

T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
OYUNCULUK ANASANAT DALI

BERTOLT BRECHT'İN TİYATRO
OYUNLARINDA TARİHSELLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
KAMİL GENÇTÜRK

Tez Danışmanı
Prof. Dr. METİN BALAY

HAZİRAN 2009
İSTANBUL

T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
OYUNCULUK ANASANAT DALI

BERTOLT BRECHT'İN TİYATRO
OYUNLARINDA TARİHSELLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
KAMİL GENÇTÜRK

Tez Danışmanı
Prof. Dr. METİN BALAY

HAZİRAN 2009
İSTANBUL

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Programı yüksek lisans öğrencisi **Kamil GENÇTÜRK** tarafından hazırlanan “**Bertolt Brecht’in Tiyatro Oyunlarında Tarihsellik**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 16.10.2009

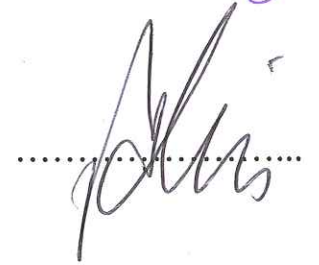
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof.Dr.Metin BALAY
Danışman-Yeditepe Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Fakiye ÖZSOYSAL
İst. Üniv. Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



ÖNSÖZ

Sosyalist dünya görüşünü benimseyen ve eserlerini Marksist felsefe doğrultusunda biçimlendiren Brecht, tüm görüşlerini katı ve dogmatik bir tutumla değil, yaşamın diyalektik akışına uygun eleştirel, yaratıcı bir biçimde ele almış, sanatı ile Marx'cı estetiğe değerli katkılarda bulunmuştur. Tiyatrosunu devrim silahı olarak kullanmayı seçen Brecht, tiyatroyu karşıt ideolojilerin kapıştığı bir alan olarak görmüş, oyunlarını tarihsel-toplumsal sürecin ve yaşam temellerinin kavranması, eleştirilmesi için yazmıştır.

Bertolt Brecht'in tarihsellik anlayışı doğrultusunda eserlerini nasıl oluşturduğuna yönelik çalışmamızı giriş bölümü dışında iki ana bölümde incelemek mümkündür. İlk olarak genel bir bakış açısıyla sanatta tarihsellik anlayışı üzerinde durulacak, sonrasında ise Bertolt Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosu ve tarihsellik anlayışı irdelenecektir. Model iki oyun üzerinde tarihsellik bağlamında dramaturgi çalışması yapılırken bir diğer taraftan da Brecht'in tarihsellik anlayışını oyunlarında nasıl kullandığı ve nasıl yapılandığı gösterilmeye çalışılacaktır. Hem politik hem de ekonomik koşulların insanların hayatlarını nasıl belirlediği, ideolojilerin tüm algılama, tüm yaşama gücünü nasıl değiştirdiği ve yine hayatın ne türlü çatışmalardan beslendiği sorunsalı üzerinden gidilerek oluşturulan bu çalışma, aslında Bertolt Brecht'in amaçlarının daha doğru kavranması, yapmak istediği, özlemini çektiği geleceğin tiyatrosunun daha iyi anlaşılması için gerçekleştirilmiştir.

Bertolt Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatrosu ve Marksist felsefe doğrultusunda tarihsellik anlayışı temelinde inşa edilen bu çalışmanın planlanmasında, doğru yöntemler ve doğru biçimlerle oluşturulup yazılmasında gerek bilgisi gerekse tecrübesiyle yol gösteren danışmanım Sayın Prof. Dr. Metin Balay'a, kaynak arayışımız sırasında katkıda bulunan Sayın Yılmaz Onay'a, çalışma sırasında oluşan her türlü sorunda yardımını ve dostluğunu esirgemeyen Sayın Hasan Şahintürk'e ve tüm bu süreçte desteğini, hoşgörüsünü esirgemeyen tüm arkadaşlarıma ve de eşime teşekkür ederim.

HAZİRAN 2009

KAMİL GENÇTÜRK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa no
ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
ÖZET.....	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. TİYATRODA TARİHSELLİK VE BERTOLT BRECHT'İN EPİK- DİYALEKTİK TİYATRO ANLAYIŞI.....	8
2.1. Tiyatro Sanatında Tarihsellik Kavramı.....	8
2.2. Bertolt Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatro Anlayışı.....	16
2.2.1. Epik-Diyalektik Tiyatro	16
2.2.2. Bertolt Brecht'in Tarihsellik Anlayışı.....	24
3. BERTOLT BRECHT'İN TARİHSELLİK ANLAYIŞININ “CESARET ANA VE ÇOCUKLARI” OYUNU İLE “GALİLEİ’NİN YAŞAMI” ADLI OYUNUNA YANSIMASI.....	34
3.1. “Cesaret Ana Ve Çocukları” Oyununda Tarihsellik Anlayışı.....	34
3.1.1. Cesaret Ana Ve Çocukları Oyununun Tarihsel Açıdan Dramaturjik İncelenmesi.....	39
3.1.2. Sonuç.....	70
3.2. Bertolt Brecht'in “Galilei'nin Yaşamı” Oyununda Tarihsellik Anlayışı.....	74
3.2.1. “Galilei'nin Yaşamı” Adlı Oyunun Tarihsel Açıdan Dramaturjik İncelenmesi.....	78
3.2.2. Sonuç.....	124
4. SONUÇ.....	131
KAYNAKÇA.....	134
ÖZGEÇMİŞ.....	138

T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANATDALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BERTOLT BRECHT'İN TİYATRO
OYUNLARINDA TARİHSELLİK

Hazırlayan
Kamil GENÇTÜRK
Tez Danışmanı
Prof. Dr. Metin Balay
HAZİRAN 2009

ÖZET

Bertolt Brecht Marksizm de önemli olan diyalektik ve tarihselleştirme yöntemini sanatında maddeci bir anlayışla yoğurmuş, tarihselleştirmeyi güncel olanın tarihsel hale getirilmesi, yani güncelliğin tarihin yasalarına kabul ettirilmesi amacıyla gerçekleştirmiştir. Brecht tarihsellik ile tarihsel olaylara ve onların edebiyattaki yansımalarına farklı bir açıdan bakıldığında bambaşka sonuçlar vereceğine inanmış böylece tarihin bugüne kadar süren seyridişinin değiştirilebileceğini göstermek istemiştir. Tarihselleştirme sayesinde kişilerin olaylara olan dürtüleri ve davranışlarıyla çelişkiler ortaya serilmiş bu yöntemle seyircinin oyuna olan mesafesi korunarak(yabancılaştırılarak) tüm çalışmalar nesnel bir tabana oturtulmuştur. Brecht oyunlarında geçmiş zaman dilimlerindeki tarihsel dinamikleri görünür kılmaya çalışmış, epik- diyalektik tiyatrodaki kapitalizm ve sınıflı toplum eleştirisi yaparak seyircisini düşünmeye çağırmıştır. Sanatını ezilen sınıflara gerçeği kavratmak için değil, sadece gerçeği değiştirme gücünü aşlamak için kullanmıştır. Brecht'in oyunlarında tarihsellik güçlendikçe dolayısıyla yabancılaştırma da yetkinleşmiş, oyunlarında tarihsellik en belirgin yöntem olarak yerini almıştır.

Hazırlanan bu eserde ilk olarak sanatta tarihsellik kavramı incelenecek ve Bertolt Brecht'in sanat anlayışı içerisinde tarihsellik yöntemini nasıl kullandığı iki model oyun ile örneklenecektir.

Anahtar sözcükler: Brecht, tarihsellik, diyalektik, çatışma

ABSTRACT

Bertolt Brecht blended the dialectic and the method of historical update that are important for Marxism with a materialist understanding and fulfilled the historical update so as to record current events in history namely, to adopt currency to historical laws. Brecht believed it would bring different outcomes when historicity, historical events and their reflections in the literature are evaluated in a variety of perspectives in this manner, he wanted to show it's possible to change the historical progress so far. Thanks to historical update the contradictions were introduced by means of impulses and behaviors of people towards events and by this method all studies were set on an objective foundation by keeping the distance between the spectator and the play (making them alienated). In all his plays, Brecht, tied to make historical dynamics in past periods visible, called his spectators for thinking by criticizing capitalism and classified society in the epic-dialectic theatre. He used his art only to instill with the power of changing the reality not to make oppressed classes to comprehend the reality. In his plays, so as historicity got strong consequently alienation matured and historicity took its place as the most obvious way in his plays.

In this prepared study, firstly, the concept of historicity in the art will be examined and how Bertolt Brecht used the historicity method in understanding of art will be illustrated by two model plays.

Key words: Brecht, historicity, dialectic, skirmish

1.GİRİŞ

Tarih, kendine özgü metot ve konusu olduğu gibi diğer bilim dallarıyla ilişkili olan bir bilim dalıdır. Bunun yanı sıra sinema, tiyatro, roman ve şiir gibi popüler olsun olmasın, sanat ve edebiyat türlerine olaylar, insanlar, düşünceler açısından zengin açılımlar sunmuştur. Her alanda ve her çağda sanatçılar eserlerini yaratırken gerek içinde buldukları çağdan gerekse geçmiş çağlardan ilham almış böylelikle sanat çağrışım ve sentezlerle yeniden yaratılmıştır. Sanat eserleri yaratıldığı zamandan ve olaylardan etkilenecek var olmuş, değişen dünya düzeniyle beraber gelişip yeni biçimler kazanmıştır. Eserlerin yaratıldığı tarihsel koşullar, tıpkı sanat eserleri gibi o zamanda yaşayan insanlar tarafından oluşturulmuş, yaşatılmış ve değiştirilmiştir.

Yüzyıllar boyunca insanların tarihi algılamalarında etkin olanın akademik tarih değil sanat ve edebiyatın sunduğu tarih olduğu görülür. Bunun en önemli nedeni ise bu türlerin insanı ve yaşamı daha gerçekçi olarak yansıtılabilmeleridir. Tarihi yaşamla bütünleştiren İspanyol felsefeci Gasset:

“Tarih demek, geçmişe yeniden can verme, geçmişini hayalinde yeniden yaşatmaktır. Tarih bir mummy müzesi olmaktan çıkmalı, gerçekte neyse o olmalıdır: Coşkulu bir canlandırma denemesi. Ölüme karşı açılmış bir şanlı savaştır tarih.”¹

Tarihi tek başına olgular ve belgeler değil aynı zamanda tarihçinin yorumu da oluşturduğundan tarihin gerçekçiliği zaman içinde tartışılır hale gelmiştir. Bir tarihçi, gününü yaşayan bir insan olarak geçmişini ancak kendi yaşadığı zamanın bakış açısından incelemiş dolayısıyla çağına insan var oluşunun koşulları ile bağlı kalmıştır.

Geçmişe, yaşanan toplumsal durumlar ve değişimler açısından bakıldığında, tarihçinin olayları olduğu gibi kaydetmeden kendi çağı içerisinde koşulları değerlendirdiği yani tarihin aslında o çağa ait bir tarih olduğu görülmektedir. Yani tarih göreceli yorumlara ve her zaman değişime açık bir bilimdir.

Toplumsal yaşamdan beslenen sanatların başında gelen tiyatro sanatını tarihsellikten ayrı düşünmek mümkün değildir. Geçmişte yaşanan olayların ciddi eylemleri içermesi, savaş ve mücadelelerle gelişmesinden dolayı aradığı hareket ve çatışma öğelerini tarihin içinde bulmuş olan tiyatro sanatı, oyunlarının iskeletini kurmak için bu olaylardan fazlasıyla yararlanmış, tarih boyunca pek çok oyun yazarı hem yaşadıkları çağı hem de iz bırakmış olan tarihsel olayları

¹ Jose Ortega Y Gasset, **Tarihsel Bunalım ve İnsan**, Çeviren: Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 51.

oyunlarında konu etmişlerdir. İnsanlık tarihi boyunca olayları başlatan, yürüten, güçlü ve tarihsel kişilikleri vazgeçilmez kahramanlar olarak tragedyalarda ve romantik dramlarda kullanmıştır.

Tarihsel tiyatro oyunları konularını tarihten almış, toplum için önemli olayları işlemiş olmasına karşın tarihi verilerden yola çıkarak çağdaş yaşama göndermeler yapmaktan hatta uyardıktan da geri kalmamıştır. Bazı tiyatro eserleri pek çok kez yeniden yazılmış ve yazılmış oldukları dönem içerisinde oluşan yeni akımlardan etkilenerek şekillenmiştir. Tiyatro sanatı insanlık tarihinin hemen her dönemine tanıklık etmiş ve onunla birlikte gelişip değişmiştir.

Tarihi tiyatro oyunları yazılış kalitesi ile doğru orantılı olarak yazıldığı dönemin edebiyat tarihine görkemli bir görünüş katmıştır. Özellikle toplum ve düşünce hayatında büyük devrimlerin yapıldığı, daha başka bir deyişle insanların yaşadıkları toplumun doğal değişimini bilinçli bir biçimde yeniden değiştirdikleri çağdaş tarihe bakış bu oyunlar sayesinde yeni boyutlar kazanmıştır. Siyasal bilince sahip toplumlarda tiyatro yazarlarının tarihi tiyatro ve roman alanında çok daha güçlü eserler vermiş olduğu görülmektedir.

Tarihin göreceli özelliği karşısında bir sanat dalı olan tiyatrodan tarihi oyunlarında tarihsel gerçekliği olduğu gibi yansıtması elbette ki beklenemez. Söz konusu olan sanatın doğası gereği yeniden yaratım yani yazar ya da yönetmenin tarihten aldığını kendi amacı doğrultusunda yeniden biçimlendirmesi gerektiğidir. Sanatçının öncelikli olarak görevi kendisinden beklenen, sanatına karşı olan sorumluluğunu yerine getirmesidir. Kaldı ki yaratım konusunu tarihten alması ve yazılmış olması onun tamamlanmış olduğu anlamına gelmemekte oyun ancak sahnelenme öğelerinin de tam katılımıyla(oyuncu, kostüm ve dekor tasarımcısı, ışık uzmanı vb) bir bütün sayılmaktadır.

Aristoteles "Poetika" adlı eserinde tarihle tiyatroyu karşılaştırmış, ikisi arasındaki önemli ayrımın tarihçinin daha çok geçmişte gerçekten olanı anlatırken ozanın ise olabilir olanı anlatması olduğunu belirtmiştir. Tiyatronun insanları hakiki dünyadan ideal dünyaya götüren bir köprü olduğunu söyleyen Schiller ise "Trajedi Sanatı Üzerine" adlı yazısında trajedinin gayesinden şöyle bahsetmiştir.

"Trajedi, tarih gibi olayları hakikate uygun bir şekilde tespit etmez, tarih gibi yalnız neden ve nasıl olduğunu bildirmez, onun gayesi: olanı duyurmak, insanları olaylar karşısında hayran bırakmaktır(...) Bir trajedi şairi, hakikate sadık kalmayı düşünmez, olayları kendi düşünce ve duygularıyla serbest bir şekilde, istediği gibi işler; tarihteki hakikati şiir sanatının kanunlarıyla kavrar, ama bu sırada da gene tabiatın kanunlarından ayrılmaz. Şiir sanatının tabiat kanunlarından ayrılmaması, hakikatten ayrılmaması

demektir ve işte bunun için de tarihteki hakikat, şiir sanatının adesesinden geçerek sanat alanında gene bir hakikat olur.”²

Tiyatro eserlerinin ve tiyatronun evrenselliğinin en önemli koşulu olan inandırıcılık öğesi oyunlarda tarihsel gerçekliğin birebir olması değil ama en azından tarihsel gerçeklikle örtüşmesi anlamına gelmektedir. Ayrıca tarihi gerçekliklerin tümüyle reddedilmesi tarihi bir oyunun özüne aykırı olacağından sahneye getirilecek kişiler, olaylar ve düşüncelerin seçiminde günümüzü, günümüz insanını ilgilendirmesi, etkilemesi de önem kazanmaktadır.

Tiyatro tarihi açısından büyük önem taşıyan Epik-diyalektik tiyatronun kurucusu, oyun yazarı, şair ve kuramcı olan Bertolt Brecht tiyatroyu “İnsanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulması” olarak tanımlamıştır.³

Eğlendirme ve öğreticilik görevini bir arada götüren Epik-Diyalektik Tiyatro özdeşleşme yerine yabancılaştırmayı, duygu yerine akli, büyüleyen yerine anlatan bir tiyatro anlayışını benimsemiş ve Bertolt Brecht bu amaç uğruna hayatının sonuna kadar çalışmıştır.

Bertolt Brecht’in epik-diyalektik tiyatrosunun kendine özgü halkçı anlatıma ulaşması yıllarını almış; bitmeyen sabırlı araştırmaların, incelemelerin ve denemelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Brecht sanıldığı gibi aksine ilk günden itibaren dramatik bir sanat kurup ona yaslanarak eserlerini kaleme almamış tam tersine uzun zaman aramış, yoklamış, incelemiş ve taklit etmiştir. Brecht’in eserlerine bakıldığında örnekleri, düşünceleri, modelleri bilinçli bir şekilde almış ve hepsinden biraz yararlanmış olduğu görülecektir.

Brecht’in yazdığı her eserin bir kökeni, biçimi, araştırması vardır. Bilinçli bir öğrenci gibi, bir tema üzerine ödevler yapar ve bunlar “Lernstücke”(öğrenme piyesi) diye adlandırılır. Sonrasında popüler bir anlatım ustası olduğundan “Lehrstücke”(oyuncular için araştırmalar) aracılığıyla kendi görüşünü sergileyen kısa öğretici parçalar meydana getirmiştir. Hamlet’i, Macbeth’i, Romeo ve Juliette’i, Marie Stuart’ın bazı sahnelerini yeniden yaratmaya kalkışan Brecht aslında öğretmen olmak ister ve her piyesini, her alıştırmasını bir dersle bağlar. “Tiyatro İçin Küçük Organon” adlı kitabında bu öğretiminin özünü açıklamıştır.⁴

Brecht’in kariyerinde öfke duygusu politik ve sosyal mücadeleler için dürtüyü harekete geçiren önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmakta, Brecht’in dünyayı değiştirme

² Ramazan Kaya, **Tarihin Hayat Bulma Alanı: Tiyatro**, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı: 8, Burdur, Aralık 2007, s. 202.

³ Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s. 19.

⁴ Bertolt Brecht, **Halkın Ekmeği**, Çeviren: A. Kadir –A. Bezirci, Hilal Yayıncılık, İstanbul, 1974, s. 33.

mücadelesinde önemli bir yer tutmaktadır. Yazarlığının ilk evresinde dışavurumculuğun etkisi altında eserlerini vermiş, orta sınıf kültürünü yakından tanıyan Brecht, daha bu ilk yapıtlarında bile burjuva değerlerine son derece sert bir biçimde karşı çıkmıştır.

Brecht'in tiyatrosu en yüksek anlamıyla popülerdir. Tüm eserlerinde halkın canlı, kaygısız ve sağlıklı güçlerine değinen temaları sahneye koymuş, seyircisini alçaltacak, alkışlatacak, köreltecek yerde yüceltmiş ve de soylulaştırmıştır. Onlara durumlarını, tarihsel rollerinin önemini göstermiş düşünmeye ve denemeye zorlamıştır. Dram yazarı, şair, romancı, denemeci olan Brecht hayatı boyunca eserlerinde insan gelişiminin mutlak değerlerine inanmış, diğer insanlara da bunu aşılamıştır.

Brecht'e göre estetik etkinin işlevi toplumsal ve ahlaksal bir dönüşüm meydana getirmektir ve tüm amacı kitleleri, piyeslerini görenleri, dinleyenleri değiştirebilmektir. İnsanlar tiyatrodan çıktıklarında sadece sarsılmış değil aynı zamanda değişmiş olmalı ve iyiye, bilinçli bir uyanışa ve eyleme yönelmelidir.

Brecht'e göre epik-diyalektik tiyatronun temelini oluşturan üç önemli faktörden söz edebiliriz. Bunlardan birincisi; tiyatronun konusunu toplumsal yaşamdan almasıdır. Ona göre tiyatro yapıtları toplumun önemli gerçeklerini yani işsizlik, açlık, ekonomik çöküntü, savaş gibi gerçek sorunlarını ele almalıdır. Brecht'in yaşamının ve sanatının tüm evrelerinde belirleyici olan "savaş" kavramı ise eserlerinde de görüleceği üzere zaman içinde sanatsal bakış açısıyla birlikte değişip, gelişmiştir.

Elli sekiz yıllık yaşamı boyunca Brecht iki büyük Dünya Savaşı görmüş ve tüm yaşamı boyunca bu savaflara, onları hazırlayan nedenlere ve savaşların sonuçlarına istemeden tanık olmuştur:

"Hayır, yıkılmış kentlerin karşısında olağanüstü bir sarsıntı geçireceğimi beklemiyordum. İnsan yıkıntılarının karşısında yeterince sarsıldım çünkü... Bakıyorum da kentler, oralarından buralarından azıcık sümüklüböcek kabuklarını çağırıştırıyor bana. Kentleri bağımsız bütünlükler gibisinden değerlendirmiyorum, yollara saçılmış sümüklü böceklerin barınakları diye düşünüyorum. Kafamı kurcalayan, artık insanları barındıramaz olmuş kentler değil, kentsiz kalmış insanlar, yalnızca bu."⁵

Siyasal bir yapıya sahip olmasına rağmen seyirciye siyasi bir görüşü benimsetmeyi hedeflemeyen Brecht'in vurguladığı diğer bir önemli nokta ise tiyatrodaki tarihselleştirmedir. Brecht için tiyatro, dünden bugüne aktarılan olayları bugünün koşullarında tarihsel süreciyle

⁵ Bertolt Brecht, **Sosyalizm İçin Yazılar**, Çeviren: Mehmet Tim, Günebakan Yayınları, İstanbul, 1997, s.104.

birlikte incelemeli, sahne üzerindeki olay ve kişiler tarihsel yani kalıcılıktan uzak ve değişken olmalıdır.

Brecht'in tiyatro tanımında vurguladığı son nokta ise tiyatronun eğlendirme işlevidir. Tiyatronun bir gösteri sanatı olduğunu ve ne anlatırsa anlatsın ilk başta izlenebilir olmayı hedeflemesi gerektiğini söyler. Bu yüzden sahne bir ahlak panayırına dönüştürülmemeli tiyatro öğreticilik ve eğlendirme işlevlerini bir arada gerçekleştirebilmelidir.

Epik–diyalektik tiyatro kalıplaşmış değer yargılarını ezberletmeye çalışmaz, öncelikle seyircinin insanın değişebileceğini ve çevresini değiştirebileceğini fark etmesini ister. Bunun yolunun da dünyaya eleştirel gözle bakmaktan ve değiştiren bir tiyatrodan geçmesi gerektiğinden bahseder.

Gösterilerinde savunduğu ideolojilerle bu gösterilerin hızlı bir şekilde sahnelenmesi arasında kaçınılmaz bir çatışma içinde kalan ve faşizme doğru hızla ilerleyen bir ülkede yaşayan Brecht öncelik tercihini estetik olmaktan çok politik olmaktan yana kullanmıştır. Brecht'in oyunculuk eğitimi üzerine kitap yazabilmesini sağlayan formüllerin neredeyse hepsi zorunlu sürgündeyken doğan fikirler olmuş, fakat Brecht bu teorileri pratiğe dökebilme şansını ancak hayatının son yıllarında Berliner Ensemble'da yakalayabilmiştir.

Epik-diyalektik tiyatro, seyircinin sahnedeki karakterlerle ya da olaylarla yabancılaştığı takdirde gerçeğin yeni bir yüzünü görme fırsatına sahip olacağı düşüncesinden yola çıkarak seyircinin gerçek üzerine düşünmesini, onu iyice tanımasını, kavramasını ve yeni bir bilince varmasını sağlamaya çalışır. Epik-diyalektik tiyatrodaki sahne ile seyirci arasındaki özdeşleşmenin kırılmasıyla yabancılaştırma ortaya çıkmıştır.

Yabancılaştırma; bir nesnenin bir davranışın ya da bir olayın kendi doğal kimliğinden sıyrılarak değişik bir kimliğe büründürülmesidir. Brecht epik-diyalektik tiyatrosunda estetik ilke olarak benimsediği yabancılaştırma tekniğini “Anlaşılması amaçlanan olgunun alışıldık, bildik olandan soyutlanarak şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi” olarak açıklar.⁶

Brecht'in yabancılaştırma tekniğinin tarihselleştirme ve diyalektik olarak iki odak noktası vardır. Tarihselleştirme; gerçeği toplumsal, tarihsel ve yöresel olarak gösterme sürecidir. Bu yüzden Brecht oyunlarında açık son biçimi kullanılır. Diyalektik ise karşıtlıkların uyumudur. Her olgunun içinde barındırdığı tez ve anti-tezi gözler önüne sermektedir. Bu yüzden tüm oyunlarındaki karakterler çelişkileri içerisinde gösterilir.⁷

Tiyatro tarihi açısından büyük önem taşıyan epik-diyalektik tiyatro tüm zamanların tiyatro anlayışlarına karşı gelmiş daha sonrasında oluşan pek çok yeni tiyatro anlayışının ve

⁶ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, s.182.

⁷ Ayşin Candan, **20. Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s.158.

biçiminin oluşmasına öncülük etmiştir. Bu tez çalışmasındaki en temel amaç, Bertolt Brecht'in epik–diyalektik tiyatrosunun oluşumunda ve kuramında tarihsellikten nasıl yararlandığını saptamak, çoğu zaman anlaşılmakta ve de sahnelemekte düşülen yanlışları bir parçada olsa giderebilmektir. Brecht'in oyunlarını hangi düşüncelerle, nelerden yararlanarak hangi tarihsel koşullar içinde yazdığını bilmek, onu anlamak ve en doğru biçimde yorumlamak adına önemli olacaktır.

Bu tez çalışmasında öncelikle Brecht'in epik tiyatro üzerine yazmış olduğu kuramsal yazılar incelenmiş, daha sonrasında tüm oyunları okunarak, iki model oyun üzerinde tarihsellik anlayışı doğrultusunda dramaturji çalışması yapılmıştır.

Brecht'in oyun yazarlığı ve tiyatro düşüncelerini tam olarak anlayabilmek adına epik-diyalektik tiyatrodaki kullanılan tekniklerden bahsedilecek böylece “Epik-diyalektik tiyatro nedir?” sorusuna yanıt aranacaktır.

Batıda tiyatro iki bin dört yüz yıl boyunca Aristoteles kuramıyla beslenmiş ve yaşamıştır. Aristoteles'ci tiyatro anlayışı; seyirciyi duygulandıran, oyundaki kahramanla birleştirip ortadaki eyleme katan, tiyatronun büyüüne inandırıp korku, acıma duyguları ile “katharsis(arınma)” olgusunu gerçekleştiren bir anlayıştı. Brecht'in tiyatro kuramının en belirgin özelliği onun Aristoteles'ci olmayışındır. Brecht tümüyle epiktir. Oysa ünlü oyun yazarı E. Ionesco'ya göre tiyatro tümüyle dramatik bir yapıya sahipti ve Brecht'in anlayışının tersine epik olması düşünülemezdi. Victor Hugo ise kendi dram anlayışını şöyle tanımlamıştı “Dram süblime (ince, yüce) ile grotesque (kaba, saba, aşağı bayağı) karışımıdır.”⁸

Brecht toplumsal kavgaların, dönüşümlerin çok ani yaşandığı ve sanatın bu değişimlerden doğrudan etkilendiği bir dönemde tiyatro anlayışını sürekli gözden geçirmek zorunda kalmış, böylece tiyatro anlayışı süreçte değişip, gelişmiştir. O'nun farklı tarihlerde yazılmış iki ayrı yazısı okunduğunda Brecht'in Brecht'i yadsıdığı zaman içerisinde kendi kendisiyle çatıştığı görülecektir. Dolayısıyla; Brecht'in oyun yazarlığı ve tiyatro anlayışı üzerine çalışılırken referans alınması gereken nokta öncelikle onun teorik yazılarından çok oyunları olmalıdır. Oyunlarında siyasal bir kimlik olmasına karşın asla bir siyasal partinin sözcüsü ya da ideolojinin adamı olmamış, her şeyi eleştirel bir tavırla sözünü sakınmadan yazmış ve sahnelemiştir.

İkinci bölümde tiyatro sanatında tarihsellik anlayışı ve Bertolt Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosu ele alınacaktır. Öncelikli olarak tarih kavramı irdelenecek ve tarihin sayfalarında sanatın nasıl geliştiği anlatılacaktır. Tarihi ve tarihsel olan eserler arasındaki farklara değinilerek,

⁸ Bertolt Brecht, **Bir Derleme Bir Oyun**, Çeviren: Teoman Aktürel, İzlem Yayınevi, İstanbul, 1963, s. 9–14.

tarihsellik anlayışı doğrultusunda yazılan oyunlar sınıflandırılacaktır. Daha sonraki aşamada Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatrosu incelenecek, bu yeni estetik biçimi oluşturan gestus, yabancılaştırma etmeni gibi öğeler açıklanacak ve tiyatroya kazandırdığı yenilikler incelenecektir. Böylelikle eserlerini Marksist felsefe doğrultusunda kaleme alan, oyunlarını kitleler için bir eleştiri yöntemi haline getiren ve tiyatrosunu epik- diyalektik olarak adlandıran Brecht'in bu yeni oluşumu nasıl gerçekleştirdiği ve hangi koşulları arzuladığı sorularına karşılık aranacaktır. Tüm bunların sonunda Brecht'in tiyatrosunun en temel kavramı olan tarihsellik anlayışı açıklanacak ve onun oyunlarında nasıl bir tarihselleştirme yöntemi izlediği örnekler ışığında incelenecektir.

Brecht pek çok çağdaşı gibi sosyalist akımın etkisi altında kalmış ve eserlerini ezilen sınıfların kurtuluşuna hizmet etmek için kaleme almıştır. Tarihteki hiçbir olayın evrensel değerlerle ya da tarihle yargılanmaması gerektiğini savunan yazar her olayın kendi tarihsel koşulları içinde incelenmesi ve yargılanması gerektiğini savunmuştur. Tiyatrosunun en önemli ögesi olan yabancılaştırmanın temelini tarihselleştirme olarak belirleyen Brecht, yaşadıkları çağdaki olayları geçmişte yaşananlarla harmanlamış, sağladığı uzak açı ile seyirciye eleştirel bir bakış açısı kazandırmıştır.

Üçüncü bölümde ise seçilmiş olan "Cesaret Ana ve Çocukları" oyunu ile "Galilei'nin Yaşamı" oyunları incelenecek, hem yazıldığı tarihsel koşullar hem de Brecht'in tarihselleştirme anlayışı doğrultusunda dramaturgileri yapılacaktır.

Sonuç bölümünde ise yapılan tüm saptamalar ışığında Brecht ve onun oyunlarındaki tarihsellik bir kez daha vurgulanacak, tarihsellik kavramının tiyatro için önemi anlatılacaktır. Epik-diyalektik tiyatro gibi tiyatro ve yazın tarihine damgasını vurmuş bir oluşumun tarihsellik kavramı etrafında nasıl kurulduğu, Brecht ve onun gibi bakan diğer yazarlar için nasıl bir önem taşıdığı sorularına cevap verilmeye çalışılacak ve de tarihsellik anlayışının eleştirel bakış açısı için vazgeçilmezliği gözler önüne serilecektir.

2. TİYATRODA TARİHSELLİK VE BERTOLT BRECHT'İN EPİK- DİYALEKTİK TİYATRO ANLAYIŞI

2.1.Tiyatro Sanatında Tarihsellik Kavramı

16. yy. Burjuvazinin söz sahibi olmaya başladığı yani “tarihi kurgulamaya” başladığı yıllarda tüm olayları doğdukları tarihsel durumlardan ve tarihsel koşullardan yola çıkarak açıklamaya çalışan, giderek bu olayların nesnel içeriklerine ve bugünkü anlamlarına varmak için yine geçmişe bakmak gerektiğine inanan düşünce biçimlerinden etkilenecek “tarihsel tiyatro” oluşmuştur. Buna karşın ön örneklerini Aiskhylos’un “Persler” adlı oyunuyla Antik Yunan’da görmek de mümkündür.⁹

Tarihin antikçağ söylencelerinden ve ortaçağ dinsel hikâyelerinden kurtularak laikleştiği, dinsel-öğretici olanın yerine bireysel ve trajik olanın geçtiği, bu arada ulusçuluk bilincinin gelişip tiyatroların kurulduğu bu dönemde Shakespeare, Corneille, Racine ve Lope De Vega tarihsel oyunlar yazmışlardır. Bireyler kendi yarattıkları tarihin egemenliği altına girerek kendisini tarihsel trajik bir çatışmanın ortasına koymuş, böylece tarihsel oyunlar hem tragedya hem de idealist tarih anlayışıyla bütünleşmiştir. Romantik ve Alman Klasik tiyatrosu, Schiller ve Goethe ile tarihsel oyunlar verirken; bireyin karmaşık ilişkileri ve tarihin itici güç olarak görülmesiyle birlikte gelişip “Danton’un Ölümü” gibi oyunlarla da nesnellik ve devrimsellik kazanmıştır.¹⁰

İdealist felsefe, bilimsel gelişmeler ve insanların düşüncelerinde oluşturduğu değişimlerle çatışma içine girmiş, Alman felsefesinde büyük bir atılım sağlayan Hegel 19. yüzyıla diyalektik anlayışı ile damga vurmuştur. Alman aydınları yüzyıl başında kendilerini olağanüstü bir hal içinde bulmuş, bu durum ahlak-politika, ruh-madde, özne-nesne, kültür ve sosyalizm gibi ikili kavramlar aracılığı ile dile getirdikleri ikilemleri yoğun biçimde yaşamalarına yol açmıştır. Dolayısıyla bu olağanüstü koşullar aydınların bir yandan özne-ahlak- kültür sınırlarını açık biçimde görmelerine bir yandan da kendi dışlarıyla, işçi hareketi ve politikayla uzlaşma aramalarına neden olmuştur. Avrupa’da sürüp giden devrimci hareketlilik sosyalizmi bilimsel dayanaklara kavuşturmuş, işçi sınıfın bağımsız örgütlü bir güç olduğu tüm dünyaya kanıtlanmıştır. Sanayideki atılımlarla burjuva siyasal egemenliği pekişirken, işçi sınıfı ile burjuvazi arasındaki sınıf savaşı da tarih sahnesinde yerini almaya başlamıştır.

Fransız ve Alman romantik kuramcıları sanatın gelişimi içerisinde çeşitli evreler olduğunu ve her bir evrenin kendi içerisinde farklı dinamikleri bulunduğunu söylemişlerdir.

⁹ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, Şubat 1999, s. 398.

¹⁰ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995, s. 624.

Sanatın yaşam karşısında başlangıçtan beri somut gerçeğin benzerini yapmak ve soyut gerçekleri söz ve görüntü becerileriyle dile getirmek olarak iki temel tavrı olduğunu görmekteyiz. Sanatta yapılan tarihsel değerlendirmeler 18. yüzyılda başlamış romantizmin tarihselliği tıpkı evrim anlayışında olduğu gibi idealizm temellerine oturtulmuştur. Sanatın tarihsel gelişimi önceden belirlenmiş yasalara ve düzenlemelere göre gerçekleşmekte bunlar evrensel olarak kabul edilmektedir. Tanrısal aklın kendi bilincine varması biçiminde gelişir ve somut olanın tanrısal olana ulaşmak üzere geçirdiği değişim ve gelişimdir. Tarihsel koşullar içinde evrimleşen sanat bütün evrimini tarihsel ve kültürel ortamına göre şekillendirir. Bu bakış açısı klasik dönemin akılcı sanat anlayışına somut bir bakış açısı getirmekle birlikte bu evrim anlayışının doğalcı evrim anlayışından ve tarihsel görüşün de bilimsel tarihten epeyce farklı olduğu görülür. İdealist tarihselcilik ise tarihi insan açısından ele alır ve tarihin konusunu insan olarak belirler. Sanat, tarihsel çerçevesi içinde insanla olan ilişkisi ile ele alınmalıdır.

Doğalcı- gerçekçi akımın tohumları ise 18.yüzyılda atılan düşüncelerin tümünü son ve de keskin bir biçimde şekillendirmiş, yazarlar ve kuramcılar tarafından sonuna kadar bilinçli bir şekilde savunulmuştur. Gerçekçilik, tiyatro sanatının “taklit etme” özelliğini, somut gerçeklerin aslının benzeri olarak kopyalamak diye sınırlandırılmış tiyatroyu yeniden bilimle buluşturmuştur. Sanatta gerçekçilik kavramı çoğu zaman esnek ve belirsizdir. Kimi zaman nesnel gerçekçiliği tanıyan bir tutum olarak karşımıza çıkmakta kimi zaman da bir anlatım yolu ya da yöntem olarak tanımlanmaktadır. Gerçekçi oyunlar belli bir toplumsal gelişmeyi yansıtmakta, açık burjuva toplumunun sanatı olarak görülmektedir. Maddeciliğe ve nesnellığe dayanması bakımından “Aydınlanma Dönemi Burjuva Tiyatrosu” gerçekçi komedy ve gerçekçi tragediyayı başlatmış, böylece gerçekliğe sınıfsal açıdan yaklaşılması sağlanmıştır. Romantik tiyatroya karşı çıkış olarak gelişen “Gerçekçi Tiyatro” dendiğinde asıl anlaşılın bir sonraki evre olan “Eleştirel Gerçekçi Tiyatro”dur. Bu anlayış içinde pek çok görüş yer almakta; toplumun o günkü durumuna karşın bu eleştirel tutum alaycı, dönüşümcü ya da nihilist olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu farklı tutumlara karşın tüm yazarların ortak olan özelliği burjuva toplumuna olan bireysel ve romantik tutumlarıdır. Yöntemler farklı olsa da hepsinde emekçi sınıfın tarihsel görüşünü ve tüm çelişkileriyle toplumcu bir düzeni benimsedikleri görülür.¹¹

Toplumcu gerçekçilik yani toplumcu sanat geleceğin habercisidir. Onlar için geçmişe ait belli bir tarihsel dönem değil, gelecekte önemlidir. 19. yüzyılda kendi açılarından zirveye ulaşmış olan Karl Marx ve Friedrich Engels İngiliz ekonomi-politiği, Alman felsefesi ve

¹¹ Ernest Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çeviren: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1995, s. 103.

Fransız sosyalizmi gibi önemli üç düşünsel kaynaktan beslenmiş, eşit ve özgür bir insanlık ütopyasının yaşama geçirilmesinin teorisi ve pratiği olarak “Marksizm”i oluşturmuştur. Marksizm, aynı zamanda Marksist felsefi düşüncenin tanımlamasını veren ve bilimsel bir yöntem olan “Diyalektik Materyalizm”ide sunmuştur. Alman Felsefeci Hegel’in diyalektik anlayışını alan Marx, onu idealizmin mistik kılıfından çıkarıp doğanın ve toplumun materyalizm temeline oturtmuştur. Diyalektik materyalizm bu bileşimin bir ürünüdür. Diyalektik materyalizmin toplumsal-tarihsel alana uyarlanmasıyla birlikte yeni değerler dizisi “Tarihsel Materyalizm” ortaya çıkmıştır.

Hegel’in diyalektik yöntemi her kavramın bir karşıtı olduğu; çatışmanın tüm yaşamın ve eylemlerin temelini oluşturduğu düşüncesini savunmaktaydı. Bu arada doğa bilimlerinde yaşanan gelişmeler, metafiziğe öldürücü darbeler indirmekte diyalektiğin en canlı kanıtlarını da ortaya dökmekteydi. Doğal nesne ve süreçler üzerinde gelişen bilgi artık tümüyle maddi dünya ile ilişkilendiriliyor, hareket halinde değişken bir canlılık içinde tanımlanabiliyordu. Engels’in diyalektik anlayışında doğa:

“ (...) Hiç durmaksızın yeniden dönülen bir çemberin o sonsuz değişmezliğinde hareket etmemekte, tersine gerçek bir tarihsel evrimden geçmektedir.”¹²

Karşıtlıkların birbiriyle özdeş olduğunu savunan Hegel her şeyin karşıtını içinde taşıdığını söylemiştir. Hegel’ci mantığın ilk üç ulamı olan varlık-yokluk-oluş, bunların birbirine geçme ve dönüşme süreci olan tez- antitez- sentez kavramları diyalektik düşüncenin özünü oluşturmuştur. Hegel’de diyalektik öz olan çelişme mantıksal, dışsal ve evrimsel olarak işlerken Marx için tarihsel, dışsal ve devrimsel olarak işlemektedir. Diyalektiğin çatışmalarını sağlayan karşıtlıklar Hegel için özdeşken Marx için toplumsal süreçte uzlaşması mümkün olmayan ama bağımlı ve birlik olan karşıtlıklardır. Hegel yaşadığı çağ için böylesine devrimci bir yöntem olan diyalektik yöntemi, kendi idealizmini açıklamakta kullanmış fakat kendisinin ve yaşadığı çağın bilgi sınırları yüzünden bunu başaramamıştır. Hegel’in kurgusal varsayımlara dayanan ve bilimsel bir temeli olmayan idealizmi, kullandığı diyalektik yöntemle rağmen bilimde yaşanan yeni buluşlarla birlikte tümüyle çürütülmüş, bu idealizmin yerini Feuerbach’ta cisimleşen “Materyalizm” almıştır. Marx ve Engels bu materyalizmin etkisi altındaydılar ve Marx, eski ve kaba materyalizmin yerine, diyalektik temel üzerinde yükselen

¹² Friedrich Engels, **Ütopik ve Bilimsel Sosyalizm**, Çeviren: Sol Yayınları Yayın Kurulu, Sol Yayınları, Ankara, 1998, s. 75.

bilimsel materyalizmi inşa etmiştir. Artık klasik Alman felsefesinin yerini diyalektik materyalist felsefe almaya başlamış ve Marx bunu Hegel'in diyalektiğinden yola çıkarak başarmıştır.

Marksizm'in felsefede açtığı bu çığır, Engels'in "Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu" adlı yapıtında tüm açıklığıyla özlü bir biçimde anlatılmıştır.

"Diyalektik felsefede, hiçbir şey, kesin, mutlak ve kutsal değildir. Diyalektik felsefe her şeydeki ve her şeyin içindeki geçici niteliği açıklar; kesintisiz var oluş ve yok oluş, süreci ve daha aşağıdan daha yukarıya doğru sonsuz akış süreci dışında hiçbir şey onun karşısında duramaz. Ve diyalektik felsefenin kendisi de düşünen beyindeki başka bir şey değildir."¹³

Dinsel kavram ve fikirlerin maddi koşullardan türediğine işaret eden, günlük hayatın basit deneyimlerine yönelen Feuerbach materyalist yöntemi Marx'dan önce kullanmış fakat onun materyalizmi de din hakkında net ve ikna edici bir açıklama getiremediğinden Marx için yeterli olmamıştır. Ona göre bu soruların yanıtını veremeyen bir materyalizm anlayışı idealizme geri dönmekten kurtulamazdı. Feuerbach dini gerçek insana dönerek açıklamaya girişmiş fakat gerçek insana ulaşmak yerine onu bireyde, genel olarak insani varlıkta aramıştır. Bu yaklaşımla fikirler dünyasını açıklaması mümkün olamayan Feuerbach evrensel insan, sevgisi ideolojisine geri dönmüştür. Onun başaramadığını Marx'ın tarihsel materyalizmi başarmış, insan fikirlerini maddi dünyadan hareketle açıklamıştır.

Materyalist felsefede özne bilinçli ve iradeli bu yüzdende etkin olan insandır. Soyut değil toplumsal bir varlıktır ve toplumsal- tarihsel süreç içinde biçim kazanır. Bilinçten bağımsız olarak nesneyle olan ilişkisi ve karşılıklı etkileşimi bu süreci anlamlı kılar. Özne-nesne bütünlüğüyle yani birbirleri ile olan ilişkilerle var olur, anlam kazanır. Toplumsal-tarihsel süreç içerisinde nesne sayesinde özne biçimlenir, nesneyi yöneten yasaları özne kendisi için uygular, öznel amaçları nesnel koşulları belirler. Süreç içerisinde öznenin etkinliğinin giderek artması amaçlanır. Bu ilişkide temel belirleyici olan nesnel olandır ama nesnel olanın belirleyebilmesi için de öznel olanın varlığı şarttır. İnsan tüm toplumsal olayları kendi düşüncesi ve istekleri doğrultusunda yönlendirir fakat düşünce ve istekleri insanın doğduğu anda var olarak bulduğu nesnel ortamın ürünü ve de zorunlu sonucudur. Demek ki tüm

¹³ Friedrich Engels, **Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu**, Çeviren: Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 2006, s. 73.

toplumsal olayları yönlendiren insan düşüncesi kendiliğinden ya da keyfi bir şekilde değil var olan nesnel koşulların ürünüdür:

“Bir devrim ya da icat kendiliğinden olmaz, insan etkinliği(öznel)gereklidir, ama bu insan etkinliğinin gerçekleşmesi de kendiliğinden olmaz belli tarihsel ve toplumsal koşullar (nesne) gereklidir!”¹⁴

Doğasal ve toplumsal tüm oluşumlar hem etkilenir hem de birbirini etkiler. Bu gelişmenin bir yerinde insan bilinci oluşur ve bilinç sahibi olan insanın kendi tarihini yaratma ve değiştirme gücü vardır. Kendisini geliştiren ve değiştiren koşulları karşı etkisiyle değiştirebilir ve yeniden oluşturabilir. Üretim ilişkileri “alt yapı”; siyasal, dinsel, kültürel tüm değerler ise alt yapı tarafından belirlenen “üst yapı”dır ve bunlar birbirleriyle karşılıklı olarak etkiyi kapsayan diyalektik bir oluşumdur. Kültürel üst yapı, ekonomik alt yapı tarafından belirlenir ve alt yapı üreten sınıf yani işçi sınıfıdır.¹⁵

Tarihsel akışı doğru kavrayabilmek için materyalist dünya görüşüne ve diyalektik yaklaşıma ihtiyaç vardır. Güdümlü tiyatro anlayışı Marksist felsefenin tarihsel-maddecilik ilkesine dayanır ve tiyatronun sınıf savaşımında araç olarak kullanılmasını öngörür. Tarihsel bilginin öznesi; mücadele içindeki ezilen sınıfın kendisidir. Geçmiş olan tarih ezilen sınıfların tarihidir. Birbirine karşıt olan sınıflar arasındaki ekonomik ilişkiler verili toplumsal yaşam koşullarını belirler. Galiplerle mağlup olanların tarihi aynı değildir. Tarihçiler için geçmiş bir hazine iken ezilmiş sınıflar için enkaz ve talan alanıdır. Tarihçiler tarihin çeşitli anları arasında bir nedensellik ilişkisi kurar ama hiçbir olgu sırf bir neden oluşturduğu için tarihsel değildir. Tarihsel maddeciler için bir olgu ancak sonradan binlerce hatta yüzlerce yıl uzağında yaşanan olaylar aracılığıyla tarihsellik kazanır:

Tarihin sürekliliğini parçalama fikri eylem anındaki devrimci sınıflara özgü bir anlayış olup tarihsel maddeciler için bugün kavramı vazgeçilmezdir. Historisizm “ezeli ve ebedi” bir geçmiş sunarken tarihsel maddecinin geçmişle olan ilişkisi tekil ve benzersiz olan bir yaşantıyı kapsar ve asıl olan tarihin sürekliliğinin parçalanmasıdır. Eski olay anlatıcılara göre tarih:

“Kralların ününü koruyup yüceltmek, içinde yaşadıkları toplumsal düzeni haklı göstermek üzere kullanmaktaydılar, bunlar sonunda üniversite kürsülerini ve akademik yönetim mevkilerini de ellerine geçirdiler ve kafaları uyuşturucu bu tür tarihin (kişilerin

¹⁴ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, Şubat 1999, s. 326.

¹⁵ A.g.y., s. 328.

tarihinin)daha geniş ölçülerde öğretilmesi ve tarihi eleştirici bir bakışla kullanmaya yönelik her çabanın yasaklanıp engellenmesine çaba gösterdiler”¹⁶

Egemen sınıflar için tarih bir miras niteliği taşır ve eninde sonunda evrensel tarihin bir parçası olur. Kişilerin ve bireylerin tarihi dediğimiz bu tarih anlayışı gerçeğin kendisini değil tam tersine çarpıtılmış yeniden yazılmış olanı verir ve insanların buna inanmasını sağlar. Böylece tüm siyasi sistemler, ideolojiler bu ayrıştırılmış ve çarpıtılmış tarihten beslenmiştir. Kralların, kahraman kişilerin tarihi olarak da adlandırabileceğimiz bu tarih anlayışı pek çok kisse altında çoğu zaman da akademik bir tutumla insanları yönlendirmeye çalışmakta, kurgulanmış geçmişe bakarak sözde geleceğe ulaşmamıza yardımcı olmaktadır.

Tiyatro sanatı yüzyıllar boyunca tarihten beslenmiş, tarihi sanat eserlerini üretmek için alan olarak kullanmıştır. Tarih ve tiyatro sanatının en önemli ortak paydası insan ilişkileridir ve her ikisi de bu ilişkileri toplumsal, tarihsel bir çerçeve içinde ele almışlardır. Bu ilişkilerin nasıl incelenmesi gerektiği konusunda tarih bilimi söz sahibidir zira tiyatronun bilimsel bilgiler üretmesi söz konusu olmadığından dolayısıyla eserler bilimsel veriler ışığında verilmektedir. Yazarlar tarihsel olaylara ya da kişiliklere yaklaşımlarında tarihçilerin belirlediği belgelere dayanmakta doğal ve gerçek olanı dışlayıp, çelişkileri gizleyip olayları tek boyuta indirgemektedir.

Klasik drama da güç ve iktidar kavramları kutsal olarak ele alınır, kutsal olan iktidar bahsedildiği insanlar tarafından kötüye kullanıldığı takdirde felakete yol açacak olan soyut ve ahlaki bir mit olarak karşımıza çıkar. Toplumsal yapısı sınıflı düzene dayanan, kendini mutlak bir tanrısallıkla çevreleyen bir dünya görüşünde tanrısız düzenin estetik yansıması olan tiyatronun bu özellikleri taşıması o çağ için oldukça anlamlıdır. Var olan düzenin korunması adına antik tragedyalarda görülen bu mutlak tanrısallık ve iktidar kavramları Antik Yunan Toplumu için vazgeçilmez olgulardır.

Tarihsel oyunları tarihten yararlanma biçimlerine göre “Resmi Tarihsel Oyunlar” ve “Politik Tarihsel Oyunlar” olarak iki ana gruba ayırmak mümkündür. Resmi tarihsel oyunlar tarihçiler tarafından belgelenmiş olan tarihi olaylardan yararlanarak yazılan oyunlardır ve çoğunlukla resmi ideolojinin fikirlerini savunan resmi tarihten yararlandıkları göz önünde tutulduğunda ideolojinin sözcüsü durumundadır. Aslında son aşamada bakıldığında var olan siyasi ideolojileri savunduğu için bir taraftan da politiktirler. Resmi tarihsel oyun türünde pek çok yazarın eser vermiş olduğu fakat bunlar arasında Shakespeare’in önemli bir yer tuttuğu görülecektir. Shakespeare sadece kendinden önce var olan tarihsel oyun geleneğini

¹⁶ Edward Hallet Carr, Jose Fontana, **Tarih Yazılımda Nesnellik ve Yanlılık**, Çeviren: Özer Özankaya, İmge Kitabevi Yayıncılık, Ankara, 1992, s. 24.

güçlendirmekle kalmamış, bu tür oyunların üslubunun oluşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Çoğunlukla tarihsel kişiliklerden yararlanan yazarın eserlerinde geleneksel değerleri savunanlar çoğunlukla iktidardakilerin bireysel tutkuları yüzünden mücadele içinde yok olurlar. Bu tragedyalarda Antik Yunan tragedyelerinin tersine kahramanın sonunu belirleyen tanrısal bir yazgı yoktur. Kişiler kendi kaderlerini kendileri tayin ederler.¹⁷

Bu dramlarda kahramanın eylemleri ve isteği iktidarı güçlendirmektir fakat gerici güçler, baskılar sonucu bunu gerçekleştiremez bu da tragedyanın temelini oluşturur. Kahramanın kötü kişiler tarafından öldürülmesiyle birlikte trajik etki tamamlanır. Antik Yunan tragedyelerinde tüm suçlar kişilere yüklenirken bu tür tarihsel oyunlarda suç dışarıdan gelir dolayısıyla oyunun merkezi kaydırılmıştır.

Hem klasik tragedyalarda hem de resmi tarihsel oyunlarda düzen taraftarı bir yapı görülmekle beraber düzen dışı sayılacak her türlü davranış ve düşünce kötülenmektedir. Böylece tüm bu sözde düzen bozucu davranışlardan toplum temizlenmekte süregelen sistem sanat tarafından da desteklenmektedir.

Politik tiyatro, sadece egemen sınıfın ve yöneticilerin göz önünde tutulduğu sanatsal ve tarihsel tavrın karşısında yer alır ve genel olarak toplumların ya da insanların tarihine önem verir. 19. Yüzyılda yaşanan siyasi ve ekonomik koşullar sonucu ortaya çıkan politik tiyatro, yine siyasi ve sanatsal bir mücadelenin sonucunda oluşmuştur. Diyalektik bir tarih anlayışıyla birlikte politik bir kimlikle karşımıza çıkan politik tarihsel tiyatro aslında her şeyden önce Marksist bir tiyatrodur ve tümüyle ezilenlerin yanında yer almıştır. Yeniçağın yeni tiyatrosu olarak değerlendirilen ve öncelikle bilim çağının tiyatrosu olan politik tiyatro tarihi çok boyutlu olarak inceler ve eski olan her türlü biçime, düşünceye karşı tavrı alır. Yeni biçimler, yeni düşünceler doğrultusunda inşa edilen bu tiyatro estetik biçim olarak da tümüyle yeni özellikler taşır. Epik sahneleme, episodik oyun düzeni, anlatıcı ve göstermecî biçimleriyle tümüyle provokasyon ve propaganda özelliği taşır. Kitleleri harekete geçirmek, ezilen üretici güçlerin kendi güçlerini fark etmesini sağlamak amacıyla yapılan bu sanatsal eylem tümüyle potansiyel devrimci yaratma, siyasal olarak bilinçlendirme amacına hizmet eder. En önemli temsilcileri Piscator ve Brecht'tir.

Piscator sahne estetiğine getirdiği görkemli ve teknolojik yeniliklerle(döner sahne, yürüyen bantlar ve projeksiyon) tiyatro tarihinde ilklere imza atmakla kalmamış çoğunluğu tıpkı hedef kitlesi gibi işçilerden oluşan proleter tiyatroyu da kurmuştur. Kendisiyle de çalışan

¹⁷ Kerem Karaboğa, **Türkiye Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar**, Mimesis/ Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Sayı: 9, 2002, s. 344–345.

ve daha sonrasında onun getirdiği yenilikleri de kullanarak yepyeni bir tiyatro anlayışı getiren Brecht ise politik tiyatro alanındaki en önemli tiyatro adamıdır.

Politik tarihsel tiyatro anlayışı resmi tarihsel tiyatro anlayışının tam tersine evrensel resmi tarihi değil, maddeci tarih anlayışını benimsemiş, tarihselliği sömüren burjuvalarca kurgulanmış ve tümüyle kahramanlara adanmış değil kaybeden üreticiler için yeniden yazmıştır. Belli bir dönemi tarihin akışından koparan maddeci tarihsellik anlayışıyla hareket eden politik tiyatro, tarihten belli bir hayatı çekip çıkarmış, böylece bir yapıtın içine bir ömür, ömrün içine bir dönem ve dönemin içine tüm tarih akışını sığdırmıştır.

