kapital*'i okurken buldu. "Özellikle bizimkiler arasında Marx'la ilgilenenlerin giderek azalmaya başladığı şu sıralarda sizin onu inceliyor olmanızı çok iyi buluyorum," dedi. Ben de üzerinde çok konuşulan yazarları modaları geçtikten sonra okumayı tercih ettiğimi söyledim. Rus edebiyat politikasını tartışmayı sürdürdük. Lukács, Gabor[19] ve Kurella'ya değinerek, "bu adamlarla devlet kurulmaz [hiç de matah tipler değiller]," dedim. Brecht "daha doğrusu bunlarla *sadece* devlet kurabilirsiniz, toplum değil. Açıkçası bunlar üretimin düşmanıdırlar. Üretime güven duymazlar, önceden görülmeyen bir şeydir o. Nasıl sonuçlanacağını kimse bilemez. Ve onlar, kendi hesaplarına, üretmek istemiyorlar. *Apparatschick*[20] oynamak ve diğer insanlar üzerinde kontrol sağlamak istiyorlar. Eleştirilerinin hepsi bir tehdit içeriyor." dedi. Sonra, her nasılsa, Goethe'nin romanlarına geçtik. Brecht yalnızca *Seçilmiş Yakınlıklar*'ı [Wahl-

verwandtschaften] biliyor. Bu romanda takdir ettiği yanın, yazarın gençlik dolu zarafeti olduğunu söyledi. Goethe'nin bu romanı 60 yaşındayken yazmış olduğunu söylediğimde çok şaşırdı. Kitapta dar kafalıca hiçbir şey bulunmadığını söyledi. Bu çok büyük bir başarıydı. En önemli eserleri de dahil olmak üzere Alman tiyatrosunun tümüne izini bırakmış olan bu dar kafalılıktan dili yanmıştı. *Seçilmiş Yakınlıklar*'ın ilk çıktığında çok kötü karşılandığını söyledim. Brecht: "Bunu duyduğuma sevindim. Almanlar boktan insanlar. Hitler'e bakarak Almanlar hakkında sonuçlar çıkarılamayacağı doğru değildir. Bende de, Alman olan her şey kötüdür. Almanların çekilmez yanları dar kafalı bağımsızlıklarıdır. Alman Reich'ının, şu boktan Ausburg gibi, özgür şehirlerine benzer bir şey hiçbir yerde olmamıştır. Lyon özgür bir şehir değildi, Rönesans'ın bağımsız şehirleri şehir devletleriydi. Lukács, Almanlığı kendisi seçmiştir. Tüm soluğu tükenmiştir," dedi.

Anna Seghers'in *Eşkıya Woynok'un En Güzel Masalları* hakkında konuşurken Brecht, Seghers'in artık görev olarak yazmadığını gösterdiği için kitabı övdü. "Seghers görev olarak üretmiyor, tıpkı benim bir görev olmadan yazmaya nasıl başlayacağımı bilememem gibi." Kitaptaki öyküleri, dik başlı ve yalnız bir kahramana sahip olmaları nedeniyle de övdü.

26 Temmuz. Brecht dün gece şöyle dedi: "Artık buna hiç şüphe yok, ideolojiye karşı mücadele yeni bir ideoloji haline geldi."

29 Temmuz. Brecht bana Lukács'la olan tartışmalarının bir parçası olarak yazılmış, *Das Wort*'ta yayımlanmak üzere hazırladığı bir denemenin çalışmaları olan polemik yazılarını gösterdi. Örtülü ama sert saldırılardı. Bunların yayımı hakkında öneride bulunmamı istedi. Aynı zamanda Lukacs'ın "oradaki" konumunun çok güçlü olduğunu da söylediğinden, ona bir öneride bulunamayacağımı belirttim. "Söz konusu olan güç sorunu. Oradaki birinin fikrini almalısınız. Orada arkadaşlarınızız var değil mi?" "Aslında orada hiç arkadaşım yok. Moskovalıların kendilerinin de yok – tıpkı ölüler gibi," dedi Brecht.

