

T.C
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**SİYASAL VE TOPLUMSAL KOŞULLAR AÇISINDAN
BERTOLT BRECHT'İN II. DÜNYA SAVAŞI EKSENLİ
OYUNLARI VE SCWEYK OYUNUNDAN BİR ROL
MODEL**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ŞAN BİNGÖL

İstanbul, 2014

T.C
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

SİYASAL VE TOPLUMSAL KOŞULLAR
AÇISINDAN BERTOLT BRECHT'İN II. DÜNYA
SAVAŞI EKSENLİ OYUNLARI VE SCWEYK
OYUNUNDAN BİR ROL MODEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ŞAN BİNGÖL

Tez danışmanı: Öğr. Gör. ALİ DÜŞENKALKAR

İstanbul, 2014

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Tezin Adı: *Siyasal ve Toplumsal Koşullar Açısından Bertolt Brecht'in II. Dünya Savaşı Ekseni Oyunları ve Scweyk Oyunundan Bir Rol Model*
Öğrencinin Adı Soyadı: *Şan Bingöl*
Tez Savunma Tarihi:

Sosyal Bilimler Enstitüsü Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Ünvan, Ad ve SOYADI
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

ALİ DÜŞENKALKAR
Ünvan, Adı ve SOYADI
Program Koordinatörü
İmza

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

ALİ DÜŞENKALKAR

Tez Danışmanı
Ünvan, Adı ve SOYADI

Ek Danışman

Ünvan, Adı ve SOYADI

Prof. Dr. Melih Zafer Arman

Üye

Ünvan, Adı ve SOYADI

Öğr. Gör. Sinem Ince

Üye

Ünvan, Adı ve SOYADI

İmzalar

[Signature]

[Signature]

[Signature]

ÖNSÖZ

Günümüzde gelişen teknolojiye paralel biçimde artan kapitalist sistemin insanlığı yok etme yöntemleri, Brecht' in yaşadığı kanlı I. ve II. Dünya Savaşları'ndan hiç de farksız değildir. Sistemin çarkı dönmeye devam etmekte, yalnızca tekniği değişmektedir. Fakat değişmeyen bir şey vardır ki, o da, kapitalist sistemin faşizmi doğurduğudur. Bunun yanı sıra hala geçerli olan başka bir gerçek de, küçük burjuva eğilimleridir. Örneğin, binaların yapımında bile kendini belli etmekte olan bu eğilime küçük bir örnek verecek olursak: Çoğu evde, oturma odası ile “salon” birbirinden ayrıdır. “Salon” adı verilen oda yalnızca seçkin misafirlerin oturması için kilitli tutulmakta; üzerine, alındıklarından beri yalnızca birkaç kez oturulmuş olan koltuk takımı özenle saklanmakta, vitrinlerde belki bir defa kullanılacak kristal ve gümüş takımlar sergilenmekte, orta gelirli bir aile bile sanki bar sahibiymiş gibi hiç açılmamış içki şişeleri ile gösteri yapmaktadır. Kapitalist sistemin boyunduruğu altında dikte edilen doktrinler, insanlığa bunu şıngalamaktadır çünkü. Brecht' in 1933 yılı sonrası oyunlarını Marksist açıdan değerlendirmemin sebebi; insanlığın üretim süreci başladıktan sonra oluşan işbölümünün zamanla yanlış koşullar altında, yanlış yerlere doğru gittiğinden yola çıkarak, kapitalist sistemin oluştuğunu; bu, parayı asal olarak gören sistemin insanlığı ve emeği metalaştırarak, tüm insansal değerleri yok ettiğini göz önünde bulundurarak; savaşların da kapitalist sisteme hizmet ettiğini göstermek ve kapitalist sistemin doğurduğu sınıflar arası uçurum boyutundaki maddi-manevi farkların ne gibi sonuçlar doğurduğunu gözler önüne sermektir. Giriş Bölümünde, kapitalist sisteme eleştirel bir başkaldırı gerçekleştirmiş olan Bertolt Brecht' in, tarihsel gelişimi içinde oyunlarının konusunu anlatarak, oyunlarında temel anlamda neleri işlediğini açıklarak, Marksist öğretiyi ne gibi yönleri ile savunduğunu ve uyguladığını anlattım. Bu bağlamda I. Bölümde, Almanya'nın Brecht' in yaşadığı dönemde, içinde bulunduğu siyasal yapıyı incelemenin gerekli olduğunu düşünerek; tarihi, Hitler faşizmine kadar olan ve sonrası olarak ikiye ayırmayı uygun buldum. Çünkü Marx' ın da belirttiği gibi, tarih tüm çelişkileri ve karşıtlıkları içinde barındırdığına göre, 1933 yılı öncesi Hitler'i iktidara getiren sosyo-ekonomik yapıyı da tüm ayrıntıları ile incelemem gerekliydi. 1933 yılı sonrası ise, Nasyonal Sosyalist Parti Başkanı Hitler'in “Ari Irk” kuramı ile giriştiği insan kıyımını, küçük burjuvanın bu duruma olan kayıtsızlığını, büyük kapitalistlerin de Hitler'in yöntemlerini kendi çıkarları doğrultusunda nasıl kullandıklarını inceledim. Aynı bölüm içinde, I. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen Nasyonal Sosyalist Hareket'e paralel olarak, yine I. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen tiyatro hareketlerini inceledim. Savaşın bunalımını, yıkımını yaşayan halka dönük geliştirilen tiyatro hareketlerinin, geçmişin tiyatro kuramlarına karşı bir başkaldırıda bulduklarını, kendi kuramlarını oluşturduklarını ve tiyatronun tarih içindeki gelişimine ne ölçüde katkıda bulduklarını açıkladım. Söz konusu tiyatro hareketlerinden ayrı olarak Brecht' in, birbirine paralel gelişen bu iki farklı (siyasal ve teatral) yapıdan etkilenerek kendi Epik-Diyalektik Tiyatro kuramını nasıl oluşturduğunu ve bu kuramın ne olduğunu açıkladım. II. Bölümde ise, Marksist estetiği ve Marksist eleştiriyi irdeleyerek; birbirinden farklı görüşleri barındıran düşünürlerin tartışmalarını, teorilerini, savunularını belirttim. Brecht' in Marksist estetik-Marksist eleştiri hakkındaki görüşlerini de anlatarak, bu görüşlerin doğrultusunda beş oyununu Marksist eleştirel anlamda inceledim. Sonuç bölümünde ise, Marx' ın felsefesinde öncelikli tuttuğu sınıf kavramı, yabancılaşma, diyalektik gerçeklik, toplumbilim ve sosyalizm gibi kavramlar açısından, Brecht' in oyunlarında, tiyatro kuramında ve yaşamında bu kavramları nasıl uyguladığını açıkladım.

İstanbul, 2014

Şan Bingöl

ÖZET

SİYASAL VE TOPLUMSAL KOŞULLAR AÇISINDAN BERTOLT BRECHT'İN II. DÜNYA SAVAŞI EKSENLİ OYUNLARI VE SCWEYK OYUNUNDAN BİR ROL MODEL

Şan Bingöl

İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. ALİ DÜŞENKALKAR

Aralık 2013, 196 sayfa

Bertolt Brecht, oluşturduğu Epik-Diyalektik Tiyatro kuramında, yaşadığı kanlı tarih döneminin savaş, faşizm ve kapitalizm boyutlarını, Marksist felsefenin açıklamaları doğrultusunda geliştirmiş; oyunlarında Marksist öğretinin özellikle üzerinde durduğu sınıf çatışması, halkçılık, emeğin sömürsü ve yabancılaşma sonucunu doğuran kapitalizm, diyalektik materyalizm, diyalektik materyalist tarih gibi kavramları işlemiştir.

Marksist eleştirel bağlamda incelediğimiz “III. Reich’in Korku ve Sefaleti” (Furcht und Elend des III. Reich), “Sezuan’ın İyi İnsanı” (Der gute Mensch Sezuan), “Arturo Ui’ nin Yükselişi” (Der Aufstieg des Arturo Ui) ve “Schweyk” oyunlarında da, genel anlamda kapitalizmin insanlığı çürüttüğünü, sınıf çatışmaları içinde işçilerin ezildiğini ve hiçe sayıldığını, savaşın ve Hitler faşizminin toplumsal ve ekonomik boyutuyla dünyaya zarar verdiğini, yozlaşmış sistem içinde insanların ayakta kalabilmeleri için her türlü yolsuzluğa başvurduklarını ve faşizmin toplumsal ve bireysel güvensizlik yarattığını irdelemiştir.

Seyircileri bilinçlendirmek ve dünyayı değiştirmek adına yaşamı tüm çelişkileri ve karşıtlıkları ile sahneye koyan Brecht, Marksist felsefenin diyalektik-materyalist tarih anlayışının uygulayıcısı olarak, yapıtlarında sorun içindeki sorumluları göstererek, tarihi yaratanların insanlar olduğunu gözler önüne sermiş, oyunlarının sonundaki soru işareti ile de bu bilince erişen insanların aynı hatayı tekrarlamamalarını ve düşünsel sürece yönelmelerini sağlamayı amaç edinmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bertolt Brecht, Schweyk, 2. Dünya Savaşı, Hitler, Marksist

ABSTRACT

BETWEEN POLITICAL AND SOCIAL CONDITIONS BERTOLT BRECHT' S SECOND WORLD WAR TEXT AND ROLL MODEL SCWEYK GAME

Şan Bingöl

ADVANCED ACTING PROGRAM

Supervisor: Prelector ALİ DÜŞENKALKAR

December 2013, 196 pages

Bertolt Brecht, in his epic-dialectic theatre theory, developed certain aspects of war, fascism and capitalism of his sanguinary age of history on the basis of Marxist philosophy and also dealt with such concepts on which Marxism particularly lays emphasis as class struggle, populism, capitalism, which leads to exploitation of labour, and alienation, dialectic materialism and dialectic materialist history.

In those plays that we studied on the Marxist critical basis, “III. Reich'in Korku ve Sefaleti” (Furcht und Elend des III. Reich), “Sezuan'ın İyi İnsanı” (Der gute Mensch Sezuan), “Arturo Ui'nin Yükselişi” (Der Aufstieg des Arturo Ui), “Schweyk”, Brecht discussed the fact that capitalism, in a general sense, rots the humanity, labourers are crushed under the pressure of class struggle, wars and Hitler's fascism damaged the world as a whole both economically and socially, in the degenerated social order, people resorted to all kinds of irregularities to survive, and fascism produces social and individual lack of confidence.

Staging the events of life with all the contradiction and conflicts for the sake of rendering the audience conscious and changing the whole world, Brecht, as a leading proponent and performer of the Marxist concept of dialectic-materialist history, revealed, pointing, in his play, to those responsible for the question concerned, that it is the man who has created the history and aimed at leading the audience who received that consciousness thanks to the contents of his plays not to repeat the same mistakes once again.

Keywords: Bertolt Brecht, Scwayk, 2. World War, Hitler, Marxist

İÇİNDEKİLER

1.GİRİŞ.....	1
2. NASYONAL SOSYALİST PARTİ VE BRECHT	
2.1 NASYONAL SOSYALİST PARTİNİN OLUŞUM SÜRECİ.....	21
2.2 1933 SONRASI NASYONAL SOSYALİST PARTİNİN GELİŞİMİ.....	45
2.3 I. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ALMANYA' DA TİYATRO HAREKETLERİ VE BRECHT	
2.3.1 I. Dünya Savaşı Sonrası Almanya' da Tiyatro Hareketleri.....	69
2.3.2 Gelişen Tiyatro Hareketleri ve Siyasal Olaylar Doğrultusunda Brecht' in Sanat Anlayışı.....	82
3. MARKSİST ELEŞTİRİ VE BRECHT	
3.1 EKONOMİK, SOSYOLOJİK, İDEOLOJİK AÇIDAN MARKSİST ESTETİK.....	101
3.2 MARKSİST ELEŞTİRİ VE BRECHT' İN SANATINA ETKİSİ.....	131
3.3 "III. REİCH' İN KORKU VE SEFALETİ", "SEZUAN' IN İYİ İNSANI", "ARTURO Uİ' NİN YÜKSELİŞİ" VE " SCHWEYK" OYUNLARINA MARKSİST ELEŞTİREL YAKLAŞIM	
3.3.1 III. Reich' in Korku ve Sefaleti.....	158
3.3.2 Sezuan' ın İyi İnsanı.....	172
3.3.3 Arturo Ui' nin Yükselişi.....	178
3.3.4 Schweyk.....	185
4. SONUÇ.....	192
KAYNAKÇA.....	196

1. GİRİŞ

Kapitalist sistem ve burjuvazi hiçbir zaman eleştirel başkaldırı kültüründen hoşlanmamıştır. Çünkü, üretilebilmesi yoğun emek isteyen düşünsel, eylemsel alternatifleri ortaya koyan anlamlandırma çabası olan eleştirel başkaldırı, düşüncenin yeniden üretilmesi ve dünyanın değiştirilmesi yönünde çaba harcar. Sistemi dilediğinde, kendi çıkarları doğrultusunda kullanan egemen sınıf, insanların edilgenleşmesini sağladığı gibi, öyle kalmaları doğrultusunda da var gücü ile çalışmaktadır. Antik Yunan dönemindeki kölelik sistemi, günümüzde şeklini değiştirmiş olarak varlığını sürdürmektedir. Kapitalist sistem içinde emek sarf eden insanlar ve emekleri metalaştırılmış, başka bir meta olan para karşılığında satılmaya başlanmıştır.

Eleştirel başkaldırı, bu ücretli kölelik sisteminin insanlık dışı olduğunu ve bu koşulların aşılması gerektiğini öne sürer. Her şeyin, her kurumun doğrudan kar aracına dönüşmesini sağlayan ve hiyerarşik sömürü düzeninin yeniden üretilmesine yönelik varlığını sürdüren kapitalist sistem, insanları insancıklaştırıp, “efendileri” bir şey söylemedikçe hiçbir şey yapamaz konuma getirmiş; politik sosyal gerçeklerden uzaklaştırmış, sosyal yaşama dair değiştirme ya da gündemi etkileme adına harekete geçemeyen edilgen bir evcillığe mahkum etmiştir.

Bu sistemin insanlığa, toplumsal düzene ve dünyaya verdiği zarar, eleştirel başkaldırı yapan önemli bir düşünürün var olmasına sebep olmuştur. Diyalektik maddeci bir anlayışla tüm doğa ve toplum bilimlerini felsefeyle ve teoriyi pratikle kaynaştıran bir dünya görüşü oluşturan, doğasal ve toplumsal yasaları keşfetmek için bir yöntem geliştiren Marx, filozofların dünyayı çeşitli biçimde yorumladıklarını, oysa sorunun onu değiştirmek olduğunu düşünerek, bunun da yalnızca bilimsel yöntemlerle yapılabileceğini savunmuş; dünya devrimi güçlerinin hedef ve olanaklarına ilişkin sorunlara teorik ve pratik çözümler üreten sosyalist bir düşünce sistemi geliştirmiştir.

Döneminde ve sonrasında bir çok düşünür, edebiyatçı ve sanatçıyı etkilemiş olan Marx’ın düşünceleri, kendinden sonraki filozoflar tarafından tartışılmış, yeni anlamlar

kazandırılmaya çalışılmış, belirli kıstaslar içine sokulmak üzere denemelere girilmiş ya da filozoflarca kendi kuramlarını genişletmek üzere kaynak olarak kullanılmıştır. Tüm bunların ötesinde sanata olan etkisi ile de bir çok yeni gelişmelerin gerçekleşmesini sağlamıştır. Bu sanatçıların en önemlisi, Marksist felsefe doğrultusunda bir tiyatro kuramı oluşturan Bertolt Brecht' tir.

“Yazar olarak ün kazanmamdan epey sonrasına dek politika konusunda hiçbir şey bilmiyordum ve ne Marx'ın bir yapıtını ne de Marx üzerine yazılmış bir kitabı okumuştum. Eisenstein'in çok büyük etki uyandıran filmleriyle hayran olduğum Piscator'un ilk tiyatroları bile beni Marksizm'i incelemeye itemedi... Daha sonra işletme kazası diyebileceğimiz bir olay ilerlemeye yol açtı. Bir oyunda arka plan olarak Chicago'nun buğday borsasını kullanmam gerekiyordu. Bazı uzmanlara, iş adamlarına başvurarak gerekli bilgiyi hemen edinebileceğimi düşündüm. Ama olmadı. (...) bir avuç spekülasyoncunun dışında, kimin bakış açısından bakılırsa bakılsın, tahıl borsası bir çirkeflikten ibaretti. Planladığım oyun yazılmadı. Onun yerine 'Marx'ı okumaya başladım ve o zaman, ancak ilk kez o zaman Marx'ı okumuş oldum.” (BRECHT, “Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum”, 1980, s. 23-24)

10 Şubat 1898'de, Şansölye Bismark'ın sosyalizme karşı bulduğu bir mücadele sisteminin, “Sosyal Güvenlik”in olduğu yılda, Augsburg'da, bir kağıt fabrikasında müdür olan bir baba ve üst düzey bir bürokrat kızı olan anneden doğan Brecht, tiyatro tarihinde Stanislavski'den sonra, oyunculuk, reji yöntemi, sahne tasarımı ve sahne müziği alanlarında getirdiği yeniliklerle XX. yy. tiyatrosunda başlı başına bir ekol ve devrim yaratmıştır. Oluşturacağı sanatın gelişimini etkileyen süreç, onun doğduğu yılda başlar. Devlet tarafından kurulan ancak parasını işçi ve işverenin ödediği “Sosyal Güvenlik Örgütü” aracılığıyla tüm işçileri ihtiyarlığa, hastalığa, kazaya ve sakatlığa karşı sigortalama sisteminin geliştirildiği bu dönemde işçiler, siyasal özgürlükten çok, sosyal güvenliğe önem verme eğilimine girer ve devleti bir iyiliksever, koruyucu (baba) olarak görmeye başlar.

Brecht henüz bir yaşındayken Alman Birliği kurulmuş, çarpık da olsa hızla Alman Kapitalist Sistemi gelişmeye başlamıştır. Bu da daha sonra yaşanacak olan I. Dünya Savaşı'nın temelini atmıştır. Çünkü tekelci aşamaya ulaşan Almanya'nın bu yıllardaki sloganı “Doğuya Doğru İlerle” dir.

Zengin bir aileden gelmesine karşın, kendisini asla bu sınıfa dahil hissetmemiş, aksine burjuva sınıfını en tutarlı eleştirenlerin başında gelmiştir. Gençlik yıllarındaki psikolojik ve bireysel karşı koyuşlarını, ileriki yıllarda Marksist görüşle bütünleyerek daha etkili toplumsal eleştirilere yönelmiştir. 1917’de liseyi bitirdikten sonra, tıp öğrenimi yapmak üzere Münih’e gittikten sonra, savaşta sağlık görevlisi olarak çalıştırılmak üzere askere alınmış ve eğitimi yarıda kamıştır. Bu savaş yıllarında yaşadıkları, Brecht’ in savaş karşıtı düşüncelerinin temelini atmıştır. Savaşın yeni başladığı dönemde, 1915 yılında, henüz bir lise öğrencisiyken bile, daha sonradan okuldan atılmaktan öğretmeninin “kafası karışık bir öğrenci” savunusuyla kurtulan Brecht, bir kompozisyon ödevinde savaş karşıtı düşüncelerini şöyle belirtmiştir:

“Yurt için ölmenin çok hoş ve onur verici olduğu sözü, olsa olsa amaçlı bir propagandadır. Yaşamdan kopmak, ister yatakta, ister savaşta olsun her zaman zordur. Hele de ömrünün baharındaki genç insanlar için. Ancak dar kafalılar ölümden, ‘karanlık bir kapıdan şöyle bir geçiş’ diye söz edebilecek kadar zırvalarlar. O da saatlerinin kendilerinden iyice uzak olduğuna inandıkları sürece.”
(Marianne Kesting, “Brecht”, 1985, s. 39.)

I. Dünya Savaşı’nın yenilgisinin acısını en çok orta sınıf yaşamıştır. Almanya’da orta sınıfın proleterleşmesi o güne dek görülmemiş ölçülere varmıştır. Patronların oligarşisi ve işçi sınıfın sendikaları öncülüğünde büyük toplumsal çatışmalar başlamıştır. Orta sınıf ise bu iki karşıt güç arasında ezilip gittiklerini görmekte, kar oranının azalması, pahalılaştıran hayat şartları, çalışma hızının yavaşlaması orta sınıfı güç duruma sokmaktadır. Ayrıca belli çıkarlara hizmet eden yoğun bir kampanya, bu hırpalanmış orta sınıfları enflasyonun ve ekonomik bunalımın öteki kurbanlarına karşı kışkırtmaya, yıkımın sorumluluğunu işçi eylemlerine ve demagoji yolu ile Yahudi iktisadına yükleme gibi bir algılamaya yöneltmiştir.

İlk oyununu, bu karışık dönemde, 1918’de yazar Brecht. Dramaturjik açıdan, karamsar ve değer tanımazlığıyla Büchner’ in ve Wedekind’ in doğrudan etkisi görülen “Baal”. Hans Jochst’ un “Yalnız Adam” oyununa karşı yazılan bu oyunda, orman kaçkını, ayyaş, ozan, katil, serseri, arabacıların meyhanelerinde baladlar ve moritatlar söyleyen, kendi sonunu hızla hazırlayan ve adını Suriye Yer Tanrısı’ndan alan Baal’ in öyküsü anlatılır. Sahneler arası nedensel bağ ve olay birliği olmayan, sahneleri şiirlerin

belirlediği kahramanın ozan olmasıyla bir çok şiir ve şarkının içinde bulunduğu, Brecht' in daha sonraki oyunlarının belirleyici ölçütlerinin temellendiği bu oyun, burjuvayı yermekle birlikte, kahramanında yaşam doyumsuzluğunu ve kendine özgü bir yaşam tutkusunu da işler. Uyumsuzluğu, yaşam biçimi ve anlayışıyla Baal, Brecht'i de betimleyen bir figürdür.(Marianne Kesting, “Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro”1985, S.s. 77-78.)

İlk oyununun ardından edebiyat çevrelerine giren Brecht, aralıklarla Trude Hesterberg'in Vahşi Sahne'sinde ve Karl Valentin'in tiyatrosunda çalışma fırsatı bulur. Bu arada çeşitli dergilerde şiirleri, eleştirileri ve kısa öyküleri yayınlanır. İkinci oyunu “Gecede Trampetler”i 1920 yılında yazar. Devrimci eylemin başarısızlığa uğraması ve karşı devrim hareketinin (Temizlik) başladığı bu dönemde, Kleist Ödülü'nü almaya hak kazanan bu oyunuyla Brecht, Münih'in edebiyat ve tiyatro çevrelerinde sıra dışı kişiliği ve yeni tiyatrosuyla boy göstermeye başlamıştır artık. (Candan, “Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro”, 1994, s. 144.)

Theatral biçiminin ilk sinyallerini verdiği bu oyununu Oda Tiyatrosu'nda sahneler. “Baal”deki gibi birbirinden ayrı yer-zaman-mekan yerine, dramaturjik açıdan beş perdede, beş dramatik mekan üzerine yazdığı, nedensellik bağlarını ve birlikliğini gözettiği bu oyununda Brecht, her perdenin başına, “epikleştirme” adına kullanılan başlıklar koymuştur. Küçük burjuvanın sevimsiz, insafsız, bayağı özelliklerini yeren bu oyunda Brecht, sahneleme aşamasında eğlencelik, boş tiyatro anlayışına karşılık ve burjuva yergisi olarak sahneye pankartlar asmıştır. (“Herkes Kendi Derisi İçinde En İyidir” veya “Bu Kadar Romantik Bakmayın” vb) 1922 yılında da Deutsches Theater'da, sahnelenmiş olan “Gecede Trampetler” için, oyunu sahneleyen Herbert İhering düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

“Brecht bu oyunda savaş vurguncusu ve yapmacık düşünceleriyle, Balick Ailesinde, öte yandan da nişanlısı bir başkası tarafından gebe bırakılan ve Spartakiis hareketine katılmak yerine, ayaklanma gecesi kendi sorunlarıyla uğraşan, ‘özel

yaşamını' sürdürmek uğruna, o gece nişanlısıyla yatan Kragler figüründe Alman küçük burjuvazisinin şaşkıncu görüntüsünü çizer.” (Kesting, “Brecht”,1985 s. 39.)

Brecht'in 1921 yılında kaleme aldığı “Kentlerin Fundalığında” oyununda yine Wedekind'den izler görülür. Oyunun içindekiler, bir ön konuşma ile önden verilir. “Kapitalist düzendeki ailenin acımasızca sergilenişi ve insan ilişkilerinin salt ödeme gücü düzeyine alçalışı” (Kesting, 1985, s. 79.) “Kentlerin Fundalığında”nın içeriğini oluşturur. Gelişen sanayileşme ve oluşan daha iyi yaşam özlemi içinde hayatlarını sürdürmek amacıyla köyden kente göç eden insanların, büyük kentteki yaşama mücadelesini ve buradaki yazgılarını simgeleyen oyunun oluşum sürecinde Brecht, gerçek kavga olarak nitelendirdiği sınıf kavgasının yakınlarında dolaştığını fark etmiştir. Nihilizme yaklaşan savaş sonrası karamsarlığı taşıyan bu oyunda Brecht,(Candan, 1994, s. 144.) uyguladığı ilginç bir yöntemle, her tabloda önce saat ve tarih belirtme yöntemiyle de, olan kavgaların eş zamanlı ya da birbirinden farklı dönemlerde geçtiğini belirterek, yer ve zamanı kendi başına birer dram ögesi olarak kullanmış, kendinden sonraki absürt yazarları da etkilemiştir.

“Küçük Burjuva Düğünü” adlı oyununu da Brecht, kutsal kitaptan ayet ve dualarla, evlenme töreniyle ve bir dizi bayağılıkla tatlandırarak, toplumsal ahlak çöküşünü gözler önüne sermiştir. Damatla aralarında sevgi bağı olmadığı halde varmış gibi gösterilen gelin, beş aylık hamiledir. Üstelik damadın en yakın arkadaşından hamiledir ve damadın da gözü başkasındadır. Birbirinden kopuk diyaloglar, ilgisizlik ve absürd durumlar ayrıca oyun boyunca dökülen mobilyalar, çürümüşlüğün simgesi olarak değerlendirilir.

Bu dönemde Alman ekonomisine büyük bir darbe iner. Alman kömür ve çeliğin dörtte üçünü sağlayan Ruhr Havzası Fransızlar tarafından işgal edilir. Enflasyonla zenginlikleri bir kat daha artan sanayiciler ile yığınların sefaleti arasında uçurumlar oluşur. Devlet, “Mark”ın değer kaybetmesi durumunu kendi çıkarına uygun bir şekilde telafi eder fakat halk kitleleri bundan habersiz olarak hayat pahalılığında yakınıyor ve bu umutsuz durumda Weimar Cumhuriyeti'ni sorumlu tutar. Ağır sanayiciler ise, hem

kaybettikleri pazarları yeniden ele geçirmek hem de savaş tazminatı yükünden kurtulmak için Almanya'yı saldırgan ve milliyetçi bir dış politikaya sürükler. Serüvencilerden oluşan silahlı çeteleri desteklerler. 25 Eylül 1923'te bütün bu çeteleri ya da kendi deyişleri ile "Mücadele Birliklerini" tek bir örgüt halinde birleştirirler. Başına da Adolph Hitler geçer.

1923 yılında, Lion Feucntwanger ile Marlowe'un "II. Edward'ın Yaşamı"ndan yaptığı uyarlamayı sahneye koyuşuyla başarı elde eden Brecht bu oyunla, dönemin Almanya'sında imparatorluğun çöküşü ve I. Dünya Savaşının yüklediği umutsuzluk, kahramanlık özlemi duygularını ele almış, aynı zamanda da halk arasında klasik tarihsel oyunların beğenilmesi hislerini de okşamıştır. Tiyatrosunu oluşturan temel ilkelere belki de en önemlisi olan insan ilişkilerini tarihsel ve toplumsal ilişkiler içerisinde değerlendirmek, Brecht'in bu uyarlamasında da göze çarpan bir özelliktir. Ayrıca "gestus"u söze yeğ tuttuğunun da ilk belirtileri ortaya çıkar.

Daha önce Büchner ve Büchner'e oranla daha güçsüz ama daha kararlı bir biçimde Grabbe'nin yaptığı, tarihi tüm ilişkileriyle inceleme ve işlemede Brecht de yetkinlik kazanmıştır. Epik üslubu nesnelleştirici, somut bir oyun tarzı olarak geliştirmesinin özellikle büyük önem taşıdığı bu oyundan sonra Herbert İhering şu eleştiriyi yapmıştır:

"Brecht'te büyüklük, yerini uzaklığa (mesafe'ye, distans'a) bıraktı. Bu, onun tiyatro tarihine geçen bir eylemdir. Oyun kişilerini atomlarına ayırmayı bırakıp, onları gözlem uzaklığına iteledi. Oyuncudan yüksek gerilimli taşkın kendiliğindenliği aldı, yerine sahne olayının hesabını vermeyi koydu. Açık, duru tavırlar istedi. Yerli yersiz duygu uydurmacaları yok. İşte budur nesnel 'epik' üslubu yaratan." (Kesting, 1985, s. 80-81.)

Bir sonraki yıl, Max Reinhardt'ın davetiyle, Berlin'deki Deutsches Theater'da dramaturgi çıraklığı yapmaya başlar.(Candan, 1994 , s. 145)Karl Zukmayer ile birlikte çalışan Brecht, Berlin'de, Bronnen'in "Babayı Öldürmek" adlı oyununu yönetmek istediğini Bronnen'e önerir. Bu çalışma sırasında geçen bir anısını Bronnen şöyle anlatır:

“Aslında kişilik olarak son derece çekingen ve ürkek olan Brecht, sanat söz konusu olduğu zaman şaşmaz bir kesinlikle davranır. Böyle durumlarda otoriteymiş, değilmiş umursamazdı. Yukarıda sahnede... Bir Agnes Straub’un ve bir Heinrich Georg’un iri gövdeleri duruyordu... Derken içeri bu zayıf, orta boylu bile sayılamayacak Augsburglu girdi ve kuru, kesin bir sesle yaptıkları her şeyin bombok olduğunu söyledi.” (Kesting, 1985, s. 38)

Diğer bir oyunu “Adam Adamdır”, Schumacher’in saptadığı gibi, bir tez ve onun kanıtlanması biçimidir. (Kesting, 1985, s. 81) Bireyin yok oluşunu, Galy Gay’in, kendi halinde bir hamalken, bir gece içinde nasıl kişiliğinin çözülüp, dağılıp kasaplaştığının öyküsü anlatılır bu oyunda. Balık almak üzere yola çıkan Galy Gay, kendini askeri barakalarda bulur ve soygun amacıyla orada bulunan İngiliz askeriyle karşılaşır. Ekiplerindeki bir arkadaşlarını kaybeden askerlerden içtima sırasında kaybolan kişinin yerine geçme teklifi gelince reddedemez. Kayıp asker içtimadan sonra da dönmeyince, Galy Gay onun yerine yaşamaktan kurtulamaz. Sahtekarlığı sonucunda da bir mahkeme sahnesinde ölüme mahkum edilir. İnsanlar da dahil olmak üzere nesnelere, içinde buldukları üretim ilişkileri aracılığıyla üretildiğini gösteren Brecht, Brecht, yer ve zaman sıçramalarını dramaturjik anlamda hiç sorun etmemiş, gerçekte kurulan bağlantının önemini öne çıkarmış, projeksiyonlar, eklentiler, başlıklar, numaralar ve durumu kolay anlaşılır, soğukkanlı bir oyunculuk tarzıyla, eski tiyatroya karşı daha keskin bir duruş sergilemiş, toplumsal yönelişini daha belirginleştirmiştir. (Elizabeth Wright, “Postmodern Brecht” 1998, s. 51)

1923 yılında Brecht’in epik sahne estetiğinin gelişmesinde büyük ölçüde etkisi olan Erwin Piscator ile, Hasek’in “Aslan Asker Schweyk” oyunu üzerine çalışırlar. (Candan, Ayşın, 1994, s. 144.)