Geçmişe atıfta bulunan ve maddeci tarihsellik anlayışının önemli temsilcilerinden olan Walter Benjamin:

“Alıntı, geçmiş karşısında iki yol sunar yazara: Sadakat ve şiddet... Geçmişe sadık kalmanın yolu da ona şiddet uygulamaktan geçer. Alıntılar bugünü meşrulaştırmak için değil bugünün geçmiş üzerindeki otoritesini sarsmak için kullanılacaktır. Yazar söyleyeceklerinin kanıtı olarak değil, metin üzerinde otoritesini sarsmak için alıntılara başvuracaktır.”¹⁸

Tarihin gizli sayfaları kayıplar ve çöküşlerle doludur, bunların gün yüzüne çıkması diğer hayatların seyircide özdeşlik duygusu yaratmadan gösterilmesi gerekmektedir. Her şeyden önce izleyen değil katılan, düşünen, eyleme geçme yolunda bilinçlenen bir seyirci hedefleyen politik tiyatro tarihselliği sadece alan olarak değil gerçeğe ulaşmak için kullanmış, sahnedeki olayları ve kişileri değiştirebilir yani “tarihsel” olarak ele almıştır. Toplumları tüm yanları, onları etkileyen iç ve dış etkenlerin birbiriyle olan bağları, ilişkileri ve gelişme süreçleri içinde eleştirel bir bakış açısı ile incelemiştir.

Sonuç olarak tiyatro sanatı her dönemde ve kendi tarihsel koşulları içinde, her dönemin kendine özgü sınıfsal dinamikleriyle birlikte tarih biliminden yararlanmıştır. Resmi tarihsel oyunlar politik tarihsel oyunlara göre tarih sahnesinde daha istikrarlı olmuş, politik tiyatro ise hızla gelişen kapitalist düzenin çarklarına ve teknolojiye yenik düşmüştür. Resmi ideolojilerinde desteğiyle birlikte var olan düzen içerisinde kişiler birey olma dürtüsünü kaybetmekte, kapitalist tüketim toplumları, post- modern yaşam biçimleri ve her geçen gün daha da artan sömürü düzeni içinde politik olmak kişiler için önemini kaybetmektedir.

¹⁸ Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, Çeviren: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 35.

2. 2. Bertolt Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatro Anlayışı

2.2.1. Epik-Diyalektik Tiyatro

Brecht 1920 yılından itibaren geleneksel tiyatroya karşı eleştirel bir tavır benimseyerek Aristotelesçi olmayan yeni bir tiyatro ve dramaturgi anlayışı üzerine çalışmış, tiyatrosunu bu temellerle kuramsallaştırıp, yöntemleştirmiştir. Uzun yıllar boyunca yürüttüğü tüm çalışmalar da epik anlatıyı önemseyen, diyalektik materyalizmin önemine inanan ve toplumsal bilimlerle yakın ilişkiler kuran Brecht tiyatrosunda Marksist düşünceye sırtını dayamış bir tiyatro anlayışı gözlemlenir. Tiyatroya sınıfsal bir nitelik kazandıran Brecht bu yöntemle sanatçıya da siyasal bir rol kazandırmış ve sanatçıyı toplumdan dışlanmış biri olma durumundan kurtarmıştır. Diyalektik tiyatronun toplumsal işlevini ve etkilerini çözümlemiş, dramatik tiyatro hakkında ideolojik bir eleştiri yapmaya çalışmıştır. Tiyatronun asıl işinin toplumun belirlenmemiş yasalarını sınamak olduğunu söyleyen Brecht'e göre tiyatro, törensel öğelerinden arınmalı ve öncelikli olarak toplumu dönüştürmeyi hedeflemelidir. Tüm bu yeni sanatsal düşünceler ışığında Ünlü Fransız felsefeci ve edebiyat eleştirmeni Roland Barthes'ın de ifade ettiği gibi "Temel olarak Brecht'in büyüklüğü ve eşsizliği, Marksizm'i geliştirmesidir" düşüncesine varılmasına yol açmaktadır.¹⁹

Epik-diyalektik tiyatro, hem özde hem de biçimde yeni bir tiyatro olarak karşımıza çıkar. Brecht için tiyatrodaki öz ve biçim birbirinden ayrı düşünülemez ve yeni bir tiyatro için yeni içeriklere ihtiyaç duyulduğu kadar yeni biçimlere de ihtiyaç duyulmalıdır. Tiyatronun toplumsal görevini köklü olarak ele alıp bu görevi değiştirip düzeltmeyi amaçlayan Brecht'e göre her çağ kendine özgü eğlencelerin tadını çıkarmış, bu eğlenceler insanların nasıl yaşadıklarını ve birbirlerine nasıl davrandıklarını yansıtmıştır. Yeni bilimlerin büyük değişiklikler yarattığı günümüzde ise artık bu tür eski eğlenme yolları yeterli değildir, yeniçağın yeni seyircisi için tiyatro alabildiğine özgür tutumuyla köklü değişiklikler yaratma çabası içine girmelidir. Böyle bir tiyatrodaki seyirci için artık eski estetik ölçüler geçerli değildir. Brecht epik-diyalektik tiyatro ile öğretisel oyun kuramını getirdiği kadar, epik sahneleme, epik sahne tasarımı, epik oyunculuk, epik müzik ve epik dramaturginin ilkelerini de ortaya koymuştur. Getirdiği en önemli biçimsel yenilik ise dramatik tiyatronun geleneksel yapısını değiştiren ve sahne illüzyonunu bozan yabancılaştırma yöntemi ve teknikleridir. Brecht tümüyle yeni ve bilim çağının tiyatrosu olarak adlandırdığı kendi tiyatrosunun tanımını şöyle yapar:

¹⁹ Ünsal Oskay, **Kahraman ve Tragedya Açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin**, Yazko Çeviri, İstanbul, Mart Nisan 1984, No:18, s. 96.

“Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır. Eskiden ya da yenisinden olsun, tiyatrodan söz ettiğimizde, anlatmak istediğimiz budur.”²⁰

Brecht Aristoteles’in tiyatro anlayışına karşı geliştirdiği epik tiyatro anlayışı ile geleneksel tiyatroya karşı en güçlü anti-tezi savunmuş ve uygulamıştır. Epik-diyalektik tiyatro temelinde yabancılaştırma içermekle birlikte, episodik anlatım, gestus, tarihselleştirme, anlatımcı yapı, göstermecî oyunculuk gibi sıralanabilecek temel özellikleriyle diyalektik bir bütünlük oluşturur. Çağdaş dünyada insanların yaşamı ve ideolojiyi kavrayabilmeleri için seyircinin her şeyden önce tiyatro ile sahne arasındaki bağımlılıktan kurtulması gerektiğine inanan Brecht Aristoteles’ci anlayışın temelini oluşturan “özdeşleşme” kavramının yerine “yabancılaştırma” kavramını koymuştur. Brecht’e göre yabancılaştırma etmeni dünyanın olduğu gibi görünmesini sağlayacak olan uzaklaştırmayı yaratacak, böylece seyirci sahnede olup bitenlere nesnel bir gözle bakıp, hayata dair daha doğru bir yargıya varacaktır. Brecht’in en temel amacı izleyiciden toplumdaki ve tarihteki rolünü anlamak için sanat yapıtını bir araç olarak kullanması ve hayata eleştirel bir gözle bakmasıdır.

Brecht’in epik-diyalektik tiyatro kuramının temelini oluşturan Marksist diyalektik anlayış; tarihsellik, eleştiri ve devrimsel pratik olmak üzere üç temel ayak üzerinde yükselmekteydi. Marks’ın tarihsellik anlayışı her toplumu ve kavramı kendi tarihsel döneminin şartları içerisinde değerlendirerek temel çelişkilerini ortaya koymaktan bahsediyordu. Böylece onun değişebilir olduğunu savunan Marksizm, diyalektik ve eleştirel bir biçimde sistemi değiştirmenin araçlarını sunuyordu.²¹

Brecht Burjuva toplumundaki çelişkileri ortaya çıkarmak, işçi sınıfına hak ettiği değeri kazandırmak amacıyla ilk zamanlarda tiyatrosuna sadece “epik tiyatro” adını vermiş, fakat daha sonrasında bu tanımdan tatmin olmayıp, yeni bir unvan olan “Diyalektik Tiyatro”yu öne sürmüştür. Bu yeni tanımla birlikte daha önce savunduğu tüm kuralları bir kez daha gözden geçirmek zorunda kalmıştır.

“Burada “Epik Tiyatro” kavramından vazgeçmekte, epik tiyatronun yardımıyla oyunun bilinçli algılanışından el çekiyor değiliz. İlgili vazgeçişimizin nedeni, epik tiyatro kavramının pek bir zenginliği içermeyişi ve kurulması amaçlanan tiyatroyu belirleyecek bir kesinlik taşımayışıdır; kurulması amaçlanan tiyatro, kendisini tanımlayacak daha işe

²⁰ Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s. 19.

²¹ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çeviren: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 53.

yarar bir kavramı zorunlu kılmaktadır. Ayrıca, ilgili kavram dramatik tiyatro kavramına göre devingenlikten fazlasıyla yoksundur”²²

“Epik” tiyatrodan “epik-diyalektik” tiyatroya geçişte Brecht yapmakta olduğu tiyatroyu ve değişen kavramları epik deyiminin yeterince tanımlamadığını çünkü epik tiyatronun kendisinin ulaşmaya çalıştığı tiyatro için fazla biçimsel bir tür olduğunu düşünmüştür. Brecht’e göre epik tiyatro yeni teknolojinin sağladığı teknik araçlar üzerinde fazlasıyla yoğunlaşmış fakat akılda kalması yönünde yeterince başarılı olamamıştır. Oysa bu araçların eleştirel gözlemi geliştirmesi ve toplumsal alanda eylemi hızlandırması gerekmektedir. Brecht Epik tiyatronun dramatik tiyatroya karşı gösterdiği açık muhalefetin yanlış anlamalara yol açmasından ve toplumun üretkenliğini, dönüşebilirliğini tek başına özgürleştiremeyeceğinden de söz etmiştir.

Brecht’e göre diyalektik tiyatro, seçip ayırdığı olaylar ve nesnelerdeki çelişkileri sürekli olarak ortaya çıkarmakla birlikte yeniçağın tiyatrosunun da gerçek karşılığıdır.

“Bu teknik, tiyatronun diyalektik materyalizm olarak bilinen yeni bilimsel yöntemden yararlanmasını sağlar. Toplumun devrim yasalarını su yüzüne çıkarmak için bu yöntem, toplumsal durumları süreçler olarak ele alır ve bu süreçteki bütün çelişkilerin izini sürer. Değişmediği sürece, hiçbir şeyin var olduğunu kabul etmez. Bu görüş, insanların toplumsal birlikteliklerinde gelişebilecek her türlü duygu düşünce ve davranış biçimi içinde geçerlidir.”²³

Brecht için bilim çağının tiyatrosu, tiyatroyu en ücra köşelere kadar ulaştırıp etkin ve yaygın kılmalı, böylece tiyatro geniş yığınların aynı zamanda da üretenlerin tiyatrosu olmalıdır. Tiyatronun ancak bu dünyayı değiştirebildiği oranda bir anlamı olduğuna inanan Brecht’e göre, endüstri çağının kurucusu, büyük teknik atılımların yaratıcısı olan günümüz insanı, ezen-ezilen ilişkisine dayanan bu çarpık düzeni kökten değiştirmedikçe, günün birinde kendi yaratmış olduğu teknoloji tarafından kendisini yok edecektir. Onun tiyatrosundaki devrimci potansiyel, maddeleştirilmiş her türlü sisteme karşı koymasında yatmaktadır. “İnsanın içinde çok şeyler vardır” diyen Brecht:

“Ve ondan çok şeyler çıkartılabilir. Olduğu gibi kalması gerekmez insanın, onu olduğu gibi değil, olabileceği, olması gerektiği gibi görmeliyiz. Bu nedenle kendimi onun yerine değil, tümümüzün sözcüsü olarak onun karşısına koyuyorum.”²⁴

Brecht izleyici ile oynanan oyun arasında eleştirel, etkin bir ilişki yaratma düşüncesi içindeydi. Dramatik tiyatrodaki var olan kahramanın kaderiyle birlikte gelişen özdeşleşme yerine

²²Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 46.

²³ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çeviren: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 54.

²⁴ Mustafa Sakallı, **Tiyatrodaki Devrim**, Güney Dergisi, No:37, Temmuz-Ağustos-Eylül 2006, s. 46-49.

seyirciyle gösteri arasına belli bir uzaklık koymayı seçmiş böylece seyircilerinden, sahnede yarım kalan oyunu yaşamı içerisinde tamamlayacak ve doğru eylem yöntemleri bulacak gerçek oyuncular yaratmayı amaçlamıştır. Klasik tiyatrodaki her şey oldukça basit bir şekilde gerçekleştiği için Brecht bu noktada kurulu düzeni alaşağı etmekte sakınca görmez.

“Kahramanın zamansallığı tek zamansallıktı, geri kalanların hepsi ona tabiydi, hasımları bile onun ölçütlerine göre ısmarlanmıştı, onun zamanı, onun ritmini yaşamaktaydılar, ona bağımlıydılar, ancak ona bağımlı olarak var olabiliyorlardı. Hasım gerçekten onun hasmıydı, hasım kahramanın ikiziydi, yansıması, karşıtı, gecesi, ayartısı, kendisine karşı cephe alan bilinç dışıydı. Evet, gerçekten de Hegel’in yazdığı gibi, kaderi kendi kendinin- bir düşman olarak- bilincinde olmasıydı. Böylelikle mücadelenin içeriği kahramanın kendi bilinçliliğiyle özdeşleşmiş oluyordu. Ve gayet doğal olarak, seyirci de kendisini kahramanla yani onun zamanıyla onun bilinçliliğiyle, yani kendisine sunulan tek zaman ve tek bilinçlilikle “özdeşleştirerek” oyunu “yaşar” gibi oluyordu.”²⁵

Oysa Brecht’in oyunlarındaki kahramanlar tüm kahramanlıklarına rağmen sahne üzerinde oyun tarafından yok edilmekte, bu indirgenme ve yok oluş sadece aksiyonla değil aynı zamanda oyunun yapısal dinamiğinin derinlerinde de oluşmaktadır. Diyalektik süreç, insanların birbirleriyle olan ilişkilerinde olduğu kadar toplumsal yaşamlarındaki çelişkilerde süregelmelidir. Sahne üzerindeki tüm çelişkiler, temsil edilen koşulların toplumsal-tarihsel ifadeleri ve yansımaları olarak görülürken Brecht’e göre Dünya, her daim eleştiriye ve değişime mahkûm olmalıdır.

Brecht’in Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışını kendisinden önce hazırlayan, başlatan ve bu tiyatro anlayışının kurallarını ortaya atan pek çok yazar olmuştur. Onun asıl başarısı tüm bu kuralları toparlayıp, yöntemleştirip bir sisteme bağlamış olmasıdır.

Brecht, yazar Georg Büchner’in yanı sıra, Wedeking gibi seyirciye tiyatrodaki olduğunu sürekli hatırlatan ve Toller gibi dışavurumcu tiyatronun önemli temsilcileri olan yazarlardan fazlasıyla etkilenmiştir. Ayrıca 1930 yılına kadar Almanya’ya gelmediği halde Meyerhold’un “biyomekanik” oyunculuk yöntemi ve bu yöntemle sağladığı “yabancılaştırma” kavramı Brecht’i etkileyen başka bir kaynak olmuştur. 1893 de doğan ve Politik Tiyatro yapan Erwin Piscator, Ionescoya göre Brecht’in ustasıydı ve Brecht onun kışlasında yetişmişti. Brecht onun yaptıklarını değerlendiriyor ve onu çağının en önemli yönetmenlerinden birisi olarak kabul ediyordu. O sıralarda Piscator bir takım yeni denemelerde bulunuyordu. Brecht; Piscator’un

²⁵ Louis Althusser. “Piccolo Teatro”: Bertolazzi ve Brecht Materyalist Tiyatro Üzerine Notlar, Çeviri: Çiğdem Genç, Hakan Gürel, Mutlu Öztürk, Mimesis/Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Sayı: 6, 1996, s. 146.

sinema tekniğini, hareket eden şeritleri, çeşitli makineleri kullanmasını anlatıma dayalı tiyatro için önemli bir araç olarak görüyordu. Piscator'dan fazlasıyla etkilenen Brecht kendi kişiliği gelişip fikirleri değiştikçe giderek ondan uzaklaşıyordu. Piscator'un kendi tiyatrosunu Brecht'in tiyatrosu ile karşılaştırırken yaptığı bir analiz Brecht'in tiyatro sanatında yapmak istedikleri ve yöntemi ile yakından ilgilidir:

“Görüşlerimiz oldukça farklıdır. Bütünlük kavramını algılayışımız oldukça değişik. Kardeşim Brecht insan yaşamının ve tavrının önemli ayrıntılarıyla ilgilenir, ben politik bir problemi bir bütün halinde sunmayı yeğlerim.”²⁶

Etkilendiği kaynaklardan birisi de Uzak Doğu tiyatrosudur. Uzak Doğu Tiyatrosunun oyunculuk anlayışı, illüzyonu yok ediş tarzı ve Piscator'un epik anlayışından kendi epik tiyatrosuna doğru yol almıştır. Max Reinhard'ın çalışmaları Brecht'e yabancılaştırma konusunda yol gösterirken, yönetmen Erich Engel ve dekor sanatçısı Caspar Neher ise üslubunu geliştirmesine ilham kaynağı olmuştur.

Onun en önemli esin kaynaklarından birisi de Shakespeare'dir. Her ikisi de tiyatro da sadece yazar olarak değil çok yönlü tiyatro adamları olarak çalışmışlar, her ikisi de kendi dönemlerinin iyi birer tanığı, oyunlarıyla tarih yazan sanatçılar olmuşlardır. Ayrıca her ikisi de sarayların ya da şatafatlı tiyatro salonlarının dışına çıkıp elit seyirci yerine yüzünü halka dönmüş ve halk tiyatrosundan da sonuna kadar yararlanmışlardır. Brecht farklı dönemlerde farklı yorumlarla yaklaşırsa da Shakespeare'den yararlanmaktan geri kalmamıştır.²⁷

Brecht'in eleştirel bir tiyatro fikriyle teorisini oluşturmaya çalıştığı sanat yapıtı seyircinin egemen ideolojiyle “özdeşleşme” durumuna bir saldırı niteliğindedir. Yabancılaşma efekti gibi sahneleme buluşları ile salt bu amaç için sanatsal araçlar tasarlamıştır. Bu sayede seyircinin egemen burjuva ideolojisiyle kurduğu “özdeşleşme” ilişkisine politik bir müdahale yapılacak ve ardından onu yabancılaştırarak seyirciyi eleştirel bir davranışa yönelteceklerdi. Seyirci eleştirellik yoluyla, içinde yaşadığı toplumsal gerçekliğe farklı bir bakış açısı yakaladığı takdirde devrimci pratiği hayata geçirebilecek ve bu şekilde değişim vazgeçilmez olacaktı.

Yabancılaştırma etmeni, epik-diyalektik tiyatroyu, benzetmeci ve dramatik tiyatrodan olduğu kadar, natüralist tiyatronun “dördüncü duvar” anlayışından da kökten ayırır. Geleneksel kalıpları ve bakışı yok etmek için bir yöntem olarak önerilen yabancılaştırma etmeni sayesinde bildik izleyici alışkanlıklarını yıkılır, algılama saydamlaşır ve insan ilişkilerinin nedenleri tüm

²⁶ Douglas Kellner, **Brecht's Marxist Aesthetic**, Çeviren: Fırat Güllü.
<http://www.buo.boun.edu.tr/buo/default.asp?id=14>

²⁷ Fırat Güllü, **Brecht Shakespeare'yi Nasıl Yorumlamıştı**, Mimesis/Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı:9, 2002, s. 2.

çelişkileriyle birlikte anlaşılmaya başlar. Yabancılaştırma etmeni seyirciyi gözlemci kılacak şekilde, seyirci ile sahne arasında, oyuncunun sahnenin bir oyun yeri olduğunu belli edecek şekilde sahne ile oyuncu arasında, toplumsal jesti (gestus) yaratacak şekilde oyuncu ile rol arasında ve rol ile yer arasında olmak üzere dört şekilde uygulanır. Brecht, yorumlama, sahneleme, sahne tekniklerinde yabancılaştırma yapabilmek için röportaj, montaj, projeksiyon, açık biçim gibi teknikler kullanmış oyunculuk için ise oyun kişisini üçüncü kişiye çevirme, geçmişe aktarma, oyunun oynanışına ilişkin sahne açıklamalarını konuşmaya katma biçiminde uygulamıştır. Kişiyi duygusal yaklaşımdan uzaklaştırarak nesnel bir bakış açısı yaratan yabancılaştırma etmeninin asıl amacı, tüm olayların altında saklı olan toplumsal tavrı (gestusu) yabancılaştırmaktır. Burjuva kapitalizminin arkasındaki gerçekliği gözler önüne sererek ve yok etmeyi amaçlayan Brecht için yabancılaştırma efekti sadece bir estetik araç değil aynı zamanda da gerçekliği değiştirmeyi amaç edinen bir araçtır.

Epik-diyalektik tiyatrodaki karakterlerin birbirini etkilemesi temel bir olgudur. Ekonomik, toplumsal, ideolojik ilişkiler kişileri yönlendirir ve sahnede tüm bu ilişkilerden oluşan çelişkiler oyuncu tarafından ortaya çıkarılarak, gözle görülür, elle tutulur hale getirilmelidir. Brecht dille jest arasındaki karmaşık süreci oyuncunun açığa çıkarıp göstermesinin estetik aracına “gestus”, dille jest arasındaki uyumsuzluklara ise “toplumsal gestus” adını verir.

“ Karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan oluşma alana “jestlerin alanı” diyoruz. Bedenlerin durumu, ses tonu ve yüz ifadesi, toplumsal bir gestus tarafından belirlenmiştir. Karakterler birbirlerine sayıp söverler, övgüler yağdırırlar ders verirler. Hastalık sırasında bedenin çektiği acıların dışa vurulması bile kişilerin birbirlerine takındıkları tutumlardan sayılır. Gestus’a dayanan bu anlatımlar çoğunlukla, karmaşık ve çelişkili nitelik taşıdıklarından, tek bir sözcükle yansıtılamazlar. Bu durumda sanatçı, zorunlu olarak yoğunlaştırılmış betimleme sırasında hiçbir şey yitirmemeye tersine bütün yapıyı güçlendirmeye dikkat etmek zorundadır.”²⁸

Toplumsal ilişkiler arasında da oluşan bu temel ilişki onların birbirlerine karşı tavırlarını belirginleştirir. Oyuncu tarafından anlatılmak istenen düşüncenin jestlerle, mimiklerle ve özellikle de sözlerle bütünleşerek oluşan gestus bir ya da birden çok kişi tarafından bir ya da birden çok kişiyi hedef alır. Gestus, epik tiyatronun gerecidir; bu gerecin amaca uygunluk ilkesi doğrultusunda değerlendirilmesi de yine epik tiyatronun görevidir.

Brecht’e göre her şey öyküye bağlıdır. Tiyatronun kalbi olan öykü, gestusa dayanan tüm olayları içinde barındırır ve izleyicinin ihtiyacı olan tüm eğlenceyi ve bildirimleri içerir.

²⁸ Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s. 57.

Oyuncunun görevi gestustan gelen malzemeyi yorumlamak böylece hikâye üzerinde ve dolayısıyla karakter üzerinde egemenlik kurmaktır. Gestusun doğru ve özenli bir tutumla sergilenmesi karakterlerin oluşması ve hareket etmesi konusunda önemlidir. Gestuslar oyunu yönlendirir, karakterler arasındaki ilişkileri ve de oyunun gelişimi belirler. Oyuncu, oyun ekibi, yazar, yönetmen, teknik ekip vs metne bakış açısını da göz önüne alarak kendisinde rolüne bakış açısını sahneye getirebilmesi ile gestusa yaklaşır. Bilinçli bir oyuncu canlandırdığı rolün ifade ettiği bütün düşüncelere katılmak zorunda değildir.

Mimesise dayalı oyunculukta, oyuncu figürün gerisinde kaybolmuş durumda iken seyirci de eleştirel bir bakış açısına sahip değildir. Oysa gestusa dayalı oyunculukta çalışmalar sırasında elde edilen eleştirel bakış açısı sahne üzerinden seyirciye doğrudan ulaşır ve seyirci karakterin olayların gelişimi içindeki yerini ve de tutumunu eleştirecek bir bakış açısına sahip olur. Brecht'e göre gestusların elde edilmesi için episodik bir yapı kesinlikle zorunludur, episodik yapı elde edilmeksizin gestusları elde etmek imkânsızdır. Temelde yine gestus yabancılaşmaya hizmet eder zira yabancılaşma sadece nesnelere için değil aynı zamanda kişiler içinde geçerlidir.

İllüzyonu bozma ilkesini temel alan epik tiyatro düşüncesinde sahne tasarımı ve tasarımcısı en önemli etkenlerden biridir. Epik dekor anlayışında hayat gerçeği olduğu gibi sahneye getirilmezken simgelerden de yararlanılmaz. Sahnede dekor bütünü değil sadece gerçekçi dekor parçaları yer alır ve özellikle taşınabilir nitelikte, birbirinden bağımsız parçalardan oluşturulur. Sahnede kullanılacak her dekor parçasının tek başına da bir yaşam alanı oluşturması gerekmektedir. Brecht için dekor sürekli bir oluş, devinim ve hareket halinde olan dünyanın kopyasıdır ve seyirciye bu durumu anlatmak, hatırlatmak işini de üstlenmelidir. Bu anlamda oyuncular da dekorun dolayısıyla oyunun bir parçasıdır. Bu yüzden tüm dekorlar, aksesuarlar oyunun anlamına ve oyuncuların fiziksel durumlarına göre hazırlanır. Brecht sahnede illüzyonu tamamen yok etmez, sadece derecesini azaltır. Tüm dekor sahnede seyircinin gözü önünde değişirken, seyirciye tiyatrodaki oldukları hatırlatılır ve dekor duygusunu hissetmeleri sağlanır.

Epik dekor ve sahne tasarımının en etkin uygulama alanı kuşkusuz “açık biçim”deki sahneleme yerleridir. Brecht'in illüzyondan kaçınan sahne tasarımı anlayışı yüzyıllar boyunca kullanılmış olan “İtalyan Sahne”(Çerçeve Sahne) anlayışı ile bağdaşmamakta yerini seyircinin oyun yerini, sahneleme araçlarını, ışık kaynaklarını en yalın biçimi ile görebileceği “arena sahne” biçimine bırakmaktadır. Arena sahnede oyun alanı ortada- merkezde bulunmakta dört tarafından seyircinin sahnede sergilenen oyuna katılması sağlamaktadır.

Brecht'in en ütöpik amacı, seyircisinin yabancılaşarak tekinsiz hale gelen dünyadaki çelişkilerden ve diyalektik bir biçimde sürekli değişmesinden hoşlanmasıdır.

“Bilimsel çağın tiyatrosu, diyalektiği bir zevk kaynağına dönüştürebilir. Mantıksal bir yörüngeyi izleyen ve sıçrayarak yolunu sürdüren gelişmenin sürprizleri, değişimin sürekliliği, çelişkilerin esprisi-bütün bunlar insanların, nesnelere ve süreçlerin canlılığından kaynaklanan eğlendirici konulardır ve yaşama sevincini arttırdıkları gibi, yaşama sanatını da yüceltirler.”²⁹

Brecht'in tiyatrodaki diyalektik uygulamalarına en iyi örnek “Sezuan'ın İyi İnsanı” adlı oyunudur. Bu oyunda Brecht burjuva bireyinin kişisel ahlak benliğiyle, kamusal iş benliği olarak gerçek bölünüşünü göstermiş, böylece Shen Te kapitalist burjuva düzenindeki kadınların- erkeklerin nesnel çelişkilerinin görünür imgesi haline gelmiştir. Oyundaki “iyi yan” ancak “kötü yan” sayesinde korunabilmiş, kötü olan Shui Ta gitgide kamulaşarak iyi olan Shen Te'yi silmiştir. Oyunun mesajı açıkça diyalektiktir, insanlar ancak aynı zamanda kötü olabildiklerinde iyidirler. Bu yüzden dünya değiştirilmek zorundadır.

Bertolt Brecht, diyalektik estetiği, diyalektik sanat kuramını sistemleştirerek ortaya koymuştur. Onun tiyatrosunu nitelediği epik kavramı yeniçağın tiyatrosunun estetik yanını tanımlarken, diyalektik kavramı ise özünü tanımlamakta tıpkı diyalektik anlayıştaki gibi öz biçimi biçim ise özü desteklemektedir. Epik ve diyalektik kavramları birbirlerini tamamlarken aynı zamanda çatışmakta bu da Brecht'in eleştirel tiyatro anlayışının ilkelerini gözler önüne sermektedir. İlkeleri ve temel kavramlarıyla belirlenen ve anlamlı bir bütünlüğe kavuşturulan bu kuram sadece bir antitez değil aynı zamanda bir sentezdir. Naivite, yabancılaştırma, episodik kurgu(anlatım), gestus, tarihselleştirme, anlatımcılık ve göstermecilik gibi birbirleriyle aynı kategoride olmayan fakat diyalektik bir bütünlük taşıyan kavramları tekrar gözden geçirmiş, yapmak istediği tiyatro adına tekrar biçimlendirmiştir.³⁰

²⁹Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çeviren: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 6.

³⁰Yılmaz Onay, **Brecht'le Yaşamak Çalışma Günlüğü**, Derleyen-çeviren: Yılmaz Onay, Kalem Yayıncılık, Ankara, 1985, s. 8.

2.2.2. Bertolt Brecht'in Tarihsellik Anlayışı

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında Batı ve Orta Avrupa'da faşist eğilimlerin yükselişe geçmesiyle birlikte Marksist dünya görüşü hızla ivme kazanmış, tiyatro ve diğer sanatsal etkinlikler bu düşüncelerin uygulanması için elverişli bir ortam yaratma çabasına girmişlerdir. Bu çabalar düşünceyi dile getirme ve kitlelere ulaşma açısından önemli görülmüşlerdir. Bu ortamda tiyatronun ana işlevi, kapitalist ekonominin eleştirisini yapmak, sınıfsal ayrımları dile getirmek, gerçekleri tarihsel maddeciliğin ışığı altında yorumlamak olarak tanımlanmıştır.

Marksizm, kendisinden önceki felsefelerde çoğunlukla soyut olarak biçimlendirilmiş olan doğa, nesnelere ve düşünce ile sınırlandırılmış uygulama alanını tarihe ve de tüm topluma yaymış böylece modern materyalizm ile geliştirdikleri diyalektiğin bir sentezine ulaşmıştır. Marksizm "toplumsal üretim ilişkileri" kavramı ile kendisinden önceki teorilerden bütünüyle kopmuş, insanlar arasındaki sınıfsal sömürü ve egemenlik ilişkilerinin önemini ve belirleyici olduğunu açığa çıkarma çabasına girişmiştir.

Tarihsel materyalizm, kitlelerin toplumsal yaşam koşullarını, koşulların değişimlerini bilimsel bir tutumla incelemiş; tarihin itici güç olarak sınıf savaşımına katkılarını, kitlelerin eylem ve önceliklerine önem vererek açıklamaya çalışmıştır. Marksizm sınıfsal, örgütsel ve bireysel özneleşmenin iç içe ilerleyerek birbirini bütünleştirmesi ile tarihin seyrinin değiştirilebileceğini, proletaryanın gücü eline geçirmesi sonucunda sınıf savaşımında ve güç ilişkilerinde köklü bir değişimin sağlanabileceğini savunur. Bu "devrimci" tarih anlayışı ile de diğer düşünce biçimlerinden ayrı bir konuma sahip olur.

Marksizm ile birlikte tarih; neden-sonuç ilişkileri içinde açıklanmış gelişim yasalarının ortaya konmasıyla anlaşılabilir ve her şeyden önemlisi de maddi temeller üzerinde "değiştirilebilir" bir olgu olarak algılanmaya başlanmıştır.

Üretici güçlerin gelişimi sonucunda bir toplumsal sistemin yerini daha ileri bir toplumsal sistemin alması diye özetleyebileceğimiz tarihsel materyalizmin ortaya koyduğu yasaya göre, insanların toplumsal bilgisi toplumun ekonomik sistemini yansıtır. Bu ekonomik sistemler gelişim süreçleri içerisinde incelik ve tüm tarihin "sınıf savaşım tarihi" olduğunu ortaya çıkartır. Tarihin çarkını döndürenin sınıf mücadelesi olduğu, onu yapanların ise gerçek üreticiler yani emekçi sınıf olduğu tezini ortaya koyan tarihsel materyalizm, sömürüye dayalı en son toplum düzeni olarak gördüğü kapitalizmin sömürüsüne son verme görevinin işçi sınıfına ait olduğunu bilimsel bir yaklaşımla ortaya koymaya çalışmıştır.

Marksist düşünce, ekonomik koşulları, toplumların sınıf çatışmalarını esas alır. Sanat eserinin konusu, olayları kişileri ve kahramanları, sömürücü ve yönetici sınıfın çıkarlarını değil, ezilenleri korumalıdır. İnsan tarihin içinde bir yerde değildir, tarih dışıdır. Eserin kahramanı için kendinden önce olan ve onu etkileyen bir gerçeklik olmadığı gibi onun etkilediği bir gerçeklik yoktur.³¹ İşte bu bilinç kırılması Brecht'in üzerinde durduğu noktadır.

Brecht'in Marksist poetikası Hegel'in idealist poetikasının biçimine değil özüne karşı çıkmıştır. Brecht'e göre karakter mutlak özne değildir. İçinde yaşadığı toplumun ekonomik ve toplumsal güçlerinin bir eseridir. İdealist poetikaya göre toplumsal düşünce toplumsal varoluşu zorunlu hale getirirken, Marksist poetikada tam tersine göre toplumsal varoluş toplumsal düşünceyi koşullamaktadır. Hegel'e göre dramatik eylemi tin, Brecht'e göre ise toplumsal ilişkiler belirler. Brecht'in poetikası Marksist'tir ve Marksist poetika lirik, dramatik ve epik olmak üzere tüm türleri kapsamaktadır.³²

Bertolt Brecht, sanat ve edebiyat alanında Marksizm'in felsefi, siyasal ve ekonomik analizlerini tiyatro sahnesine yansıtmaya çalışmış bu doğrultuda taraflı sanatın savunucusu olarak proletaryadan yana saf tutmuştur. Sosyalist gerçekçiliği sanatsal tutum olarak benimseyen Brecht, sanatı kitleleri bilinçlendirmenin, onları eğitmenin bir aracı olarak görmüştür.

“Ne var ki, insan soyu içinde en yüce kararlar gökyüzünde değil, yeryüzündeki savaşımın sonunda verilir, kafaların içinde değil, ‘dışarıda’ belirlenir bu kararlar. Kimse savaşan sınıfların üstünde yer alamaz, çünkü kimse insanların üstüne çıkamaz. Savaşan sınıflara bölünmüş olduğu süre, bütün toplumun sözcülüğünü yapacak ortak bir nesne yoktur. Bu yüzden, “tarafsız olmak”, sanatta “egemen taraftan olmak” anlamına gelir ancak.”³³

Brecht kurulmasını istediği ve bilim çağının tiyatrosu olarak nitelediği epik- diyalektik tiyatrosunu şöyle nitelemiştir:

“Bize gereken olayların olup bittiği alanı belli bir dönemdeki insanlar arası ilişkilerin bu tarihsel arenasını seyirciye sunmakla kalmayıp, ilgili alanın değiştirilmesine katkıda bulunacak duygu ve düşünceleri yansıtan ve üreten bir tiyatrodur.”³⁴

Bu alanı “tarihsellik” olarak niteler Brecht:

“Söz konusu alanın kendisi, tarihsel göreceliği ile belirlenebilmelidir. Bu, geçmiş çağların toplumsal yapılarını farklılıklarından arındırarak az çok içinde bulunduğumuz

³¹ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 87.

³² Ata Ünal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Mimesis, Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi, Sayı.7, Nisan 1999, s. 205–206.

³³ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 32.

³⁴ A.g.y. s. 215.

çağa benzetme, böylece de çağımıza zaten öteden beri varmış, bir anlamda sonrasızmış havasını kazandırma, alışkanlığımızdan kopmak demektir. Oysa biz, o çağların farklılıklarını olduğu gibi bırakmak ve geçiciliklerini göz önünde bulundurmamak istiyoruz. Böyle yaptığımız takdirde, bizim çağımıza da geçici olarak bakılabilir. (Bu amaç için, tiyatrolarımızın neredeyse çeşitli çağlarda yaşamış insanların davranış biçimlerindeki örtüşmeleri daha vurgulayarak sergilemek uğruna kullandıkları yöresel renklerden ve folklordan elbet yararlanılmaz).”³⁵

Epik-diyalektik tiyatro kapitalizm ve sınıflı toplum eleştirisi yaparken oyunlar bir devrimin gerekliliğini çoğu kez doğrudan işaret etmese bile, var olan sistemin olumsuzlanması yoluyla, seyircisini başka alternatifler üzerine düşünmeye çağırmıştır. Brecht için sanat ezilenler için yapılmalı ve amacı gerçeği kavratmak değil bizzat gerçekliği değiştirmek olmalıdır. Kitleleri harekete geçirmeli onlar tarafından anlaşılır olmayı hedeflemeli ama bunu yaparken de onların tüketmesine izin verilmemelidir. Yazarın siyasal amaçlı tiyatrosunu Piscator’un tiyatrosundan ayıran, seyirciyi üstlenmeye çağırdığı bu aktif tutumdur.

Sanat yaşamı boyunca özellikle de tiyatro alanında bu amaç için çalışan Brecht eserlerinde diyalektiği tiyatroya taşımış ve adıyla birlikte anılan “Yabancılaştırma etmenini” geliştirmiştir. Brecht’in yabancılaştırması, diyalektik materyalizm felsefesiyle doğrudan ilişkilidir. İnsanı, olayları ve toplumu bitmiş, tamamlanmış olarak almaz. Somut durumların irdelenmesine yardımcı olur. Oyunlarında kullandığı yabancılaştırmanın iki temel ögesi Marksizm için de önemli olan diyalektik ve tarihselleştirmedir. Bu iki kavramı maddeci anlayışla yoğuran Brecht, sanat kuramını yabancılaştırma etmenleriyle eserdeki gerçekliğin, eserin gerçek olduğu yanılısamasına dönüşmesini engellemek üzerine temellendirmiştir. Seyircinin oyuna olan mesafesini koruyabilmesi için tarihselleştirme kullanarak, oyunlarının geçmiş olduğu zaman dilimlerindeki tarihsel dinamikleri görünür kılmaya çalışır. Bunu yaparken Brecht’in endişesi, seyircinin özdeşlik kurmasına yol açan egemen ideolojik koşulların tarihsel koşullar ve insan ilişkileri alanını görünmez hale getireceği ve böylece aktif eleştirel tutumunu kaybetmesine yol açacağıdır. İsteddiği, seyircinin sahnedeki kahramanla özdeşleşip içini boşaltması değil, sanat eserinde biriktirdiği tepkileri gündelik hayatta eyleme dönüştürmesidir. Brecht, bu yönüyle Marksist ekolün klasik savunucularından ayrılır. Brecht eserleri sayesinde öğreticilik ya da yol göstericilik yapmak yerine; seyredenlerde tepki oluşturmak ve onları öfkelenmek istemektedir. Brecht’i Marksist sanat kuramcıları içinde farklı kılan, her şeyden önce, onun sanata, sanat ve kültür alanındaki sınıf egemenliğine tarihsel

³⁵ Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s. 35.

materyalist yöntemin eleştirel bakış açısıyla yaklaşabilmesidir. Tiyatroyu karşıt ideolojilerin kapıştığı bir mücadele alanı olarak değerlendirmiştir. Devrimci sanatsal pratiğinde gösterdiği ısrar ve titizlik sayesinde Marks'ın iktisat alanında uyguladığı yöntemi, benzer bir biçimde sanat alanına uygulamaya çalışmıştır. Onun için sanatta proletaryadan yana taraf olmanın bilinci ve temel koşulu budur. Ancak bu gözle bakıldığında, sanat alanında sürmekte olan sınıf savaşının ideolojik-politik görevleri, herhangi bir kabalığa, biçimciliğe düşülmeden anlaşılabilir. İçeriğin biçimi belirlediğine yönelik Marksist anlayışa ek olarak, biçimin de en az içerik kadar önemli olduğunu söyleyen Brecht, oyunlarında dünyayı sosyalist bir gözle değerlendirip, kapitalist dünya sisteminde koşullar yüzünden içi boşaltılan erdemleri, insani davranışları, para ahlâkını, sömürü sisteminin iç yüzünü ortaya sermeye çalışmıştır. Bunu yaparken bir diğer taraftan da toplumu yönlendiren militarizmi ve Faşizmi gözler önüne sermiştir.

Brecht'in Marksist sanat anlayışı Hegel'e tümüyle karşı çıkmamakla birlikte, karakterin tam anlamıyla özne olmadığını, aksine bağımlı olduğu ekonomik ve toplumsal güçlerin nesnesi olduğunu ispat ederek ona katkıda bulunmaktadır. İdealist söylem, aklın dünyaya ve tarihe egemen olduğunu ve onu bildiğini iddia etmiştir. Marksistlere göre akli tarihten bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir. Tarihin öznesi olan insanın, tarihsel süreçlerden edindiği bilgilere veya kendisine aktarılan tecrübeye kendi deneyimlerini de katarak “şimdi”yi yaşayıp, “yarın” için planlar kurabilir hale gelmesi onu aynı zamanda tarihin bir nevi nesnesi haline de getirmektedir. İnsanın düne bağlılığı, geçmişi göz önüne alarak yaşaması, kendisinin de tarih tarafından üretildiğinin bir kanıtıdır.

“Nietzsche kendi yalnız derin düşünme olanağını, başlangıçtaki doğayı ve kendi tarih dışı varlığını boşuna aradı. Derisinin bir katmanını, sonradan diğerini soydu. Ama geriye ne kaldı? Yalnızca tarihsel olarak koşullanmış birey... Onun hangi insan olduğunu sadece tarihi anlatır.”³⁶

Dilthey, Nietzsche hakkında söyledikleri ile insanı üretenin, onu koşullandıranın tarih olduğunu; tarihten yalıtılarak varlığını sürdüremeyeceğini ifade etmektedir. Tarih ile insan ilişkisi çift yönlü işlemektedir. Tarih bir taraftan insan ürünü bir alan iken, diğer taraftan ürünü olduğu insanı biçimlendiren, şekillendiren, dönüştüren dinamik bir yapı halindedir. İnsanın, gelişim sürecinin tamamı diyebileceğimiz tarihi devralabilmesi, onu diğer canlılardan ayıran en temel farklılık olup, kendisini tarih karşısında edilgenlikten, etken durumuna yükseltmektedir. Tarih devralan ve devreden birey tarafından kurulduğu için bu birey daha önce devraldığı

³⁶ Hans Meyerhoff, **Zamanımızda Tarih Felsefesi**, Çeviren: Abdullah Şevki, Hece Yayınları, İstanbul, 2006, s. 67.

öğeleri kendinden sonraki nesillere devrederek bir uygarlık kurar veya kurulmuş olan uygarlığın devamını sağlar. Öyleyse tarihin değeri, insanın ne yaptığını, böylece ne olduğunu bize öğretmesiyle ilgilidir. Bir başka ifade ile insan, kim olduğunu, ne yapabileceğini, gücü ve yetisinin sınırlarının ne olduğu sorusunun cevabını toplumdaki elde eder. Zira toplumsal olan her olay ve olgu tarihseldir.

Öznel, toplumsallaşma süreci içinde bulunduğu topluluğu yöneten inançlar, değerler ve tutumlardan oluşan ideolojiyi, söylem aracılığıyla içselleştirmekte, bu nedenle kendilerine açık tutulan ve ulaşılabilir kılınan söylemler tarafından öznelendirilmektedir. İdeoloji kavramının birçok tanımı olduğu gibi farklı kullanım anlamları bulunmaktadır. İdeoloji, yanlış bilinç anlamında, popüler, ancak yanıltıcı inançların statükoyu meşrulaştırmak ve işçilerin gerçek sosyo-ekonomik durumlarını gizlemek için yöneten sınıf tarafından aşılacak fikirler anlamında kullanılmaktadır. İdeoloji, fikirlerle, özellikle grup ya da hareketin paylaştığı toplumsal, siyasi ve dini düşüncelerle ilgilenmektedir.

Marks'ın ideoloji kuramında insanların inanç ve düşünceleri gündelik yaşam ve varoluşlarının maddi koşulları ile sistemli bir bağlantı içindedir ve genel anlamıyla bu kuram, bireysel ve toplumsal tüm etkinliklerin iktisadi nedenlerle koşullandırıldığını vurgulamaktadır. Marksçı bağlamda, iktisadi yaşam, toplumsal yaşamın temelinde yer almaktadır. Yaşamın bu gerçeklerinin yabancılaştırılması, görünenin arkasını görebilme yetkinliğini verir bize.

Marksist düşünür Louis Althusser'e göre kapitalist toplum düzenlerinde ideolojinin tarihi yoktur. Tarih boyunca kurumsal olarak biçimi değişse bile ideolojilerin işlevi ve yapısı asla değişmez sabit kalır. Toplumlar için ideolojiden ve onun nesnesi olmaktan kurtuluş söz konusu olmadığı gibi ebedi bir zaferle sonuçlanması da mümkün değildir. İdeoloji ile toplum arasında sürekli bir mücadele söz konusudur. İdeoloji, bireyleri özne diye adlandırmakta, tüm ideolojiler farklılık gösterse bile bunun gerçekleşmesi ancak özne aracılığı ile mümkün olmaktadır. Devletin ideolojik aygıtlarından olan kitle iletişim araçları, ideolojiyi kullanarak özneli işlemekte, üretim ilişkilerinin yeniden üretimi (kapitalist sömürü ilişkilerinin yeniden üretimi) için devletin diğer ideolojik aygıtları gibi her biri bu tek hedefe yönelmekte ve kendine özgü yollardan bu amaç için katkıda bulunmaktadır. Siyasal aygıt, bireyleri devletin siyasal ideolojisine uydururken, haber aygıtı, tüm yurttaşları, medya, radyo, televizyon ile günlük milliyetçilik, şovenizm, liberalizm, ahlakçılık vb. dozları ile beslemektedir. Kapitalist düzeni sürdürmeye hizmet eden aygıtlar, evrensel olarak egemen burjuva ideolojisi ile örtülmüş ve gizlenmiştir. Böylece, kapitalist toplumsal biçimlenme de yeniden üretim ilişkileri, yani sömüren ve sömürülen ilişkilerinin yeniden üretimi, egemen sınıfın ideolojisinin zihinlere yerleştirilmesi sağlanmaktadır. Toplumsal biçimlenme, ekonomi, politika ve ideoloji olmak

üzere olmak üzere üç ana düzeyden meydana gelmekte yine Althusser tarafından belli üretim araçları kullanarak, belli insan emeğinden etkilenmekte ve belli bir ürünün iletişim süreci olarak tanımlanmaktadır.³⁷

Brecht'e göre tarihin öznesi proletaryadır. Proletarya özne olarak tarihe yani topluma müdahale eder; bu durumda hayat, tarihsel-sosyal olan, proletaryanın nesnesi durumuna gelir ama aynı zamanda proletarya tarihin nesnesidir. Kapitalist sistem emeğin ürününü emekten koparıp, onu üretenin karşısına, yabancı, niceliksel bir nesne olarak koyar ve nesnel şeyleşme, öznenin yabancılaşması ile tamamlanır.

Kapitalist düzenin üreten ile ürün arasındaki organik bağı koparmasının sonucunda ürün onu üretenin karşısına yabancı ve niceliksel olarak konur ve bu süreçte yabancılaşma ortaya çıkar. Burjuva toplumundaki toptan yabancılaşmayı aşip, kendi özneliğinde yeniden düzeni sağlayabilecek olan sınıf sadece proletaryadır. O halde Brecht'e göre bu tarihsel süreç gerçekleşinceye kadar sanatın öncelikli görevi bu yabancılaşma altında kalan özü ortaya çıkarmak olmalıdır.

Brecht'in tiyatrosunda Epik-diyalektik dramaturgi, özneyi hareket halinde fakat bir hareket alanı olmadan tanımlayarak öznenin kurulumunu doğrudan üretim ilişkilerine bağlar. Böylece gerçekçi doğalcı tiyatronun çevre koşullarına yazgılı oyun kişinin yerini üretim ilişkilerine yazgılı oyun kişisi alır. "Brecht'in gösterdiği şey, insanlar da dâhil olmak üzere nesnelere, içinde buldukları üretim ilişkileri aracılığıyla üretildiğidir."³⁸

Gerçekçi/doğalcı Brecht dramaturgilerin, öznenin failliğine izin vermeyen kurulumu açısından taşıdığı koşutluk Sevda Şener'in dramatik olan üzerine yaptığı çalışmada da karşımıza çıkar:

"Gerçekçi tiyatrodaki eylemin yerini çevre koşullarına karşı etkisiz bir tepkinin aldığı görülür. Dramatik olanın oluşmasında kişinin eyleminden çok, içinde bulunduğu durum karşısındaki tavrı ve tutumu belirleyicidir(...) Epik tiyatrodaki dramatik olan, insanların bu düzenin farkında olmamaları, bu düzene alet olmaları ve kendi düş kırıklıklarını kendilerinin yaratmaları idi."³⁹

Brecht tüm bireylerin içinde yaşadıkları tarihsel koşulların ve üretim ilişkilerinin farkına varmalarını engelleyen ideolojik aygıtların fark edilmesini sağlamak, onların düşünme, duygulanma ve eylemde bulunmalarını nasıl belirlediğini göstermek böylelikle insanların

³⁷ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çeviren: Yusuf Alp ve Mahmut Özışık, 4. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 35, 43, 45, 60.

³⁸ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çeviren: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 51.

³⁹ Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, s. 50–59.

tarihin ve hayatın aynı anda nasıl hem nesnesi, hem de öznesi olduklarını sergilemek istemiştir. Brecht asıl olarak, bireylerin içinde yer aldığı tarihsel koşullarla üretim ilişkilerinin kendisini nasıl düşünme, duygulanma ve eylemde bulunmaya yönlendirdiğini, kendine özgü olduğunu sandığı şeylerin aslında toplumsal ve tarihsel olduğunu ortaya koyarak seyircisinde bir farkındalık yaratmayı amaçlamıştır. Brecht'e göre tüm bu farkındalık toplumsal ve tarihsel dönüşüm için bir başlangıç olmalı, bunun için çaba harcanmalıdır.

Brecht, çağdaş dünyada temsil edilen her şey belirgin bir şekilde değişirken, geleneksel yazma biçimlerine sıkı sıkıya bağlı olma durumuna kesin olarak karşı çıkmış ve bunun da değişen her şey gibi değişmesi gerektiğini savunmuştur. Seyirciye hiç bir şey doğrudan verilmemelidir. Doğrudan deneyim kişilerin tarihsel çelişkileri kavramasını engeller. Burjuva sistemi sonucu ortaya çıkan tüm tavırlara karşı şiddetli bir savaş başlatan Brecht tarihsel süreci kamusal bir düzeyde yeniden kavramsallaştırmaya çalışmıştır. Dramatik göstergenin bir bölümünü başka bir bölümün yorumunu yapmasını sağlayacak biçimde geliştirdiği yeni biçimsel teknikle anlatı düzeylerini değiştirmiş böylece seyirciyi somuttan soyuta doğru yönlendirmiştir. Soyut nesneyi belirleyen sosyo-ekonomik güçlerdir. Kişiler soyutu ne kadar iyi anlarsa ve ona ulaşırsa o derece de tatminsiz olur. Brecht'e göre proletaryanın tüm sosyo-ekonomik ve tarihsel bağlam üzerinde kapsamlı bir kavrayışı mevcuttur. Yazar pasif bir okur için tarihsel çelişkileri uyumlulaştırdığı bir anlayış değil, bu çelişkileri ortaya çıkaracak aktif bir okurun özlemi içindedir.⁴⁰

“Sahnedeki, karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. Kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicilerimizde içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir, bu eleştirinin başlangıcıdır.”⁴¹

Çünkü Brecht için “tarihsel” olan “mümkün” olan demektir ve belli bir toplum sistemi her daim başka bir toplum sisteminin bakış açısından gözlenmelidir.

“Geçmiş olaylar, “olay” olarak değişmezken olayların yorumu değişir. Geçmiş olaylar anlamında tarih, “ölüdür”. Yaşayan ve gerçek tarih diyebileceğimizse yalnızca yorumdur ve bu yorum zamanın ileriye doğru akmasıyla, yeni bilgilerin edinilmesiyle, yeni bakış açılarının ortaya çıkmasıyla değişir.”⁴²

⁴⁰ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çeviren: Ayşegül Bahcivan, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 86–87.

⁴¹ Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mito Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s. 37.

⁴² Oral Sander, **Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918'e**, 13. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul, 2008, s. 10.

Brecht'in epik-diyalektik tiyatrosunda seyirci çalışmanın vazgeçilmez parçasıdır, yapıt açıktır, bitmemiştir ve asıl amaç seyircinin üretici olan gücünü açığa çıkarmaktır.

“Tiyatro, insanların birlikte yaşamına ilişkin betimlemeleriyle bu güç, güç olduğu ölçüde de üretici bakma biçimini kışkırtmak zorundadır. İzleyicisini şaşırtmak zorundadır, izleyicisini şaşırtabilmelidir, bu, alışılmış olanı yabancılaştıran bir tekniktir.”⁴³

Tüm eserlerindeki asıl amaç hakikati aramaktır ve arayışına ”yöntem”, “estetik ölçüt” eşlik eder. Hakikat arayışı Brecht için, donanımlı bir aktörün amaçlarına ulaşabilmek için gerekli araçları ve özgül tarihsel ortamı hesaba katan bir eylem modelidir.

Brecht'in hakikat ile aradığı “pratikte uygulanabilirlik kriteri”dir. Brecht bu kriteri “mantıksal pozitivistlerin” doğrulanabilirlik ilkesinden çıkartmıştır. Brecht'e göre pratikte uygulanabilirlik, doğrulanabilirliğin geniş ve esnek bir versiyonudur. Potansiyel düzeyde de aynı zamanda bir geçerlilik testidir.⁴⁴

Brecht tarihsellik ile tarihsel olaylara ve onların edebiyattaki yansımalarına farklı bir açıdan bakıldığında bambaşka sonuçlar vereceğine inanmış böylece tarihin bugüne kadar süren seyredişinin değiştirilebileceğini göstermek istemiştir. Fakat tarihe farklı bir açıdan bakabilmek için öncelikle sürecin yeniden ve farklı bir tarzda değerlendirilmesi gerekmekte, bunun içinse ilk olarak trajedi ve trajik olanı reddetmek gerekmektedir.

Brecht'in tarihselliği güncel olanın tarihsel hale getirilmesi, yani güncelliğin tarihin yasalarına kabul ettirilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Sunulma-aktarıma-değiştirme sürecindeki tüm çalışmalar, tarihselleştirme sayesinde nesnel bir tabana oturur. Brecht'in kendi deyimiyle tarihselleştirmede “Belli bir toplum sistemi, başka bir toplum sisteminin bakış açısından gözlemlenen mesafeli ve eleştirel bir bakış sağlar.”⁴⁵

Epik-diyalektik tiyatro insan ilişkilerinin toplumsal- tarihsel anlamı üzerinde durur. İnsanı içinde bulunduğu toplum yasaları ve anlayışı çerçevesinde değerlendirir. Pratik tanımlarla yapılması gerekenleri ortaya koyar ve insan davranışlarının değişebilirliğini gösterir. Önemli olan karakterin iç dünyası değil, onun davranışları ve eylemleridir.