3 Ağustos. 29 Temmuz akşamı bahçedeyken, konuşma *Çocuk Şarkıları* [Kinderlieder] dizisinin bir bölümünün, şiirlerin ye-

ni basılacak cildine alınıp alınmaması sorununa geldi. Politik ve özel şiirler arasındaki zıtlığın, sürgün deneyimini özellikle açığa vurduğunu ve eklenecek ayrıksı bir bölümün bu zıtlığı azaltacağını düşündüğüm için bunu uygun bulmadım. Bu önerinin, Brecht'in işlerin başarılmasına ramak kala her şeyi tehlikeye atan yıkıcı karakterini bir kez daha yansıttığını ima ettim. Brecht "Biliyorum, bana manyak diyecekler," dedi. "Eğer bu çağ geleceğe iletilirse, benim manyaklığımı anlama yetisi de onunla birlikte iletilecektir. Yaşadığımız çağ benim manyaklığıma bir fon perdesi olacaktır. Fakat insanların benim için gerçekten söylemelerini istediğim şey, benim *orta karar* bir manyak olduğumdur." Orta kararlığı keşfinin, bu kitapta da ifade bulması gerektiğini söyledi: Yaşamın, Hitler'e karşın sürdüğünü ve çocukların hep var olacaklarının bilinmesi. Sanatçılara hitaben yazmış olduğu bir şiirde tanımlamış olduğu "tarihsiz bir çağ"ı düşünüyordu. Böyle bir çağın gelmesini faşizmin yenilmesinden daha olası görüyordu. Fakat az sonra, çok ender olarak gösterdiği ateşli bir tavırla, karşımda çimlerin üstünde durarak, *Sürgün Şiirleri*'ne [Gedichte aus dem Exil] *Çocuk Şarkıları*'nı da eklemekten yana başka bir sav getirdi: "Bunlara karşı savaşta hiçbir şeyi ihmal etmemeliyiz. Amaçladıkları küçük şeyler değil. Otuz bin yıl sonrasını planlıyorlar. Muazzam şeyler, muazzam cinayetler. Hiç durmuyorlar. Her şeye vuruyorlar. Yaşayan her hücre onların darbeleri altında eziliyor. Bu yüzden hiçbir şeyi unutmamalıyız. Bebeği anasının karnındayken sakatlıyorlar. Çocukları hiçbir şekilde unutup gitmemeliyiz." O bu şekilde konuşurken faşizminkine eşit bir gücün etkisini hissettim üzerimde. Tarihin derinliklerinden, faşistlerinkinden daha az derin olmayan bir yerden fışkıran bir güçtü kastettiğim. Garip ve benim için yeni bir duyguydu bu. Derken Brecht'in düşünceleri bunu daha da güçlendiren bir biçime büründü: "Muhteşem boyutlarda yıkımlar planlıyorlar. Kendisi de binyılları hedef alan kiliseyle bu yüzden anlaşamıyorlar. Beni bile proleterleştirdiler. Yalnızca evimi, balık havuzumu ve arabamı elimden almakla kalmadılar, sahnemi ve seyircimi de çaldılar. Bulunduğum konumda, Sheakespeare'in esasta benden daha yetenekli olduğunu kabul

edemem. Yalnızca masasının gözünde depolamak için o da yazmazdı. Üstelik onun karakterleri önündeydiler. Çizdiği tipler caddelerde geziniyordu. Güçbela davranışlarının birkaç özelliğini yakaladı, aynı derecede önemli pek çoğunu ise atladı."

Ağustos başı. "Rusya'da proletarya *üzerinde* bir diktatörlük var. Proletarya için hâlâ yararlı işler görebildiği sürece –yani proletarya ile köylülük arasında, proletaryanın çıkarlarının üstünlüğünü tanıyan bir uyuma hizmet ettikçe– kendimizi bu diktatörlükten ayrı tutmaktan kaçınmalıyız." Birkaç gün sonra Brecht "işçi monarşisi"nden söz etti ve ben bu organizmayı okyanusun derinliklerinden çıkartılan boynuzlu balık ya da benzeri garip yaratıklar gibi hilkat garibeleriyle karşılaştırdım.