Brecht, Piscator’un tiyatrosunda, özdeşleşmeyi tamamen ortadan kaldırmasından ve bunu sahne düzenindeki değişikliklerle ve teknik olanakları (film, slayt, mekanik düzenekler vs) sonuna kadar kullanarak başarımından kuşkusuz etkilenmiştir. Piscator’un agit-prop politik tiyatro anlayışından, düşünce ve sanatsal anlayış açısından ayrılan Brecht, bu çalışmadan sonra Piscator’un yanından ayrılır. Fakat dostlukları ve fikir alışverişlerini mektuplarla sürdürürler. Piscator bu ayrılığı “Çalışmamıza engel olan üzücü bir tesadüf” (Erwin Piscator, 1979, s. 5.) olarak adlandırır.

Zamanı, “burjuva dünyası üzerinde tufanın patlaması” olarak niteleyen Brecht, Berlin’de bulunduğu sıralarda, küçüklüğünden beri kendini etkileyen sol görüşü temellendirme çabasıyla Marksizm’i öğrenmeye başlamıştır. İnsanın insan tarafından sömürülmesini en uç noktalara getiren, işçi sınıfının tüm simgelerini ve yönelişlerini (sözcüklerini, taleplerini, anti-kapitalist tavırlarını) malzeme olarak kullanan bir devlet sistemi içinde, ayakta kalabilmek için tüm değerleriyle savunduğu düşünce sisteminin detaylarına iner. Dolayısıyla yapıtlarını ve yaşam sistemini de bu doğrultuda değerlendirmeye başlar.

“Üç Kuruşluk Opera” yapıtında Brecht, her zamanki gibi seyirciyi düşündürme amacındadır. Johny Gay’in “Beggar Operası”ndan esinlenerek oluşturduğu bu eser büyük bir başarıyla sonuçlanır. Yeraltı dünyasının insanlarıyla büyük burjuvazi arasında koşutluk kuran Brecht, burjuvazi ile gangsterleri eşit değerde tuttuğu, alay ve taşlamayı derinleştirdiği bu oyununda zaman zaman parodi olmaktan çıkıp saldırganlık boyutuna geçer. Erkeklerin ve kadınların meta haline düşürülmeleri, aynı zamanda yabancılaşmış emeklerini vermeleri işlenir.(Kesting,1985,s. 46.)“Mahogony Kentinin Yükselişi ve Düşüşü” eserinde de bilinen epik dramaturgi korunmuş ve epikleştirme araçlarından faydalanılmıştır. Bu üçüncü operasında Brecht’in Marksist görüşlerinin somutlaştığı görülür. Bu kentte insanlar parayla her şeyi elde edebileceğini düşünürler. Parası olmayanları ise bekleyen şey elektrikli sandalyedir. Bir başka deyişle, “Kapitalist toplumun olumsuz bir ütopyası”(Kesting, 1985,s. 46.)“sergilenir.

1929 yılı Almanya için hem kültürel hem de sosyal ve siyasal yaşamında oldukça kritik bir yıldır. Kapitalizmin üretim fazlalığından kaynaklanan bu bunalım döneminde işsizlik olağanüstü boyutlara ulaşır. Binlerce orta ve küçük ölçekli işletme iflas eder, bankalar kapatılır. Küçük ve orta köylüler hayvancılıkla geçimlerini sağladıkları için, gerekli yem ve hububatı çok yüksek fiyatlarla almak zorunda kalırlar. Tarım vergilerinin de yükseltilmesi, Alman köylüsünün felaketini oluşturur. Bu sefaletin sorumlusu olarak da “Sosyal Demokrasi”yi ve “Sistem”i görürler. Bunun sonucu olarak da ayaklanırlar. Bu ayaklanma dalga dalga tüm Almanya’ya yayılır. Prusya’daki Sosyal

Demokrat hükümet, hareketi şiddetle bastırmaya çalışır fakat eylemler yatışmaz. Tersine şiddet yaygınlaşır. Bu kötü koşullar, elbette ki kültür ve sanat yaşamını da etkiler. Brecht de, bu atmosfer içinde toplumcu görüşlerin ışığında, “Didaktik-Öğretici” oyunlarını yazmaya başlar. 1929 yılında “Baden Baden Öğretici Oyun”u, “Lideberghlerin Uçuşu”, “Evet Diyen ve Hayır Diyen” ve “Önlem” oyunlarını yazar. Sahnede anlatılan eylem sayesinde devrimci davranış tarzının gösterildiği bu oyunlarda seyirci, toplumcu düşüncenin oyunlaştırılmış bir öğretim kitabını da bulmuş olur. “Evet Diyen ve Hayır Diyen” de uyguladığı “anlama-kabul etme” durumu, “Önlem” de daha gelişmiş bir biçimde ortaya çıkar. Bir duruşma biçiminde olan ve akılsızca davranışları yüzünden bir devrim hareketini tehlikeye atan genç devrimcinin arkadaşları tarafından öldürülmesi üzerine olan bu oyunda, anlatı içinde anlatı, canlandırma içinde canlandırma yani, epik tiyatro içinde epik tiyatro gösterim biçimi uygulanmıştır. “Meta insanın uğruna çalıştığı metadan daha değersiz olduğu sergilenen bu oyunda” (Walter Benjamin, “Brecht’ i Anlamak”,1984, s. 123.)

, eylem ve eyleme bakış durumunu iç içe yürütülmüştür. Sürgün yıllarında Brecht ile sıkça birlikte olduğu dostu Walter Benjamin, Brecht tiyatrosunun tavrını şu şekilde açıklar:

“Yazarın öğretici ve yol gösterici bir tavır da takınması gereklidir. Ve bu, bugün her zaman olduğundan daha fazla talep edilmektedir. Diğer yazarlara bir şey öğretmeyen yazar, hiç kimseye öğretmez. Öyleyse can alıcı nokta, ürünün bir model olma karakteridir. Diğer yazarları öncelikle üretime yöneltmeli ve ikinci olarak da kullanmaları için gelişmiş bir araç sunabilmelidir. Bu araç, ne kadar çok tüketiciyi üretim süreciyle ilişkiye sokarsa, kısaca ne kadar fazla okuyucu ve seyircinin sürece katılımını sağlarsa, o denli iyi bir araç olacaktır. Böyle bir modelimiz vardır. Brecht’in Epik Tiyatrosu.” (Walter Benjamin, “Brecht’i Anlamak”, 1984, s. 123.)

Brecht’ in yaşadığımız dünyayı diyalektik yoldan değiştirme-dönüştürme düşüncesi, Brecht ile aynı görüşü paylaşan besteci Hans Eisler ile işbirliğini getirir ve bu işbirliği ilk kez Brecht’ in en önemli oyunlarından “Önlem”de gerçekleşir. Eisler’ in müzik anlayışı, Brecht’ in müzik anlayışını da açıklar niteliktedir:

“Sözsüz müzik büyük önemini ve tam gelişimini yalnızca Kapitalizm’de sağlamıştır. Bu, konser müziğinin dönüştürülmesi görevinin sözün yardımı olmaksızın

başarılamayacağı anlamına gelir. Ona göre, yalnızca böyle bir yardım konseri politik bir miting alanına dönüştürülebilir.” (Benjamin, 1984, s. 123.)

Tiyatronun artık proletaryanın davası olarak ortaya konduğu, öğrenerek öğretme zorunluluğunun getirildiği bu dönemde Brecht’ in öğretici oyunlarının akılcı, sert ve kuru üslubu kendi dış görünüşüne de yansımıştır. Daha sonra ise kendini bir kuramcı ve ahlakçının disiplinli davranışlarına bırakır. Epik-Diyalektik Tiyatro kuramını bir çizgiye oturtur ve yeni bir dünyayı hedefleyerek, yeni bir tiyatro anlayışını yetkinleştirmeye başlar.

1923 yılındaki Ruhr Havzası bunalımı sırasında büyük sermaye sahipleri ve sanayiciler sayesinde yükselen Nazizm ve Hitler, bunalımın geçmesiyle Alman burjuvazisi tarafından beklemeye alınmıştır. Hitler tutuklanmış, bir süreliğine dinlenmesi sağlanmıştır. 1929’daki hükümet bunalımı, Hitler ve Nasyonal Sosyalizmin yeniden ortaya çıkması için en elverişli ortam olmuştur. Seçim öncesi gerçek bir bunalım içinde olan Alman halkından gençler iş ve umutlu bir gelecek beklerken, esnaf yardım gereksinimi içindedir. Halk karnını doyuracak koşulları istemektedir. Böylesine uygun bir durumda, Hitler bir umut gibi görünür milyonlarca mutsuz insana.

14 Eylül 1930 yılında, gerçek bir galibiyetle Nasyonal Sosyalist Parti başa geçer. 1931 yılında ise büyük düzenbazlıklarla yeni seçimler yapılır. Naziler zafer kazanır. Ama parlamentoda çoğunluğu sağlayamazlar. Sosyal demokratlar oy kaybına uğrarlar. Komünistler, sandalye sayılarını arttıırırlar. Ancak sosyal demokratlarla komünistler arasında da amansız bir mücadele olduğu için gün yine Hitler’e doğar.

Almanya’daki ürkütücü gelişmeler, Nazizm’in yükselişi gibi siyasal koşullar Brecht’ in soyut düşüncelerden uzaklaşıp, doğrudan siyasal davranışlar göstermesine sebep olur. 1930 yılında yazdığı “Mezbahaların Kutsal Kızı Johanna”da, Kutsal Yardım Ordusu Görevlisi Johanna Dark, 1929 Borsa Felaketi önünde Chicago’nun mezbahalarında proleter bir kahramana dönüşür. Et krallarının kendi aralarındaki pazarlığı, işçilerin bu pazarlıklar arasındaki ezilmeleri, tepkileri, büyük baş hayvan borsasının gidişi ve tüm

bunlar içerisinde Johanna'nın çizgisini işleyen bu oyununda Brecht, olayların özetlerini ve yorumlarını baş karakterin monologlarıyla olaylar arasına serpiştirmiştir. (Kesting, 1985, s. 87.)

Berlin, 1932 yılının Ağustos ayında SA'lar (Hücum Birlikleri) tarafından kuşatılır. Hitler, Cumhurbaşkanı Hindenburg'dan iktidarın kendisine devredilmesini ister. Red cevabını alır ve Hindenburg bu konuyu bir basın açıklaması ile kamuoyuna açıklar. Naziler bu durumda ağır bir darbe yemiş olurlar. Fakat buna rağmen, parlamento başkanlığını Katolik Merkez Partisi'nin desteği ile Göring' in alması üzerine, Naziler avantajlı duruma gelirler. Kasım ayında yeniden seçimlere gidilir ve Naziler bu seçimde iki milyon oy kaybeder. Bu kayıp Sosyal Demokrat, Komünist ve Sosyalist çevrelerce, Nazizm'in gerilediği düşüncesini uyandırır.

Hindenburg'a devlet yönetimini Hitler'e verme baskısı sürerken, Nazizm de kaba güç gösterilerini açıkça sürdürmeye devam etmekte ve kendi gücünü özel çalışmalarla besleyip büyütmektedir. Sonunda devlet teslim olur ve 30 Ocak 1933'te Herr Adolph Hitler hükümeti kurmakla görevlendirilir. Partiler ve sendikalar kapatılır. Ardı ardına işçi, sosyalist, komünist ve aydın avı başlar. Bu durumda Brecht'e de yol görünür. Brecht ailesi ve birkaç arkadaşı ile İsviçre'ye kaçar. Bütün eserleri de Berlin Opera Binası önünde yakılır. 1948 yılında Doğu Berlin'de sona erecek sürgün yılları başlamıştır artık.

1933-1938 yılları Brecht' in en üretken yılları olmuştur. Hitler'in "Yahudiler ve Ariler" şeklinde yaptığı ayrımın karşısına, "Sivri Kafalar ile Yuvarlak Kafalar" adıyla bir tez koymuştur. İnsanlığın sınıflara ayrıldığı gerçeği. Savunduğu bu tezi de Hitler'in yönetime gelişini yaşanan süreçle birlikte gelişen olaylar doğrultusunda kanıtlamaya çalışmış ve eş zamanda geçen olayları belirtmek için radyo haberlerini kullanmıştır. Ayrıca, daha önce de örneğini verdiğimiz gibi, bir fahişenin rahibe kılığında, onun düşüncelerini açığa serdiği, epik tiyatro içinde epik tiyatro anlatım tekniği bu oyunda da karşımıza çıkmaktadır. (Kesting, 1985, s. 87.)

Geleneksel dramaturgi kurallarına uygun olarak, kapalı bir oyun olmayıp, birbirinden tümüyle bağımsız sahnelerden oluşan “III. Reich’ 12m Korku ve Sefaleti” adlı oyununu 1935 yılında Paris’te yazar Brecht. Gerçekçi sahneler kullandığı bu oyununda görgü tanıklarından ve gazete kupürlerinden yararlanan Brecht, III. Reich 12ya da Nasyonal Sosyalizm kimliğiyle resmi geçit yapan terör düzeninin, insanlar arasındaki tüm ilişkileri kaçınılmaz bir biçimde yalanın yasasının hükmü altına girdiğinin anlatıldığı bu oyun için, Walter Benjamin şöyle der:

“Bu dizi, Alman Sürgün Tiyatrosu için, bu tiyatronun gerekliliğini ilk kez elle tutulur tarzda gösteren, politik ve sanatsal fırsatı temsil eder. İki öge (politik ve sanatsal) burada tek bir öge halinde kaynaşmıştır. Sürgündeki bir oyuncu için SA’yi (...) mesela iyi kalpli bir oyuncunun Iago’yu oynamasından çok farklı bir görev olduğunu görmek kolaydır. İlkinde politik bir savaşçı için, kendini yoldaşlarının katili yerine koyma anlamına geleceğinden özdeşleşme uygun bir yöntem değildir. Değişik bir oynama tarzı, açıkça ‘Epik’ tarz burada yeni bir haklılık kazanır.”
(Kesting, 1985, s. 87.)

1937 yılında, tek mekanda ve olayın gerçek süresine uygun bir şekilde geçen, bir karakterdeki değişim sürecini işlemek istediği için özellikle Aristotelesçi biçimi uyguladığı “Carrar Ana’nın Silahları” oyununu sergiler. Bu yapıtında, seyirciyi tam bir duygudaşlıkla oyunun içine katmak amacıyla Aristotelesçi gerilim çizgisini seçmiştir. Böylelikle “Carrar Ana’nın Silahları” oyununu amaçladığı propagandist işleve taşıyabilmiştir.

Otuz Yıl Savaşları’nı ve kişilerin tragedyası dışında, doğrudan doğruya savaşın tragedyasını da anlatan oyunu “Cesaret Ana ve Çocukları”, “savaşta kaybeden ya da kazanan yoktur” temasıyla, tümel bir yazgının içinde tikel yazgıların nasıl var olduğunu gözler önüne sermiş ve böylece epik dramaturgiye özgü olan tümel yazgının sahnelenmesini sağlamıştır. Savaş alanlarını kendine pazar olarak gören Cesaret Ana, bu uğurda üç çocuğunu da yitirir. Buna rağmen hala bir şeyler kazanma, kendisine bir pay çıkarma umuduyla parçalanmış orduların arkasından gitmeyi sürdürür.

Danimarka’da, Swendborg’ da bir köy evinde geçirdiği yıllarda yazdığı bu eserler ve devamında gelecek olan “Sezuan’ ın İyi İnsanı”, “Lukullus’ un Sorgulanması” gibi oyunlar ile “Düzensiz Ritimli Uyaksız Şiirler Üzerine” ve “Gerçekçi Yazım Tarzının Boyutları ve Çok Yönlülüğü” adlı denemeleri Brecht’ in tiyatro ve edebiyat kariyerine büyük ölçüde verimlilik katmıştır. Swendborg’ da, Skovsbo kıyısında, badanalanarak çalışma odasına dönüştürülen bir ahırda Brecht, bir çok değerli yapıt ortaya çıkarmıştır. Benjamin bu “çalışma odası” ndan şöyle söz eder:

“Brecht’ in çalışma odasının tavanını destekleyen kalasa boyayla şu sözleri yazmıştı: Gerçek Somuttur. Pencerelerden birinin eşiğinde kafasını sallayabilen tahtadan eşek duruyordu. Brecht onun boynuna da şöyle bir yafta asmıştı: Bunu ben bile anlamalıyım.” (Benjamin, 1984, s. 58.)

Marksizm’de karşımıza çıkan tezlerden biri olan “insanın kendisine yabancılaşması” olgusu ve bilimsel sosyalist bir dünya görüşüyle yazdığı “Sezuan’ın İyi İnsanı” adlı oyununda Brecht, seyirciyi sonuca yaklaştırmıştır fakat her zaman olduğu gibi bırakılan bir cevap vardır. Sezuan kentine, yeryüzünün yeterince iyi olup olmadığını araştırmak üzere üç tane Tanrı gelir. Eğer dünyada iyi insan olabilmek adına onuruyla yaşayabilen tek kişi dahi varsa, bu dünya olduğu gibi kalabilecektir. Fakat Sezuan döneminin, yani sefaletin insanların yaşam standardı olduğu, yoksulluğun en yüksek sınırlara ulaştığı sistemin içinde “iyi insan” olunamayacağı, karşılına çıkan bir kişi tarafından onlara gösterilir. (Wright, 1999, S.s. 57-59.) Oyunun sonunda da “Yeni bir insan mı yaratmalı? Yoksa yeni bir dünya mı? Acaba başka tanrılar mı olmalı? Yoksa hiç mi olmamalı Tanrı?” (Brecht, “Sezuan’ın İyi İnsanı, 1999, s. 244.) sorusuyla da seyirci sorgulamaya yöneltilir. Böylece bilimsel sosyalist dünya görüşü yine açığa çıkmış durumdadır.

Marksist yaklaşımla ele aldığı “Lukullus’ un Sorgulanması”, aslında önce radyo için yazılmış olup sonradan tiyatro sahnesine uyarlanmış olan bir oyundur. Adından da anlaşılacağı gibi, bir duruşmaya dayalıdır. Oyunun başında iki zıt düşüncüyü ortaya koyarak, yerleşmiş olan kahramanlık kavramının tartışmasıyla aslında, alışılmış savaş olgusuna tersten bir bakış getirmiştir. Lukullus’ un gömülmeye gitmesiyle başlayan

oyun, bunun sebebini açıklar nitelikte bir geriye dönüşle sürer. 53 kenti yakıp yıkan Lukullus' u mahkemede yargılayanlar ise, "kahraman"ın bir şekilde zarar verdiği halktan insanlardır. Değindiğimiz "öğreti oyunları" ndan biri olan "Lukullus' un Sorgulanması" öncekilere oranla daha olgun bir eser olarak değerlendirilmektedir.

"Efendi" ve "Uşak" ilişkisini daha çok özel bir durumda işlediği "Bay Puntila ve Uşağı Matti" oyununda, iki farklı sınıfa ait olan insanın çeşitli konumlardaki durumları sergilenmektedir. Siyasal anlamda içeriğin ağır olmadığı fakat güldürü öğelerinin yoğun olduğu, tiyatro sanatı içinde halk söylencelerinin tarihsel nitelikli biçimiyle bağlantılı olarak yazın içerikli revü türü ile ilgili çalışılan ve çağdaş deneyler yapılan bu oyunda, Alman halk söylencelerine özgü macera ve hicivlerden yararlandığı bir "halk oyunu" özelliği görülür.

1939 yılında, Alman Birlikleri'nin Danimarka'yı işgal etmeleri üzerine, Brecht' in oyuncu eşi Helena Weigel ile birlikte İsveç'e kaçmaları gerekir. 1940'da Amerika'ya gidebilmek için Helsinki'ye geçmek zorunda kalırlar ve burada Finlandiyalı bir ozan olan Hela Woulijjoki ile tanışıp, onun çiftliğinde dört ay geçirirler. Naziler' in kolları Finlandiya'ya da uzanınca Brecht Moskova'ya gitmek zorunda kalır. Burada çalışma olanağı bulamayan Brecht' e, işçi sınıfına ve toplumluluğa entelektüel seviyede sempati duyan bir burjuva aydını gözüyle bakılır. "Proletarya diktatörlüğü değil, proletarya üzerinde diktatörlük..."olarak değerlendirilen bu tutum karşılığında Brecht, 1941 yılında bir İsveç şilebi ile California kıyısındaki San Pedro' ya gider, ardından da Hollywood yakınlarındaki Santa Monica' ya yerleşir. Yaşamını filmlere senaryo yazarak sürdürmeye çalışan Brecht, Hollywood film piyasasını "zihinsel kötürümlük" olarak nitelendirip, bu ticari çarkları içinde yıpranır ve bu yılları hep pişmanlıkla anar.

Kendisi her ne kadar Almanya'dan uzak olsa da, Hitler'in yaşattığı dehşeti bilen, yaşayan ve bu gelişimin sonucunu gören bir aydın olarak Brecht, "Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi" adlı oyununda Elizabeth döneminin tarihsel oyunlarının dramaturjik yapısını, kendi teatral düşüncesi boyutunda model olarak alarak kullanmıştır. Ayrıca bu oyununda Brecht, iletmek istediği düşünceleri daha önce

kullandığı yabancılaştırma teknikleriyle, yalnız özdeyiş biçiminde değil, aynı zamanda Elizabeth Tiyatrosu'nun yazım (dil) ve oyunculuk (büyük tavırlar) tarzıyla da sağlamıştır. Bu durumda da Brecht, Hitler'in sanat anlayışını alaya almış, uyguladığı sistemin caniliğini, aşağılıklığını gözler önüne serme durumunda bulunmuştur. Ayrıca Brecht Tiyatrosu'na Piscator Tiyatrosu'ndan geçen projeksiyon kullanma yöntemi burada, her sahnenin sonuna o sahnenin hangi tarihsel olayı karşıladığını gösteren yazılarla belirmesiyle karşımıza çıkar.

“Simone Machard' ın Yüzleri”nde, Naziler Fransa'yı ele geçirmişlerdir. Simone' nin on yedi yaşındaki kardeşi de bu savaş içinde görevlidir ve bu sırada öğretmeninin ona verdiği “Jeanne Dark” ı okumaktadır. Almanlar' ın Fransa'yı tümüyle ele geçirme çabaları içinde Simone kendini okuduğu karakterle özdeşleştirmeye başlar ve düşünde kendini Jeanne Dark olarak görür. Ve girdiği direniş uğrunda hayatını kaybeder.

1944 yılında yazdığı “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunda Brecht, yaşadığımız toplum düzeninde, sevgi iyilik, kahramanlık gibi tüm değerlerin kendi başına değişmez değerler olarak benimsendiğini, bu değerlerin alabildiğine yozlaştırılarak sömürü aracı haline dönüştüğünü, tüketim toplumunda “anne sevgisi” gibi en doğal ve insancıl duygunun bile doğallığını, insancılığını yitirmiş, bir mülkiyet tutkusuna dönüşmüş olduğunu gösterir. Bir Çin hikayesinden esinlenerek yazdığı bu oyunda Brecht, bir sonuca varmıştır. “Çocuk ona bakana verilmeli, araba sürene, toprak işleyene.”

“Schweyk” oyununu Brecht, “Bay Puntila ve Uşağı Matti”de olduğu gibi, eski halk söylencelerinin maceralarından ve muzipliklerinden yararlanıp, bir halk oyunu türünde kahramanın başından geçenleri anlatıp, balad türüne yakın sahneler dizisinden kurmuştur. Başına, savunduğu şeyler uğruna gelmedik şey kalmamasına rağmen yine de ayakta kalabilen Schweyk, çoğunluğun yani halkın bitmezliğini, yok olmağını, baskın güce karşı direnilebileceğini gizemsel bir boyutta gösterir durur oyun boyunca fakat bu simgesellikle Brecht, gerçek bir insandan öte, insanlara yaşadıkları dönem ve toplumsal koşullar bağlamında nasıl var olabileceklerinin yanıtını vermek üzere soru

işaretiyle yaklaşır seyirciye. Bu oyunun Brecht Tiyatrosu için taşıdığı bir önem vardır. Bunu Kesting şöyle betimler:

“Bu oyun, Brecht Tiyatrosu’nun bütünü içinde ilginç bir boyut taşıyor. Çerçevesi bir öyküye dayanmadığı gibi, hiçbir son da yoktur. Stalingrad önünde karlı stepte düş gören Schweik, gerçek bir kişiden çok bir mesel kişisi oluyor. Bu simgesellikle Brecht, tiyatrosuna yeni bir boyut daha kazandırıyor.” (Kesting, 1985, s. 97.)

Brecht, her yerde olduğu gibi, Hollywood’da da kendisine dost insanlar bulmuştur. Bunlardan biri de Charlie Chaplin’dir. 1944’lü yıllarda, Chaplin’in pantomime dayalı, fars kaynaklı stilize sanatı Brecht’i çok etkilemiştir. Birlikte çalışmaktan haz duyduğu bir diğer insan ve bununla birlikte Brecht’in “Galilei” kişiliğini canlandırmasında tavırlarının ve kişiliğinin büyük etkisi olan Charles Laughton sayesinde, “Galilei” önce Beverly Hills’de küçük bir sahnede sonra da New York’da sergilenme başarısına ulaşır. Daha sonra, milyonlarca insanı yok eden atom bombasıyla bitirilen savaş, Brecht için “bilim adamı” ve “bilim” kavramlarının yeniden gündeme gelmesiyle birlikte, Galilei sorunsalını da güncelleştirir.

Savaş sonrası, Roosevelt’in ölümü büyük değişimlere sebep olmuştur. Soğuk savaş stratejisi gelişmiş ve Truman rejimi aracılığıyla Marchall Planı pratiğe geçmiştir. Amerika, doğu bloğuna karşı yayılmacı bir ekonomik tasarı koyarken, Almanya’da da özellikle de kültür alanında solcu avı başlamıştır. 1947 yılında, kendini “Amerika’ya Karşı Etkinlikleri Araştırma Komisyonu” karşısında bulan Brecht, bu soruşturmadan kendini sıyırmayı ve soruşturmadan serbest kalmayı başarır. Ardından da, o günlerde kendini kabul eden tek ülke olan İsviçre’ye geçer.

“Antigone 1948” adlı oyununun ön çalışmasını oluşturur ve Margerete Steffin’in Greig’den çevirdiği “Yenilgi-Paris Komünü Üstüne Oyun” yapıtından yola çıkarak “Komün Günleri”ni yazar. Georg Büchner’in “Danton’un Ölümü” oyunuyla benzer özellikler taşıyan, birbirinden ayrı ve birbirini yorumlayan sahneleri içinde barındıran, burjuva sınıfı ve halk sınıfları içinde geçen olayları yüz yüze getiren bu oyun Paris Komününün, Fransız burjuva ve asil insanlarıyla Almanya’nın Bismarkı’nın birleşmesi sonucu nasıl yenik düştüğünün öyküsü anlatır.

Brecht'in sürgün yılları sona ermiştir. Prag Belediye Meclisi Üyesi olan bir arkadaşı sayesinde Doğu Berlin'e gelir. Berlin'e yerleşmesinin gerekçesini şu şekilde açıklar Brecht:

“Bay K, B kentini A kentine yeğlemiştir. A kentinde der bay K beni seviyorlar ama, B kentinde bana dostça davranıyorlardı. A kentinde bana hizmet ediyorlardı. Ama B kentinde bana gereksinimleri vardı. A kentinde beni sofraya davet ediyorlardı, ama B kentinde mutfağa davet ediyorlardı.” (Kesting, 1985, s. 115)

“Çürümüş ve yenilikten uzak, yıkılma zamanı gelen yer” olarak nitelediği Batı'dan geldikten sonra, düşlediği “yeni dünya”yı kurma çabası içerisine gireceğini ve bunun ancak Marksizm'in vatanı olan Almanya'da gerçekleşebileceğini savunmuştur. Nitekim Amerika'da kendisine Komünist Parti'ye girme düşüncesi olup olmadığı sorulduğunda verdiği yanıtla da bu tarihlerde izleyeceği yolun ipuçlarını vermiş oluyordu: *“Benim işim politika yapmak değil, yazı yazmak. Kuşkusuz Marx'ın tarihe ilişkin düşüncelerini öğrenmek zorundaydım. Akli başında oyunların bugün, böyle bir inceleme yapılmadan yazılabileceğine inanmıyorum.*

Düşündüğü gibi, “insana yaraşır bir yaşamın sürülebileceği dünya” kurma çabası, kuşkusuz büyük çatışmalara sebep olmuştur fakat en azından, sanatını istediği gibi uygulayabileceği, hatta devlet destekli bir tiyatroya kavuşmuştur. Karısı Helene Weigel ile “Berliner Ensemble” ı kurar Brecht. Batı Almanya'da siyasal düşünceleri yüzünden, Doğu Almanya'da ise sanatsal anlamda eleştirilerden kurtulamazken, Doğu Almanya'da siyasal, Batı Almanya'da ise sanatsal anlamda saygı duyulan bir insan olmuştur. Bu çatışmalara rağmen kurduğu tiyatroyu da en üst seviyeye çıkarmayı başarabilmiştir. Sıkı çalışmalarından sonra, tüm arkadaşlarını ve gençleri tiyatroya kabul etmesiyle, eserlerini arka arkaya sergiler.