⁴³ Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s. 34.

⁴⁴ Aykut Çelebi, **Brecht'in “Tedbir” Oyununda Yasa, Devlet Ve Siyaset**, Toplum ve Bilim Dergisi, Birikim Yayınları, İstanbul, Sayı: 111, 2008, s. 134.

⁴⁵ Yılmaz Onay, **Brecht'le Yaşamak Çalışma Günlüğü**, Derleyen-çeviren: Yılmaz Onay, Kalem Yayıncılık, Ankara, 1985, s. 12.

“Tarihselleştirici betimleme, işlenen karakterin çevresinde başka hareketlerin ve ana çizgilerin izlerini de taşıyan taslaklardan bir şeyleri içerecektir. Kişilerin zamana ve mensup olduğu sınıfa göre verdiği yanıtlar farklı olsa da ister geçmişte olsun ister günümüzde yaşasın aynı konuma ve duruma sahipse hemen herkesin düşüncesi benzer olacaktır. Onu benzersiz kılacak şey betimlemedir.”⁴⁶

Epik–diyalektik tiyatrodaki seyirci, insanların davranışlarını toplumsal açıdan eleştirme fırsatına kavuşur ve olayın kendisi sahnede tarihsel bir olay olarak sergilenir. Yani seyirci farklı davranışları birbirleriyle karşılaştırabilecek bir duruma getirilir. Böylelikle yabancılaştırmanın oluşmasını sağlayan gestuslar toplumsal gestus olarak estetik yönden önem kazanır. Oyuncu olayları, tarihsel olaylarmış gibi seyirciye sunar. Tarihsel olaylar bir kereliğine, kalıcı olmayan yani geçici, belli çağlara ait özellikler taşır. Olaylara karışan insanların tavrı değişebilir, bu tavırlar belli özellikleri içinde barındırırken, tarihsel süreçte aşılmış ve aşılabilecek davranışlardır üstelik sonraki çağ açısından da eleştirilebilir olmalıdır.⁴⁷

“Tarihselleştirmeye başvuran oyuncular için insan, kesinlikle budur demeyecek, gelişim sürecini henüz tamamlamış nitelik taşır; bir değil de birden çok kişidir adeta. Gerçi nasılsa öyledir bir kez; çünkü yaşadığı zaman kesitinde yeterince neden vardır. Ama yaşadığı zaman bir yana bırakılıp, gelişim ve oluşumun bir başka zaman kesitinde gerçekleşmesi sağlansa, bir başka kişi kimliğiyle karşımıza çıkacaktır. Bugün şöyle ya da böyle birimdir, dün başka türlü biri olduğu içindir bu... Biyologların plastik dedikleri şey zamanla katılmıştır varlığının hamuruna. Kendisinde dün gelişmiş olan ve bugün henüz gelişebilecek olan pek çok şey saklıdır. Mademki dün değişmiş, bugünde değişecek demektir. Artık değişmemesi, en azından değiştirme eylemini eskisi gibi güçlü bir biçimde gerçekleştirmemesi de onu portresine bütünlük kazandıran çizgilerden biridir. Ama doğrusu, ancak büyük toplum birimleri içinde yer aldığı zamandır ki böyle bir değişmezlik durumuna sürüklendiği görülür. Tarih denilen şey sınıf çatışmalarının tarihi sayılır.”⁴⁸

Brecht için tarihselleştirme yabancılaştırmanın ta kendisidir:

“Yabancılaştırma tarihselleştirme demektir. Olay ve kişileri tarihselliği içinde, yani geçici nesnelere dolayısıyla değiştirilebilir nesnelere gibi anlatmaktadır. Bu hem geçmiş hem de şimdiki zaman için geçerli bir kuramdır: şimdiki zamanda “ zamana bağımlı tarihsel, geçici” bir bakış açısından sergilenebilir. Bilimin eleştirel tutumuna ve

⁴⁶ Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s. 38.

⁴⁷ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 165.

⁴⁸ Bertolt Brecht, **Oyun Sanatı Ve Dekor**, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994, s. 23.

diyalektiğin yöntemine dayanan yabancılaştırma, çelişkileri yakalayıp göz önüne serer ve böylece görüp işittikleri bir bağımsızlık içinde düşünmeye çağırır seyirciyi.”⁴⁹

Brecht’e göre yabancılaştırma epik-diyalektiğin kalbidir ve tüm kuramının temelinde bu etmeni kullanmıştır. Dolayısıyla tarihselleştirme Brecht’in yaratmak istediği tiyatro için önemli bir kavram olup, nerdeyse tüm oyunlarında etkisini göstermiştir.

“Bu teknik tiyatroya, yeni toplumbilim yöntemini, materyalist diyalektiği kendi betimlemeleri için değerlendirme olanağı kazandırır. Bu yöntem toplumun hareketliliğini sergileyebilmek için toplumsal konumları birer süreç olarak işler, bunları çelişkili yapılarıyla ele alır. Bu yönteme göre ancak değişime uğrayan, yani kendi kendisiyle uzlaşmayan, gerçekten var sayılabilir. Bu, insanların belli dönemdeki toplumsal yaşama biçimlerini dile getiren duyguları, düşünceleri ve tutumları için de geçerlidir.”⁵⁰

Oyunlarında tıpkı yazarlığı gibi zamanla birlikte tarihsellik ögesi de gelişip yerli yerine oturtulmuştur. Bazı oyunlarının konusu ve karakterleri doğrudan tarihten alınırken diğer oyunları ise tarihsel olanın fark edilmesini sağlamak yani özel yaşam örtüsüyle donatmak şeklinde gelişmiştir. Yani kuramsal olarak tarihsel olay tarihsel karşılığı olmaksızın seyirciyi etkilemesi amacıyla yazılmıştır. Özel yaşam örtüsü denilen aslında bir tür açığa çıkarmaktır ve yaşadığı çağa yapılmış olan atıflardır. Seyirciyi gelen tehlikeler konusunda uyarmak, içinde yaşadıkları çağı anlamalarını sağlamak amacıyla yapılanlar çoğu zaman seyirciyle buluştuğunda karşılığını almasına yetmiştir. Karakterlerinin kaderi bireyi aşmakta genel ve simgesel olarak bir anlam kazanmaktadır.

Tarihselleştirme sayesinde kişilerin olaylara olan dürtüleri ve davranışlarıyla çelişkiler ortaya serilir böylece seyircinin yabancılaştırılması sağlanır. Oyunlarında tarihsellik güçlendikçe dolayısıyla yabancılaştırma da yetkinleşmiş, oyunlarında en belirgin hali ile yer almıştır.

⁴⁹ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 239.

⁵⁰ Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005, s. 45.

3. BERTOLT BRECHT'İN TARİHSELLİK ANLAYIŞININ “CESARET ANA VE ÇOCUKLARI” OYUNU İLE “GALİLEİ’NİN YAŞAMI” ADLI OYUNUNA YANSIMASI

3.1. “Cesaret Ana Ve Çocukları” Oyununda Tarihsellik Anlayışı

Tarihin kahramanlık, rastlantısal olayların ya da tanrının buyruğu değil “sınıfsal çatışmaların” tarihi olduğunu savunan Brecht oyunlarında savaş temasını sıkça işlemiş, tarihselleştirme yoluyla seyircisini yabancılaştırarak onlara eleştirel bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemiştir.

Savaşı doğrudan konu aldığı oyunlarından biri olan “Cesaret Ana ve Çocukları” oyunundaki Cesaret Ana tipini Grimmelshausen’in *Simplicissimus*’undan almıştır. Grimmelshausen’in romanında tüccar bir kadının Otuz Yıl Savaşındaki serüvenleri yan konu olarak ele alınmıştır. Cesaret Ana tipinden yola çıkarak oyununda savaş konusunu ele alan Brecht savaşın nedenleri ve sonuçları üzerinde durmuş ve savaşın nasıl korkunç bir sömürü aracına dönüşebileceğini göstermiştir.⁵¹

Brecht Birinci Dünya Savaşını tüm acılarıyla yaşamış ve yaklaşmakta olan daha büyük bir savaşın önsezisiyle “Cesaret Ana ve Çocukları” oyununu Danimarka’da sürgündeyken yazmıştır. Sürgünde olduğu sürelerde İskandinav tarihi üzerine uzunca bir araştırma yapan Brecht, tarihsel olaylara İsveç gözüyle de bakmaya çalışır. İskandinav ülkelerinin Alman faşizminin savaş hazırlıklarından yararlanmaya çalıştıklarına tanık olan Brecht bunu şu sözlerle dile getirmiştir.

“Oyunumu bildiğim kadarıyla İskandinavya için yazdım... O zamanlar İskandinavya’da sınırın öte yanında olup bitenlere katılmak isteyen insanların bulunduğunu hatırlamak, bugün oldukça zor geliyor.”⁵²

Brecht oyununda kullanmak için tarihsel alan olarak hem İskandinav tarihi hem de Almanya tarihi için aynı değeri taşıyan Otuz Yıl Savaşları’nı (1618–1648) seçer. Avusturya Kralı I. Ferdinand’ın Protestanları baskı altına alarak Katolik olmaya zorlama politikası 1618–1648 tarihleri arasında Otuz Yıl Savaşlarını doğurmuş; savaş Westphalia Barışı ile sona ermiştir. Westphalia ile Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu içindeki tüm prenslikler, nerdeyse

⁵¹ Aysin Candan, *20.Yüzyılda Öncü Tiyatro*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 159–160.

⁵²Bertolt Brecht, *Cesaret Ana Ve Çocukları (Bütün Oyunları)*, Çeviren: Ayşe Selen, Cilt 8, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s. 248.

hükümran siyasal birimler oldular. Barışın şartlarına göre üye devletlerin rızası olmadan İmparator vergi ve asker toplayamayacak, kanun koyamayacak ve savaş ilan edemeyecek yani imparatorluğun siyasi gücü elinden alınmış olacaktı.

Otuz Yıl Savaşı'nın en önemli siyasal sonucu, Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun birlikten uzak feodal bir karmaşaya sürüklenmesiyle birlikte Fransa'nın Avrupa'da en güçlü devlet olmasıdır. Westphalia, Avrupa'nın gördüğü son büyük "Din Savaşı"dır. Habsburglar'a karşı Protestanları destekleyen Katolik Fransa örneğinde olduğu gibi artık devletlerin çıkarları, dinsel bağlılıkların önüne geçmiştir. Anlaşma kilisenin manevra sahasını daraltmış, din baskısı erirken, dünyevi olanın ağırlığı artmıştır. "Ulusal egemenlik" yeni dönemin paradigması haline gelmiş fakat orduların güçlenmesiyle birlikte sömürgecilik de bu dönemden sonra artmıştır. Avrupa, kendi yasalarına göre davranan, kendi ekonomik ve siyasal çıkarlarını izleyen, istediği tarafta yer alan, ittifaklar kuran ve bozan modern bağımsız devletlerden oluşacaktır. Bugün anladığımız anlamda devletlerin oluşturulduğu uluslararası sistem, Westphalia Barışı ile kurulmuştur.⁵³

Otuz Yıl Savaşları tahminen 8 milyon can almış, savaşta en çok zararı Almanya görmüştür. 1500'lerde Avrupa'nın gelişmiş bir bölgesi olan Almanya'da gerileme ve yerellik başlamıştır. Ayrıca yine tüm şehirlerde yıkımdan dolayı salgın hastalıklar ve açlık baş göstermiş bunda da imparatorluğun paralı askerlerinin yaptığı şehir yağmalarının fazlasıyla etkisi olmuştur.

Oyun 1600'lerdeki Otuz Yıl Savaşları'nda geçmektedir. Kisvesi Katoliklik ve Protestanlık arasındaki çekişme olan bu savaş Brecht'e göre diğer savaşlarda olduğu gibi bir paylaşım savaşıdır. Otuz Yıl Savaşları batı dünyasını karmaşaya sürükleyen bir karabasan olmuş, her savaşta olduğu gibi örgütlenen bireysel körlükler bu savaşa katkıda bulunmuştur. Daha da önemlisi güçlü ulus devletlerin kurulmasını müjdelemiş ve kapitalizm çağına zemin hazırlamıştır. Bir anlamda günümüz modern sisteminin tohumları o sıralarda atılmış "modern" devlet "egemen" devlet olarak karşımıza çıkmıştır.

Brecht'e göre "savaş ticaretin en uç noktasıdır". Bu görüşünü Cesaret Ana oyununda da tartışmaya açar ve tarihsel alanda savaş için örgütlenen bireysel körlüğü alabildiğine eleştirel bir bakış açısıyla ele alır. Bu eleştirisini savaşa karşı korumaya çalıştığı çocuklarını savaşla alışverişi yüzünden kaybeden anne figürünü Cesaret Ana karakteri üzerinden çarpıcı olarak işler. Pek çok alanda yenilgilere ve çöküşlere rağmen orta sınıf ideolojisinin kolaylıkla dönüşüme uğramaması, Brecht tarafından altı çizilen bir noktadır. Bu yüzden de Brecht

⁵³ Oral Sander, **Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918'e**, 13. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul, 2008, s. 88-89.

kazanma ihtimalinin bitirilmediği bir oyun modeli kurarak eleştirel bir yapı oluşturmayı denemiştir. Savaşın on beş yıllık seyri içinde, Cesaret Ana'nın ekonomik durumu giderek kötüleşir fakat tümünden ekonomik bir çöküş yaşamaz. İnişli çıkışlı bir seyir vardır. Sıfırı tüketmediği için de oyuna devam eder.

Oyundaki savaş teması güncel bir temadır ve yerle bir olmuş Avrupa, tüm acı ve çıplak gerçekliğiyle gözler önüne serilmiştir. Tarihsel olarak savaş Brecht için geçmiş bir olay değil, tümüyle o günlerin gerçekleriyle örtüşen ve bu oyunla birlikte bir kez daha yorumlanan korkunç bir gerçektir. Brecht çoğu eleştirmen tarafından pasifist olarak değerlendirilen oyunu için:

“Tarihsel olarak bakıldığında oyun, savaştan iş çıkarmak isteyen ama her şeyini yitiren bir küçük satıcının yaşantılarını sergilemektedir, savaş ona kör talihin oyunu olarak gelmez, tersine, savaşın büyükler için karlı bir iş olarak yapıldığının farkındadır. İşte bu kâra ortak olmak istiyor. Onun kaderi, bireyi aşarak genel simgesel bir anlam kazanmakta. Soygun savaşları çıkararak başkalarını ve kendini yok edip, gene de tüm felaketlerden hiçbir şey öğrenmemiş olan Almanya'nın tablosu çıkıyor ortaya.”⁵⁴

Almanya'nın geçmişten hiç ders almadan sürekli olarak aynı hataları yapması ve bundan en çok zarar görenlerin küçük insanlar olması düşüncesinden yola çıkarak yazılan bu oyun aynı zamanda din savaşı mitosunu da yerle bir etmektedir. Brecht bu oyunla savaşın tüm pisliğiyle ve sefaletiyle nasıl bir çıkar kavgası olduğunu da gözler önüne sermektedir. Oyunun iki önemli odak noktası; Savaşın ticari yüzü ve bunun seyirci tarafından tümüyle kavranıp unutulmaması gerektiğidir.

“Savaş sırasında büyük alışverişler küçük insanlar tarafından yapılamamaktadır. Alışverişin başka araçlarla sürdürülmesinden başka bir şey olamayan savaş, insani erdemleri ve bu erdemlerin sahiplerini yok eder. Savaşa karşı yürütülen savaşta verilen hiçbir kurban fazla sayılmamalıdır.”⁵⁵

Oyunun ana teması; savaş içerisinde ve yine savaş sayesinde geçimini sağlamaya çalışan bir kadının süreç içerisinde çocuklarını nasıl kaybettiğinin hikâyesidir. Oyunun tarihsel ana fikri ise güçlülerin tersine küçük insanların savaştan umacakları hiçbir şey olmadığı, tarih boyunca zafer de ya da yenilgi de mutlaka bedel ödedikleridir. Brecht'e göre Cesaret Ana

⁵⁴ Yılmaz Onay, **Brecht'le Yaşamak Çalışma Günlüğü**, Derleyen-Çeviren: Yılmaz Onay, Kalem Yayıncılık, Ankara, 1985, s. 157.

⁵⁵ Bertolt Brecht, **Cesaret Ana Ve Çocukları (Bütün Oyunları)**, Çeviren: Ayşe Selen, Cilt 8, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s. 260.

örneğiyle de gösterdiği üzere şeytanla kahvaltıya oturanın kaşığı uzun olmalıdır zira her koşulda kaybetmeye mahkûmdur.

Tarihsel olarak koşullar Brecht tarafından Otuz Yıl Savaşları olarak seçilmiş, savaş yüzünden pek çok insan hayatını kaybetmiş ve insanlık için önemli olan tüm değerler biçim değiştirip içi boşaltılmıştır. Oyunda, böylesi olağanüstü koşullar altında bireylerin tüm olanları nasıl içselleştirdikleri ve süreç içinde takındıkları tutumlarla yine bu koşulları nasıl ayakta tuttukları gösterilmekte, tarihin nesnesi olan kişilerin hangi koşullar altında ideolojileri yeniden üreterek o ideolojilerin öznesi durumuna geldikleri tartışılmaktadır.

Toplum tarafından ahlak, dürüstlük, analık, güven gibi olumlu ve yüce değerler savaş gibi ticari, maddiyatçı koşullar nedeniyle süreç içinde biçim değiştirmiş, savaşı içselleştiren bireyler tarafından savaşı desteklemek için kullanılır duruma gelmiştir. Cesaret Ana'nın oğlu Eilif'in kahraman olmasıyla birlikte elindeki kart horozu fahiş fiyata satması, toplum tarafından yüceltilen analık ile savaş-ticaret kavramı karşılaştırılmakta bununla birlikte pek çok toplumsal erdemın savaş koşullarında nasıl değişime uğradığını ele alınmaktadır. Barış zamanında öldürmek eylemi büyük bir suç iken savaşta kahramanlık olarak algılanmakta, Cesaret Ana'nın Oğlu köylüleri öldürdüğü ve mallarını çaldığı halde Komutan tarafından kahraman ilan edilmektedir. Savaş koşullarının zorluğu karşısında açlıkla karşı karşıya kalan Komutan karnını doyurmasını sağlayan bir suçu kahramanlık olarak ilan etmekte, Cesaret Ana yıllardır oğlunu görmediği halde onun sözde kahramanlığından yararlanıp elindeki horozu büyük bir kârla satmakta, din savaşı olduğu söylenen savaşa hizmet ettiği sürece her türlü ahlaksızlığa göz yumulmaktadır. Savaş aile, ahlak, eğitim gibi tüm değerleri yerle bir etmekte insanlar tüm bu süreçler içerisinde bu değerleri/değersizlikleri destekleyerek, yani nesnesi oldukları tarihin ideolojik koşullanmışlıkları nedeniyle bu kez de öznesi olarak yeniden üretmektedir.

Dürüstlüğü yüzünden Schweizerkas ölür ve oğlunun ölümü üzerine cezalandırılan Cesaret Ana ticareti engellendiği için şikâyet etmeye çalıştığında kendisi gibi savaştan geçinen bir askerin öfkesiyle karşılaşır ve gerçekte yüz yüze gelir. Yaşamını sürdürdüğü düzene baş kaldırmaması gerektiğini, yaşamak istiyorsa düzene uymak zorunda olduğunu fark eden Cesaret Ana ile Brecht yine tarihsel koşulların insanları nasıl yönlendirdiğini ve yaşamak için, var olan koşulları nasıl içselleştirdiğini gözler önüne serer.

Oyunda Brecht barış ve savaş kavramlarını farklı cephelerden ele alır. Savaştan geçinenler için barış iflas demekken barışta ticaret yapanlar için ise durum tam tersidir. Barış hem askerleri hem de tüccarları vurmakla kalmaz, savaşta kahramanlık sayılan tüm eylemler barışta yine suç olarak görülmeye başlanmıştır. Daha önce köylüleri öldürüp mallarını yağmalayan Eilif barışta da aynı eylemi gerçekleştirdiğinde yakalanır ve bunu canıyla ödemek

zorunda kalır. Savaş ve barışta koşullar değiştiği için toplumsal erdemler de değişir ve insanlar yeni duruma yaşam gerçekleri doğrultusunda hemen ayak uydurur.

Oyunun finalinde tüm çocuklarını kaybeden Cesaret Ana yaşamına devam etmek için elinde kalan arabasına kendini koşar ve ticarete kaldığı yerden devam eder. Yaşadıklarından ve savaşa çocuklarını birer birer kurban verdikten sonra bile hala savaşa hizmet etmeye, savaşın nesnesi olarak hayatına devam etmeye çalışır.

Brecht için hiçbir insan, olay yoktur ki içinde yaşadığı çağ ve koşullarından soyutlanarak değerlendirilsin. Marksist estetikten yola çıkan Brecht, insanı yaşam içerisinde toplumsal iletişimleri ve ekonomik süreçleri ile değerlendirmekte tüm davranışları tarihsel koşullar doğrultusunda ele almaktadır. Oyunlarının tümünde tarihselleştirme yoluyla yabancılaştırmaya giden Brecht bu sayede seyircide oluşturmak istediği uzak bakışı hedeflemiş, oyunlarındaki tüm olay ve kişileri tarihsel koşulların bir sonucu olarak değerlendirmeye çalışmıştır.

Gerçekler karşısında yaşadıklarından sonra insanların bu gerçekleri değiştirmeme pahasına da olsa, psikolojikleştiren değil nesnelleştiren bir tiyatroyu savunan Brecht, tiyatrodaki tarihsel olanın gerçekçi olması yani gerçeği içermesi gerektiğinin de altını çizmiştir. Maddeci dünya görüşünden yola çıkılarak hazırlanan gösteride kişilerin bilinçlerinin biçimlendirilmesi, onların toplumsal varoluşlarına bırakılması yani dramaturjik olarak müdahale edilmesi gerekmektedir. Cesaret Ana bu bakış açısından yola çıkılarak oyunun sonunda bilinçlenmesi ve değişmiş olması gerekirken oyunda böyle bir değişimden söz edilemez. Kaldı ki tarihe bakıldığında Otuz Yıl Savaşlarında köylüler bir araya gelip düzensiz asker güruhuna karşı koymuş olmasına rağmen Cesaret Ana oyunun sonunda tüm bu başına gelenlerden ders almaz ve kaldığı yerden hayatına devam eder.

“Yalnızca güçlü olanın savaştan yarar sağlamayı umabileceği kafasına dank etmez. Felaket kurbanlarının felaketten ders alacağını sananlar yanılırlar. Yığınlar, politikanın nesnesi olduğundan başlarına geleni bir deneymişçesine inceleyemezler, yalnızca kader gibi görürler; bir felaketten, bir kobayın biyolojiden aldığından daha fazla ders alamazlar. Cesaret Ana'nın olan biteni sonunda açıkça görmesini sağlamak, oyun yazarının işi değildir -Cesaret Ana oyunun ortasına doğru, 6. sahnenin sonunda, bazı şeyleri anlar ve daha sonra onları anlama gücünü yitirir- oyun yazarının derdi olan biteni seyircinin anlaması görmesidir.”⁵⁶

⁵⁶ Bertolt Brecht, **Cesaret Ana Ve Çocukları**, Çeviren: Kerem Karaboğa- A.Cüneyt Yalaz, Mimesis /Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, sayı:6, İstanbul, 2002, s. 146.

Oyununu Cesaret Ana gibi savaştan uzak kalmayı başaramayacak olan küçük burjuvalara değil gerçekten savaşa karşı durabilecek ve onu yok edebilecek olan proletarya için yazdığını söyleyen Brecht'in amacı savaşın nasıl bir ticaret alanı olduğuna dair bu sınıfa bir bakış kazandırmaktır. Proletaryanın kapitalizmi sona erdireceğine olan inancı sınıfsal gelişime yaptığı sanatsal alanda katkılarla güç kazanmakta, tarihselleştirme yoluyla bu sürece hizmet etmektedir.

3.1.1 Cesaret Ana Ve Çocukları Oyununun Tarihsel Açidan Dramaturjik İncelenmesi

“Cesaret Ana ve Çocukları” oyunu Brecht'in epik tiyatro kuramının uygulanmasında ölçütleri belirleyen oyun olarak da kayda geçmiştir. Savaşın insanın yazgısı olmadığı görüşünden yola çıkan Brecht insanların yaşadıklarını net görebilmesi için uzak bir bakış açısı sağlamak gerektiğini düşünmüş ve oyununda epik sahneleme unsurlarını uygulamaya geçirmiştir.

“Epik kurgusu, Cesaret Anayı savaşın çeşitli aşamalarında gösterirken, her aşamada yeni bir durumla karşılaştırır. Olayları ana çizgileriyle anlatan başlıklar, savaşın sürekliliğini, olay kişilerinin gittikçe kötüleşen durumlarını yansıtır. Oyunun şarkıları, sahnedeki durumların çelişkilerini vurgulayarak, bu durumlara açıklık getirir. Epik kurgu, şarkılar ve sahnelerin başındaki kısa açıklamalar, savaşın değişik açılardan ve belli bir gelişim süreci içinde gösterilmesini sağlar.”⁵⁷

Brecht seyirci için oyunda çift zamansallı ikili bir yapı kurmuş kazançlar ve kayıpları hep bir arada göstermiştir. Diyalektik oyun yapısı sayesinde Cesaret Ana oyunda tam kaybetti derken kazanmış, tam kazandı derken de kaybetmiştir. Seyirci açısından oyunun sürdürülmesi yönünde bir beklenti yaratılmış ve seyircinin empati kurduğu karakterin oyunu sürdürmesine izin vermiştir. Oyunun özü ve ruhu olan öykü tarihsellik eksenini etrafında kurulmuş ve geliştirilmiştir.

Tüm sahnelerin özünü oluşturan aksiyon ve çelişkilerin algılanması ve kavranması için sahne sahne incelenmesi daha doğru olacaktır.

1. Sahne

Sahne başladığında Çığırkan ve Çavuş uzun süredir devam eden savaş için asker bulamamaktan yakınmaktadır. Çünkü asker demek onlar için para demektir. Çavuş savaştan

⁵⁷ Marianne Kesting, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çeviren: Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s. 89–90.

para kazanan ve geçimini ölüme asker göndererek sağlayan biri olduğu halde ahlak dersi vermekte sakınca görmez:

“ÇAVUŞ: Anlaşıyor ki epey olmuş buraları savaş yüzü görmeyeli. Sonra ahlak kalır mı ya sorarım?”⁵⁸

Brecht Çavuş sayesinde oyunun en önemli tarihsel gerçeğini gözler önüne sermiş en doğru sözleri en yanlış insana söyleterek temel çatışmayı yaratmıştır. Savaş sayesinde geçimini sağlayan, savaşın devamını kendi çıkarları için isteyen bir kimsenin ahlaktan bahsetmesi, savaş gibi korkunç sonuçları olan bir eylemin insanı nasıl insanlıktan çıkardığının gösterilmesi açısından Çavuş önemli bir figürdür ve tarihsel koşulların kişiyi getirdiği son duruma en iyi örnektir. Brecht yine Çavuş sayesinde tüm bildiklerimizi ters yüz etmekte düzenden yani barıştan yana olan seyirciyi kendi kendisini sorgulamaya itmektedir.

“ÇAVUŞ: Barış demek düzensizlik, başıboşluk demektir; oysa düzeni ancak savaş sağlar. (...) Çünkü bilinir ki, düzen olmadan savaşılmaz!”⁵⁹

Düzen (barış), düzensizlik(savaş) arasında çatışma tümüyle baş aşağı edilir tüm ezberler Çavuş sayesinde bozulur. Brecht buradaki çatışma ile seyirciyi o güne kadar bildiği ya da inandığı tüm değerleri sorgulamaya çağırmakta gerçekten de “Savaş düzen, barış ise düzensizlik midir?” sorusuyla bizleri karşı karşıya bırakmaktadır. Böylece inandığımız gerçeklerin aslında gerçek değil sadece bizlerin düşüncelerinin ya da kişisel eylemlerimizin yansıması olup olmadığı yani öznel bilinçlerimizin tarihsel koşulları nasıl etkilediği tartışılmaktadır. Yine temel amaç olarak seyirciye eleştirel bakış açısının kazandırılması amaçlanmaktadır. Çavuş’un sözleriyle, savaşın bir kumar olduğu nasıl ki kumara oturanlar kalkamaz ise savaşa oturanlarında kalkamayacağı belirtilerek savaş-kumar-para çatışması gözler önüne serilmektedir.

“ÇAVUŞ: Bütün iyi şeyler gibi, savaş da önceleri güç gelir insanlara. Ama işler bir kez yoluna girdi mi, gör sen o zaman. İnsanlar tıpkı zar atanların oyunun bitmesinden korkmaları gibi barıştan korkar olurlar...”⁶⁰

Çavuş tüm savaş erbapları gibi savaştan geçimini sağlamak ve bu yüzden savaşın bitmesini istememektedir. Savaş ve kumar arasındaki benzerlik, ikisinin de temel amacı olan para kazanma hırsı her iki durumda da öldürücü sonuçlara ve yıkıma yol açmakta, tıpkı kumar gibi savaşta kazanılanlar kaybedilmeden kimse masadan kalkmamaktadır. Burada Brecht, kahramanlık, toplumsal olarak yüceltilen savaş olgusu ile yine toplumsal olarak aşağılanan

⁵⁸ Bertolt Brecht, **Cesaret Ana Ve Çocukları (Bütün Oyunları)**, Çeviren: Ayşe Selen, Cilt 8, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s. 9.

⁵⁹ A.g.y., s. 9.

⁶⁰ A.g.y., s. 9.

kumar olgusunu, rol kişisi aracılığıyla birleştirerek seyircisinin yüceltilen toplumsal değerler konusunda kuşku duymasını sağlamaya çalışmaktadır.

Tüm bu tarihsel koşullar ve savaş gerçeği Çavuş tarafından dile getirilirken Cesaret Ana ve çocukları ticaret yapmalarını da sağlayan araba (dükkân) ile sahneye girer. İki oğlu gören Çığırkan ve Çavuş için başka, arabasıyla savaş meydanlarında satış yapan tüccar ana için başka bir ticaret şansı başlar bu sahnede.

Cesaret Ana'nın şarkısı, onun tüccar kimliğini ve savaştan nasıl geçimini sağladığını gözler önüne sererken, Brecht'in savaş ve ticaret sorunsalı üzerine düşünceleri için de belirleyicidir. Cesaret savaşa ölmek için askerlere yaşamı satmaktadır:

“CESARET ANA: Kumandanlar, et ister asker

Uğrunuza ölmek için

Cesaret'ten yesinler içsinler

Ruh ve beden aç gitmesin

Boş mideye top mermisi iyi gelmez kumandanlar

Ama bir doyarsa asker, hakkım helal olsun

Gitsin cehenneme kadar.”⁶¹

Savaş ölüm demektir ama ölmek için bile insani şartlar gerekmede bu şartlar ne kadar iyi olursa asker ölüme o kadar kolay gitmektedir.

“CESARET ANA: Elde silah tüm teçhizat

Saldırtacaksan onları düşmana

Postalın en sağlamı şart.”⁶²

Cesaret ve onun gibi tüccarlar bu gerçekten yola çıkarak yaşam ve ölüm arasındaki kısa yolculukta askerlere daha rahat bir ölüm için hayatı tezgâhta satışa sunmaktadır. Ölmek için hayata tutunmak, hayatta kalabilmek içinse ölüme gitmek gerektiği yani yaşam ve ölüm gibi her karşıtlığın birbirine nasıl dönüştüğü Brecht tarafından gözler önüne serilmektedir. Tarihsellik anlayışının temeli olan diyalektik yaşam-ölüm kavramları sayesinde burada net olarak gösterilmektedir.

Sahnenin devamında Çavuş Çığırkan'ın yönlendirmesiyle Cesaret Ana'yı oyalamak için kâğıtlarını kontrol etmek ister. Kadının adının Cesaret Ana olduğunu öğrenen Çavuş sorar:

“ÇAVUŞ: Neden cesaret adı?

⁶¹ A.g.y., s. 10.

⁶² A.g.y., s. 10.

CESARET ANA: (...) İflas etmek üzereydim Çavuş, o yüzden Riga’da ateş hattından geçiverdim arabamdaki elli ekmekle birlikte. Ekmekler küfleniyordu, başka seçeneğim yoktu.”⁶³

Burada Brecht “Neden Cesaret Ana?” sorusunun karşılığını “Korkudan Cesaret Ana” olarak belirtmiş böylece yine çatışma ile koşulların kişiye olan etkisi anlatılmak istenmiştir. Kadının iflas etme korkusu yüzünden düşman hattını geçmesi, ekmekler küflenecek korkusundan Cesaret Ana olarak çıkması gibi ironik durumlar tarihselleştirme olarak karşımıza çıkmakta, tarihsel koşulların insanların davranışlarını nasıl belirlediği anlatılmaya çalışılmaktadır. Yaşamak için para kazanmak zorunda olan Cesaret Ana yaşamının garantisi olan malları için ölümü göze almakta yine sonuçta cesur bir tavır ortaya koymaktadır. Yaşamak için para kazanmaya, para kazanmak için ise ölümün içinde yaşam satmaya mecburdur.

Çavuş’un istediği kâğıtların sadece formalite olduğunu anlayan Cesaret Ana elinde ne varsa onları sunar. Verdiği tüm kâğıtlar, belgelerin savaşta ne kadar işe yaramaz ve tümüyle gereksiz bir ayrıntı olduğunu anlatmak için kullanılmıştır. Belge sadece prosedürdür içinde ne yazdığı ya da neyi anlattığı çok da önemli değildir. Zira savaş zamanı tüm resmi belgelerin geçerliliği ortadan kalkar. Brecht kâğıtların istendiği bu sahne ile savaş zamanı tüm resmi belgelerin değerini kaybettiğini, barış için tasarlanmış ve toplumsal düzen tarafından belirlenmiş hak ya da hukukun geçersizliğini göstermek istemiştir.

“CESARET ANA: Bütün bir dua kitabı, hıyarları sarmak için. Bu da Mahren haritası (...) Bu da beygirin şap hastalığı için sağlık raporu. Ama yine de ömrü vefa etmedi zavallının.”⁶⁴

Burada sayılan kâğıtların her biri tarihselleştirme bağlamında önem taşımaktadır. Din uğruna yapılan bir savaşta bir tüccar için dua kitabı ancak hıyar sarmasına yaradığı sürece değerliyken, belki de hiç gidemeyeceği bir yerin haritası ise savaşta ne olacağının bilinmemesinin göstergesidir. Ölmüş olan atın sağlık belgesi ise yine resmi kâğıtların hiçbir işe yaramadığını ve süreçte gerçeği yansıtmadığının kanıtı olarak sunulur seyirciye. “Askere tayin gerek” diyen Anna Fierling yaşamı pazarlamaya devam ederken diğer taraftan da savaş yüzünden oradan buradan peydahladığı ve babaları ayrı olan çocuklarını Çavuş’a tanıştırır.

Brecht burada yine bildiğimizi sandığımız ya da inandığımız bir diğer gerçeği sorgulamamızı ister ve birlik, beraberlik, düzen için yapılan savaşın aslında aileleri nasıl da parçaladığını gözler önüne serer. Brecht için statükocu aile anlayışı savaş kavramı yüzünden değişir ve paramparça olur. Mevcut olan düzen, amacı olduğunu söylediği ve uğruna savaştığı

⁶³ A.g.y., s. 11.

⁶⁴ A.g.y., s. 13.

kurulu düzeni yerle bir eder. Savaş savunduğunu söylediği hiçbir şeyi (din, aile, toprak) aslında savunmamakta tam tersine onu dağıtıp tahrip etmektedir.

Çığırkan'la Çavuş'un niyetini anlayan Cesaret hem konu dağıtmak hem de para kazanmak için asıl işi olan ticarete koyulmaya çalışır. Ama asıl pazarlık konusu palaskalar değil oğullarıdır ve onun konuyu dağıtmaya çalışması ne yazık ki hiçbir işe yaramaz.

Brecht bu sahnede tarihselleştirmeyi Cesaret Ana'nın çelişkilerini apaçık ortaya koyarak sağlamıştır. Cesaret Ana savaştan geçimini sağlayan bir tüccar olmasına rağmen savaştan çekinmektedir. Kazancı için savaşın bitmemesini istemekte fakat aynı zamanda oğullarının savaşa girmesini reddetmektedir. Barışçı olduğunu söyleyen Cesaret Ana, oğullarını ekmek yediği savaşa vermemek için, askerlere bıçak çeker ve bunu yaparken gözünü bile kırpmaz:

“CESARET ANA: Biz dürüstçe kumaş ve et satarız, ayrıca barışsever insanlarız anladınız mı?

ÇAVUŞ: Barışsever olduğunuz pek belli oluyor elinizdeki bıçaktan.(...) Az önce bizi yaşatan savaştır dememiş miydin?”⁶⁵

Beslendiği ve yaşamını sağladığı savaşa çocuklarını vermek istemeyen Cesaret Ana'nın bu çelişkisine Çavuş'un cevabı gecikmez:

“ÇAVUŞ: Savaş çöpünü yutacak, armudu sana bırakacak. Sen mideni doldur, karşılığında hiç bir şey ödeme! Kendine Cesaret Ana diyorsun, sonra da ekmek teknenden, yani savaştan korkuyorsun.”⁶⁶

Tüm bu kargaşa sırasında oğullarının bu konuşmalara kulak kesildiğini fark eden Cesaret Ana Çavuş'un öleceği konusunda kehanette bulunur. Miğferini alıp fal açar ve Çavuş ölüm işaretini çeker. Tüm bunlar olurken Çığırkan kargaşayı fırsat bilip Cesaret Ana'nın oğullarını kandırır. Onların asker olmaya karar vermek üzere olduklarını gören anne ölüm kartı numarasını hepsine yapar ve amacına ulaşır, onları geri püskürtür.

Bu sahnede Brecht fala başvuran Cesaret Ana sayesinde bilimsel olmayan bir yöntemle oyunun öngörüsünü seyirciye sunar. Tümüyle korkutma amaçlı, hiçbir bilimselliği ve geçerliliği olmayan fal ile tüm oyunda neler olacağını seyirciye önceden haber verir. Kader diye çıkardığı sonun aslında bireylerin kişisel tercihleriyle gerçekleşmesi yoluyla tersinleme yapan Brecht, bu sayede kişilerin sonunun ancak kendileri tarafından belirleneceğini söylemektedir. Ayrıca Cesaret Ana'nın çocuklarında erdem olarak gördüğü ve onları kurtaracağına inandığı tüm insani özellikler tam tersine onların sonunu getirecek, iyi özellikleri savaş yüzünden onları yok edecektir. Burada Brecht'in özellikle üzerinde durduğu düşünce savaş gibi bir gerçeklik

⁶⁵ A.g.y., s. 13.

⁶⁶ A.g.y., s. 13.

içerisinde, zor koşullarda yaşamını sürdürmeye çalışmak insanları insani değerlerden uzaklaştırmakta, barışta doğru ve iyi olan özellikler savaşta kişilerin sonunu hazırlamaktadır. Seyirciye savaşın insanı insanlıktan uzaklaştırdığını aksi takdirde yaşam şansı kalmadığını eleştirel bir bakış açısıyla ve çatışmalar doğrultusunda göstermektedir.

Fal gösterisi etkisini göstermiş Cesaret Ana tam oğullarını kurtarmışken, Çığırtkan yeni bir manevra ile Çavuş'u alışveriş için ona yollar. Kadını oyalamak için arabanın arkasında pazarlık yapan Çavuş görevini başarıyla tamamlar. Çığırtkan büyük oğlan Eilif'i kandırmayı başarır ve hemen oğlanla birlikte sıvışır. Durumu gören Dilsiz Kattrin annesini uyarmaya çalışır ama pazarlığa dalmış olan anne cüzdanını kapatana kadar oğlunun yokluğunu fark etmez, fark ettiğinde ise artık çok geçtir. Cesaret Ana dört kişi geldiği sahneyi böylelikle üç kişi terk eder. Bu sefer kehanet sırası Çavuş'a gelmiştir:

“ÇAVUŞ: (...) Hem savaşın sırtından yaşamak istiyorsun, hem de kendini ve seninkileri savaşın dışında tutmak istiyorsun, öyle mi?

(...)

Eğer istekliysen savaşın sırtından yaşamaya

Payını vermek zorundasın ona da”⁶⁷

Cesaret Ana satış yapıp para kazanmış ama bu arada bir oğul kaybetmiştir. Savaştan kazandığını tekrar savaşa kaptırmış dolayısıyla kumarda kazanamamıştır. Çavuş, Çığırtkan ve Cesaret Ana savaştan geçinen, savaş sayesinde yaşamını sürdüren kişilerdir. Oyunun ilk sahnesi boyunca devam eden pazarlıklar sonunda iki tarafta para kazanmış ama her zaman olduğu gibi savaş erbabı olanlar daha karlı çıkmıştır. Brecht tüm tarihsel koşullara rağmen (savaş, açlık) kişilerin öznel bilinçlerinin yaşamlarını konusunda belirleyici olduğunu söylerken, Cesaret Ana ve diğerlerinin çelişkileriyle tarihsel koşulları belirlemiş, bu sayede uzak bir açıyla olaylara bakıp eleştirel bir şekilde yaklaşmamızı sağlamıştır.

“Cesaret Ana Ve Çocukları” oyununu “Otuz Yıl Savaşlarına Ait Bir Tarihe” olarak niteleyen Brecht'e göre tarihi oyunlar tarihselleştirilmiş ise mutlaka gerçekçi olmalıdır. Brecht'in 1. sahnede tarih olarak belirttiği 1624 yılı, tarihte komutan Oxenstjerne'nin İsveç başbakanı olduğu ve Polonya'ya karşı savaşan Gustav Adolf'un birliklerine katıldığı tarihlere denk gelmektedir. Yine oyun için “Dalarne” bölgesinin seçilmesi İsveç tarihinde ve ülkenin ulusal kimliğini kazanmasında rol oynayan olaylarla ilgilidir. (İsveç 16. yüzyıla kadar Danimarka tarafından yönetilmekteydi.) Bu yönetime karşın İsveçli köylüler ayaklanma başlatmış ve ülkelerindeki yabancı yönetime kendi elleriyle son vermişlerdir.⁶⁸

⁶⁷ A.g.y., s. 17.

⁶⁸ A.g.y., s. 268.

Elbette ki İsveç tarihine yapılan bu özel göndermenin tarihsel önemi Brecht için çok büyüktür. Çiftçilerin ayaklanması ve kendileri için bağımsızlık savaşı vermeleri tarihte çok rastlanır bir olay olmamakla birlikte tıpkı Brecht'in tarihsellik anlayışındaki gibi "mümkün" olan bir olaydır. Bu olaya yaptığı gönderme ile aslında Avrupa halkına bir çağrıda bulunmakta, savaşın ve köleliğin kader değil tarihsel (değişebilir) olduğunu belirtmektedir. Halklar arasında farkında olmadıkları güçlerini toplum ve burjuva düzeninin kendileri için biçtiği görevler yüzünden bastırmakta, farkında olması için dış müdahalelere gereksinim duymaktadır. Bu sebepten dolayı Brecht oyunu için hem Avrupa tarihi hem de insanlık tarihinde büyük önem taşıyan Otuz Yıl Savaşları'nı seçmiş ve tarihi alan olarak kullanıp, oyununda tarihsellik anlayışını sonuna kadar vurgulamıştır.

Oyunda savaşın bir ticaret alanı olduğu büyük küçük herkes için paylaşılacak bir ganimet bulundurduğu vurgusu yapılmaktadır.

Cesaret Ana daha ilk sahneden itibaren çelişkileriyle sergilenmekte, bu çelişkiler aynı zamanda tarihsel bakış açısının oluşmasını sağlamaktadır. Cesaret Ana yaşamak için savaşa özlem duymakta ama aynı zamanda ondan korkmaktadır. Savaşa katılmak ona dâhil olmak istemekte, ama barışçıl bir iş kadını olarak bunu savaştan kaçınarak yapmaya yanaşmamaktadır. Cesaret Ana savaşta taraf tutmaz, zira ticaretin dini ve tarafı olamaz. Orduya hizmet etmek ama aynı zamanda da onun denetiminden uzak durmak, savaşa bedel ödemediği savaştan para kazanmak ister. Ama tarih yine bildik bir şekilde çalışacak ve kaçınılmaz olarak kazancının karşılığını bir oğulla ödeyecektir.

2. Sahne

İlk sahneden bu yana iki yıl geçmiş ve savaş İsveç lehine gelişmiş olduğundan ikinci sahne tarihte İsveç Kralı Gustav Adolf'un Polonya Prensi Sapieha'yı yendiği Wallhof kalesinin önünde başlar. Burası Riga'nın güneyinde Wallhofen köyünün kalesidir ve oyunda köy kuşatma altında tutulmaktadır. Açlık ve sefalet kol gezmekte köylüler kaçırabildikleri erzaklarını ve hayvanlarını saklamaktadırlar.⁶⁹

Sahne başladığında ordu aşçısıyla kıran kırana pazarlık eden Cesaret Ana ordudaki açlığı ve et bulunmamasını fırsat bilip, elindeki horozu ederinin çok üstünde satmaya çalışmaktadır. Pazarlık becerisi oldukça üstün olan Aşçı, Cesaret Ana'yı düşündüğünden daha çok zorlamakta fiyat her dakika düşmektedir. Cesaret Ana'nın söylediklerini sürekli olarak çürütür ve pazarlığı aşağı çeker:

"CESARET ANA: (...) Kuşatmada böyle kocaman bir horoz için elli Heller.

⁶⁹ A.g.y., s. 269.

AŞÇI: Biz kuşatıyoruz onları, onlar bizi kuşatmıyor. Bunu anlayın artık.

CESARET ANA: Ama bizimde yiyeceğimiz yok ya, ona bak sen!(...) Köylülerin yanındaydım, onların da bir şeyi kalmamış.

AŞÇI: Var, ama saklıyorlar.

CESARET ANA: (zaferle) Yok diyorum.(...) Bense besili bir horozu kırka bırakmalıymışım.

AŞÇI: Kırk değil, otuza. Otuza dedim.”⁷⁰

Komutanın yiyecek bir şeyi olmadığını düşünen Cesaret Ana pazarlığı iyice kızıştırıp Aşçı’ya şantaj yaparken Aşçı’nın ortaya çıkardığı et tüm pazarlığı yerle bir eder.

Buraya kadar olan sahnede Brecht sürekli dengelerin değiştiği bir pazarlık sahnesiyle tarihselleştirme yoluna gitmiş ve aslında savaşın nasıl bir kumar olduğunu, tarafların üstün çıktı derken kaybedip tam kaybetti derken nasıl kazandığını horoz pazarlığı ile ironik bir biçimde gözler önüne sermiştir. Nitekim Aşçı’nın galip geldiğini düşündüğümüz bir anda komutanın öğle yemeğine çağırdığı konukla birlikte pazarlık gücü yine Cesaret Ana’nın eline geçer. Komutanın konuğu köylüleri öldüren ve onları soyarak kahraman olan Cesaret Ana’nın oğlu Eilif’ten başkası değildir. Kahramanlığı ve yemeğe davet edilmesi annesinin elindeki horozu fahiş fiyata satmasını sağlar.

“CESARET ANA: Oh Tanrım, Eilif’im bu.

AŞÇI: Kim?

CESARET ANA: En büyük oğlum. İki yıldır görmemiştim. Sokak ortasında kapıp götürdüler. Komutan onu yemeğe davet ettiğine göre yıldızı parladı demek. Ve senin pişirecek neyin var? Hiçbir şey! Duymadın mı konuk ne istiyor? Et! Onun için gel kaçırma şu horozu. Bir gulden.

AŞÇI: Ver, Allahın belasını şantajcı karı.”⁷¹

Cesaret Ana oğlunu görmekten mutlu olmuş ama yine de oluşan durumdan bir tüccar olarak kârlı bir alışveriş çıkarmayı da bilmiştir. Tüccarlığı ve açgözlülüğü Cesaret Ana’yı her koşulda ve her yerde takip etmekte yine bu sahnede analığı ile tüccarlığı çatışmaktadır. İki yıldır oğlunu görmeyen, ölüp ölmediğini dahi bilmeyen bir ananın koşup oğluna sarılması beklenirken Cesaret Ana, hemen oğlunun kahramanlığını paraya dönüştürmüş, karını iki katına çıkarmayı başarmıştır. Savaş şartları en insani olan duyguları bile köreltmüş, yaşamak için para kazanma hırsı her şeyin hatta en yüce duygu olarak bilinen analığın bile önüne geçmiştir. Brecht savaş teması ile analık temasını bir araya getirerek bilinçlerdeki kırılmayı ve insani olan

⁷⁰ A.g.y, s. 17,18.

⁷¹ A.g y, s. 19.

tüm duyguların süreçte nasıl yok olduğunu anlatmıştır. Nitekim Cesaret Ana önce tüccar sonra ana olarak karşımıza çıkar ve Brecht bu temel çatışma ışığında oyununu örer.

Komutan çadırına Eilif’le ve Rahip’le birlikte gelmiş, Rahip sayesinde savaşın tam göbeğindeki din olgusu oyundaki yerini almıştır. Oyunun geçtiği Otuz Yıl Savaşları’nın din uğruna yapılan bir savaş olması, din kisvesi altında milyonlarca kişinin öldürülmesi gerçeğinden yola çıkarak oyunda din kavramı Rahip karakteri ile vücut bulmakta ve din mitosunu Brecht tarafından yerle bir edilmektedir.

“KOMUTAN: (...) Sen dini bütün bir süvari olarak bir kahramanlık yaptın. Ve bir din savaşında yaptığın her şeyi tanrı adına yaptın, bunu çok takdir ediyorum; (...)Biz onların ruhlarını kurtarmak için geldik.”⁷²

Sözde din uğruna yapılan savaşta Rahip de dahil olmak üzere aslında din kimsenin umurunda değildir, din kavramı sadece kitleleri harekete geçirmek ve daha fazla asker kazanmak için sürdürülen bir yalandır. Din ve savaş çatışması, sahne boyunca Komutan’ın din adamı olan Rahip’i sürekli olarak aşağılayıp, ciddiye almaması ile yaratılır. Ayrıca ruhları kurtarmaktan bahseden Komutan kendi karnını doyurmak için ruhlarını kurtarmaktan söz ettiği köylülerin öldürülmesinden memnuniyet duymuştur. Tıpkı o da Çavuş gibi yine ahlaktan bahseder:

“KOMUTAN: Biz onların ruhlarını kurtarmak için geldik. Ya o utanmaz götü boklu köylüler ne yaptılar? Davarlarını kaçırdılar bizden. Ama yobaz papazlarına gelince, onlara üstten alttan tıkıyorlar etleri! Fakat sen iyi bir ahlak dersi verdin onlara.”⁷³

Komutan’ın ahlak dersi diye nitelediği; yaşamlarını sürdürmek için hayvanlarını saklayan köylülerin canından olmasıdır. Savaş ve ölüm çatışması, ahlak denen kavramın savaşta değişim geçirmesi, insanların insanlıklarından ve insani erdemlerden vazgeçmesi tarihselleştirme ve savaşa eleştirel bir bakış kazandırma için Brecht tarafından tekrar tekrar işlenmiştir.

Eilif açıklıkla boğuşan ordusu ve kendisi için köylüleri öldürüp öküzlerini çalmakta bir sakınca görmemiş, barışta suç olan bir eylem savaşta kahramanlık ilan edilmiştir. Tüm kavramlar bilinen tüm değerler savaşta yer değiştirmekte ve bunda da kimse tarafından bir sakınca görülmemektedir. Din adına yapılan savaşta bile savaşın ve açlığın dini yoktur:

“EILIF:(...) Eğildiğim gibi kılıcı kaptım ve bir çırpıda hakladım hepsini. Darlığa din iman olmaz, öyle değil mi?”⁷⁴

⁷² A.g.y., s. 18.

⁷³ A.g.y., s. 18.

Din adına başlayan savaşın ne için çıktığı savaşanlar tarafından bir süre sonra unutulur ve insanlar için başka bir savaş, hayatta kalma savaşı başlar. Savaşta iman olmadığının söylenmesi üzerine Rahip İncil'den alıntılar yaparak cevap vermeye çalışır ama artık devir değişmiş hatta kitabın reddettiği her şey insanlar tarafından kitap adına yapılır olmuştur. Yaşananlara din bile bir açıklama getirememekte savaş kendi dinini kendisi belirlemektedir.

“RAHİP: Aslına bakarsanız İncil’de böyle bir şey yok. Fakat hazreti İsa, beş ekmeği beş yüz yaptığında kimse darda değildi anlaşılan, “Komşunuzu seviniz” diye buyurduğuna göre, o zamanlar herkes toktu demek. Ama artık devir değişti.”⁷⁵

Brecht’e göre aslında hiçbir şey değişmemiştir sadece savaşı oluşturan büyük güçlerin savaş için bahaneleri değişmiştir. Din insanlık için vazgeçilmez bir afyondur. Bunun için devletler sonuna kadar din olgusunu kullanmış ve çıkarı olan her kesim (din adamları başta olmak üzere) bunu sonuna kadar desteklemiştir. Sözde, kutsal kitap insanlığın ruhunu kurtarmak için gelmiş, ama yine insanlığın sonunu getirmek için inananlara kitap yol göstermiştir. Tıpkı Brecht gibi oyundaki herkes bunun bir din savaşı olmadığını farkındadır çünkü kutsal kitabın dediği hiçbir şey yapılmamakta, herkes kitabı işine geldiği gibi yorumlamaktadır. Bu sahnede Brecht Tanrı adına denilen her şeyin sadece yalan olduğunu savunmakta ve tüm bu savaş-din ortaklığı ya da karşıtlığı sayesinde savaşın maskesini düşürmektedir.

Eilif’in kahramanlığı çelişkilerle doludur. Savaş hırsızlığın ve öldürmenin mubah sayıldığı, hatta yüceltildiği, insanlara dinin yasakladığı her eylemin övgülerle karşılandığı bir bataktır. Brecht için bir tarafın kahramanlığı diğer tarafın acısı, birinin dürüstlüğü ise bir başkasının günahıdır. Ruhları kurtarmak için gelenler kendi ruhlarını satmış, ahlak ve erdem yerini çoktan katliama ve de acıya bırakmıştır. Savaşta yaşanan bilinç bükülmeleri sayesinde tarihselleştirmeye gidilmiş, ayrıca kişiler tarihsel koşullar altında tam da kendilerinden beklenildiği gibi davranmaya devam etmiş, böylece tarihin sadece öznesi değil nesnesi de olmuştur ki bu savaşın ve zorunlu koşulların yarattığı zorunlu bir dönüşümdür.

Yeni kahramanlıklar bekleyen Komutan, Eilif’i haritanın başına getirip, süslü sözler ve yüreklendirici konuşmalarla onu etkilemeye çalışırken Cesaret Ana bu konuşmalara kulak verir. Savaşın içinde yaşayan ve savaştan geçimini sağlayan bu kadının böyle palavralara karnı toktur ve sinirlenip komutanlar hakkında hiç de iyi olmayan düşüncelerini Aşçı’yla paylaşır.

Cesaret Ana korkak, akılsız, güçsüz kralların var olabilmek ya da hayatta kalabilmek için her zaman savaşa ve askere ihtiyaç duyduğunu söyler. Bunlar için savaş kendilerinde

⁷⁴ A.g.y., s. 20.

⁷⁵ A.g.y., s. 20.

olmayanı almak ve daha da güçlenebilmek için bir araçtır. Tüm dünya tarihinin savaşlarla dolu olduğu düşünüldüğünde Brecht'in Cesaret Ana ile söylediği gerçek apaçık karşımıza çıkar.