25 Ağustos. Bir Brecht özdeyişi: "Güzel olan eski şeylerden değil, kötü olan yeni şeylerden yola çıkın."

—

NOTLAR

Brecht Üzerine Bir Radyo Konuşması

1. Lichtenberg, Georg Christoph (1742-1799): Alman sanat yazarı. Göttingen Üniversitesi'nde fizik profesörlüğü yapmıştır. Zamanında moda olan duygusallığa karşı çıkmıştır.
2. Brecht'in 1929'da yazdığı, aynı yıl sergilenen didaktik oyun. Daha sonra bu oyuna *Okyanusun Üzerinde Uçuş* adını vermiştir.
3. *Stoacılık*: Antikçağ Yunan Felsefesi'nin kamutanrıcı ve maddeci doğa öğretisi. Kıbrıslı Zenon (M.Ö. 336-264) tarafından kurulmuştur. En büyük ilkesi doğaya göre davranmaktır. Bilgenin kendi kendine yeterli olduğunu savunmuştur.
4. *Epikürcülük*: Epiküros'un (M.Ö. 341-270) acıların yokluğuna dayanan bir haz anlayışını temel alan, doğa konusunda maddeci ve rastlantıyı kabul eden felsefesi. Boş inançlardan ve usa aykırı alışkanlıktan kurtulmuş bilgeyi üstün görür.
5. *Cizvitler*: 1534'te kurulan Hıristiyan tarikatı. Yoksulluk, bekâret ve itaat vaadlerinde bulunurlar. Sıkı bir hiyerarşi ve kesin itaat vardır.
6. Özgün adı *Bertolt Brechts Hauspostille*, 1927. Brecht'in ilk şiir kitabı.
7. Neher, Casper (1897-1962): Alman sahne düzenleyicisi. Münih Sanat Akademisi'nde öğrenim görüp 1932'de Berlin'de çalışmaya başlamıştır. Epik tiyatro kurallarına bağlanan hem akılcı hem de izlenimci bir sanat anlayışı vardır. Berliner Ensemble'de Brecht ile birlikte çalışmış ve *Bay Puntilla ve Uşağı Matti, Cesaret Ana ve Çocukları, Sezuan'ın İyi İnsanı* gibi oyunların sahne düzenlemelerini yapmıştır.
8. *Homunkulus*: Simyacıların yaratmaya çalıştığı küçük boy insan. (Goethe, Faust'un kimyasal işlemlerle yarattığı küçük adama bu ismi vermiştir.)
9. Brecht'in o sıralarda dünyada yaratılmaya çalışılan "yeni insan tipi"ni açıklamak için 1924-26'da yazdığı ve komedi olarak nitelediği *Mann ist Mann*, yine aynı yıl Landestheater, Darmstadt'ta sahnelendi.
10. Maeterlinck, Maurice (1862-1949): Fransızca yazan Belçikalı yazar. Şiir, oyun ve denemeler yazmış, 1911 Nobel Ödülü'nü almıştır. Denemeleri doğa ve insanoğlunun bilinmeyen yanları üzerinde durur. İnsan mutluluğunun kaynaklarını bilgide arar.
11. Assisi'li Francesco (1182-1226) tarafından kurulmuş olan ve arılık, maddiyattan uzaklaşma, barış ilkelerini temel alan Hıristiyan tarikatı.

Epik Tiyatro Nedir? (I)

1. Oyuncuların sahne üzerinde sessiz ve hareketsiz gruplaşması.
2. Hroswitha (Roswitha) (935-?): Alman şair ve rahibe. Latince yazılmış diyalogları, azizlerle ilgili efsanelerden alınmış komedileri, tarih konulu şiirleri vardır. Kısa oyunlarında komedyayla tragedya birbirine karışıyordu.
3. İncil ve Tevrat'tan alınan oyunlarla, azizlerin hayatını anlatan oyunlara Ortaçağ Fransası'nda verilen ad. Giderek dünyanın yaratılışından kıyamete kadar tüm İncil'de anlatılanlar oyunlaştırılmıştır. Bu oyunlara İngiltere'de *miracles*; İtalya'da *sacre rappresentazioni*; Almanya'da *geistliche spiele* denirdi. Günümüzde eleştirmenler Kutsal Kitap'tan alınan oyunlara Mystery Oyunları, azizlerin yaşamını anlatan oyunlara *miracles* derler. Bu oyunlar, her biri değişik loncalar tarafından oynanan çeşitli episodlara ayrılırdı.
4. Gryphius, Andreas (1616-1664): Alman şair ve oyun yazarı. Dini karamsarlığını açıkça gösteren şiirler yazmıştır. Asıl ününü ise tiyatroda yapmış olup, Shakespeare'den tarihin tiyatroya uygulanış tekniğini, Fransız tragedyasından üç birlik kuralını ve Antik Yunan'ın korosunu alarak Barok tiyatroyu yaratmıştır. *Les Armenius, Katharina von Georgien* gibi önemli eserleri vardır.

   Lenz, Jakob Michael Reinhold (1751-1792): Alman şairi ve oyun yazarı. *Sturm und Drang* (Fırtına ve Atılım) akımının öncülerindendir. Önemli eserleri arasında *Der Hofmeister* (Özel Eğitmen) ve *Die Soldaten* (Askerler) vardır.