Paris'te “Cesaret Ana ve Çocukları”nın sergilenmesiyle alınan birincilik ödülü ve ardından da Pekin Operası'nda dünya tiyatroları arasında ikincilik ödülü alınca, Berliner Ensemble' da sergilenmiş olan oyunlarının değeri anlaşılabilir olur. Oyunlarında sınıf çatışmasını işlerken, alt sınıfa karşı yanlı davranmaktan kaçınıp gerçekçi olan Brecht,

Doğu Alman seyircisinin tepkisini almış olsa da bu tutumunu sürdürmüş, söz konusu burjuvazi olunca yanlılığını bütünüyle ortaya koymuştur. Marksizm'in de yol göstermesiyle oluşan tavrıyla, "öteki" bakış açısıyla, ezilenlerin sömürülenlerin tarafından oyunlarını oluşturmuştur.

Berliner Ensemble' da, sanatını görsel boyutta ortaya koyan Brecht, daha çok mimik ve jestle ağırlık vermiştir. Başından beri karşı olduğu "özdeşleşme"yi yazdığı oyunları yönetirken de kırma yoluna gitmiştir. Yabancılaşma tekniklerinden yararlanmıştır. Genel olarak "yabancılaştırma" insanın insancıl anlamları yitirmesi, ekonomik anlamda da ürettiği mala yabancılaşmasıdır. Fakat Brecht'in uyguladığı yabancılaşma-yabancılaştırma, dünyada yaşanan siyasal, ekonomik ve bunun getirisi olarak sosyolojik değişimlerin iyi yönde gidebilmesi için tiyatrodan yararlanılması adınadır. Bu yüzden de oyunlarını hep soru işaretiyle bitirir ki seyirci değiştirebilmek için düşünme zamanı bulsun.

"Yabancılaştıran oyunlaştırma, oyunlaştırılan nesnenin tanınmasına olanak vermekle birlikte, aynı zamanda onu yabancı gösterir. Yani sahneye çıkarılan olay ve kişiler göreceleştirilmekte, pek doğal, herkesçe bilinen, anlaşılacak yanı bulunan özelliklerinden soyulup alınmaktadır. Bunun sonucu olarak; "Ama hep böyle miydi bakalım?" diye ister istemez soracaktır seyirci. "Ama hep böyle mi kalacaktır?"; "Koşullar değişirse olay ve kişiler değişemez mi peki?" sorularını yöneltecektir." (Brecht, Sanat Üzerine Yazılar, 1999, s.123)

Aristoteles'in "Katharsis" kavramına karşı çıkışı da, seyircinin yalnızca duygusal anlamda boşalmasını ve arınmasını yeterli bulmamasından kaynaklanmaktadır. Brecht'e göre bu yarardan çok zarar verir. Oluşturduğu Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışı içinde ise akli ön plana çıkartır. Episodlardan oluşan epik tiyatrodaki her sahne kendi içinde farklı bir bütünlük taşır ve başka olaylar sergilenir. Dramatik tiyatrodaki içten dışa gelişim söz konusuysa, Brecht Tiyatrosu'nda dıştan içe bir gelişim vardır.

Uyguladığı yabancılaştırma tekniklerini üç alanda, oyunculukta (gestus ve role yabancılaşma-yabancılaştırma) metinde (kesintiye uğratma, episodik yapı, açık biçim) ve sahnelemede (dekor, müzik, ışıklama, koreografi vb) gerçekleştiren Brecht'in "Cesaret Ana ve Çocukları" oyunu 1954 yılında katıldığı Paris Tiyatro Şenliği'nde

birincilik ödülü alır ve aynı ödülü ertesini yıl da “Kafkas Tebeşir Dairesi” oyunuyla bir kez daha almaya hak kazanır.

Marksist estetiğin klasik estetik anlayıştan ayrılışı, sanatı, gücünü etkinliğini kaybetmiş bir yapıda görmemesidir. Kişi eleştirel bakış açısıyla arayıcı, değiştirici, yaratıcı eyleminin evrendeki bilinçli parçasıdır. Bu anlayışla “Mutlak” olana her zaman karşı olan, kendine uygun olanı bulduktan sonra bile huzursuzluk yaşayan Brecht için bir düşünceyi benimsemek, o düşünceyi temsil eden görevlilerin her dediğine kuşku duymadan katılmak anlamına gelmiştir. Bunun için de her zaman “devinim”den yana olmuştur. Yeniliğe karşı olan coşkusu, kendisini ilişkilerinde ve sanatında geliştirmesine sebep olmuştur.

1956 yılında, geçirdiği kalp krizi sonucu hayata gözlerini yuman Brecht, Marksizm’deki diyalektik maddeci anlayışın tiyatrodaki karşılığını, “diyalektik eleştirel tiyatro” biçimini oluşturmak adına çalışmalar yapmıştır. Oyunlarını, dönemimizde her şeyin kendi karşısına gebe olduğu, gelişen teknoloji egemenliğinde ortaya çıkan zenginlik kaynaklarının yoksulluk kaynakları haline dönüştüğü düşüncesiyle oluşturan ve bu bağlamda da Marksist felsefeden yararlanan Brecht, gerçekleştirdiği siyasal felsefi yaklaşımında Marksist dünya görüşünü katı dogmatik bir tutum olarak değil, yaşamın diyalektik akışına uygun olarak eleştirel yaratıcı bir tutum olarak görmüş, Marx’ın insanın ilerlemesine yönelik geliştirdiği düşüncelerinde önceliği verdiği, “sınıf ayrımının ortadan kalkması gerekliliği” ni hemen hemen tüm oyunlarında gözler önüne sererek işlemiştir.

Bugüne değin tarihsel süreç içinde üretim gücünün artmasına bağlı olarak gelişimini tamamlamış ve sona ermiş sistemler, bir başka deyişle, antik üretimden köleci üretime, daha sonra feodal üretime ve son olarak da kapitalist üretime dönüşen sistemler gibi, bu eşitsizlik ortamını oluşturan anamalcı sistemin de kendi sonunu getireceğini, yerine toplumculuğun geleceğini savunan Marksizm’in bu görüşünü savunarak, seyirciyi bu yönde düşündüren bir tiyatro anlayışı geliştirmiştir.

Üretim ilişkileri tarafından belirlenen toplumsal ilişkiler, yaşanan çağı bu duruma getirmiştir ve sanatının yerini de böyle bir sistem içinde belirleyen Brecht, kapitalist düzende insan emek gücünün de bir mal konumuna düşürüldüğünü ve her mal gibi “mal-insan”ın da satın alınır ve kullanım değerinden yararlanılır bir biçime geldiğini savunan Marx’ ın düşüncesinden yola çıkarak, daha çok bilinçlendirme çabası gütmüştür.

Marksist eleştiri sanat olayının nedenlerini sorgularken, bu nedenlerin ekonomik koşullardan ve sınıf çatışmalarından kaynaklandığını öne sürmektedir. Sanat, sosyal-ekonomik nedenlerle incelediği, yorumladığı olayları politik açıdan da açıklamaktadır. Marx’ ın, kapitalist sistemin insanın doğasına aykırı olduğu düşüncesini doğru bulan Brecht de insanların eşit doğmadığına fakat her insan hayatının eşit ölçüde değer taşıdığına inanmıştır. Hegel’ in ve Feuerbach’ ın düşüncesinden yola çıkarak Marx’ ta netleşen “yabancılaşma” kavramını (Platon’dan beri kendisine yabancılaşmış insana törebilimsel sınırlar konulmuş, insansal zavallılığa ahlaksal değerler yüklenmeye çalışılmıştır. Bu durum da Marx’ a göre, egemen sınıfların tedirginliklerini kaldırmak, acı çeken insanları ise uyutmaktır. Üretim araçlarının özel mülkiyetiyle doğmuş olan yabancılaşma ortadan kalkmadan, insanlar da yabancılaşmayı aşamayacaklardır.) sanatının temeline oturtmuştur.

Marksizm’in temel taşlarından biri olan eşitlik ilkesi ve insanın değeri ölçüsünde, oyunlarında militarizmin ve faşizmin mantığını da gözler önüne sermiş, toplumcu sistemi savunmuş, özellikle küçük burjuva sınıfına yönelttiği darbelerle egemen bakış açısının, egemen sınıfının bakış açısı olduğunu ortaya koymuş, insandan yana bir toplum oluşturabilecek bir sınıfın yenilmesi gereken zorluklara karşı mücadele edebileceğini ve çözüm getirebileceğini göstermiş, tiyatroyu, dünyayı dönüşüme uğratmanın eğitici ve öğretici alanı haline getirmeyi başarmıştır.

Estetik üzerine hiçbir eser yazmamış fakat genel kuramı içinde sanata da değinmiş olan Marx, sanatı ekonomik yapıya bağlayarak ve aralarındaki bağın niteliği üzerinde durarak Marksist estetiğin temel ilkesini oluşturmuştur. Brecht de Marksist estetik ve

eleştiri kapsamında dünya görüşünü, politik, dini, ahlaki anlayışlarını geliştirmiştir. Brecht'in düşüncelerini geliştirme bağlamında öğretilerini diyebileceğimiz Marks'ın eleştirel bakış açısı, Brecht'in yaşadığı 1898-1956 arası tarihsel süreç, dönemin siyasal ve toplumsal koşulları, sürgün yıllarında diğer toplumlarda gördüğü yaşam şekilleri ve insanlar arası eşitsizlik bağlamında Brecht'in oluşturduğu Epik-Diyalektik Tiyatro Kuramı içinde oyunlarına yansımıştır.

2. NASYONAL SOSYALİST PARTİ VE BRECHT

2.1 NASYONAL SOSYALİST PARTİ'NİN OLUŞUM SÜRECİ

İtalyan faşizminden daha sonra ortaya çıkan ama her bakımdan ilk örneğini aşan ve kuramsal anlamda genelde “Faşizm” diye nitelenen olgunun Almanya’daki örneği “Alman Nasyonal Sosyalizm”in kökeni, bu ortamı yeşerten karmaşık Luther’cilik akımına kadar dayanır. Fakat bu Alman Nazizmi’nin, büyük sermaye çevrelerinin gerçekleştirdiği ve kullandığı totaliter bir diktatörlük, başka bir deyişle mali sermayenin en gerici, en ırkçı ve en emperyalist öğelerinin kurduğu, şiddete dayalı bir diktatörlük olduğu gerçeğini değiştirmeyecektir.

1500’lü yıllarda, Almanya tarihinde, boyutları açısından dünyada tek olan köylü ayaklanmaları gerçekleşmiştir. Protestanlık’ın kurucusu Luther de bu ayaklanmalarda köylülere karşı prensleri desteklemiştir. XVI. ve XVII. yüzyıllarda, ortak bir siyaset ve hanedanın olmamasının üzerine bir de Reform’un yarattığı din ayrılıkları eklenmiştir. Kırsal yaşamda feodalite yine canlanmış ve yerleşmiştir. Bunun sebebi de Luther’in kendisine büyük esin kaynağı olan köylü ayaklanmalarında prensleri, siyaset anlamında da otokrasiyi desteklemesidir. Bu durum Almanya’nın birleşmesine yüzyıllar sürecektir bir engel teşkil etmiş ve Alman halkına büyük yoksulluklar yaşatmış, köle durumuna düşürmüştür, sadece sınıflar arası değil, hanedanlar ve siyasal gruplar arasında da parçalanmaların yaşanmasına sebep olmuştur. Almanya’nın Yahudiler’den kurtulmasını isteyen Martin Luther’in, Yahudi düşmanlığı yanı sıra koyu bir devlet anlayışına sahip olduğunu şu sözlerinden anlıyoruz :

“(...) Üstelik Yahudiler ülkeden kovulurken ‘bütün paralarına, mücevherlerine ve altınlarına’ el konulmalıydı. Luther, ‘Sinagoglarıyla okulları ateşe verilmeli, evleri yıkılmalı... ve çingeneler gibi çergilere ya da ahırlara tıkulmalıdırlar... Bu sefalet içinde durmadan ağlayıp sızlayarak bizi tanrıya şikayet etsinler’ diyordu.” (Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi, 1986, s.232)

Kendisinden dört yüz yıl sonra Hitler tarafından yerine getirilecek olan bu öğütlerin dışında, 1525 yılında gerçekleştirilen köylü ayaklanmasında köylüler için söylediği “kudurmuş köpekler” “pis ve bayağı köylüler” sözleri ve Yahudiler üzerine yazdığı yazılarda kullandığı o güne değin hiç işitilmemiş ölçüde sert ve kaba bir dil de Naziler tarafından kullanılmıştır.

1648 yılında Vestfalya Barış Antlaşması ile son bulan ve Avrupa'nın büyük din savaşlarının sonuncusu olan Otuz Yıl Savaşları, Almanya'ya altından kalkamayacağı büyük darbeler indirmiştir. Zamanla Protestan-Katolik çatışmasından çıkıp, karışık bir taht kavgasına dönüşmüş ve yozlaşmış olan bu savaş, Almanya'nın kentlerini talan etmiş, taş üstünde taş bırakmamış ve nerdeyse nüfusun üçte birinin ölmesine sebep olmuştur. XV. yy.ın sonu ve XVI. yy.ın başında Almanya'yı saran reformda büyük özgür kentlerin gerçek bir bağımsızlık kazanmış olmaları, derebeyliğin bitişi, sanat ve ticaret anlamında gelişmeler yaşanması, Almanya'nın Avrupa'nın en önemli kaynaklarından biri haline gelmiş olması, bu savaşın sonunda imzalanan Vestfalya Barış Antlaşması (1648) ile son bulmuştur.

Bu antlaşmadan sonra “İmparator ve İmparatorluk” (Kaiser und Reich) deyimini ortaya çıkmış, bu da başta monarşik önderi ile siyasal bütünlüğü anlatıp, imparatorlukta yetkisi kalmamış bir imparatorla, imparatorlukta yetkisi kalmamış bir imparatorluk arasındaki karşıtlığı ortaya koymuştur. Almanya kendini toparlamaya çalışırken geri bir düzene dönmüş, “serf”liği yani toprak köleliğini yeniden kurmuşlardır. Tüm sınıflar (köylü, işçi, orta sınıf burjuvaları) prensin boyunduruğu altına girmişlerdir. Böylece Almanya'nın gelişimi bütünüyle durmuş, karmaşık bir sistem içinde ayakta kalmaya çalışır duruma gelmiştir.

Almanya'nın bu siyasal anlamdaki parçalanmışlığı, Napolyon Savaşları'ndan sonra da değişmemiştir. Küçükklü büyüklü otuz altı devlete bölünmüş olan Almanya'nın tek siyasal gücü, Prusya Krallığı olmuştur. 1848-1849'da bir takım liberallerin demokratik birleşmiş Almanya yaratmak amacıyla kalkıştıkları girişimin başarısızlıkla sona ermesi sonucu, Prusya Almanya'nın geleceğini eline almıştır. Zamanla da Avrupa'nın büyük

militarist devletlerinden biri olmaya başlamıştır. Her ne kadar toprakları çorak, madenden yoksun olsa da, nüfusları az, sanayileri yoksun, kültürü dar, soyluları bile yoksul olsa da, askeri bir devlet olmayı başarmış olan Prusya'nın ordusu büyük zaferlere imza atmayı başarmış, topraklarına toprak katmıştır. Böylece hiçbir halk gücüne, ideolojik bir temele dayanmadan, yalnızca "yayıma" politikasıyla ilerleyen ve gelirin neredeyse tamamının orduya verildiği bir yapay devlet ortaya çıkmıştır. Başta kral olmak üzere, ordunun devlet olduğu bir yönetim sistemiyle gelişmiş olan bu uygarlıkta halk yalnızca kullanılan araç durumuna düşürülmüştür.

İmparatorluk Almanyası'nın bilim, kültür ve ekonomi alanlarındaki az rastlanır başarı sayılabilecek kimi ivmeleriyle başarısız dış siyaset ile gölgelenmiştir. Devlet desteğiyle ilerleyen, bankerlerle, sanayicilerle kol kola yürütülen Almanya'nın ekonomik büyümesinin önemli kısmı 1870-1890 arasında sağlanmaya çalışılmıştır. İngiltere ve Fransa'ya karşı izlenen kötü dış politika iş ilişkilerini de etkilemiştir. Almanya'nın sanayileşmesi İngiltere'den geri olmasına rağmen, 1900'lü yıllarda üretilen çelik miktarı İngiltere'ninkinden iki kat yüksektir. Gelişmiş üniversite sistemi tarafından desteklenen Alman sanat, kültür, bilim ve teknolojisi yeryüzünde en üst çitalara çıkabilmiştir.

Tüm Avrupa'da etkisini gösteren 1848 Devrimleri, Almanya'da da kendini göstermiştir. Köylülerin topraklara el koyması, kentlerdeki halk ayaklanmalarının başarıya ulaşması bir sonuç getirememiştir; çünkü Almanya siyasal anlamda bir değildir ve liberal burjuvazi önderliği üstlenememiştir. Fakat bu devrim, Alman birliği sorununu gündeme getirmek adına iyi bir adım olmuştur. 1525'teki ayaklanmadan sonra 1848'de çıkan bu ayaklanma yine büyük şiddet kullanılarak bastırılmıştır. Bu durumda da Alman birliğinin sağlandığı düşünülmüş, fakat burjuva demokrasisi, Alman siyasal gelişimine etki edebilme gücünü bulamamıştır. Bu devrimi uygulayan ise, o dönemin tek örgütlü gücü Prusya olmuştur. 1862 yılında Prusya başbakanı olan Bismarck, başbakan olurken yaptığı konuşmada şöyle demiştir: *"Günün büyük sorunları, kararlar ve çoğunluk oylarıyla çözülmeyecektir. 1848 ve 1849'dakiler bu hataya düşmüşlerdi. Büyük sorunlar ancak kan ve demirle çözülür."*

Bismarck, dediği gibi sorunlara bu şekilde yaklaşmış ve çözmüş, çözerken de uyguladığı düzenbazlıklara büyük incelikler katarak diplomatik çerçeve içine almış, amacını gerçekleştirmek, yani liberalizmi yıkmak, tutuculuğu desteklemek ve Prusya'yı Avrupa'da egemen güç kılmak adına çalışmalarına başlamıştır. Bismarck'a göre, uzun dönemde Almanya'da ulusal birliğin sağlanması kaçınılmazdır ve bu düşünce ile de 18 Ocak 1871'de silah zoruyla Almanya, Avrupa'nın en büyük devleti durumuna gelmiştir. Kral Wilhelm I'in Almanya İmparatoru olmasıyla başlayan bu süreçte Bismarck en büyük başarısını yakalamıştır. İmparatorluk Meclisi'nin kurulmasına karşın bu meclisin yalnızca göstermelik olduğu, gerçekte Prusya Kralının egemen olduğu bir otokrasi sistemi yaşanmıştır.

Sosyal demokrat partilerin bu süreçte en bilinen temsilcisi Alman Sosyal Demokrat Partisi'dir. Kısa adı SPD olan bu parti hızla gelişirken 1878'de Bismarck tarafından yasaklanır. 15 yıl sonra Erfurt Kongresi'nde benimsenen yeni program uzun süre Marksist bir program olarak anılır. Hitler iktidara gelene kadar parti içindeki reformizmin etkisiyle ılımlı politikalara doğru yönelmeye başlar.

XX. yy. başlarında bile demokrasi, halk egemenliği ve meclisin üstünlüğu düşüncesi hala Almanya'da gelişmemiştir. Meclis, başbakanı görevinden alma ya da yerinde tutma gibi yetkilere sahip değildir. Bu kararı verme yetkisi yalnızca krala aittir. Bismarck, sosyalizmle savaşmak için eşi görülmemiş bir "sosyal güvenlik" programı" uygulamış, işçileri hastalığa, kazaya ve yaşlılığa karşı sigortalamıştır. Bu sistemin parasını işçiler ve işverenler ödemişlerse de işçi sınıfı üzerinde geniş etkisi olmuştur. Bu düzende Hitler'in ileride çok işine yarayacağı bir durum gerçekleşmiştir. İşçiler siyasal özgürlükten çok sosyal güvenceyi ön plana almışlar, devleti bir koruyucu olarak görmeye başlamışlardır.

Alman kapitalizminin gelişmesinde büyük etkisi olan Alman Birliği'nin kurulması beraberinde yeni bir sloganı getirmiştir: Doğuya Doğru İlerle! Artık Almanya da Afrika sömürgeleri üzerinde hak elde etmeye başlamış, hatta bunu en barbarca yöntemlerle

yapmıştır. Ayrıca dev şirketlerin kurulmasıyla ve Orta-Doğu ve Doğu Avrupa'ya yapılan ihracatlarla sermaye de gelişmiştir. Bu gelişim beraberinde, 1900'lerde sömürgelerin yeniden paylaşılması amacıyla İngiltere, Fransa ve Rusya'ya karşı bir çatışmayı getirmiştir.

“Alman kapitalizminin bu hızlı ve çarpık gelişiminin sonucu içine düştüğü bunalımla, Alman tarihinin derinlerinden gelen hastalıklı düşüncelerin, yönelimlerin, çarpık inanışların bileşkesi olacaktı Hitlerci eylem.” (Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi, 1986, s. 824.)

Almanya, I. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıktıktan sonra, ekonomik anlamda zorluklar yaşamış ve düzenli bir siyasal yapı kurulamamasının acısını çekmiştir. Sol güç ekonomik anlamdaki çöküş ve işsizlikle, sağ görüş ise yenilgiyle gelişen şovenizm duygusu ve işçi eylemleriyle artan tedirginlik ile güçlerini arttırmışlardır. Savaş yenilgisini kuşkusuz en büyük acı ile yaşayan ordu ise genellikle sağcı eylemlerin yanında yer almıştır. Rusya'daki Sovyet Cumhuriyet'i kurma çabalarına giren “Spartakistler Birliği”, sağcı bir darbeye birlikte aynı zamanda sosyal demokratların yan çizmesi sonucu başarısızlığa uğramıştır. Çoğalan grevler ve işçi ayaklanmaları zamanla sağın güçlenmesine ve küçük burjuvazinin yeni bir kurtarıcı arayışı içine girmesine sebep olmuştur.

28 Haziran 1919'da Versailles kasabasında I. Dünya Savaşı'nı sona erdiren barış antlaşması imzalanmıştır. Bu antlaşma gereği Almanya topraklarının bir kısmını Fransa'ya, Belçika'ya, Danimarka ve Çekoslovakya'ya vermek zorunda kalmıştır. Ayrıca Ruhr Havzası'ndaki maden kaynaklarının 15 yıl süreyle işletme hakkı da Fransa'ya verilmiştir.

Aynı yılın şubat ayında, Weimar'da Ulusal Meclis açılmıştır. 1925 yılına kadar başkanlığını Ebert'in yapmış olduğu bu meclis Sosyal Demokratlar, Demokratlar ve Katolikler'den oluşmuştur. Weimar Koalisyonu adı verilen bu hükümetin başkanlığını ise Philip Scheidemann yapmıştır. Versailles Antlaşması'nın yarattığı karışıklıklar durulduktan sonra Weimar Anayasası kabul edilmiş ve Almanya artık “parlamento'ya

dayalı, federal yönetimli bir demokratik cumhuriyet” olmuştur. Seçimle görev alan ilk cumhurbaşkanı da, sosyal demokrat çoğunluğa dayanan ve tutucu eğilimi olan Friedrich Ebert olmuştur. Daha sonra Hitler’in de işine çok yarayacağı, devlet sisteminin tek elde toplanması durumu bu dönemde başlamıştır. Yeni Alman Cumhuriyeti demokratiktir fakat sosyalist değildir:

“Denetimi giderek daha küçülen bir grubun elinde yoğunlaşan karteller ve büyük ortaklıklar gene Alman sanayisine egemendi. Sanayiye kamusal denetim altına almaya ve tarım alanındaki büyük mülkleri dağıtmaya yönelik kapsamlı bir programın olmayışı, iki önemli sonuç doğurdu: İşçi sınıfı siyasal ve ekonomik durumunu düzeltmekle birlikte, hoşnutsuzluğunu ve sol muhalefeti artırarak sürdürdüğü için hem sosyal demokratlar hem de cumhuriyetçiler zayıf düştü. Bu arada ekonomik iktidar, cumhuriyete açıkça karşı olanların ya da cumhuriyeti bir oranda desteklemekle birlikte daha otoriter yönetim biçimlerini yeğleyenlerin elinde kaldı.” (Ana Britannica Ansiklopedisi, 1989, s. 456)

Sonraları, Weimar Cumhuriyeti’nin korunması için özel yasalar çıkartılmak zorunda kalmıştır. Çünkü işçi sınıfı Ekim Devrimi’ni örnek alarak, devrimci bir alternatif olarak, kendi kendini yöneten “bağımsız işçi konseylerini” kurma çabası içine girmişken, aşırı milliyetçi kesim de hem Yahudi olan hem de Versailles Antlaşması’nın gerekliliklerini tümüyle yerine getirme çabasında olan Dış İşleri Bakanı Walther Rathemann’ı öldürmüşlerdir.

1922 yılında girilen ekonomik bunalım, Alman Mark’ının değer kaybetmesi sonucu Ruhr Havza’sında bulunan dev maden işletmelerine el koymak amacıyla, büyük sermaye çevrelerinin baskıları oluşmaya başlamıştır. Amaç, Fransızlar’ın ve Belçikalılar’ın alacaklarını güvence altına almaktır. Bağımsız sosyal demokratlarının sol kanadının 1920 yılının Aralık ayında komünistlerle birleşmesinden sonra, diğer kesimleri 1922 yılında sosyal demokratlarla tek bir parti çatısı altında bütünleşmiştir. İncelemecilere göre dönemin cumhuriyet anlayışına en büyük tehlike sağdan gelmiştir. Bu dönemdeki askeri darbe girişimi de güçlü bir işçi bloğunun direnişi ve sendikaların başını çektiği genel grevle engellenebilmiştir.

Yahudi düşmanlığı, anti-komünizm ve saldırgan milliyetçiliği bünyesinde barındıran ve cumhuriyeti yıkmayı hedefleyen çeşitli gruplara yakınlığı bilinen paramiliter örgütler de

ortaya çıkmıştır. Ateşli çetelerden oluşan bu yer altı dünyası Nazi hareketini sağlamlaştıran önemli etkenlerden biri olmuştur.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra terhis edilen onbaşı Adolf Hitler, Nasyonal Sosyalist Eylem'in başlangıç tarihi sayılabilecek 1919 Eylülünde, Alman İşçi Partisi adlı küçük bir siyasal topluluğa katılmış, bu topluluğun üyesi olmasının da verdiği bir artı ile belki de kendi halinde küçük bir siyasal düşünce örgütü olarak kalabilecek bu partiyi, zaten her an tetikte olan düşünceleri ve gelişen bunalım sayesinde, büyük gelişimler göstermesine sebep olmuştur. Sosyalist ve komünist askerleri ele vererek, milliyetçi görüşler yaymakla görevli ordu propaganda servisinde çalıştığı için ordudan hala maaş ve tayın almayı sürdüren Hitler'in görüşlerinin temelini de araştırmak gereklidir.

Avusturyalı gümrükçü babasının erken ölümü tarihi etkileyecek bu adamın küçük yaşta öksüz kalmasına neden olmuştur. 1900'lü yılların hemen başında Viyana'ya giden Hitler resim eğitimi almak istemiş ancak akademiye girememiş, bu yılları yoksulluk içinde yaşamıştır. Viyana Belediyesi'nin Yahudi düşmanlığına ortam hazırladığı şehirde işçilerin de sosyo-ekonomik durumları içler acısı bir duruma gelmiştir. Münih'e yerleştikten sonra ise işsizlik günlerinin dışında badanacılık ve dekoratörlük yapmıştır. Zamanının boş saatlerinde Sorel, Nietzsche okuduğu da bilinmektedir.

Yüzyıllarca Alman ve Avusturya egemenliği altında yaşamış, ayrı diller konuşan, eşitlik ve özerklik anlamında bir çok çatışmalar yaşanan Viyana'da sefil yıllar geçirmiş olan Hitler, önce Pan-Germen Nasyonalist Partiye ilgi duymaya başlamıştır. Fakat bu partinin bir takım girişimlerini yanlış olarak değerlendirmiş, daha sonra Hıristiyan Sosyal Partisi'nin görüşlerini benimsemiştir. Bu partinin lideri Dr. Lueger'in konuşmaları da Hitler'i etkilemiş ve halkı etkilemenin en önemli yolunun hitabet olduğuna, bütün halk hareketlerinin temelinde etkili gücün "söz" olduğuna inanmıştır.

Viyana günlerinde başka konularla da ilgilenmiştir Hitler. Siyonizm (XIX. yy sonlarında çeşitli ülkelerde kent soylu Yahudilerce ortaya atılan, Filistin'de bağımsız bir

Yahudi devleti kurmayı amaçlayan akım) ve Yahudiler. O zamana değin, Viyana nüfusunun yüzde onunu Yahudiler'in oluşturmalarına rağmen bu konuya hiçbir ilgi duymamış olan Hitler, milliyetçi partilerin anti-semitist propagandasının da etkisi ile zamanla Yahudilerden nefret etmeye başlamıştır.

Sosyal demokrasi akımını da inceleyen Hitler, sosyal demokratların başarı sağlama sebebini kendince sınıflandırmış, geliştirecek olduğu Nazi taktiklerinin en kalıplaşmış çözümlenmesini yapmış ve bu düşüncesini şu şekilde açıklamıştır:

“İki yıldan az bir zaman içinde sosyal demokrasinin hem doktrinini hem de kullandığı araçları iyice öğrendim. Bu hareketin bilhassa burjuvazi üzerine rezilane bir dehşet saldırdığını anladım. Burjuvazi ne manevi ne de fiziki bakımdan bu ölçüde bir saldırıya karşı koyacak güçte değildir. Sosyal demokrasinin taktiği, bu işaretle en kuvvetli rakiplerine iftira ve yalanlarını sağanak halinde yağdırmaktır. Buna onların sinirlerini harap edinceye kadar devam eder ve onlar da bu menfur saldırıdan usanıp sükunet bulmak ümidiyle boyun eğerler. Fakat bu çılgınca bir ümitlenmedir, asla gerçekleşmez. Muarızlar, hiddetli kabadayıdan korkup iyice felce uğrayıncaya kadar saldırı devam eder. İnsanların zaafından faydalanma esasına dayanan bu taktik, muhalif parti aynı silahları kullanmadıkça, hemen hemen matematik sonuç gibi başarıya götürür. Bu durumda zayıflar için mesele 'olmak' veya 'ölmek'tir.”(Çağdaş Liderler Ansiklopedisi,Cilt: 27, s. 850.)

1913 yılında Avusturya'yı terk edip Münih'e yerleşen Hitler, askerden kaçtığı düşüncesiyle Avusturya makamlarınca geri çağırılıp, askeri muayeneye tabi tutulmuştur. Elverişsiz bulunarak çürüğe alınan Hitler Avusturya'dan ayrılma sebebini, ortamın çok kozmopolitik yapıya sahip olması olarak açıklar. Bir çok ırkın karışık biçimde yaşamalarını “akrabalar arası fuhuşun temsil edildiği yer” olarak değerlendiren Hitler, kalbinin her zaman Alman İmparatorluğu için çarptığını belirtmiştir.

I. Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılan Hitler, bacağından yaralandıktan sonra bir süreliğine Berlin ve Münih'te kalmıştır ve buralarda gördüğü tüm devlet dairelerinin Yahudiler tarafından yönetilmesi ve üretimin neredeyse tamamının Yahudiler' in elinde olması, onu izleyeceği yolda hızlı adımlar atmaya itmiş, Almanya'nın ilerleyememesinin kaynağını Yahudiler ve Marksistler olarak değerlendirmesini

sağlamıştır. Ülkedeki gelişimler doğrultusunda nihayet politikaya atılma kararı vermiştir. Hitler, “Kavgam” adlı kitabında o günlerini şöyle anlatmıştır:

“(...)Bütün büroları Yahudiler doldurmuştu. Hemen her sekreter bir Yahudi, her Yahudi bir sekreterdi. Cephede pek nadir rastlanan bu ‘seçilmiş ırk’ın geri hizmetlerdeki kalabalığına, bolluğuna şaşıyordum.(...) Ekonomik bakımdan durum daha da feci idi. Yahudi toplumu gerçekten ‘zaruri’ bir hale gelmişti.(...) Bu şekilde 1916-1917 kışından itibaren istihsalin hemen hemen tamamı gerçekte Yahudi sermayesinin kontrolüne geçmiş bulunuyordu.”(Adolf Hitler, “Kavgam”1972, s. 191.)

1919 yılında girdiği parti çalışmalarında bildiriler yazıp dağıtan, toplantılar düzenleyen, konuşmalar yapan Hitler, milyonlarca insanın felaketine sebep olacak olan programın maddelerini belirlemiştir. Tüm Alman ırkının tek bir Alman devleti altında toplanmaları, Yahudiler’in işlerinden hatta Almanya’dan atılmaları, eyalet parlamentolarının ve devletlerinin ilerlemesi gibi belirleyici maddelerle ilgi çekmeye başlayan partinin ismini Alman Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi olarak değiştirmiş, zengin sermayecilerin desteği ile partiyi ele geçirmiş ve istemediği insanları partiden kovarak çevresine Hess ve Göring gibi güçlü kişileri toplamıştır. 1920 yılında partide “Jimnastik ve Spor” kolu olarak kamufle edilen, eski askerlerden kurulu kıtalar örgütlemiş, 1921 yılında bu kıtalara “Hücum Kıtaları” adını vermiştir. SA kısaltmasıyla da bilinen bu kıtalar, diğer parti toplantılarını dağıtmak ve rakip güçleri sindirmekle görevlendirilmişlerdir.

I. Dünya Savaşı sonrasında eski subaylardan, maceraperestlerden ve yordakçılardan oluşan hücum birlikleri, Berlin Komününü, Münih Komününü, Ruhr Havza’sındaki işçileri, tarım işçilerini yıldırılmış ve bir çok solcu siyaset adamının ölümüne yol açan suikastları gerçekleştirmiştir. Sonradan, Hitler’in Mussolini’den örneklediği biçimde Nasyonal Sosyalist Parti altında birleşen bu “düzen kolları” SA’ların dışında, “dövüş birlikleri” olan “Muhafız Kolları” yani SS’ler oluşturulmuştur.

Hitler'in daha sonra da söylediği gibi, eğer bu birlikler kurulmadan önce karşı güçler, partinin amacı ve izlediği yolu kavramış olsalardı, bu kadar çabuk gelişemez ve büyüyemezlerdi. Başlarda gayet güçsüz olan bu partinin gelişim sürecinde yaşanan çatışmalardaki taktik saldırıya dayalı bir taktik olmuş, az sayıda, gözü pek ve her şeyi yapmaya hazır küçücük gruplar birden ortaya çıkıp, kalabalığa saldırıp, duruma egemen olmuşlardır. Hitler bu durumu şöyle anlatır:

“Pek çok defa bir grup arkadaşımız, bağırıp çağıran büyük bir kızıl kitlesinin karşısına kahramanca dikildi. Pek tabii ki, eninde sonunda, bu on beş-yirmi adamımızın hakkından gelinebilirdi. Ama karşılarındakiler, buna giriştiklerinde, kendi partizanlarından en az iki ya da üç misli insanın kafasının dağıtıldığını biliyorlardı. (...) İşte çocuklarımız bu kalabalığın içine böyle dalyorlar! Tıpkı bir arı bulutu gibi, karşılarındakiler sayıca ezici bir üstünlüğe sahip olsalar bile, gözlerini kırpmadan yaralanacaklarından, kanlarının akacağından korkmadan, bu düzen bozucularının üzerine atılıyorlardı.” (Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi, 1986, s. 829.)

Ezilmeyip, önemli bir güç haline gelmeyi başaran Nasyonal Sosyalistler' e karşı, Alman sosyalistlerin tek taktiği devlete bel bağlamak, devletin yardım ve korumasını istemek olmuş, “Devlet Duruma El Koy!” sloganı ile kamu güçlerinden hücum birliklerini kaldırmalarını beklemişlerdir. Aslında sayıca çok olmalarına karşın hiçbir çatışmaya girmemiş olan sosyalistler yalnızca gösterişli üniformalarla yürüyüş yaparak göz dağı vermekle yetinmişlerdir.

Hitler'in başarı basamaklarını tırmanması sürecinde, yaptığı konuşmalardaki söz söyleme ustalığının yanı sıra duygularını istediği gibi saklayabilmesi, kurnazlığı ve duruma göre sert tavrı hızla yükselmesinin sebebi sayılabilir. Hitler kitleleri eyleme yöneltirken basitleştirilmiş düşüncelere başvurarak, Alman ırkının üstünlüğü üzerinde durarak, kaderin kendine böyle bir görev verdiğine inanmıştır. Büyük güç elde ederek tüm dünya tarihi için önemli bir katliamın gerçekleşmesine sebep olan Hitler'in bu parti çalışmalarında ilerlemesinde büyük ölçüde faydası olan hiç kuşkusuz ki Alman kapitalizmidir:

“Alman kapitalizmi, Hitler faşizmini yaratan, destekleyen ve iktidarını yaşatan bir öge olarak görülür. Ordıyla da ilişkileri yakın olan Hitler, sol akımlar ve işçi eylemleri geliştiği ölçüde, sermayeye güven verdi ve onu kendi yanına çekti. (...)

Kapitalizm bir yandan Hitler'i sol gelişime karşı bir güvenlik kaynağı olarak görürken, öte yandan da savaş yenilgisinin kapitalizme getirdiği iktisadi yıkımların Hitler'in emperyalist ve saldırgan siyaseti yolu ile giderilebileceği kanısındaydı. Bu yüzden Hitler, saldırgan çetelerini sermayenin desteği ile geliştirip güçlendirirken, iktidara geldikten sonra sermayenin desteğini daha geniş bir biçimde elde edebilecekti.” (Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi, Cilt: 26, s. 827.)

Savaş dönemi ve sonrası tüm Avrupa'yı etkisi altına alan ekonomik bunalım, yenilgiye uğrayan ülkelerde daha büyük etkilere yol açmış, Almanya'da orta sınıfın proleterleşmesi ortaya çıkmıştır. Orta sınıf, patronların oligarşisi ve işçi sendikaları arasındaki çatışmaların ortasında kalmış, bu iki karşıt güç arasında ezilip gitmeye başlamıştır. Kapitalizmin eğilimi orta sınıfı boğmaya yönelik olmasına rağmen bir direniş gerçekleşmemiş, yalnızca aydın kesim ve sosyal demokrasinin yaygın olduğu bölgelerde hareketlenmeler olmuştur.

Aslında Weimar Cumhuriyeti işçiler ve köylülere önemli siyasal haklar tanımıştır. Kadınlara oy hakkı verilmiş, günlük çalışma süreleri sekiz saatle sınırlandırılmış, toplu sözleşmeler geliştirilmiş, işsizlik sigortası sağlanmış, iş yeri konseylerinin seçimle oluşturulması hakkı gibi olanaklar verilmiştir. Bu durum tabii ki kapitalist güçleri rahatsız etmiştir. Toprak sahiplerinin düşüncesi de eski aristokrasi geleneği ile ortaçağ anlayışının egemen olduğu bir temele dayandığı için, işçilerini boğaz tokluğuna çalıştırmak varken, hakları olduğuna inanmalarını gereksiz bulmuşlar, bu gelişime karşı bir tutum sergilemişlerdir. Fakat ne sanayi burjuvazisi ne de toprak feodalitesi bu gelişimlere karşı güçlü olabilmişlerdir. Bu durumda da “mücadele birlikleri”, “sermayenin muhafız güçleri” haline gelmiştir.

Ruhr Havzası'nın Fransızlar tarafından işgali sonucu Almanya büyük mali bunalım içine girmiş, Mark'ın değeri fazlaca düşmüş, halk açlık sınırına gelmiştir. Fakat bu ekonomik bunalım, devletin bir anlamda işine gelmiş, biriken savaş borçlarını değersiz Alman Markı ile ödemişlerdir. Sosyalist Maliye Bakanı Hilferding, bu ekonomik buhrana çözüm getirmek amacı ile ortaya bir “çavdar para” çıkartır ve bu paranın yerini “Rentenmark” yani “İrad Markı” alır. Bir İrad Markı, bir trilyon kağıt Mark'a tekabül etmektedir. Yeni para yalnızca iç ödemelerde kullanılmış ve karşılığı olarak

memleketin mülk ve sanayi kaynakları üzerine yapılan ipotek gösterilmiştir. Yeni maliye bakanı Luther ve meclis başkanı Schacht da enflasyonu durdururlar ve 1924 Ekimi'nde altın esasına uyan Reichsmark'ı ortaya çıkarırlar. Bu temel üzerine kurulan ve tazminat ödemelerine tamamen son verilmesi ile sonuçlanan bir takım anlaşmalar sayesinde, Alman ekonomisi dengeyi sağlar. Halk ise gelişmelerden habersiz biçimde, olanlardan Weimar Cumhuriyeti'ni sorumlu tutmuş, böylelikle de Hitler'e yavaş yavaş gün doğmaya başlamıştır.

Büyük sanayiciler, kaybettikleri pazarları yeniden kazanmaya, ayrıca kar oranlarını önemli ölçüde düşüren silahsızlanmaya karşı ve savaş tazminatı yükünden kurtulmaya yönelik bir politika izlemeye başlamışlar; Almanya'yı saldırgan ve milliyetçi bir dış siyasete sürüklemişler, oluşturulan silahlı çeteleri parasal anlamda desteklemişlerdir. 25 Eylül 1923 yılında, kurulan mücadele birliklerinin başına da Adolf Hitler geçmiştir. Toplumun yaşadığı büyük bunalımı lehinde kullanmak amacıyla olan Hitler, giriştiği - Mussolini'nin "Roma Üzerine Yürüyüşü" gibi- "Berlin Üzerine Yürüyüş"ünde başarısızlığa uğramış, daha sonra nasyonal sosyalist karşı devrimini bir birahane ilan etmiş, ayaklanmacıların başında yürürken de polislerle çatışmaya giren grup içinden kaçmayı başarmış, fakat daha sonra yakalanarak, Avusturya vatandaşı olmasına rağmen sınır dışı edilmeyip beş yıl hapis cezasına çarptırılmıştır.

Daha savaş sonrasında ilk yıllarında oluşan faşist eylem enflasyon döneminde oldukça güçlenmiş, yukarıda değinilen gelişim süreci içerisinde Almanya iyice faşizmin eline düşmüş, burjuvazi ve demokrasininin karşı hareketlerine rağmen bir süre beklemede kaldıktan sonra, yine harekete geçmiştir. Hükümet çevrelerince Hitler'i tutanlar, onun Lindsberg Kalesi'nde rahat bir şekilde sekiz ay geçirmesini sağlamışlar, sonra da serbest bırakmışlardır.

Hitler, devlet gücünü arkasına alıp dokunulmazlık sağlarken, işçi sınıfının gelişen hareketlerinden korkmuş olan sanayicilerin para desteğiyle ordu, okullar ve üniversitelerde de nazizm düşüncesi geliştirilmiştir. Wagner müziği dinleyip,

sanayicilerle tanışıp, sosyete salonlarına girip çıkan Hitler ise, eline tabancasını atıp birahanelerde sözünü dinletmek amacıyla havaya ateş etmeyi sürdürmüştür. Paranın değerini hiçbir zaman küçümsememiş olan Adolf Hitler'in en beğendiği sloganlardan biri "Para! Para gerek bana! Parasız hiçbir şeycik yapılmaz!" olmuş ve partisine büyük destek veren Birleşik Çelik Kurumlarının, daha başka madenlerin, fabrikaların, bankaların başkanı, Prusya Devleti'nin Danışmanı, Reichstag Milletvekili ve Almanya'nın en güçlü adamlarından biri olan Fritz von Thyssen anılarında bu durumu şöyle açıklar:

"Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında devrimcilikle ve anarşist eğilimlerle savaşmak üzere askeri nitelikte çeşitli kuruluşları destekledim, bunların arasında Nasyonal Sosyalist Partisi de vardı. Başka bir çok sağcı gibi ben de , Hitler'in Almanya'sının kalkınmasında etkili olacağı kanısındaydım; kendisine gittikçe artan bir destek sağlayışım bundan ötürüydü...sonunda Alman halkının otoriteye karşı duyduğu geleneksel saygısına çok iyi uyan bir devlet biçiminin, yani monarşiyi yeniden kuracağını kuvvetle umuyordum. Böylelikle bu devrimci bunalımı atlatmış olacaktık." (Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi., 1986, s. 833.)

Hitler'in hapisten çıktığı dönem olan 1924 Noel'inden dört gün önce, Nazi Partisi kapatılmış bulunmaktadır. Her an Avusturya'ya gönderilme tehlikesi içinde olan Hitler'in konuşma yapması da yasaklanmıştır. Hitler hapisteyken Weimar Cumhuriyeti başındaki kara bulutları atlatmış, merkez bankası başarıya ulaşmıştır. Amerika'dan da sermaye akışı sağlandıkça ekonomi kalkınmaya başlamış, dış işlerinde itilaf devletleri ile uzlaşma siyasetinde başarı sağlanmaya başlanmış, Fransızlar Ruhr'dan çıkmak üzere harekete geçmişlerdir. Bir güvenlik paktının konuşulması ile de eğer gerçekleşirse Avrupa'da genel bir anlaşmaya varılacak, Almanya Milletler Cemiyeti'ne alınacaktır.

Hitler, hapisten çıkmadan iki hafta önce 1924 Mayıs'ında Sosyal Demokratlar genel seçimde oyların yüzde otuzunu alarak Weimar Cumhuriyeti'nin en güçlü siyasal partisi olmuşken Nazi Partisi (Nasyonal Sosyalist Alman Hürriyet Hareketi adıyla) ise ancak 12 milletvekili çıkarabilmiştir. Tüm bu gelişimler içinde Hitler de kendi için elverişli zamanların gelmesi için beklemeye çekilmiştir. Yine bu dönemde, büyük sanayi kesiminde ve kuruluşlarında, savaş yıllarında başlamış olan yatay ve dikey gelişimler devam etmiş, 1922'den beri görülmemiş güçte birleşik sanayi kurumları doğmuştur.

Weimar Cumhuriyeti yavaş yavaş belini doğrulturken, büyük bir kalkınma hareketi gerçekleştirmeye hazırlanmıştır. Almanya, en iyi zamanlarını kendi gücüyle değil, özellikle Amerika'nın kendilerine verdiği borçla sağlamıştır. Halk genel refah içindeyken, devlet 1924 ve 1930 yılları arasında yedi milyar borç içine girmiştir.

Kefaletle tahliye edilen Hitler, çıktıktan kısa bir süre sonra Bavyera Başbakanı ve Bavyera Katolik Halk Partisi lideri Dr. Heinrich Held'i görmeye gitmiş, bu doğrultuda da partisi ve gazetesi üzerine konulan yasağı kaldırabilmiştir. Fakat Bavyera Hükümeti Hitler'in halk önünde konuşmasını bir kez daha yasaklamıştır. Diğer eyaletlerin de bu yasağı uygulamaları sonucu Hitler partisini yeniden örgütleme yoluna gitmiştir. Bir ordu yapısını temel alan partinin ilk işi "ödenti verecek kişiler toplamak", en önemli işi de "Alman toplumuna uyan bir parti yapısı kurmak" olarak belirlenmiştir.

Hitler, programlı bir şekilde çalışmalarını sürdürürken, Nazi Partisi'ni iki siyasal örgüte ayırmıştır. P.O.I. ve P.O.II. P.O.I.in görevi hükümete saldırmak ve onu yıkmakken, P.O.II.nin görevi ise devlet içinde devlet olmak diye belirlenmiştir. Kadınlar, çocuklar, öğrenciler, öğretmenler, doktorlar, avukatlar ve yargıçlar için de ayrı ayrı örgütler kurulmuştur. Nazi toplantılarını korumak, başkalarının toplantılarını bozmak ve Hitler'e karşı gelenleri korkutmakla görevlendirilmiş SA'lar birkaç bin kişilik ordu haline dönüştürülmüş, SS'lere ise, İtalyan faşizmine benzer şekilde kara üniformalar giydirilmiş, Hitler'e bağlı kalacaklarına dair yemin ettirilmiştir.

Peki nedir Nasyonal Sosyalizm? Siyasal olarak faşizmin Almanya'daki uygulaması olarak açıklanabilen bu kavram kuramsal anlamda ise, ana çizgileriyle, XIX. yy.da gelişen Tarihçi Hukuk Okulu'nun "ırkçılık" anlayışının değişikliğe uğramış biçimidir. Nazilerin savundukları "üstün ırk" düşüncesinin temeli, XIX. yy düşünürü Fichte'de aşırı ulusçuluk olarak görülmüş, Hegel'de dünyayı Alman ırkının yönetmesi gerekliliği olarak şekil almış olan düşünce sistemine kadar dayanır.

Nasyonal Sosyalizm terimi bazı değerlendirmelere göre milliyetçilerin, enternasyonalist olduğu için milli birliği yıpratmakla suçladıkları gerçek sosyalizmden kütleleri saptırmak için giriştikleri denemeyi belirtir. Bu yapı ilk olarak Feder'in Alman İşçi Partisi için yazdığı yirmi beş maddelik programda, üç yıl sonrasında ise Hitler'in hapiste yazdığı (1923-1924) "Kavgam" (Mein Kampf) isimli yapıtta anlatılmıştır. Kendi üslubuyla yaşam ksn aktarıırken, Almanya'nın düşünce inançlarının nasıl olması gerektiğini yansıtan bu eser Naziler'in temel başucu kaynağı olmuştur. Tamamen sloganlardan oluşan Nazi doktrininin gerçekte bir orijinalliği yoktur. Alman Birliği taraftarlarından "Büyük Alman Reich'ı" düşüncesi, Gobineau'dan "Germen ırkının üstünlüğü" savı ve Nietzsche'den de geliştirdiği "stn insan kavramı" alınmıştır.

Çoğu kez İtalyan Faşizmi ile Alman Nasyonal Sosyalizmi tek bir ad altında toplanmış ve "faşizm" adını almıştır. Temel uygulama anlamında doğru sayılabilecek bu adlandırma, kuramsal anlamda doğru değildir. Bu bağlamda bir karşılaştırma yapacak olursak, genel çizgileri ile şu farkların altını çizebiliriz: Nasyonal sosyalizme göre devlet bir amaç değil yalnızca araç iken, faşizmde devlet en yüksek amaçtır. İtalyan Faşizmi'nde en yüksek değer "devlet" iken, nasyonal sosyalist düşüncede en yüksek değer "ırk"tır. Faşizmde ulus ancak devlet içinde, devlet aracılığı ile gerçekleşebilir ve varlık kazanabilirken, nasyonal sosyalizmde devlet, ulus erevesi içinde gerçekleşir. Başka bir deyişle, faşizmde temel kavram devlettir, nasyonal sosyalizmde ise ulus ya da ırktır. Bu iki farklı sistemin birleştiği temel nokta ise, kaba güce dayalı bir devlet düşüncesi olmalarıdır.

Böyle bir ayrımı yaptıktan sonra "faşizm" kavramını da açıklamak gerekmektedir. "İtalya'da 1922-1925 yılları arasında yerleşmiş olan rejim; tek partinin diktatörlüğüne, milliyetçilik heyecanına ve meslek kuruluşlarına dayanmıştır. Demokratik bir rejimin yerine milliyetçi bir baskı rejimi koymak amacını güden doktrin." olarak açıklanan faşizm başlangıçta yalnız İtalya'da belirli bir siyasi rejimi ifade ederken, anlamı sonradan başka siyasi şekillere de uygulanmıştır. Ayrıca bu rejimin bazı hakim özelliklerini gösteren veya gösterdiği sanılan bütün siyasi, sosyal, ideolojik hatta kişisel

eğilimleri kapsayacak şekilde genişletilmiş, şiddetli bir kınama anlamını almış ve siyasette sıkça kullanılan bir terim haline gelmiştir:

“Bu özellikler ırkçılık, totaliterlik, emperyalizm, teröre ve demokratik özgürlüklerin kaldırılmasına başvurma, halk yığınlarını cahil bırakma usulleri, kişi haysiyetine karşı saygısızlık, toplama kampları, işkence gibi insanlık dışı usullerin kullanılması vb.”(Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi.,1986, s. 833.)

Nasyonal Sosyalistler’e göre parlamenter demokrasi Almanya için yalnızca bir yıkım olmuştur. Böyle düşünmelerinin sebebi de demokratik kurumların, nasyonal sosyalist devletin serbestliğini kısıtlamasıdır. Bu yüzden de demokrasiyi ırkçı devletin çalışmasını engelleyen bir siyasal düzen olarak değerlendirirler. Hitler, 1924 yılında yazmış olduğu “Mein Kampf” da (Kavgam) şöyle demiştir:

“Devlet gaye değil, vasıta.dürüstün değerde bir medeniyetin teşekkülü için devletin bulunması bir ön şarttır ama, bu medeniyetin doğrudan doğruya sebebi değildir. Medeniyet, doğrudan doğruya, ona kabiliyeti olan bir ırkın mevcudiyetine bağlıdır. ” (Hitler, “Kavgam”, s. 390.)

Temeli, kan ve tarih bağı ile birleşmiş ve aynı toprak üstünde yaşamış aşırı bir ırk birliğiyle ulus olan ve sosyalizm ile Marksçılık’a bütünüyle karşı çıkan Nasyonal Sosyalizm’in kurucusu Hitler, kitabı “Mein Kampf”da (Kavgam) insan ırklarının eşitsizliğini ve üstün bir ırkın yani Ari ırkın varlığını kesin bir olgu olarak ortaya koyar. Hitler’e göre Germen ırkının aşağı bir ırkla karışması önlenmelidir. Başka bir anlatımla, Yahudiler yok edilmelidir. Almanca konuşan herkes Alman’dır ve aynı topraklar içinde birleştirilmelidirler. Böylece kurulması düşlenen büyük Alman İmparatorluğu bir önderin (ein Führer) belirlediği ilkelere göre yönetilmelidir. Seçimin olmadığı bu yönetimde, bütün yetkiler Führer’in elinde olmalı, Führer mutlak ve yanılmaz olmalı, tüm olanaklar kullanılarak halkın Führer’e taparcasına inanmaları sağlanmalıdır.

Nazi Partisi'nin programında, iktisadi konular oldukça ağırlıklıdır ve ilginç bir nokta olarak iktisadi sorunlara sol çözümler getirilmektedir. Bunlar arasında örneğin emeksiz kazanılan gelirlere son verilmesi, tröstlerin devletleştirilmesi, toprak üzerinde

spekülasyona son verilmesi, orta sınıfın desteklenmesi gibi noktalar vardır. Ancak bu tür hususlar, salt programda kalmıştır. Hitler yoluna, büyük sanayicilerin desteğini alarak, “toplumsal çatışmalar doğuran Marksçılıkla”, “Alman halkını sömüren Yahudiler’le”, “güçsüzlük kaynağı” parlamentoculukla savaşıyor ve yalnızca devletin denetiminde güdümlü bir ekonomik sistem kurarak devam etmiştir.

1933-1945 arasındaki dönemde Almanya’da uygulanan bir tür sağ totaliter rejime ya da o dönem için Almanya özelindeki faşizme verilen isim olarak da tanımlayabileceğimiz Nasyonal Sosyalizmin bir kuramı yoktur. Adolf Hitler’in yazdığı "Kavgam" (Mein Kampf) kitabında daha sonra nasyonal sosyalizmin uygulaması olarak görülen pek çok hususa değinilmekteyse de, bu kitabın nasyonal sosyalizmin kuramını ortaya koyduğunu ileri sürmek de mümkün değildir. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi’nin (NAZİ Partisi) 24 Şubat 1920 tarihli 25 maddelik programı da, kimi ayrıntılara girmesine karşın, nasyonal sosyalizmin kuramı olarak değerlendirilmemektedir.

Ocak 1933’te Hitler’in başbakan olmasından sonra Alman Meclisi (Reichstag) içindeki çoğunluğun son derece hızlı bir biçimde “çoğunluk tahakkümüne” dönüşmesiyle “nasyonal sosyalist devlet” in oluşturulmasının yolu açılmıştır. Nasyonal sosyalizmin ilk uygulaması, işçilere yönelik olmuştur. 1 Mayıs 1933’ün “ulusal işçi günü” ilan edilmesinden ve çok görkemli törenlerle kutlanmasından tam bir gün sonra, 2 Mayıs 1933’de Katolik sendikalar dışında, ülkedeki tüm sendikalar kapatılarak mal ve para varlıklarına devletçe el konulmuş, Katolik sendikaların aynı kaderi paylaşmaları için iki ay kadar bir süre geçmesi gerekmiştir. 24 Haziran 1933’te sıra Katolik sendikalara gelmiştir. Mayıs 1933 sonunda Nazi Partisi liderliğinde “Alman İşçi Cephesi” oluşturulmuştur. Bu kuruluşun oluşmasıyla birlikte toplu sözleşme yasağı getirilmiş, bunun yerine son derece geniş yetkili “işçi mutemetliği” kurumu konulmuştur. Bu işçi mutemetlerinin sözleri ve kararları bağlayıcı niteliktedir. Aynı günlerde, nasyonal sosyalizmin deyişi ile “fabrikaların önderliği, doğal liderlerine geri veriliyordu”. Yani fabrikalarda tek önder, o fabrikanın “sahibi” olacaktır.

Sendikalara ve işçi hareketine karşı girişilen bu tür eylemler, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi içindeki gerçekten “sosyalist” sayılabilecek gruplar arasında geniş bir hoşnutsuzluk uyandırmıştır. Bu gruplar, her ne kadar sosyal demokrasi ve Marksizm'e karşı olsalar da, belirli bir sosyal espriye inanmış ve Nazi Partisi'nin bunları savunacağını sanmışlardır. Ancak bunların temizliğinde de fazla bir güçlük çekilmemiştir.

Nasyonal Sosyalist ekonomi, tipik bir savaş ekonomisi (Wehrwirtschaft) olmuştur. Bu ekonomi içinde iki temel hedef alınmıştır. Bunlardan biri istihdam, diğeri ise ekonomik büyümedir. 1936'da Göring'de ifadesini bulacağı üzere nasyonal sosyalist ekonomi “kendine yetme”yi temel ilke edinmiştir. Bu arada devlet yatırımları artırılmaya çabalanırken, özel girişim de özendirilmeye çabalanmıştır. Bu ekonomi politikası ve özellikle silahlanma girişimleri, büyük iş çevrelerinin beklentilerini yanıtlarken, orta sınıf gitgide geride kalmaya başlamıştır.

Daha önce de adından söz ettiğimiz Tarihçi Hukuk Okulu'nun düşüncesi, yani her ulusun kendine özgü bir ruhu bulunduğu ve hukuku bu halk ruhunun yarattığı düşüncesi, nasyonal sosyalistler tarafından olduğu gibi benimsenmiş, üzerine iki yeni nitelik daha, halk kavramının “saf bir ırk”ı gerektirdiği ve Almanlar'ın en saf ırk oldukları getirilmiştir. Nasyonal sosyalistlere göre, halk ruhunun oluşumu ırkın biyolojik yapısına bağlıdır. Devlet ve hukuk da ırkın, halk ruhunun hizmetinde olduğuna göre, amaçları ırkın saflığını korumaktır. Devlet ve hukukun tek görevi ırkı geliştirmek, ırkın saflığını ve bütünlüğünü korumak olarak belirlenmiş, her şeyin ve tüm bireysel değerlerin bu amaç uğruna feda edilmesi gerekliliği savunulmuş, devletin ve hukukun bu uğurda birer araç oldukları saptanmıştır.

Nasyonal sosyalizmin halk kavramı, tümüyle “ırk” çerçevesi içinde olup, halk bir devletin uyrukları anlamına gelmemektedir. Onlar için halk, ırkın ortak bilince, ruha ulaşmış biçimi ve aşamasıdır. Devlet, ırka hizmet edecek güç anlamındadır; bu yüzden de güçlü olmak zorundadır. Hukuk da bir araçtır ve değeri yoktur. Nasyonal sosyalizm,

savaşın zorunlu olduğunu söyler. Hitler'in deyişyle: *“İnsanlık sürekli bir mücadele içinde büyümüş ve ilerlemiştir. Sürekli barış insanlığın mezarını hazırlar.”*

Tüm bu temel düşüncelerle kurulmuş olan Nazi Partisi'nin Lideri Hitler, 20 Mayıs 1928 yılında yapılan seçimlerde büyük başarısızlığa uğramış, 1929'da girilen ve 1932'ye kadar süren büyük ekonomik bunalımı kendi yararına kullanmış, halk sefalet içindeyken, bir çok küçük kuruluş iflas etmişken, işsizlik altı milyonu bulmuşken o günlerden şöyle söz etmiştir: *“Bütün yaşamım boyunca kendimi, hiç bugünlerde olduğu kadar olumlu ve içten içe kıvançlı duymamıştım.”*

Ekonomik yasalar hakkında hiçbir bilgiye sahip olmamasına rağmen Hitler, Alman sanayisinin kendisine gereksinimi olduğunu bilerek, 24 Şubat 1930'da Münih Birahanesi'nde büyük bir kalabalığa yaptığı konuşmada, Nasyonal Sosyalist Programı'nın maddelerini okumuş, kitlelerin desteğini almak adına kabaca araya sıkıştırılmış 17. Madde sayesinde, kısa süre içinde Nazizm'in, durumu tekelci sermayenin karar grupları lehinde ve şiddetli bir biçimde değiştirmesine sebep olmuştur. Nasyonal Sosyalist Partisi'nin 17. Maddesi şudur:

“Bizim ulusal gereklerimize uyarlı bir toprak reformu, kamu yararı için toprakların bedelsiz olarak sahiplerinin elinden alınmalarını sağlayacak bir yasanın çıkarılması, tarımsal faizin kaldırılması ve her türlü toprak spekülasyonunun yasaklanması.” (Hitler, 1997,s.835)

Fakat Hitler, daha sonra ağız değiştirmiş, amacını açıkça ortaya sermiş, Yunkerler'in güvenini kazanmış ve şöyle bir düzeltme yapmıştır:

“Bizim programımız, özel mülkiyet ilkesine dayandığından şu ‘bedelsiz olarak sahibinin elinden alınma’ deyişimi, elbette ki, ancak yasa dışı yollardan ele geçirilmiş, ya da halk yasalarına aykırı biçimde yönetilen toprakların, bunlara el koymuş olan kişilerden geri alınmasını sağlayacak yasal araçların yaratılmasına ilişkindir. Bu yüzden niyetimiz her şeyden önce büyük çapta toprak spekülasyonunu amaçlayan Yahudi girişimlerini baltalamaktır.” (Hitler, 1997,s.835)

Söz konusu ekonomik buhran, büyük toprak sahiplerinden çok, küçük ve orta köylüleri vurmuş, tarım vergilerinin fiyatları fazlasıyla artmış ve bu durumun sorumlusu olarak

sosyal demokratlar görülmüştür. Köylüler önce pasif bir direniş sergilemişler, sonradan Prusya'ya kadar yayılan büyük ayaklanmalar çıkartmışlar, en sonunda da terörist nitelik kazanan bir başkaldırı gerçekleştirmişlerdir. Bu durumda da Almanya'nın son sosyal demokrat başbakanı Herman Müller, 1930 Martı'nda istifa etmiştir. Yerine Katolik Merkez Partisi'nin Parlamento Lideri olan Heinrich Brüning geçmiştir.