“CESARET ANA: (...) Görüyorsun ya, iyi bir kralı ya da iyi bir komutanı olan iyi bir ülkenin ihtiyacı olmayan erdemler. İyi bir ülkede erdemler gereksizdir. Herkes alelade, orta zekâlı, hatta korkak olabilirler.”⁷⁶

Brecht'in burada bahsettiği erdemler savaş erdemleridir ve savaşı başlatanlardan değil sadece savaşanlardan beklenendir. Yeteri kadar zeki ve güçlü değilsen başkasının gücünü ve de zekâsını istersin. Burada Brecht büyük güçlerin kendi güçlerini koruyacak kadar akıllı olmadıklarını, kendi akılsızlıklarının cezasını küçük insanların çektiğini söylemekte, tüm savaşan ülkelere akıl ve erdem konusundaki düşüncelerini yeniden gözden geçirmeleri uyarısını yapmaktadır.

Annesinin öğrettiği şarkıyı söyleyen Eilif beraberinde bir de savaş dansı yapmış ve dışarıdan tüm olup biteni dinleyen Cesaret Ana ona şarkıyla karşılık vermiştir. Buradaki şarkıyı Brecht “Ev Vaazları”nda yer alan “Askerin Baladı”ndan alıntılanmıştır. Bu baladı Birinci Dünya Savaşı sırasında gördüğü kan ve zulüm üzerine kaleme almış, şiirinde savaşı lanetleyen bir tutum sergilemiştir. Eski savaşın yaraları daha tam sarılmadan ortaya çıkan yeni bir savaş için geçmişte yaşanmış olanlar en iyi örnektir ve aynı acılar tekrar yaşanacağından, bu koşullar altında savaş insanlığın tek değişmez gerçeği gibi görülmektedir. Bu yüzden daha önce kaleme aldığı ve ilk gençlik günlerinin öfkesini, dinamizmini taşıyan bu baladı almış olması Brecht için bilinçli bir tercih olup, savaş üzerine söylenecek daha çok söz olduğunun da kanıtıdır:

“EILIF: Çok pişman olur bilgenin öğüdünden ürken

Ve akıl danışmayan yaşlılara.

Ah, kötü bitecek, bakma o kadar yukarıya!

Dedi kadın askere.”⁷⁷

İkinci sahneye genel olarak bakıldığında savaşın ve yaşamın tüm çatışmalarını görmekteyiz. Cesaret Ana'nın tüm oyuna hâkim olan analık ve tüccarlık arasındaki çelişkisi, din savaşı denilen ruhları kurtarmaya adanan savaşın açıkça dini reddetmesi, din uğruna savaşan ama din adamına ve onun inançlarına saygı duymayan komutanın savaşın kendisini yansılması sahnedeki en temel çatışmalar olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca bu sahnede ki bir diğer önemli nokta da kuşatma altındaki köylüleri soyan ve öldüren Eilif'in suçlu olmasına rağmen savaşta kahraman ilan edilmesi ve Cesaret Ana için oyunun daha sonrasında ve hayatında önemli rol oynayacak olan Aşçı ile tanışmasıdır. Pazarlık sahnesi aralarındaki denge

⁷⁶ A.g.y. , s. 21.

⁷⁷ A.g.y. , s. 21.

ve birbirlerini sına ma adına yapılmış ustalıklı bir sahnedir. Aşçı ve Cesaret Ana arasındaki dengeler sürekli olarak değişir. Eilif'in gelmesiyle Cesaret Ana bu güç savaşından ve ticaretten karlı çıkar.

3. Sahne

Üçüncü sahne başladığında Cesaret Ana ve kızı Katrin karargâhtadır. Ticaret son hızıyla devam etmekte ve iş ordunun cephanesine ait malların karaborsaya düşmesine kadar sürdürülmektedir. Bu sahnede Brecht büyük din savaşı sırasında ordu kamplarındaki genel ve gerçek çürümeyi sergilemiş, özellikle de komutana içki parası yetiştirmek için canını ortaya koyan askerler gösterilmiştir. Büyükler için küçük insanlar kurban edilmekte, bunun için hiçbir sakınca görülmemektedir.

“LEVAZIMCI:(...) Para lazım. Çünkü Albay iki gündür subaylarla içip duruyor. Şarap bitti.

CESARET ANA: (...) Alçaklar, siz kurşunları satıyorsunuz, asker in ise düşmana sıkacak kurşunu yok!”⁷⁸

Cesaret Ana malların ordu malı olduğunu söyleyerek ahlak dersi vermekt en çok malı daha ucuza kapatma niyetindedir ve yine istediğini elde eder. Bu sırada oturan oğluna dürüstlükten ayrılamamasını ve kasaya sahip çıkmasını tembihlemeyi de unutmaz.

Ahlak dersi verme sırası Cesaret Ana'ya geçmiştir. Bu dersi vermesinde daha öncekiler gibi (Çavuş, Komutan ve Çığır t kan) kişisel çıkarlar ve para ön plandadır. Ahlak ve ahlaksızlık kişisel çıkarlar ve para söz konusu olduğunda duruma göre değişiklik kazanmakta, ahlaksızlık ahlak olarak satılmaktadır. Cesaret Ana'nın ahlaktan bahsetmesi sadece ordu malını daha ucuza kapatmanın bir yoludur ve savaşta ticaret herkes için son hızla devam etmektedir. Bu da toplumsal bilinçteki sapmaları seyirci için görünür kılar.

İkinci sahneden bu yana tam üç yıl geçmiş ve ortanca oğul Schweizerkas askeri birliğe mutemet olmuştur. Dürüst oğul bu ahlaksız pazarlığa gayet normal bir şeymiş gibi kulak kabartır, annesi bu dalavereli işi ondan gizlemez fakat oğluna zeki olmadığı için dürüstlükten ayrılmamasını söylemeyi de ihmal etmez. Onun bu öğüdü dikkate alması sahne sonunda oğul Schweizerkas'ın hayatına mal olacaktır.

Yvette adındaki fahişe ile Brecht savaşın bir başka yüzünü ortaya koymuş savaş ve aşk çatışmasını dile getirmiştir. Savaşta aşkı yaşamının tek yolu fahişeliktir zira savaş her şey gibi aile kavramını da yerle bir etmiş, kadınlar da tıpkı savaş ganimeti gibi askerler arasında

⁷⁸ A.g.y., s. 23.

bölüşülmüştür. Savaşta yapılan tecavüzler kadınlar için fahişeliği zorunlu hale getirmiş, Yvette’de savaştan geçimini sağlamak için kendi ticaretini yapmaya başlamıştır.

“YVETTE: Alay dörder sıralı dizildi,
Vurdu davullar adet üzere
O zaman götürdü bizi düşman çalılığa,
Ve düzdü kardeşlik adına.”⁷⁹

Yvette’nin sermayesi kendisidir ve tıpkı askerler ve diğerleri gibi o da kendi cephesinde yaşam savaşını sürdürmektedir. Onun silahları giysileri ve ayakkabılarıdır, ticareti de diğerleri tarafından savaştan dolayı doğal karşılanmaktadır. Yaşamak için kendini satmaya mecburdur ve bu durumdan şikâyetçi olmaya kendi deyimiyle hakkı yoktur:

“YVETTE: (...) Gurur bizim neyimize? Çamuru da yutabilmeli gerektiğinde insan, yoksa tepetaklak oluverir.”⁸⁰

Yvette, diğer aşk biçimlerinin savaşta vahim dertler açtıklarını anlatan bir şarkı söyler. Savaşta gerçek aşk diye bir şey yoktur ve bu durum Katrin için de geçerlidir.

“YVETTE: İlahi bir gücü sanki
Benim duyduğum sevgi
Ama anlayamadılar bizimkiler
Ondan nefret etmeyip sevdiğimi.”⁸¹

Cesaret Ana Katrin’i savaşta aşk hakkında uyarır ve kızının dilsizliğinin onun için bir lütuf olduğunu söyler. Rahip ve Aşçı’nın beklenmedik ziyareti karşısında şaşırır, onlarla savaş üzerine konuşmaya başlar. Brecht, Rahip ve Aşçı arasındaki savaş tartışması ile savaşın aslında ne olduğu üzerine tüm düşünceleri ortaya koyar ve tarihsel koşulların yapılan savaşlar için belirleyici olduğunu gösterir.

“RAHİP: Ne mutlu savaşta ölene. Neden? Tanrı yolunda savaşıyoruz. Bu öyle sıradan bir savaş değil. İmansızlar için yapılan bir savaş. Bizden razıdır Tanrı.

AŞÇI: Bu doğru? Yani aslında bir bakıma bu bir savaş, çünkü yakılıyor, yıkılıyor, yağma ediliyor ve hatta az bir miktar tecavüzü de unutmamak gerekir. Fakat öte yandan, diğer savaşlardan da farklı, çünkü bu bir din savaşı. Bu açık.”⁸²

Aşçının “Diğer savaşlardan da farklı, çünkü bu bir din savaşı. Bu açık.” sözleriyle din savaşı olgusunu tersinleme yoluyla eleştiren Brecht’in söylemek istediği çok açıktır. “Savaş savaştır” ve sonuç olarak ruhları kurtarmak için başlayan savaşta kentler, köyler yakılıp

⁷⁹ A.g.y., s. 25.

⁸⁰ A.g.y., s. 24.

⁸¹ A.g.y., s. 25.

⁸² A.g.y., s. 26.

yıkılmış, yağmalanmış, milyonlarca insan ölmüştür. Parçalanmış aileler yüzünden çocuklar, kadınlar sokağa düşmüş, elbette ki tecavüzler de olmuştur ama unutmamak gerekir ki bu savaş din savaşıdır ve diğer savaşlara benzemez. Brecht başından beri toplumdaki kutsal değerler kullanılarak çıkartılan ve adına din savaşı denilen savaşlara tümüyle ironik ve eleştirel bir bakış açısıyla saldırmış, yaptığı saldırı ile savaş gerçeğini ortaya koymaya çalışmış, böylece seyircisinin eleştirel bir bakış açısı yakalamasını amaçlamıştır.

Cesaret Ana, Rahip ve Aşçı'yla birlikte arabanın arkasına geçerken kızı dilsiz Kattrin, Yvette'in bıraktığı şapka ve kırmızı ayakkabıları dener. Kendince imkânsız olduğu söylenen aşk için hazırlık yapan Kattrin'i Rahip'in kendisi için söylediği güzel sözler yüreklendirmiştir. Cesaret Ana savaşta aşk olmadığını söylemiş fakat kendisi tüm savaş boyunca değişik adamlarla aşk yaşayıp üç çocuk doğurmuştur. Söylediği ve savunduğu sözlerle kendi davranışları çatışmakta hatta Kattrin'e yoğun baskı uygularken kendisi hem Rahip hem de Aşçı'yla flört etmekten geri kalmamaktadır. Kattrin'e yaptığı uyarı kendi yaşadıklarının kızının başına gelmesini istememesi, analık içgüdüğü gibi görünse de asıl neden yine tümüyle ekonomiktir. Kızının savaşta çocuklar peydahlaması bu zor şartlar altında en son isteyeceği şeydir.

Arabanın arkasında politik bir sohbet gerçekleşmekte ve Cesaret Ana'nın sözleriyle yine tarihsel bir gerçeğe gönderme yapılmaktadır:

“CESARET ANA: (...) Kralımızın atlar, adamlar ve arabalarla onların topraklarına girdiği doğru, ama Polonya'da barışı koruyacaklarına, kendi işlerine kendileri karışmaya kalktılar ve sakın sakın ilerleyen krala saldırdılar. Barışın bozulmasına neden oldular, dökülen kanın vebali onların boynuna.”⁸³

Burada Kralın Polonya'ya saldırması sözleriyle Brecht Hitler'in Polonya işgaline gönderme yapmaktadır. Yine Brecht burada Hitlerin işgaline yaptığı gönderme ile Hitler yandaşlarının bakış açısını kullanmış, aslında tüm suçun Polonya'ya ait olduğunu söylemiştir. Hitler'in ya da Kralın suçu yoktur, işgale karşı koyan halk suçludur ve karşı koyarak olmayan barışı ihlal etmiş, başına gelenleri dolayısıyla hak etmiştir. Brecht, tarihselleştirme yaparak savaşın taraflar için nasıl farklı anlamlar taşıdığını ve tarih diye anlatılan olayların tümüyle yoruma açık olduğunu gözler önüne sermektedir. Tarih kazananların ve ya işgalcilerin tarihidir ve işgal edilen, yenilen halk bunu her zaman hak etmektedir. Oysa işgali kabullense, özgürlüğünden vazgeçse yağmaya ve tecavüze sesini çıkarmasa her şey daha kolay olacak böylece savaşlar daha kolay kazanılacaktır. Tarihsel koşullar içerisinde kazanan tarafta olmak

⁸³ A.g.y., s. 27.

kişilerin düşüncelerini ve savundukları her şeyi tümüyle öznelileştirmekte, bu uğurda ortada duran gerçekler bile inkâr edilmektedir. Brecht, Cesaret Ana ile bunu yapmış, savaşta tüm dengesini kaybetmiş, doğru ile yanlış kavramlarını birbirine karıştırmış, neyi niçin savunduğunu bile unutan insan modeli olarak ona savaşta yerini vermiştir.

“CESARET ANA: (...) Kodamanların lafına bakılırsa, Tanrı içinmiş bu savaş; iyi güzel şey içinmiş. Ama dikkatli bakınca onların bu kadar aptal olmadıklarını, savaştan çıkar bekleediklerini görüyorsun. Yoksa benim gibi küçük insanlar onları destekler miydi?”⁸⁴

Savaşın en temel nedeni yine savaştan geçimini sağlayan Cesaret Ana’dan gelir. Tüm neden ekonomiktir ve din sadece bu amaca ulaşmada bir araçtır. Brecht bu noktada savaşta olup bitenler hakkında herkesin aslında tüm gerçeği bildiğini ama işine geldiği gibi yorumladığını söylemektedir. Elbette ki küçük insanların savaş çıkarmak gibi bir gücü yoktur, savaşı çıkaran büyük güçlerdir ve savaş başladıktan sonra yapılacak tek şey hayatta kalmaya çalışmaktır. Bu güç koşullar altında her yol mubahtır ve insanlar yaşamak için değer tanımaz, kör, sağır olmalıdır. Çünkü savaş büyük bir pazardır ve toplumsal ideoloji açısından akıllı olarak kabul edilenler için iyi bir ekmek kapısıdır. Küçük insanların kazancı da küçük olacak, ancak yaşamını sağlamaya yetecek kadar para kazanacaktır. Seçeneklerin tümü acınası sonuçlar içermektedir. Bireyler ya savaşta ölecek ya da yaşamaya çalışıp kendisine söylenen yalanlara inanmış gibi yapacak belki de zamanla gerçekten inanarak, o yalanları içselleştirerek yaşayacaktır. Savaş herkesin gerçeği bildiği ama ölmek için inanmış gibi yaptığı ya da içselleştirerek gerçekten kendini inandırdığı kocaman bir yalandır. Bu da insan hayatındaki en temel çatışmadır.

Tüm bu politik sohbet devam ederken beklenmedik bir baskın olur ve Katolikler Protestanları fena faka bastırır. Aşçı koşarak Komutan’ın yanına gider, Rahip çüppesini saklamak için Cesaret Ana’nın paltosunu giyer ama daha fazla dikkat çekmemek için arabada kalır. Tüm bu koşuşturma içinde Kattrin, Yvette’in şapkası ve ayakkabılarıyla yakalanır. Cesaret Ana’nın hışmından kurtulamaz ve askerlerden korunması için Cesaret Ana onun yüzünü külle kirletir. Bu arada Schweizerkas alay kasasıyla çıkagelir. Düşmana kaptırmamak için kasayı Cesaret Ana’nın tüm uyarılarına rağmen arabaya saklar.

Ortalık sakinleşince hayat eski düzenine döner. Artık Schweizerkas da arabadadır. O dürüst bir insan olduğundan askerlerin maaşını vermedikleri için üzülmede, Rahip ise ayın yapamamaktan yakınmaktadır.

⁸⁴ A.g.y., s. 29.

“CESARET ANA: Şu hale bak, biriniz de para var, biriniz de iman. Hangisinin daha tehlikeli olduğunu bilmiyorum.”⁸⁵

Brecht yine bu cümlelerle dünyanın en büyük iki gücünden tehlike olarak bahsetmektedir. Para ve din insanlar için vazgeçilmez iki gerçek olup çıkarıcı ellerde korkunç silahlar haline gelmektedir. Tüm savaşların kökeninde bu iki güç yatmakta ve birbirlerini destekleyip birbirlerinden doğmaktadır. Para, din için önemsizdir, kanaatkâr olmak tüm dinlerin emrettiği bir olgudur. Oysa tüm insanlık tarihi boyunca para, din adamlarının gücü elde tutmaları için vazgeçilmez olmuş, daha fazla para kazanmak için insanların inançları hoyratça kullanılmıştır. Din ve iktidar için para, daha fazla para kazanmak için de din bir toplumsal güç olarak kullanılmış; asla yan yana gelmemesi gereken iki olgu birbirini destekleyerek var olmuştur. Brecht’in tarihselliğin kökeninde yatan diyalektik anlayışla Brecht, evrensel bir gerçeği ortaya koymuş, savaşın ana sebeplerini bir kez daha gözler önüne sermiştir.

Savaş ya da barış olması küçük insanlar için fark etmemekte, barış dediğimiz düzen bir kez daha sorgulanmaktadır.

“CESARET ANA: Kodamanların yenilgisi başka, aşağıdakilerin yenilgisi başkadır. Hiç uymaz birbirine. Hatta bazen yenilgi aşağıdakiler için zafer bile sayılır; yitirilen tek şey onurdur. (...) Yenilgi ve zafer bizim gibi sıradan insanlara pahalıya patlar. Bizim için en iyisi politikanın batağa batmasıdır.”⁸⁶

Brecht savaş denen kumarın nasıl bir belâ olduğuna ve nasıl halkların yıkımına yol açtığına dikkat çekmek ister. Savaşta gerçekten kazananlar sadece büyük güçlerdir, oysa küçük insanlar şartlar ne olursa olsun hep kaybetmeye mahkûmdur. Brecht, sınıf çatışması ve maddeci anlayışla beraber tarihsel bir süreci ortaya koyar. Paraları, hayatları, aileleri, çocukları üzerine kumar oynanan halk her zaman kaybetmeye mahkûmdur. Halkın kazanan ya da kaybeden tarafta olması fark etmez. Bu savaşta kazananlar ticaret yapanlardır ve savaşın devam etmesi pazarın devam etmesi anlamına gelir. Ticaretin ve paranın dini yoktur.

“CESARET ANA: Esnaf kısmına iman değil, fiyat sorulur. Donun Protestanı da Katoliği kadar sıcak tutar.”⁸⁷

Cesaret Ana Rahip’le beraber et ve Katolik bayrağı almak için çıktıklarında iki adam gelir. Askerleri gören ve durumu anlayan Schweizerkas kasayı saklamak için çıkar. Cesaret Ana ve Rahip döndüklerinde Katrin olanı biteni anlatmaya çalışırken iki adam Schweizerkas’ı yakalamış bir şekilde arabaya gelirler. Cesaret Ana’ya onu tanıyıp tanımadığını sorarlar. Hiçbir

⁸⁵ A.g.y., s. 30.

⁸⁶ A.g.y., s. 30.

⁸⁷ A.g.y., s. 31.

şekilde Schweizerkas'ı tanımadığını söyleyen Cesaret Ana'ya inanmasalar da onu konuşturacaklarını söyleyerek Schweizerkas'ı yanlarında götürürler.

Rahip din uğruna pek çok günahsız insanın yok olduğunu fakat insanların bunu umursamadıklarını anlatmak için bir şarkı söyler.

“RAHİP: Aktı kanı seller gibi
Alay ettiler bununla da
İşte böyle şeyler yaparken,
Bizler gibi insanoğullarına.”⁸⁸

Bu şarkıda Hz. İsa anlatılmakta; çekilen acıların, akıtılan kanların aslında boşuna olduğu söylenmekte ve yine Brecht din adına ruhları kurtarma hikâyesinin aslında nasıl bir yalan olduğuna değinmektedir. Ona göre kimsenin ruhunun kurtulacağı yoktur bu sadece din adına yapılan işkencelere ve çektirilecek acılara dair bir söylencedir.

Cesaret Ana oğlunu kurtarmak için sonunda arabayı satmaya karar verir. Savaşta o arabayı almaya yetecek kadar parayı sadece Yvette bulabileceği için onu beklemeye başlar üstelik Yvette hayatının kalanını kurtarmak için de gerçekten isteklidir.

Yvette bir Albaydan arabayı satın almak için gereken parayı alır fakat Cesaret Ana bu kez arabanın satılık değil sadece rehin olduğunu söyler. Ekmek teknesinden öyle kolayca vazgeçmek istemeyen Cesaret arabayı 200 Guldene rehin bırakır ve parayı iki haftada ödemeyi kabul eder. Cesaret Ana oğlu için askerlerle pazarlığa oturur ama 200 guldenin hepsini vermemesi için Yvette'i de uyarır.

“CESARET ANA: Tanrı için acıma neyse, insan içinde rüşvet o. Bizler için tek çıkar yol rüşvet. Rüşvet olduğu sürece kararlar yumuşak olur, suçsuzlar bile mahkemede temize çıkabilir.”⁸⁹

Para her şey demektir ve parası olan her zaman temiz kalabilir. Maddeci dünya görüşünde her şeyin temeli düşünceler ya da dini inançlar değil ekonomik nedenlerdir. İnsanların para için tüm erdemlerinden vazgeçtiği, sadece paranın sözünün geçtiği bir düzende yaşadığımızı söyleyen Brecht, maneviyatçı gibi gözükse ama aslında maddiyatçı olan düzene dikkat çeker. Yaşamda para her şeydir ne düşündüğünün ya da neye inandığının bir önemi yoktur. Var olan sistem ve ideoloji bu düşünceleri sonuna kadar desteklemekte birey ister istemez düzene ayak uydurup düzenin bir parçası olmaktadır.

Yvette koşarak gelir ve Schweizerkas'ın kasanın yerini söylemediğini, pazarlığın devam ettiğini bildirir. Bu son gelişme Cesaret Ana'nın planlarının suya düşmesine yol açar. Kasaya

⁸⁸ A.g.y., s. 37.

⁸⁹ A.g.y., s. 37.

güvendiği için arabayı rehin vermek isteyen Cesaret Ana, Yvette'nin pazarlığın 200 guldenden aşığı olamayacağını söylemesiyle birlikte:

“CESARET ANA: (...) İki yüzü veremem. Niye pazarlık etmedin sanki? Git, “Yüz yirmiye razı” de. Yoksa bu iş yatar.”⁹⁰

Yvette bir kez daha döndüğünde Cesaret Ana inadından vazgeçer:

“CESARET ANA: Anlaşılan pazarlığı fazla uzattım.”⁹¹

Yvette-Cesaret Ana-Çavuş arasındaki üçlü pazarlık çok fazla uzayınca, oğul trajik bir şekilde dürüstlüğü yüzünden kurşuna dizilir.

Analığı ve tüccarlığı arasında gidip gelen Cesaret Ana tıpkı kendi sözünde söylediği gibi pazarlığı fazla uzatmış, açgözlülüğü yüzünden bir oğul daha kaybetmiştir. Araba kendisinde kalmış ticari olarak kazanmış ama insani olarak, ana olarak bir oğul kaybetmiştir. Tüccar ve insan olarak yaşamına devam etmek için getirilen oğlunu tanımadığını söyleyen Cesaret Ana için hayat kaldığı yerden devam eder.

Üçüncü sahnedeki temel olay dürüstlüğü yüzünden ölüme giden Schweizerkas'ın hayatı üzerine oynanan üçlü kumardır. Bu sahnede Brecht, savaşın bir kumar olduğu gerçeğini dile getirmek istemiş ve bu sahnenin sonunda hiç kimse kazanamamıştır.

Sahnenin başından itibaren olayları tırmandıran ve acı bir biçimde sonuçlanmasını sağlayan, tümüyle kişilerin para hırsıdır. Yvette savaşta hayatını vücudunu satarak kazanmakta bundan sonraki hayatı için Cesaret Ana'nın arabasını alıp dürüst bir hayat sürmek istemektedir. Bunun için ise yine fahişeliğini kullanıp, bir albaya kendisini sunmaktadır. Dürüst hayat için yine fahişelik yapmakta ve kendi kendisiyle çatışmaktadır. Dürüst oğul erdemlerini korumaya çalışmakta bu onun için sonun başlangıcı olmaktadır. Cesaret Ana yaşamını sürdürmek için ticaret yaptığı arabasını oğlunun hayatını kurtarmak için rehin verip pazarlık yapmakta fakat açgözlülüğü yüzünden pazarlığı fazla uzatıp, oğlunun ölümüne sebep olmaktadır. Çavuş para kasası için dürüst oğula işkence, Cesaret Ana'ya ise şantaj yapmakta fakat o da açgözlülüğü yüzünden bu pazarlıktan beş kuruş kazanamadan çıkmaktadır.

Brecht dürüstlük gibi bir erdemin savaş ortamında nasıl öldürücü bir suç olduğunu gösterir ve bununla birlikte ilk sahnede açılan fal bireysel kararlar doğrultusunda tümüyle tarihsel olarak gerçekleşmeye başlar. Bu sahnede herkes kaybetmiştir. Schweizerkas ölür, Cesaret Ana bir oğlundan olur. Yvette, fahişelik yapmaya devam edecektir. Karşı taraf ise, kasayı ele geçiremez. Ancak arabanın kaybedilmemiş olması, yine Brecht'in oyun modeline uygun bir şekilde gerçekleşir. Kazanma ihtimali sürdürülür.

⁹⁰ A.g.y., s. 37.

⁹¹ A.g.y., s. 38.

4. Sahne

Oğlunun ölümünden sonra onu sakladığı için Cesaret Ana cezalandırılmış ve malları tahrip edilmiştir. Şikâyet için Cesaret Ana komutana gelir ve yazıcı tarafından olanlar için şikâyet etmemesi konusunda nazikçe uyarılır. İnatla şikâyet etmek isteyen Cesaret Ana'nın asıl amacı sessiz kalırsa suçu kabul ettiğinin düşünülmesi ve ticaret yapmaya devam etmesinin engellenecek olması düşüncesidir. Bu sırada Genç Asker de şikâyet için gelir yanında onu engellemeye çalışan Yaşlı Asker Genç Asker'in kahramanlık sonucunda hak ettiği bahşişi alamadığından bahsetmektedir.

“CESARET ANA: Elbet isteyecek parasını. Yoksa ne diye kahramanlık yapsın?”⁹²

Brecht'e göre devir artık yüce duygular ya da tanrı adına kahramanlık yapılan devir değildir. Yapılan her kahramanlığın bir bedeli vardır. Savaşa giren bir askerin tek beklentisi paradır ve kendini ucuz kahramanlıklarla tehlikeye atmak istememektedir. Kahramanlık kavramı da diğer bütün değerler gibi içi boşaltılmış, amacından saptırılmış bir kavramdır. İnsanlar evrensel duygular ya da yüce değerler için değil sadece kendi çıkarları için kahramanlık yapmakta kahramanlığın içeriği de yapıldığı döneme göre değişim göstermektedir. Savaş zamanında kahramanlık sayılan bir davranış barış zamanı ölümcül bir suça dönüşebilmektedir.

Genç Asker'e sakinleşmesini söyleyen Cesaret Ana yılların verdiği tecrübe ile yine haklı çıkar, yazıcının sözüyle öfkeli asker birden oturur.

“CESARET ANA: Bunlar bizi çok iyi tanıyorlar ve bize nasıl davranacaklarını çok iyi biliyorlar. “Oturun!” dediler mi oturuyoruz. Oturarak ayaklanamaz ki insan. İyisi mi bir daha ayağa kalkmayın, çünkü artık biraz önce burada durduğunuz gibi duramazsınız.”⁹³

Brecht sınıflar arası çatışmayı, çıkar ilişkilerini ortaya koyarak tarihselleştirme yoluna gitmiş ve çıkarıcı düzeni gözler önüne sermiştir. Sınıfsal ayrımlar temelinde yükselen egemen sınıf anlayışında ezen ve ezilenler vardır. Ezen sınıfların da kendi içerisinde bir hiyerarşik düzeni bulunmakta çıkar ilişkileri çerçevesinde ilişkiler devam ettirilmektedir. Asker ve tüccar savaşın patronu olan subaylara hizmet etmekte bu yüzden ilişkilerinde dikkatli olmak zorunda kalmaktadırlar. Çıkarları dolayısıyla şikâyet etme haklarından vazgeçmeli, onların istediği gibi davranmalıdır aksi takdirde sistem onları yutacak ve yaşam hakkı tanımayacaktır.

⁹² A.g.y., s. 40.

⁹³ A.g.y., s. 41.

Ayaklanmak ve karşı çıkmak cesaret işi olup, kaybedecek bir şeyi olmayan insanlara özgü bir davranıştır. Ayaklanmayı başlatacak ve sürdürecektir cesareti yoksa insanların hiç başlamaması en iyisidir ve tarihsel bakış açısıyla maddiyatçı-çıkarıcı düzende itaat en doğru davranış biçimidir.

Karşı çıktığı anda ticaret bile yapamayacağını anlayan, askere öğretmeye çalışırken kendisi öğrenen Cesaret Ana “Büyük Teslimiyetin Şarkısını” söyler. Genç Asker’e hayatın hiç de hayal edildiği gibi gelişmediğini, hiçbir şeyin kendiliğinden değişmeyeceğini söyleyen Cesaret Ana dolayısıyla Brecht için değişen tek şey insanların durumundaki kötüye gidiştir ve bunu küçük insanların değiştirme şansı yoktur.

“CESARET ANA: Ve şimdi döner her şey tersine

Düşünür insanoğlu:

Tanrı yürütür diye

Oysa palavra hepsi.”⁹⁴

Şarkı bittiğinde durumunu çoktan kavramış olan asker şikâyetinden vazgeçerek gider. Cesaret Ana’da şikâyet etmekten vazgeçer ve var olan durum neyse aynı şekilde devam etmesinin daha doğru olacağını anlar.

Tüm sahnede maddeci anlayışla şekillenen burjuva düzenine ve bu düzene çanak tutan yandaşlara bir eleştiri söz konusudur. Neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde değerlendirildiği ve tarihsel olarak bakıldığında para asıl neden sonuç ise itiraz etmeden itaat etmektir. Burjuva düzeninde sömürenler ve sömürülenler arasındaki ilişki tümüyle para ile ilgilidir. Düzenin devamı için kurulan ilişkilerde sömürülenlerden kayıtsız ve şartsız itaat beklenir. Bu zincirin kırılması, düzenin değişmesi düzene hizmet edenlerle değil ancak sömürülen halkın gerçek isyanıyla gerçekleşecektir. Brecht’e göre bunun için kişilerin mevcut düzenle hiçbir çıkar bağının olmaması gerekmektedir.

Brecht’in Cesaret Ana ile sergilediği pasifist tutum tümüyle bilinçli bir seçim olup burada yapılan hiçbir şekilde var olan çıkarıcı düzene uyma çağrısı değil tam tersine bu düzen içerisindeki sınıfların davranış biçiminin ayırt edilmesidir. Asıl amaç, çıkar sahiplerinin kendi sömürü düzenleri içerisinde yürüttükleri sistemlerine de bir eleştiri getirmektir. Çıkar sahibi olanlar çıkarlarını kaybetmemek uğruna haksızlığa bile uğrasa sesini çıkartmamakta, alışlagelmiş düzende kendi işini yürütmeye bakmaktadır. Brecht için tarihsel koşulların en belirleyici yanı sınıfsal ayrımlar ve onların çıkar ilişkileri olup onların bakış açısından bu sahne ile tersinlemeye gitmektir.

⁹⁴ A.g.y., s. 42.

5. Sahne

Cesaret Ananın oğlunun ölümünün üzerinden iki yıl geçmiş ve savaş daha da şiddetlenmiştir. Sahne başladığında Cesaret Ana askerlere içki satmakta ama para kazanamamaktan yakınmaktadır. Zafer kazanılmış ama askerlere para ödenmemiştir.

“ASKER: Yağmaya geç kaldım. Kazıkladı bizi komutan. Yağmaya yalnızca bir saat için izin verdi. “Ben canavar değilim” filan dedi. Anlaşılan, ahali gördü onu el altından.”⁹⁵

Yağmalama saldırıları Otuz Yıl Savaşlarının en önemli özelliklerinden biri olarak tarihe geçmiş, kurulan orduların büyüklüğü bu yağmaları yıkıcı hale getirip, orduların geçtiği şehirler yerle bir edilmiştir. Brecht burada komutanların savaştan edindikleri kazançlara değinmekte dolayısıyla savaş erbapları her şekilde savaşta yolunu bulmaktadır. Komutanlar hem yağmadan payını almakta hem de yağmadan kurtulamayacağını anlayan çaresiz halkın rüşvet isteğini geri çevirmemektedir.

Zavallı halk ruhları kurtarıma vaadiyle gelen askerler tarafından iki kez soyulmakta, kurtulmayı beklerken hepten yıkıma uğramaktadır. Komutanın canavar olmadığını söylemesi fakat yine de yağmadan vazgeçmeden bir saatle sınırlandırması dikkat çekicidir. Komutan “Canavar değilim” demekle birlikte yağmadan vazgeçmemekte, bu arada yağma şantajıyla da halktan para sızdırmaktadır.

Yağmadan kaçış olmadığını bilen halk en az zararla kurtulmak için pazarlığa oturmakta, taraflar kendilerince kazanmaktadır. Savaşın en temel nedeni olan para yine tarihi belirlemek adına etkili bir silah olmakta ve Brecht, savaşın aslında nasıl bir ticaret alanı, bir pazaryeri olduğu göstermektedir.

Yakınlarda meydana gelen çatışmada köylüler yaralanır ve Rahip onlara yardım etmek, yaralarını sarmak için sargı bezi ister.

“CESARET ANA: Yok sargı bezi. Hepsini alayda satmışım. Onlar için subay gömleklerini mi parçalayacağım?”⁹⁶

Köylülerin yaralarının sarılması için Rahip’in istediği subay gömleklerini vermeyi reddeden Cesaret Ana, Katrin’in gömlekleri arabadan almasını da engeller. Rahip bir askerin yardımıyla önce yaralı bir kadını, sonra da kolu kopan yaşlı bir adamı evden dışarı çıkarmıştır. Tekrar sargı bezi ister ve herkes sessizliğe gömülmüş olan Cesaret Ana’ya bakar. Katrin

⁹⁵ A.g.y., s. 43.

⁹⁶ A.g.y., s. 43.

kızgınlıkla bir kalas kapar ve annesini bununla tehdit eder. Rahip, Cesaret Ana'yı kaldırıp bir sandığın üzerine oturtur ve subay gömleklerinden bir kaçını yaraları sarmak için parçalar.

“CESARET ANA: (...) Gömleklerim! Tanesi yarım gulden. İflas ettim.”⁹⁷

Savaş gibi büyük yıkımlar getiren olağanüstü koşullar insanların davranışlarında ve gerçeklik duygusunda ciddi kırılmalara sebep olur. Brecht'in tarihsellik anlayışında koşulların insan davranışları üzerindeki etkisi önemlidir ve burada insanların insanlıklarından nasıl çıktıkları, nasıl bencilleştikleri gösterilmektedir. Savaş gibi olağanüstü koşullarda insanların mantıklı düşünceleri ve başkaları için fedakârlık yapmaları beklenecek son şeydir zira olağanüstü koşullar insanlarda olağanüstü tahribata yol açmakta doğru-yanlış kavramları değerini kaybetmektedir. Yaşamak için savaştan para kazanan Cesaret Ana için sattığı mallar insan hayatından daha değerlidir çünkü artık sadece kendi yaşamı için yaşamaktadır. Sermayesini korumak için oğlunu bile feda eden Cesaret Ana'nın hiç tanımadığı ve para alamayacağı insanlar için fedakârlık yapmasını beklemek anlamsızdır. Onun için para her şeydir, para yoksa insanların hayatı da önemli değildir çünkü savaşta her gün binlercesi yaşamını yitirmekte ve o bu savaş sayesinde hayatta kalmaktadır.

Cesur Kattrin annesinin tam tersine hala insanlığını kaybetmemiş, küçük bir bebeğin yaşamı için kendi hayatını tehlikeye atmaktan çekinmemiştir. Tüm bu olumsuz koşullara, tüm bu sefalet ve umutsuzluğa rağmen hala bir umut olarak Brecht Kattrin'i kullanır. Düzen içerisinde kişiler hala öznel seçimler yapmakta, beklenen değil umulmayan gerçekleşmektedir. Brecht için dolayısıyla insanlık için hala umut vardır ve bu ancak kişisel girişimlerle olacaktır. Tarihsel olarak kritik anlar farklı, beklenmeyen seçimlerin yapılmasına gebe dir ve nihai kurtuluşa giden yolu açabilir.

Bu Sahne sonunda aslında herkes kazanır. Kayıp sadece birkaç subay gömleği olmuş ama Cesaret Ana askerden aldığı çalıntı kürkle kaybını geri kazanmıştır. Kattrin bebeği, yaralılar ise yaşamlarını kazanmıştır.

6. Sahne

Savaşta ölen Başkomutan Tilly için cenaze töreni yapılmakta, bu sırada işleri iyi giden ve zenginleşen Cesaret Ana da mal sayımı yapmaktadır. Maaşlarını alan askerler cenazeye katılmak yerine içki içmek için arabaya gelirler. Cesaret Ana ölen komutanın arkasından üzüntüsünü dile getirir.

⁹⁷ A.g.y., s. 44.

“CESARET ANA: (...) Onların bütün güzel planları uygulamacıların basitliği yüzünden hep berbat olmuştur. Çünkü imparatorlar hiçbir şeyi tek başlarına yapamazlar. Halkın ve askerlerinin desteğine muhtaçtırlar.”⁹⁸

Tüccar Cesaret Ana egemen güçlerin düşüncelerini savunmakta çünkü savaş içinde bir süredir iyi kazanmaktadır. Sınıf çatışmalarının temel alındığı bu sahnede Cesaret Ana'ya göre halk aşağılık ve sefildir, kendileri için çalışan komutan ya da imparatorlarını hak etmemekte onların yıllarca uğraş verdiği her şeyi yerle bir etmektedir. Bu sözleri söylerken Cesaret Ana kendi ile çelişir ve onun çelişkisinden Brecht yine tarihsel gerçekleri ortaya koyar. İmparatorlar yüce idealleri için yıllarca çalışırlar ama halkın basitliği ve cahilliğinden dolayı bunu beceremezler. Oysa bu büyük adamlar tek başına hiç bir şey yapamamakta her şey için halkının ve askerinin desteğine ihtiyaç duymaktadır. Sonuç genelde başarısızlıktır çünkü halk Cesaret Ana'ya göre bu idealler için fazla basittir ama bununla birlikte vazgeçilmezdir de. Olumlunun olumsuzlanması, diyalektik düşüncenin yani zıtlıkların kendi içinde vazgeçilmezliği gibi bilimsel düşüncelerle tarihsellik vurgusu yapılmış ve seyirciye aslında tarihte ne kadar büyük bir rol oynadıkları eleştirel bir biçimde sunulmuştur. Brecht burada aynı zamanda tersinleme yoluyla toplumsal olarak yüceltilen değer ve ideallerin de birer imge olduğunu, gerçeklik karşısında kırıldıklarını göstermiştir. Savaş da barış da devlet adamlarının değil onlar için savaşan halkların elindedir ki bu farkına varıldığı ve kullanıldığı takdirde büyük bir güç olacaktır.

Komutanın ölümü yüzünden savaşa bir süre ara verilmiş olması tüccar olan Cesaret Ana için büyük bir sorun oluşturmakta, savaşın devam edip etmeyeceği sorusu kafasını karıştırmaktadır. Onun asıl düşüncesi ucuza kapatmak istediği malları alıp almaması gerektiğidir ve onun bu sorusuna rahip cevap verir.

“RAHİP: (...) Savaşın hiçbir şeyden korku duymaması icap eder, çünkü önünde uzun bir yaşam vardır.(...) Kendiniz düşünün bir. Savaşa karşı ne olabilir?”⁹⁹

Rahip barışa özlem duyan Yazıcı'ya ve Cesaret Ana'ya savaşın neden sürdürüldüğünü ve de neden bitmeyeceğini açıklar:

“RAHİP: Bence savaşta bile barış var, çünkü savaş her ihtiyaca cevap verir, hatta barışinkilere bile. Bunun önlemi alınmıştır. Eğer barışın ihtiyaçlarına cevap vermezse sürüp gidemez savaş.(...) Savaş her zaman bir çıkar yol bulur. Öyleyse neden bitmek zorunda olsun?”¹⁰⁰

⁹⁸ A.g.y., s. 46.

⁹⁹ A.g.y., s. 46.

¹⁰⁰ A.g.y., s. 47.

Burada Rahip, savaşın insanlar için vazgeçilmez olduğunu ve sadece cephede değil yaşamın her alanında devam ettiğini anlatır. Barış zamanında bile tıpkı savaşta olduğu gibi insanlar hayatta kalma savaşı verirler, sonuç olarak savaşmak insanlar için artık zor gelmez. Çünkü küçük insanlar savaşta da barışta da hep yaşam savaşını vermekte var olan durumlar onların koşullarını tümüyle değiştirmemektedir. Zafer de olsa yenilgi de olsa halk her zaman kaybetmekte, savaş ya da barış sadece baştakiler için önem kazanmaktadır.

Savaşların, özellikle de bu savaşın bitmeyeceğine inanan Cesaret Ana geleceğe yönelik bir risk alıp, ucuz malları almaya karar verir. Malları alması için Katrin'i şehre gönderir. Daha fazla para daha fazla çeyiz demektir ve Katrin barışta evlenmek için hazır olacaktır.

Savaş gibi bir ortamda her zaman yolunu bulan Cesaret Ana'nın tavrı Rahip'in takdirini kazanır. Cesaret Ana yoksul insanların yaşamını sürdürmesi için her zaman cesarete ihtiyaçları olduğunu söyler çünkü onlar yoksul oldukları için zaten baştan tüm savaşı kaybetmişlerdir.

“CESARET ANA: (...) Sonra İmparatorlara ve Papalara tahammül ederler ki, bu olağan üstü cesaret ister, çünkü bu adamlar onların kanına girer.”¹⁰¹

Bir önceki sahnede imparatorlara methiyeler düzen, yoksul halkı aşağılayıp suçlayan Cesaret Ana bu sahnede tümüyle bambaşka bir portre çizer ve sonunda gerçeği kabul edip kendi kendisiyle çelişkiye düşer. Brecht bir önceki sahnede çıkarıcı düzeninin sözcüsü yaptığı ve o düzeni öven kadına bir sonraki sahnede halkçı bir kimlik vermiş, bu kez de onu emekçilerin sesi yapmıştır. Aslında burada var olan çatışma bilinçli ve yapay olarak Brecht tarafından yaratılmış olup, Cesaret Ana başından beri herkes gibi tüm gerçekleri bilmekte fakat yaşam savaşı içerisinde görmezden gelip, kendilerine ezberletilenleri kendi çıkarları için tekrar etmektedir. Düşünülen ve inanılanlarla, yapılanlar arasındaki çatışma buradan doğmakta kimse inandığını ve de düşündüğünü tarihsel koşullar yüzünden yapamamaktadır.

Katrin'in gitmesiyle birlikte başlayan sohbet Rahip'in evlilik teklifine kadar gelir, Cesaret Ana'nın onun reddetmesiyle de son bulur. Katrin yolda askerlerin saldırısına uğramış, yüzü iyileşmeyecek bir biçimde yaralanmış olarak şehirden döner. Katrin'in barışta vaat edilen aşk hayalleri böylece suya düşmüş olur.

“RAHİP: Onları suçlayamam. Evdeyken böyle hayvanlıklar yapmıyorlardı. Kabahatin büyüğü savaşı çıkaranlarda. İnsanı insanlığından ettiler.”¹⁰²

Savaşın ağır koşulları ve kendine ait kuralları yüzünden insanlar insanlığını yitirmiştir. Brecht tarihsel koşulların insanı ne hale getirdiğinin ve aynı insanların savaşta farklı barışta farklı davranışlar gösterdiğinin altını çizmiştir.

¹⁰¹ A.g.y., s. 48.

¹⁰² A.g.y., s. 50.

Bu sahnede yine Cesaret Ana tüm oyun boyunca yaptığı gibi tüccarlığı ve analığı arasında seçim yapmış, tüccar yanı ağır basmış ve kızını mal almaya tek başına göndermiştir. Malları ve sermayesi için bir oğlunu kaybeden anne hiç ders almamış, bunu kızının geri dönülemez bir şekilde yaralanıp, çirkinleşip, evlilik hayallerinin tümüyle bitmesiyle ödemiştir. Cesaret Ana Katrin'in getirdiği malları sayarken ilk ve son kez savaşı lanetler.

“CESARET ANA: Benim için tarihi an kızımın gözüne vurdukları andır. Ziyan oldu gitti. Dilsizliği de savaş yüzünden. Küçükken askerini biri ağzına bir şeyler tıkıştırmıştı. Schweizerkas'ı artık hiç göremeyeceğim. Eilif kim bilir nerelerde? Lanet olsun savaşa!”¹⁰³

Savaşı lanetleyen Cesaret Ana yine kendisiyle çelişir ve bir yandan lanet ederken bir yandan da kızının hayatını karartma pahasına gelen malları saymaya koyulur. Hayat devam etmekte, para kazanmak için hemen harekete geçmek gerekmektedir. Cesaret'in tüccarlığıyla analığı çatışır fakat her zaman olduğu gibi tüccar tarafı onu bu mağlubiyetten galip çıkarır. Savaştaki kumar devam etmekte, ucuza kapadığı malların karşılığını kızının yitirdiği hayalleri ile ödemektedir. Brecht için küçük insanların kazançları aslında her zaman bir kayıptır.

7. Sahne

Cesaret Ana zenginleşmiş, arabasını yeni mallarla donatmıştır. Ticaret hayatının zirvesinde olan Cesaret Ana iyi pay almayı becerdiği savaşa methiyeler düzer:

“CESARET ANA: Dil uzattırmam savaşa.(...) Erbabı için savaş nimettir, nimet.”¹⁰⁴

Cesaret Ana tüm yaşadığı talihsizlikleri ve savaşın neden olduğu yıkımları unutmuş, para kazanmanın mutluluğuyla sarhoş olmuştur. Daha bir sahne önce savaşı lanetleyen Cesaret Ana, çok para kazanmasıyla birlikte bu kez savaşa methiyeler düzmüş, çocuklarının savaş yüzünden yaşadıkları felaketleri çoktan unutmuştur. Kumarda kazanmış ve kazandığı için kaybettikleri umurunda olmamıştır. Para hırsıyla kör bir aymazlık içine giren tüccar kadının bu çelişkili davranışları tümüyle yaşamak zorunda kaldığı koşulların, çıkarıcı ahlak anlayışının bir uzantısıdır. Para kazanıldığı sürece nasıl ve ne koşullarda olduğu önemli değildir.

“CESARET ANA: Savaş dediğin bir ticaret
Peynir değil de kurşunla.”¹⁰⁵

Brecht bir kez daha savaşın bir ticaret olduğunun altını çizer ve bu ticarete kazanan da vardır kaybeden de...

¹⁰³ A.g.y., s. 51.

¹⁰⁴ A.g.y., s. 51.

¹⁰⁵ A.g.y., s. 51.

8. Sahne

Cesaret Ana'ya gelen Yaşlı Bir Kadın ile Oğlu ellerinde kalan son mallarını, yataklarını satmaya çalışırlar fakat Cesaret Ana onlara pek yüz vermez. Bu arada barış çanları çalmaya başlar ve İsveç Kralının öldüğü haberini alırlar. Barış haberi Cesaret Ana'nın hiç hoşuna gitmez.

“CESARET ANA: Bana barış demeyin. Malları daha yeni düzdük.”¹⁰⁶

Burada Brecht savaş ve barış olgusunu ele almakta, çatışmalarla alışlagelmiş anlayışlarımızı sorgulamamızı sağlamaktadır. Barış savaştan geçinenler için felakettir, özellikle de Rahip'in sözüne inanan ve yeni mallar alan Cesaret Ana için. Barışta ticaret yapan ve yerleşik düzende yaşayanlar için ise savaş felakettir tıpkı Yaşlı kadın ve Genç Adam gibi.

“CESARET ANA: İflas ettim. Ama yine de barışın geldiğine sevindim. Çocuklardan ikisini kurtardık demek. Şimdi Eilif'i yine göreceğim.”¹⁰⁷

Cesaret Ana savaşın bittiğini ve ticaret umudunun kalmadığını anladığında yine ana olan yanı ağır basar, çocukları aklına gelir. Bu büyük ekonomik kayıptan çocukları gibi bir kazançla çıkmıştır. Ticaret alanı olan savaş bittiğine göre kendisi için savaşı bir durum kalmamış artık o da diğer insanlar gibi normal bir yaşam kurma düşüncesine kapılmıştır. Barıştan dolayı ordu dağıtılmış ve Aşçı beklenmedik bir şekilde çıkagelmiştir. Gelmesinin en önemli nedeni parasız ve işsiz olmasıdır. Bu arada barış Rahip'in de işine yaramış, yıllardır giyemediği cüppesini giymiştir.

“AŞÇI: Niye zahmet çekiyorsunuz anlamadım. Size iş verirler mi şimdi? Kime, “Maaşınızı namusunuzla kazanın, iyi dövüşün” diyeceksiniz artık?”¹⁰⁸

Din savaşı kavramına, dinin sadece savaşta prim yaptığına dair düşünceye bir gönderme yapılmaktadır. Din adına çıkarılan bir savaşta dini vaazlar para edebilir fakat savaş bittiğine göre artık dine de gerek kalmamıştır. Savaşta ve barışta insanların dini ihtiyaçları bile değişiklik göstermekte, savaşan askerlerden iktidarın çıkarları doğrultusunda katıksız dindar olmaları beklenmektedir.

Cesaret Ana'nın iflas ettiğini duyan Aşçı bunun için Rahip'e hesap sorar ve yıllardır Cesaret Ana'ya yardımcı olan Rahip buna çok bozulur.

“RAHİP: Barışa dil uzatıp günaha girmeyin Cesaret! Savaş alanlarının sırtlanları sizsiniz. (...) Barış, pis kokulu bir paçavra saymanıza insan olarak isyan ederim. Çıkar

¹⁰⁶ A.g.y., s. 52.

¹⁰⁷ A.g.y., s. 53.

¹⁰⁸ A.g.y., s. 54.

uğruna savaş istiyorsanız, şu atasözünü hatırlatırım: “Şeytanla sofraya oturacak adamın kaşığı uzun olmalı”.”¹⁰⁹

Tümüyle ekonomik nedenlerle çıkan savaşlarda asıl vurgunu savaş sahipleri ve büyük güçler yapmakta, savaştan geçimini sağlayan küçük insanlar ise kazandıklarıyla ancak yaşamını sürdürebilmektedir. Brecht için savaş bir ticarettir, büyük kazanmak için büyük olmak, çok kazanmak için büyük oynamak zorunluluğu vardır aksi takdirde kişiler kaderine razı gelmelidir.

Rahiple girilen ağız dalaşında galip gelen ve Cesaret Ana'nın yanındaki yerini sağlamlaştıran Aşçı, hemen elindeki mallardan kurtulması için Cesaret Ana'yı uyarır. Savaş bittiği için uğruna vaaz verilecek bir şey kalmadığını fark eden Rahip artık iyi bir insan olduğunu söyleyerek Aşçı'ya kalmak için yalvarır. Bu arada zenginleşmiş olan Yvette yıllardır görmediği Cesaret Ana'yı ziyarete gelir. Yıllarca peşinden gittiği, savaşta düşmüş bir kadın olmasına neden olan eski aşığın Aşçı olduğu anlaşılır ve Yvette yıllardır içinde biriktirdiği her şeyi Cesaret Ana ve Rahip'in önünde onun yüzüne vurur. Bir albayla evlenen ve zenginleşen Yvette'in orduda sözü geçtiği için Cesaret Ana kendisine yardım etmesini teklif eder ve yine analığı değil tüccar kimliği ağır basar. Kazanma umudunu kaybettiği anda analığı aklına gelen Cesaret, para kazanacağı bir fırsatı gördüğünde yine analığını unuttur.

Yvette ve Cesaret'in gitmesiyle birlikte kendisiyle ilgili anlatılanlardan dolayı kovulacağını düşünen Aşçı çaresizlik içinde barışa öfke kusar:

“AŞÇI: Bıktım usandım barıştan, Rahip Efendi. İnsanlık doğuştan günahkârdır. Ateşle kılıç ona haktır.”¹¹⁰

Tümüyle çıkarıcı anlayışın düşüncesidir ve çıkarılan savaşların günahı her zaman suçsuz, günahsız halka yüklenmektedir. Oysa savaş bir kader değil büyük güçlerin pazaryeridir ve halk eğer yeterince güçlü, yeterince istekli olursa bu durumdan kurtulabilir.

Rahip, Aşçı'nın yenilgisinden mutlu olmuşken, elleri kelepçeli Eilif gelir. Bir köy evini yağmalamış, bu sırada adamın karısı ölmüştür. Savaş zamanında daha önce yaptığı kıyımlar kahramanlık iken barış ilan edildiği için bu kez eylemleri suç sayılmış ve ölüm cezası almıştır.

“AŞÇI: Savaş zamanı aynı işten dolayı ona saygı duyuyorlardı. Komutanın yanında otururdu. Kahramanlık timsaliydi.”¹¹¹

Yaşanan çevresel koşulların değişimi tarihsel gelişimlere yol açar ve savaşta kahramanlık olarak adlandırılan davranışlar barışta en büyük suç haline gelir. Savaş ve barış, kahramanlık ve adi suçluluk, erdem ve ahlaksızlık değişen tarihsel koşullarda değişen

¹⁰⁹ A.g.y., s. 55.

¹¹⁰ A.g.y., s. 57.

¹¹¹ A.g.y., s. 58.

olgulardır. Savaşta insanlığını kaybeden insanlar için yaşamak adına her şey mubah ve hak iken, barışta unutulmuş erdemler hatırlanır ve aynı insanlar duruma ayak uydurmak zorunda kalır. Tarihselleşme sürecinde değişen koşullar, davranışların değişimi ile tıpkı yaşamdaki gibi oyunda da süreçle birlikte ortaya çıkarılır.

Eilif giderken ona son yolculuğunda Rahip eşlik eder. Cesaret Ana savaşın tekrar başladığı haberiyle heyecan içinde geri döner. Aşçı oğlunun ölümüne gittiğini söyleyemez, sadece uğradığından bahseder. Cesaret Ana hemen yola koyulmak, hazır savaş başlamışken bundan yararlanmak istemektedir.

Bu sahnede kazanma ve kaybetme üzerine kuruludur. Cesaret Ana ucuza aldığı malları iyi bir fiyata satacakken barış olur, iflas eder. Tümünü yok pahasına elden çıkaracakken tekrar savaş başlar ve yine kazanma umudu geri gelir.

Rahip ve Aşçı arasındaki münakaşa Rahip'in kibri, savaşla ilgili öngörüsünün doğru çıkmaması yüzünden Aşçı lehine sonuçlanır. Ortada kalacağını anlayan Rahip tam Aşçı'ya yalvarırken, ortaya çıkan Yvette ile bu kez öne geçer ve ortada kalacağı için endişelenme sırası Aşçı'ya geçer.