   Grabbe, Christian (1801-1836): Alman oyun yazarı. Shakespeare'in eserleriyle boy ölçüşebilecek nitelikte tarihi oyunlar yazmaya çalışmıştır. *Güldürü, Taşlama, Tersinleme ve Derin Anlam* adlı komedyasında, grotesk tiyatro biçimi ilk kez kesin çizgileriyle belli olmuştur. Diğer önemli oyunları *Don Juan ve Faust, Napolyon veya Yüzgün, Hannibal*'dir.
5. Brecht'in İngiliz yazar J. Gay'in *The Beggars Opera*'sından esinlenerek 1928'de yazdığı bu oyunun müziğini Kurt Weill bestelemiştir. İlk kez aynı yıl Berlin'de sergilenmiştir.
6. Brecht'in yazıp, Kurt Weill'ın müziğini bestelediği bu opera, 1927-29'da kaleme alınmış; ilk kez 1930'da Leipzig'de sergilenmiştir. Bir "Epik Opera" girişimi olarak nitelenir.
7. Platon'un (M.Ö. 427-347) ideaları, kendi tanımına göre "doğada olan her şeyin modelleri"dir. Doğru yaşayışın tek kesin ölçütü, ölümsüz, hareketsiz ve değiştirilemez olan idea kavramında dayanak bulan "iyi"dir.
8. Strindberg, August (1849-1912): İsveç'li romancı ve oyun yazarı. 19. yüzyıl tiyatrosunun, gerek yanılsamacı gerekse eleştirel gerçekçi tiyatronun temsilcisidir. Aynı zamanda modern ve avangard tiyatronun da temsilcisi sayılır. Başlıca oyunları *Baba, Ölüm Dansı, Rüya Oyunu, Hayaletler Sonatı*'dır.

9. Toller, Ernst (1893-1939): Alman oyun yazarı. Ekspresyonist oyunlar yazmış, şehitlik ve ayaklanma temalarını işlemiştir. Daha sonra gerçekçi oyunlara yönelmiştir.
10. Meyerhold, Vesevolod (1874-1940): Devrim öncesi ve sonrası Rus-Sovyet Tiyatrosu'nun önde gelen yönetmenlerinden. Grotesk tiyatronun, ajitprop tiyatronun, konstrüktivist sahne düzeninin ve biomekanik oyunculuğun öncülerindendir. Sonradan Brecht'in yöntemini etkileyecek olan "toplumsal jest" ve "yabancılaştırma etmeni" tekniklerini geliştirmiştir. İlk kez "çevresel sahne düzeni" anlayışını ortaya atmıştır. Devrim yönetimi Tiyatro Komiserliği yapmış olmasına karşın, 1937'de tiyatrosu kapatılan ve sosyalist gerçekçiliğe karşı konuşmasından ötürü tutuklanan Meyerhold'un kendini denemeci yollarla durmadan yenilemesi ve tiyatroda kalıplaşmanın ötesine geçmeye çalışarak sahnede devrim yapması, gerek o zamanlar gerekse de kendinden sonra büyük önem taşımıştır.
11. Tieck, Ludwig (1773-1853): Alman oyun yazarı ve şair. "Fırtına ve Atılım" akımının ve Romantik tiyatronun temsilcilerindendir. Schlegel'in felsefi idealist görüşlerinin etkisinde ve yanılsamacı tiyatro kapsamı içinde, Aydınlanma Dönemi'nin akılcı oyunlarına karşı, masal havasının mizahla birleştiği pericelik komedyaları yazmıştır: *Ritter Blaubart, Çizmeli Kedi*. Dramaturgluk da yapmış olan Tieck, eleştirel yazılarını *Dramaturgische Blaetter* adı altında toplamıştır.
12. *Tragedyanın Etkileri için Aristotelesçi Formül*: Aristoteles, tragedyanın işlevini ve ana ilkelerini açıkladığı ünlü eseri *Poetika*'da sırasıyla, şiir sanatının önemi, esasları ve farklılıkları; tragedyanın nitel ve nicel öğeleri bakımından tanımı ve açıklanması; epik şiir, şiir sanatının sorunları ve tragedyanın epik şiire üstünlüğü üzerinde durur. Ona göre sanat bir taklit (*mimesis*) şeklidir ve sanat çeşitleri de neyi taklit ettiklerine göre ve taklit eylemini gerçekleştiriş şekilleri bakımından birbirinden ayrılırlar. Burada taklit daha çok, temsil etme, ya da yeniden yaratma kavramlarıyla ilintilidir. Tragedya ise "ciddi olan, kendi içinde bütünlük gösteren ve belli bir ölçü içine sığdırılmış belli bir aksiyonun" yeniden yaratılmasıdır. Tragedyanın görevi, uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla ruhu tutkulardan arındırmaktır (*katharsis*). Aristoteles ayrıca tragedyanın karmaşık niteliği, trajik kişinin mahiyeti, aksiyon birliği, trajik haz, olağanüstülük, düğüm ve çözüm gibi kavramlar üzerinde durur. Tragedyanın nitel öğeleri ise öykü (*mythos*), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon, müzik ve en önemlisi, olayların ve hikâyenin örgüsüdür.