Milyonlarca işsiz, meteliksiz esnaf, güzel gelecek bekleyen genç kuşak için Hitler bir umut gibi belirmiş, verilen vaatler onca umutsuz insana yeni bir yol olarak görünmüş, özellikle Yahudiler'in dize getirilmesi ve herkesin iş sahibi olacağı vaadi Hitler'i Tanrı katına yükseltmelerine sebep olmuş ve 14 Eylül 1930 akşamı seçim sonuçları açıklandığında Nazi Partisi zafere ulaşmıştır. İlk hedefi de, Viyana'da hayran olduğu Belediye Başkanı Karl Lueger'den öğrenmiş olduğu taktiği uygulamak, yani Cumhuriyet'ten memnun olmayan iki gücü, orduyu ve büyük sanayici çevresini kazanmak olmuştur.

Peki böylesine zor bir durumdayken, işçi sınıfı dahil Alman halkının çoğunluk oyunu almayı Hitler nasıl başarmıştır? Daha doğru bir soru şekli ile halk öylesine yoksullaşma sürecinde iken nasıl olur da Hitler'i kendine yakın bulup oy vermiştir? Aslında işçi sınıfının, "... 'Topluma yararlı iş yapan benim. Toplumun geleceği öncelikle bana bağlı. Onun için üstüme düşen görevlerin sorumluluğunu kendim yükleneyeğim.'demesi gerekirdi." Faşizmin bu denli yükselmesinin ve iktidara gelmesinin sebebi yoksullaşan halk kitleleri iken, Marks'ın "Sınıf Bilinci" adını verdiği olgu niçin gerçekleşmemiştir? Belki de söz konusu işçi uzmanlık isteyen bir iş yaptığının bilincinde olup "toplumsal bilinç"e sahiptir. Başka bir deyişle çalışan kitlenin toplumsal durumları ile bu durumun bilincine varışları arasındaki açıklık onların toplumsal durumlarının iyileşmesine değil aksine kötüleşmesine sebep olmaktadır:

"Böylece karşımıza, tarihsel etken olarak halk kitlelerinin bilgi öğretisinin ve coşkusal tutumunun oynadığı rol, öğretinin iktisadi temel üzerinde yaptığı ters yönlü etki sorunu çıkmaktadır. Halk kitlelerinin yoksullaşmasının toplumsal devrimi doğuracak bir sarsıntıyla sonuçlanmayışı, bunalımdan -nesnel bir bakışla söylersek- devrime karşıt bilgi öğretilerinin çıkışı, o belirsizlik yıllarında, Marx'çı terimler dizgesini kullanarak anlatsak, kitle öğretisinin gerek 'üretim güçlerinin açılıp yayılmasını' gerekse 'tekelci anamalılık ve anamalıcı üretim biçimiyle üretici

güçler arasındaki karşılığın devrimci yönde çözümünü' engellemiş olmasındandır.”
(Hitler, 1997,s.835)

1927 yılında Naziler'in orduya girmeleri yasakken, 1930 yılında genç subaylar arasında yaygın bir biçimde Nazi propagandası yapılmıştır. Nazi propagandası yapan ve muhtemel Nazi isyanında ateş açmamalarını telkin eden üç subay tutuklandığında, mahkemeye tanık olarak Hitler çıkartılmış ve kısa süre sonra gerçekleştirecek olduğu iktidar programını açıkça belirtmiştir. Mahkemede geçen konuşma şöyledir:

“Hitler: *Hareketimizin kuvvet kullanmaya ihtiyacı yoktur. Alman ulusunun fikirlerimizi anlayacağı gün gelecektir. O zaman arkamda otuz beş milyon Alman bulunacaktır. Anayasa'nın sağladığı haklara sahip olunca, doğruluğuna inandığımız yolda devleti yeniden kuracağız.*

Mahkeme Başkanı: *Onu da anayasa yoluyla mı yapacaksınız?*

Hitler: *Evet.*

Fakat bu arada kendi partisinin heyecanlı elemanlarını da gözden uzak tutamazdı. O nedenle mahkeme başkanı kendisine 1923'te söylemiş olduğu bir sözü hatırlatınca, şunları söyledi:

Hitler: Nasyonal sosyalist hareketinin bu savaşta zafere ulaştığı gün, bir de Nasyonal Sosyalist Adalet Partisi kurulacak. O zaman 1918 ihtilalinin intikamı alınacak ve başlar yuvarlanacak.”

(Çağdaş Liderler Ansiklopedisi, 1986, s. 860-861)

Aynı mahkemede kendisine “Alman Milli İstiklali”nin ne anlama geldiği sorusu sorulduğunda da ilk hedefinin yarısına ulaşmayı başarmıştır. Yani ordunun desteğini arkasına almıştır. Hitler'in verdiği yanıt şudur:

“Bu yalnızca bugün esir durumunda olan Almanya'nın kurtulması demektir. Bu barış antlaşmaları Almanya'nın elini ayağını bağlamıştır. Nasyonal Sosyalistler bu antlaşmalara birer kanun gözüyle bakmamakta, Almanya'ya zorla kabul ettirilmiş bir şey saymaktadırlar. Tamamıyla masum olan gelecek kuşakların bu yükü taşımalarını kabul etmiyoruz. Bunlara karşı elimizde bulunan bütün araçlarla karşı koyduğumuz zaman kendimizi ihtilal yolunda buluruz.”(Çağdaş Liderler Ansiklopedisi, Cilt: 27, s. 860-861)

Ordudan sonra büyük sanayicilerin ve bankaların da desteğini almak üzere belli temaslarda bulunmuştur. Son derece gizli tutulan bu temaslara ve Nasyonal Sosyalist Parti'yi destekleyen kuruluşların neler olduğu, savaştan sonra mahkemelerde açığa çıkmıştır. Bunların arasında madenciler kralı, çelik tröstü başkanı, Conti Lastik Fabrikaları, Köln Bankası, Deutsche Bank, Almanya'nın en büyük sigorta şirketi ve daha başka büyük bankalar da bulunmaktadır.

Weimar Cumhuriyeti'nin yavaş yavaş sonu gelmeye başlamıştır. Anayasa'nın 48. Maddesi gereği, cumhurbaşkanının kabulü halinde ülkenin bir süre kararnamelerle yönetilmesine izin verilmiştir. 1930 seçimlerinde de çoğunluğu sağlayamayan Brüning, Anayasa'nın söz konusu maddesini kullanmış, yaklaşan cumhurbaşkanlığı seçimlerini ertelemek ve parlamenter bir monarşinin kurulmasını sağlamak amacıyla bir takım görüşmeler yapmış, Hitler ile de görüşmüştür. Fakat Hitler kendisini desteklemeyeceğini açıkça belirtmiş, aksine cumhurbaşkanlığına adaylığını koymuştur.

Savaştan sonra Avusturya vatandaşlığında çıkmış olması onu vatansız durumuna düşürdüğü ve seçimlere katılabilmesi için Alman vatandaşı olması koşulu Hitler'i hiç de zor duruma sokmamıştır. Nazi olan Dışişleri Bakanı bunu kolaylıkla sağlayabilmiştir. Çok büyük bir seçim kampanyası yapmış olmalarına rağmen, 13 Mart 1932'de başarı sağlayamamış olan Naziler, yeterli oy çoğunluğunun olmamasından dolayı 10 Nisan'da tekrarlanan seçimlerde de başarısızlık elde etmişlerdir. Hindenburg yüzde elli üç oyla cumhurbaşkanı seçilmiştir.

Hindenburg'un ilk işi, Başbakan Brüning'in de isteği üzerine bir kararname çıkartarak SS'leri ve SA'ları kapatmak olmuştur. Buna karşılık SA'lar bir başkaldırı düşünmüş olsalar da, gelişmelerin farkında olan Hitler bunu engellemiştir. Uzun zamandır Naziler'le görüşme içinde olan Ordu Başkanı Schleicher'in, Hindenburg üzerinde büyük etkisi olduğundan, Savunma Bakanı General Gröner'i, ordunun kendisine güveni kalmadığını söyleyerek istifa etmek zorunda bırakmıştır. Başbakan Brüning, Doğu Prusya'da topraksız köylülere toprak dağıtmak istediğini açıklayınca, Hindenburg ile arası iyice açılmıştır. Sonuç olarak da yeni hükümeti kurmakla, hiçbir siyasal desteği olmayan Franz von Papen görevlendirilmiştir. General von Schleicher de savunma bakanı olmuştur. Von Papen'in ilk işi, Schleicher'in Hitler'e verdiği sözü yerine getirmek yani, 31 Temmuzda yeni seçimlerin yapılacağını ilan etmek olmuştur; SA'lar üzerine konulan yasağı da kaldırmıştır. Yasak kalkar kalkmaz, SA'lar sokaklarda terör estirmeye başlamışlar, onlarca kişinin ölümüne sebep olmuşlardır. Von Papen tüm

siyasal gösterileri yasakladıktan sonra, Prusya'daki sosyal demokrat hükümeti dağılmış, Berlin'de sıkı yönetim ilan edilmiştir.

Seçim çalışmalarına büyük hızla devam eden Hitler, "Hitler Almanya'nın Üzerinde" sloganı ile etkili ve anlamlı bir propaganda başlatmış, zaferinden emin konuşmalar yapmıştır. Aynı gün birden fazla yerde uçak kiralayarak konuşma yapma fırsatına sahip olan Hitler, halka şöyle seslenmiştir:

"Biz Alman halkını birleştiriyoruz. Biz Alman halkının şimdiye kadar gördüğü en güçlü birleştirici hareketiz. Büyük karar günü artık geldi. On üç yıl önce biz Nasyonal Sosyalistler'le alay ediyorlar ve küçümsüyorlardı, şimdi rakiplerimizin gülmesi geçti. Neden Berlin üzerine yürüyelim? Ben zaten oradayım. Asıl sorulması gereken kimin Berlin'e yürüyeceği değil, kimin Berlin'den yürüyeceğidir. İktidarı bir kere ele geçirirsek, Tanrı bize yardım ettiği sürece onu elimizden hiç bırakmayacağız."(Çağdaş Liderler Ansiklopedisi, 1986, s. 860-861)

31 Temmuz seçimlerinden büyük bir zafer ile çıkan Naziler, parlamentonun en güçlü partisi olmuşlardır. İşçi sınıfının sosyal demokratlar ve komünistler arasında ikiye bölünmeleri ve bu iki gücün asla birleşmemeleri sonucu, meydan Hitler'e bırakılmıştır.

Ağustos 1932'de Berlin SA'lar tarafından kuşatılmış, Hitler cumhurbaşkanından iktidarı kendine vermesini istemiş, Hindenburg ise bunu reddetmiş, bir bildiri hazırlayarak bunu kamuoyuna açıklamıştır. Bu durumda Naziler ağır bir darbe yemiş olsalar da, parlamento başkanlığını Katolik Merkez Partisi'nin desteği ile Göring'in alması, Naziler adına önemli bir gelişim olmuştur. 6 Kasım 1932'de yine seçimlere gidilmiş, Nasyonal Sosyalist Parti parlamentonun hala en büyük partisi olmasına karşın iki milyon oy kaybetmiştir.

Aralık ayında General Schleicher başbakan olmuş, sokak çatışmaları yayılmış, solcular sokak ortasında kahverengi gömlekliler tarafından öldürülmüştür. Bu durum karşısında devletin tutumu ise faşistleri desteklemek ve silahlandırmak olmuştur. General von Schleicher, SA'ların şefi ile dostane bir görüşme yapıp, Alman Ordusu yetkilerine tecavüz etmemeleri şartıyla, bu eylemlere göz yumacağını söylemiş, genelkurmay tarafından genç milislerin askeri bölgelerde eğitim görmelerine izin verilmiş, askeri

öğretmenler bunların eğitimiyle görevlendirilmiştir. Tüm bunlara rağmen başbakan Naziler'i yanına çekmeyi ya da onları bölmeyi başaramamıştır.

Başbakan Schleicher milliyetçilerden, merkezden ve sosyal demokratlardan da destek alamayınca, 23 Ocak 1933 tarihinde Cumhurbaşkanı Hindenburg'dan, ülkenin Anayasa'nın 48. Maddesi gereğince yönetilmesi zorunluluğunun doğduğunu belirtmiş ve parlamentonun feshini istemiştir. Von Papen ise çoğunluğun desteğini alabilecek bir hükümeti ancak Hitler'in yönetebileceğine dair Hindenburg'a baskı yapmıştır.

Nazilerin kaba güçle ortada dolaşmaları, özel kışlalarda bir ordu yetiştirmeleri, özel uçak filoları uçurtmaları sürerken sonunda devlet teslim olmuştur. 30 Ocak 1933 tarihinde Herr Adolf Hitler Alman Reich'ının yeni hükümetini kurmakla görevlendirilmiştir.

2.2 1933 SONRASI NASYONAL SOSYALİST PARTİ'NİN GELİŞİMİ

“Sömürge aramaya çıkmış öncüler Amerika'nın uçsuz bucaksız ormanlarında yollarını şaşırtdıkları zaman, insan ayağı basmamış topraklara doğru yürüyüp yeni serüvenlere atılabilmek için, geldikleri yolu bulmaya çalışırlardı. Bunun için siyasal parti kurmazlardı; bilmedikleri bölgeler konusunda ardi arkası gelmemecesine tartışmazlardı; birbirleri ile çarpışmaz, birbirlerini sömürgecilik tasarıları kurup geliştirmekte yüreklendirmezdi. En doğal biçimde, o anki duruma göre, emek demokrasisinin ilkelerine uyarak hareket ederlerdi: Tanıdıkları bölgeye döner, oradan tanımadıkları yerleri ele geçirmek üzere hep birlikte yola çıkarlardı.”(Reich, “Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı”, 1987,s. 260.)

30 Ocak 1933 yılında şansölye (başbakan) olan Hitler, büyük bir güvenle başarısını kutlarken, Berlin sokakları da ona eşlik etmiş, “kahverengi gömlekliler” meşalelerle yürüyüş yapmış, “yozlaşmış burjuva kültürü” olarak değerlendirilen Sigmund Freud'un psikanaliz metinleri, Thomas Mann'ın, Alfred Döblin'in, Jack London'ın, Ernest Hemingway'in, Dos Passos'un, Erich Maria Remarque'nin, Henri Barbusse'ün, Maxim Gorki'nin, Marks'ın, Engels'in, Adler'in, Einstein'in, Brecht'in ve daha bir çok yazar ve incelemecilerin kitapları, çalışmaları yakılmıştır.

Hitler'in Nazi Almanyası'na verdiği isim "III. Reich dönemi"dir. Bu dönemde de Hitler dış siyaset konusundaki saldırgan tutumunu, Almanya sınırları dışında yaşayan Almanlar'ı da tek bir ulus altında toplamak adına "bir ulus, bir devlet, bir önder" sloganı ile sürdürmüştür. Bu doğrultuda da "yaşam alanı" sloganı ile Almanlar'ın yaşadığı çoğu ülkeye saldırma hakkını kendinde görmüştür.

Hitler'in, tüm dünya üzerindeki etkisinin temelde nasıl bir psikoloji ile ortaya çıktığını açıklayan Wilhelm Reich, aynı zamanda tarihsel gerçekleri de gözler önüne sermiş, Hitler'e kadar farkına varılmamış olan siyasal yanlışlıklara değinmiştir:

"Bir bitkisel-sağaltım uzmanı, bakım sırasında, hastasının akıl dışı tepkilerinin balta girmemiş ormanında yolunu yitirirse, oturup onunla 'Tanrı var mı, yok mu' tartışmasına girişmez. Böyle bir durum karşısında nevroitik ya da akıl dışı tepkiler göstermez, düşüncesinde şöyle bir geriye çekilerek durumu gözden geçirir, daha önce sağlama bağladığı iyileştirici olguları düzene koymaya uğraşır; böylece durumun evrimi içerisinde sağını solunu açıkça görmesine izin verecek en son iyileştirme evresine dönmüş olur. Her canlı varlık, doğal olarak, yıkımın nedenlerini bulup ortaya çıkarma ve yok etme eğilimi duyar. Kendisini yıkıma sürükleyen davranışlardan kaçınmaya, onları bir daha yapmamaya dikkat eder. Bu davranış, varlığın, karşılaştığı talihsizliği atlatmakta geçmiş deneylerden ders alma eğilimini gösterir. Bizim siyasetçilerin ise bu tür tepkilerden haberleri yoktur." (Reich, "Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı", 1987,s. 260.)

Geçmiş ve geleceği kendine göre büyük bir öngörü ile gören Hitler, büyük pazarlıklar sonucu başbakanlığında yeni hükümet kurmayı başarmıştır. Nasyonal Sosyalistler azınlıkta oldukları için kabinedeki 11 bakan koltuğundan yalnızca 3 koltuğa sahip olabilmişler, önemli bakanlıkları ise tutuculara kaptırmışlardır. Sekiz sandalyeye sahip olan bu bakanlar ise sayı çoğunluğu ile Naziler'i ezebileceklerini düşünmüşlerdir. Alman halkının yalnızca yüzde otuz yedi oyu ile başbakan olabilen Hitler'e karşı yapılan en büyük yanlış, ona karşı birleşmemek olmuştur.

Kabinede bulunan iki parti yani Naziler ve milliyetçiler, merkezin de desteğini alamayınca, 5 Mart 1933 yılında seçime gitme kararı almışlardır. Bu durumda da Hitler'e propaganda yapmak adına gün doğmuştur. Hitler'in politikasından hoşnut olan iş adamlarından para yardımı istenmiş ve büyük yardımlarla bu işe girişilmiştir. Hitler,

daha önce de değindiğimiz topraklara bedelsiz el koyma durumundan, başa geçer geçmez söz etmez olmuş, aksine bir oturumda Nazizm'in özel girişime elinden geldiğince yol açacağını ve özel mülkiyeti destekleyeceğini açıklamıştır. Hitler "devrim"ini şu şekilde gerçekleştirmiştir: 2 Mayıs 1933 yılında tarım sendikalarını kapattırması; 29 Eylül'de büyük toprak sahiplerinin gücünü artırmaya, miras yoluyla elde edilen aile topraklarına dokunulmazlık sağlayarak parçalanmalarını önlemeye ve tarım kesimindeki el emeğini en düşük ücretlerle toprak ağalarının ellerine bırakmaya yönelik bir dizi yasa çıkarmıştır.

Kendilerine yardımda bulunan kuruluşlara ve sanayicilere, gerçekte hiçbir yarar sağlamayacak olan bir iyilik yapmışlar, silahlanma ya da büyük kamu hizmetleri planına bağlı dev siparişler vererek ödüllendirmişlerdir. 5 Mart seçimleri yaklaşırken, kamuoyunda karmaşık duygular uyandırmak ve suçu komünistlere atmak amacıyla Hitler, 27 Şubat 1933 tarihinde Reichstag (Alman Parlamentosu) yangını düzenlemiştir. Hitler'in emriyle gerçekleştirilen bu yangında amaç, kurulu düzenin en büyük simgesi Reichstag'ın yanmasından sonra Hitler'in demokratik sistemin koruyucusu rolünde çıkması olarak planlanmıştır. Yangın yerinde yakalanan bir Hollandalı, Hitler'in deyimiyile "usta bir kundakçı" komünist suçlaması ile hemen orada tutuklanmış, halk da yaşanan olayın şoku ile başbakanı değil de o Hollandalı'ya suçlamıştır. Bu yangını fırsat bilen gestapo şefi Diels de halkı galeyana getirecek sözler söyleyerek durumu kendi lehlerine çevirmeye çalışmış ve şu emri vermiştir: *"İşte komünist ihtilali başlıyor: Bir dakika bile bekleyemeyiz. Acımak yok. Her komünist bulunduğu yerde öldürülecek. Bütün komünist milletvekilleri bu gece sallandırılacak."*

Yakalanan deli Hollandalı'nın yalancı şahitliği ile üç Bulgar komünist milletvekili tutuklanmış, olaya kendi adının karıştığını duyan Komünist Lider Ernst Torgler de teslim olmuştur. Leipzig Yüksek Mahkemesi'nde görülen dava sonucunda da Torgler nezaret altına alınıp ömür boyu orada kalmış, Hollandalı Van der Lubbe ise suçlu bulunup idam edilmiştir.

Bu yangından hemen sonra Hindenburg'a, tüm temel özgürlükleri kaldıran ve olağanüstü hal ilan eden bir kararname imzalatılmış, bütün yetkiler polisin eline verilmiş, böylece Naziler gücü ele geçirmişlerdir. Yardımcı polis olarak görev yapan Nazi milisleri militan işçileri dövmüşler, işkence yapmışlar ve öldürmüşlerdir. Bu güçle hareket eden Naziler sayesinde anti-faşist partilerin seçim toplantıları yasaklanmış ve komünist milletvekilleri tutuklanmıştır.

Bu arada, 30 Ocak seçimleri sol cephede tartışmalara sebep olmuştur. Orta sınıfın toplumsal önemi bu tartışmaların asal konusunu oluşturur. Sol birlikler o güne değin siyasal gericiğin evrimine, buyurgan yönetim biçimine karşı tavır takındıkları ve zihinlerini yalnız bu doğrultuda çalıştırdıkları için orta sınıfları ihmal etmiş olduklarının farkına varırlar. Bu durum da bize şunu gösterir ki, 30 Ocak seçimleri, gerekli partilerin gerekli hareketleri gerçekleştirebilmeleri için böyle bir süreç yaşanması gerekmiştir.

Aslında orta sınıf, tarihinde bir çok ihtilallere ve gelişimlere sebep olmuştur ve faşizmin zafer kazanamayacağı da bu doğrultuda düşünülmüştür. Fakat yanılta nokta da aslında burada olmuştur. Orta sınıfın elinde hiçbir üretim aracı bulunmamaktadır ve bunun üzerine yapabilecekleri hiçbir şey yoktur. Hitler şu gerçeğin farkına varmıştır: Bir ulusta orta sınıf ne kadar çok ve etkili ise onu o denli toplumsal ve etkili güç olarak görmek gerekmektedir. Bu doğrultuda da Hitler öncelikle işçi sınıfına hitap etmiştir fakat daha sonra yönelişini değiştirmiştir.

Tüm yapılan çalışmalar sonucunda Hitler yine de istediği zaferi kazanamamış, genel oy sayısının yalnızca yüzde kırk dördünü elde edebilmiştir. Buna rağmen Hitler, 23 Mart'ta meclisin toplantı salonu silahlı milislerin işgali altındayken "tam yetki" yasasını çıkartmış ve böylece anayasanın öngördüğü yönetime bağlı kalmadan, kararnameler yolu ile yasa çıkarabilecek yetkiye sahip olmuştur. 21 Mart'ta düzenlenen bir törende Hindenburg' un yaptığı bir konuşmaya ustaca yanıt veren Hitler, konuşmasından sonra, saygıyla eğilerek cumhurbaşkanının elini sıkışmış, bu da tüm dünya basınında büyük yer almıştır. Alman Feldmareşali ile Avusturyalı Çavuşun el sıkışmaları yeni ile eski

Almanya'nın birleşmelerini simgelemiş, 23 Mart'ta da Hitler bu yatırımının sonucunu almıştır.

“Halkta ve Almanya'daki sıkıntının kaldırılmasına dair kanun” adını taşıyan kanun teklifinin beş maddesi, parlamentonun elinde olan büyük yetkileri hükümete vermiştir. Bunlar yasama yetkisi, bütçenin denetimi, yabancı devletlerle yapılacak antlaşmaların onayı ve anayasada değişiklikler yapma yetkileridir. Kanunların başbakan tarafından hazırlanması ve bu kanunların gerekirse anayasaya aykırı olabilmesi özgürlüğü de verilmiştir.

Eline böyle bir yetkiyi geçiren Hitler, daha önce kimsenin yapamadığı bir şeyi başarmıştır. Almanya'nın çok eski tarihine dayanan federallığı ortadan kaldırmış, tüm eyalet devletlerinin yetkilerini merkezi sisteme bağlayarak Almanya'yı gerçekten birleştirmiştir. Kendi erkini sağlamlaştırmak için de sırtını bu yasaya dayayarak partileri kapatma işine koyulmuştur. Komünist Parti zaten dağılmıştır. Sonra Sosyal Demokratlar'ın parti binalarına ve gazetelerine el konulmuş, 22 Haziran'da da parti kapatılmıştır. Bavyera Katolik Halk Partisi, Merkez Partisi ve Halk Partisi kendilerini feshetmişler, Demokratlar kendi partilerini kapatmışlardır. Hitler'in iktidara gelmesinde büyük etkisi olan Alfred Hugenberg'in Milliyetçi Partisi'nin de bütün büroları SA'lar tarafından basılmış ve kısa süre sonra kapanmıştır.

Nazi diktatörlüğü, doğal olarak ekonomiye de el atmıştır ve tekelleşme yöntemini seçip, benimseyip, desteklemişlerdir. III. Reich döneminin ekonomi bakanının çıkardığı yasa ile bu destek resmîyet de kazanmıştır:

“Birleşme ya da kaynaşmanın, işletmenin, üretimin ve topluluğun tümünün yararları bakımından, gerekli görüldüğü durumlarda, pazarı düzenlemek amacıyla işletmeleri sendikalar, karteller, konvansiyonlar ya da benzeri anlaşmalarla birleştirebilme veya bunları zaten var olan işletme ortaklıklarına katma”(Reich, “Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı”,1987 s. 260.)

Hızla uygulanmaya başlanan bu yasa ile var olan karteller yeniden örgütlenmiş, yoğunlaşmanın az olduğu ya da kartelleşmenin zor olduğu sanayi dallarında yeni karteller kurulmuş, devlet işletmeleri özelleştirilmiş, devletin elinde bulunan hisse senetleri eski sahiplerine geri verilmiş, özel işletmelerin girişim yapmaya cesaret edemediği alanlarda devlet işe el koymuş, böylelikle de özel sermaye ve devletin iç içe girmesi sağlanmıştır.

Nasyonal Sosyalizm iktidarı sırasında işsizler ağır işlerde küçük paralara çalıştırılırken, devlet ise silahlanmaya büyük yatırım yapmış ve ülkede gizli bir enflasyon oluşmasına sebep olarak halkı, birikimlerini devlet senetlerine yatırma konusunda zorlamıştır. Büyük sermayeler ile devletin iç içe olması durumu aslında, Hitler yönetimini Alman tröstlerinin kuklası yapmıştır. Hükümetin ekonomi danışmanlar kurulunda bulunan büyük isimler, örneğin Bosch, Frowein, K.F.Siemens, Thyssen gibi banker ve tröstler, işçi sınıfını ezen, halkın her türlü hak ve demokratik eylemlerini yasaklayan bu sistemi desteklemiş, işlerine geldiği biçimde rahatça çalışarak kar oranlarını arttırmışlardır.

Almanya, silahlanma yoluna giderken dış borçları artmış, bu durumda da halka “kemerlerinizi sıkın” öğüdü verilmiştir. Bunun ardından da kırsal kesimde bulunan tüm tarım sendikalarının kapatılması, işsizlik sigortasının kaldırılması ve tarım işçileri ile gençlerin zorla tarlalarda çalıştırılması gerçekleştirilmiştir. Birkaç bölgede de eskiden uygulanan bir yöntem olan “Heuerlinge”, yani büyük toprak sahiplerinin işçilere verdiği çok küçük bir toprak karşılığında, sahiplerinden ücret almadan çalışma zorunluluğu uygulanmıştır. Böylece bir anlamda da köyden kente göçü de engellemiş, tarımcılığı da kartelleştirmiş ve köylülerin üretimini sanayi kartellerinin ve ticaret tekellerinin boyunduruğu altına sokmuşlardır.

Hitler, amacına ulaşmak adına attığı adımlarda asla yavaşlamadan, hatta eline yıllardır beklediği güç geldikten sonra hiç durmadan hızla ilerleyen bir tempo ile yoluna devam etmiş, 1932’den sonra sendikaları soldan koparmak için bir çok girişimde bulunmuş ve sonunda bunu başarmıştır. Sendika liderlerinin tam güvenini kazandıktan sonra onları 1 Mayıs kutlamalarına çağırmış, 1 Mayıs’ın yüzyıllarca kutlanacağına söz vermiş ve

hemen ertesi gün SA'lar SS'ler sendikaları dağıtmış, mallarına el koymuş, liderlerini yakalayıp toplama kamplarına atmışlardır.