Aslında bu sahnede Yvette dışında herkes kaybeder. Cesaret Ana barış yüzünden hem para hem de oğlunu, Rahip sığındığı ve yıllardır yaşadığı yerini, Aşçı işini, Eilif ise hayatını kaybetmiştir. Öte yandan tek kazanan Yvette gibi gözükmekteyse de onun kurtuluşu da hayatta kalmak için kendini parça parça satmaktansa zengin biriyle evlenip kendini toptan satmak olmuştur.

9. Sahne

Uzun yıllardan beri devam eden savaş ortalığı kırıp geçirmiş tüm şehirler harap olmuş, insanlar açlıktan, hastalıktan kırılmıştır. Tüm bu olumsuz koşullar Cesaret Ana'yı fazlasıyla etkilemiş işler sarpa sarmıştır. Savaşta ayakta kalan tek şey, dilenciliktir.

Aşçı memleketi olan Utrecht'den mektup almış kendisine bir aşevi miras kalmıştır. Bunu duyan Cesaret Ana ilk kez gücü tükenmiş olarak savaştan ve gezmekten bıktığını, artık bir yerde yaşamak istediğini söyler.

“CESARET ANA: Elimde kalan çocuklarla birlikte, silah atılmayan bir yer bulabilsem, birkaç sakin yıl yaşamak isterdim.”¹¹²

Cesaret Ana savaşta kazanma ihtimalinin bitmesiyle yine barışa özlem duymaktadır. İlk kez mücadele gücünü kaybetmiş ve ilk kez barışa yakın olan insan yanı samimi olarak ağır basmıştır.

¹¹² A.g.y., s. 61.

Aşçı, Cesaret Ana'ya kendisiyle gelmesini fakat Kattrin'i istemediğini söyler. Aslında Kattrin'i istememesinin temel nedeni onun çirkinliğidir ve Cesaret Ana'dan onu yanına almamasını ister. Bu arada rahipler için yapılan evden yiyecek dilenirler.

Dilenme şarkısında anlatılan bilgelik, cesaret, dürüstlük, iyilik ve dindarlık gibi erdemler büyük kişilerin sonunu getirmiştir. Dünyadaki büyük erdemlerin hepsi tehlikelidir. Bu, nokta Brecht'in toplumsal ideolojinin kırılma noktalarını gösterdiği en önemli yerlerden biridir:

“Ahlaksızlık karın doyurur, erdem değil. Dünya böyle, ama öyle olmak zorunda değil?”¹¹³

İnsanlık artık erdemleri bir yana bırakmış, insani olan her şeye sırtını dönmüştür. Artık dindarlık da para etmemektedir. Şarkıdan sonra dilendikleri çorbaları almak için eve girerler ve tüm konuşulanları duyan Kattrin, ikisinin de elbisesini arabanın tekerleğine asıp, gitmeye kalkar. Elindeki çorba ile gelen Cesaret Ana onu yakalar. Kendisini bırakıp gitmeyeceğini söyler. Kattrin'i kendisi için değil arabasını bırakmamak için gitmediğine ikna eder. Aşçı'yı bırakıp ikisi yoluna devam eder.

Bu sahnede ahlaksızlığın erdemlerin yerine geçtiği ve dinin artık insanların ruhunu, hayatını kurtarmaya yetmediği söylenmekte, tarihteki büyük adamlarında bu erdemlerden dolayı öldüğü anlatılmaktadır. Bu sahnede ki en temel çatışma ahlaksızlık ve erdem çatışmasıdır ve bu savaşı ne yazık ki tarih sahnesinde ahlaksızlık kazanmıştır. Bir diğer çatışma ise, tümüyle kazanma umudunu kaybetmiş hatta dilencilige kadar düşmüş olan Cesaret Ana için Aşçı'nın teklifiyle bir kurtuluş bir kazanma umudu belirir, ancak savaş kurbanı genç kızını Aşçı'nın istememesi yüzünden bu umudu sona erer. Başından beri paranın söz konusu olduğu her eylemde analığını arka plana atan Cesaret bu sahnede ilk kez gerçekten analığını seçmiştir. Savunmasız dilsiz kızını kendi kurtuluş umuduna rağmen bırakmamış, böylelikle belki de seyircinin duygusal olarak kendine en yakın hissettiği sahne ortaya çıkmıştır. Brecht her ne kadar seyircinin özdeşlik kurmasını engellemek için kişileri tüm yanlarıyla resmetse de sonuçta Cesaret Ana'da sakat bir kızını ortada bırakacak kadar insanlığını yitirmemiştir. Ayrıca hayatın sillesini yemiş, yıllarca cephelerde gezip karnını doyurabilmek için gün yüzü görmemiş bir kadın olarak Cesaret Ana hayatını sürdürmek ve kurtuluşunu Aşçı'nın ellerine teslim etmeyecek kadar da akıllıdır.

¹¹³ A.g.y., s. 64.

10. Sahne

Aşçıyı geride bırakıp yollara düşen Cesaret Ana ve kızı yollarda perişan durumdadır ama hala kazanma umuduyla yolculuğa devam etmektedir. Yollarda perişan gezerlerken bir evden yükselen şarkıyı duyarlar.

“Kar tipiye vurduğunda
Camlarda ulur rüzgâr,
Bize bir şey olmaz ama!
Biz çatmışız çatımızı
Üstüne örtmüşüz bir sıkı.
Şükretsin çatısı olanlar
Kar tipiye vurduğunda”¹¹⁴

Sahnenin temel çatışması, savaşın insanlık üzerindeki yıkım etkisini iyice arttırmasıdır. Mülk edinenlerin kibri yollarda olanlar için yıkıcıdır. Savaşta ilk gidenler yerleşik olanlardır ama asıl kaybedenler savaş içinde, savaştan geçinmeye çalışan küçük insanlardır. Öte yandan bu şarkıyla aynı zamanda kendini güvenceye alanların nasıl duyarsızlaştıkları da seyirci için görünür kılınmaktadır.

11. Sahne

Cesaret Ana ve Katrin kuşatılmış bir şehrin yakınında arabaları harap olmuş bir şekilde mola verirler. Cesaret Ana şehre, kaçan halkın mallarını ucuza kapatmak için alışveriş yapmaya inmiştir. Halle kentine saldırı planlayan orduya mensup bir teğmen ve iki asker, gece vakti mola verdikleri çiftliğe gelirler. Yarı uykulu köylüleri evden, Katrin’i de arabadan sürükleyerek dışarı çıkarırlar. Köylülerin sahip oldukları tek öküzü öldürme tehdidiyle Genç Köylü’ye kendilerine kente giderken kılavuz olması için baskı yaparlar. Ellerinde kalan mallarını kaybetmemek ve açlıktan ölmek için Genç Köylü onlara yolu göstermeyi kabul eder. Yaşamlarını kaybetmekten korkan köylüler, vicdanlarını rahatlatmak için dua etmeye karar verirler.

“KÖYLÜ KADIN: Dua et zavalıcık. Bir şey gelmez elimizden kan dökülmesine karşı. (...) Tanrım bize yalnız sen yardım edebilirsin. Al bizi ellerine ve koru. Bizi koru düşmanın gücünden.”¹¹⁵

Burada ikiyüzlü dindarlık gösterilmektedir. Din kurtuluş gibi sunulmakta, pasifist bir tutumla insanlar kendi yarattıkları karmaşaları tanrının çözmesini beklemektedir. Oysa kurtuluş tanrıda değil, sadece insanların elindedir.

¹¹⁴ A.g.y., s. 65, 66.

¹¹⁵ A.g.y., s. 67.

Kıyım yapacak askerlere yol göstererek sebep olacakları ölümler için dua ederlerken, şehirde yaşlıların ve çocukların olduğunu öğrenen Kattrin gizlice arabadan aldığı trampetle dama çıkar. Ve kenttekileri uyarmak için çalmaya başlar.

Ona ilk tepkiyi tanrıya yakaran köylüler gösterir. Ellerindeki mallarının gitmesinden daha da kötüsü öldürüleceklerinden korkan köylüler Kattrin’i tehdit ederler.

“KÖYLÜ KADIN: Acımıyor musun bize? Geldiler mi işimiz bitik. Kalpsiz. Gebertirler hepimizi.”¹¹⁶

Kendi yaşamlarını ve mallarını kurtarmak için koca bir kentin yıkılmasına ve insanların öldürülmesine göz yuman bu insanlar için kalpsiz olan Kattrin’dir, kendileri değil.

Trampetin sesini duyan askerler Kattrin’i damdan indirmek ve susturmak için her yolu denerler. Annesini bağışlayacaklarını, evi yakacaklarını, en son da arabayı dümdüz edeceklerini söylerler ama kaybedecek hiçbir şeyi olmayan Kattrin çocukları ve yaşlıları kurtarmak için çalmaya devam eder. Ve beklenen değişim sonunda ortaya çıkar:

“GENÇ KÖYLÜ: Vur! Yoksa mahvolacak hepsi, vur! Vurmaya devam et!”¹¹⁷

Böylece Brecht, insanlık için bir umut olduğuna dair inancını bir kez daha ortaya koyar. Tüm bu felaketlerin ortasında insanlar insanlıktan çıkmış da olsa onlar için hala bir umut vardır. Genç köylü zavallı dilsiz bir kızın yaşamı pahasına yaptığından çok etkilenir ve onu daha güçlü çalması için yüreklendirir.

Askerler ateş eder ve Kattrin vurulur. Son gücüyle son kez trampete vururken kentten top sesleri gelir.

“1.ASKER: Kız başardı.”¹¹⁸

Bu sahnede, savaşta erdemlerin insanı yok ettiği düşüncesi bir kez daha ortaya konur. Ayrıca Brecht’in ilk sahnede Cesaret Ana’ya baktırdığı falın son kehaneti de böylece gerçekleşmiştir. Kızında güvendiği ve savaşta erdem olarak gördüğü dilsizliği onun ölümüne sebep olmuştur. Süreç içerisinde bu durum kehanetin bilimsel olmayan bir yoldan gerçekleşmesi değil, Kattrin’in kişisel tercihiyle olmuş ve öznel bilinçle yaptığı eylem onun sonunu getirmiştir.

12. Sahne

Boş arabanın önünde, Cesaret Ana’yı köylüler kızının öldüğüne ikna etmeye çalışırlar. Kızına söylediği ninnide hiç sahip olamadığı olağanüstü şeylerden bahseder ve oğullarını anar:

“CESARET ANA: Biri Polonya toprağında

¹¹⁶ A.g.y., s. 68.

¹¹⁷ A.g.y., s. 70.

¹¹⁸ A.g.y., s. 70.

Öteki acep ne yanda?”¹¹⁹

Köylüler kızın ölümü için Cesaret Ana’yı suçlarlar ki bir anlamda da bu doğrudur:

“KÖYLÜ: Avanta için şehre inmeseydin başına gelmezdi bunlar.”¹²⁰

Cesaret Ana gene para kazanmak için gitmiş ve yine bir çocuğunu kaybetmiştir. Cenazeyi kaldırmaları için köylülere para verir ve elinde kalan arabasıyla yola koyulur.

“CESARET ANA: Bahar geldi! Kalk ey Hıristiyan!

Ve kim kaldıysa hayatta

Yola koyulmalı hemen.”¹²¹

Bu sahnedeki en temel çatışma tüm başına gelenlerden sonra Cesaret Ana’nın hiçbir ders almaması ve arabasına kendini koşarak yoluna devam etmesidir. İnsanlar tüm felaketlerden kendilerine ders çıkarmadıkları sürece aynı felaketleri yaşamaya mahkûmdur.

3.1.2. Sonuç

12 sahne olarak yazılan Cesaret Ana ve Çocukları oyunu, diyalektik çatışmalar, tarihsel koşullar ve kişilerin bu tarihsel koşullara karşı öznel bilinçleriyle karşı çıkması temel alınarak yazılmıştır.

1. sahnenin en temel çatışması Cesaret Ana’nın tüccarlığı ve analığı arasındaki çatışmadır. Cesaret Ana, Çavuş ve Çığırkan arasında tüm sahne boyunca süren pazarlıkta herkes kazanır fakat Cesaret Ana kazancına karşılık bir oğul kaybeder. Cesaret Ana savaştan geçinmesine karşın savaştan korkmakta, savaştan para kazandığı halde oğullarını cepheye göndermek istememektedir. Savaş bir kumardır nasıl ki kumara oturanlar gibi savaşı çıkaranlarda kazandıklarını kaybetmeden masadan kalkamayacaklardır nitekim Cesaret Ana ilk sahnede oynadığı kumarda bir oğul kaybetmiştir.

Yine bu sahnede Brecht barışın düzen olduğuna dair sarsılmaz inancımızı sorgulamaktadır. Ahlak, ahlaksızlık, erdem tartışılmakta, yanlış insanlara ettirilen doğru cümlelerle gerçek olarak inanıp algıladığımız tüm olgulara eleştirel bir gözle bakmamız sağlanmaktadır. Savaş inandığı ve savunduğu birlik, düzen gibi tüm kavramları unutmakta aile kavramını yerle bir etmektedir.

2. sahnede ise ticaretin bir denge savaşı olduğu ve koşullar değiştikçe dengelerinde değiştiğini göstermektedir. Savaş bir ticaret alanıdır ve koşullar kazananı, kaybedeni belirleme de önemlidir. Savaşta tüm erdemler unutulmuş, barışta suç sayılan her eylem savaşta kahramanlık olarak ilan edilmiştir. Yine Cesaret Ana tüccar kimliğiyle baskın olarak

¹¹⁹ A.g.y., s. 71.

¹²⁰ A.g.y., s. 71.

¹²¹ A.g.y., s. 71.

görülmekte, yıllardır görmediği oğlunun kahraman ilan edilmesini kullanarak ticarete iki katı kar elde etmektedir. Ayrıca din uğruna yapılan savaşın gerçek yüzü Komutanın Rahip'e olan tavırlarıyla gözler önüne serilmekte, ruhlarını kurtarmaya geldiklerini söyledikleri insanların kendi karınlarını doyurmak uğruna öldürülmesinde bir sakınca görmemektedirler. Böylece din olgusu ve kutsal kitabın öğretileri baş aşağı edilmekte, dinin büyük çıkar sahiplerinin savaşında amaç değil araç olduğu ima edilmektedir.

3. sahnede ise savaşta yaşamaya çalışan herkesin kendi cephesinde yaşam savaşı verdiğini gözlemleriz. Yvette fahişelik yaparak, askerler cephaneleri satarak, Cesaret Ana ise ticaret yaparak geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Dürüst olan oğul Schweizerkas dürüstlüğü yüzünden ölür ve Cesaret Ana yine açgözlülüğü yüzünden oğlunun ölümüne sebep olur. Savaşta erdemli olmak ölümcül bir eylemdir. Bu sahnede herkes kaybeder. Yvette arabayı satın alıp namuslu bir hayat kurma planlarını gerçekleştirmez, Çavuş alay kasasını ele geçiremez, Schweizerkas dürüstlüğünden ölür, Cesaret Ana ise oğlunu kaybeder. Kazanılan tek şey arabanın elden çıkarılmamasıdır.

4. sahnede ise oğlunun ölümü üzerine cezalandırılan Cesaret Ana, para kazandığı düzene baş kaldırmaya çalışır ama kendisi gibi savaştan geçinen bir askerin öfkesiyle karşılaşınca gerçekle yüz yüze gelir. Yaşamını sürdürdüğü düzene baş kaldırmaması gerektiğini, yaşamak istiyorsa düzene uymak zorunda olduğunu fark eder. Askere öğretirken kendisi öğrenir ve var olan koşullarda yaşamına devam etmek için eski hayatına geri döner.

5. sahnede savaşın ticari yanı ve yıkıcılığı gözler önüne serilir. Komutan yağmayla halka şantaj yapmakta halk ise kaçınılmaz felaketten en az zararla kurtulmak için komutanlara rüşvet vermektedir. Savaş ticarettir ve herkes payına düşeni almalıdır. İnsanlar öldürülmekte, kentler yerle bir edilmekte buna karşın Cesaret Ana sadece ticaretini düşünmektedir. Tüccar ananın tüm açgözlülüğüne karşılık Katrin erdemlerini hala korumakta ölmek üzere olan bir bebek için kendi hayatını tehlikeye atmaktadır. Cesaret Ana bu sahnede sargı bezi olarak kullanılmak üzere birkaç gömlek kaybeder ama yaşam savaşını kazanır. Ayrıca Katrin'in annesine ilk olarak başkaldırdığı ve kendi kararını uyguladığı bir sahnedir.

6. sahnede Cesaret Ana ile Brecht savaş üzerine burjuva ahlak anlayışının düşüncelerini dile getirir. Savaş büyük insanların büyük idealleri için çıkarılmakta ve halk tarafından tüm başarılar berbat edilmektedir. En temel çatışma imparatorların ya da din adamlarının büyük idealleri tek başına gerçekleştiremeyecek olması ve bunun için küçük gördükleri, işleri batırdığını düşündükleri halka ihtiyaç duymalarıdır. Savaş tek başına gerçekleştirilecek bir ideal değildir. Ayrıca savaş her koşulda devam etmekte bu kadar uzun süren bir felaket bir süre sonra insanlarda bilinç kırılmasına ve kayıtsızlığa yol açıp sıradan bir durum haline gelmektedir.

Savaşın devam edeceği inancıyla yine para kazanma hırsına yenik düşen ve savaşta ucuz mal kapatmak isteyen Cesaret Ana, kızı Katrin'i tek başına şehre yollar ve kız askerlerin saldırısıyla düzelmeyecek biçimde yaralanıp, çirkinleşir. Cesaret Ana yine açgözlülüğü yüzünden kızının felaketine sebep olur ve ilk kez savaşa lanet eder. Bu arada kızının felaketine neden olan malları saymayı da ihmal etmez.

7. sahnede savaştan iyi para kazanan ve zenginleşen Cesaret bu kez savaşa övgüler yağdırır. Bir oğlunun ölmesine, kızının da çirkinleşmesine yol açan felaketlerden hiç ders almamış para hırsı ona yine analığını unutturmuştur.

8. sahnede barış ve savaş çatışması farklı cephelerden ele alınır. Savaştan geçinenler için barış iflas demekken barışta ticaret yapanlar için durum tam tersidir. Barış yüzünden Cesaret iflas etmişken oyunda tek kazanan kişi olarak Yvette'i görürüz. Barış hem askerleri hem de tüccarları vurmuş, savaşta kahramanlık sayılan tüm eylemler suç olarak görülmeye başlanmıştır. Daha önce köylüleri öldürüp mallarını yağmalayan Eilif barışta da aynı eylemi gerçekleştirdiğinde yakalanmış ve bunu canıyla ödemek zorunda bırakılmıştır. Savaşta erdemler ile barışta erdemler birbirinden farklıdır. Savaşta ahlaksızlık cinayet kahramanlık sayılırken barışta suç olmaktadır. Cesaret Ana yiğitliğine güvendiği ve kendisini koruyacağını sandığı erdem yüzünden bir oğlunu daha kaybeder ve savaşın yeniden gelmesiyle birlikte tekrar kazanma umuduna kavuşur.

9. sahnede savaş her şeyi tüketmiş tek ayakta kalan iş dilencilik olmuştur. Aşçının teklifiyle kurtulma umudu yeşeren Cesaret Ana kızının istenmediğini anladığında bu umudunu da kaybetmiştir. Savaşın yıkıcı etkisi bu sahnede gözler önüne serilmiş tüm insanlıkla birlikte savaş kendi kaynaklarını da tüketmiştir.

10. sahne var olan savaş ortamında savaştan geçinmeye çalışmanın ve dolaşarak hayatını kazanmanın sonu olmadığına değinir. Tüm yıkımına rağmen bir yerde yerleşik olmak, güven duygusuyla yaşama tutunmayı kolaylaştırmaktadır. İlk olarak ölecek olsan bile kendi toprağında ölmek insan için önemlidir.

11. sahnenin ana olayı, dilsiz Katrin'in şehri kurtarmak için kendini feda etmesidir. Tüm bir şehri büyük bir yıkımdan kurtarmak için bir kişinin hayatı önemli değildir ve savaşa rağmen erdemler hala hayat kurtarmaktadır. Annesinin en güvendiği özelliği olan dilsizliği onu böyle bir eyleme itmiş ve tüm oyunda olduğu gibi erdemi kendi sonunu getirmiştir. Bu sahnede ayrıca insanların nasıl bencilleştiği ve kendi hayatları için tüm bir şehrin yok olmasına nasıl göz yumdukları gösterilmekte ve de bunu tanrının işi olarak değerlendirmektedirler.

12. sahne Cesaret Ana'nın tüm çocuklarını savaşa kurban vermesine rağmen bu felaketlerden ders çıkarmaması ve yoluna devam etmesiyle son bulur.

Brecht bu oyunu 1938 yılında yazarken yaklaşmakta olan savaşı görmüş ve bu savaştan insanların kendileri için ve kendiliklerinden bir şeyler öğreneceğine inanmamıştır. İşte bu yüzden: “Her ne kadar Cesaret pek öğrenemese de, seyirci onu izleyerek bir şeyler öğrenebilir.” demiştir.¹²²

Brecht’in yabancılaştırma etmeninin iki odak noktasının tarihselleştirme ve diyalektik olduğunu söylemiş ve bu yüzden oyunlarında açık son biçimini kullandığını belirtmiştik ki bu durum “Cesaret Ana ve Çocukları” oyunu için de geçerlidir. Hatalarından ders almayan ana figürünün bunu nasıl yaptığını, hangi toplumsal düşünme ve davranma biçimlerini içselleştirdiğini izleyen izleyici, kendi içselleştirdiği toplumsal düşünme ve davranma biçimleriyle yüzleşme olanağı bulacaktır. Ayrıca diyalektik olarak karakterin tüm çelişkileri oyunun hikâyesini oluşturmakta ve epik anlatım yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm oyun boyunca Cesaret Ana akıl-duygu çatışması içinde gösterilir ve savaş vurguncusu olarak bir bakıma olumsuz bir karakterdir. Para hırsına karşı analığı, savaşa karşı isteği ve ondan duyduğu derin korku, orduya hizmet için can atarken aynı zamanda ordu tarafından denetlenmek istememesi gibi pek çok çelişkiyi içinde bulunduran Cesaret Ana uğradığı duygusal yıkımlarla da izleyici için deneysel bir yüzleşme alanı oluşturmaktadır.

Bu karakterle Brecht seyirciye bir yandan savaşın nasıl bir bela olduğunu ve insanları nasıl insanlıktan uzaklaştığını gösterirken, öte yandan da Cesaret Ana’nın tüm tarih boyunca yaşandığı gibi savaşın çeşitli aşamalarında çeşitli durumlarla karşılaşması ve bu karşılaşmalarda yaptıklarıyla, ideolojik koşulların ne tür sonuçlara ve nasıl yol açtığını da sergiler. Aslında burada anlatılmak ve vurgulanmak istenen bir kadının dramı değil içselleştirdiği toplumsal ideolojidir.

“Cesaret Ana Ve Çocukları” oyununda savaşın korkunç izlerini süren Brecht yine bu oyunla tüm Avrupa’yı yükselen faşist eğilime kapılmamaları için uyarılmaktadır. Tüm dünyayı tehdit eden bu tehlikeye karşı ortak bir tavır içinde birleşme çağrısında bulunmaktadır. Savaş kötü ve yıkıcıdır ve savaşta yağmadan pay kapmaya çalışmak sadece büyük çıkar sahiplerinin işidir. Yenilgide ya da zaferde bedel ödeyenler her zaman küçük insanlar olacaktır. Bu nedenle toplumsal ideolojinin sıradan insanları yönlendirmesine karşı çıkılmalıdır.

¹²² **Cesaret Ana Üzerine Brecht’le Söyleşi**, Çeviren: Eşref Aksu, Mimesis /Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, sayı:2, İstanbul, 1989, s. 27, 30.

3.2. Bertolt Brecht'in “Galilei'nin Yaşamı” Oyununda

Tarihsellik Anlayışı

Brecht, otuzlu yılların sonuna doğru Galileo Galilei adlı ünlü fizikçinin yaşamını konu alan bir oyun yazmayı düşünmüş ve ilk olarak 1937 yılında yayınladığı “Aklın Direnme Gücü” başlıklı söylevinde Galilei'ye bir atıfta bulunmuştur. Bu söylevde Faşist Almanya'daki bilim adamlarıyla dolayısıyla iktidar sahibi olan güçlere hizmet eden akıllarla hesaplaşmıştır:

“Fizikçi savaş için çok uzakları görmeyi sağlayan optik aygıtlar tasarımıyla abilmelidir; ama aynı zamanda da en yakınında, diyelim çalıştığı üniversitede gerçekleşen, kendisi için tehlikeli olabilecek olayları görmemeyi de başarabilmelidir.”¹²³

Diktatörlük yönetiminde savaşçı bir tutumun sergilenebileceği düşüncesiyle 1938 yılında Brecht, 1633 yılında Galilei'nin hüküm giymesiyle sonuçlanan olayları yazmaya başlamış, 1939 yılının Şubat ayında oyunu tamamlamıştır. Bu süre içerisinde Brecht, kapsamlı kaynak araştırması yapmış, olay örgüsü için gerekli tarihsel verileri Emil Wohlwill'in “Galilei ve Kopernik'in Öğretisi Uğruna Verdiği Kavga” adlı biyografisinden almıştır. Galilei'nin çağdaşı Michael de Montaigne'in ve Francis Bacon'un eserleri de yararlandığı bilinen diğer kaynaklardandır. Ayrıca fizik ve gökbilimleri problemlerini anlatabilmek için A.S. Eddington'un “Fiziğin Dünya İmgesi ve Bunun Felsefi Yorumuna Yönelik Bir Deneme” adlı eserinden ve Galilei'nin “İki Yeni Bilim Dalı, Mekanik ve Çekim Yasaları Üzerine Tartışmalar Ve Matematiksel Örneklemeler” başlıklı yazısından da yararlanmıştır.¹²⁴

1938 yılının Aralık ayında Alman kimyagerler Otto Hann ve Fritz Strasman'nın ilk kez uranyum atomunu parçaladığı haberleri radyolarda duyulmuş, böylece gelecek için dev enerjilerin elde edilebilmesinin yolu açılmıştır. Brecht'e göre, bu büyük olay olumlu bir gelişmedir. Bilim sayesinde insanlığın önü açılacak böylelikle yeni bir bilim çağı başlayacaktır.

Brecht bilim ve toplum arasındaki ilişkiyi “Galilei'nin Yaşamı” adlı oyunla tarihsel bir olay olarak işlemiştir. Brecht'in oyunu yazmaya başladığı tarihlerde faşistler Almanya'da iktidarlarını sağlamlaştırmış, bilim adamları Hitler'in silahlanma programıyla tam bir uyum sağlamışlardı. Tarihsellik kavramını uygularken gerçeklerden yola çıkan Brecht'in amacı tarihi oyunlardaki gibi Galilei'nin ve çağının tam olarak tasvir edilmesi değil, tarihi gerçeklerden yola çıkarak bilim adamının sorumluluklarının irdelenmesiydi. İlk tasarlarda gerçek ve akıl

¹²³Bertolt Brecht, *Galilei'nin Yaşamı (Bütün Oyunları)*, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, Cilt 7, İstanbul, 1999, s. 309.

¹²⁴A.g.y., s. 312.

uğruna verilen kavgada bilimin toplumsal gelişimde çok önemli olduğunu düşünmüş, bu yüzden Galilei'yi bütün gücüyle gerçekler için savaşıyor, hedefini bilen bir tutumla yazmış fakat tarihsel gelişmeler ışığında Galilei karakterinde zamanla değişiklik yapmak zorunda kalmıştır. Galilei verdiği savaşta taktikler uygulayamaz, yenilgiye uğrar. Böylece oyun bir trajedi değil, yeni bir çağın başlangıcında faşizmin karşısına dikilen ve çatışmalarla örülen bir yapı kazanır.

Döneminin tanınmış müzikçilerinden Vincenzo Galilei'nin oğlu olan Galileo 1564'te İtalya'da Pisa şehrinde doğdu. 1586'da hidrostatik teraziyi bulan Galilei'nin ünü bütün İtalya'ya yayıldı. 1589'da yazdığı katı cisimlerin ağırlık merkezlerine ilişkin inceleme, Pisa Üniversitesinde matematik dalında öğretim üyeliğine getirilmesini sağladı.

1592'de Padova'da matematik profesörü olarak çalışmaya başlayan ve bu görevi tam 18 yıl sürdüren Galilei buluşlarının önemli bir bölümünü burada gerçekleştirmiş, 1604 sıralarında düşen cisimlerin düzgün hızlanan hareket yaptığını kuramsal olarak kanıtlamıştır. Yaptığı teleskoplar, astronomi gözlemlerinde kullanılabilecek ilk teleskoplar olup, kısa sürede Avrupa'nın her yanında aranmaya başlamıştır. Astronomi alanındaki bulgularını "Sidereus Nuncius" (Yıldızların Habercisi) adıyla yayımlamıştır.

Teleskopla yaptığı gözlemlerin Kopernik'i doğrulaması ve bunu savunması sonucunda Aristotelesçi profesörler Galilei'ye karşı cephe alıp, buluşlarının dine karşı olduğu iddialarıyla Engizisyon'a gizlice ihbar ettiler. Kardinal Bellarmine konuya özel bir önem vermiş, Galilei'yi 26 Şubat 1616'da huzuruna kabul etmiştir. Aralarında geçen konuşma da Kardinal, savunduğu öğretiyi derhal terk etmesini, bunun kilise tarafından yasaklandığı söylemiştir. Bu olaydan sonra Galilei, Floransa yakınlarında Bellosguardo'daki evine çekilmiş, sonunda kararı yürürlükten kaldırabilmek umuduyla 1624'de Roma'ya gitmiştir. Papadan dünya sistemleri üzerine yazı yazma izni almayı başarmış fakat yasağı kaldıramamıştır. Floransa'ya dönen Galilei büyük yapıtı "İki Büyük Yer Sistemi, Ptolemaeus ve Kopernik Sistemleri Üzerine Konuşmalar" üzerinde yıllar sürecektir çalışmasına başlamış ve kitap 1632'de yayımlanmıştır.

Papa'ya Galilei'nin kitabının tümüyle Kopernik sisteminin güçlü ve pervasız bir savunusu olduğu belirtilmiştir. 26 Şubat 1616'da Bellarmine'nin huzurunda Galilei'nin herhangi bir şekilde Kopernik'i anlatması ya da tartışması Engizisyon'un ceza yaptırımına bağlanarak özellikle yasaklanmış, Galilei'nin dosyasında buna dair bir belgenin varlığı keşfedilmiştir. Papa'dan kitap için elde edilmiş olan iznin sahtecilikle usulsüz biçimde alındığına karar verilmiş ve Galilei 16 Haziran'da hapis cezasına mahkûm edilmiştir. Papa bu cezayı ev hapsine çevirmiş ve Galilei yaşamının son sekiz yılını Floransa yakınlarında Arcetri'deki evinde geçirmiştir.

“Fiziğin ‘Babası’ diye anılan Galileo, aynı zamanda, güneş-merkezli sistem için sürdürdüğü mücadele ile düşünce özgürlüğüne öncülük etmiştir... Rönesans’ın büyük sanatçısı Michalengelo’nun öldüğü yıl dünyaya gelen, Newton’un doğduğu yıl dünyadan ayrılan Galileo, Francis Bacon, Descartes, Kepler ve Shakespeare gibi ünlülerle çağdaştı. Temelde Ortaçağ bağnazlığına bir ‘isyan’ diye niteleyebileceğimiz Rönesans’ın son döneminde yaşayan Galileo, yeni arayış ve atılımlarıyla kendisini önceleyen Leonardo da Vinci ve Kopernik türünden evrensel bir yetenek, yeniçağın unutulmaz bir mimarıdır.”¹²⁵

Galilei, mekaniğin bir bilim dalı olarak kurulmasını sağlamış, yüzyılın sonlarına doğru mekanikte Isaac Newton’un gerçekleştirdiği büyük atılımlarının önünü açmıştır. Ayrıca Galilei geçmişte birbirinden hep ayrı tutulmuş olan matematik ile fiziğin birbirlerine destek olabileceğini kavrayan ilk bilim adamıdır. Onun uyguladığı en önemli ve tümüyle kendine özgü yöntem, deneyle hesaplamayı birlikte yürütmesi olmuştur. Bu yöntem somutun soyuta dönüştürülebilmesini ve deney sonuçlarının sürekli ve de düzenli bir biçimde karşılaştırılabilmesini olanaklı kılmıştır.¹²⁶

Brecht, oyunda Alman araştırmacı Emil Wohlwill yönetimindeki yeni tarihsel çalışmalar sonucunda ortaya çıkarılan, 1633 Engizisyonu tarafından 1616 protokolünde yapılan tahrifatı göz ardı eder. Böylece oyunda ki 1633 yargılaması ve hükmü yargısal olarak mümkün olmuştur.

1941 yılında Amerika’ya giden Brecht, 1944 yılında Amerikalı yapımcı ve yönetmen Jed Haris’in ‘Galilei’nin Yaşamı’ oyununu sahnelemek istediğini belirtmesi üzerine oyunu tekrar ele alır, özellikle ilk oyundaki ahlak anlayışını tekrar gözden geçirir. Ona göre Galilei öğretilerini geri alarak gerçek ile ilgili çalışmalarını feda etmiş, halkı öğrenmesi gerekenlerden mahrum edip, yüzüstü bırakmıştır. Galilei’nin sözünden dönüşü yüzünden astronomi hak ettiği yeri tam kazanacakken tümüyle kaybetmiş, Kilise bu olayla iktidarını daha da sağlamlaştırmıştır. Yeni yazacağı metin için İngiliz oyuncu Charles Laughton’la karşılaşması ve ortak çalışma yapması belirleyici olmuştur.

Yeni İngilizce metin bir çeviri değil, yazarın kendisi ve başrol oyuncusu tarafından önceden yazılan metnin geliştirilmiş bir versiyonudur.

‘Galilei’nin Yaşamı’ oyununun 1939 versiyonunda Brecht Galilei’yi, Nazi rejimine karşı direnen entelektüellere atıfta bulunmak amacıyla baskılar karşısında direnen modern kahraman olarak yazmayı amaçlamıştır. Amerika metni ise 1945 yılında Nagazaki ve

¹²⁵ Cemal Yıldırım, **Bilimin Öncüleri**, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 1999, s. 84–85.

¹²⁶ **Ana Britanica**, Ana Yayıncılık, Cilt: 9, İstanbul, 2008, s. 275.

Hiroşima'ya atılan atom bombalarının etkisiyle yeni ve politik açıdan güncel bir sorunun tam ortasına oturmuştur.

“Atom bombası, hem teknik hem de toplumsal bir olgu olarak Galilei'nin bilimsel ediminin ve toplumsal bağlamdaki iflasının bir ürünüdür.”¹²⁷

Tüm bu acıları dünya ile birlikte izleyen Brecht için artık bilim; toplumların önünü açması beklenen gerçekler değil, zulüm ideolojilerinin ve toplumdan kopmuş baskı rejimlerinin elindeki oyuncaklardır. Atom bombasını yapan ve milyonların ölümüne yol açan bilim adamları ile Galilei'nin arasında fark kalmamıştır. Yeni metinde ilk metnin tersine oyunun odak noktası bilimin toplumsal gelişmedeki rolü değil, bilim adamlarının yaptıkları buluşların bireysel sorumluluğunu alması gerektiği olmuştur. Bu düşüncelerle Brecht oyununda Galilei'nin öğretisinden dönmesinin tüm gerekçelerini çıkarır ve kendisiyle bir iç hesaplaşmaya götürür. Bilim artık tabiatın kanunlarını keşfetmekten öte bir konum almış, toplum ve bilim arasındaki ilişki bir ölüm kalım meselesi haline gelmiştir.

31 Aralık 1947 yılında Amerika'dan ayrılan Brecht önce İsviçre'ye oradan da Berlin'e döner ve bu süre içinde “Galilei'nin Yaşamı”nı tekrar çevirmeye başlar. Yeni “Galilei'nin Yaşamı”nda 1952 yılında Amerika tarafından patlatılan ve bir yıl sonra Sovyetler Birliğinde de olduğu öğrenilen Hidrojen bombasının etkisi büyüktür. Brecht, bilim adamının sorumluluğu ile yaşanan çağ arasında daha güçlü bir bağ kurar.

Brecht, Elisabeth Hauptmann ve Benno Besson'un ortak çalışmalarının ürünü olan metin 1955 yılında basılmış, yazılırken temel olarak Danimarka metni alınmıştır. Amerika metni ve başka metinlerden de yararlanan Brecht, oyunda toplumsal çelişkilere ve Galilei'ni çatışmalarına daha bir keskinlik kazandırmıştır.

“Galilei'nin Yaşamı” oyunu Brecht için uzun soluklu bir çalışma olmuş ve 1939–1955 yılları arasında yaşanan tarihsel olaylar ışığında oyunun kendisi tarihsel olma özelliği kazanmıştır. Oyunu yaşananlar ve toplumların acılarıyla birlikte yeniden yoğuran Brecht her yorumunda oyuna yeni bir bakış açısı kazandırmış ve tarihsel alanda yaşanan tüm değişimleri oyunun değişik versiyonlarına yansıtmıştır.

Brecht'in tarihsellik anlayışı doğrultusunda yapılacak olan dramaturgi çalışması için 1955 yılında tekrar yazdığı “Galilei'nin Yaşamı” oyun seçilmiştir. Bunun en önemli nedeni Brecht'in 1939 Danimarka ile 1947 Amerika metnini birleştirip, tarihsel alanda tüm yaşananları içine alarak zenginleştirmiş yeni bir metin oluşturmuş olmasıdır.

¹²⁷ Bertolt Brecht. *Cesaret Ana Ve Çocukları (Bütün Oyunları)*, Çeviri: Ayşe Selen, Mitoş Boyut Yayınları, Cilt 8, İstanbul, 1999, s. 323.

3.2.1. “Galilei’nin Yaşamı” Adlı Oyunun Tarihsel Açıdan Dramaturjik İncelenmesi

Brecht oyunun adı “Galilei’nin Yaşamı” olmasına rağmen oyununu Galilei’nin merkezinde inşa etmemiş, seyircinin olup bitecekleri önceden görmesi ve Galilei’den önde olması için yazmıştır. Galilei hakikat için sabırsızlanıp insanlara bir an önce ulaşması için çalışırken, ondan çok daha yavaş işleyen tarihe göre gerçeğin insanlara ulaşmaması gerekmektedir. Çünkü var olan düzenin alt üst olmaması insanların henüz oldukları gibi kalması ve sadece kendilerine verilenlerle yetinmesi gerekmektedir. Gerçek denilen şey bilim değil sadece iktidar güçlerin inandığı değerlerdir. Bu çelişki Galilei tarafından görülmez ama seyirci bunu görür ve bilir.¹²⁸

Bu yapıtın asıl kahramanı Galilei değil halktır. Galilei 1600’lerin dünyasına bir yabancıymış gibi bakar. Böylece Galilei karakteri tuhaf, çarpıcı ve yenidir. Seyirciye yeniçağın bilimsel bakışını kazandırmak önemlidir:

“İnsanlar yaşadığı çevre içerisinde her şeye alışır ve başka türlü olamazmış gibi düşünür. Kader denilen şey aslında toplumun birey için biçtiği giysidir ve bunu kişi anlasa bile hiçbir şeyin değişmeyeceğini düşündüğünden her şeye aşina olur. Olduğu nesneye hiç kimse şüphe ile yaklaşmaz. Kişinin çevresindeki nesnelere kuşkuyla bakabilmesi için, büyük Galilei’nin bir sarkaç gibi salınan avizeyi gözlemleyişindeki bilimsel bakışı kendisinde geliştirmesi gerekir. Galileo avizenin karşısında büyük bir şaşkınlığa kapılmış bu da onun salınım yasalarını ele geçirmesini sağlamıştır. Hem üretken hem de kazanılması çok güç olan bu bilimsel bakışı insanların toplu yaşamlarına ilişkin görüntülerindeki uyarıcı güçle tiyatronun seyircilerine kazandırması gerekir.”¹²⁹

Galilei kilise ve iktidarı derinden sarsacak gerçeklere ulaşmıştı. İktidarın tek rakibi olan Venedik Burjuvazisi bilginlerden yararlanmak istiyor, onları destekliyor, fakat maddi olarak yeterli olamıyordu. Oyundaki çatışma kilise ile Galilei arasında değil asıl olarak kilise, burjuvazi ve halk arasında olup biter. Tüm gerçekler halka ulaşmalı, onların yaşamlarında oluşacak değişimlerle anlam ve güç kazanmalıydı. Yeraltı mücadelesi veren kesim önemliydi

¹²⁸Kerem Karaboğa, **Türkiye Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar**, Mimesis,/Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, sayı: 9, İstanbul, 2002, s. 361.

¹²⁹Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994, s. 26.

çünkü var olan düzenin yıkılmasından en çok onlar faydalanacaktı. Oyun tüm mesajları kendi kurgusu ve tarihselliği içerisinde verirken, kendi eleştirisini de kendi içinde barındırmaktadır.

Venedikli bilginin çalışmaları, karşılaştığı güçlükler, Katolik Kilisesi ve engizisyonunun uzlaşmazlık, zorbalık ve diktatörlüğü Brecht'in tarihsellik kurmasına yardımcı olmuştur.

1. Sahne

Galilei sabahın erken saatlerinde çalışma odasında bir yandan kahvaltısını ederken diğer yandan da kâhya kadının oğlu Andrea'ya Ptolemaeus'un güneş sistemini anlatmaktadır. Andrea'nın meraklı olmasına karşın tutuk tavrını gözlemler. Galilei'deki bu bakış aslında onun etrafındaki her şeye karşı takındığı yabancı ve yenilikçi yani bilimsel bir bakıştır. Andrea dünyanın, etrafındaki kristal kürelerle kuşatıldığını düşünürken, Galilei yeni bir çağ üzerine düşüncelerini söyler.

“GALİLEİ: İnsanlık iki bin yıl boyunca güneşin ve gökyüzündeki bütün yıldızların dünyanın çevresinde döndüğüne inandı.(...) Ama şimdi kuşatmadan çıkıyoruz, Andrea hem de büyük bir hızla. Çünkü eski çağ bitti ve şimdiki yeni bir çağ.”¹³⁰

Tüm toplum için yeni bir çağa, bilgi çağına duyulan özlem belirtilerek, bilimin halk için önlemez bir şekilde yükselişe geçmesinin kaçınılmazlığı anlatılmaktadır. Yapılan keşifler, icat edilen bilimsel araçlar sayesinde kilise ve iktidar sahiplerinin aldatmacaları ortaya çıkmakta, yenilikler halk için fayda sağlarken mevcut güçler için tehlike arz etmektedir.

“GALİLEİ: Çünkü bin yıldır inancın oturduğu yere, tam da o yere şimdi kuşku yerleşti.(...) En kutsal doğrular bile sınıyor; tartışma götürmez olmuş ne varsa, şimdi kuşkuyla karşılanıyor. Böylece esmeye başlayan rüzgâr prenslerin ve kilise büyüklerinin altın sırmalı eteklerini bile havalandırmakta; bu eteklerin altından şişmanıyla, sıksakısıyla görünen bacakların ise bizimkilerden farkı yok.”¹³¹

Brecht düşünmekten haz alan, düşünmeyi ateşleyen bir bilim adamı portresi çizerek Galilei'yi halka yakın hale getirmiş ve yaşamın içinden bizi karşılamıştır. Galilei tüm bilime ve yeni çağa dair düşüncelerini söylerken Andrea onun sırtını kurular. Dünyanın hareket içerisinde olduğu “Kopernik Dünya Modeli”ni ona anlatır.

“GALİLEİ: Ve dünya, neşeyle güneşin çevresinde dönüyor; balık satan kadınlar, tüccarlar, prensler, kardinaller, dahası papa bile dünyayla birlikte dönüyor.”¹³²

¹³⁰ Bertolt Brecht, **Galilei'nin Yaşamı (Bütün Oyunları)**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, Cilt 7, İstanbul, 1999, s. 180.

¹³¹ A.g.y., s. 181.

¹³² A.g.y., s.181.

Tarihselliğin en temel noktası olan sınıfsal ayrımlar ve çatışmalar burada ironik bir şekilde ele alınmakta, hangi sınıfa ait olursa olsun Brecht için herkes aynı dünyada, aynı şekilde dönmektedir.

Galilei Andrea ile bilimsel konuşmalar yaparak, devrimci düşüncelerini paylaşarak tümüyle üretimden zevk alan ve bilgiyi bilmek isteyen herkesle paylaşan bir tavır sergilemektedir. Onun bu tavrı yeni doğmakta olan kapitalist düzende insanların sadece işgücü ve mal olarak görüldüğü, bu yüzden de insanlığını kaybettiği davranışlarla çatışmaktadır.

Galilei usta bir deneyci aynı zamanda da gerçeği aramak konusunda kararlıdır. Düşünceyi teşvik eder, bunu tekrar ederken de denetler. Maddiyatçı düşünceden dolayı fiziksel zevklere değer verir ve pek çok konuda gösterdiği duyarlılık aslında entelektüel bir duyarlıktır. Derslerinde yarattığı tiyatral hava, karşısındakine gerçeği göstermedeki aceleciliği ve bu sahnede dünyanın döndüğüne dair yaptığı deneylerdeki güzellik buna örnektir.

Deneyleri Bayan Sarti'nin gelmesiyle kesilir. Andrea ve Galilei'nin yeniçağa olan heyecanlı tutkusunun tam tersine, Bayan Sarti anlatılanların saçmalık olduğuna inanmakta ve dini bütün bir Katolik olarak söylenenleri günah saymaktadır. Mevcut düzenin ve ideolojilerin halk tarafından içselleştirildiği tarihsel anlayışa örnek Bayan Sarti, tümüyle yenilikçi bilimin karşısındaki din öğretisini, inançlı halkı, aynı zamanda da tüm bu idealizmin karşısındaki maddiyatçı dünyayı temsil etmektedir.

“BAYAN SARTİ: Umarım, bu yeniçağda sütçünün parasını da ödeyebiliriz, Bay Galilei. Ben süt parasını düşünüyorum.”¹³³

Ayrıca Brecht Bayan Sarti ile bilim adamının bilime ve öğrenmeye olan romantik tutkusunun karşısına para gibi gerçek dünyaya ilişkin bir materyal koyar, çatışma yaratır.

“GALİLEİ: Sizi sabahları kabul etmek zorunda kalacağım. Bundan sen zararlı çıkacaksın, Andrea. Doğal olarak seninle ilgilenemeyeceğim. Sen bir şey ödemiyorsun çünkü anlıyorsun değil mi?”¹³⁴

Özel ders için Ludovico'nun gelmesiyle birlikte bir çatışma daha ortaya çıkar. Zor koşullarda yaşayan, bilgiyi paylaşmaktan haz alan Galilei hayatına devam etmek için ilgisiz ve yeteneksiz öğrencilere ders verirken, yetenekli fakat parasız olan Andrea'nın derslerini kesmek zorunda kalmıştır.

Hollandalı zengin bir aileden gelen ve bilime karşı yeteneği olmadığını söyleyen Ludovico Hollanda'da satılan bir icattan bahseder. İlgilenmiyormuş gibi görünen Galilei dürbün hakkında biraz daha bilgi edinir.

¹³³ A.g.y. s. 183.

¹³⁴ A.g.y., s. 185.

“LUDOVICO: Annem biraz bilimin gerekli olduğunu düşünüyor. Biliyor musunuz, insanlar bugün şarap içerken bile bilimden söz ediyorlar.”¹³⁵

Bilim artık her yerdedir. Tarihsel süreçlerde yeni ufuklara ve özgürlüklere gebedir. Ayrıca bilimdeki gelişmelerden en çok yararlanmak isteyen kent soylu tüccarlar Aristokrasiye karşı başlatılan yeni harekette bilime verdikleri önemle birlikte yükselişe geçmiş, Aristokrasinin iktidarını sona erdirip iktidar olmalarıyla bu süreç sona ermiştir. Gücü eline geçiren Burjuvazi sayesinde yeni icatlar, yeni makineler ve iş gücü artmış, yeni kapitalist düzenin gelişmesi hızlanmıştır.

Ludovico'nun gitmesiyle birlikte Üniversite Denetçisi gelir ve Galilei'nin maaşının 500 Duka daha artması talebinin reddedildiği haberini verir.

“DENETÇİ: Matematik ne felsefe kadar gerekli, ne de din bilim kadar yararlı, ama bilenlere hiç kuşkusuz sonsuz keyif veriyor.”¹³⁶

Öğrenmeye ve gerçeğe adanmış yaşamında rahatı, huzuru arayan Galilei ile bir çatışma daha ortaya atılır. Galilei 'ye göre bilime gerektiği gibi hizmet etmek için boş zamana ve dolu bir mideye ihtiyaç vardır. Özellikle gökbilimi gibi, varsayımlarla hareket edilen bir alanda zaman ve şartların iyileştirilmesi çok önemlidir. Bunun karşısında Denetçi sorar:

“DENETÇİ: Cumhuriyetimiz belki başka bazı iktidar sahipleri kadar iyi para veremiyor, ama araştırma özgürlüğünü güvence altına alıyor, bunu bütünüyle göz ardı etmemelisiniz!”¹³⁷

Brecht, “bilim için her yerde bulabileceğinden fazla özgürlük mü, yoksa para ve araştırmalar için geniş zaman mı?” sorusunu sorar ve cevabı aslında yine Denetçi verir:

“DENETÇİ: Venedik'in içinde engizisyonun sözünün geçmediği bir cumhuriyet olduğu ta Hollanda'ya kadar biliniyor. Bunun sizin için de bir değeri olmalı, çünkü siz bir gökbilimcisiniz, başka deyişle uzunca bir süredir kilisenin öğretilerine gereken saygının gösterilmediği bir alanda çalışıyorsunuz!”¹³⁸

Özgürlük verilmekte ama onunda sınırı yine açıkça Engizisyon'un lanetledikleri ile belirlenmektedir. Venedik Cumhuriyeti özgürlük verdiğini söyleyerek önemli bilim adamlarını ucuza çalıştırmakta, açıkça özgürlük vaadiyle onları sömürmektedir. Cumhuriyetten ve özgürlükten bahsetmekte ama yine tüm iktidar sahipleri gibi kiliseden vazgeçmemektedir:

“DENETÇİ: Dikensiz gül, rahipsiz iktidar sahipleri olmaz Bay Galilei!”¹³⁹

¹³⁵ A.g.y., s. 185.

¹³⁶ A.g.y., s. 186.

¹³⁷ A.g.y., s. 186.

¹³⁸ A.g.y., s. 187.

¹³⁹ A.g.y., s. 187.

Tüm bu söylenenler yine de Galilei'nin durumu için ikna edici cevaplar değildir ve hala sorusunun tam olarak cevabını alamamıştır. Üniversite para kazandıracak icatlar yapmasını beklemekte, ilahiyat için ödenen paraları fizik için ödemek istememektedir. Onlar için bilimin amacı gerçeğin bulunması değil sadece para kazandırmasıdır.

“GALİLEİ: Anlıyorum: Ticaret özgürlüğü, araştırma özgürlüğü. Yani araştırmanın özgür ticaretin konusu olması, değil mi?”¹⁴⁰

Ticaretin ve paranın yani maddiyatçı anlayışın tüm tarihsel koşulları belirlediği bir düzende bilimden beklenen sadece para kazanacak araçlar üretmesidir. Ayrıca Denetçi kendileri için iyi işler yapan Galilei'yi kaybetmek istememekte ondan para getirecek yeni buluşlar beklemektedir. Buluşlar geldiği takdirde istediği parayı alacaktır. Denetçi'nin çıkmasıyla Andrea girer ve mercekleri getirir.

Galilei'nin bilim için heyecanı sönmüş, idealist bir tutumla aradığı gerçek yerini yaşadığı somut gerçeğe bırakmıştır.

“GALİLEİ: Bak Andrea, sana bir şey söylemem gerek, düşüncelerimizden başkalarına söz etme.(...) Çünkü yukarıdakiler yasakladılar.”¹⁴¹

Çünkü varsayımdan öteye geçmeyen düşünceler ve lanetlenen Kopernik öğretisi bile henüz kanıtlanamamıştır. Fakat onun gerçeğe ve bilime olan sevgisi Andrea'ya geçmiş, merceklere para yetmeyince kışın donma pahasına ceketini rehin bırakmıştır. Onun bilime olan saf tutkusu ile Galilei'nin paraya olan tutkusu çatışmış, Andrea sayesinde gelecek için bir umut belirtilmiştir. Gelen merceklerle birlikte Galilei kendisine para kazandıracak buluşu tamamlamıştır.

Bu sahnede Galilei tüm çelişkileriyle sergilenmiştir. Bilime Tanrıdan bile daha çok inanan Galilei hem idealist hem de paragözdür, hem saf hem de açıkça kurnazdır. Yeniçağa duyduğu özlem onu heyecanlandırmakta fakat çıkar sahiplerinin buna izin vermeyeceklerinin de farkındadır. Brecht bu sahneyi Galilei için bir başlangıç olarak düşünmüştür. Sahneyi sabahın erken ışıklarıyla başlatıp, hayatının fırsatı olan teleskopu ona erkenden kazandırmak istemiştir. Bu başlangıç seyircinin bildiği ama Galilei'nin bilmediği bir başlangıçtır.

2. Sahne

“Yüce değildir büyük adamın her yapıp ettiği

Ve Galilei pek severdi iyi yemekler yemeyi”¹⁴²

¹⁴⁰ A.g.y., s. 188.

¹⁴¹ A.g.y., s. 189.

¹⁴² A.g.y., s. 190.

Yemeğe düşkün ve paragöz Galilei kendi icadı olmayan dürbünü kendi icadıymış gibi Venediklilere takdim eder ve bunda ahlaken hiç bir sakınca duymaz.

Brecht'e göre Galilei'nin iyi yemekler yemekten aldığı haz ile yeni düşüncelerden duyduğu haz aslında aynıdır. Yine Brecht'in dediği gibi "Galilei haz duyduğu için düşünür."¹⁴³

"GALİLEİ: (...) Hıristiyan dininin en yüce ilkeleri doğrultusunda ben hizmetkârınızın on yedi yıllık sabırlı araştırmalarının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır."¹⁴⁴

Brecht din ve bilimin tanrıya hizmet etmesi fikrini buna sonuna kadar karşı çıkan Galilei'ye söyleterek tümüyle işini bilen ve kendi çıkarları için koşullara uyum sağlayan bilim adamı portresini çizmiştir. Tüm bu veriler aslında Brecht'e göre Galilei'nin yapacağı ihanetin ilk habercileri olarak yine Brecht tarafından özellikle seçilmiştir.

Galilei'nin sözde kendi icadı olan bu teleskop(dürbün), Venedikliler arasında hem ticari hem de askeri alanda kar getireceği için heyecanla karşılanır. Yaptığı teleskopu deneyen Galilei icat için çok daha başka bir amaç keşfetmiş ve gök bilimi için ne denli önemli olduğunu gözleriyle görmüştür.

"GALİLEİ: (...) Dün gece teleskopu aya çevirdim.(...) Dinle beni; gökbilim bin yıldır yerinde saydı, çünkü insanların elinde teleskop yoktu."¹⁴⁵

Gördüklerinden çok etkilenen Galilei bilime ve yeniye duyduğu heyecanla harekete geçmek ister. Tarihsel ve somut koşulları, kilisenin varlığını unutan Galilei'ye bunu hatırlatmak ve dikkatli olması konusunda uyararak Sagredo'ya düşer. Zira yeniye duyduğu müthiş heyecan Galilei'nin gözlerini kör etmiştir. Sonunda Galilei istediği zammı almayı başarmışken Ludovico gelir ve tüm bu olanları şaşkınlıkla izler.