Epik Tiyatro Nedir? (II)

1. *Life and Letters Today*, C. XV, 1936, Sayı 6'da yer alan yazı.
2. Brecht'in Shakespeare'in tarihi oyunlarını örnek alarak 1938-39'da yazdığı *Leben des Galilei*, ilk kez 1943'te Zürich Schauspielhaus'ta sahnelenmiş,

daha sonra iki kez yeniden yazılmıştır.

3. Antikçağ Yunan yazarı Sophokles'in (M.Ö. 495-406) ünlü oyunu. Bilmeden öz babasını öldürüp öz annesiyle evlenen Oedipus'un korkunç yazgısını anlatır.
4. Norveç'li yazar Henrik İbsen'in 1884'te yazdığı oyun (*Vildanden*). Gerçek olayları şiirsel bir hava içinde ve simgelerle işlediği bu oyunla İbsen, yeni bir yola girmiştir.
5. Platon'un, hocası Sokrates'in öldürülüşünü anlattığı diyalog.
6. Calderon de la Barca (1600-1681): İspanyol edebiyatı altın çağının son yazarı. Dini oyunlar ve dindışı komediler yazmıştır.
7. Dorothy Lane'in yazıp, Elisabeth Hauptmann'ın tiyatroya uyarladığı, Brecht 'in müziklerini hazırladığı, ilk gösterimi 1929'da Berlin'deki Theater am Schiffbauerdamm'da yapılan oyun.
8. Londra'da William Booth tarafından kurulan ve 1873'de bu adı alan Protestan dini teşkilatı. Özel üniformalı er ve subaylarla, müzik eşliğinde gösteriler yaparak Hıristiyanlığı yaymaya ve yoksullar için para toplamaya çalışırlar.
9. Brecht'in 1930'da yazdığı ve ilk kez 1930'da Berlin'de sahnelenen didaktik oyun. Oyunda, genç yoldaş, partinin verdiği cezayı dava uğruna kabullenerek öldürülmeye razı gelir. Oyun, Marksistler tarafından çokça eleştirilmiştir.
10. Lawrence, T. E. (1888-1935): İngiliz arkeolog, asker ve yazar. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Ortadoğu'da arkeolojik çalışmalar yapmıştır. 1922'de Kraliyet Hava Kuvvetlerine makineci olarak katılmış, 1935'te motosiklet kazasında ölmüştür. Kişiliği ölümünden sonra destansı bir nitelik kazanmıştır.

    The Seven Pillars of Wisdom: T. E. Lawrence'in ünlü eseri. Yazar bu kitapta, Birinci Dünya Savaşı'nda Araplar'ın Türkler'e karşı direnişinde Kral Faysal'a yardım ederek oynadığı dramatik rolü dile getirir.
11. Brecht'in Maxim Gorki'nin aynı adı taşıyan romanından 1930-32 arasında uyarladığı oyun. İlk kez 1932'de Berlin'de sahneye kondu.
12. Ludwig Tieck'in 1797'de yayımlanan, 18. yüzyıl "Aydınlanma" anlayışının ustaca bir tersinleme ile taşlandığı oyun.
13. 1935-38 yıllarında yazılan bu oyun, ilk kez 1938'de Paris'te sahnelendi.

Proletaryadan Bahsetmenin Yasak Olduğu Ülke

1. Şans dönüşü. Kahramanın şansında, olayların gidişinde görülen ani değişiklikler.
2. Brecht'in İspanya İç Savaşı'nı konu alan oyunu. 1937'de yazdığı bu oyunda Brecht, "ana" motifini de işler. İlk kez 1938'de Londra, Unity Theatre'da J. Fernald tarafından sahneye konmuştur.
3. Weigel, Helena (1900-1971): Brecht'in oyuncu eşi. 1948'de Brecht'le bera-

ber Berliner Ensemble'yi kurdu, 1949'dan itibaren yönetti. 1956'da eşinin ölümünden sonra tiyatronun başına geçti.
4. Shakespeare'in *Othello* oyununda, Othello'yu kışkırtarak Desdemona'yı kıskançlık yüzünden öldürmesine neden olan oyun kişisi.
5. Kraus, Karl (1874-1936): Avusturya'lı yazar. Şiir ve oyunlar yazmış, çeviriler yapmıştır. Eserlerinde Avusturya toplumunun yanlış hareketlerine, Avusturya siyasetine ve Alman edebiyatına çatar. 1899'da kurduğu *Die Fackel* (Meşale) dergisini, 1911'den 1935'e dek tek başına çıkarmıştır. Natüralist tiyatronun karşısına şiir tiyatrosunu koymuş ve kitle önünde Shakespeare okumaları düzenlemiştir. Batı uygarlığı değerlerinin çöküşünü öngörmüştür.
6. *İnsanlığın Son Günleri*: Karl Kraus'un 1914'te yazdığı oyunu. Anlatıma dayanan, gevşek dokulu yapısından ötürü, epik tiyatronun ilk örneklerinden sayılır.