Hitler kendisine karşı gelenleri susturma yolu olarak toplama kamplarını oluşturmuştur. İlk büyük ve sistemli bir biçimde açılan öldürme kampı, Münih'e yirmi kilometre uzaklıkta olan Dachau olmuştur. Bunu daha sonra 1187 kamp takip etmiştir. Bu kamplarda açlık, işkence, zorunlu çalışma ve ölümlerle tanışanlar genelde Yahudiler olmuştur. Bu durumda da Hitler karşı devrimini tamamlamış ve III. Reich dönemini başlatmıştır. I. Dünya Savaşı'na kadar yalnızca sürgün yeri olarak görülen ve nihai sonuç olarak gösterilen toplama kamplarının gerçeği daha sonra ortaya çıkmıştır:

“Naziler'in entelektüel özgürlüğe duydukları düşmanlık, Alman üniversitelerindeki öğretim görevlilerinin yaklaşık üçte birini hemen temizledi. 'Modernist' kültüre karşı girişilen saldırılar, 'Yahudi' kitaplarının ya da diğer istenmeyen kitapların alenen ateşe verilmesi neredeyse Hitler hükümete gelir gelmez başladı. Sıradan yurttaşlar sistemin daha vahşi barbarlıklarını –toplama kampları ve Alman Yahudileri'nin (en az bir Yahudi büyükbabası olanların hepsi buna dahildi) hiçbir hakkı olmayan, diğerlerinden ayrılmış bir alt sınıfa indirgenmesi- şaşılacak kadar çok sayıda kişi bütün bunları onaylamasa da en kötü ihtimalle geçici bir delilik olarak gördü. Bununla birlikte, toplama kampları potansiyel komünist muhalefet için, hapisane ise yıkıcılığın kadroları için hala başlıca yıkıcılar idi. Pek çok göreneksel tutucu bu durumu sempatiyle karşılıyordu ve savaş patlak verdiğinde bütün toplama kamplarında yaklaşık olarak sadece sekiz bin kişi vardı. Bu kampların yüz binlerce hatta milyonlarca kişi için terör, işkence ve ölüm kampları halinde genişlemesi savaş sırasında oldu.”(Eric Hobsbawm , “Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı”,1996, S.s. 177-178)

Günümüzde tüm dünyaca bilinen bir gerçek vardır ki, o da Alman Faşizmi'nin tutunduğu ana menteşenin “ırk” kuramı olduğudur. Nasyonal Sosyalist Parti'nin, daha doğru bir tabir ile Hitler'in faşist öğretisi “Cermen ırkını seçip ayıklamak ve başka ırklarla karışmasını önlemek”ten başka bir araç değildir. Ulusal toplumlara göre üstün ırkın çökmesi, hep başka ırklarla karışma sonucu gerçekleşmiştir. Hatta bir uygarlığın çökmesi bile, ayrı iki ırktan insanın çiftleşmesi sonucu ortaya çıkan çocuklara bağlanmıştır. Bu bağlamda da Hitler, Almanya'da ele geçirilen topraklardaki Yahudiler'i yok etme yoluna gitmiştir.

Alman Nazizmi'nin başa geçer geçmez uygulamaya başladığı yöntemlerden biri olan toplama kampları, öncelikle Yahudiler ve komünistler için oluşturulmuştur. Zamanla sosyal demokratlar, Katolikler, merkeziler, hatta Nazizm'in iktidara gelişinde büyük yardımları dokunmuş fakat sonradan Nazizm'e karşı çıkmış olan kişiler bu kamplara doldurulmuştur. Savaş döneminde de zorla ele geçirilen topraklardaki yurtseverler, aydınlar, direnişçiler ve savaş esirleri de toplama kamplarına alınmışlardır.

Hitler iktidarının ilk yıllarında hızla çoğalan ve 1933 yılı sonunda sayısı elliye ulaşan toplama kamplarının en büyük özelliği, Nazizm'e karşı olanların birden değil, sistemli bir biçimde öldürülmeleridir. SS'ler tarafından yönetilen toplama kamplarının başında Dachau kampının ilk komutanı Theodor Eicke bulunmuştur. "Ölü Başlılar" adı verilen bu SS birliklerinin elemanları en az on iki yıl gönüllü askerlik yapmış en sert askerlerden oluşmuştur. Siyah üniformaları üzerinde de kuru kafa ve ölü kemikleri bulunan "Ölü Başlılar" gerçekten de kendilerinden beklenenin üzerinde bir merhametsizlikle bu kampları yönetmişler ve insan katliamlarını gerçekleştirmişlerdir.

1939 yılında Hitler'in ele geçirdiği topraklarda yaklaşık on milyon Yahudi yaşıyordu. Hitler'e göre Yahudi kavmi yerleştikleri ulusu kısa zamanda çökertmektedir. Bu yüzden, yaşama hakkı olmayan bu kavmi, onlar Almanya'yı yok etmeden yok etmek gerekmektedir.

Hitler'in kurduğu bu toplama kamplarında bulunan insan yakma fırınları ihale ile satışa sunulmuştur. Krematoryumlarda yakılan cesetler Alman ekonomisi için bir gelir kaynağı haline dönüşmüştür. Gelir oranı düşünülerek, yakılan Yahudiler'in sayıları (250 bin-300 bin) yeterli gelmemiş, buna bir de toplu kurşuna dizilmeler eklenmiştir. Ölenlerin altın dişleri ayıklanıp, el konulan eşyaları ile birlikte, Reichsbank'a gönderilmiştir. Burada yapılan birkimler de SS'leri güçlendirmek adına kullanılmıştır. Nürnberg'de hazırlanan bir iddianameye göre Treblinka, Auschwitz, Dachau gibi toplama kamplarında 5 700 000 Yahudi yok edilmiştir. Bir o kadar da bu Nazizm deliliğine kapılmamış aydın, yurtsever, emekçi bu kısımlardan nasibini almıştır.

Aslında Almanya'nın, daha doğrusu Hitler'in tüm dünyayı ve gelecekteki siyasal gelişimleri etkileyecek olan bu düşünce sisteminin gelişmesinde sorumlu tutulması gereken en önemli etken "halk"tır. Bu düşünceyi savunan Wilhelm Reich, yapıtlarından birinde şöyle demiştir:

"Yaşamın binlerce yıldır baskı altında tutulmasından ötürü iradesini yitirmiş, her şeye körü körüne inanan, dirimsel yönden hastalıklı, aşırı saygı göstermekten belli büyük insan kitlelerine, her türlü baskıyı canlarında duyan ve tam zamanında, kesinlikle, geri tepmemecesine ondan kurtulmayı öğrenen kişiler olabilmeleri için yön vermek (ama ta tepeden yönetmemek) her devrimci ve demokrat hareketin temel görevidir. Bir sinir hastalığını önlemek, iyileştirmekten çok daha kolaydır. Bir organizmayı hastalıktan korumak, yerleşen hastalığı söküp atmaktan daha kolaydır. Toplumsal yapıdan zorba kurumları uzak tutmak, gelip yerleştikten sonra yürürlükten kaldırmaktan çok daha kolaydır. Gerçekten demokrat her yönetimin görevi, kitlelerin kendi kendilerini aşmalarına izin vermektir; insan kitleleri ise, ancak büyük elçilerle siyasal baskı alanında yarışmaya kalkışmayan, sıkıntılarından, bilgi eksikliklerinden, öndere baş eğişlerinden, akıl dışı davranma vebasından kurtulamadıkları için tasarlayıp anlatamadıkları şeyleri halk yığınları düşünüp dile getiren toplumsal kurumlar geliştirebilirlerse ellerini ayaklarını bağlayan zincirlerden kurtulabilirler. Öyleyse biz, bütün toplumsal olayların sorumluluğunu insan kitlelerine yüklüyoruz." (Reich, "Faşizmin Kitle Ruhunu Anlayışı", 1987 s. 277)

Halka ihtiyacı olduğu şekilde yaklaşmasını bilen Hitler, çok kısa bir süre sonra, 14 Temmuz'da çıkan yasa sayesinde Almanya'da tek partili totaliter bir devlet kurmuştur:

"Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi, Almanya'nın tek siyasal partisidir. Başka herhangi bir partinin örgütünü sürdürmeye ya da yeni bir parti kurmaya kalkışanlar üç yıla kadar ağır hapis ya da, eğer suç başka yasalara göre daha büyük bir cezayı gerektirmiyorsa, altı aydan üç yıla kadar hapis cezasına çarptırılırlar." (Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi, 1986, s. 857.)

Halka hitap edebilmek için bir oyuncudan özel dersler alan Hitler, bunun temellerinin neye dayandığını şöyle açıklamıştır:

"Viyana'da bulunduğum günlerden beri bütün bu meseleleri ciddi olarak düşündüm ve kanaatime göre önce Cermenizm'in kaderini ele almak için kurulmuş bir hareketin başarıya ulaşamayışının başlıca sebeplerinden birini gördüm. Bu, onların bilgisizliği idi. Cermenist hareketin başarısızlık sebebi olan ilk iki hata, birbirine yakın şeylerdi. Büyük ihtilalleri tahrik eden kuvvetin ne olduğunu bilmeyişleri ise onları büyük halk kitlelerinin önemini ihmal etmeye, buna değer vermemeye sevk etti bunu sonunda da sosyal meselelere ilgi azaldı, milletin alt tabakalarının gönüllerini fethetmek

teşebbüsleri yetersiz kaldı veya hiç olmadı. Nihayet parlamentoya karşı tutumları da bu teşebbüsleri ağırlaştırdı.

Her devirde, ihtilalci bir direnişte, kitlenin sahip olduğu o duyulmamış kuvvetin ne olduğunu anlayabilseydiler, sosyal bakımdan olduğu gibi propaganda bakımından da başka türlü çalışırlardı. Hareketin asıl gayreti parlamentoda değil, fabrikada ve sokakta gösterilirdi.

Üçüncü hata da, son bir tahlille anlaşılıyor ki, yine kitlelerin önemini kavrayamamaktan geliyor. Üstün zekalar, bir defa çalıştıktan sonra, saldırıya muntazam kuvvet ve devamlılık verecek olan çarkı, belli bir yönde harekete getirmelidir.” (Hitler, 1997, s. 110-111.)

1933 yılında Naziler’in başa geçmesi ile yeni bir slogan daha ortaya çıkmıştır. Bu sloganı, “ikinci devrim”i, ortaya çıkaranlar ise Nazilerin yalnızca komünizme değil, kapitalizme de karşı olduğunu düşünenler olmuş ve hedef olarak da, daha önce de isminden söz ettiğimiz SA’lar’ın başındaki Röhm’ü seçmişlerdir. Anti-kapitalist vaatlerin yerine getirilmesini isteyen milyonlarca küçük burjuva ve işsiz, patronların masasına yumruk indirip zam, işyeri denetleme ve hatta işyerinin millileştirilmesini isteyen hücum taburlarından gelme gözü aç gençler ve “Nasyonal Sosyalist İşyeri Hücreleri”ne üye işçiler, her biri kendi peşlerine takılmış kalabalıkların sayısını artırmak zorunda olan ayaktakımı önderleri ve bir çok eski Marksist, “kahverengi ordu”yu genişletmişlerdir.

Ordudan ve sanayicilerden sürekli olarak bu ayaktakımının ezilmesine dair baskı sürmüştür. Alman ordusu ise nasyonal sosyalizme karşı olmaktansa, ilke olarak ordu ile rejimin birbirine kaynaşmasını doğru bulmuş, ancak bu kaynaşmanın ateşli grupların aşırılıklarının düzene sokulmasıyla gerçekleşmesi gerektiğini belirtmiştir. Hitler ayaktakımının dizginlenmesi düşüncesini donanmanın düzenlediği bir gezide kabul etmek zorunda kalarak Röhm’ü görevden alacaktır. Aynı gezide yapılan bir başka görüşmede ise, Hitler’in cumhurbaşkanı olma isteği ortaya çıkacaktır. SA’ların ve solcu Naziler’in dizginlenmesi konusunda yapılan anlaşma sonucu Hitler amaçladığı en yüksek diktatörlük aşamasına gelecektir. SA’ları kaybetmek Hitler için hiçbir önem taşımayacaktır, çünkü emrinde koskoca Alman Ordusu olacaktır.

Hitler, 17 Mayıs 1933 yılında Reichstag’da, ABD Devlet Başkanı Roosevelt’in 44 devlet başkanına gönderdiği silahsızlanma önerisine karşılık yaptığı “Barış Söylevi”nde,

Roosevelt'in teklifini sevinçle karşıladığını, Almanya'nın barıştan yana olduğunu, savaşın sınırsız bir delilik olduğunu söylese de aslında tamamen uluslar arası bir aldatmaca oyunu oynamıştır. Bu konuşmada diğer milletlerin gözlerinden kaçan bir nokta vardır ki o da Almanya'nın silahlanma konusunda eşit muamele istemesidir. Aksi halde hem Silahlanma Konferansı'ndan hem de Milletler Cemiyeti'nden çekilecektir. Nitekim, 14 Ekim'de, müttefiklerin silahsızlanma için sekiz yıllık bir süreyi öngörmelerini bahane ederek ve Almanya'ya eşit davranılmadığını söyleyerek bu düşüncelerini gerçekleştirir.

Bu kararından hemen sonra Hitler Reichstag'ı dağıtır ve yeni Reichstag seçimleri ile bu kararı referandumla halkın onayına sunacağını ilan eder. Hitler, müttefiki olan ülkelerin açıklarını önceden fark ettiği için böyle bir kararlılıkla hareket etmiştir. Fakat her ihtimale karşı, orduya da hazır bulunmalarını emretmiştir. Almanya, Versailles Antlaşması'nın silahsızlanmaya ilişkin maddelerini bütünüyle ihlal etmiş olmasına rağmen, müttefikler hiçbir karşı hareket göstermemişlerdir. Referandum yüzde doksan beş gibi büyük bir oranla, çekilme kararının onaylanmasıyla sona ermiştir. Referandumdan üç gün sonra Hitler, Polonya ile barış görüşmelerine başlamıştır. İmzaladıkları on yıllık saldırmazlık paktı, Polonya için aslında sona doğru bir adım olmuştur. Çünkü diktatörlüğünü koruyan Fransa Polonya'dan uzaklaşmış, Polonya kendini yok edecek olan Almanya'ya daha çok yakınlaşmıştır.

Hitler için, iktidarının ilk yılları her ne kadar başarılarla dolu geçse de, iyi olmayan bazı ilişkileri onu tedirgin etmeye başlamıştır. Röhm ve SA'lar ikinci ihtilal diye tutturmuşlar, tutucu çevreler bazı iktidar hesaplarına girişmiş ve entrikalar çevirmeye başlamışlardır. Bu da Naziler için tehlikeli bir şeydir. Kurt von Schleicher, Hitler'in rakibi Gregor Strasser ve Franz von Papen yeni hükümet listeleri oluşturmaya başlamışlar, Göring ve Himmler de Röhm'e karşı birleşmişler ve Hitler'i onun hazırlamakta olduğu bir darbeye karşı tetiklemişlerdir.

Tüm bu gelişmeler, Hitler ve Röhm'ün Haziran ayı başında beş saat süren bir görüşme yapmalarına sebep olur ve Röhm bir süre izne ayrılmaya ikna olur. SA'lar temmuz ayı boyunca izinde olacaklar, üniforma giymeyecekler, hiçbir yürüyüş ve tatbikata katılmayacaklardır. Röhm'ün izne ayrılırken yaptığı konuşma da Hitler'i tedirgin eder:

“Eğer SA'nın düşmanları, SA'nın bir daha toplanmayacağını ya da izinden sonra ancak bir kısmının geri alınacağını sanıyorlarsa kısa sürecek umutları ile bırakalım oyalansınlar. Onlar gerektiği zaman, gerektiği şekilde cevaplarını alacaklardır. Almanya'nın kaderi SA'nın elindedir ve öyle kalacaktır.”(Çağdaş Liderler Ansiklopedisi, 1989, s. 870)

Bu durumun dışında Hitler'i ürküten başka gelişmeler de yaşanmıştır. Başbakan Yardımcısı Papen, büyük bir üniversitede Naziler'in hiç de işine gelmeyecek bir konferans vermiş ve bu konuşmayı tüm baskılara rağmen kendi gazetesinde yayınlamıştır. Almanya'da büyük etki yaratan bu konuşma sonrasında Hitler'in yanına giden Papen baskıları protesto ettikten sonra, konuşmayı Hindenburg adına yapmış olduğunu belirtmiştir. Durumu da Hindenburg'a iletceğini söyleyerek Hitler'in yanından ayrılmıştır.

Olanlardan sonra Hitler'in telaşı daha da artar. Ertesi gün cumhurbaşkanını görmeye giden Hitler, savunma bakanı tarafından oldukça soğuk karşılanır ve Almanya'daki gerginliği bir an önce bitiremezse sıkı yönetim ilan edileceğini, tüm yetkinin orduya verileceğini söyler. Hitler'in Hindenburg ile yaptığı kısa bir görüşme de bu bilgileri doğrular niteliktedir. Naziler'in sonunu getirecek olan bu durum karşısında Hitler sorunu çözme yolunu SA'ları yok etmede ve ikinci ihtilal lafını ortadan kaldırmada bulur. Röhm de Alman Subayları Birliği'nden atılır ve ordu, Naziler'in iç hesaplaşmalarına karışmayacağını söylese de Hitler'i destekler.

30 Haziran 1934 tarihinde SA'larla büyük bir hesaplaşma yaşanır. Büyük ihtimalle Göring ve Himmler tarafından uydurulmuş olan darbe hareketi haberi Hitler'i harekete geçirir ve SA liderlerinin tatil yapmakta oldukları Bad Weissee kasabasına gelip, yanındaki SS'lerle birlikte kaldıkları oteli basarlar. Yatakta bir erkek arkadaşı ile basılan

SA şeflerinden Edmund Heines bulunduğu şekilde öldürülür. Diğer tüm SA şefleri ve Röhm de tutuklanarak Münih'e getirilirler. Yükselmesinde çok büyük emeği olan Röhm'e, kendini öldürmesi için bir şans verir Hitler. Röhm bunu yapmayınca iki SS subayı tarafından öldürülür ve aynı gün bir çok SA şefi de kurşuna dizilir.

Temizleme operasyonu yalnızca SA'lara yönelik olmamıştır. Eskiden kalma hesaplaşmalar da aynı hafta içinde gerçekleştirilmiştir. Weimar Cumhuriyeti'nin kuyusunun kazılmasında büyük payı olan General von Schleicher evinin önünde karısıyla birlikte öldürülür. Aynı gün onun yakın arkadaşı General von Bredow da öldürülür. Evinden alınıp gestapo zindanında öldürülen Gregor Strasser'den sonra, Papen'in bürosu basılır fakat karısı ile kaçan Papen kurtulur. Bir süre sonra da, Birahane Darbesi'ni bastırmış olan Gustav von Kahr'ın cesedi bir bataklıkta bulunur. Tüm bu katliamlardan sonra ordunun Hitler'e olan tutumu oldukça iyi bir şekilde gelişmiştir. 2 Temmuz'da Hindenburg "İhaneti daha tomurcuk halindeyken boğan ve Almanya halkını büyük bir tehlikeden kurtaran kararlı ve cesur müdahalesinden ötürü" Hitler'e ve "Büyük ihaneti enerjik ve başarılı tedbirleriyle bastırıldığı için" Göring'e teşekkür eder. Katliamda gösterdikleri başarı sonucunda SS'ler de ödüllendirilir. Bağımsız bir örgüt şekline getirilirler ve başlarına da, yalnızca Hitler'e karşı sorumlu olmak kaydı ile Himmler atanır. Aslında SA'lardan daha disiplinli ve düzenli olan SS'lere verilen bu özgürlük, ordunun başına ileride dert olacaktır.

2 Ağustos 1934'de Cumhurbaşkanı Hindenburg öldükten hemen sonra, bir gün önce Nazi Hükümeti tarafından alınmış kararlar açıklanır. Artık "cumhurbaşkanı" makamı olmayacaktır. Bu makam başbakanlıkla birleştirilecek, Hitler Devlet Başkanlığı ve Silahlı Kuvvetler Başkomutanlığı yetkilerini üzerine alacaktır.

25 Haziran 1934 tarihinde Avusturya'ya karşı girişilen darbenin Kurt von Schuschnigg tarafından bastırılması, Hitler'in yaşadığı ilk başarısızlık olarak görülebilir. Fakat bunu yine kendi lehine çevirebilecek yeteneğe sahip olan Hitler, Naziler tarafından öldürülen Avusturya'nın dinci faşist Başbakanı Engelbert Dollfuss için taziyelerini bildirmiş ve cinayeti kınamıştır. Kısa bir süre sonra da yaşamını daha önce zor kurtarmış olan von

Papen'i Avusturya'ya elçi olarak gönderir. Amaç, Papen'in Avusturya'yı işgale hazırlamasıdır.

1934 yılı sonuna doğru uluslar arası ilişkiler Almanya aleyhine gelişmeye başlar. İngiltere ve Fransa Avusturya'nın bağımsızlığını desteklerken, faşist İtalya da bu ülkelerin yanında bulunur. Ayrıca Milletler Cemiyeti'ne katılan Sovyetler Birliği de Almanya'nın doğuya doğru ilerlemesini engellemek adına "Doğu Locarno Paketi"ni önerir. Bu gelişmeler de Hitler'i yeni önlemler alma yoluna itmiştir. Yeni gemiler yapılır, hava kuvvetleri çalışmalarına hızla devam eder, her türlü ordu gereksinimlerinin üç misline çıkarılması emri verilir. Ve Versailles Antlaşması'nın asıl yıkımı sayılabilecek bir adım atılır ki bu da askerlik hizmetinin yeniden kurumlaştırılıp 36 tümenlik bir "barış ordusu"nun kurulmasıdır. Milletler Cemiyeti Almanya'yı kınasa da, Fransa Rusya ile, Rusya Çekoslovakya ile karşılıklı yardım anlaşması imzalasalar da Hitler'in içi oldukça rahattır. Çünkü müttefikler kendisini engellemek için zora başvurmamışlar ve Versailles Antlaşması'nın yırtılması ile Almanya namusunu kurtarmış, muhalifler bile Hitler'in bu başarısını kabul etmişlerdir.

Hitler, 21 Mayıs 1935'de müttefiklerini deneme kararıyla bir "barış söylevi" verir. Bu söylevde üzerinde durduğu temel nokta adalete dayalı bir barışın sağlanmasıdır. İtalya ve Fransa Hitler'in söylediği yalanlara inanarak, Milletler Cemiyeti'ne haber vermeden Almanya ile anlaşarak Versailles Antlaşması'nın donanmalara koyduğu sınırları kaldırmaya başlamışlardır. Aynı yılın ekim ayında İtalyanlar'ın Etiyopya'ya girmesi, İtalya ile İngiltere arasında soğukluk yaratmıştır. Bu da Hitler'in işine gelmiştir. 7 Mart 1937 tarihinde Hitler batı demokrasilerinin kararlılıklarını denemek için bir şey daha yapmaya karar vermiştir. Versailles Antlaşması'na göre arındırılmış bölge olan Ren Bölgesi'ne küçük bir birlik göndermiştir. Yalnızca üç taburdan oluşan birlik hiçbir direnişle karşılaşmamış, bölgeyi kolaylıkla ele geçirmiş, Alman Dış İşleri Bakanı Constantin Freiherr von Neurath İngiliz, Fransız ve İtalyan elçileri ile Locarno Paketi'nin iptali üzerine görüşmüş ve yeni önerilerini bildirmiştir. Aslında, Ren'in işgalinde Fransızlar'ın karşı koyma yetkisi olmasına rağmen bundan çekinmeleri, onlara ileride pahalıya mal olacaktır.

Batı demokrasilerinin ciddi bir savaştan çekinerek aslında kolaylıkla engelleyebilecekleri bu silahlanma durumuna karşın hiçbir şey yapmamış olmaları, Hitler'in gelişimi ve gelecek açısından kötü bir hareket olmuştur. İngiltere'nin umursamaz tutumunun da etkisi olduğu bu Fransız çekingenliği, Hitler'i bulunduğu yerden daha yükseklere taşımıştır. Halktan, eskisinden daha büyük destek görmeye başlayan Hitler, Mart ayında yapılan seçimlerde halkın yüzde 99'unun katılımı ve katılanların yüzde 99.8'inin oyu ile büyük başarı sağlamıştır.

Bu kazanılan başarılarından sonra Hitler gözünü Avusturya'ya çevirmiştir. Avusturya hakkındaki amaçları bilinen Mussolini' den de sakınmaktadır. Fakat Mussolini de İspanya'daki iç savaşa katıldığı için artık diğer devletler tarafından yalnız bırakılmıştır. Hitler de bu açığı kullanarak Berlin-Roma köprüsünü kurma yoluna gitmiş, Mussolini de istemeyerek buna izin vermiştir.

Tarihe adını kanlı harflerle yazdıran Hitler, bu adımının en büyüğünü 5 Kasım 1937 tarihinde Başbakanlık Binası'nda yaptığı konuşmada atmıştır. Ordunun sayılı isimlerinin katıldığı bu toplantıda Hitler asıl amacını açıklar. Avrupa ve dünyanın stratejik durumlarının analizinden sonra Hitler Almanya'nın bir "ırk" toplumu yaratması gerektiğini, bunu büyütme, geliştirmek zorunda olduğunu ve bunun da en geç 1943-1945 yılları arasında olması gerektiğini söyler. Bu da tabii ki savaş ile olabilecek bir harekettir. bu düşünceye soru ile yaklaşan insanlar çok geçmeden bunun zararıyla karşılaşır. Hitler'i o günlere taşıyan Dr. Hjalmar Schacht, Feldmareşal von Blomberg, General von Fritsch ve Dış İşleri Bakanı Neurath ya istifa ettirilirdiler ya da görevlerinden alınır. Schacht, Göring' in "Dört Yıllık Planın Olağanüstü Yetkilisi" olarak atanmasından sonra, onunla geçinemediği için istifaya zorlanır. Himmler' in komplosuna kurban olan Fritsch, homoseksüel suçlamasıyla görevden alınır.

1938 yılının şubat ayında Hitler, Nazi ihtilalini engelleyebilecek son iç sorunları da ortadan kaldırmış, orduda istediği gibi değişiklikler yapmış, Silahlı Kuvvetler komutasını tamamen eline almış ve izleyeceği yoldaki emin adımlarını daha da

sertleştirmiştir. Elçi olarak Avusturya'da bulunan Papen'in girişimleri sonucu 11 Temmuz 1936'da yapılan Almanya-Avusturya Antlaşması sonucu, Avusturya Nazileri'ne karşı bir takım tavizlerde bulunulmuştur. Papen de doğal olarak bu tavizlerden yararlanarak Avusturya'yı ortadan kaldırmak adına çalışmalar yapmaya girişmiştir. Avusturya Nazileri de Almanya'nın finans gücüyle saldırılara başlamıştır.

Hitler'in Avusturya'yı ele geçirme planına yönelik olarak Papen'in öldürülmesini planladığı da söylenmektedir. Amaç, Alman saldırılarına ortam yaratmaktır. Papen dostları yardımıyla bu planı öğrendiğinde görevinden alındığını bilmemektedir. Avusturya Başbakanı Schuschnigg bu görevden almanın ülkesi açısından uyarı niteliği taşıdığı farkındadır. Papen gerginliğin yumuşaması adına Hitler'i Schuschnigg ile görüşmeye ikna eder. Buluşma Avusturya Başbakanı açısından sıkıntılı geçmiş, Hitler eninde sonunda bu sorunu halledeceğini söylemiş, ardından da ultimatolarını dışişleri bakanı aracılığıyla sıralamıştır. Avusturya'daki Nazi Partisi'ne konmuş yasağın kaldırılması, cezaevindeki Naziler'in serbest kalması, savaş işleri ve maliye bakanının Almanya tarafından belirlenmesi benzeri ağır istekler ultimatoda yer almıştır. Tehditler ve sınırdaki ordu manevralarından ürken Avusturya başbakanı ile cumhurbaşkanı istekleri imzalayarak boyun eğdiler.

Avusturya, oldukça fazla taviz vermiş olduğu için, Schuschnigg mecliste bu durumda yapabileceği daha fazla bir şey olamayacağını açıklar. Avusturya Nazileri yapılan konuşmaya karşı protesto yaparlar, Avusturya bayraklarını yakıp yerine gamalı haç dikerler ve polis gösterilere karışmaz.

Schuschnigg'in ülkesini kurtarmak için son çaresi kalmıştır. O da "özgür, bağımsız, sosyal adalete dayanan, Hıristiyan ve birleşmiş bir Avusturya"dan yana olup olmadıkları konusunda bir halk oylaması yapmaktır. Fakat bu haber Hitler'in kulağına gider gitmez, Hitler Avusturya'yı işgal etme hazırlıklarını başlatır. Bu konuda da Mussolini'den karışmaması için ricada bulunur. Schuschnigg de bu haberi alınca başbakanlığa gider ve cumhurbaşkanı ile de görüşükten sonra plebisitten

(halkoylaması) vazgeçer. Fakat Berlin'in istekleri henüz sona ermemiştir. Göring, Schuschnigg'in istifa etmesini, -istilayı kolaylaştırmak düşüncesi ile- yerine Seyss Inquart'ın başbakan olmasını istediğini belirtir. Bu arada Cumhurbaşkanı Miklas da istifaya zorlanmaktadır. Schuschnigg istifa eder fakat yerine Seyss Inquart geçmez. Miklas da istifa etmeyi reddeder. Seyss Inquart Almanya'ya başbakanlık haberini vermekte gecikince de Hitler 11 Mart'ta istilayı başlatma emrini verir.

Mussolini'ye karışmamasını rica eden mektubu ileten elçi geri döndüğünde, Mussolini'nin de bir talebi olduğu ortaya çıkar. O da sadece Hitler'in Avusturya'dan maddi çıkarı olmadığını Mussolini'ye bildirmesidir. Böyle bir karşılık Hitler'i çok sevindirir ve Mussolini'nin her ne zaman ihtiyacı olursa yanında olacağına yemin eder. Ren işgalinde olduğu gibi bu işgalde de batı ülkeleri tepkisiz kalmıştır. Özellikle Çekoslovakya'nın tepki göstermesi gerekirdi çünkü Avusturya'nın da Almanlar'ın eline geçmesiyle üç tarafı kuşatılmış olacaktı.

Hitler 12 Mart'ta Avusturya'ya girer. Kendisini Avusturya Başbakanı ilan eden ve cumhurbaşkanının tüm yetkilerini de üzerine alan Seyss Inquart da Avusturya'nın bağımsızlığını ve dokunulmazlığını sağlayan St. Germain Antlaşması'nın iptalini açıklar. Hitler'in verdiği bir emirle hazırlanan, "Avusturya, Alman İmparatorluğu'nun bir eyaletidir" diye başlayan yeni kanun, 13 Mart'da kabineye sunulur. Miklas reddetse de bir şey ifade etmez çünkü Seyss Inquart kabul eder. Yeni kanuna göre, 10 Nisan'da plebisit yapılacak ve halkın tavrı öğrenilecektir. Aynı gün Almanya'da da plebisit yapılmasına karar verilir. Plebisitin sonuçları beklenildiği gibi çıkar ve iki ülkeden de çoğunluk oyla Hitler zafer kazanır.

Avusturya'yı eline geçirir geçirmez Yahudi soykırımına başlayan Hitler, "Avusturya" isminin kullanılmasını da yasaklamıştır. Onun yerine bir süreliğine "Ostmark" denmesini uygun bulur. Kendi vatanını sıradan bir Alman şehrine dönüştüren Hitler, ülkeyi Berlin'den yönetilen küçük ilçeler halinde parçalamıştır.