"LUDOVICO: Ve ben de sanırım bilimden bir şeyler anlamaya başladım."¹⁴⁶

Bu alaycı söyleyişle birlikte Ludovico'nun kendisinin de alet edilmiş olduğu bu aşırma törenine olan şaşkınlığını ve mensup olduğu sınıfa ait takdirini görürüz.

Brecht için bu sahnede Galilei'nin şarlatanlığı çok önem taşıyorsa da kolay yolu izlemeye, istediği parayı alabilmek için hemen nasıl kurnazca planlar yaptığına, bilim adamı olarak gerektiğinde yüce gerektiğinde ise alçakça davranmaktan çekinmediğine tanık olunmasını ister. Brecht'e göre her başarısızlık bir başka başarısızlığı kamçulamakta, her biri bir sonrakini oluşturmaktadır.

¹⁴³ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994, s. 35.

¹⁴⁴ Bertolt Brecht, **Galilei'nin Yaşamı (Bütün Oyunları)**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, Cilt 7, İstanbul, 1999, s. 191.

¹⁴⁵ A.g.y., s. 192.

¹⁴⁶ A.g.y., s. 193.

Brecht kendi çıkarları ve güç için her türlü etik olmayan davranışı sergileyen, maddi çıkarları için her türlü şarlatanlığa hazır olan yeniçağın bilim adamlarına atıf yapmakta, bu yolla tarihselleştirme sağlanmaktadır.

3. Sahne

Sahne Galileo, arkadaşı Sagredo'ya teleskopa bakmasını ve kendi gördüklerini onun da görmesini istemiştir. Gördükleri karşısında çok şaşırın Sagredo gözüne değil tarihsel bir anlayışla o güne kadar kendisine öğretilenlere inanmaya çalışmakta nerdeyse gördüklerini reddetme noktasına gelmektedir.

“SAGREDO: Ama bu, iki bin yıllık bütün gök bilimine aykırı kaçıyor.(...) Dünya nasıl bir yıldız olamazsa, Ay da dağları ve vadileriyle bir dünya olamaz.”¹⁴⁷

Aslında inkârının asıl nedeni gördüklerinin tümüyle gerçek olması ve var olan düzende bu gerçeklerin bilinmesinin tehlike arz etmesidir. Gerçeği görür fakat bunu kabul etmek istemez. Buradaki çatışma gerçeğin görüldüğü somut olduğu halde soyut olan düşünceler ve inançlar yüzünden inkâr edilmesidir.

“SAGREDO: Yaklaşık on yıl kadar önce Roma'da bir insanı yaktılar. Adı, Giordano Bruno'ydu ve o da bu savı ileri sürmüştü.”¹⁴⁸

Aslında dostu için korkmakta ve onu uyarmaya çalışmaktadır. Brecht burada var olan düzeni korumak isteyen mevcut güçlerin yeni düşüncelere özellikle de mutlak gerçeğe olan düşmanlığını, bu yolda yapmaktan çekinmedikleri insanlık dışı uygulamaları göstermeye çalışmaktadır. Toplumun en üst sırasında yer alanlar yalanlarıyla alt sınıftakilerin emeklerini sömürmekte ve bunu bozacak her türlü dış etkene düşman kesilmektedir. Sagredo, mevcut sistem içerisinde yaşayan ve kendisine kilise tarafından öğretilmiş olanlara bağlılık gösteren halkın bir üyesi olarak davranmakta böylece egemen düşüncüyü temsil ederek yeni düşüncelerle çatışma yaratmaktadır. Ortaçağ ideolojisinde egemen düşünce olan tanrı ve din öğretisi egemen güçler tarafından tabu haline getirilmiş, her türlü müdahaleye karşı yine kendi kurallarıyla korunmuştur. İçinde doğduğu, kendinden önce var olan ve süregelen tarihsel koşullar, kilise gerçeği ile feodal düzen içerisinde yaşamak bireyler için pasif bir yaşam oluşturmakta bu pasif olma durumu var olan ideoloji tarafından desteklenmektedir. Sagredo gibi kadercî anlayış doğrultusunda yaşayan, kilise öğretilerini tek gerçek olarak kabul edenler yaşadıkları tüm olumsuzluklar için düzeni değil tanrıyı suçlamakta, olan biten için tanrıyı sorumlu bilmektedir. Böyle bir anlayışa hâkim olanların tüm bu bildikleri, inandıkları gerçeği bir kenara itip bilimsel olan yeni gerçeğe inanması elbette ki kolay olmayacak, kişiler buna kalkışsa bile diğer güçler

¹⁴⁷ A.g.y., s. 194.

¹⁴⁸ A.g.y., s. 194.

tarafından bu engellenecektir. Bu düzende yaşayan halk bunu bilir ve hem kendi hayatı hem de o günün tarihsel koşulları doğrultusunda şekillenen inançları, değerleri doğrultusunda yenilikler karşısında yalan da olsa kendilerine öğretilenlere sarılır.

Tüm bu olağanüstü gerçekler karşısında tartışırken Denetçi gelir ve Galilei'nin kendilerini dolandırdığını söyler.

“DENETÇİ: On yedi yıllık araştırmalarınızın ürünü diye nitelendirdiğiniz bu buluşun İtalya’da her köşe başında birkaç dukaya satıldığını biliyor musunuz?(...)”¹⁴⁹

Onun tüm bu sitemleri ve haklı çıkışması Galilei'nin umurunda olmamıştır. Galilei'nin tek ilgilendiği gördükleri ışığında dünyayı değiştirecek gerçeğe ulaşmış olmasıdır. Para kazandıracak buluşlarla ilgilenen ve son derece sinirli olan Denetçiye gemiler için rehber olabilecek bir saat yapabileceğini söyler.

“DENETÇİ: Gösterdiğim dostluğa karşılık beni bütün kentin önünde gülünç düşürdünüz.(...)”¹⁵⁰

Galilei gerçekten kendisine inanan Denetçi’yi yüz üstü bırakmış ve bundan rahatsızlık duymamıştır. Ulaştığı gerçek ve bilim yerine yine paragöz bir tavırla yeni bir alet yapmayı önermiştir. Ayrıca aşırılıkta hiç sakınca görmediği teleskop sayesinde hem istediği zamma kavuşmuş hem de açlığını çektiği gerçeğe ulaşmıştır. Yani özet olarak iyi iş çıkarmış, hem maddi hem de manevi olarak tatmin olmuştur.

Brecht’e burada varmak istediği gerçeğe giden her yolu kullanmaktan çekinmeyen ve bilimini para için satan bu adamın davranışının etik olup olmadığını tartışmaya açmakta, bunun için Galilei'nin davranışlarıyla yabancılaştırmaya gitmektedir. Zira oyunun yazıldığı tarihsel koşullar göz önüne alındığında Galilei'nin bilime verdiği zararlar daha da anlam kazanmaktadır. Ayrıca bilim-para çatışması da önemlidir. Bilim halkın gerçeğe ulaşması ve sefil olan hayatını düzeltebilmesi için tek yoldur ama bunun para uğrunda heba edilmesi yine burjuva düzeninin suçudur. Tüm olanlar ve olacaklar tek başına Galilei'nin günahından çok yaşadıkları dönem ve düzenin de suçudur çünkü tarihsel materyalizm ışığında Brecht her davranışın kökeninin dolayısıyla Galilei'nin bilime yaptığı ihanetinin de yaşadığı toplumsal düzenden ve ekonomik çatışmalardan kaynaklandığını söylemektedir. Brecht tüm çatışmaları karşıt düşünceleriyle birlikte vererek seyirciye değerlendirme şansı tanımaktadır.

Denetçi'nin çıkmasıyla birlikte Galilei parasızlık yüzünden hem fiziksel hem de düşünsel ihtiyaçları karşılayamadığını ve yaptıklarından pişman olmadığını söyler:

¹⁴⁹A.g.y., s. 195.

¹⁵⁰A.g.y., s. 196.

“GALİLEİ: (...) Kapımda icra memuruyla nasıl çalışayım? Sonra kitap almayı da seviyorum, hem yalnız fizik kitaplarını da değil; ayrıca iyi yemekten de hoşlanıyorum. En parlak düşünceler iyi yemek sırasında aklıma geliyor.”¹⁵¹

Galilei'nin iyi yemeğe olan arzusu ile gerçeğe duyduğu arzu oyunda en temel çatışma olarak karşımıza çıkacak, bu çatışma daha sonra sözünden dönmesine ve dolayısıyla biliminden bu uğurda vazgeçmesine neden olacaktır. Brecht'in bunun üzerinde ısrarla durması Galilei'nin sonraki eylemi için zemin hazırlamakta, kişisel ihtiyaçların evrensel ihtiyaçlara baskın gelmesi verilmek istenmektedir. Ayrıca egemen olan dinsel ideolojinin tam tersine maddiyatçı ideolojinin savunulması yine tanrısal olana karşılık insani olanı öne çıkarmaktadır.

Samanyolu, Jüpiter'le ilgili gördüklerini dostu Sagredo ile paylaşan Galilei bu sırada yeni ve dünyayı gerçekten sarsacak bir buluşa imza atar. Jüpiter'in etrafında dönen dört uydusu vardır. Yüz yıllardır iddia edildiği gibi tüm yıldızlar dünyanın etrafında dönmemektedir. Kopernik haklıdır fakat ulaşılan gerçeğin yüksek sesle söylenmesi egemen güçler daha da önemlisi engizisyon tarafından yasaklanmıştır. Görülen gerçek tümüyle kilisenin öğretisine karşı çıkmakta daha da önemlisi tanrı inancını yok etmektedir.

“SAGREDO: (...) Yani bütün Pazaryerinde dünyanın evrenin odak noktası değil de, yalnızca bir yıldız olduğunu haykırırsan(...) Senin dünya sisteminde Tanrı nerede?”¹⁵²

Sagredo'nun karşı çıkışının asıl nedeni, Galilei'nin gerçek uğruna canından olması tehlikesidir. Brecht için, gerçeğe yapılan bu inkâr, var olan sistem içerisinde sömürenlerin sömürdükleri ve de yönettikleri insanlardan isteğidir. Gerçek ancak yöneticilerin gücünü ve parasını arttırdığı ölçüde gerçektir, bunun dışındaki bütün gerçekler onlar için yalandır.

Gördüklerini kanıtlayabilmenin verdiği güvenle Galilei insanlığa olan güvenini anlatır. Oysa insanlar gerçekte binlerce yıldır akıllarıyla değil korkularıyla hareket etmekte, tarihsel koşullar ne olursa olsun yöneticiler bu korkular sayesinde iktidar sürmektedir. Sagredo her şeyin tanrıdan geldiğine inanan ve insanın öznel bilincini yok sayan bu anlayışı içselleştiren yani onu yeniden üreterek nesnesi durumuna gelen kişilerin düşüncesini savunur.

“SAGREDO: Ben insanın aklına inanamıyorum. Onlara kıpkızıl bir kuyruklu yıldız göster, içlerine koyu bir korku sal, hemen evlerinden dışarı uğrayıp aceleden bir yerlerini kırarlar. Buna karşılık mantıklı bir cümle söyle ve bu cümleyi isterse yedi gerekçeyle kanıtla, sana yalnızca güleceklerdir.”¹⁵³

¹⁵¹A.g.y., s. 196.

¹⁵²A.g.y., s. 198.

¹⁵³A.g.y., s. 198.

Burada Brecht hurafelerden, insanların gerekçesiz korkulara teslimiyetinden ve bu şekilde sindirilip, kolayca yönetildiklerinde bahsetmektedir. İnsanlık kanıtlarla değil korkularla yönetilmekte, bilim sayesinde gelişmeleri ve her şeye şüphe ile yaklaşımları yönetenler tarafından yasaklanmaktadır. Ona göre akıl ile kurnazlık, akıl ile korku yan yana olamaz ve olmamıştır. Gerçeğe ulaşmak için bunca çaba veren bilim adamı gözünün önündeki bu gerçeği görmezden gelir.

Kanıtlardan kaynaklanan baştan çıkarıcılığa kapılmış olan Galilei, Sagredo'yu dinlemek istemez. Kızı Virginia yanlarına geldiğinde sabah olmuştur ve teleskopa bakmak istemesi üzerine Galilei bunun çocuk oyuncağı olmadığını söyleyerek onu uzaklaştırır. Yeni buluşu olan bir yıldız kümesini Floransa Katolik Sarayına atfedeceğini açıklaması Sagredo'yu iyice endişelendirir. Oysa Galilei yeni buluşunu paraya çevirme konusunda acelecidir ve kendince haklı sebepleri vardır:

“GALİLEİ: Benim boş zamana ihtiyacım var dostum. Kanıtlara ihtiyacım var. Ve karnımı da doğru dürüst doyurmak istiyorum.”¹⁵⁴

Yine aynı çelişkileri ortaya koyan Brecht, seyirciden Galilei'yi kendi bakış açısından değerlendirmesini istemektedir. Kanıtlara ve akla inanan bilim adamı Galilei ile buluşlarını paraya çevirmekte zaman kaybetmeyen ve yemeğe düşkün olan Galilei arasındaki çatışma apaçıktır. Saraya kabul edilmek için yazdığı mektup baştan aşağı saraya övgülerle doludur:

“GALİLEİ: Görüyorum ki mektubumu fazla dalkavukça buluyorsun, öyle değil mi? (...) Benim gibi biri ancak yerlerde sürünerek az çok saygın bir konuma gelebilir. Ve sen de biliyorsun ki, karınlarını doyurma yeteneğinden yoksun insanlardan nefret ederim.”¹⁵⁵

Para kazanmak için özel ders vermeyi bilim adamı ve insan olan Galilei'ye yakıştıramayan Galilei daha fazla para kazanmak için kilisenin yönettiği saraya yaltaklanmakta hiçbir sakınca görmemekte, kendi kendisiyle derin çelişkiler yaşamaktadır. Brecht'e göre para için özgürlüğünden vazgeçmekte ve bilim adına duyduğu istek aslında kendini daha iyi şartlarda yaşama ulaştırdığında anlam kazanmaktadır.

Sagredo, Galilei'nin kendini tehlikeye atmak istemesine ve kilisenin karşı çıktığı öğretileri ispatlamak için onların kucağına kendi arzusuyla düşmesine gönlü razı olmaz. Çünkü oradaki herkes rahiptir dolayısıyla uşaktır.

¹⁵⁴ A.g.y., s. 201.

¹⁵⁵ A.g.y., s. 201.

“GALİLEİ: Keşiflerde sonunda insandır, Sagredo. Kanıtların baştan çıkarıcılığına onlar da yenik düşerler.”¹⁵⁶

Sagredo’ya göre insan aklına inanmak körlüktür ve sonu ölümdür.

“SAGREDO: Biliminde onca kuşkucuyken, sana bilimsel çalışmayı kolaylaştırır gibi gözükken her şeye bir çocuk saflığıyla inanmaktasın. Aristoteles’e inanmazken, Floransa Dukasına inanıyorsun.”¹⁵⁷

Galilei hem kuşkucu hem de bir o kadar saftır davranışlarında. Kiliseye ve onun öğretilerine karşı çıkmakta, fakat sonra gidip kiliseye kendi elleriyle canını emanet etmektedir. Tüm bu çatışmalar, onun var olan koşulları ve tarihsel süreçleri sağlıklı değerlendirmesini imkânsız kılmakta, kendi öznel kararları onu tarihin nesnesi olmaya itmektedir. Fakat bu tamamen kendisi tarafından alınmış bir karardır ve özünde maddiyatçı bir anlayış hâkimdir.

4. Sahne

Galilei’nin başvurusu kabul edilmiş, Venedik’ten ayrılıp Floransa Sarayına gitmiştir. Sahne başladığında Galilei’nin Floransa’daki evinde konuklar için hazırlıklar yapılmakta, Bayan Sarti olup bitenleri anlamakta güçlük çekmektedir.

“BAYAN SARTİ: (...) Bu boru hiçbir işe yaramayacak! Çünkü önemli bir yanı olsaydı bu buluşların, din adamları herkesten önce bilirdi.”¹⁵⁸

Her tarihsel dönemde egemen sınıfın ihtiyaçlarıyla uyumlu bir “eğitim sistemi” mevcuttu ve Ortaçağ tarım toplumlarında geçerli olan “eğitim sistemi” esas itibariyle ideolojik egemenliği yeniden üretmeyi amaçlıyordu. O dönemin eğitim kurumları veya okul sistemleri insanların içinde bulunduğu mevcut durumun değişmezliğini, bunun tanrıdan kaynaklanıp, sonsuza kadar geçerli olduğu ve insan iradesiyle değiştirilmesinin mümkün olmadığı bilincini yerleştirmeyi amaçlamıştır. Toplum bilinçli olarak yanlış eğitilmiş dolayısıyla, ideolojik meşrulaştırmanın referansları dinden alınmıştır. Tüm eğitim sisteminin asıl amacı, ideolojik olarak dine dayalı dünya görüşünün emekçi toplum tarafından içselleştirilmesini sağlamaktır. Resmî ideolojiden bağımsız olarak özerk ve özgün bir bilincinin geliştirilememesi, kişilerin kendi bireysel özerkliğinden kolayca vazgeçmesini sağlamıştır.

Brecht, Bayan Sarti karakteri ile oyunda emekçi sınıfı ve onların dünyaya bakış açılarını yansıtmak istemiştir. Tüm halkın genel bakışı, yönetilme biçimlerine olan zavallı bağlılığı ve cahilliği Bayan Sarti ile hayat bulmuş, Galilei’nin aklına güvendiği halkın yansıması olarak çatışmayı tüm oyunda seyirciye sunmuştur. Seyirci bunu görür ve anlar; anlamayan tek kişi

¹⁵⁶ A.g.y., s. 201.

¹⁵⁷ A.g.y., s. 202.

¹⁵⁸ A.g.y., s. 203.

Galilei'nin kendisidir. Bayan Sarti, bir ideolojiye ya da dine mutlak olarak inanmış ve inandığı doğrular için her şeyi araçsallaştıran “kesin inançlı” toplumun bir üyesidir. Onun inançları sayesinde resmi ideoloji yeniden üretilmekte dolayısıyla kişi tarihsel koşulların nesnesi durumuna gelmektedir. Resmi ideolojiyi içselleştirmek yerine onu sorgulayan, alternatif yaşam tarzları geliştiren özerk bir bilinç oluşturulmadıkça, insanların özgürleşmesi ve sınıflar arası eşitliğin sağlanması mümkün olmayacaktır. Bayan Sarti için çok uzun zamandır öğretildiği ve alışıldığı üzere iyi olan her şey tanrıdan, dolayısıyla kiliseden gelir. Bunun dışındakiler sadece saçmalaktır.

Galilei üniversitede olmasına karşın beklenen Toskana Dukası Cosmo De Medici ve maiyeti erken gelirler. Bu gelişin amacı aslında denetlemedir ve çocuk olan Cosmo teleskopu çok merak etmektedir. Tek başına yukarıya çıkar ve Andrea ile karşılaşır.

Andrea çocuğun takımyıldızlarına adı verilen Cosmo de Medici olduğunu bilmeden onu küçük görür ve teleskopa yaklaşmasına izin vermez. Ptolemaeus sisteminin maketini alan Cosmo'yu görünce kendini tutamaz ve Kopernik sisteminin maketini çıkarıp yeni buluşlarıyla övünür.

“ANDREA: (...)Dünya Güneşin çevresinde dönüyor, anlıyor musunuz?”¹⁵⁹

Çocuğun anlamaması üzerine kavgaya tutuşurlar ve bu kavga aşağıdakilerin gelmesiyle son bulur.

Brecht iki ayrı düşünceye, iki ayrı sınıfa mensup çocuğu bilinçli olarak karşı karşıya getirmiştir. Saraya mensup, kilise öğretisini benimseyen Cosmo'nun kucığında kendisinin de iktidarını sağlamasına yarayan Ptolemaeus Sisteminin maketi, emekçi sınıfa mensup ve gerçeğe özlem duyan Andrea'da ise kilise'nin yasakladığı Kopernik Sisteminin maketi vardır. Birbirlerine maketleri göstermeleri aslında yaşamdaki sınıf ve gerçek çatışmasına bir gönderme olup, sonu Brecht'e göre kavgayla yani savaşla sonuçlanacaktır. Alt sınıfa mensup olanlar gerçeğe ulaşmak konusunda kararlı olduğu sürece savaş başlayacak ve tıpkı oyunda olduğu gibi kazanan gerçek olacaktır.

Konuklar içeri girdiğinde ortalığın dağılmış olduğunu görür ve Galilei Kopernik sisteminin maketinden fark ettirmeden kurtulur. Galilei yaptığı buluşu paylaşmak için hemen işe girişir ve teleskopta gördüklerini diğerleriyle paylaşmak ister.

“FİLOZOF: (...) Bay Galilei, şu ünlü borunuzu denemezden önce, bize bilimsel bir tartışmanın zevkini tatmamıza izin vermenizi rica edeceğiz. Konu şu: böyle gezegenler var olabilir mi?”¹⁶⁰

¹⁵⁹ A.g.y., s. 204.

¹⁶⁰ A.g.y., s. 206.

Brecht burada bilimsel olanın ne olduğuna ve bilimin düşüncelere göre değişik yorumlandığına şahit eder seyirciyi. Dönemin felsefi anlayışına göre bilimsel olan, maddeci anlayışın tam tersine tartışılan ve konuşularak ikna edilebilen bir kavramdır. Somut değil soyut düşünce önemlidir bu düşüncenin kanıtlanabilir olmasının onlar için hiçbir değeri yoktur. Skolâstik düşünceye dair tüm veriler burada görülmekte, bilimin karşısında sonuna kadar dini öğretiler savunulmaktadır.

Galilei'nin buluşlarının çürütülmesi amacıyla kötü niyetli olarak başlayan sözde bilimsel tartışma ilerledikçe asıl amaç anlaşılır.

“FİLOZOF: (...) Aristoteles'in evreni yerkürenin o ilahi yapısıyla öyle düzenli, öyle güzel bir bütündür ki, bu uyumu bozmaktan herhalde kaçınmamız gerekir.”¹⁶¹

Burada tüm bu bilginlerin gelme nedenleri gün ışığına çıkar. Onların Galilei'nin buluşunu denetlemek gibi bir dertleri yoktur, denetlemeye tenezzül bile etmezler çünkü inandıkları öğretiye tümüyle bağlıdırlar ve bağı zayıflatacak her hangi bir fikre tahammülleri yoktur.

Tümüyle tutucu ve bağnaz bu kişilerin bilim gibi bir kavramı savunuyor olmaları da başlı başına bir çelişkidir ve çelişkinin ölümcül sonuçları tarihle sınanmıştır.

Önce küçük uyarılarla başlayan tartışma şekil değiştirecek ve Galilei'yi sahtekârlıkla suçlamaya kadar çirkinleşecektir. Gözlerinin önündeki teleskopa bakmaları için Galilei'nin tüm çabaları sonuçsuz kalacak onlar bildikleri, inandıkları düşüncelerden vazgeçmeyeceklerdir.

“MATEMATİKÇİ: Bay Galilei nasılsa er geç gerçekleri kabul etmek zorunda kalacak.

Onun dediği gibi, Jüpiter'in uyduları olsaydı, bunlar göğün Kâsesini delerdi. İş bu kadar basit.”¹⁶²

Gördükleri, duydukları karşısında dehşete düşen Galilei, sonuna kadar kararlı bir şekilde buluşlarını savunmaya devam eder. Galilei karşısındaki bilim adamlarının bu kadar dar kafalı ve Aristoteles'in öğretilerine bu kadar körü körüne bağlı oluşunu kabullenmek istemez.

“GALİLEİ: (...) İnanırmak için teleskopumu sunuyorum insanlar Aristoteles'ten alıntı yapıyorlar. Aristoteles'in teleskopu yoktu ki!”¹⁶³

Galilei ulaştığı gerçekleri savunmak için somut bir delil kullanmakta böylece aslında kendini Aristoteles ile bir görmektedir. Bilim adamındaki kuşkucu bakışın, gerçeğe duyulan isteğin Aristoteles'te de olduğunu düşünen Galilei teleskopu olduğu takdirde onun da kendisine

¹⁶¹ A.g.y., s. 207.

¹⁶² A.g.y., s. 208.

¹⁶³ A.g.y., s. 209.

katılacağını söylemektedir. Ama bu onun kanıtlamaya çalıştıkları için iyi bir örnek olmamış tam tersine geri tepmiştir.

“GALİLEİ: Gerçek otoritenin değil, zamanın çocuğudur.”¹⁶⁴

Brecht burada gerçeklerin ne olursa olsun er geç ortaya çıkacağını, baskıcı mevcut güçlerin ve düzenlerin bu süreci ortadan kaldıramayacağını anlatmak istemektedir. Gerçek otoritelerle değil tarihsel süreçlerle, kişilerin öznel kararlarıyla biçimlenir, mevcut düzeni oluşturan bireylerdir ve gerçek er geç açığa çıkacaktır.

“GALİLEİ: İtalya’nın dikkat kesilmesine yol açan neden, yalnızca bazı uzak yıldızların hareketleri değil, ama sarsılmaz gözüyle bakılan öğretilerin sarsılmaya başlaması ve bu öğretilerin epey fazla sayıda olduğunu da herkes biliyor. Baylar, sarsılmaya başlamış öğretileri savunmayalım!”¹⁶⁵

Tüm sahne boyunca yapılan bu gösterinin maskesi yine Galilei tarafından düşürülür ve gerçek neden ortaya çıkar. Gerçek kilise öğretileri için tehlike arz etmekte ve bu yüzden yine kilise tarafından derhal önlenmesi gerekmektedir.

5. Sahne

Tüm şehirde veba salgınının başladığı ve hızla yayıldığı haberini kızı Virginia’dan alan Galilei, hemen şehirden ayrılmak için toparlanmaya başlar. Bu sırada saraydan gelen bir uşak majestelerinin kendileri için endişelendiğini, kentin dışına çıkmaları için bir araba gönderdiğini söyler. Çalışmalarını kitaplarını umutsuzca toplamaya çalışan Galilei, veba salgını dolayısıyla korkudan beklemek istemeyen arabacıyı duyunca gitmekten vazgeçer.

“GALİLEİ: Gitmemin uygun olacağını sanmıyorum Bayan Sarti. Bakın burada her şey çalışmadığım takdirde hiçbir işe yaramaz.”¹⁶⁶

Virginia, Andrea ve Bayan Sarti’yi gönderir fakat Bayan Sarti’nin efendisini yalnız bırakmaya gönlü razı olmaz.

“GALİLEİ: Aklımı kaçırdığımı sanmayın, Bayan Sarti. Bu gözlemleri böyle yarıda bırakmam. Çok güçlü düşmanlarım var ve belli savlar için kanıtlar toplamak zorundayım.”¹⁶⁷

Tümüyle idealist bir bilim adamı portresi çizen Galilei araştırmalarını tamamlayabilmek adına ölümü bile göze alır. Bilim için yaptığı tüm çalışmalarını ölüm korkusu yüzünden çöpe atmak istemez. Şehirden ayrılmak için harcayacağı zamanda uzun süredir yaptığı çalışmaların geri dönülemez bir şekilde biteceğine, vebadan kurtulsa bile bu yüzden düşmanlarının elinden

¹⁶⁴ A.g.y., s. 209.

¹⁶⁵ A.g.y., s. 210.

¹⁶⁶ A.g.y., s. 212.

¹⁶⁷ A.g.y., s. 212.

kurtulamayacağına kanaat getiren Galilei kalmayı seçer. Brecht burada ikili bir tehlike yaratarak Galilei’yi hayati bir karar vermek zorunda bırakır. Galilei ya vebadan ölme ihtimalini ya da asla zamanında tamamlayamayacağı çalışmaları yüzünden kilisenin düşmanlığını seçecektir. Sonuçta Galilei için veba bekleyebilir ama bilim asla bekleyemez.

Burada Brecht idealist bilim adamlarına atıfta bulunmuş ve oyunun başından beri keyfine düşkün, maddiyatçı olan Galilei’yi düşlediği bilim adamı olarak tasvir etmiştir. Burada Galilei kendinden beklenmeyeni yaparak kendi karakteriyle çatışma yaratmış ve tarihsel bir sıçrama yapmıştır

Galilei Bayan Sarti’yi aramak, yiyecek bir şeyler bulmak için sokağa çıkar ve ortalığın cehenneme döndüğünü görür. Salgından dolayı bazı caddeler, sokaklar kapatılmış, insanlar vebadan değil açlıktan ölecek hale getirilmişlerdir. Bayan Sarti’nin hastalandığını ve bu yüzden evden ayrıldığını öğrenen Galilei kendi sokaklarının da kapatılmasına, hasta olmadıkları halde ölüme terk edildiklerine tanık olur. Bu arada yangınlar başlamış fakat veba yüzünden müdahale edilmemiştir.

“GALİLEİ: Onlara ne kadar uygun düşen bir davranış! Onların bütün yönetim sistemi bu. Bizleri bir incir ağacının artık yemiş veremeyen hastalıklı dalıymışız gibi kesip atıyorlar”¹⁶⁸

İnsanlarla beslenen fakat insan hayatına değer vermeyen yönetimlere yapılan bu eleştiri tarihsel olarak iktidarların bakış açısını gözler önüne serer. İktidarlarını sarsma ihtimali olan ve kontrolleri dışında gelişen olayları saklamak, tehlike kapıya gelinceye kadar müdahale etmemek yine tarihsel bir tavır olup belki de yönetenlerin bilinçli bir seçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Galilei Bayan Sarti’nin hastalanması yüzünden kendini sorumlu tutarken, kadının Galilei’yi kurtarmak için kendini feda ettiği ortaya çıkar. Vebadan dolayı herkes şehri terk etmiş fakat Bayan Sarti ölme tehlikesine karşın efendisini yalnız bırakmamış, hastalandığında ise yine efendisini korumak için evi tek başına terk etmiştir. Brecht burada bilindik köle-efendi ilişkisini irdelemiş ve emekçi sınıfın katıksız sadakatinin kendi sonlarını hazırladığını bir kez daha ifade etmiştir.

Sakattaki tüm bu karmaşa ve gürültü arasında başka bir gürültü duyulur. İçinde veba tohumlarını olduğunu düşündükleri bulutları kovmaya çalışanların bu çabası Galilei için komik bir durumdur.

¹⁶⁸ A.g.y., s. 212.

Brecht ölüm gibi bir gerçeğin karşısına hurafeleri koymuş, bilimin karşısında hala boş inançların daha güçlü olduğunu göstermek istemiştir. Halkın boş inançlarla oylanması, her şey için çözümü tanrıdan beklemesi iktidar sahiplerinin işini kolaylaştırdığından sonuna kadar cahilliği, hurafeleri körüklerler. Zira halk her şeyi tanrıdan bekler ise yönetenlerin onlara karşı sorumluluğu azalmakta, her alanda istedikleri gibi hareket edebilmektedirler.

Galilei hala dışarıda yiyecek bir şeyler bulmak için dolanırken Andrea gelir. Arabadan atlayıp kaçmış annesi ve Galilei'nin yanına dönmüş fakat annesinin hastalığı dolayısıyla ortada kalmıştır. Galilei veba tehlikesinden dolayı onu eve almaz. Çocuğun moralini yerine getirebilmek, annesinden dolayı hissettiği suçluluk duygusunu hafifletmek için ona yeni buluşlarından bahseder. Vebaya rağmen Galilei'nin evden ayrılmaması işe yaramış sonunda çalışmasını tamamlamayı başarmıştır.

Kimi zaman bilim yolunda göze alınan tehlikeler insanlık için büyük gelişmelere vesile olmuş, büyük bilim adamları sayesinde insanlık gömüldüğü pek çok karanlıktan kurtulmuştur. Brecht'e göre bu bilim adamları kendini gerçeğe adanmış, insanlığın önünü açmış olan üstün kişilerdir ve yaşadığımız çağda artık bu insanlara rastlamak nerdeyse imkânsızdır.

6. Sahne

Galilei, Collegium Romanum'da ileri sürdüğü savların araştırma sonuçlarını beklemektedir. Herkesin ilgisini uyandıran savın nasıl sonuçlanacağını merak eden bilim adamları, din adamları da sonuçları beklemekte ve bu sırada Galilei'nin düşünceleriyle dalga geçmektedirler. Onlara göre ileri sunulan düşüncelerin gerçekle ilgisi yoktur üstelik araştırılması bile bir skandaldır.

“ŞİŞMAN KİLİSE BÜYÜĞÜ: Yalnızca akla uygun olana inanılmaz. Şeytan diye bir şeyin varlığı kuşkuyla karşılanır. Ama dünyanın sokak ortasındaki bir topaç gibi döndüğüne inanılır.”¹⁶⁹

Feodalizmin egemenliğindeki ortaçağda kilise kendi bilimsel gerçeklerine daha doğrusu varsayımlarına destek olacak kendi bilimsel açıklamalarını getiriyor ve karşı gelenler çeşitli “dinsel” daha doğrusu feodal mekanizmalarla düzeltiliyordu. Kilise ideolojisi ya da başka bir deyişle feodal düzen ideolojileri kişileri din öğretileri ile bastırıp, etkin bir bireyden pasif bir bireye dönüştürmeyi amaçlamaktaydı. Alt yapıyı oluşturan halk kendi kendisinin tanrı inancını desteklemesi ve denetlemesi için kilise kurumlarını oluşturmakta, kilise ise korumakla görevlendirildikleri tanrı inancının gücünü arkasına alıp bu uğurda kendilerine verilen yetkileri sınırsızca kullanmaktaydı. Ölümüne korktukları kilise ve engizisyon yine halk tarafından halkın

¹⁶⁹ A.g.y., s. 216.

kendi içindeki kişilerden oluşmakta yani halklar kendilerini korumak için kendi oluşturdukları üst yapılar tarafından hırpalanmaktadır. İdeolojiler toplumlardan ayrı düşünülemez ve her tarihsel süreçte bunlar ihtiyaçlara göre değişim gösterirler. Burada Kilise mensubu olanların var olan düzeni korumakla görevli olması, inandıkları dinin nesnesi iken inancın sürmesi için yaptıkları ile bu ideolojiyi yeniden üretmeleri, ürettikleri noktada ise tarihsel koşulların öznesi durumuna gelmeleri söz konusudur.

O dönemde kilise hem entelektüel bir otorite hem de bilimin ve siyasetin en üst mahkemesiydi. Bu sebepten Galilei'nin ortaya attığı savlarla ilgili en doğru ve en geçerli kararı Vatikan verecekti. Galilei'nin buluşuyla ilgili artarak süren şakalar Collegium'un iki gökbilimcisinin salona girmesiyle bir anda nefret patlamasına dönüşür.

“BİR KEŞİŞ: Hala araştırıyor musunuz? Bu bir rezalet!”¹⁷⁰

Buradaki sorun din ve bilim çatışmasıdır. Kilise insanlara öğrettiklerinin tartışılmasına hiç bir şekilde kendi otoritesinin şüphe ile sarsılmasına izin vermemelidir. Tarihsel koşullar hep bunu öngörmüş, yüzyıllarca bilim kilise öğretileri yüzünden gelişmemiştir. Bilim için nesnellik aslında genellikle çoğunluk tarafından benimsenen egemen bir yönelimin tanımladığı gibi öznelliktir. Buna genelleştirilmiş öznellik de diyebiliriz. Genelleştirmeyi yapan çoğunluk, ne halk ne de evrensel doğrular peşinde canla başla koşan bilim adamlarıdır: Genelleştirilmiş öznellik, belli bir zamanda ve belli koşullar altında bilimdeki egemenlik ve mücadeleyi yansıtan dinamik durumun gerçeğidir. Bu gerçek, Orta Çağ'da, “dünya dönmüyor” diyen kilise ve aydınların egemenliğinde nesnelleştirildi. Bugün ise kapitalist egemenlikte bu gerçeği belirleyen kapitalizmin üretim yapısı ve ilişkileridir. Kapitalist bilimin araştırma, değerlendirme, sonuç ve kullanımdaki nesnellığı sermayenin gereksinmelerinin ifadeleridir.

“ÇOK ZAYIF KEŞİŞ: Güneş bu dinsizlerin ileri sürdükleri gibi hiç dönmüyorsa eğer, o zaman nasıl hareketsiz kalabilir. Yazılanlar yalan mı?”¹⁷¹

Keşişlerden biri, elindeki İncil'den yaptığı alıntılarla son kozunu oynar. Ortaya atılan düşünceler tümüyle İncil'i reddetmek anlamına gelmektedir ve bunun tartışılacak hiçbir yanı yoktur. Ortada olan tek şey dine ve İncil'e yapılan saygısızlıktır.

“ÇOK ZAYIF KEŞİŞ: İnsan soyunun yurdunu, gezinip duran bir yıldızla eş tutuyorlar.(...) Gün gelecek şunu da dediklerini göreceğiz: insan ve hayvan diye bir şey yoktur, insanın kendisi bir hayvandır, yalnızca hayvanlar vardır.”¹⁷²

¹⁷⁰ A.g.y., s. 216.

¹⁷¹ A.g.y., s. 217.

¹⁷² A.g.y., s. 218.

Burada Brecht Darwin'e atıfta bulunarak tarihselleştirme yapar. Çünkü Darwin tıpkı Kopernik gibi o güne kadar savunulan ve din için önemli olan öğretilere şüphe düşürmüş, her ikisi de kilise tarafından lanetlenmiştir. Darwin'in canlılara ilişkin ortaya attığı fikirler tümüyle yaratıcı tanrı fikrini ortadan kaldırmakta ve din kavramını yerle bir etmekteydi. Brecht keşişe bu cümleyi söyleyerek kilise ve bilim çatışmasının sadece bu devirle sınırlı olmadığını, tarih sahnesinin bu kavgayı defalarca gördüğünü söylemek istemiştir.

Tüm tartışmalar devam ederken salona giren Yaşlı Kardinalle birlikte Galilei, kilisenin en üst kademesi tarafından da hoş karşılanmadığını görecektir.

“YAŞLI KARDİNAL: Üstünde yaşamanıza, her şeyi ondan almanıza karşın, yeryüzünü böyle bir şeyi kabul edemem.”¹⁷³

Son derece öfkeli olan Kardinal Galilei'ye insan ırkının yüceliği ve tanrı hakkında kuvvetli bir ders verirken kendinden geçer fakat bu tartışmaya son noktayı gökbilimcilerin başı Büyük Clavius koyar.

“CLAVIUS: Söyledikleri doğru.”¹⁷⁴

Ortalığı bir ölüm sessizliği kaplar, herkes şaşkınlık içinde salonu terk ederken Galilei'nin yanına gelen Küçük Keşiş ona gizlice bilgi verir:

“KÜÇÜK KEŞİŞ: Bay Galilei, Peder Clavius gitmeden önce şöyle dedi: şimdi din bilimciler, göğün katlarını nasıl yeniden düzenleyeceklerini düşünsünler bakalım. Zafer sizindir.

GALİLEİ: Aklın zaferi bu! Benim değil, aklın zaferi!”¹⁷⁵

Sonunda Galilei temize çıkmış, akıl dayanaksız öğretilere üstün gelmiştir. Ayrıca burada din bilimcilerin değiştirilemez gerçekler olarak tanımladıkları öğretileri kendilerinin oluşturduğu söylenmektedir ki bu din kavramına da bir eleştiri, bir atıftır. Dini yaratan ve ondan faydalananlar tanrı değil, insanlardır.

Tüm sahne boyunca Brecht bilim ve din çatışmasını ele almış, tarihin her döneminde devam eden ve etmekte olan bu kavgayı tüm yönleriyle gözler önüne sermiştir. Kilisenin kendi otoritesi sarsılmasın diye somut gerçekleri görmezden gelmesi ve bu uğurda her şeyi yapması tarihsel bir gerçektir.

7. Sahne

Galilei Roma'da Kardinal Bellarmin'nin evinde bir baloya davet edilir. Kendisine kızı Virginia ve nişanlısı Ludovico eşlik eder. Galilei buluşlarının Kilise tarafından

¹⁷³ A.g.y., s. 218.

¹⁷⁴ A.g.y., s. 219.

¹⁷⁵ A.g.y., s. 219.

onaylanmasından dolayı son günlerde oldukça rağbet görmektedir ve bu durumdan kendisi oldukça hoşnuttur.

“GALİLEİ: (...) Kimi düzenlik vardır, ben ve başkaları için, güzeli daha bir güzel kılar.”¹⁷⁶

Burada Brecht'in düzensizlik olarak bahsettiği, Kilise tarafından kabul edilmiş olan Galilei'nin görüşleridir. Onun düzensizliği kilise öğretilerinde büyük bir düzen olarak kabul edilen dünyanın durduğu ve güneşin diğer gezegenlerin etrafında döndüğü varsayılan görüşün tersidir. Brecht burada düzen olarak kabul edilen ilahi öğretilerle düzensizlik olarak kabul edilen bilimi karşı karşıya getirmekte gerçekte hangisinin düzen hangisinin düzensizlik olduğu sorusunu sormaktadır.

Kardinali beklemeye başlayan Galilei eski usul satranç oynayan rahiplere takılır.

“GALİLEİ: (...) Nasıl oluyor da hala şu satranç oyununun eskisini oynayabiliyorsunuz? Çok dar alanınız çok dar. Şimdi bu oyun, büyük taşların her kareye gitmesini sağlayacak biçimde oynanıyor. (...) O zaman oyun alanı büyüyor ve insan plan yapabiliyor.”¹⁷⁷

Burada yine Brecht eski ve yeni çatışmasını satranç oyunu gibi stratejik bir oyun üzerinden ele almış, yeni bilgiler ışığında insanların yaşamlarında daha büyük ve daha iyi hamleler yapabileceğini söylemek istemiştir. Hareket alanı genişleyen, gerçeklerden haberdar olan halk geleceği için doğru planlar yapıp bunu uygulayabilir.

Rahiplerin hala eski sistemde satranç oynamaları onların değişime açık olmamaları, mensubu oldukları sınıf gereği büyük adımlar atma şansının bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Oysa daha yeni kendini ve görüşlerini ispatlamış olan Galilei büyük bir kibirle:

“GALİLEİ: Ayağını yorganına göre uzatmayana daha büyük yorgan alırlar! İnsan zamana ayak uydurmasını bilmelidir, beyler.”¹⁷⁸

Brecht onun bu erken kibrine karşılık vermekte gecikmez ve bir şarkıyla seyirciyi Galilei'yi bekleyen son hakkında uyandırır.

“Rengini yitirmiş, toprakta, biliyordum
Kibirli gençliğin sonraki hüznünü.”¹⁷⁹

¹⁷⁶ A.g.y., s. 220.

¹⁷⁷ A.g.y., s. 220.

¹⁷⁸ A.g.y., s. 220.

¹⁷⁹ A.g.y., s. 221.

Kardinal Bellarmin ve Kardinal Barberini yüzlerinde kuzu ve güvercin maskeleriyle gelirler ve Galilei'nin çok tartışılan görüşleriyle ilgili düşüncelerini belirten bir sohbete girişirler.

“BELLARMİN: (...) Biz yalnızca, Kutsal Kitap'takileri yanlış gösteren öğretilerden hoşlanmıyoruz”¹⁸⁰

Kilisenin görüşlerini kabul etmesi ile birlikte cesaret alan Galilei kiliseyi halkı hakkı olan gerçeklerden mahrum etmekle itham eder. Elbette ki bunu yine İncil'den bir alıntıyla ve onların yöntemiyle yapar.

“GALİLEİ: “Buğdayını esirgeyene halk lanet edecektir” Süleyman'ın özdeyişinden.”¹⁸¹

Sohbet gerçek bir söz düellosuna dönüşür, gerçek fikirler özdeyişlerle ortaya dökülür.

“BARBERİNİ: “ Bilge kişi bilgisini saklar.”¹⁸²

Galilei'yi bilge olmamakla ve var olan düzeni tehdit etmekle suçlamaktadır. Bilgelik gerçeği herkesle paylaşıp düzeni bozmak değil, bildikleri kendine saklayıp düşman edinmemektir. Elbette ki tarihte gerçeğin açığa çıkması çıkar sahiplerini zora sokmakta, bilim adamları mevcut güçler için tehlike arz etmektedir. Söz düellosuna noktayı Kardinal Barberini koyar.

“BARBERİNİ: “ İnsan ayağını ateşe tutar da, ayağı yanmaz mı?”¹⁸³

Galilei'ye ateşle oynadığını ve devam ederse başına gelecekleri söylemek istemektedir. Sonuçta işin ucunda ateşte yakılmak gibi bir gerçek bulunmakta, bu yüzden Galilei'yi uyarmaktadır.

“BARBERİNİ:(...) Siz hep çemberlere, elipslere, belli hızlarla, beyninize uygun gelen basit hareketlere göre düşünüyorsunuz. Peki ya Tanrı, yıldızları şöyle hareket ettirmek isteseydi? O zaman ne olurdu hesaplarınız?

GALİLEİ: Kardinal Hazretleri, eğer Tanrı dünyayı böyle tasarlamış olsaydı, o zaman beyinlerimizi de böyle tasarlardı, böylece de beyinlerimiz bu kez onları en basit yörüngeler diye saptardı. Ben akla inanıyorum.”¹⁸⁴

Galilei insan beyninin kapasitesiyle ilgili bu tartışmada yine bir çatışma yaşar. Kardinal çok doğru, cevaplanması zor bir konuya değinmiştir ve konunun zor olduğunu Galilei de bilmektedir. Bu zor cevabı profesyonel bir gökbilimci olarak kendi sahasında bilgisini ortaya koyma kibrini göstererek vermekten kendini alamaz. Akla olan inancını yineler. Oysa

¹⁸⁰ A.g.y., s. 221.

¹⁸¹ A.g.y., s. 221.

¹⁸² A.g.y., s. 222.

¹⁸³ A.g.y., s. 222.

¹⁸⁴ A.g.y., s. 222.

Kardinaller tam tersini düşünmekte, kilisenin kötülük dolu dünyada anlam kazandıran tek şey olduğunu iddia etmektedirler. Bu uğurda gerçek olan tek şey tanrı ve kilisenin gerçekleridir.

“BELLARMİN: Campagna’da topraklarında çalışan köylüleri yarı çıplak kırbaçlatanların acımasızlığını ve bunun için onların ayaklarını öpen yoksulların aptallığını düşünün.(...) Biz bu olayların-ki yaşam, aslında bunlardan ibarettir-anlamına ilişkin sorumluluğu daha yüce bir varlığın sırtına yükledik, bütün bunlarla belli bir şeyin amaçlandığını, büyük bir plana hizmet edildiğini söyledik.”¹⁸⁵

Brecht burada din olgusunun nasılda insanları kadercı bir anlayışla yoksulluğa mahkûm ettiğini ve bunun sorumlusu olan din adamlarının tüm sorumluluğu tanrının üzerine yıktığını bütün açıklığıyla gözler önüne serer. Kendi çıkarları için para sahiplerine hizmet eden din adamları, iktidarlar bunun tanrının takdiri olduğunu söylemekte ve tüm sorumluktan böylece sıyrılmaktadır. Kardinal bu şekilde davranarak dünyanın daha iyi olmadığını, huzurun böyle sağlanmadığının farkındadır fakat süregelen düzen bozulmamalı her şey bugüne kadar nasıl gelmişse o şekilde devam etmelidir. Kardinal yaptıklarının yüce bir yanı olduğunu fakat işlerin doğru olmadığını söyleyerek kendi çelişkilerini açığa vurmakta ayrıca tanrı değil her şeyin kendi işleri olduğunu da kabul etmektedir.

Kardinal Bellarmin, Galilei’nin kendini haklı çıkarmak için Kutsal Kitabın yanlış anlaşıldığını söylemesi üzerine az önce kendi alanında verdiği kibirli cevabın rövanşını almakta gecikmez, Galilei’yi kendi silahıyla vurur.

“BELLARMİN: Ama Kutsal Kitap’ın nasıl anlaşılması gerektiğini saptamak da kutsal kilisenin din bilimcilerinin işidir, öyle değil mi?”¹⁸⁶

Kardinal Bellarmin Galilei’yi asıl çağırma amaçlarını söylediğinde Galilei duyduklarına inanmakta zorlanır. Kopernik sistemi Kutsal Meclis tarafından yasaklar listesine alınmış dolayısıyla Galilei’nin görüşlerini açıklaması ve öğretmesi yasaklanmıştır.

Brecht Galilei’yi bekleyen sonu önceden haber verdiği şarkıyı bir kez daha söyletmiş ve Galilei’yi hazır vakti varken doğru olanı yapması konusunda uyarmıştır.

“Dedim ki: Çabuk geçer güzel mevsim, elimizi çabuk tutmalıyız:

Gülleri topla, aylardan Mayıs.”¹⁸⁷

Galilei’ye bir şans verilmekte, görüşünü açıklaması yasaklanıp matematiksel alanda çalışmasına izin verilmektedir. Artık konuyla ilgili tüm çalışmaları yapma hakkı kilisededir.

¹⁸⁵ A.g.y., s. 223.

¹⁸⁶ A.g.y., s. 223.

¹⁸⁷ A.g.y., s. 224.

“BELLARMİN: Bilim, kilisenin yasal ve çok sevgili evladıdır, Bay Galilei. Sizin kiliseye duyulan güveni sarsmak istemediğinizi hiç birimiz ciddi olarak düşünmüyoruz.”¹⁸⁸

Bilim teolojinin bir dalıdır ve kiliseye olan çıkışlarıyla tarihteki yerini almıştır. Bilimden vazgeçemeyen hatta kendi çıkarlarını koruyacak olan bilimleri benimseyen kilise, aynı bilimlere yeri geldiğinde yok sayacak kadar da ikiyüzlüdür ve bunu itiraf etmekten asla çekinmez.

“BARBERİNİ: (...)Bugün bana biraz özgür olabilme hakkını veren tek şey, maskem. Bu kılıktayken şöyle mırıldandığımı bile duyabilirsiniz: Eğer bir Tanrı olmasaydı, insanlar onu yaratmak zorunda kalırlardı.(...) Zavallı Galilei'nin maskesi yok.”¹⁸⁹

Burada Brecht hem somut hem de soyut olarak maske imgesini kullanmış, seyircinin var olan ilişkileri daha doğru kavramasını amaçlamıştır. Her iki Kardinal de gerçekten maske takmalarına rağmen Barberini'nin bahsettiği maske soyut anlamdaki din olgusudur. Maske imgelemiyse Brecht onların ikiyüzlülüğünü somutlaştırmakta kuzu, güvercin gibi dinsel anlam taşıyan gerçek maskelerle yine din olgusunu seyirci için unutulmaz kılmaktadır.

Duydukları karşısında öfkelenen ve sersemleyen Galilei durumu kabullenmekte zorlanır. Hayatını onların eline bırakmış gibi Kardinallerin kendisini balo salonuna götürmelerine izin verir.

Engizisyon Kardinali girer, tüm konuşmaların tutulan kayıtlarını incelemeye başlar. Kilise her ihtimali hesaplamış ve işini şansa bırakmamıştır. Engizisyon Kardinali konuşulan her şeyin iki rahip tarafından geçirildiği tutanakları incelerken babasını arayan Virginia içeri girer. Olup bitenden haberi olmayan kızı çok iyi karşılayan Kardinal babasına iyi bakması için onu tembihler.

Brecht bu sahnede akıl, din ve bilim çatışmasını ele alırken, din olgusunun aslında nasıl bir riya içinde olduğunu da gösterir. Erken gelen kibrin çabuk kaybedildiğine, tanrı ve din kavramının insanlar tarafından yaratıldığına, kötü giden her şeyin sorumluluğunun yine insanlar tarafından tanrıya kolayca atıldığına dikkat çeker. Yoksulluğun aslında kader değil iktidarı elinde tutan güçlerin zalim bir oyunu olduğu gösterilmekte, en temel olarak din kavramı enine boyuna masaya yatırılmaktadır. Ayrıca tarihsel gerçekliğe de denk düştüğü gibi kilise Galilei'nin söylediklerini önce kabul ediyor daha sonrasında ise kabul ettiği gerçeğin halka açıklanmasına ve öğretilmesine karşı çıkıyor. Kilisenin kendi kendisiyle çelişen bu durumu Brecht tarafından gerçeğin görülüp bilindiği halde dile getirmemesi, yasaklanarak gizli

¹⁸⁸A.g.y., s. 224.

¹⁸⁹A.g.y., s. 224.

tutulmak istenmesi olarak vurgulanıyor. 6. sahnede kabul edilen gerçek 7. sahnede yasaklanıyor. Gerçeğin yasaklanması onun gerçek olmadığı ya da onun ortadan kalkması anlamına gelmemekte, gerçek er geç ortaya çıkacağından sadece zaman kaybına neden olmaktadır. Mevcut ideolojinin yıkılması için öğretilerde delikler açılması ve bu deliklerin büyütülmesi gerekmektedir. Kilise için Galilei'nin öğretisi küçük değil büyük bir deliktir ve egemenlikleri korumaları adına derhal kapatılması gerekmektedir.

8. Sahne

Galilei daha önce Collegium Romanum'da Vatikan'ın baş gökbilimcisinin kararını kendisine gizlice ileten Küçük Keşiş'in ziyaretiyle şaşırır.

“GALİLEİ: Konuşun, konuşun! Üstünüzde taşıdığınız giysi, size ne isterseniz söyleme hakkını veriyor.”¹⁹⁰

Kiliseden gelen olumsuz cevaba kızgındır ve bunun acısını yine o kiliseye mensup bir din adamından çıkarmaya çalışır. Din yolunda çalışan, o giysiyi giyen herkes her şeyi söyleme hakkına sahiptir.

Brecht tıpkı maskelerde olduğu gibi din imgesini din adamlarının giysileriyle özdeşleştirmekte, dini bir kılıkta olduğu sürece her şeyin söylenebileceğini ima etmektedir. Buradaki elbise iki anlamlıdır: hem gerçek dini elbise hem de din adına söylenen yalanlar...

Kilise tarafından gelen yasaklamayı açıklamak ve Galilei'yi yapmaya kararlı olduğu ölümcül hatadan döndürmek isteyen keşiş umutsuzca anlatmaya çalışmaktadır.

“KÜÇÜK KEŞİŞ: O emirname bana, aşırı araştırma merakının insanlık için ne gibi tehlikeler barındırdığını gösterdi ve ben de gök bilimden vazgeçmeye karar verdim. Ancak bir gökbilimciyi de o bilinen öğretiyi daha fazla geliştirmeden vazgeçmeye razı edebilecek nedenleri size anlatmayı da önemli buluyorum.”¹⁹¹

Araştırmacı olmak, etrafındaki her şeye kuşkuyla yaklaşmak tarihin çoğu sayfasında hoş karşılanan bir davranış olmamış, insanları bundan vazgeçirmek, gerçeğe ulaşmalarını engellemek için kilise her yola başvurmuştur. Küçük Keşiş tümüyle tanrıya adadığı küçük hayatını daha da anlamlı kılabilmek için giriştiği bu iş için tarifsiz bir heyecan duymaktadır.

Kendisi çiftçilikle geçinen fakir bir ailenin çocuğudur. Onların bu zor yaşamını çekilir hale getiren tek şey tanrı inançlarıdır.

“KÜÇÜK KEŞİŞ: (...) Durumları iyi değil, ama o yoksulluklarında bile belli bir düzen gizli. Başlarına gelen kötü şeyler de belli bir sırayı izliyor. (...) Onlar kan ter içerisinde sepetlerini taşlı patikadan yukarı taşımak, çocuk doğurmak, hatta yemek yiyebilmek

¹⁹⁰A.g.y., s. 227.