Brecht'in "Beş Paralık Roman"ı

1. Bertolt Brecht, *Dreigroschenroman*, Amsterdam: Verlag Allert de Lange, 1934, 494 s.
2. *Guliver'in Seyahatleri*'ndeki devler ülkesi.

Brecht'in Şiirleri Üzerine Yorumlar

1. Almanca'da *billig* hem ucuz, hem hakkaniyetli hem de bayağı, değersiz anlamına, *billigen* fiili ise onaylamak, rıza göstermek anlamına gelir.
2. Abraham à Santa Clara (1644-1709): Viyana'nın Romalı Katolik vaizi.
3. Verhaeren, Emile (1855-1916): Belçikalı şair. İlk denemelerinde kır yaşamının natüralist betimlemeleri, daha sonra Fransız sembolistlerinin etkileri görülür. Giderek sosyalizme yönelmiş, insan enerjisine ve kardeşliğe olan inancını dile getirmiştir. Endüstrinin [epik] gelişimi, kırın yok edilme tehdidi ve işçinin kötü durumundan etkilenmiştir.
4. Heym, Georg (1877-1912): Anlatımcılığın öncülerinden. Gerçekçi unsurlarda aşırılığa kaçmış, Baudel ve Rimbaud'dan etkilenmiştir.
5. Dehmel (1863-1920): Alman şair. Duygu, içgüdü ve şehveti yücelten şiirlerinden Nietzsche'nin etkisi görülür. Yoksulların düşkünlüğü hakkında iyi yürekli bir adam tavrıyla yazdığı sosyal şiirlerin çoğu halka malolmuştur.
6. *Mörike* (1804-1875): Alman rahip. Halk motiflerinden yararlanan romantik şiirleri vardır.
7. Horatius (M.Ö. 65-8): Latin şair. Önce iğneleyici, sonra ahlaki bir dille yazmıştır. Lirik şiir türünde önemli rol oynamış, edebiyatta sadeliği, ciddiyeti ve mükemmeliyetçiliğiyle Rönesans hümanistlerine örnek olmuştur.

8. Fourier'in *phalanstére* dediği yerleşim birimleri, eşit sayıda kadın ve erkekten oluşacak, hukuki bakımdan hisse senetli bir şirket durumundaki üretim ve tüketim kooperatiflerinden oluşmuş, toplu ve gönüllü hizmet esasına dayanan yapılardır.
9. Fourier, Charles (1772-1837) Fransız filozof ve iktisatçısı. Ütopik sosyalist: Toplumsal organizmanın tutkular üzerine kurulmasını gerekli görür.