Hitler'in Yahudi soykırımının temelini aslında onun Viyana'da yaşadığı yıllara dayalı olduğunu biliyoruz. Bu ırk kuramı, Hitler'de kendi sözleri ile şu şekilde ortaya çıkmıştır:

“İki ayrı ırkın karışması ve bunun doğurduğu ırk düzeyinin düşmesi, eski uygarlıkların ortadan kalkmasının tek nedenleridir; çünkü insanlar bir takım savaşları değil, ancak arı kanda bulunan direnme gücünü yitirerek yok olurlar.”(Reich, 1997, s. 115.)

“İrk Kuramı”nın Wilhelm Reich’in “Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı” adlı yapıtındaki açıklaması ise başka bir şekildedir:

“İrk kuramı, her memeli hayvanın özellikle kendi türünden bir hayvanla çiftleşmesinin “sarsılmaz bir doğa yasası” olduğu ilkesinden çıkmaktadır. Ancak tutsaklık gibi olağanüstü durum ve koşullar bu yasanın çiğnenmesine, ayrı ırktan iki canlının çiftleşmesine izin verebilir. Ama doğa elindeki bütün olanakları kullanarak, piçleri kısırlaştırarak ya da torunlarının verimliliğini sınırlayarak öç almakta, bu gibi uygulamalara karşı çıkmaktadır. İki değişik düzeyde canlı varlığının birleşmesinden doğan döller ‘orta düzeyde’ olmaktadır. Doğa ise uyguladığı seçme ile hep düzeyi yüksek tutma eğilimindedir. Demek ki, ırk soysuzlaştırma doğanın istemine iradesine aykırıdır.”(Reich, 1997, s. 115.)

Toplumları uygarlık yaratan, uygarlıkları temsil eden ve uygarlıkları yıkan olmak üzere kümelere ayıran Hitler'e göre ancak “Ari” ırkından gelen insan “uygar yaratıcı” diye kabul edilebilir ve Hitler'e göre “Ari İrk”ın kökeni oldukça eskilere dayanmaktadır:

“(…) Çünkü ‘insan yaratmalarının temel ve dayanaklarını’ ondandır. Asya halkları, Japonlar ya da Çinliler, bir zamanlar Arilerden ödünç aldıkları uygarlıkları sürdürmektedirler. Buna karşılık Yahudiler uygarlık yıkıcıdır. ‘Büyük uygarlıklar’ ancak ‘alt düzeydeki’ insanların varlığı ile gelişebilmişlerdir. İlk uygarlık, böyle düşük düzeyli insanların kullanılmasıyla doğmuştur. (...) Fetihçi Ari ırk, diğer alt ırkları boyunduruğu altına almış, onları kendi amaçları uğrunda dilediği gibi çalıştırmıştır. Ancak, boyunduruk altına alınan ırklar dil öğrenmeye başlayınca, ‘efendileri’nin alışkanlıklarını benimseyince, efendi ile köle arasındaki kesin sınırlar ortadan kalkınca, kanının arılığını yitiren ‘Ari’ cennetten kovulmuştur.”(Reich, 1997, s. 115.)

Avusturya'dan sonra Hitler'in gözü Çekoslovakya'ya döner. Çekler'den başka Slovaklar'ın, Macarlar'ın, Rutenyalılar'ın ve Südet Almanları'nın yaşadığı ülke, Orta Avrupa'daki en demokratik ve en zengin ülke olma özelliğine sahip olsa da azınlık

sorunu yaşamaktadır. Hitler, aslında Çekoslovakya'ya ve Avusturya'ya karşı olan tavrını yıllar önce "Kavgam" adlı kitabında açıklamıştır:

"Habsburg sarayı Avusturya'yı bir Slav devleti haline getirmeye karar verir vermez, bunu gerçekleştirmek için her vasıtaya başvurdu. Bu şüursuz hanedan, en ufak bir endişeye kapılmadan bütün dini müesseseleri yeni devletin kurulması işiyle vazifelendirdi. Çek ruhani dairelerinden ve papazlarından faydalanmak, Avusturya'yı Slavlaştırmak için başvurulan bir çok vasıtadan sadece biri idi. Genel olarak Çek papazları nüfusu tamamen Alman olan yerlere tayin ediliyorlardı. Bunlar yavaş yavaş fakat emin adımlarla Çek halkının menfaatlerini kiliselerin menfaatlerinin üzerine çıkarma işine koyuldular. 'Almansızlaştırma' hareketinin tahrik hücreleri haline gelmeye başladılar." (Hitler, 1997, S.s. 111-112.)

Kendisi Katolik olan Hitler, Katolikler'in politik hareketlerine hakaret etmiş, ırk sorununu anmamış oldukları için Katolik ve Protestan kiliselerine saldırmıştır. İktidara geldiği yıl ile 1939 yılları arasında bir çok Katolik papazı tutuklatmış, Katolik hareketin lideri olan Erich Klausener'i de 1934 "Kanlı Temizliği"nde öldürmüştür. Hitler'e göre "Parti olumlu Hıristiyanlık'a dayanmaktadır ve olumlu Hıristiyanlık da Nasyonal Sosyalizm'dir. Nasyonal Sosyalizm Tanrı'nın buyruğunu yerine getirmektedir." Bu düşünceden yola çıkarak Hitler kendisine karşı gelen papazları tutuklatmış ve toplama kamplarına attırmıştır.

Nazi Hükümeti Almanya'da iktidara geçene kadar partileri olmayan ve yaşamlarından şikayet etmeyen Südet Almanları, Hitler iktidarında Konrad Henlein yönetiminde Südet Alman Partisi'ni kurarlar. Bu parti Berlin'den sürekli ve düzenli biçimde yardım alarak ayakta kalır. Hitler, askerlerle yaptığı bir toplantıda (5 Kasım 1937) Çekoslovak Cumhuriyeti'ni ortadan kaldırmak ve topraklarını Nazi Almanyası'na katmak istediğini açıklayınca, Henlein'ı Çek Hükümeti'nin kabul etmeyeceği istekleri ileri sürmekle görevlendirirler.

Hitler'in Çekoslovakya'ya ilişkin fikirlerinden haberdar olan Batı demokrasileri yine tepkisiz kalmışlardır. Hatta İngiliz Başbakanı Neville Chamberlain, Çekoslovakya'ya yardım edilemeyeceğini, Südetler'in Almanya'ya verilmesinin daha doğru olacağını söylemiştir. Hitler'in Südetler'i kışkırtacak nitelikte yaptığı bir konuşma da amacına ulaşınca, Çek Hükümeti bu hareketi sıkıyönetimle bastırabilmiştir. Gitgide gerginleşen

olaylar sonucunda Fransızlar telaşlanır ve İngiliz Başbakanı Chamberlain'e Hitler'le bir görüşme yapmasını önerirler. Böyle bir şeye çoktan razı olan Chamberlain, Hitler'e Südet Bölgesi'nin Çekoslovakya'dan ayrılmasını gönülden istediğini söyler. 18 Eylül tarihinde de Fransa Başbakanı ve Dış İşleri Bakanı ile görüşmeler yapar. Çekoslovakya'ya İngiliz-Fransız işbirliğiyle bir nota verirler. Bu nota, Südet Almanları'nın nüfusun yüzde elliden fazla bulunduğu yerlerin Almanya'ya verilmesi gerektiğini, buna karşılık yeni sınırların kendileri tarafından garantileneceğini bildirir niteliktedir.

Çek Hükümeti, böyle bir notayı kabul ederlerse, Çekoslovakya topraklarının er geç Almanya'nın eline geçeceği anlamına geleceğini açıklayarak reddeder. Daha sonra Sovyetler Birliği'nden yardım isteyen Çek Hükümeti olumsuz yanıtla karşılaşır. Çünkü Sovyetler birliği yaptıkları antlaşma gereği ancak Fransızlarla birlikte böyle bir girişimde bulunabilecektir. Bu durumda çaresiz kalan Çek Hükümeti, İngiliz-Fransız planını kabul eder. İstifa eden Cumhurbaşkanı Edward Beneş'in yerine, General Jan Syrový yeni bir milli birlik hükümeti kurar.

Chamberlain, Hitler ile tekrar buluştuğu zaman bazı gerçeklerle yüz yüze gelir. Chamberlain, Südetler konusunda elinden gelen her şeyi yaptığını Hitler'e anlatır, Çek-Fransız-Sovyet anlaşmalarının iptal edileceğini söyler, Çekoslovakya'ya uluslar arası bir garanti verileceğini ve Çekoslovakya'nın tarafsız kalacağını belirtir. Fakat Hitler'den beklediği tepkiyi alamaz. Hitler'e göre son günlerde gelişen olaylar savaşı kaçınılmaz kılmıştır. Bu gelişmelere bir de Hitler'in isteklerini belirten muhtıra ve harita eklenmiştir.

Chamberlain İngiltere'ye döndüğü zaman güçlü bir muhalefetle karşılaşır. Aynı gün Fransa muhtırayı reddeder ve seferberlik ilan eder. Çekoslovakya da bir gün önce seferberlik ilan etmiştir. Hitler bir süre sonra Chamberlain'i yine tuzağına düşürür, savaşı önlemek için çalışmalarına devam etmesini rica eder. Aynı zamanda Almanya, İngiltere, İtalya ve Fransa temsilcilerinin bir araya gelerek sorunu çözmelerini teklif eder. Kabul edilen teklif doğrultusunda, görüşmelere alınmayıp dışarıda bekletilen

Çekler için, Chamberlain, Daladier, Mussolini ve Hitler bir karara varırlar. Bu karara göre Alman orduları 1 Ekim tarihinde Südetler'e girecek ve işgal 10 Ekim'de tamamlanacaktır.

Çekoslovakya bu anlaşma sonucu yalnızca Sdet topraklarını değil, doğal kaynaklarını ve sanayisinin büyük kısmını da kaybetmiştir. Hitler'in kazandığı zafer ise aslında Çekoslovakya'ya karşı değil, İngiltere ve Fransa'ya karşıdır.

Hitler, Fransa'yı İngiltere'den ayırma çalışmalarına girer ve nitekim başarılı da olur. Almanya'nın Fransa ile dostça ilişkiler kurmak istediğini söyler ve bunu ispatlamak için de Fransa'nın o günkü sınırlarını kabul eden bir dostluk paktı imzalamayı önerir. 6 Aralık 1938'de Alman ve Fransız Dış İşleri Bakanları "Dostluk Paktı"nı imzalarlar.

Çekoslovakya planları henüz bitmeyen Hitler, böl-parçala-yok et stratejisi ile işine devam eder. Tehditlerle Slovaklar'ın bağımsızlıklarını ilan etmelerini sağlar. Sonu gelen Çekoslovakya'nın Dış İşleri Bakanı Frantisek Chvalkovsky ve Cumhurbaşkanı Dr. Hacha Hitler ile görüşmek üzere Berlin'e gelirler. Hitler'in ayaklarına kadar kapanan Hacha'nın yalvarmaları bir işe yaramaz ve eğer teslim anlaşmasını imzalamazlarsa savaşın kaçınılmaz olduğunu öğrenirler. Hitler'in tehditleri karşısında çaresiz kalan yaşlı Dr. Hacha Prag'la görüşür ve teslim olmalarını söyledikten sonra önceden hazırlanmış olan bildiriye imzalar.

15 Mart tarihinde hiçbir direnişle karşılaşmayan Alman orduları Bohemya ve Moravya'ya girerler. Slovakya'nın da işgali kolaylıkla sağlanır. Rutenya da kendilerine söz verildiği üzere Macaristan'a verilir.

O güne kadar Hitler'in yaptığı girişimlere karşı tarafsız olup hiç sesini çıkarmayan Polonya, Hitler'in son işgalleri sonucunda çepeçevre Almanlar'la sarıldığının farkına varır. Kendileri için hayati önem taşıyan Danzig Limanı hakkında maddelerin de

bulunduğu Versailles Antlaşması'nın gerekliliklerini teker teker ortadan kaldıran Almanya'ya karşı tepkisiz kalmanın cezasını çekmek üzere olduklarının farkına varırlar.

Hitler, Polonya'ya iki öneride bulunur. Birincisi Danzig'in (bugünkü ismiyle Gdansk) Almanya'ya geri verilmesi, ikincisi ise Almanya ve Doğu Prusya arasında ülkelerarası ulaşımı sağlayacak demir ve kara yolu yapılmasıdır. Polonya bu iki öneriyi de geri çevirir. Bu arada Memel'de bulunan Almanlar uzun zamandır Naziler tarafından organize edilmektedir. Litvanya'ya Memel hakkında ultiatom veren Hitler yanıtı almadan yola çıkar ve Litvanya yetkilileri özel uçakla Berlin'e getirildikten sonra teslim bildirimlerini zorla imzalarlar. Böylece Hitler 23 Mart 1939'de son kansız zaferini kutlamış olur.

Litvanya'daki Memel Limanı'nın alınması Polonyalılar'ın şaşkınlığa uğramasına neden olurken, seferberlik ilan edilerek Danzig'e yığınak yapılır. İngilizler ve Fransızlar'la da birliktelik garantisi alan Polonya, durumu öğrenen Hitler'in öfkelenmesine neden olur. 1939 Nisanı'nda İtalya Hitler'e haber vererek Arnavutluk'a saldırdığında, İngiltere ve Fransa Romanya'yla anlaşır. Yine nisan ayında ABD Başkanı Roosevelt Berlin'e yolladığı telgrafta listelerindeki otuz bir ülkeye Almanya'nın saldırmak niyetinde olup olmadığını sorar. Hitler ise listedeki ülkelere Almanya'nın kendilerini tehdit edip etmediğini ve Roosevelt'e bu çağrı için yetki verip vermediklerini sorar. Ardından mecliste yaptığı konuşmada ABD ile dalga geçerek, İngiltere ile yapılan deniz anlaşmasını bozduklarını, Polonya'nın da askeri hareketlilik içinde olduğunu öne sürerek uluslararası anlaşmaları bozar.

Nasyonal Sosyalist parti egemenliğindeki Almanya'ya karşı Batılı ülkelerle ilişkilere girmeye çalışan Sovyetler Birliği beklediği ilgiyi göremez. Stalin de bu durumdan rahatsızdır ve Batılı ülkelerin Almanya'yı kendilerine karşı kışkırtacaklarından şüphelenmektedir. Böylelikle başlangıçta ekonomik görüşmelerle başlayan ilişkiler 24 Ağustos'ta bir anlaşmayla sona erer. Rusya ve Almanya Saldırmazlık Paktı'nı imzalarlar. Gizli Protokol'de Baltık Ülkeleri ve Polonya'daki çıkar ilişkileri belirlenir.

Kesinleşen savaş günlerinde İtalya Almanya'yla askeri harekate katılmayacağını bildirir, Hitler her şeye rağmen 1 Eylül 1939 günü Polonya'ya girer. İngilizler ve Fransızlar da saldırının durdurulmaması durumunda bunun savaş sebebi sayılacağını bildirirler. Polonya' da Sovyetlerin de bazı bölgeleri ele geçirerek verdikleri destekle kısa sürede galibiyet kazanan Hitler, İngiltere ve Fransa'ya barış teklifinde bulunur ancak reddedilince iki ülkeye saldırı planları hazırlar. Öncelikle İngilizler'in kuzeydeki üsleri kullanamaması için 1940 yılında Norveç ve Danimarka'yı da ele geçirir. Bu tarih yani 1 Eylül 1939 II. Dünya Savaşı'nın başladığı tarih olarak kabul edilir. 5,5 yıl sürecek olan bu savaş , Avrupa'nın büyük bölümünün yanıp yıkılmasına ve 55 milyon insanın hayatını kaybetmesine yol açacaktır.

10 Mayıs 1940 tarihinde Almanya tarafsız Belçika ve Hollanda'ya saldırır. Hollanda direniş gösterir fakat nafiendir. Belçika ise teslim olur. Önünde hiçbir engel kalmayan Alman Ordusu Fransa'ya rahatlıkla girer, çok az bir zamanda ülkeyi darmadağın eder ve bir çok bölgeyi işgal eder. Fransa'da bulunan İngiliz Kuvvetleri ise çareyi çekilmekte bulurlar. Hitler Fransa ile ateşkes imzalar fakat bunun 1918 yılında Alman yenilgisinin onaylandığı aynı yerde imzalanmasını emreder. Böylece Fransızlar' ın gururunu yerlere sermiş ve Alman ırkının üstünlüğünü sağlamak adına bir adım daha atmış olur.

Hitler bir başarı daha elde etmiştir ve bu sefer gözünü İngiltere'ye dikmiştir. Fakat bir yandan da barış girişimlerinde bulunmaktadır. İngiltere bu teklifi reddeder. Hitler'in planı, İngiltere'yi işgal etmeden, hava saldırıları ile yönetimi yola getirmektir. Amacına ulaşamaz; aksine, savaşın ilk günü başbakan seçilen Winston Churchill İngiliz halkına gerekli moral depolamasını yapmış ve karşı saldırıya geçip Berlin'i bombalamaya başlamıştır.

Saldırmazlık anlaşmalarıyla çıkar paydalarını büyötmek isteyen Hitler ve Stalin arasındaki ilişkinin bozulması kaçınılmazdır. Zaten Hitler'in Kavgam yapıtında Marksizmcı görüşlere uzaklığı bilinmekte ve İngiltere'nin de Sovyetleri son umut olarak gördüğü fark edilmektedir. Hitler Batı'da yayılmayı sürdürürken Stalin'de

Polonya'nın belirli bölgelerini, Estonya'yı, Litvanya'yı, Romanya'yı hakimiyetine sokmuştur. Hitler Sovyetler'in yayılmacı politikasının kendi çıkarlarını zora sokacağını düşünerek bu ülkeyi işgal için gerekli planlara girişir.

Japonya, İtalya ve Almanya arasında imzalanan pakt Sovyetler'in hoşuna gitmemiş, yapılan görüşmelerde pakt konusu eleştirilmiş ve Almanya'nın Finlandiya'ya girmesi benimsenmediğinden ülkeden çıkması istenmiştir. Hitler böylece gizli emirle hazırlıkların yapılmasını emretmiş ancak hücum tarihi bazı olaylar nedeniyle ertelenmiştir. İlk olay Mussolini'nin habersiz Yunanistan'a saldırıp yenilmesi, sonrasında da Mısır saldırısında İngilizler'e karşı yine başarısız olmalarıdır. Almanlar hem güney tarafını güvenceye almak hem de İtalyanlara yardım etmek hedefiyle Bulgaristan'ı ve Romanya'yı işgal ederek Yunanistan'a saldırırlar. Bu saldırı günlerinde Yugoslavya ile anlaşma yapmış olmalarına rağmen bu ülkede ihtilal çıkması Hitler'i sinirlendirmiş, Yugoslavya'nın cezalandırılmasını emretmiştir. İşte bu olaylar 'Barbarossa Harekatı' denilen Sovyetler'e saldırıyı geciktirmiştir.

Saldırı öncesi Sovyetler, İngiliz ve Amerikalılar'ın uyarılarından veya Almanlar'ın davranışlarından şüphelenmezler. 22 Haziran günü üç milyonu geçen askeriyle ülkeye giren Hitler'in ordusu, zırhlıları-uçakları hareket bile edemeden imha ederler, iki yüz binden fazla esir alırlar. Alman ordusu zafer sarhoşluğunda Moskova'ya geldiğinde karşısında yenemeyeceği bir düşman belirir, kış. Kışın ağır koşulları ve direniş kuvvetleri Alman ordusunu geri püskürtünce Hitler askeri komutanlığı eline alır, meclisten de tarihinde ilk kez çıkan bir kanun çıkartarak her Alman'ın ölüm-kalım hakkını elde eder.

Hitler kanunların üstüdeki konumuna rağmen, 1942'ye gelindiğinde en geniş sınırlara ulaşan Alman güçlerinin ilerleyişinin durduğunu görüyoruz. Başarısızlıkların, yenilgilerin en önemlilerinden birincisi Kuzey Afrika'daki El Alameyn ikincisi ise Stalingrad bozgunudur. 1943 yılı da yenilgilerle geçerken, müttefikler Sicilya'ya girerek Mussolini'nin sonunu hazırlarlar. 1944'de Normandiya çıkarması, Fransa'nın ve Belçika'nın kurtuluşuyla devam ederken, Sovyetler Doğu Prusya'ya yaklaşmışlardır.

Almanlar'ın, batıda müttefik güçlerinin yaklaşması, doğuda ise Ruslar'ı engellemeye çalışırken çoğalan kayıpları ile güçleri azalmıştır.

Nasyonal Sosyalist Partinin gelişimiyle en üst zirveye tırmanan Hitler, artık Almanya'nın çökeceğini anlamış ve sanayi benzeri önemli kuruluşların ele geçirilmeden yok edilmesini emretmiştir. Bu düşüncesi yakınlarınca engellenen Hitler yaşamının son anlarında iki yakın çalışma arkadaşının da ihanetiyle karşılaşmıştır. Kaynaklar Göring ve Himmler'in müttefiklerle görüşüklerini doğrulamaktadır. Son günlerinde sığınağında sıkışan Hitler, Eva Braun'la evlenerek vasiyetini yazar. 29 Nisan'da Mussolini' nin öldüğünü öğrenir, bir gün sonra eşiyle birlikte intihar eder, kömürleşmiş bedenleri Sovyet askerlerince bulunur.

2.3 I. DÜNYA SAVAŞI SONRASI ALMANYA'DA TİYATRO HAREKETLERİ VE BRECHT

2.3.1 I. Dünya Savaşı Sonrası Almanya' da Tiyatro Hareketleri

Almanya'nın I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkışıyla kurulan Weimar Cumhuriyeti, sanat anlayışlarında değişikliklere yol açmıştır. Weimar Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla aydın kesimlerin Sovyet tipi komünist yapıyı andıran Spartakist eylemlere katıldıkları görülmüştür. Toplumsal hareketliliğin bu evresinde, 1918 ile 1930 yılları arası Alman tiyatrosu, sineması ve benzeri sanat türlerinde sol eğilimli arayışlara girilmiştir. Biçimsel değerler araştırılmış, çoğulcu bir anlayışla varoluşçuluktan Marksizm'e uzanan felsefi ve deneysel açıdan çalışmalar yapılmış, sanatsal birleşmeler yaşanmıştır.

Savaşın bitimiyle devam eden çalkantılı yaşam koşulları sanatsal biçimleri değerlendirirken, sanatçılar çağdaş yaşamın düzensizliklerini, çelişkilerini dile getirmekle uğraşmışlardır. Savaş sonrası, tiyatro için Dışavurumculuk'un öncüsü sayılan Wedekind'in de öldüğü tarihtir. Wedekind, yalnızca Dışavurumculuk'un öncüsü

olmakla kalmamış, Gerçeküstücü Tiyatro'nun, Absürd Tiyatro'nun ve Brechtçi Epik Tiyatro'nun da temellerini atmış önemli bir tiyatro adamıdır.

Adlarından daha sonra söz edeceğimiz Toller, Kaiser, Sternheim gibi yazarları da etkilemiş olan Wedekind'in yapıtlarında özellikle yoz burjuva ahlakının hedef alınması, tragedyanın komik biçimler altında kendini göstererek kişilerin temsil ettikleri belli düşünceler çerçevesinde karikatürleşmiş biçimde ortaya çıkması, eylemlerin grotesk biçimde gerçekleştirilmesi ve gevşek bağlantılı sahneler kullanmış olması göze çarpar.

Büchner ve Strindberg'in de öncüleri sayıldığı Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) I. Dünya Savaşı'nda özellikle Alman sanatında yetkinliği ele geçirmiş, şiirden tiyatroya, müzikten mimariye kadar yayılmış, yapıtlarda devrimci bir tema örgüsüyle toplumsal gerilimler yer almıştır. Bu tiyatro uygulamasında sahnelerin ve olayların mantıklı bağlantısı ile konuşmaların normal akışı parçalanmış, böylece estetik soyutlama oluşturulmuştur.

I. Dünya Savaşı sonrası halkın içine girdiği bunalım ile git gide gelişen makineleşme ve sanayinin insanlar üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulursa, Dışavurumcu kuramcılarının tek sanatsal tutanağı olarak yabancılaşma ve estetik soyutlama görülebilir. Gerçek dünyayı olumsuzlaştırarak, yaşamı dışlayarak, nesnelere gerçek bağlarını dışına taşıyarak estetik soyutlamaya ulaşan dışavurumcular, psikanaliz bilimine duydukları ilgi sayesinde de ruh hastalıklarını, düşleri, düşlerin karmaşasını ele almışlar, çağın sorunlarının yarattığı bunalımı rahatça ifade edebilmek için Gerçekçi Tiyatro Akımı'nın tüm gerekliliklerine karşı çıkmışlardır.

“Dışavurumcu dramının yapısı temelde ‘durak’ modeline dayanır. (...) Durak oyununun temelinde şöyle bir sahnesel yapı modeli yatar: Oyunun gelişimi psikolojik bir nedensellikten kaynaklanan eylemler zincirine dayanmaz; oyunun gelişimi eylemde bulunan oyun kişisini sürekli yeni olaylara, yeni yargılara sürükleyen her bağımsız oyun bütünlüğü içerisindeki duraklarla sağlanır. Bu sırada çoğunlukla gerçeklik düzlemleri de değişir. Düş, imge, masal dünyası ve somut gerçeklik birbirinden ayrılmaz, bunlar son derece karmaşık, ancak eylemde bulunan kişilerin yaşantılarında söz konusu olabilecek bir oyun dünyası oluştururlar. (...)

Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek iç içedir.” (Aziz Çalışlar, “20. Yüz Yılda Tiyatro”,1993, S.s. 91-92)

Birey psikolojisi ile değil, toplum psikolojisiyle ilgilenen, bireye karşı toplum bilincini vurgulayan Dışavurumculuk Akımı’nda uzun sahnelerin yerini episodik yapı almıştır. Ortaçağ’dan tanıdığımız Moralite oyunlarında olduğu gibi kişiler alegorik birer figür olmuşlardır ve kişiler bireyi değil toplumu simgelemişlerdir. Karşı Gerçekçi hareketlerden biri olan Dışavurumculuk’ta gerçekçi dekor anlayışı da kullanılmamış, gelişen teknolojiden yararlanılıp ışıklama tekniğine ağırlık verilmiş, projeksiyon ve sinema tekniklerinden yararlanılmıştır. Gösterilmek istenen mekanın yalnızca ayrıntıları sahne üzerinde kullanılmıştır.

Simgesel ve metafizik görüşleri yansıtan yapıtların da bulunduğu dönemde Georg Kaiser, Erns Toller ve Fritz von Unruh gibi yazarlar ise dışavurumculuğun izinden giderek eserlerinde toplumsal çelişiklere parmak basmışlardır. Dışavurumcu akımın bünyesinde, siyasal konulu tiyatroyla uğraşan Ernst Toller yapıtlarında, sosyalist faaliyetlerde bulunması ve hapiste yatması benzeri nedenlerle, politik konuları seçmiştir. Bu bağlamda da Politik Tiyatro’yu hazırlayan Devrimci Dışavurumcu Tiyatro’nun en politik yazarı olma özelliğine sahip olan Toller, eski düzene başkaldıran, savaşa, savaş nedenlerine, düzene ve yöneticilere karşı çıkan bir yapıya sahip olduğu için oyunlarında da bu tür yaklaşımları kullanmış, militarizm ve kapitalist sisteme karşı komünist bir tavır sergilemiştir. Hitler dönemindeki baskılardan nasibini alan ve İsviçre’de sürgün yılları yaşayan bir başka Dışavurumcu yazar Kaiser, oyunlarında kapitalist bir toplumda gelişen sanayinin toplumdaki etkilerini, mekanikleşmiş toplumda kişiliğini yitiren insanların benliğini kurtararak manen yeniden doğuşunu işlemiştir. Dışavurumcu özelliklere sahip ilk oyunlarından sonra gerçekçiliğe yönelen von Unruh ise “ödev ile boyun eğme” arasındaki karşıtlığı işleyen yapıtlar ortaya koymuştur.

Artık insancıl özelliklerin yok olmaya başlaması, o güne değin “gerçek” olarak bilinen çoğu değer anlamını yitirmesi, kapitalizm sonucu oluşan çıkar savaşları, girilen ahlaki bunalımlar gibi olumsuz tüm gelişmeler, dönemin sanatçıları etkilemiş ve başka

arayışlar içine girmelerine sebep olmuştur. Ekspresyonizm'in dışında ortaya çıkan bir başka tiyatro hareketi de Fütürizm yani Gelecekçilik'tir.

Temeli 1909 yılında İtalyan Şair Marinetti tarafından atılan Fütürizm, o dönemde gelişen diğer tiyatro hareketleri gibi dergilerle, söyleşilerle ve sergilerle tanıtılmış, kısa bir zamanda Almanya, Avustralya, Rusya, İngiltere ve Fransa'da da kendini göstermiştir. Sahne üzerinin bir makine gibi değerlendirilmesine, sahneye yapı özellikleri yüklenmesine, oyuncunun üç boyutlu devingen bir birim olarak kullanılmasına ve bu doğrultuda eğitilmesine sebep olan Fütürizm, sahnede plastik anlatıma ve harekete önem vermiş, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırmış, eş zamanlılık ve odaklık deneyimleri ile geleceğin tiyatrosunu etkilemiştir.

“Endüstri devrimi karşısında insanın kendisini makineden daha küçük gördüğü bir çağın yansıması” olarak açıklanan Fütürist harekette, sahnede belli sayıda durum, düşünce, simge, duygu ve gerçekleri birkaç sözcük ve jeste odaklandırmak anlamına gelen “Bireşim Tiyatrosu” örneği uygulanmıştır. Amacı, makine çağının devingenliğini estetik biçimde ifade etmek olan bu hareket, makine hayranlığı ile doğan saldırgan eğilimleri kışkırtmış, savaş isteğine dönüştürmüş, savaşı en üst devingenlik olarak görmüş, dünyanın ancak savaşla düzeleceğini savunarak yurtseverlik, askerlik gibi kavramları yüceltmıştır. Gerçekçi Sanat'a da, Klasik Sanat'a da karşı olan Fütürizm, Simgencilik'i de yaşam gerçeğine uzak düştüğü savunuyla yetersiz bulmuş, geleneksel yaşam biçimine ve kültür kurallarına da karşı çıkmıştır. Hiçbir öğretisi ve geleneği olmayan Fütüristler için tiyatro biçimi, modern varyete tiyatrosudur:

“Bu tiyatro sirk ve kabare tekniklerini, ışık ve şok efektlerini, fotomontajı, mekanik baleyi, gürültü müziğini, anlamdan yoksun soyut şiirler okumayı içerir. Fütürizme göre birbirinden kopuk ritimlerin iç içe geçmesi, hız ve dönüşümün sentetik birleşimi, yaşama egemen yasaları en iyi biçimde çizebilecekti.”(Şener, “Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi”2000, S.s. 277-278.)