¹⁹¹A.g.y., s. 227.

için gerekli olan gücü, süreklilik ve zorunluluk duygusundan kazanıyorlar. Bu duyguyu ise onlara toprağın, her yıl yeniden yeşeren ağaçların, küçük kilisenin görünüşü ve her Pazar dinledikleri Kutsal Kitap metinleri verebiliyor. Onlar, Tanrının gözlerini araştırırcasına, dahası korkuyla hep üzerlerinde olduğuna inandırıldılar.”¹⁹²

Brecht bir kez daha düzen ve düzensizlik kavramlarını irdeler. Düzen denilen sınıfsal ayrımlar, emeğin sürekli ve düzenli bir şekilde sömürülmesinden başka bir şey değildir. Ne kadar zor koşullarda yaşamış olurlarsa olsun bu kaderci ve değişmeyen düzenden insanlar şikâyetçi değildirler. Hatta kötü hayatlarının değişmeyeceği gerçeğini bilmeleri onları yaşama daha sıkı bağlarla bağlamaktadır. O yüzden düzeni ve işleyen kaderi bozmak doğru değildir. Keşif tüm hayatını kitaba göre yaşamış, kendini tanrıya kayıtsız şartsız teslim etmiş olan küçük insanların hayatla olan tek bağı yok etmenin doğru olmadığını anlatır.

“KÜÇÜK KEŞİŞ: Demek ki gözünü bizden ayırmayan birisi yokmuş, diyorlar. Bugüne kadar hiç eğitilmemiş, yaşlanmış ve harcanmış olan bizler, şimdi bu halimizle kendi başımızın çaresine bakmak zorundayız, öyle mi, diye soruyorlar. Yoksulluğumuzun hiçbir anlamı yok, açlık yalnızca hiçbir yiyeceği olmamak demek. Yoksa bir güçlülük sınavı falan sayılmıyor.”¹⁹³

Gerçeği öğrenen halk için bu bir kurtuluş değil yıkım olacaktır. Galilei önünde apaçık görünen gerçeği anlar ve bu kendisi için esaslı bir yıkım olur. Çünkü onun sunmak istediği gerçeği reddeden aslında kilise değil halktır ve Galilei iki kez reddedilmiştir.

Buradaki çatışma Brecht’in insanlık için yaptığı en önemli saptamalardan birisini içermektedir: İnsanlar hayatlarını daha yaşanır kılmak, zorluklar karşısında güç toplayabilmek için mutlaka bir şeylere inanma ihtiyacı duymuşlardır. Bu tarihsel koşullar ve süreçler içinde şekil değiştirse de, inançlar farklı biçimlense de gerçek olan tek şey kendisinden daha yüce bir varlığa inanma ihtiyacıdır ve bu inancı kendileri için denetleyecek mekanizmaları oluşturmuş olmalarıdır. Yani nasıl ki Tanrı, din insanlar tarafından üretildiyse kilise ve din adamları da yine insanlardan oluşmuştur. Kilise kendini oluşturan kuralları insanlar için korumuş, insanlarda kendi koydukları kurallarla kendini bilinmeyene adanmıştır. Kilise halktan bambaşka bir yapı ya da canlı değil tam tersine halkın ta kendisidir. Belirsiz özgürlük yerine güvenli köleliği seçenler de yine halktır.

Hem kilise hem de halktan olumsuz karşılık alan Galilei öfkesine engel olamaz ve önünde duran gerçeğe kayıtsız kalamaz.

¹⁹²A.g.y., s. 228.

¹⁹³A.g.y., s. 228.

“GALİLEİ: Peki neden hiçbir şeyleri yok? Neden bu ülkede düzen, yalnızca boş midelerin düzeni ve yalnızca ölesiye çalışmak zorunluluk? O temsilci neden dünyanı evrenin odak noktası kılıyor? Papalık tahtı dünyanın merkezi olabilsin diye! İşin aslı bu.”¹⁹⁴

Tarihin her alanında olduğu gibi insanlık kendi yarattığından kendisi çekmekte, kendi sonunu yine kendisi hazırlamaktadır. İnsan kendi yarattığı canavarın kontrolünü çoktan kaybetmiş, olup bitenlere kader deyip, yaşama tutunmaya çalışmıştır. Ortaçağda toplumlar tarım toplumları olarak yaşamını sürdürmekte kölelik düzeni kalkmış onun yerine feodal düzenle yönetilmektedir. Artık efendi köle tanımı değişmiş sınıflar çiftçiler ve toprak sahipleri yani emekçi köylüler ve aristokratlar olarak tarihteki yerini almıştır. Toprak sahipleri kilise ile yakın ilişkiler içine girmiş, kendi egemenliklerini korumak adına tanrı buyruklarını kendisi için kullanmıştır. Toplumlar dini inançlarını korumak, onları denetlemek için oluşturdukları kiliseler tarafından esir alınmış, tanrısal inançlar ve doktrinler doğrultusunda kendileri için çizilen dar alanlarda yaşamak zorunda kalmıştır. Kilise gerekli olan eğitimi vererek mevcut ideolojiyi topluma kabul ettirmiş ve bu ideolojiyi içselleştirmeleri için çaba harcamıştır. Ortaçağdaki ideoloji aristokratların egemenliği doğrultusunda oluşturulmuş ve kilise tarafından yaygınlaştırılıp korunmuştur. Katolik inancının geliştiği ülkelerde tarım üretimi devam ederken Protestan olan ülkelerde ticaretin yükselişe geçtiği göz önünde bulundurulduğunda mevcut ideolojinin egemen güçlerin ihtiyaçları doğrultusunda şekillendiğini görürüz.

Galilei’ye göre ilahi olana sarılmaktan dolayı gözü kör olan köylülerin kaderi bilim sayesinde değişebilirdi. Topraklar verimini yitirmiş, savaşlar halkı kırıp geçirmiştir. Kendisinden istenen; tüm insanlığın kendi suçlarını kapatmak için tanrıya attıkları iftiraya onun da ortak olmasıdır. Oysa Galilei’nin asla böyle bir niyeti yoktur. Kilise, sözde huzurunu koruduğunu söylediği halkını sonuna kadar sömürmektedir. Elde ettiği gelirler sayesinde kendi çıkarlarını gözetmekte, bu uğurda rüşvet verecek kadar alçalmaktadır. Galilei artık gerçeği anlamıştır.

“GALİLEİ: Gerçek ancak bizim kabul ettirebildiğimiz kadarıyla vardır; aklın zaferi, ancak akılların zaferi olabilir.(...) Allah kahretsin, köylülerinizin o tanrılara layık sabırlarını görebiliyorum, ama Tanrılara layık öfkeleri nerede?”¹⁹⁵

Tanrı inancıyla kutsanmış olan insanlara acılara sabretmek, öfkeyle harekete geçmekten kolay gelmiştir. Brecht’e göre kader diye bir şey yoktur, her şey tarihseldir yani değişebilir daha doğrusu değiştirilmelidir. Oysa insanlık öfkeyle başkaldırıp kaybetmektense sabırla

¹⁹⁴A.g.y., s. 229.

¹⁹⁵A.g.y., s. 230.

işkence çekip elindekiyle yetinmektedir. Bu bir çeşit kazanç ve kayıp hesabıdır ve ne yazık ki insanlık tarihi bu hesaptan hep sınıfta kalmıştır.

Galilei'nin öfkesi umutsuz bir boyun eğişe dönüşür çünkü onun paylaşmak istediği gerçeği hiç kimse istememektedir. Paylaşmaması gereken araştırmalarını keşişin önüne atacak kadar çaresizdir fakat beklenmeyen olur ve gerçeğe duyulan özlem baskın çıkar. Keşiş atılan araştırmaları heyecanla okumaya başlar.

Galilei'ye göre bilim tedavisi olmayan bir hastalıktır. Gerçeğe ulaşma, bildiklerini paylaşma arzusu çoğu zaman öldürücüdür ve bundan kaçınmanın yolu yoktur.

“GALİLEİ: (...) Bu bütünüyle bir zaaftır ve insanı ancak yıkıma sürükleyebilir. Bildiğimi cehennemden ateşlerine haykırma gücünü daha ne kadar bulabileceğim-işte asıl soru, bu.¹⁹⁶

Bilim adamı olan Galilei bilime olan derin arzusu ile çatışmakta ondan bir lanetmiş gibi bahsetmektedir. Bilime ve bilinmeyene duyulan ilgi vazgeçilmez bir duygudur ama paylaşıldığı noktada ölümcül sonuçlar doğurabilir.

Bu sahnede Brecht kilise ve halk gerçeğine ışık tutmakta yüzyıllardır üstü kapalı olan ikiyüzlü gerçeği açığa çıkarmaktadır. Kilise halkını değil halkı kiliseyi korur, yaptığı her kötü iş için tanrıyı sorumlu tutar ve vicdanını rahatlatır. İnanma ihtiyacına karşılık olarak oluşan tanrı inancının bir süre sonra nesnesi durumuna gelen toplumlar bu inancı kendisinden yeniden üreterek ortaya çıkan yeni durumların öznesi olmakta ve değişen koşullar içerisinde bu koşullara bağlı kalarak aynı döngüde yaşamaktadır. İleşelleştirdiği ideoloji ve tarihsel koşullar dolayısıyla bu koşullara yapılan müdahaleleri kendi çıkarları için bile olsa reddetmekte, inançları doğrultusunda gerçekleri görmeyi reddetmektedir.

9. Sahne

Galilei Vatikan tarafından çalışmaları yasakladıktan sonra tam sekiz yıl boyunca sessizliğini korumuş, bu zaman zarfında kendini zararsız deneylerle oyalamıştır. Yeni çalışmalarında ona artık bir delikanlı olan Andrea, Küçük Keşiş ve Federzoni eşlik etmekte, onun bilgilerinden yararlanabilmek için gayret göstermektedir. Virginia evlilik hazırlıkları yapmakta, evlilik için uzatmalı nişanlısı Ludovico'yu beklemektedir. Bir bilim adamı olan Filippo Mucius gelir. Kendisi bir kitap yazmış, Kopernik'in öğretilerini yalanlamıştır. Galilei Vatikan tarafından yasaklı olsa bile Kopernik'in reddedilmesine öfkelenmiş, kendi öğrencisi olan Mucius'u bu konuda affetmemiştir.

¹⁹⁶ A.g.y., s. 231.

“GALİLEİ: Dinleyin beni: doğruyu bilmeyen, yalnızca aptaldır. Ama doğruyu bilip de yalan diye adlandıran bir katildir! Gidin evimden!”¹⁹⁷

Burada bilime duyulan saf inanç ve kiliseye duyulan derin korkunun çatışmasını görürüz. Mucius bir bilim adamı olarak daha fazla bilgi öğrenmek için Galilei’ye gelmiş, ondan tüm bilimsel gerçekleri öğrenmiş fakat yasaklamadan dolayı bunları söylemek yerine yalanlamayı tercih etmiştir. Galilei’nin ona olan öfkesinin asıl nedeni budur. Burada Brecht daha sonra süreçte göreceğimiz ve aslında tarihten seyircinin bildiği Galilei’nin sözünden dönüşünü daha da belirginleştirmek, Galilei’nin kendi içerisindeki çelişkilerini sergilemek istemiştir. Başkasının ihanetini son derece öfkeyle karşılayan Galilei’nin kendi ihaneti böylece daha da vurucu bir hal almıştır.

Kilisenin yasağına uyan Galilei bilim dünyasında saygınlık kazanmış, söyledikleri herkes tarafından ilgiyle beklenir olmuştur. Üniversite rektörü Bay Gaffone kendisine Güneş’teki lekeler üzerine bir kitap getirmiştir. Son zamanlarda bu konuyla ilgili pek çok araştırma yapılmakta ve Galilei’nin bunlarla ilgilenmiyor olmasına öğrencileri içten içe kızmaktadır.

“ANDREA: (...) Saygınlığınız o kadar attı ki, artık susamazsınız.

GALİLEİ: Roma, ben sustuğum için saygınlığının artmasını sağladı(...) Odun ateşinin üzerinde bir domuz gibi kızartılmayı göze alamam.”¹⁹⁸

Galilei kazanmış olduğu tüm itibarını kiliseye borçlu olduğunu bilir. Galilei’nin suskunluğu kilise tarafından takdir edilmiş, bilim adamı olarak bir otorite olması sağlanmıştır. Ayrıca suskun kalarak hayatta kalmayı başarmış ve onun suskunluğu başkalarının araştırma yapmasını kolaylaştırmıştır. Fikirleri konusunda ısrarla savaşıyor, tıpkı Giordano Bruno gibi yakılması, onu takip edenlerin korkup, çalışmalarına devam etmemesi söz konusu idi. Elbette ki burada yine bir ihanet söz konusudur, fakat bu daha sonra yapacağı ihanet kadar büyük değildir ve seyircinin daha sonraki ihanetinin büyüklüğünü anlaması için Brecht tarafından özellikle seçilmiştir. Burada ki en önemli çatışma kendisine otoritenin kilise tarafından verilmesi fakat bu otoriteyi kullanmasına izin verilmemesidir.

Aristoteles’in öğretileri ile ilgili deneyler yapmakta olan Galilei, onun söylediklerinin doğru olmadığını bir deneyle ispatlar.

“FEDERZONİ: İğne yüzüyor! Kutsal Aristoteles; demek onun söylediklerinin doğru olup olmadığını hiç araştırmamışlar!”¹⁹⁹

¹⁹⁷ A.g.y., s. 231.

¹⁹⁸ A.g.y., s. 234-235.

¹⁹⁹ A.g.y., s. 237.

Galilei kilisenin bilimleri desteklemesinin asıl nedenini açıklar.

“GALİLEİ: Bilimlerinin yoksulluğunun temel nedenlerinden biri de, çoğu kez yanılısına olan zenginlikleridir. Bilimlerin hedefi, sonsuz bilgeliğe kapı açmak değil, sonsuz yanılığa bir sınır koymaktır.”²⁰⁰

Brecht burada aslında kilisenin desteğini alan bilimlerin yeni ufuklar açmak değil, aklın sınırlarını çizmek için kullanıldığını, aksi takdirde Galilei ve diğerlerinin başına gelenlerle cezalandırıldıklarını anlatmak istemiştir. Kilise bilime kendi istediklerini buldukları ya da önce bulunmuş olanları destekledikleri sürece destek verir zira kilise Aristoteles’in öğretilerini kabul etmiş ve aksine bir durum yaratılmaması için sınırlamaya bile gerek duymamıştır.

Nişanlısını görmek için gelen Ludovico, annesinin Galilei’nin gösterdiği suskunluğa olan saygısını dile getirir. Ölmek üzere olan papanın yerine bir bilim adamı olan Kardinal Barberini’nin geçeceği haberi üzerine Galilei çok heyecanlanır.

“GALİLEİ: Ortalık hareketleniyor, Federzoni, belki iki çarpı ikinin dört ettiğini söyledik diye suçlular gibi gizlenmeye gerek duymayacağımız günleri de görebiliriz.”²⁰¹

Güzel yemekten aldığı zevk ile bilim karşısında duyduğu zevki aynı şekilde yaşayan Galilei için artık bilim zamanıdır. Bir bilim adamı olan yeni Papa onu heyecanlandıracak, sekiz yıl süren suskunluğunu bozmasına neden olacaktır.

“GALİLEİ: Güneşin çevresinde dönen dünya masalına yeniden başlıyoruz.”²⁰²

Bu yeni gelişme Bayan Sarti ve Ludovico hariç herkeste büyük bir heyecanla karşılanır. Zengin toprak sahibi olan Ludovico kilise ile sıkı olan bağlarından dolayı bu gelişmeye sevinmez, aksine tedirgin olur. Sekiz yıllık nişanlılığın nedeninin de Galilei olduğu, onun bu süreçte denendiği ortaya çıkar. Bayan Sarti ise hem kiliseye olan inancı hem de Galilei’ye olan bağlılığı nedeniyle çalışmalarına yeniden başlanmasına karşı çıkar. En önemlisi de zavallı kızının mutluluğunu hiçe saymasıdır. Galilei’ye engel olamayacağını anlayan Ludovico nişanı bozar ve gitmeye karar verir.

“LUDOVİCO: (...) Köylülerimiz Jüpiter’in uyduları üzerine kaleme aldığınız incelemelerden ötürü tedirgin olmuyorlar. Ama kilisenin kutsal öğretilerine yöneltilen edepsizce saldırıların artık cezasız kaldığını öğrenmek onları tedirgin edebilirdi.

²⁰⁰ A.g.y., s. 236.

²⁰¹ A.g.y., s. 237.

²⁰² A.g.y., s. 237.

O zavallı insanların içinde buldukları hayvanlaşmış konumda her şeyi biri birine karıştırdıklarını biraz hatırlayın lütfen. Onlar gerçekten de birer hayvandırlar, siz bunu bilemezsiniz.”²⁰³

Toplumunu oluşturan sınıfsal ayrımlar açıkça ortaya konulmakta, ağır işlerde çalışan ve bilinçli olarak cahil bırakılan halk hayvanlarla bir tutulmaktadır. Sömürü düzeninde sömürülenlerin hayvandan farkı yoktur ve tıpkı Küçük Keşiş’inde söylediği gibi onların tek gerçeği kilisedir. Tüm bu olup bitenler, bilimdeki yeni gelişmeler kilise ve onunla birlikte hareket eden çıkar sahipleri için korkutucudur. Ludovico burada toprak sahibi asilleri ve onların düşüncelerini temsil etmekte, yeni gelişmelerden duyduğu korku onun bu şekilde davranmasına yol açmaktadır.

“GALİLEİ: Köylülerini tedirgin edip yeni şeyler düşündürtebilirim. Hizmetinde çalışanları ve kâhyalarını da.”²⁰⁴

Gerçekler sadece yaşamda emeğiyle çalışan insanlar için gereklidir. Üretenlerin hem işlerini bilim yöntemleriyle kolaylaştırmaya hem de insanca yaşamaya hakkı vardır. Brecht var olan, sürekli olarak biçim değiştiren sömürü yöntemlerini algılamaları ve yeni bir hayat için doğru yöntemlerle savaşabilmeleri adına halkın gerçeği bilmeye hakkı olduğunu savunur. Onlar istemese de bir gün gerçeğin ne anlama geldiğini öğrendiklerinde bundan en çok fayda görecektir olan yine onlar olacaktır.

Konuşmanın faydasız olduğunu gören Ludovico giderek Virginia’yı terk eder.

“ANDREA: Herkese bizden selam söyleyin, Marsilis!

FEDERZONİ: Sarayları yıkılmasın diye, dünyaya durmasını emredenlere!

ANDREA: Sırf halkı ayaklarının altına aldığı için, Papa’nın ayaklarını öpmek isteyenlere!”²⁰⁵

Burada Brecht tüm toprak sahibi aristokratlara gönderme yapmaktadır. Kilise ile yakın ilişkileri olan, tarih boyunca kendi egemenliklerini korumak için kiliseyi maddi olarak destekleyen aristokratlar bu sayede kiliseden tam destek almışlardır. Hatta kilise kendi maddi çıkarları uğruna, bu sınıfın tanrı tarafından verilmiş özel hakları olduğunu söylemiş, halkın bu şekilde sömürülmesine izin vermiştir.

²⁰³ A.g.y., s. 240.

²⁰⁴ A.g.y., s. 240.

²⁰⁵ A.g.y., s. 241.

Hemen çalışmalarına dönen Galilei ve diğerleri heyecanla çalışmaya başlarlar. Galilei, tüm tedbirleri yok sayarak başladığı çalışmasına ilişkin tedbirli olmaları konusunda bir konuşma yaparak yine çelişkili bir portre çizer.

Tarihte iktidarın baskıları bazı çevrelerce isyanları zorunlu kılmıştır. İnsanların kendini korumak için koyduğu kurallar ve mekanizmalar bir süre sonra onları esir etmiş, kendi kuralları yine kendi sonlarını getirmiştir. Tarihsel koşullara bakıldığında kilise ve bilim çatışmıştır. Kilise bilimleri kendi çatısı altında tutarak kendi otoritesi için kullanmış, otoritesi sarsılmaya başladığı noktada ise ona baskı uygulamıştır. Tüm sahne boyunca kilisenin uyguladığı baskının bilim adamları tarafından nasıl karşılandığı gösterilmektedir.

10. Sahne

Son sahnenin üzerinden on yıl geçmiş ve Galilei'nin devrimci öğretisi tüm Avrupa'da ilgi ile karşılanmıştır. Halk her geçen gün daha da bilinçlenmiş Galilei'nin devrimci öğretisi ile kendi devrimci düşüncelerini özdeşleştirmiştir. İtalya halkının karnaval gösterisinde artık gerçekler ve özgür düşünceler yüksek sesle söylenir olmuştur. Yıllardır halka düzen diye söylenenler artık tam da kilisenin korktuğu gibi kuşkuyla karşılanmaktadır.

“Papaların etrafında kardinaller

Kardinallerin etrafında ise piskoposlar dönmekteler.

Ve piskoposların etrafında sekreterler,

Sekreterlerin etrafında da yargıçlar dönmekteler

Ve yargıçların etrafında zanaatçılar,

Zanaatçıların etrafında da uşaklar dönmekteler.

Ve uşakların etrafında da köpekler, tavuklar ve dilenciler dönüp durmaktalar.

İşte ey iyi yürekli insanlar, budur adına büyük düzen denen,

Ya da sayın tanrıbilimcilerin deyişiyle, budur kuralların kuralı.”²⁰⁶

Yüzyıllarca insanlara dünyanın yerinde durduğu ve tüm diğer gezegenlerin onun etrafında döndüğü yalanı söylenmiş, Galilei gibi bir bilim adamı sayesinde bunun doğru olmadığı düşüncesi tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Halk için bu düşünce “düzen” denilen “büyük düzen”in yalan olduğunu anlaması açısından önemli olmuş, kendilerine söylenen her şeye kuşkuyla yaklaşmasını sağlamıştır. Bu sadece dünyanın döndüğü gerçeğinin anlaşılması değil aynı zamanda otoritenin de sorgulanması anlamına gelmektedir.

“Başka türlü dönmeli

Tanrının çarkı bundan böyle,

²⁰⁶ A.g.y., s. 243.

Şimdi bir kez de, efendi

Dolanmalı uşağının çevresinde.”²⁰⁷

Halk arasında başlayan gerçeğe olan ilgi aslında bir isyanın, bir başkaldırının habercisidir. Yüzyıllardır söylenenlerin tersine işleyen bilim sayesinde insanlar başka türlü yaşamının da mümkün olabileceğini anlamış, bunun için savaşımaya başlamıştır. Kiliseye ya da iktidar sahiplerinin kölesi değil artık kendi kendilerinin efendisi olabilecekleri günleri hayal etmeye, özlem duymaya başlarlar ki bu da tümüyle kilisenin korkusunu haklı çıkarmaktadır. Halk kurtuluşun kendi ellerinde olduğunu ve kendi yarattıkları, tapındıkları kiliseden kurtulmadıkça özgür kalamayacaklarını anlamıştır.

“Sizler, şu dünyada hep ah vah ederek yaşayanlar

Silkinin ve toparlayın zayıf güçlerinizi

Ve öğrenin iyi yürekli Doktor Galilei’den

Yeryüzündeki mutluluğun alfabetini

Boynu bükük yaşamıştır insanoğlu ezelden beri!

Kim olmak istemez bazen kendi kendisinin efendisi?”²⁰⁸

Bu sahnede iktidardaki Floransa Dukası ile birlikte Kardinal alaya alınır, halk tarafından yapılan gülünç kuklalar olarak gösterilir ve en sonda havaya atılarak var olan güçleri yerle bir edilir.

Brecht halk için bilim sayesinde bir aydınlanma tasvir etmiş, bu aydınlanma beraberinde gecikmiş de olsa başkaldırını getirmiştir. O güne kadar halk için kutsal sayılan kilisenin ve krallarının yani gerçekler karşısında kurgulanmış olanların, kaçınılmaz sonunu göstermektedir. Brecht için yeniçağın asıl amacı budur ve bundan en çok faydalanacak olanlar yine en çok acı çekenler olacaktır. Brecht burada tümüyle bir devrim çağrısı yapmakta, insanların kendi hayatları için kendilerinin karar verebileceğini söylemektedir. Tarihsel koşullar insanı süreç içerisinde kendi nesnesi yapmaktadır. Tarihsel koşulları belirleyen insanlar, kendi özel kararlarıyla hareket ettikçe tarihin nesnesi değil, öznesi olacaktır.

11. Sahne

Galilei, öğrencisi olan ve kendisine kitap için para ödeyen Grandük’ü görmek, sipariş edilen kitabı teslim etmek için Medici sarayına gelir. Görüşme için beklerken Dökümcü Bay Vanni ile karşılaşır.

“VANNİ: Yukarıda sizden söz edildi. Şimdilerde her tarafta satılan ve Kutsal Kitap’ı alaya alan yazılardan sizi sorumlu tutuyorlar.

²⁰⁷ A.g.y., s. 243.

²⁰⁸ A.g.y., s. 245.

GALİLEİ: O yazılardan haberim yok. Benim en sevdiğim eserler, Kutsal Kitap ve Homeros'tur."²⁰⁹

Galilei Vanni'nin söylediklerinden başına gelecekleri anlar ve hatta o güne kadar kendisinin önünde en büyük engeli oluşturan Kutsal Kitabı yücelterek kendisiyle çelişkiye düşer. Vanni yükselen burjuva sınıfının bir temsilcisidir. Burjuvalar kendi egemenliği için kilisenin tam tersine, bilimin gücünden ticari anlamda yararlanmayı faydalı bulmaktadır. Yükselen yeni değerler içerisinde kilise ve soylular için büyük tehlike arz eden burjuva sınıfı mücadelesinde bilim sayesinde hız kazanmış ve her geçen gün ağırlığını arttırmıştır. Kilisenin asıl korkusu cahil halkın ayaklanmasından çok burjuvaların güçlenip yönetimi ellerinden almasıdır; burjuvaların bilim sayesinde yükselişe geçmesi, kilisenin bilim üzerindeki baskılarının artmasına sebep olmuştur.

"VANNİ: Size güçlük çıkaran çevreler, Bologna'daki doktorların araştırma amacıyla cesetleri kesip biçmelerine de izin vermiyorlar.(...) Burada ise para kazanma özgürlüğümüz bile yok. Aynı yerde çok fazla işçinin çalışmasının ahlaksızlığı körükleyeceği gerekçesiyle dökümhanelere karşı çıkılıyor!"²¹⁰

Tarihsel koşulları belirleyen en önemli etkenlerden biri para olgusudur. Brecht maddeci dünya görüşüne uygun olarak burada da ekonomik çıkarların yaşam koşulları nasıl belirlediğini gözler önüne sermiştir. Ticaret para demektir, para yaşam için en belirleyici öge ve aynı zamanda da en büyük güçtür. Ticaret yapan burjuva sınıfı bilimler ve yeni gelişmelerle ticaretini arttırmakta dolayısıyla daha fazla para kazanıp güç elde etmektedir. Gücün el değiştirmesi mevcut iktidarın işine gelmemekte, bilim ve çalışma hayatındaki yeniliklere kilise yoluyla baskı uygulanarak burjuva sınıfı kontrol altında tutulmaya çalışılmaktadır.

Galilei, Vanni'nin kendisini destekleme isteğini geri çevirirken, kilise ile giriştikleri sürtüşmelere dâhil olmak istemediğini de açıkça belirtir. Papanın ve öğrencisi olan Grandük'ün kendisine zarar vermeyeceğini düşünmektedir.

"VANNİ: Sanırım siz dostlarınızla düşmanlarınızı birbirinden ayıramıyorsunuz, Bay Galilei.

GALİLEİ: Ben, gücü ve güçsüzlüğü birbirinden ayırabiliyorum."²¹¹

Burada Brecht ikili bir karşıtlık yaratarak tarihsel koşulları ve insana olan yaptırımlarını ele almıştır. Vanni'nin dost olarak bahsettiği bilime kendi çıkarları için değer veren, kendisinin de dâhil olduğu burjuvalardır. Elbette ki burjuvaların olumlu görünen özellikleri daha

²⁰⁹ A.g.y., s. 246- 247.

²¹⁰ A.g.y., s. 247.

²¹¹ A.g.y., s. 247-248.

sonrasında gücü ellerine geçirdiklerinde tıpkı kilise gibi olumsuz bir hal alacak, sömürü ortadan kalmadan sadece el değiştirecektir. Burjuvalar için kilise ve iktidar sahipleri düşmandır. Oysa Galilei için dost ve düşman olgusu güç ve güçsüzlüktür. Ona göre güçlü olan egemen olandır, güçsüz olan ise savaşıdır. Kilise ve iktidar güçlü taraf, burjuvalar ve de halk güçsüz taraftır. Gerçek olan dost ya da düşman değil, kazanan ve kaybedendir. Kilise gücü elinde tutar ve Galilei kaybeden olmayı asla istememektedir.

Galilei'nin Vanni'yi reddetmesi Brecht tarafından ihanetinin göstergesi olarak ele alınmıştır. Kendini adadığı halka sırtını dönmüş, çalışmalarını ve kitabını apolitik olarak değerlendiren amacını reddetmiştir. Galilei kendi çıkarları için düşman safına yani güçlü olan tarafa geçmiştir.

“GALİLEİ: Ben evrenin mekaniği üzerine bir kitap yazdım, o kadar. O kitapla ne yapılacağı ya da yapılmayacağı beni ilgilendirmez.”²¹²

Grandük ile olan görüşmesi için fazla beklediğini düşünen Galilei, kızı Virginia'yı şikâyet için memura yollar. Vanni'nin kendisine söyledikleri ile memurun kaba tavrı karşısında olumsuz bir şeyler olduğunu sezinler. Engizisyon Kardinali ile karşılaştıklarında huzursuzluğu iyice artar fakat yine de umudunu kaybetmez.

“GALİLEİ: (...) Beni o kadar çok övdüler ki, şimdi nasılsam, öyle kabul etmek zorundalar.”²¹³

Sonunda Grandük gelir, Galilei ona yazdığı kitabı vermek için yanına gittiğinde beklediği karşılığı alamaz.

“COSMO: Gözlerinizin durumundan endişe duyuyorum. Gerçekten endişeleniyorum. Duruma bakılırsa, o mükemmel teleskopunuzu belki de biraz fazla kullanıyorsunuz, ne dersiniz?”²¹⁴

Galilei için artık her şey açıklık kazanmıştır. Kendisini koruyacağını düşündüğü Grandük onu başına gelecekler konusunda doğrudan uyarmıştır. Yazdığı kitabı almaya bile gerek duymadan yaptıklarını onaylamadığını belirtmiştir.

Karşılaşacağını bildiği zorluklar için tedbirli davranmış, kendini kurtarmak için kaçış planını çoktan hazırlamıştır. Galilei tam Virginia ile gitmeye davranırken aldığı haberle tüm yaşamı değişecektir.

“YÜKSEK DERECELİ MEMUR: Bay Galilei, görevim gereği size, Floransa Sarayının Kutsal Engizisyon'un sizi Roma'da sorgulama arzusuna daha fazla karşı

²¹² A.g.y., s. 248.

²¹³ A.g.y., s. 249.

²¹⁴ A.g.y., s. 249.

koyamayacağınızı bildirmek isterim. Kutsal Engizisyon'un arabası aşağıda sizi bekliyor, Bay Galilei.”²¹⁵

Güçlü ve güçsüz arasında tercihini güçten tarafa kullanan Galilei, yine aynı güçler tarafından düşman ilan edilmiştir. Tüm insanlık tarihine bir göz attığımızda iktidardakiler, kendi sistemini tehdit eden her unsuru gücüne bakmaksızın düşman ilan etmiş, haklı ya da haksız gözetmeden yok etmeye çalışmıştır. Tarihsel koşullar içinde Galilei kendisinden beklenen davranışı bir süre sergilemiş fakat öznel kararı ile başkaldırmasıyla birlikte, sistem tarafından tehdit olarak algılanıp cezalandırılmıştır.

12. Sahne

Papa VIII. Urban (Kardinal Barberini) Engizisyon Kardinali ile görüşmekte, Kardinal Papa'yı Galilei'nin cezalandırılması için ikna etmeye çalışmaktadır.

“KARDİNAL: (...) Dünyayı korkunç bir huzursuzluk kapladı. Bu, o kişilerin kendi beyinlerindeki karmaşayı, yerinde duran yeryüzüne aktarmalarından başka bir şey değil. (...) Bu insanlar her şeye kuşkuyla bakıyorlar. Artık toplu için inanç yerine kuşkuyu mu temel almalıyız.”²¹⁶

Bilim adamı olan Papa Galilei'yi önemsemekte, buluşlarından vazgeçirmek istememektedir. Engizisyon Kardinali Galilei'nin öğretilerinin halkı kışkırttığını, yıllarca kurdukları ve korumak için çalıştıkları otoritelerini sarstığı anlatır. İnanç yerine toplumda kuşku yerleştiği takdirde tüm sistem değişecek, kurdukları mekanizmalar yara alacaktır. Elbette ki bu kabul edilebilir bir durum değildir.

“KARDİNAL: Tanrı, bu kutsal makamı güç sınavlardan geçirmeyi uygun gördü. Almanya on beş yıldır bir mezbahadan farksız, insanlar dudaklarında İncil'den alıntılarla birbirlerini boğazlamaktalar. Ve şimdi vebanın, savaşın ve Reform hareketlerinin etkisiyle Hıristiyan toplumunun giderek küçüldüğü bir sırada, bütün Avrupa'da sizin bir Katolik olan imparatoru zayıf düşürmek için Lutherci İsveç ile gizli ittifak yaptığımız söylentisi dolaşıyor.”²¹⁷

Burada Brecht kilise ve Avrupa için önemli sonuçları olan Otuz Yıl Savaşına atıfta bulunur. Bu savaş din uğruna çıkarılmış, Protestanlar ve Katolikler arasında yıllarca sürmüş ve milyonlarca cana mal olmuştur. Daha önce “Cesaret Ana ve Çocukları” adlı oyununda da Otuz yıl Savaşlarını konu alan Brecht burada yine kilise söz konusu olduğu için bu konuya atıfta bulunmayı uygun görmüştür. Zira din ve inançlar uğruna yıllarca süren savaş yüzünden tüm

²¹⁵ A.g.y., s. 249.

²¹⁶ A.g.y., s. 250.

²¹⁷ A.g.y., s. 250.

Avrupa felaketlere maruz kalmış, ruhlarının kurtulmasını beklerken açlık ve salgınlarla karşılaşmıştır. Brecht burada Kardinal ile bu olaylara bir kez daha değinmiş ve Otuz Yıl Savaşlarının Kilise gözünden yorumunu yapmıştır. Tüm Avrupa tarihi için böylesine büyük bir önem taşıyan olayı bir de kilise gözünden değerlendirerek tarihsel koşulların taraflar için nasıl farklı değerlendirildiğini anlatmak istemiştir. Kardinal herkesin bildiği gerçekleri Papa'nın yüzüne söylemiş, bunlar için kendilerini değil Galilei suçlamayı seçmiştir.

“KARDİNAL: Ve durum böyleyken, matematikçi olacak o gafiller teleskoplarını gökyüzüne çevirip dünyaya, Zatiâlinizin burada, yani size ait olduğu henüz yadsınmayan bu makamda bile yeterince bilgi sahibi olamadığınızı anlatıyorlar.”²¹⁸

Kilise hem kendi egemenliğini hem de kendisini destekleyen güçlerin egemenliğini korumak için insanları inançlar doğrultusunda yönlendirmiştir. Bu inançların sorgulanması ya da ortadan kalkması kilisenin de ortadan kalması anlamına geleceği için Galilei gibi kişilerin durdurulması gerekmektedir.

Tarihsel olarak bakıldığında; halkın kiliseyi kendi üzerinde bir otorite kurması için yaratması ve kilisenin de halkın iyiliğini korumak için çalışması yine insanların tercihi olmuştur. Kendi yarattıkları güçler yüzünden hayatlarını sürdürmekte zorlandıklarını anlayan halk elbette ki eninde sonunda gerçeğe özlem duyacak, yapması gerekenleri yapacaktır. Bunun kaçınılmaz son olduğunu kilise de bilmekte fakat halkı ne kadar oyalarsa o kadar zaman kazanacağı için baskılarına devam etmektedir. Kilise gibi insanların üstünde olan bir kurum kendisini var edenleri unuttuğu, onlara zarar verdiği müddetçe eninde sonunda güç kaybedecek ve belki de yok olacaktır. Çünkü artık insanlar bilimsel gelişmeler ışığında dayanaksız inançlara değil yaşamlarını kolaylaştıran aletlere inanmaktadır.

“KARDİNAL: Denizleri aşabildiklerinden bu yana- ki buna hiçbir itirazım yok-, artık Tanrıya değil, fakat pusula diye adlandırdıkları pirinçten yapılmış bir küreye güvenir oldular. Şurası kesin ki, artık Tanrıya ihtiyaçları yok.”²¹⁹

Burada Brecht oyun boyunca Galilei ile anlatmak istediği yeniçağa olan bakışı bu kez de kilise gözünden değerlendirmiş böylece her iki tarafında düşüncelerini karşılaştırma şansı vermiştir. Tarihsellik açısından olayların tek taraflı olarak değerlendirilmemesi gerektiği olgusundan yola çıkan Brecht burada kilisenin davranış biçimi ve düşüncesini gözler önüne serer. Her olay yaşayanlar ve koşulların belirlediği şartlar altında farklı değerlendirilir. Aslında herkes kendine göre doğru ya da yanlış haklıdır. Brecht oyunda buraya kadar hep sömürülen halkın acılarını ve körlüklerini gözler önüne sermiş bu sahnede ise bunu sömüren ve iktidar

²¹⁸A.g.y., s. 250.

²¹⁹A.g.y., s. 251 .

ortaklığı yapan sınıfın bakışını ele almıştır. Tüm insanlık tarihinin temelinde sınıf çatışması olduğunu söyleyen ve tarihin iktidarların tarihi olduğunu savunan Brecht kilise ile egemen güçlere bir atıfta bulunmakta, kendi çıkarları için nasıl davrandıklarını göstermektedir. Mevcut tarihsel koşullar doğrultusunda hem toplum hem de egemen güçler tarafından desteklenen ve oluşturulan kilise kendini oluşturan ideolojileri sonuna kadar savunmakta yine o ideoloji doğrultusunda kendi içinde yeni ideolojiler ve sistemler yaratarak tarihsel koşulların öznesi durumuna gelmektedir. İçinde bulunduğu tarihsel koşullar gereği mevcut düzenin değişmemesi ve egemenliğine devam etmek adına her türlü eylemi gerçekleştirmekte, halkı inançları doğrultusunda sindirip başkaldırıcı önlemeye çalışmaktadır.

Galilei'nin yıldız haritaları İtalyan liman kentlerinde ilgiyle karşılanmış ve büyük parasal değeri olduğu anlaşılmıştır. Galilei'nin öğretilerinin yadsınması bu haritalarında yadsınması anlamına gelecek, bu yüzden aslında çok para getirecek bir buluş ortadan kalmış olacaktır.

“PAPA: Ama bu haritalar, Galilei'nin tanrıtanıma savlarına dayanıyor. Burada belli gezegenlerin hareket edişleri söz konusu; öğretiyi mahkûm edip yıldız haritalarını benimsemek düşünülemez.”²²⁰

Burada yine büyük bir çelişki görürüz. Kendileri için tehlike içeren düşünceleri kabul etmezken o düşüncelerin ürünlerini para için kabullenmek tümüyle tarihsel bir durumdur. Parasal anlamda kar getiren somut şeyler kendileri için zararlı bile olsa mevcut güçler tarafından koşulsuz kabul edilirken soyut olan düşüncelerin kabul görmemesi düşündürücüdür. Gemilerin yeni ülkeler keşfetmesiyle birlikte ganimet olarak gelen altınların Avrupa'ya getirilmesi, buna dayanarak fiyatların artması, yeni ticari makinelerin icadı, matbaanın bulunması gibi etkenler sayesinde ticari piyasalar hareketlenmeye başlamış, sermaye sahibi kent soylu kişilerin yükselişe geçmesiyle birlikte sınıf çatışması başka bir boyut kazanmıştır. Artık çatışma aristokrasi ve iktidarın yeni sahibi olmak isteyen bu yeni sınıf(burjuvazi) arasında gerçekleşmektedir. Burjuvazi açıkça bilimlere desteklemekte kendisine daha fazla para kazandıracak yeni makinelerin üretimini desteklemektedir. Katı, değişmez, tanrı inançları doğrultusunda korku ile devam ettirilen aristokrasi iktidarının karşısında özgürlükçü ve yeni bir dünya düzeni ile dikilen burjuvazi en büyük desteği gelişmeye başlayan Kapitalizmden almıştır. Yeni bilgilere ve gerçeğe karşı duydukları korku aslında bu gerçeklerden sonuna kadar yararlanmayı amaçlayan Burjuvalara duyulan korkudur bu yüzden gerçeğin kötü ellere geçmemesi mevcut düzenin korunması gerekmektedir.

²²⁰ A.g.y., s. 251.

Papa Galilei'ye bilim adamı olarak büyük bir saygı duymakta, önemli mevkilerdeki dostları yüzünden kilisenin zor durumda kalmasından endişelenmektedir. Dolayısıyla ölümle cezalandırılmasını onaylamaz.

“KARDİNAL: Aslında pek ileri gitmek gerekmeyecektir. Galilei, canı tatlı olan biridir. Yelkenleri hemen suya indirecektir.

PAPA: O, şimdiye kadar rastladıklarımın çok daha keyif ehli olan bir adam. Tensel zevkler doğrultusunda düşünüyor. Yıllanmış bir şaraba ya da yeni bir düşünceye hayır diyemiyor.”²²¹

Galilei'nin ihaneti iyice kendini belli eder. Onun sözünden döneceğinden din adamları gibi seyircinin de asla şüphesi yoktur. Çünkü Galilei zevklerine önem veren biridir; daha öncede şimdiki kadar ciddi olmayan bir durumda kilisenin sözünü dinlemiş, ideallerinden iyi yaşamak uğruna sekiz yıl vazgeçmiştir. İçinde bulunduğu durumun önemi ve alabileceği cezaların ağırlığı nedeniyle Galilei'nin sözünden dönmesi şaşırtıcı olamayacaktır.

Hala Galilei konusunda emin olmayan Papa, Kardinalin kitap ile ilgili gerçeği söylemesiyle birlikte sonunda çileden çıkar. Çünkü Galilei'ye kitabında bilim değil dine olan güveni pekiştirmesi koşulu getirilmiş fakat o bu sözü yerine getirmemiştir.

“PAPA: En fazlasından kendisine aletler gösterilebilir.

KARDİNAL: Bu kadarı yeterli olacaktır, Kutsal Peder. Bay Galilei aletlerden anlar.”²²²

Galilei'yi öldürme değil işkence ile korkutmaya karar verilmiştir zira Galilei canı tatlı ve keyfine düşkün bir adamdır.

Tüm bu sahneye hâkim olan; tüm oyun boyunca sorgulanan kilise düşüncesinin yine o kiliseyi yöneten kişilerce tasvir edilmesi ayrıca Galilei'nin kesin olan ihanetinin nedenlerinin de pekiştirilmesi düşüncesidir. Baskıcı ve bağınaz olarak düşünülen kilisenin kendi nedenleri, çıkarları gözler önüne serilerek tarihselleştirme yapılmış, seyirciye karşılaştırma, eleştirme şansı tanınmıştır. Hiçbir olay tek taraflı olarak değerlendirilemez. Onu yaratanlar ve koşullar tüm karşıtlıklar içinde ele alındığı, gözler önüne serildiği oranda daha netleşir. Brecht hem kilise hem de Galilei'nin öğretilerini karşılaştırmış, kilisenin kendi çıkarları ve tarihsel koşulları içinde takındığı tutumu gözler önüne sermiştir.

Feodal düzende halk sınıflara bölünmüştü ve en temel çatışma toprak sahipleri ile toprağı işleyip, üreten halk arasındaki ekonomik sömürden ortaya çıkmaktaydı. Bu çatışma aynı zamanda hukuki eşitsizliği de oluşturmuş ve sınıflar arasındaki geçiş imkânsız sayılmıştı. Ortaçağ kentlerinde artan üretim ticaretin gelişmesini sağlamış, zanaat ve ticaretin gelişmesine

²²¹ A.g.y., s. 252.

²²² A.g.y., s. 252.

paralel olarak kentlerde kesin çizgilerle birbirinden ayrılan toplumsal yapıya zamanla daha sonraları Burjuvazi adını alacak yeni bir sınıf dâhil olmuştur. Bu sınıf ne köylü ne de soylulara ait olmayan, gücünü ticaret ve paradan alan bir sınıf olup soyluların yararlandıkları hukuki ayrıcalıklardan kesinlikle yararlanamamaktaydılar. Sert sınıf ayrımının olduğu toplumsal yapıda ayrımcılığın karşısında olduklarından emekçi sınıfın desteğini almışlar, üretim tekniğinde yaptıkları gelişmeler sayesinde zamanla toplumun değişmeyen sosyal yapısını değiştirmişlerdir. Bu sınıf Kapitalizmle birlikte güç kazanmış, hem Avrupa hem de dünya tarihi için önemli olmuş, iktidarı eline geçirerek kilise ve aristokrasiyi ortadan kaldırmıştır. Burjuvazinin gelişip büyümesi ile birlikte soylu toprak sahipleri güç kaybetmiş, reform hareketlerinin sonucunda da kilise iktidar üzerindeki tüm belirleyici özelliğini kaybetmiştir. Burjuvazi ve Kapitalizmin yükselmesi sonucunda iktidar el değiştirmiş, eskiden mal para demek iken artık insanın emeği mal haline getirilmiştir. En büyük desteği aldığı emekçi sınıfın elleri üstünde yükselen Burjuvazi iktidara gelince gericileşmiş ve karşı olduğunu savunduğu tüm sömürü düzenini yeni baştan ve daha ağır şartlarla yeniden belirlemiştir. Ortaçağın karanlık ve bağınaz dinsel öğretilerine ve tanrısal düşünceye karşılık özgürlük, laiklik ve öznel bilinci savunan burjuvazi bunları gerçekleştirmiş fakat Aristokrasinin yerine kendisi geçerek sömürüyle birlikte sınıf çatışmalarını daha da belirginleştirmiştir.

13. Sahne

Roma'da engizisyon tarafından yargılanan Galilei yirmi üç gün zindanda kalmış, büyük sorgu bitmiş artık karar beklenmektedir. Papa Galilei'yi görmeyi kabul etmemiş böylece en güvendiği insan tarafından hayal kırıklığına uğratılmıştır. Olayların böyle gelişmesi kötü haberler gelmesi anlamına gelmekte, kızı Virginia babası için dua etmektedir. Küçük Keşiş kilise mensubu olduğundan ve o öğretiyi içselleştirdiğinden dolayı Galilei'yi bekleyenleri daha iyi bilmekte bu yüzden daha çok endişelenmektedir. Andrea sonuna kadar Galilei'ye güvenmektedir.

“ANDREA: Galilei söylediğinden dönmeyecektir. ‘Doğruyu bilmeyen, yalnızca bir aptaldır. Ama doğruyu bilip de yalan diye nitelendiren, suçludur.’

FEDERZONİ: (...) Ama gelin görün ki, güç onların elinde.

ANDREA: Güç, her şey demek değildir.”²²³

Federzoni hem yaşam tecrübesi hem de Galilei'yi daha iyi tanması sebebiyle Galilei'nin sözünden dönmek zorunda kalabileceğini belirtir zira güçlü olan kilisedir. Brecht

²²³ A.g.y., s. 253.

baskıcı güçlerin içselleştirilmesi kavramını Federzoni ile ortaya koymakta, halkın kazanan tarafın egemen taraf olacağı düşüncesini ve inancını sorgulamaktadır.

Brecht daha önce de değinmiş olduğu güç ve güçsüzlük karşıtlığını burada da kullanır ve bu konuda düşündüklerimizi tekrar gözden geçirmemizi sağlar. Güçlü olan kilise en küçük bir yenilik karşısında güçsüz kalmakta ve yine onu ortadan kaldırmak için sözde elinde tuttuğu gücü kullanmaktadır. Güç dengeleri tüm tarih boyunca koşullar gereği el değiştirmiş önce güçlü olan sonra güçsüz konuma gelmiştir. Gücü elinde tutan kilise, halkın gözünde ve burjuvalar arasında güçlenen Galilei yüzünden gücünü kaybetmeye ve sorgulanmaya başlamış fakat bu son hamleyle bu kez Galilei güçsüz konuma düşürülmüştür. Güç her şey değildir çünkü koşulların değiştirilmesi ile güçler her zaman el değiştirmiştir ve bunun başlangıcı da düşünceden geçer.

“ANDRE: Öğretisini geri alsın diye dua ediyor.”²²⁴

Andrea Virginia’dan bahsetmektedir, haber bekleyenler arasında Galilei’nin öğretisini geri almasını isteyen tek kişidir.

Brecht, tanrıtanımaz bir sava karşılık tanrıya dua ettirerek çatışma yaratmış, Virginia ile egemen güçleri ve ideolojiyi içselleştiren halkı yansılamıştır. Tanrıya inanan insanlar inançlarına gelecek kuşukları korkuyla karşılamakta ve yine bunun için tanrıya yakarmaktadır. Kendi inançlarına gelecek zararlar için yine tanrıdan medet ummak çaresiz bir davranış, garip bir döngüdür. Her şeye inanan ve bunları oluşturan insan iken buna inanmamak için yine tanrıya güvenmek de insana özgü bir çelişkidir.

Galilei’yi ve onun öğretilerini tekrar ederek kendilerini umutsuzluktan kurtarmaya çalışan öğrencileri Galilei’nin getirileceğini ve öğretisinden dönmesinin beklendiğini öğrendiklerinde söylenenlere inanmak istemezler. Galilei öğretisini geri aldığı takdirde saat beşte San Marko Kilisesinin çanları çalacaktır. Korkulu bir bekleyiş başlar ve çanlar çalmaz.

“ANDREA: Demek ki zorbalıkla olmuyor! Demek ki, zorbalığın gücü her şeye yetmiyor. Demek ki, cehalet yenik düştü, dokunulmaz değilmiş! Ve demek ki insanoğlu ölümden korkmuyormuş!

FEDERZONİ: Artık gerçekten de bilgi çağı başlıyor. Şu an, bilgi çağının doğum anı. Düşünün, ya Galilei öğretisinden dönseydi.”²²⁵

Brecht tümüyle idealist bir bakış açısını göstermiş, olanı değil olması gerekeni anlatmıştır. Galilei’nin sözünden dönmemesi sayesinde yeni bir bilgi çağı başlayacak ve insanlık kazanacaktır. Sözünden döndüğünü bilen seyirciye Brecht burada “Düşünün, ya

²²⁴ A.g.y., s. 254.

²²⁵ A.g.y., s. 255.

Galilei öğretisinden dönseydi” diyerek tersinleme yoluyla onun asıl suçunu gözler önüne sermiştir.

“ANDREA: (...) Demek ki, yalnızca tek bir insanın doğrulup ‘Hayır’, demesiyle bu kadar çok şey kazanılabilirmiş.²²⁶

Sevinçle Galilei’yi beklerlerken kilise çanlarının çalmasıyla birlikte tüm umutlar söner. Sadece Virginia mutludur çünkü babasının hem ruhu hem de bedeni kurtulmuştur.

“ÇIĞIRKANIN SESİ: (...) Bütün bu yanılgıları ve Kutsal Kiliseye karşı gelen her türlü düşünceyi içtenlikle ve gerçek bir inançla geri alıyor ve lanetliyorum.”²²⁷

Federzoni’nin korktuğu başına gelmiş ve yeni bilgi çağı daha doğmadan öldürülmüştür. Güçlü olanlar bir kez daha kazanmış, Galilei tek başına pek çok şeyi değiştirebilecekken sadece iyi yemek ve yaşama için tüm yaptıklarını reddetmiştir.

“ANDREA: Ne yazık o ülkeye ki, kahramanları yoktur!”²²⁸

Andrea gerçekleri gören ve değişmesini isteyen biri olarak bunu ancak kahramanların yapabileceğini düşünmektedir. Galilei tüm çalışmalarını ve savunduğu değerleri reddettiğinde büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Kendilerini adadıkları halk için kurtuluş olmadığını anlar. Brecht, Andrea ile Galilei’nin ihanet nedenini bir kez daha sunar:

“ANDREA: Şarap fiçisi! Obur herif! Nasıl kurtardın mı tatlı canını?

GALİLEİ: Hayır. Ne yazık o ülkeye ki, kahramanlara muhtaçtır.”²²⁹

Burada kahramanlık kavramı ele alınmaktadır. “Hangisi daha kötü” diye sorar Brecht: Bir ülkenin kahramanlarının olmaması mı ya da kahramana ihtiyaç duyuyor olması mı? Bu insanlık için bir sorundur. İnsanlar tarihsel olarak koşulları kabullenip kendileri için bir kurtarıcı beklerler oysa o kurtarıcı sadece kendileridir. Kahramanlık yüce duygularla ya da idealist düşüncelerle değil hayatın içinde kendi varoluşlarını sorgulamalarıyla gerçekleşecektir. Gökten bir güç ya da beklenen kurtarıcılarla değil, bilimle ve gerçeğe olan bağlılıkla olacaktır.

14. Sahne

Galilei öğretisini reddettikten sonra engizisyon tarafından tutuklu olarak Floransa yakınlarında kızıyla birlikte bir yazlık evde yaşamaktadır. Gözleri iyiden iyiye kötüleştirmiş nerdeyse kör olma noktasına gelmiştir. Sahne başladığında bir köylü elinde iki yolunmuş kazla gelir, onlara gözcülük eden keşiş tarafından kazlar kontrol edildikten sonra Virginia’ya teslim edilir. Galilei gözetim altındadır, nerdeyse kör olmuştur fakat iyi yemeğe olan tutkusu hala yerindedir. Tutuklu kaldığı sürece kurallara bağlı kalmış gözleri iyi görmediği için kitabını

²²⁶ A.g.y., s. 255.

²²⁷ A.g.y., s. 255.

²²⁸ A.g.y., s. 256.

²²⁹ A.g.y., s. 256.

Virginia'ya yazdırmıştır. Onun kurallara olan bağlılığı Başpiskopos tarafından takdir edilmekte her hafta mektuplarla kendisine sorular sorup görüşlerini almaktadır. Galilei bu sorulara yorumlar getirmekte onları destekler görünmekten geri durmamaktadır.

“GALİLEİ: Kardinal Spoletti'nin başkaldıran urgancılara karşı takındığı tavra katıldığımı belirtirim; bence de onlara Hıristiyan hemcinslerimizi sevmemizi öngören buyruğu doğrultusunda çorba dağıtmak, gemiler ve çanlar için verdikleri urganlar karşılığında daha fazla para ödemekten iyidir. Üstelik aç gözlülükleri yerine inançlarını körüklemek, daha bilgece bir davranış olarak gözükmektedir.”²³⁰

Brecht burada ustalıklı bir şekilde ironik bir anlatım kullanmıştır. Boyun eğdiği sanılan Galilei bu ironi sayesinde ince zekâsıyla söylemek istediklerini söylemiştir. Aslında tüm söylediklerinin tersini düşünen Galilei onaylar bir biçimde karşılık vermiş böylece kendisinden isteneni yapmıştır. Tüm olup bitenlere içermekle birlikte kendisine verilenleri kaybetmemeye çalışmaktadır.

“VİRGİNİA: Zayıf olduğum noktada güçlüyümdür.”²³¹

Bu özdeyişe cevap vermeyişindeki en önemli neden kendisinin içinde bulunduğu duruma denk düşmesidir ve bu noktada kendisi ile ilgili açık vermektan korkar.

“VİRGİNİA: Anlamalısınız ki, İsa'yı sevmek bütün bilgilerden daha iyidir. (...)”²³²

Ama Galilei bu soruyu cevaplamaktan kendini alamaz çünkü başına gelen her şeyin cevabı bu sözlerde bulunmaktadır.

“GALİLEİ: “İlahi sese kulak veren, sorulardan kurtulur.”²³³

Bilgi Galilei'nin sonunu getirmiştir. Bu sözlerle birlikte kendisi hakkında yorum yapmak ve içinde biriktirdiklerini boşaltmak için dayanılmaz bir arzuyla cevap verir.