Üretici Olarak Yazar

1. Tretyakov, Sergei (1892-1939): Rus yazar, Brecht'in arkadaşı. Brecht, onun *Roar China* adlı oyununu yönetmiştir. Brecht üzerine çeşitli eleştiri yazıları vardır.
2. Mann, Heinrich (1871-1950): Alman yazar. Thomas Mann'ın kardeşi. Eserlerinde natüralizmden anlatımcılığa kadar 20. yüzyılın tüm eğilimleri yansır. 1930'larda sosyalizme yönelmiş, antifaşist yazı ve konuşmalar hazırlamıştır.
3. Döblin, Alfred (1878-1957): Alman hekim, psikiyatrist ve yazar. Nazi döneminde Fransa ve Amerika'da sürgün hayatı yaşamış, ilk romanlarında kişilerden çok toplumu ele almıştır. Ele aldıklarını mitoslar ve tarihi unsurlarla zenginleştirip gerçekçi bir üslupla dile getirmiştir. Güç-zayıflık, dünya-ruh çatışması temalarını sürekli işlemiştir. En önemli eseri olan *Berlin Alexanderplatz*'ı, geleneksel roman tekniğini uygulamadan yazmıştır. *Der Unsterbliche Mensch*'de ise din duygusuna döner.
4. Hiller, Kurt (1885-1972): Alman yayıncı, eleştirmen, deneme yazarı. Berlin ekspresyonistleriyle birlikte etkinci hareketin kurucusudur. Daha sonra, entelektüellerin önderliğinde bir devrim savunan devrimci pasifistlerin lideri olmuştur.
5. Akıldışını, rastlantıyı, sezgiyi ve amansız bir alaycılığı ön plana alarak geleneksel toplum düzenini, kültürünü ve sanatını gerçek adına yıkmak isteyenlerin 1916'da İsviçre ve ABD'de aynı anda ortaya çıkardıkları bir akım. *Dada* kelimesi yalnızca anlamsızlığından ötürü benimsenmiştir. Skandallar yaratmaya kadar varan törelere karşı gelişiyle, bütün sanat kollarını tartışma konusu yapmak istemesiyle (sözsüz şiir, yapıştırma kâğıtlar, acayip eşyalar, vb.) Dadaizm gücünü çabuk tüketti ve tam bir nihilizme ulaştı. Bu yüzden Dadacıların çoğu 1920'den sonra gerçeküstücülüğe ve devrimciliğe döndüler. Başlıca temsilcileri; Tristan Tzara, Max Ernest, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, vd.
6. Heartfield, John (1891-1968): Alman fotoğrafçı.
7. Renger-Patzsch, Albert (1897-1966): Alman fotoğrafçı. Benjamin, *Dünya Güzeldir* albümünün, "bir kutu konserveyi evrenle ilişkiye sokan, ama o konserve kutusunun varlığını borçlu bulunduğu insani ilişkileri kavrayamayan bir fotoğraf anlayışını temsil ettiğini" söyler. (*Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*'nde.)

8. Eisler, Hans (1898-1962): Alman besteci. Schönberg ve Webern'in öğrencisi. Amerika'dayken Hollywood'da Chaplin'le, sonra da Doğu Berlin'de Brecht'le işbirliği yapmıştır. Önceleri on iki ses tekniğinin etkisi altında kalmışken, Brecht'le çalışması sırasında koro müzikleri yazarak üslubunu sadeleştirmiştir. Pek çok Brecht oyununun sahne müziklerinin yaratıcısı olan Eisler, Doğu Alman Milli Marşı'nın da bestecisidir.
9. Kästner, Erich (1899-1974): Alman yazar ve gazeteci. Çağının Almanya'sını yer yer duygusallığa kaçan bir mizah anlayışıyla, sert bir dille eleştirmiştir. En bilinen eseri *Emil ve Hafiyeler*'dir.
10. Tucholsky, Kurt (1890-1935): Alman satirist ve gazeteci. Kabare stili lirikleri vardır. Argo ve atak bir dille, sol satirler yazmıştır.
11. Mehring, Walter (1896-1981): Alman yazar ve şair. 1933'te sürgüne gönderildi. Uzun süre Fransa, ABD ve İsviçre'de kaldı. Gençliğinde Dadaizm doğrultusunda deneme ve oyunlar yazmıştır. En önemli eseri *Kayıp Kitaplık*'tır.

Brecht'le Konuşmalar

1. Rimbaud, Arthur (1854-1891): Fransız şair. Gerçeküstücülerin önderi sayılır.
2. Neher, Carola (1905-1940): Alman oyuncu. Berlin'deki Theater am Schiffbauerdamm tiyatrosunda sahnelenen *Happy End, Die Dreigroschenoper* gibi oyunlarda rol almış, *Die Dreigroschenoper*'in filminde de oynamıştır. Eşi Klabund, *Kreidekreis*'in yazarıdır.
3. Hauptmann, Gerhart (1862-1946): Heykeltraş ve edebiyatçı. Natüralist eğilimli ve insan kitlelerini esas alan oyunlar yazmıştır. *Die Weber* (Dokumacılar), 1892; *Florian Geyer*, 1896. Birinci Dünya Savaşından sonra doğa dininden kaynaklanan romanlar ve şiirler yazdı. *Der Bibepelz* (Kunduzkürkü), 1893; çağın en iyi komedilerinden sayılır. 1912 Nobel Edebiyat Ödülü'nü almıştır.
4. Euripides (M.Ö. 480-406): Yunan tragedya yazarı. Özellikle sofistlerden etkilenmiş; aşk tahlili, ağırlıklı kadın rolleri, koronun konudan ayrı bir nitelik kazanması gibi yenilikler getirmiştir.
5. Kleist, Heinrich von (1777-1811): Alman yazar. İdealizme tutkundu. Tiyatroyu gerginliklerini dile getirme aracı olarak gördü. 34 yaşında intihar etmiştir.
6. 1922 Şubat'ında Çeka'nın kaldırılmasından sonra Sovyet polis örgütüne verilen ad. 1934 Temmuz'unda kaldırılmış, şefi Yago 1938 Martı'nda idam edilmiştir.
7. Michealis, Karin (1872-1950): Danimarkalı yazar.
8. Gerçekte Yeni Zelanda'ya yakın bir takımada. Greenwich'in tam karşısında yer aldığı için bu adla anılır. Benjamin burada geçmişle ilgileniş biçimini, geçmişin, üzeri zaman tortusuyla örtülmüş ve bu arada incileşmiş deneyimlerini açığa çıkarmak için derinlere dalışını kastediyor.

9. Aralık 1917'de Lenin'in teklifiyle kurulan siyasi polis teşkilatı.
10. Elea'lı Zenon'un (M.Ö. 490-430) hareketin imkânsızlığını kanıtlamak için başvurduğu öykü. Aşil, kendisinden önce yola koyulan kaplumbağaya asla yetişemez; çünkü koşmaya başlayınca önce kaplumbağanın bulunduğu yere varması, o noktaya ulaşınca, bu sefer kaplumbağanın varmış bulunduğu noktaya ulaşması gerekecek, bu sonsuza kadar böyle sürecekti.
11. Almanca'da hem küçük sosis, hem değersiz kişi anlamına gelir.
12. 1936-1939 yılları arasında Moskova'da çıkan, Brecht'in editörleri arasında bulunduğu, Benjamin'in yazılarının yayımlandığı gazete.
13. *Alman Tragedyası'nın Kökenleri Üzerine*, 1928.
14. *Leben Eduards des Zweiten von England*, Marlowe'un taslağına dayalıdır. Brecht bunu basitleştirerek yeniden L. Feuchtwanger ile birlikte yazmıştır. 1924'te Munich Kammerspiele'de sahnelenmiştir.
15. El yazmalarında isim tam olarak okunamamıştır. Kastedilen belki Alman romancı ve oyun yazarı H. H. Jahnn'dır. (1894-1959)
16. Asıl metinde değişik bir sözcük var, ancak okunamıyor.
17. Kurella, Alfred (1895-1975): Alman yazar, editör, politikacı.
18. Kun, Bella (1885-1937): Macar devrimci ve gazeteci. Budapeşte ayaklanmasında tutuklanmış, işgale karşı gelişen ulusal hareket başlayınca serbest bırakılarak Dışişleri Halk Komiserliği'ne atanmıştır. Kurduğu proletarya diktatörlüğü yıkılınca SSCB'ye geçti. 1928'de Komitern, Batı Avrupa Ülkeleri Kolu'nun başkanı oldu. Troçkist olmakla suçlanarak idam edilmiştir.
19. Gabor, Andor (1884-1953): Macar şair ve gazeteci.
20. Bürokratlaşmış Sovyet memuru kastediliyor.

—

Walter Benjamin
Brecht'i Anlamak

Brecht'i Anlamak yıllar sonra yeni basımına yer verdiğimiz bir Metis Klasiği. İlk kez 1984'te yayımlamıştık. Kitabın önemi yirminci yüzyılın en çok tartışılan sanat ve estetik kuramcılarından Benjamin ile bir tiyatro kuramcısı ve uygulamacısı olarak son derece etkili olan Brecht'i, aynı zamanda dost olmuş, tartışmış ve birbirini etkilemiş bu iki özel şahsiyeti bir araya getirmesi... Brecht'in sanatını Benjamin anlatıyor:

"Brecht için neyin belirleyici olduğunu bir çırpıda söylemek isteyen bir kişinin şu cümleyi kullanması akıllıca olacaktır: 'Onun konusu yoksulluktur.' Düşünürlerin, varolan pek az sayıdaki geçerli düşüncelerle; yazarların, sahip olduğumuz pek az sayıdaki sağlam formülasyonlarla; devlet adamlarınınsa insanların yetersiz enerji ve zekâlarıyla nasıl yetinmek zorunda olduklarıdır tüm çalışmalarının teması... Brecht'in yoksulluğu bir tür üniformadır ve onu bilinçli olarak giyen herkese yüksek bir rütbe verir. Kısacası, insanın makine çağındaki fizyolojik ve ekonomik yoksulluğudur. 'Devlet zengin, insanlarsa fakir olmalıdır; devlet pek çok şey yapabilmeli ama insanlara az şey yapabilme izni vermelidir.' Bu, Brecht tarafından formüle edildiği, verimliliğinin araştırıldığı ve çelimsiz ve dağınık görünüşüyle ortaya çıkarıldığı şekliyle, yoksulluğun genel insan hakkıdır."

Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-975-342-277-2

Metis Yayınları
www.metiskitap.com