“GALİLEİ: (...) Ayinlerin Latince yapılması için gösterilen gerekçe, yani bu dilin evrenselliği sayesinde bütün halkların kutsal ayinleri aynı şekilde dinleyebildikleri gerekçesi bana pek başarılı gibi gözüküyor; çünkü utanma nedir bilmeyen alaycı kişiler, hiçbir halkın Latince metinleri anlamadığı itirazında bulunabilirler.”²³⁴

Kullandığı alaycı dilin biraz fazla olduğunu fark eden Galilei, yaşamına aynı şekilde devam edebilmek için tüm yazdırdıklarını sildirir. Latinceye dair yaptığı eleştiriler sadece ayinlerde kullanılmasıyla ilgili değil, kendi eserlerini Latince yazmadığı için maruz kaldığı eleştirilere de bir tepkidir.

²³⁰ A.g.y., s. 258.

²³¹ A.g.y., s. 259.

²³² A.g.y., s. 259.

²³³ A.g.y., s. 259.

²³⁴ A.g.y., s. 259.

Yıllardır görmediği ve artık orta yaşlarında bir bilim adamı olan Andrea eski öğretmenini görmeye gelir. Aslında bu Andrea'nın fikri değil eski dostu Fabrizio'un ricasıdır.

“GALİLEİ: Ölçüsüz pişmanlığım sayesinde büyüklerimin lütfüne mazhar olmayı başardım; kilisenin denetimi altında belli ölçüde bilimsel çalışma yapmama izin veriyorlar.

ANDREA: (...) Kilise büyüklerinin memnuniyetle tespit ettiklerine göre, siz boyun eğdiğinizden bu yana İtalya'da yeni savlar içeren tek bir kitap bile yayınlanmamış.”²³⁵

Burada Brecht yine ironik bir anlatımla Galilei'nin ağızından pişmanlığını, Andrea ile ihanetini açığa vurur. Çatışma hem kişiler arasında hem de olaylarla oluşur. Andrea Galilei'yi ihanetinden dolayı hiç affetmemiştir ve tüm bilime vurduğu sekteden dolayı suçlamaktadır. Galilei ise yaptığının farkında büyük bir pişmanlık içinde kıvranmaktadır. Galilei kilisenin elinden öğretileri için pişmanlık duyduğunu söylemesi sonucunda kurtulmuştur. Ama onun burada “ölçüsüz pişmanlık” olarak söylediği ve tersinleme yaptığı asıl pişmanlık öğretisinden dönmesidir. Tüm Avrupa Galilei'nin sözünden dönmesiyle çalkalanmış, çalışmakta olan pek çok bilim adamı çalışmalarını rafa kaldırmıştır. Kilise istediğini elde etmiş kendisi için sonuçlar sevindirici olmuştur. Bu arada Küçük Keşiş olanlardan sonra bilimi bırakıp kiliseye dönmüştür. Galilei “Discorsi”yi bitirdiğini söyler.

“GALİLEİ: Evet, evet bana kâğıt ve kalem veriyorlar. Büyüklerim aptal değiller. Kök salmış kötü huylardan bir günde kurtulunamayacağını biliyorlar. Ben alışkanlıklarının kölesi olan bir insanım.”²³⁶

Galilei iyi yemek kadar yeni bir bilgiden zevk alan, bilimin gizemlerine karşı koyamayan bir adamdır. Gizlice yazdığı kopyayı Andrea'ya verir. Bu müthiş gelişme yüzünden Andrea Galilei'ye karşı beslediği duygulardan utanç duyar.

“GALİLEİ: Ben bilim öğrettim ve gerçeği yadsıdım.

ANDREA: Siz, gerçeği sakladınız. Düşmandan sakladınız. Demek ki etik alanın da bizlerden yüzyıllarca ileriydiniz.”²³⁷

Brecht burada öğretme ve öğrettiklerini inkâr etme çatışmasına değinir. İnsanlar inandığı, uğruna ömrünü harcadığı değerler ve bilgilerden gün gelip tarihsel koşullar yüzünden vazgeçmek zorunda kalmaktadır. Elbette ki bunun suçu sadece bu eylemi yapanda değil onu bu duruma düşüren koşullarda da aranmalıdır. Ya da Andrea'nın düşündüğü gibi bekli de bu inkâr sadece bir görüntüden ibaret olup çalışmalarını gizlice sürdürebilmek için seçilmiş bir

²³⁵A.g.y., s. 260.

²³⁶A.g.y., s. 261.

²³⁷A.g.y., s. 262.

durumdur. Burada öğretisinden dönmesi ile ilgili iki bakış açısını görürüz. Brecht ikisini birden gözler önüne serer ve doğru cevabı eleştirel bir bakış açısıyla seyircinin vermesini ister. Galilei sözünden dönerek bilim dünyası için önemli bir eseri bitirmiş fakat öte yandan onun ihaneti bilim alanında gerilemelere sebep olmuştur. Hangisi daha önemli sorusunun cevabı seyircide saklıdır.

“ANDREA: (...) Galilei ölmek pahasına bile öğretisinden dönmeyecektir.- sonra siz, geri geldiniz: Öğretimden döndüm ama yaşayacağım dediniz.- Siz artık ellerinizi kirlettiniz, dedik.-boş kalacağına kirlensin daha iyi, diye karşılık verdiniz.”²³⁸

Burada Brecht kendisini ve oyunu hakkındaki düşüncelerini çok etkileyen atom bombası olayına atıfta bulunmaktadır. “yeni bilim, yeni etik” sözüyle yeni bilimler sonucunda ortaya çıkan bilim adamlarını eleştirmekte, bilim adına yapılan her şeyin mubah olup olmadığı fikrini eleştiriye açmaktadır.

Galilei'nin eserini bitirmek için sözünden dönmesinin bilinçli bir eylem olmadığını anlayan Andrea çok şaşırır.

“ANDREA: Peki o zaman öğretinizden neden döndünüz?

GALİLEİ: Döndüm çünkü bedensel acılardan korkuyordum.(...) Bana işkence aletlerini göstermişlerdi.

ANDREA: O halde bir plan değildi!

GALİLEİ: Hayır, değildi. (...) Tanrı kutsasın şu pazarlıkçı, bütün pisliklerin üstünü örten ve ölümden korkan toplumumuzu!”²³⁹

Galilei'nin eylemini bilinçli bir şekilde gerçekleştirmemesi bilime yaptığı katkının değerini düşürmemektedir. İnsani zaafı doğrutusunda davranmayı seçen Galilei bilime verdiği zararları telafi etmek için eserini tamamlamıştır. Çektiği acılara ve ihanetine rağmen yine de bilim hakkında söyleyeceklerini, geleceğin bilim adamı olan Andrea ile paylaşır.

“GALİLEİ: bilim, kuşku aracılığıyla kazanılan bilgiyi işler. Her şey konusunda herkese bilgi sağlayarak, herkesi kuşkucu yapmayı amaçlar. Oysa halkın büyük bir bölümü, hükümdarları, büyük toprak sahipleri ve din adamları tarafından batıl inançlarla ve eskimiş sözlerle örülmüş, sedef rengi bir sis perdesine sarılıyor; perdenin amacı bu kişilerin türlü dolaplarını gözden saklamak.”²⁴⁰

Brecht bilimin ideal amaçlarını anlatarak bilimin geldiği noktaya dikkat çekmek ister. Hükümdarlar ve din adamlarının birlikte hareket ederek kendi çıkarları için halkı gerçek

²³⁸ A.g.y., s. 262.

²³⁹ A.g.y., s. 263- 264.

²⁴⁰ A.g.y., s. 264.

olmayan sözlerle kandırması tarihsel bir gerçek olarak öne sürülür. Onları ancak içinde buldukları durumdan duyacakları kuşku kurtarabilecektir. Ama bu kuşkuyu duymaları bile güçler tarafından engellenir. Bilim adamları zaafı kullanarak vazgeçirilir ya da satın alınır.

“GALİLEİ: Bize, hiçbir zayıf insanın önünde direnemeyeceği tehditler ve rüşvetler yağdırdılar. Gelgelelim kitleyi dışlamamız, buna rağmen yine de bilim adamı olarak kalabilmemiz, mümkün müdür?”²⁴¹

Brecht yeni bilim çağının yeni etiğini tartışmaktadır. Atom bombasıyla birlikte tarihteki yerini alan yeni bilim başladığı noktadan çok uzağa gelmiş ve halk için değil onları yönetenlerin elinde oyuncak olmuştur. Bu tehlikeli oyuncak bilim adamları sayesinde toplumları kurtarması gerekirken onların ortadan kaldırılması için kullanılmıştır.

“GALİLEİ: Gökyüzünün ölçülebilirliğini sağlama uğruna yürütülen kavga, kuşkunun aracılığı ile kazanıldı; oysa Romalı ev kadını, süt uğruna atıldığı kavgayı inanç yüzünden hep yitirmek zorunda. İşte Sarti, bilim, bu iki kavgayla da ilgilidir.”²⁴²

İnsanlar kendileri için yaratılan ve gözlerini kör eden inançlar yüzünden bilimin kendilerine sağladığı faydalardan yararlanamamaktadır. Bilim kuşku ile kavgayı kazansa bile halka ulaşamaz. Brecht’in bu çelişki üzerinde durması bilimin ne için kullanıldığı sorusunu ve bilim adamının sorumluluğunun ne olması gerektiği üzerine eleştirel bir bakış açısı getirir. Brecht’e göre yeni bilimler yaşam adına pek çok yenilik getirmiş, buluşlarıyla hayatı ve çevreyi değiştirmiş fakat bu bilimler yeni düşünme ve duyma biçimlerinin kitlelere yayılmasını sağlayamamıştır. Yönetilenler ve yönetenler arasındaki çatışmalardan doğan ve konusunu insan toplumlarından alan bu bilim tümüyle burjuva sınıfının kontrolü altındadır. Yeni bilim doğaya hükmetme ve sömürme girişimleri sırasında insanlar arasında karşılıklı gelişen ilişkilere, başarılı girişimlerin olmasını sağlayan yeni düşünme biçimlerine yönelemedi. Egemenliğini bilime borçlu olan burjuva sınıfı egemenliğine son vermesi tehlikesine karşı bilimsel bakış yönünü kendi girişimlerinden uzak tutmuş, insanlar arası ilişkileri işlemesine olanak tanımamıştır. Bilim sayesinde sömürülen doğadan yalnızca küçük bir azınlık yararlanmış ve insanları sömürerek kazançlı çıkmıştır.

“GALİLEİ: (...) Zamanla bulunabilecek her şeyi bulabilirsiniz, ama ilerleyişiniz, sizi insanlıktan uzaklaştırmaktan başka sonuç vermeyecektir. Sizinle insanlık arasındaki uçurum günün birinde öylesine büyüyebilir ki, herhangi bir yeni buluş nedeniyle attığınız sevinç çığlığı, evrensel bir dehşet çığlığıyla yanıtlanabilir.”²⁴³

²⁴¹ A.g.y., s. 264.

²⁴² A.g.y., s. 264.

²⁴³ A.g.y., s. 264.

Atom ve hidrojen bombasına yaptığı atıflarla tarihselleştirme yapan Brecht, Galilei'nin bilim için yaptığı öngörüyle bunu seyirciye iletmektedir. Bilim adamlarının çalışmalarını iktidar için yapması onu halktan uzaklaştıracak ve onun buluşundaki sevinç çılgılığı tıpkı Nagazaki ve Hiroşima da olduğu gibi evrensel bir çılgılığa dönüşecektir.

“GALİLEİ: Direnebilseydim eğer, o zaman doğa bilimciler de doktorların Hipokrat Andı gibi bir ant, bilgilerini yalnızca insanlığın esenliği için kullanacakları yolunda bir yemin geliştirebilirlerdi!”²⁴⁴

Brecht bilim adamlarının ahlaksızlığının kendi seçimleri olduğunu ve bunun ilk tohumlarının Galilei tarafından atıldığını düşünmektedir. Kendisi tıpkı daha sonraki bilim adamlarının yaptığı gibi çalışmalarını iktidara teslim etmiş ve onlara kötü örnek olmuştur. Burjuvazi yükselen bilime hemen ilgi göstermiş, onu kendi çıkarları için kullanmayı becererek iktidarı ele geçirmiştir.

“GALİLEİ: Ben, uğraşıma ihanet ettim. Benim yaptığımı yapmış olan birinin, bilimin saflarında kalmasına rıza gösterilemez.”²⁴⁵

Galilei yaptığı ihanetin vicdan azabını çekerken tek tesellisi Andrea ile İtalya'dan çıkarılacak olan eseridir. Kendisi hakkında söylediklerine ve bilim için duyduğu endişelere Andrea katılmamaktadır. Onun için hala umut vardır ve olmalıdır. Ceketinin içindeki gerçekle yola çıkar.

Brecht tüm sahnede Galilei ile bilim adamının portresini çizmekte daha sonra bilimin iktidar elinde nasıl bir silaha dönüştüğünü tarihsellikte gözler önüne sermektedir. Galilei yeni bir çağa özlem duymuş fakat yeniçağın yeni bilim adamı olarak çalışmalarını iktidara satmıştır. Bilim halkların kurtuluşu için değil onları yok etmek için kullanılacak, bilimsel buluşlar sahipleri tarafından gerektiği biçimde değerlendirilemeyecektir. Bilim adamları yaptıkları her şeyden ve icat ettikleri her makineden sorumlu olmalı, yapılacaklarda son sözü söyleme hakkından vazgeçmemelidir.

15. Sahne

Andrea İtalya sınırında geçmeyi beklerken bir yandan da Galilei'nin yazılarını okumaktadır. Birkaç çocuk Andrea'ya önünde oturduğu kulübede bir cadının yaşadığını söyler.

“ÜÇÜNCÜ ÇOCUK: Bal gibi cadı işte. Geceleri havada uçuyor.

BİRİNCİ ÇOCUK: Cadı değilse neden kentte kimse ona bir damla bile süt vermiyor.

İKİNCİ ÇOCUK: Nasıl havada uçabilir? Kimse yapamaz böyle bir şey. Yapabilir mi?

²⁴⁴ A.g.y., s. 265.

²⁴⁵ A.g.y., s. 265.

BİRİNCİ ÇOCUK: Bunun adı Giuseppe'dir. Hiçbir şey bilmez, çünkü ne okula gidiyor, ne de uzun pantolonları var."²⁴⁶

Brecht gerçek ve hurafeleri karşı karşıya getirmekte, saf akıl ile öğretilen yanlış bilgi arasındaki ilişkiyi yargılamamızı sağlamaya çalışmaktadır. Eğitimli olan Birinci ve Üçüncü Çocuğa karşılık eğitimsiz olan İkinci Çocuk daha doğru düşünmekte, gerçeğe Galilei'nin savunduğu gibi saf akılla varmaktadır. Yanlış eğitim ve yalan bilgiler yerine doğru düşünme ve hayatı gerçek olarak algılama arasında çatışma yaratılır, böylece gerçekten bildiğimizi sandığımız, bize öğretilenleri yargılamamız sağlanmaya çalışılır.

Andrea'nın elindeki kitabı soran Yazıcı ve Bekçi onun zararlı olmadığını yoksa böyle açıkta tutulmayacağını söylerler. Böylece aslında çoğu zaman gerçeğin tam önümüzde olduğu, onu saklayarak koşulları daha da zorlaştırdığımız anlatılır.

Sınır bekçisi ve yazıcı Andrea'ya ait olan bir sandığı daha kontrol etmek isterken çocuklar onun cadıya ait olduğunu söylerler. Yine cahil olan çocuk gerçeği söylemesine rağmen Yazıcı korkup sandığı kontrol etmez. Ama sınır Bekçisi kontrol etmek için açtırır ve sandığın dolu olduğunu görünce zaman alacağı için vazgeçer. Andrea bir testi sütü kulübeye bırakır ve her şeyin şeytan işi olduğunu söyleyen çocuklara gerçekle ilgili gerçekleri söyler:

“ANDREA: Gözlerini açıp dikkat etmeyi öğrenmelisin. Sütün de testinin de parası ödenmiştir. Testiyi yaşlı kadına bıraktım. Senin soruna ise daha karşılık vermedim, Giuseppe. İnsan bir sopaya binip havada uçamaz. Bunun için sopaya en azından bir makine takmış olması gerekir. Ama böyle bir makine yapılmadı henüz. İnsan çok ağır olduğundan belki de hiçbir zaman yapılamayacaktı. Fakat bunu bilemeyiz. Aslında yeterince bildiğimiz söylenemez, Giuseppe. Gerçekten de daha başlangıçtayız.”²⁴⁷

Brecht batıl inançlarla gözleri kapanan ve yanı başında olup bitenleri bile göremeyen insanları anlatmak için çocukları kullanmıştır. İnanç denilen bir dizi kuramlarla, hurafelerle beyinler yıkanmakta aslında hiçbir eğitim almayanlar gerçeğe daha çabuk ulaşmaktadır. Makinelerle ilgili olarak insanın uçması gibi o zaman için ulaşılmaz bir gerçeği kullanan Brecht, bilimin neler yapabileceğini ya da yapamayacağını belirterek gelecek için hiçbir şeyin belli olmadığını belirtmek istemiştir. Çünkü yaşanan çağın gerekleri, tarihsel koşulları ihtiyaçları belirlemekte her şey mümkün olabileceği gibi mümkün olamamaktadır da. Gelecekte nelerle karşılaşabileceğimize dair tüm düşüncelerimiz yetersiz kalmaktadır çünkü bilim gelişmiş bile olsa belki de yarın için sadece bir başlangıç olacaktır.

²⁴⁶ A.g.y., s. 267.

²⁴⁷ A.g.y., s. 269.

3.2.2. Sonuç

Galilei'nin Yaşamı oyunu 15 sahneden oluşmuş, Brecht'in tarihsellik anlayışı doğrultusunda çatışmalar etrafında örülmüştür. Tüm sahnelerdeki çatışmalara topluca bir kez daha bakmak gerekirse:

1. sahnedeki en temel çatışma Galilei'nin bilime duyduğu haz ile iyi yemeğe duyduğu haz arasındaki çatışmadır. Tüm sahne boyunca Galilei, bilim adamının bilime duyduğu merakla iyi yaşama duyduğu özlem arasında gidip gelir. Brecht, bilimin karşısına maddiyatçı anlayışı koyar. Oyunun tümünde ve bu ilk sahnede dile getirilen yeniçağa özlem açıkça Brecht'in de duyduğu bir özlem olup gerçeğin bulunması halkların kurtuluşu için tarihsel bir önem arz etmektedir. Yapılan her buluş, varılan her gerçek üreten insanların yararına kullanılacak ve bu onların kurtuluşa giden yollarında önemli yapı taşlarını oluşturacaktır.

Özgürlük kavramını tartışmaya açan Brecht, Venedik cumhuriyetinin bahsettiği bilimsel özgürlüğün sınırları çizerek o dönemin mevcut sistemini, ideolojilerini ortaya koyar. Venedik cumhuriyetinin bilimsel özgürlüklerinin sınırları yine kilise ve engizisyon tarafından açıkça çizilmiş, bilimler kilisenin değer verdikleri ve vermedikleri olarak ikiye ayrılmıştır. Kilise kendi mevcudiyetini destekleyen ve idealist bir bakış açısı güden her bilime açıkça destek vermekte fakat egemenliğini tehdit eden her türlü bilimsel çalışmayı lanetlemektedir. Bilimsel çalışmalar tanrı ve dünya düzenine karşı çıkmadığı, işlevsel olup ticari anlamda para getirdiği sürece kabul görmektedir. Din ve para çatışması ortaya çıkmakta ve yine tüm bu çatışmalar ekonomik nedenlere bağlanmaktadır.

Oyundaki en temel çatışmalardan biri olan bilim-din çatışmasında Bayan Sarti, resmi ideolojilerin düşünce tarzını benimseyen halkın bir bireyi olarak sahnede hayat bulmuş ve tümüyle yeniçağın karşısındaki dini düşünce olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca Brecht, Galilei'ye hayatını değiştirecek olan teleskopu bu sahnede bilinçli olarak kazandırmış ve oyun için her şey tıpkı sahne gibi erkenden başlamıştır.

2. sahnede ise Galilei, kendi icadı olmayan dürbünü kendi bulmuş gibi sunar ve bunda hiçbir sakınca görmez. Burada Brecht kendi maddi çıkarları için düzene hizmet etmekte sakınca görmeyen bilim adamlarına Galilei'nin küçük hilesi ile atıfta bulunmaktadır. Bununla beraber Brecht, o dönemde bilimin tanrıya ve kiliseye hizmet etmesi gerektiği gibi yaygın bir düşünceyi buna en çok karşı çıkan Galilei'ye söyleterek çatışma yaratmış, böylece kişilerin kendi çıkarları için nasıl düzene uyum sağladığını göstermiştir.

Galilei'nin karşısına ideolojinin sözcüsü olarak bu kez de Sagredo çıkmış, Brecht bu yolla din-bilim çatışmasında Galilei'ye ve seyirciye durum değerlendirmesi yapma şansı tanımıştır.

Tüm bu sahnede asıl olay Galilei'nin kendi küçük çıkarları için hileden çekinmeden eyleme geçişi gibi görünse de asıl olay bulduğu gerçeklerle birlikte tarihsel olayların nasıl yön değiştireceğinin sinyallerinin verilmesidir.

3.sahne Sagredo gerçekleri gözüyle görmesine rağmen tarihin nesnesi olan bireyin ideolojileri nasıl içselleştirdiğine örnek olarak gerçeği reddeder. Tarihsel olarak ideolojilerin bireylerden tam olarak bekledikleri de budur işte. Tarihin öznesi olan bireyin nasıl körleştiği, gözünün önünde kendi gözüyle gördüğü gerçeği bile görmezden geldiği tarihsel durumu Brecht yine tüm sebep-sonuç ilişkileriyle değerlendirmeye açmakta, seyirci için eleştirel bir bakış açısı yaratmaya çalışmaktadır. Din ve bilim çatışması temelli bu sahnede soyut din bilimlerine karşılık somut bilimler savunulmakta, sadece kilise değil tüm tarih boyunca egemen güçler tarafından karşıt tüm düşüncelerin ve kişilerin nasıl ortadan kaldırıldığı anlatılmaktadır.

Yine bu sahnede bilim ve para çatışması görülmekte halkın yaşamını düzeltecek tek yol olan bilim Brecht'e göre para uğruna heba edilmektedir. Ayrıca yine bilim adamının etiği konusu ortaya atılmakta, kendi çıkarları için bilim adamlarının bilimsel çalışmalarını mevcut güçlerin hizmetine vermesi tartışılmaktadır. Evrensel değerlere ve çıkarlara karşılık kişisel çıkarlar, idealist tanrı anlayışına karşılık ise maddiyatçı anlayış koyularak çatışma yaratılmakta yani tanrısal olanın karşısında insani olan öne çıkarılmaktadır.

Galilei'nin bilimsel düşünceden aldığı haz ile iyi yemekten aldığı haz aynıdır ve kilise düşüncesine tümüyle karşı çıkan Galilei daha iyi yaşamak ve para kazanmak için kiliseye yaklaşmaktan çekinmemekte kendi kendisiyle tümüyle çelişmektedir.

4. sahnede somut ve soyut olanın çatışması hem bu sahneye hem de oyunun tamamına hakim olan skolastik düşünceye dikkat çeker, tanrı ve bilim yine karşı karşıya gelir. Kilise için çalışan bilim adamları ile halk için çalışan bilim adamları arasındaki fark ortaya çıkarılır. Bilim deneysel ve somut olması gerekirken kilise için bu değerler önemsizdir. Onlar için kendi mevcudiyetini devam ettirmeye yarayacak her türlü düşünce geçerli olup bunun dışındakiler kanıtlanmış dahi olsa geçersizdir. Bu sahneyle birlikte Galilei'nin kanıtlamaya çalıştığı gerçeklerin ne denli önemli olduğu ve resmi ideolojilerin tehdit hissettiklerinde nasıl karşı düşünceleri yok etmeye çalıştığı gösterilmektedir.

5. sahnede Brecht olması gereken ve özlemine duyduğu bilim adamının portresini çizer dolayısıyla bu sahne hayatını bilim uğrunda harcamaktan çekinmeyen, bu uğurda ölümü dahi göze alan gerçek bilim adamlarına atıf nitindedir. Ayrıca yine Brecht başından beri tümüyle

kendi çıkarlarını kollayan Galilei'ye bu sahne ile bir bakıma kendini seyirci ve tarih önünde aklama şansı verir.

6. sahneye hakim olan çatışma yine din-bilim çatışmasıdır ve din olgusu Brecht tarafından masaya yatırılır. Galilei her türlü bilimi bünyesine alan hem dinin hem de tüm bilimlerin otoritesi olan kilise onayını almak zorunda kalmış, yeniçağın önlenemez yükselişine uygun olarak bilim üstün gelmiş, dini öğretiler tersini savunsa bile Galilei'nin savları kilisenin en yüksek makamları tarafından kabul edilmiştir. Dolayısıyla bu sahne Galilei'nin ve bilimin zaferiyle sonuçlanmıştır.

7. sahnede Brecht düzen ve düzensizlik kavramları ile din- bilim çatışmasını bir kez daha gündeme getirir. Düzen kavramı çıkar sahiplerine göre farklılık arz etmekte düzen denilen kutsal öğretilerin karşısında bilimsel gerçekler düzensizlik olarak algılanmaktadır. Eski ve yeniçağa atıf yapan Brecht bunu satranç oyunuyla örnekleyip, yeni kurullarla yani yeni gerçeklerle insanlığın kendisi için daha iyi hamleler yapma şansına sahip olacağını söylemektedir. Kardinal Bellarmin ve Kardinal Barberini ile girilen tartışmada bilgelik kavramı tartışılır ve bu kavram yine çelişkili olarak seyirciye sunulur. Bilimsel ve dini görüşler çatışmakta gerçek, var olan koşullara göre değişik anlamlar kazanmakta yani gerçekliğini yitirmektedir. Sömürü düzenini gözler önüne seren ve kilise ile tarihselleştiren Brecht tüm insanlık için kaderci anlayıştan beslenen din olgusunu kendi içindeki çelişkileri, neden-sonuç ilişkileri içinde ortaya koyar.

8. sahnede Brecht düzen denilen kavramın sömürü düzeni olduğunu belirtir. Halkların kurtuluşu yine halkların kendi isteğiyle, eyleme geçmesiyle olacaktır ve bunun için yapılacak tek şey kendi yaşamlarında kendi kararlarını vermeleridir.

9. sahnede Galilei sonraki sözünden dönüşünü hazırlayan ilk eylemi gerçekleştirmiş, kilise ve engizisyonun kendisinden istediğini yerine getirmiş, bilgisini paylaşmama sözünü tutmuştur. Sahnede bilime duyulan saf inançla kiliseye duyulan korkunun çatışmasını görürüz. Galilei'nin bilim alanında kilise sayesinde saygınlığı artmış, kendi buluşlarını reddedip, gerçekleri halktan saklayarak artan saygınlık Brecht tarafından bir çelişki olarak sunulmuştur. Bilgilerini sisteme kendi çıkarları için feda eden bilim adamları saygınlık kazanmakta, onurlandırılmakta, gerçeği haykıran ve halka ulaştırmaya çalışanlar ise lanetlenip, yakılmaktadır. Brecht için söz konusu olan halkı aydınlattığı için değil sustuğu, gerçekleri sakladığı için saygın olan bilim adamlarıdır.

İnsanların yaşadığı dönem ve ekonomik koşullarla şekillendiği düşüncesini temel alan tarihsel anlayışa destek olarak bu sahnede Galilei'nin koşulları aniden değişir ve tekrar bilime özlem duyan, gerçeği arayan bir bilim adamı sahneye çıkar. Emekçi sınıfa mensup, kiliseye

mutlak inancı temsil eden ve tüm bu ideolojileri kendinde barındıran Bayan Sarti hem inancı hem de Galilei'ye olan bağlılığı nedeniyle bu karara karşı çıkarken, Ludovico mensup olduğu sınıfın çıkarlarına ters düşeceği için Galilei'ye karşı gelir. Tümüyle gerçekler yani bilimsel gelişmeler üretenler için faydalı olacak, işleri kolaylaştıkça sömürülmekten kurtulup kendi çıkarlarını kollayabilecek konuma geleceklerdir.

10. sahne karnaval sahnesidir ve halkın bilimsel gerçeklerle buluştuğunda olacaklar gösterilmektedir. Katıksız inanç yerini kuşkuya bıraktığı müddetçe değişimler yaşanacak ve her değişim bir isyanı her isyan ise yeni bir başlangıcı doğuracaktır. Bu diyalektik ve tarihsel sürecin en önemli şartı üreten halkın bilimsel gerçeklere ulaşması ve kendi koşullarını bu veriler ışığında yeniden düzenlemesi gerektiğidir. Bu sahne açıkça bir devrim çağrısı ve Brecht için üretici güçler adına yeniçağa verilmiş bir selam niteliğindedir.

11. sahnede korkulan olmuş Galilei'nin öğretisinin yayılması çıkar sahibi güçler ve kilise tarafından tehdit olarak algılanmaya başlamıştır. Brecht Vanni ile bilimi ekonomik çıkarları doğrultusunda sermaye sahibi kişilerin nasıl desteklediğini göstermiş, bilimsel gelişmelerin ekonomik boyutunu dile getirmiştir. Bu sahnede asıl çatışma sınıf savaşlarındaki para olgusudur ve paranın el değiştirmesi ile birlikte sadece sömürenler değişmektedir. Galilei için egemen olan yani kilise güçlü iken kendisini destekleyen ve kendisinden en çok faydalanacak olan halk güçsüzdür. Galilei başından beri yanında olduğunu söylediği halkı reddeder yüzünü açıkça güçlü tarafa döner.

12. sahnede ki hâkim düşünce oyundaki tüm çatışmaların temelinde yer alan kilise düşüncesinin yine kiliseye mensup kişiler tarafından gözler önüne serilmesidir. Kilise tüm oyunda ve tarihsel alanda olup bitenleri kendi bakış açısıyla değerlendirir ve sonuçta Galilei'nin gerçek bir tehdit olduğu ve susturulması gerektiği kararına varılır. Kilise genel inanın tersine her yeni buluşa ya da fikre karşı durmamakta ekonomik kazanç getirecek olanları kabul edip varlığını tehdit eden soyut düşüncelere karşı çıkmakta böylece yine din anlayışının ikiyüzlü tavrı ortaya konmaktadır.

13. sahnede Brecht yine güç kavramını ve tarihsel güç dengelerini karşılaştırmıştır. Güç tarihsel koşullar ve eylemler karşısında el değiştiren ve asla mutlak olmadığına farkına varılması gereken bir olgudur. Brecht bu sahnede ideolojileri içselleştirerek yeniden üreten halkı Federzoni, Virginia, Küçük Keşiş hatta son anda sözünden dönen Galilei ile örneklemiş, çatışma yaratmak için ise karşısına halk için kahramanlık bekleyen Andrea'yı koymuştur. Galilei'nin sözünden dönmesi ile kahramanlık kavramı gündeme getirilir ve tartışmaya açılır zira Galilei sözünden dönerek halka sırtını çevirmiş halkının kurtuluşu için gereken

kahramanlığı yerine getirmemiştir. Oysa Brecht için tarihin seyrinde halkın tek başına kahramanlara değil tüm ezilen sınıfın hep birlikte devrim yapmasına ihtiyacı vardır.

14. sahne Galilei'ni günah çıkardığı ve tüm yaptıklarını gözden geçirdiği bir sahnedir. Oyun yeniçağ bilginlerinin bilimsel buluşları egemen ideolojilerin eline teslim ettiği ve kendisinden kurtuluş bekleyen halkı yok ettiği bir dönemde tekrar yazılmış, tümüyle bilim adamlarının sorumluluğunu tartışmaya yönelmiştir. Brecht'e göre bilime yapılan ilk ve en büyük ihanet Galilei tarafından gerçekleştirilmiş, fakat yine de bu tarihsel durumu da tekrar masaya yatırıp tüm diyalektik bakış açılarıyla bir kez daha değerlendirmiştir. Galilei bilime, halkına sırtını dönmüş kilisenin arzularına boyun eğmiş fakat tarihin en önemli eserlerinden biri olan "Discorsi"yi bitirmiştir. Fakat öte yandan onun sözünden dönüşü kilisenin istediği meyveleri vermiş fizikçiler bilim sahnesinden çekilmiş, pek çok bilim adamı uzunca bir süre araştırma yapmaktan korkmuştur.

15. sahne final sahnesi olup, büyük eser Discorsi Andrea tarafından sınırdan geçirilmektedir. Burada Brecht gerçek-hurafe çatışmasını ele alır ve dinsel, mistik düşüncelerle beyni yıkanan halkın gözünün önündeki gerçekleri görmemesine değinir. Mevcut sistemin ideolojik aracı olan eğitim kurumları o dönemde kilisedir ve Brecht, dinsel öğretilerle gözü kapanan eğitilmiş halk yerine ideolojinin etkisinde eğitim görmemiş cahil halkın sezgilerine inanmak gerektiğini belirtmektedir.

Galileo yeni bilgi çağının kahramanıdır. Brecht bu oyunla birlikte kendi deyimiyle "yeniçağın cilalanmış bir tasviri"ni yapmak ister. Galilei'nin yaşamı üzerine tarihsel gerçeklerden yola çıkarak yazılmış olmasına karşın oyunun kahramanı Galilei değil, halktır. Olaylar kilise ve Galilei arasında değil, kilise halk ve Galilei arasında gerçekleşmektedir. Dolayısıyla kilisenin değil otoritenin geçici zaferi söz konusudur. Galilei'nin yaşadıkları toplumun bireylerden istediğini zorla da olsa alacağını, cesur davranamayan kişilerin tarihin nesnesi olmaktan kurtulamayacağını gözler önüne sermektedir.

Brecht, oyunu XVII. Yüzyılın olayları üç yüz yıl sonra tekrarlandığında yazar ve modern çağa doğrudan doğruya bir atıfta bulunur. Galilei'nin suçu Brecht'e göre çağdaş doğa bilimlerinin ilk günahı sayılabilir. Atom bombası hem teknik hem de toplumsal bir olgu olarak, Galilei'nin bilime katkısının ve topluma katkıdaki başarısızlığının klasik son ürünüdür. Bunlardan yola çıkarak bu oyunu; insanın ve bilimin özgürlüğünün önünü kesen çağdaş barbarlıkların yeni bir biçimi, bir uyarı olarak algılamak gerekmektedir. Brecht için " En büyük

güçlüklerden biri, bir kahramanın karakterinde onun suçlu yanını ortaya çıkartmaktır. Her şeye rağmen, o (Galilei) bir kahramandır ve her şeye rağmen bir suçludur.”²⁴⁸

Brecht'in “Galilei'nin Yaşamı” adlı oyununda bireye mi yoksa sosyal soruna mı önem verdiğini kestirmek güçlüğü oyunun sahnelenme aşamasında tek yönde yanıtlamayacak bir sorun olarak karşımıza çıkar. Yapıtta yer alan tüm karşıtlıklar birbirini çelmek yerine tam tersine tamamlamaktadır. Özellikle sınıf çatışmalarını ve ortaçağ düşüncesini ele alan Brecht, o zamanlar bir kurtuluş gibi görünen bilime eleştirel bir bakış atar. Üç yüz yıl önce Burjuvazinin yükselmek için kullandığı yeni bilimler kendini daha sonra iktidar olacak olan Burjuvaziye teslim edecek ve insanlığa büyük acılara mal olacaktır.

Kilise ve Aristokrasinin iktidarını sarsacak gerçeklere ulaşmış olan Galilei, tehlike arz ettiği için kiliseye göre susturulmalıydı. Gerçeklerden en çok fayda görececek olan yoksulluk altında ezilen halk olmasına karşın yüzyıllarca inançları ve korkularıyla sindirilmiş, gözleri tamamen kapanmış olduğundan bu gerçeklere ulaşmayı başaramamakta, onlar için birilerinin kendini feda etmesi gerekmektedir. Tarihsel koşulların nesnesi olan toplumlar egemen ideolojileri yeniden üreterek öznesi durumuna gelecek, mevcut ideolojiyi içselleştirmek yerine eleştirdiği ve yeni düşünme sistemleri sayesinde özerk bir bilinç oluşturduğu ölçüde sınıfsal ayırımlardan kurtulup özgür kalacaktır.

Oyunda baskıcı kilise, Venedik ve Papalık arasında bölünmüş siyasi sistem tarihsel koşulları belirlemekte, bu koşullar altında var olan ve zaman zaman öz bilinçleriyle hareket edenler arasındaki ilişkiler ve çelişkilerle oyun gelişmektedir. Oyundaki karakterler ve durumlar bilinçli seçimler olup, Galilei'nin yaşadığı dönemin koşullarını gözler önüne sermektedir. Oyunda Ludovico, Kardinal, Cosmo gibi her sınıfa mensup karakterlerle o dönemin özelliğini taşıyan balo, karnaval gibi olaylar sayesinde Galilei'nin tragedyasına büsbütün yabancı durumlar yaratılmış bu çatışmalar sayesinde olaylar eleştirel bir bakış kazanmıştır.

Brecht'e göre Galilei haz duyduğu için düşünür ve düşünmekten aldığı hazzın aynısını yemek yerken de hisseder. Yaşama olan bu güçlü bağı onu seyirci gözünde acınası bir varlık olmaktan çıkarır, kanlı canlı bir karakter olarak karşılarında durur. Yemek içgüdüğü gibi insana has olan merak içgüdüğü yüzünden gerçeğin peşine düşen Galilei bu uğurda pek çok acılara maruz kalacak, vazgeçememenin çelişkileriyle içinden çıkılmaz bir duruma düşecektir. Brecht oyunda pek çok simgeye başvurmuş bu yolla seyircinin imgelemine uyanık tutmuştur.

²⁴⁸ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.168.

Oyunun başında yeniçağa özlem duyan ve teleskop sayesinde onu kucaklayan Galilei oyunun sonunda yeniçağa meydan okur. Sahip olduğu her şeyi elinden alması ve insanlığa yüz çevirmeye sebep olması dolayısıyla bilimin geleceği için endişelidir. Kendisi gibi çalışmalarını kişisel çıkarları doğrultusunda iktidara teslim eden tüm bilim adamlarını lanetler. Atomun parçalanmasıyla başlayan yeniçağ heyecanı atom bombası ile kitlesel bir acı çılgınlığına dönüşmüş, yaşamı aydınlatması beklenen bilim tüm dünyayı karanlıklara boğmuştur. Yeniçağ Brecht için artık barbarlık anlamını taşımakta, bilim adamları yeni bilim ve yeni etik sayesinde keşiflerini zalim iktidarlara teslim etmekte bir sakınca görmemektedir. Oyun tümüyle yeniçağın bilimi ve bilim adamlarının sorumluluğunu tartışır.

4. SONUÇ

Brecht Marxist öğretileri benimsemiş ve tüm yaşamı boyunca bu uğurda eserler vermiş, gerek düşünceleri gerekse tiyatroya getirdiği yeni biçimlerle tiyatro dünyası için önemli bir sanatçı olmuştur. Sosyalist bir yazar olarak tüm burjuva anlayışına ve sanatına karşı çıkmış, eserlerini tümüyle ezilenler dolayısıyla proletarya için yazmıştır. Oyunlarında kapitalist dünya düzeninin değişmesi için sosyalist hümanist ve devrimci sınıfsal bir bakış açısı izlemiştir. Kahramanlık öyküleri değil ezilen küçük insanların acıları anlatmayı seçen Brecht, tiyatrosunu bir devrim aracı olarak görmüş ve bu amaçla kullanmıştır.

Yeniçağın tiyatrosu olarak adlandırdığı epik- diyalektik tiyatrosunu toplumsal-tarihsel süreçleri anlamak, bu süreçlerin nedenlerini doğru kavramak ve çözümler üretebilmek için kullanan Brecht'in tek amacı mutlak gerçeğe ulaşmaktır. Bu gerçek sayesinde seyircisiyle doğru bağı kurabilecek, seyirciyi tüketen konumundan çıkarıp üreten durumuna getirebilecektir. Tarihsellik ve tarih anlayışına değinen yazar, gerçeğe ulaşabilmek için geçmişe bakılması gerektiğini savunmuş ve oyunlarında güncel olanı geçmişle harmanlayarak değişebilirliğini ispatlamıştır. Tarihsel olan değişken olandır, her toplum kendi kuralları her olayda kendi tarihsel koşullarıyla değerlendirilmelidir. Tarihsellik sayesinde seyircisine güncel olayları başka bir düzlemde göstermekte böylece yarattığı uzak açı ile seyirciye eleştirel bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Sahnede yaşananlar sayesinde özgür düşünceyi tetiklemekte, görülenin arkasında ki görülmeyenlere dikkat çekmektedir. Nitekim yazdığı tüm oyunlarda asıl olay sahnede görülen değil, satır aralarına gizlenenlerdedir. Brecht sahnede somut olanlar sayesinde soyut olan hakikate ulaşmaya çalışır. Tarih denilen kavram sınıflar arasındaki savaşın tarihidir. Tarihsel materyalizm anlayışıyla ezilenlerin tarihi ile sömürenlerin tarihi aynı değildir. Yüzyıllardır öğretilen ve anlatılan tarih sadece kazananların anlatıldığı, ezilmiş yok olmuş olanlardan hiç bahsedilmeyen bir tarihtir. Sınıflar arası çatışmalar savaşları körüklemekte, büyük güç sahipleri kendi çıkarları doğrultusunda tarihi yeniden yazmaktadır. Sınıfsal kavgaların tarihine değinen tarihsel materyalistler tüm savaşların nedeni olarak maddiyatı gösterirler ve onlara göre yaşamda olup bitenlerin tüm nedeni ekonomiktir.

Yoksulluk altında ezilmiş, yüzyıllarca sömürülmüş olan halk kendilerine söylenen yalanlarla uyutulmuşlardır. Brecht için kader yoktur, her şey değişebildiğine göre insanlar yaşamlarını değiştirebilme gücüne de sahiptir. İşte bu düşüncelerle oyunlarını yazan Brecht seyircisine tüm gerçekleri tüm koşullarıyla sunmakta, çözümlerini kendileri üretebilmeleri için yeni bir bakış yaratmaktadır.

Bu çalışmada örnek olarak işlenen her iki oyunda da tarihselleştirmeye giden Brecht, seyircisine hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı mesajını vermiş, tarihten yararlanarak geçmişî hatırlatıp gelecekte olacaklar için düşünme ve çözüm bulma şansı vermiştir. Hem Cesaret Ana hem de Galilei'de insanlığa büyük yıkımlar getiren din olgusunu işleyen Brecht, din adına söylenen yalanları ve yine din adına yapılan tüm çirkinlikleri gözler önüne sermiştir. Cesaret Ana oyunu tümüyle savaş teması üzerine kurulmuş ve alt metinde din olgusunu gündeme getirmiştir. Din adına yapılan savaşların toplumların nasıl yıkımlarına yol açtığını, kurulu düzenleri ve aileleri nasıl felakete sürüklediğini gösteren Brecht, savaşların nedeninin tümüyle ekonomik olduğunu ve büyük çıkar sahipleri dışında bu savaşlarda kazanan olmadığını söyler. Tarihsellik anlayışı doğrultusunda tümüyle egemen ideolojileri içselleştirmiş ve tarihin nesnesi durumunda iken onu yeniden üretilip öznesi olmuş olan kişilerin bunu nasıl gerçekleştirdiklerini, tüm tarihsel ve sosyal koşulların onları nasıl ve ne şekilde biçimlendirdiğini tüm çatışmalar, benzerlikler doğrultusunda ele almıştır. Oyunun ve Brecht'in sanat anlayışının tümüne hâkim olan tarihsellik ve diyalektik bütünlük oyunun tümünde kendini göstermekte böylece seyircide eleştirel bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmaktadır. Galilei'nin Yaşamı oyununda da ise yine din teması ön plandadır ve kilisenin halk üzerinde ki kurduğu baskısı anlatılmaktadır. Tüm bu baskılar anlatılırken Galilei etrafında olaylar şekillendirilmiş onun tarihi kişiliği, yaşadığı gerçeklikler o çağı ve halkın içinde bulunduğu durumu başarıyla yansıtmalarını sağlamıştır. Din ideolojisi iktidarı temsil eden, onu destekleyen bir yapı olmakla birlikte oyundaki en temel çatışma din-bilim çatışması olarak ele alınmıştır. Yeniçağın yeni tiyatrosunun hayallerini kuran ve onu gerçekleştirmek için çalışan Brecht yeniçağa bir selam dediği oyununda bilim adamının ahlaki sorumluluğu üzerinden halkların bilim sayesinde özgürlüğe kavuşabilecekleri mesajını vermiş dolayısıyla tarihi alan olarak kullanıp, tiyatrosunda tarihselleştirme yapmıştır.

Her iki oyunda da ortak tema din ve para olgusu olup, her iki oyunda da halk kilise ve iktidar sahipleri tarafından sonuna kadar sömürülmektedir. Her ikisinde de insanların yoksulluğu ve sefaleti iktidar tarafından körüklenmekte tüm olup bitenler kilise tarafından tanrının işiymiş gibi gösterilmektedir. İki oyunda da halk kendi kurtuluşu için çabalamaktansa, tanrıya dua etmekle yetinmekte, yaşamlarındaki tüm yoksunlukların tanrının bir hikmeti olduğuna inanmaktadır. Kendileri için kurtuluş ümitlerini katı inançları ve cahillikleri yüzünden korkuyla karşılamakta, yakındıkları yaşamları için her türlü çabayı harcamaktan kaçınmaktadırlar.

Brecht'in oyunlarında ki olaylar yüzyıllar önce gerçekleşmiş olsa da halk için durum değişmemiş, sömürü ve yoksulluk her geçen gün daha da ağırlaşarak devam etmiştir. Değişen

tek şey gücün el değiştirmiş olmasıdır, değişmeyen ise sömürü düzeni ortadan kalkmadıkça yoksulluğun devam edecek olması ve halkların kurtuluşu kendilerinde araması gerektiğidir. Brecht'in tarihselliği tarihsel materyalizm ve diyalektik materyalizmin bir birleşimi olarak karşımıza çıkmakta, tüm olaylar tarihsel koşulları ve bileşenleri doğrultusunda ele alınıp incelenmektedir. Bireyi ya da toplumları var olduğu koşullardan, ekonomik sınıfından ya da kendisi için mevcut sistem tarafından belirlenen ideolojilerden ayrı düşünmek imkansızdır. O halde yapılacak şey aynen Brecht'inde yapmak istediği gibi, seyircinin içinde bulunduğu koşulların, kendisini unutturan ideolojik aygıtların farkına varmasını ve bu sayede edindikleri eleştirel bakışla kendi hayatları için kendi kararlarını vermesini sağlamaktır.

Tüm bu tarihsel gerçekler, kapitalizmin ve faşizmin önlemez tırmanışı karşısında Brecht tarihsellik yoluyla eserlerinde insanları bir uyanışa davet etmekte, tiyatro yoluyla toplumsal bir aydınlanma yaratmaya çalışmaktadır.

Oyunlarında kesin yargılara varmayan ve oyun kişilerini yaptıkları hatalar yüzünden yargılamayan Brecht seyircisinden de aynı tepkiyi bekler. Seyirci tüm gerçekçiliğiyle, tüm tarihsel koşullar, çatışmalar bezeli oyunlarını seyretmeli ve kendisi için en doğru olana yine kendisi karar vermelidir. Brecht'in kendisinin de belirttiği gibi amaç, seyirciye bir şeyler öğretmek ya da kanıtlamak değil durum saptamalarıyla seyirciye yeni ufuklar açmaktır.

KAYNAKÇA

- Ayşin Candan, **20. Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994
- Ahmet Cemal, **Aradığımız Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998
- Aziz Çalışlar, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993
- Aziz Çalışlar, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, May Yayınları, İstanbul, 1980
- Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995
- Aykut Çelebi, **Brecht'in "Tedbir" Oyununda Yasa, Devlet Ve Siyaset**, Toplum ve Bilim Dergisi, Birikim Yayınları, sayı:111, İstanbul, 2008
- Ayşegül Yüksel, **Sahnedeki İzdüşümler(1975–2000)**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000
- Ata Ünal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Mimesis/ Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı.7, İstanbul, Nisan 1999
- Arnold Bronnen, **Brecht'li Günler**, Çeviren: Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994,
- Ana Britanica, 9. Cilt, Ana Yayıncılık, İstanbul, 2008,
- Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005
- Bertolt Brecht, **Bir Derleme Bir Oyun**, Çeviren: Teoman Aktürel, İzlem Yayınevi, İstanbul, 1963
- Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**. Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997
- Bertolt Brecht, **Halkın Ekmeği**, Çeviren: A.Kadir –A.Bezirci. İstanbul: Hilal Yayıncılık,1974
- Bertolt Brecht, **Sosyalizm İçin Yazılar**, Çeviren: Mehmet Tim, Günebakan Yayınları, İstanbul, 1997
- Bertolt Brecht, **Deneysel Tiyatro**, Çeviren: Kaya Öztaş, Toplum Yayınları, Ankara, 1975
- Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**,
- Bertolt Brecht, **Oyun Sanatı Ve Dekor**, Çeviren: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994

Bertolt Brecht, **Galilei'nin Yaşamı (Bütün Oyunları]**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, Cilt 7, İstanbul, 1999

Bertolt Brecht, **Cesaret Ana Ve Çocukları (Bütün Oyunları]**, Çeviren: Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, Cilt 8, İstanbul, 1999

Berna Moran, **Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007

Cemal Yıldırım, **Bilimin Öncüleri**, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 1999

Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992

Cesaret Ana Üzerine Brecht'le Söyleşi, Çeviren: Eşref Aksu, Mimesis/ Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, sayı: 2, İstanbul, 1989

Ernest Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çeviren: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1995

Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çeviren: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1998

Erich Fromm, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökeni (I. Kitap)**, Çeviren: Şükrü Alpagut, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995

Erich Fromm, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökeni (II. Kitap)**, Çeviren: Şükrü Alpagut, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995

Eric Hobsbawn. **Kısa 20. Yüzyıl Aşırılıklar Çağı**, Çeviren: Yavuz Alogan, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1996

Edward Halett Carr, Jose Fontane, **Tarih Yazılımda Nesnellik ve Yanlılık**, Çeviren: Özer Ozankaya, İmge Kitabevi Yayıncılık, Ankara, 1992

Fırat Güllü, **Brecht Shakespeare'yi Nasıl Yorumlamıştı**, Mimesis/Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı: 9, İstanbul, 2002

Friedrich Engels, **Ütopik ve Bilimsel Sosyalizm**, Çeviren: Sol Yayınları Yayın Kurulu, Sol Yayınları, Ankara, 1998,

Friedrich Engels, **Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu**, Çeviren: Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 2006

Georges Politzer, **Felsefenin Temel İlkeleri**, Çeviren: Ahmet Görsev, Hazar Yayıncılık, Ankara, 1987

Hans Mayer, **Brecht'i Anımsamak**, Çeviren: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1998

Jose Ortega Y Gasset, **Tarihsel Bunalım ve İnsan**, Çeviren: Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul, 1998

Kerem Karaboğa. **Türkiye Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar**, Mimesis/ Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, sayı: 9, İstanbul, 2002,

Louis Althusser. **“Piccolo Teatro”**: Bertolazzi ve Brecht Materyalist Tiyatro Üzerine **Notlar**, Çeviri: Çiğdem Genç, Hakan Gürel, Mutlu Öztürk, Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, sayı: 6, İstanbul, 1996

Marianne Kesting, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çeviren: Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985

Mustafa Sakallı, **Tiyatroda Devrim**, Güney Dergisi, No:37, Temmuz-Ağustos-Eylül 2006

Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, Şubat 1999

Orhan Hançerlioğlu, **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999

Oral Sander, **Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918'e**, İmge Kitabevi, 13. Baskı, İstanbul, Eylül 2008

Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985

Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985

Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, Özgür Yayınları, İstanbul, 2007

Özdemir Nutku, **Türkiye’de Brecht**, Tiyatro 76 Yayınları, İstanbul, 1976

Peter Thomson, **Companion to Brecht**, Yayınevi: CAMBRIDGE UP Ean: 9780521673846

Ramazan Kaya, **Tarihin Hayat Bulma Alanı: Tiyatro**, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı: 8, Burdur, Aralık 2007,

Sevda Şener. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, TC Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yayınları, Eskişehir, 1992

Ünsal Oskay, **Kahraman ve Tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin**, Yazko Çeviri, No: 18, Mart -Nisan 1984

Yılmaz Onay, **Brecht’le Yaşamak Çalışma Günlüğü**, Derleyen-çeviren: Yılmaz Onay, Kalem Yayıncılık, Ankara,1985

Zehra İpşiroğlu, **Tiyatro da Düşünsellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995

Walter Benjamin, **Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin**, Çeviren: Ahmet Cemal
Web sitesi: www.halksahnesi.org

Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, Çeviren: Nurdan Gürbirek, Metis Yayınevi, İstanbul, 1995

Douglas Kellner, **Brecht's Marxist Aesthetic**, Çeviren: Fırat Güllü. <http://www.buo>.

http://www.guneydergisi.com/konular/dosyalar/dosya_brecht_bizimdir.htm

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı: KAMİL GENÇTÜRK

Uyruğu: T.C

Doğum Yeri: İZMİR

Doğum tarihi: 06.04.1969

Askerlik Durumu: 2000

Medeni Durumu: EVLİ

Adres: Küplüce mah. Koruluk sok. No:52/2

Beylerbeyi-Üsküdar/İSTANBUL

Ev tel:0216 422 54 72

Cep tel:0533 529 38 34–0505 802 30 77

E-mail: kamil.gencturk@hotmail.com

EĞİTİM DURUMU

2009: HALIÇ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ OYUNCULUK

ANA SANAT DALI YÜKSEK LİSANS EĞİTİMİ

1998: DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SAHNE

SANATLARI BÖLÜMÜ OYUNCULUK ANA SANAT DALI

İŞ DENEYİMİ

2005-2008: İstanbul Devlet Tiyatrosu

Bir Şehnaz Oyun(oyuncu)

Çayhane(oyuncu)

Ölümsüzler(oyuncu)

2000-2004: Diyarbakır Devlet Tiyatrosu

Hortlak (oyuncu)

Yıldızcı Kral ile Akıllı Soyтары (oyuncu)

Dünyanın Ortasında Bir Yer(oyuncu ve reji asistanı)

Gardiyan(oyuncu)

Gulyabani (oyuncu)

Bariş(oyuncu)

Deli Dumrul(oyuncu)

Tembel Memiş(oyuncu ve reji asistanı)

ÖÇ, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım

Külkedisi

Haydutlar

Öç-Ana

1999-2000: İzmir Devlet Tiyatrosu

Asiye Nasıl kurtulur

Sihirli Keman

1998-1999: Sivas Devlet Tiyatroları

Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe

1997-1998: Pınar Çocuk Tiyatrosu

Kral Çıplak

Çevre Bizim Sağlık Bizim

HAZIRLAMISIZ OLDUĞU EĞİTİM VE SEMİNERLER

2000: Güneydođu Gazeteciler Cemiyeti: Diksiyon ve Vücut Dili Eğitimi

2003: Urfa Barosu: Diksiyon ve İletişim

Batman Barosu: Diksiyon ve İletişim

2004: Malatya Barosu: Diksiyon ve İletişim

2006: Urfa Barosu: Diksiyon ve İletişim

Batman Barosu: Diksiyon ve İletişim

2006. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi: Diksiyon Kursu

2007: Batman Barosu: Diksiyon ve İletişim

YABANCI DİL: İngilizce(orta derece)

İLGİ ALANLARI: Seyahat, sinema,