Fütürizm'in dışında, dönemin çalkantılı koşulları sebebiyle arayış içinde olan sanatçılar I. Dünya Savaşı sırasında oluşan ve sonrasında gelişen Dadaizm ile Gerçeküstücülük (Sürrealizm) akımını ortaya çıkarmışlardır. Kelime olarak Fransızca'da sallanan oyuncak at, Almanca'da ise bebek arabası ile oynamanın çocukça adı olarak geçen ve bebeklerin ağızlarından ilk çıkan heceler olan Dada sözcüğünden oluşan Dadaizm, Richard Huelsenbeck'e göre ise bir çok anlam ifade etmektedir: "*Dada, yüreklilik, küçümseme, üstünlük, devrimci karşı koyuş; egemen mantığın, toplumdaki hiyerarşinin yok edilmesi, tarihin yadsınması, köktenci bir özgürlük, anarşi, burjuvanın yok edilmesi anlamına gelir.*"

Fütürizm'in savaş hayranlığına karşı çıkan fakat onun eş zamanlılık ve farklı anlatım araçlarını bir arada kullanma tekniklerinden yararlanan Dadaizm'in yöntemi, "tasarlanmış çılgınlık, düzensizlik ve uyumsuzluk" olarak tanımlanır ve söyleşilerden, kısa oyunlardan ve şiirlerden oluşur. Politik baskılar sonucu İsviçre'ye sığınan sanatçılar tarafından oluşturulan ve önderliğini Rumen kökenli Tristan Tzara'nın yaptığı bu hareketin gösterilerinde seyirciye öfke ile yaklaşmış ve seyircinin alışlagelmiş düşünce biçimlerinden uzaklaştırılmasına çalışılmıştır. Dadaizm'in temelinde olan düşünce ise, çığırından çıkmış bir halde olan dünyaya en uygun sanat anlayışının da uyumsuz ve birliksiz olması gerektiğidir. Böylece özgür, kapsamlı ve içten anlatım oluşacaktır. Fakat Özdemir Nutku'nun da belirttiği gibi, bu hareket kendi sonunu hazırlamıştır:

"Dada, kendine verdiği ad gibi, anlamsız hecelerle, çocuksu gürültülerle gösteriler düzenliyor ve topluma da durmadan aşağılayıcı sözlerle yöneliyordu. Dadacıların eskiye ve alışıla gelmiş kurallara karşı olan tutumları anlaşılabilir bir şey olmasına karşın, onların olumsuz tavır toplumsal bilinçten yoksun olmalarından gelen bir durumdu. Değer tanımazlıkları içinde, Dadacıların yaptıkları en büyük yanlış, çağın yalnız yaralı dış görünüşünü alıp onu kötülemek, ama doğmakta olan özünü kavramamalarıydı; çünkü bir dünyanın çöküşü ile uğraşmak, yeni bir dünyanın yorucu kuruluşundan daha az yorucu ve şaşırtıcıydı. Dadacıların, bilinçsizliklerini gösteren bir başka özellikleri de hiçbir konuda sorumluluk duymamalarıydı."(Nutku, "Dünya Tiyatrosu Tarihi", 1997,S.s. 101-102.)

1914 ile 1918 yılları arasında vahşetin, kısıcılığın ve felaketler dizgesinin en kötülerinden birini yaşayan insanlar, artık bütünüyle olumsuz öğretilerle yaşamlarını

sürdürürken, bu gidişe karşı çıkmak adına yalnızca bir sanat akımı değil, bir devrim hareketi özelliğini de taşıyan Dadaizm, “bir şeye karşı çıkmamanın en etkin yollarından biri onu gülünçleştirmektir” düşüncesinden yola çıkarak kendilerine bir yol çizmişlerdir:

“(...) Çağlarının şiddet ve saçmalığına, denetimsiz ve şiirsel bir saçmalıklarla cevap verecekler, kendilerini kirleten toplum ve dünyanın yüzüne tükürecekler, aklın karşısına akılsızlığı, kurulu düzenin karşısına düzensizliği, sözde ciddiyetin karşısına mizahı, sahte ağırbaşlılığın karşısına skandalı çıkaracaklardı.” (Özdemir İnce, “Dada Akımının Amacı ve Serüveni”,1975, s. 3.)

Zürih’te ilk gelişimini tamamlayan hareketin savunucularından Huelsenbeck, savaş sonrası Berlin’e döner ve Dada Akımı’nı bu kentte etkinleştirmeye çalışır. Fakat savaşın olumsuz etkilerini hala üzerinde taşıyan Alman halkı, bu akıma önceleri sert tepki gösterirler ve bir süre sonra Dada Akımı politik bir yönelim kazanır.

İlk adımını Dadaizm’in attığı Sürrealizm’in ilk örneği 1917’de, Jean Cocteau’nun metnini yazdığı, sahne tasarımını Picasso’nun yaptığı bir dans gösterisi olan “Parade”dir. “Sürrealist” sözcüğünün ilk kullanılışı ise, aynı yıl, Guillaume Apollinaire’in “Teiresias’ın Memeleri” oyununun alt başlığı olan “Un drame surréaliste”tir. Apollinaire’nin, Alfred Jarry’nin “Kral Übü” adlı eserinden esinlenerek 1903 yılında yazdığı oyununda sürrealist tiyatronun, görüntü dilinin ortak özelliği olan zaman ve mekan arasındaki mantık bağının koparılması ve sahnedeki şekillerin bozulması gibi özelliklerini kullanan Apollinaire, bu terimi kullanırken, Realizm Akımı’na karşıtlık olarak düşündüğünü belirtmiştir: *“İnsan yürümeyi taklit etmek istediğinde, bacağa hiç benzemeyen tekerleği buldu. Böylece farkında olmadan sürrealizmi yarattı.”*

Şiirde, mimarlıkta, resimde, sinemada ve tiyatrodaki kendini büyük ölçüde göstermeyi başarabilen, görünen gerçeğe sırtını dönüp mutlak olanı ruhun derinliklerinde arayan Sürrealizm, henüz bir akım olmamışken, bu akımın geleceğini haber veren oyunlardan bir başka önem taşıyanı ise yine Cocteau tarafından yazılmıştır. Sahnenin dev bir

fotoğraf makinesinin içiymiş gibi tasarlandığı “Eyfel Kulesi’nde Düğün” adlı yapıtta, pantomim, dans ve vodvil öğeleri fazla mantık taşımayan bir çerçeve içinde bir araya getirilmiştir. Cocteau’nun bu oyunu hakkında söyledikleri, Sürrealizmin temelini atan görüşlerden olmuştur:

“Gizemi reddediyorum. Her şeyi aydınlatıyorum, her şeyi vurguluyorum. Pazar boşluğunu, besi hayvanı gibi insanları, hazır deyişleri, düşüncelerin et ve kemikten kopukluğunu, çocukluğun vahşi acımazlığını, günlük yaşamın mucizevi şiirini: işte oyunum bunlar.” (Özdemir İnce, “Dada Akımının Amacı ve Serüveni”,1975, s.5)

Bu akımın sahne tasarımı alanında çalışmalar yapan Picasso, Leger, Baraque, Matisse, Derain, Miro ve Chirico gibi isimler, bu akıma önemli ve değerli katkılarda bulunmuş fakat akım içinde bütünüyle yer almamışlardır. Freud’un getirdiği Psikanaliz bilimine de yakınlığı olan Sürrealist yazarlar, insanı karmaşık bir bütün olarak kabul edip, bilinçaltının derinliklerine inip, oradaki bütünlüğe ulaşmak gerektiğini savunurlar:

“İnsan kendi korkunç iç gerçeği ile yüz yüze gelmeli, bastırılmış istekleri bilinçlendirerek kişiliğini genişletmeli, bilincin ussal yapısı ile bilinçaltının düşsel ve karmaşık yapısını birbirine bağlayıp bütünlüğe kavuşturmalıdır. Düşüncenin özgürleşmesi ve ruhsal gücün yeniden elde edilmesi için bu zor görevi üstlenmek gerekir. İnsan kendi cehenneminin baş döndürücü uçurumuna yuvarlanmayı göze almalıdır. Ancak bu süreçten sonra düşünce gerçeğe sıçratılabilecek, gerçek ve düş evrenlerini kapsayan felsefi bir tavra ulaşacaktır.”(Şener, 2000, s. 283)

Edebi kategorileri ve türleri yıkmaya yönelik bir akım olan Sürrealizm’in savunucuları, sanattaki formalizme karşı saldırıya geçmişler, “yaşamın köleliğinden kurtulmayı” önermişler, bunun için de her şeyden önce mantığın boyunduruğunu kırmayı zorunlu kılmışlardır. “İçtenlik adına akıllı, şaşırtıcının yarattığı lirik duygu adına mantığı, nesnel rastlantının umulmadık ve açıklanmaz işleyişi sonucu “Gerçeküstünün” ışığı ile gerçeğin öğelerinin birleştiği alışılmamışın yüceltilmesi adına günlük gerçeği aşağılayan” Sürrealistler’den Fransız Ozan André Breton, Gerçeküstücülük’ün ilk manifestosunda bu akımı şöyle tanımlamıştır: “Gerçeküstücülük yazıyla ya da başka bir biçimde düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katkısız ruhsal otomatizmdir. Aklın hiçbir ahlaksal ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koymasıdır.”

Savaş döneminde tiyatro etkinliklerinin kısıtlandığı ve oyuncuların çoğunun ordu için temsil vermek zorunda bırakıldığı dönemde “Tiyatro Sanatı” bir duraklama süreci içine girmiştir. Bu bağlamda da Sürrealizm’in tiyatroya etkisi dolaylı yoldan olmuştur. Geleceğin gerçeklerinden değil de geçmişin tükenmişliklerinden yola çıkan Sürrealist yazarlar, toplumun içinde bulunduğu nesnelleşmiş, sanayileşmiş çağdaş burjuva dünyasının yarattığı yabancılaşma yüzünden, dış gerçeğin bayağılıklarını ortadan kaldırmak için her şeyin dış kabuğunu kırmaya yönelmişlerdir. İnsanların yalnızca eğlenmek üzere tiyatroya gittiğini çözen öncü tiyatro sanatçılarının girişimleri ise, zaman içinde, varlığını günümüze kadar getirmiş büyük adımların atılmasına sebep olmuştur.

Başlangıçta Sürrealist Tiyatro Akımı içinde değerlendirilen fakat sonraları, onu böyle bir kıstas içine almanın yanlış olduğu anlaşılıp, günümüz tiyatrosunun ateşleyici gücü olarak nitelendirilen Antonin Artaud hem profesyonel bir oyuncu, hem profesyonel bir yönetmen, hem de profesyonel bir kuramcıdır. Oyun düzeni alanında da devrimler yapılmasını öneren Artaud, tiyatroya yeni yaklaşımların gelmesine de öncülük etmiştir.

Gerçeküstücü Tiyatro’nun oyun düzeni konusunda da devrimler yapması gerektiğini savunan Artaud’ya göre sesler, simgeler, hareketler, işaretler tiyatrodaki önemli olmalıdır. Bir başkaldırıyı dile getiren Sürrealizm, insanı bağımlı kılan makineleşmeye de büyük bir tavırla karşı çıkar. İnsan, mutlak özünü bulabilmek için dış gerçeklerden arınmalı, yaşama başka açılardan bakmalıdır. Tiyatronun amacını “Yaşamı sonsuz ve evrensel görünüşü içinde vermek ve bu yaşamdan, içlerinde kendimizi bulmaktan hoşlanacağımız görüntüler çıkarmaktır.” diye dile getiren Artaud, psikolojik ve konulu tiyatroyu yadsımış, yerine kişisel sorunları ele alan bir tiyatro önerisi getirmiştir.

Artaud’ya göre, alışıla gelmiş tiyatroya ve Avrupa Tiyatrosu’na karşı çıkılmalıdır. Tiyatro, yine ilkel büyü törenlerindeki niteliklerle yapılmalıdır. Böylece bu törenlerdeki etki gücü yeniden doğacak, tiyatro toplumu iyi etme gücüne yeniden kavuşacaktır. “Kıyıcı Tiyatro” adını verdiği yeni tiyatro düşüncesinde Artaud, seyircilerin tiyatroyu bir avuntu ve eğlence yeri olarak görmelerini engellemek adına çalışmalar yapmıştır.

Yaşamın anlamını yitirdiğini, kültürün yaşamdan koptuğunu düşünen Artaud, dönemindeki insanların yönelişlerinin yanlışlığını değerlendirerek “uygar insan” ve “kültür” tanımını şu şekilde yapmıştır:

“Uygar insan denildi mi akla, belli sistemleri ezberlemiş, belli biçimler içinde düşünebilen, eylem ile düşünceyi özdeşleştireceği yerde eylemden düşünce çıkaran bir hilkat garibesi gelmektedir.Oysa kültür eylemle gerçekleşmeli, içimizde yeni bir organ gibi, ikinci bir nefes gibi büyümelidir.” (Şener, 2000, s. 290)

Kıyıcı Tiyatro’da acının kaynağı olarak insanın bilinçaltı gösterilir. Bastırılmış tüm duygular, dürtüler, heyecanlar tiyatronun büyüsel güçleri ile sağaltılacak ve bu acıta acıta yapılacaktır. Bunu yaparken de yalnız görünen gerçeklerden faydalanılmayacak, düşten, imgelemden yararlanılacaktır. İnsanın asal tutkuları işlenecek, bu yapılırken de karakterin psikolojik gerçekleri serimlenmeyecek, toplumdaki savaş ve çatışmalar gözler önüne serilecektir.

Sahne ile salon ayrımının ortadan kaldırıldığı Kıyıcı Tiyatro’da seyirci oyun yerinin ortasına oturur. Dekor kullanılmaz ve seyircilerin oturduğu sandalyeler hareketli olduğu için rahatlıkla oyunu seyredebilecektir. Müzikten, sestem, ışıktan yararlanılıp sihirli bir etki sağlanacaktır. Sahne, harekete saptığı mekan ile değerlendirilecek, bol hareket, ışık ve renk yoğunluğu, haykırış, çarpışma, susma, tekrarlar kullanılacak ve bu göstergeler yapay bir uyuma sokulmadan kendine özgü iç düzeni içinde ele alınarak, seyircinin duyularına yönelerek bir şiddet gösterisi yaratacaktır.

Kıyıcı Tiyatro’nun dışında, savaş sonrası Almanya’da özellikle etkili olmuş başka bir ismi daha belirtmek gerekir. Bir akım olmayan fakat deneysel çalışmalara fırsat vermesi ile tüm sanat dallarında uzun süre kendini gösteren Bauhaus Sanat Eğitim Okulu. 1918 yılında Weimar’da kurulan bu okulun kelime anlamı “yapı evi” olup, yöneticisi Walter Gropius’un dediği üzere, amacı da tüm sanat dallarını toplumculuk katedralinde bir araya getirmektir. Dışavurumculuk ve komünistlikle suçlanan bu okul, birkaç kez kapanıp açıldıktan sonra 1933 yılında Nasyonal Sosyalistler’den nasibini almış ve 200 polisle kapatılmaya zorlanmıştır.

Daha çok sahne tekniği adına büyük ve deneysel çalışmalara imza atan Bauhaus Okulu'nda Oskar Schlemmer, temelinde özellikle mimarların üzerinde durduğu uzam kavramından yola çıkarak, insan bedeninin temel biçim ve olanakları ile uzam içindeki koreografisinden yola çıkarak sahne matematiğini araştırmıştır. Fakat buradaki uzam, doğa uzamı değil, belli yasalara göre biçimlendirilen yaşam uzamıdır. Belirleyici olan ise insan ve uzamın diyalektiğidir.

Çıkış noktaları teknoloji, makineleşme, soyutlama ve bulguların gizil güçleri olan Schlemmer, geometri ve mekaniğin soyut kavramlarını insan gövdesine uygulamış, böylece insan figürünün evrensel ruh durumlarını simgelemeyi başarmıştır. Sahne boşluğunun oylumu içindeki bütün noktalardan yararlanarak bu konuda yeni görüşler ortaya sermiştir. Oyuncuyu “yaşayan organizma” olarak değerlendiren Schlemmer, oyuncunun bu oylumu bütünüyle değerlendirebilmesi adına bazı deneyler yapmış ve teknik kurallar oluşturmuştur.

Çağın en belirgin niteliği olarak “soyutlama”yı kabul eden Schlemmer, bu kavramı iki ayrı biçimde ele almıştır: “Soyutlama, kişisel bir saçmalık sınırsızlığına ya da en yüksek gizil güçlere dek yönelir.” Çağdaş burjuva sanatının en önemli özelliklerinden biri olan “insansızlaştırma” eylemini Bauhaus deneyleri farklı bir biçimde irdelemiş, karton ve çinko biçimlerin, olağan dışı maskelerin, sınırsız soyutlanmış giysilerin arkasına-içine saklanan insan, göze güzel görünen biçimlerin ve renklerin ayrıntısı durumuna getirilmiş, kişilikler yok edilmiş, yerine biçimsel, uyumlu ve dengeli hareketler ile mekanik makine gürültüleri gibi konuşmalar yapılmış, böylece insanın acımasızlığı ve bir süper insanın oyuncakları oldukları gösterilmiştir.

Bauhaus Okulu'ndan Walter Gropius, Erwin Piscator'un bir oyununu seyrettikten sonra, Piscator için “Total Tiyatro” tasarısını oluşturur. Burada çeşitli anlatım biçimlerinin üstün bir teknikle birleşerek yepyeni bir tiyatro mimarlığı kavramını ortaya çıkartır. Bu kavram, bilinen üç asal tiyatro sahnelerinin (çerçeve sahne, çevreli tiyatro, Antik Yunan Tiyatrosu) bir birleşimi anlamına gelir. Oyun seyircilerin ortasında, çerçeve içinde ve

önde oynanabilir, seyirci yerlerinin bir kesiminin de mekanik bir düzen içinde dönmesi ile bu sahne biçimi sağlanabilir savunusunda olan Gropius'un bu tasarısı, tiyatro mimarlığı ve sahne estetiği açısından büyük yankı uyandırmış fakat Hitler yüzünden gerçekleşmemiştir.

Yaşamın sanattan kopukluğunu gidermek adına çalışmalar yapan bu tiyatro hareketlerinin ortak özelliği burjuva sanatına karşı çıkmalarıdır. Genel olarak da bireyselliği gözetmişler, bireysel bilincin oluşmasını sağlamaya çalışmışlardır. Savaş sonrası ilgileri politik konulara yönelen halkı etkilemek adına partiler de tiyatrodan yararlanmışlardır. Daha önceki tiyatro hareketlerinin getirdiği yenilikler (episodik kısa sahnelerin kullanılması, şiirsel dil yapısı, ışıklandırma ile atmosfer yaratılması, simgeler ve alegorilerden bol miktarda yararlanılması gibi) propaganda oyunlarında kullanılmış ve bu amaç doğrultusunda geliştirilmiştir. Işıklama sistemleri, sinema, projeksiyon ve hoparlör gibi teknikler seyirciyi etkilemek, istenilen düşünce sistemi içine sokmak adına kullanılmıştır.

Politik Tiyatro'nun en önemli ismi, bir dönem Brecht ile de çalışmış olan Erwin Piscator'dur. Görsel anlatım olanaklarını geliştirerek yeni iletişim araçları deneyen Piscator, tiyatronun biçiminde ve tekniğinde büyük yeniliklere imza atmıştır. Önceleri kısa bir süre için Dadacılar'a katılan Piscator, daha sonra Almanya'da gelişen tiyatrodan da etkilenecek "Das Tribunal" tiyatrosunu kurmuştur. Bir süre sonra da Komünist Gençlik Örgütleri Lideri Hermann Schüller ile ajit-prop tiyatronun öncülüğünü yapmıştır. Sovyetler Birliği'nde özellikle Mayerhold'un getirdiği yenilikler (insanla makinenin kaynaştığı bir sahne düzeni içerisinde insan vücudunun her noktasının iyi tanınıp kullanıldığı biyo-mekanik oyunculuk anlayışı ile, sahne ile seyirci arasındaki uzaklığı kırmak adına geliştirdiği toplumsal jest ve yabancılaştırma teknikleri) ile dünya sinemasında bir devrim sayılan Eisenstein'in "Potemkin Zırhlısı" filmi, Almanya'da da yaşanan savaş bunalımının yarattığı bireycilikten uzaklaşılmasına ve toplumsal bilinçlenmenin ışığında politikleşmeye sebep olmuştur.

1933 yılında, Reichstag yangınında tutuklamak üzere evini polisler bastığı zaman Piscator, Sovyetler Birliği'nde film çekmekle uğraşıyordu. Çekildikten 25 yıl sonra Almanya'da gösterilen "St. Barbara Balıkçılarının İsyanı" adlı film basından büyük ilgi görür. Deutsche Volkszeitung gazetesinin 18 Mart 1960 baskısında film için şöyle bir yazı bulunmaktadır:

"Erwin Piscator'un sinema tekniğini kullanımındaki ustalığını görünce onun, kameranın imkanlarından uzak kalmış olması bizde üzüntü yaratıyor. Piscator bu tek filmle kaldı. Batı Almanya'nın bir film dağıtıcısı acaba sinema sanatının bu eski şaheserini programı arasına almaya cesaret edebilecek mi. Bu filmin yeniden unutulmasına katıyen müsaade edilemez."(Erwin Piscator, 1979, s. 6.)

Bu filmin ardından I. Piscator Bühne'yi kuran Piscator, aralarında Brecht'in de bulunduğu kalabalık bir ekiple işe koyulmuş ve sergilediği oyunlarla büyük ilgi görmüş, başarıya ulaşmıştır. Oyunlarda sahne gerisi işlevsel hale getirilmiş, hareketli kuklalar ve karikatürler sahnedeki hareketli bantlar arasına serpiştirilmiş, sahne yavaş yavaş makineler ve sondaj kuleleri ile doldurulmuştur. Başlarda çok fazla başarı sağlayan tiyatro zamanla ekonomik çıkmazın içine girmiştir. O dönemde kurulan Proleter Devrimci Yazarlar Birliği'nin Almanya temsilcisi olan Piscator, "Berlin Taciri" adlı oyunda "asansörler yardımıyla ileri geri ve dikey hareket edebilen her düzeyde oyun alanlarıyla, bir anlamda tüm Berlin'i sahneye getiren" değişik bir sahne tasarımı kullanmıştır. Fakat bu oyun bir çok tepkiye yol açtığı için tiyatro kapanmak zorunda kalmıştır.

Bu gösterilerden başka, bir çok gösteride ve kurduğu tiyatrolarda da, geleceğin tiyatrosuna büyük katkılar sağlayacak olan girişimlerde bulunan Piscator, Politik Tiyatro kuramını kendi deneyimlerinden yola çıkarak belirlemiş, önce ajit-prop, sonra politik, en son da belgesel tiyatro çalışmalarıyla tiyatro tarihine adını yazdırmıştır. Tiyatro biçiminin dramatik değil anlatımsal (epik) olması gerektiğini savunarak Brecht'in tiyatro düşüncesinin alt yapısını kurmuştur.

Seyircinin, o güne değin koşullandırıldığı tüm değer yargılarından arınıp çevresini yeni bir gözle değerlendirmesini amaç edinen Politik Tiyatro, Marksist felsefenin tarihsel

maddecilik ilkesini temel alarak, sınıf çatışmasında tiyatroyu bir araç olarak görüp, burjuva tiyatrosunun öğretilerine karşı çıkar. Konusunu güncel olaylardan alan Politik Tiyatro’da gerçeğin doğru bir görüntüsü sergilenir, bunun içinde belgelerden yararlanılır, böylece seyircinin gerçekleri gözleriyle görüp, çevresinde olup biteni yeni bir bakış açısıyla değerlendirmesi sağlanır. Bu belgelerin gösterimi için hoparlörlerden, filmlerden, fotoğraflardan ve istatistiksel verilerden yola çıkan Piscator, olay akışını sık sık keserek aralara serpiştirdiği bu yeni teknikle “epik” kuramını oluşturmuştur. Başka bir anlatımla, tiyatro bir hareketi canlandırma değil, bir olguyu bildirme niteliğine dönüşmüştür.

Sahnenin mekanik olanakları kullanılarak, en yalın, en kesin anlatım biçimi uygulanarak doğrudan bir etki sağlamayı amaç edinen Politik Tiyatro’da seyirci büyük önem taşır. Seyirci ile oyun yeri arasındaki sınırın kaldırılması, seyircinin sahnedeki olaya katılmasının sağlanması, yaşam ile oyun arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması ile tiyatroya “Bütüncül Tiyatro” anlayışını getiren Piscator, böyle bir yapıyı ortaya çıkarmasına rağmen, daha sonraki tiyatro gelişimlerinin kötü yönde olduğuna inandığı düşüncelerini şu şekilde anlatmıştır:

“(…) Bir politik tiyatro aranıyorsa onun izleri daha çok kabarelerde bulunur. Alman “ekonomik mucizesi” bazı uygunsuzlukları büyük ölçüde giderdiği için, sağcı ya da solcu olsun, tiyatro, gelişebileceği bir alanın yokluğunu çekmektedir. Almanya’da ama yalnız Almanya’da değil, daha bir çok ülkede tiyatro artık ilgi çekmemektedir; kendine özgü karakteri kalmamıştır. Artık aydınlar hiçbir sorumluluk taşımamaktadır. Hazırlıksızlığın, tesadüflerin, telaşın, çok sayıda iş yapma merakının ağır bastığı bir “politika”ya kendini bırakmıştır, denilebilir. Eğer genelde bugünün tiyatrosunun 1920 yıllarının tiyatrosuyla aynı ayarda olmadığına üzülmüyorsanız, bunun sebebi de günümüz tiyatrosunun en önemli karakteristiğinin eyyamcılık oluşudur.”(Piscator, 1979, s. 9.)

Piscator, geliştirdiği “Politik Tiyatro” anlayışında Marksist düşünceden yola çıkmış, dramatik yapıtları tarihsel ve toplumsal boyutları içinde kavranabilir kılmış, bir çok teknik yenilikler yardımıyla, siyasal ve ekonomik olaylar arasında ilişki kurmayı başarabilmiş, sözü geçen “Politik Tiyatro” adlı eserinde bu görüşlerini işlemiş, bilimsel maddeci bir dramaturjiyi temellendirmeye dönük çalışmalarıyla da Marksçı dramaturjinin zemini oluşturmuştur.

Sözünü ettiğimiz tüm akımların-hareketlerin ortak amacı tiyatro sanatına yeni bir işlev kazandırmakken, birleştikleri bir diğer nokta da kendilerinden önceki akımların ölçütlerine bütünüyle karşı çıkmalarıdır; tiyatro için özgür bir ortam hazırlamaktır. Kendilerinden önceki akımlarda özellikle üzerinde durulan uyum bozulmuş, biçim parçalanmıştır. “İnsanı yeniden yaratma” gibi bir görev üstlenilmiş, bunu yaparken de yaratıcı güç ortaya çıkarılmıştır. Konuşma dilinin mantığı bozulmuş, sahne görüntüsünün ürkütücü olması sağlanmıştır. Görüntü olanakları çoğaltılmış, uyumsuzluk ile ifade olanakları genişletilmiştir. Bu çalışmalar sonucunda da seyirci edilgen tavrından uzaklaştırılmış, tepki gösteren, oyuna katılan etkin güç haline dönüştürülmüştür.

2.3.2 Gelişen Tiyatro Hareketleri ve Siyasal Olaylar Doğrultusunda Brecht' in Sanat Anlayışı

Kendinden önce ve kendi döneminde yaşanan tüm bu tiyatro alanındaki gelişmeler ve birlikte çalıştığı insanlar, doğal olarak Bertolt Brecht'i etkilemiştir. Fakat Brecht tüm etkilenmeleri doğrultusunda onları taklit etmemiş, kendine özgü yeni bir tiyatro anlayışı oluşturmayı başaramış ve bu anlayış doğrultusunda çalışmalarını tutarlılıkla sürdürebilmiş, tiyatro adına çok büyük gelişmelerin yaşanmasına sebep olmuş, önemli bir tiyatro kuramcısı ve yönetmeni olmayı hak etmiştir.

Alman yazarları arasında burjuvaziyi tutarlı biçimde eleştiren Brecht, büyüdüğü kentsoylu ticaret yaşamının varolduğu Augsburg'da küçük sanayi işletmelerini gözlemlerken, ekonomik ve siyasi hareketlilikle gelişen tam burjuvalaşmayı da görmüştür. Zengin ailesinde, sınıfının insanların bürokratik ve parasal güçleriyle ayrıcalıklı olması, Brecht'te sınıfının insanlarına karşı çıkışıyla biçimlenir. Politik

açından yurt için ölmenin onur verici olduğunun propagandalarla saptırıldığının da farkındadır.

Brecht'in siyasal çizgisinin filizlendiği gençlik yıllarında, sanatın kullanım değerinin acil ve çözülmemiş olarak görülen toplumsal ve siyasal sorunlarla hesaplaşması gerektiğini belirttiğini bilmekteyiz. Dönemin yetişen bir çok aydını gibi o da sol hayranlığını taşıırken, yıllar süreceğ eğitimine, akşam kurslarına katılmakla başlayıp, Marksizm yönlü öğrenim görmeye devam edecektir.

Siyasal dengenin bozulduğu, şiddetin arttığı 1930'lu yıllara gelindiğinde, artık açık bir hesaplaşma dönemi başlamış, Brecht' in "Soğuk İşkembe" filmi sansürce yasaklanmıştır. Reichstag yangınındaki sol kesime atılan düzmece suçlamalar da tehlike çanlarını çalınışına işaret olmuştur. Dönemin katı iktidarı politik gücünü askeri kuvvetlerle birleştirerek 1933'de Berlin Opera Binası önünde onun ve bir çok aydın yazarın-araştırmacının kitaplarını yakmıştır.

Hem savaş yıllarını hem de savaş sonrası bunalımlarını bizzat yaşayarak kendine sanat ve siyaset alanında yeni bir yol çizmiş olan Brecht, faşizmin ve kapitalizmin karşısında durarak, tepkisini gerek yazıları ile gerekse oyunları ile dile getirmiştir. Hitler'in izlediği siyasal yola bütünüyle karşı çıkan Brecht ondan "badanacı" diye söz etmiş, onu bu mevkie getiren halkı, o tarihe kadar zaten eşitsizlik içinde yaşadıkları ve buna karşı durmadan üstüne bir de "führer"e ihtiyaç duymaları gibi bir bilinçsizlik sergiledikleri için suçlamıştır. Bununla birlikte, Hitler'in başa gelir gelmez kitapları yaktırmasını, I. Dünya Savaşı'ndaki barbarlıkların yeniden başlayacağına dair işaret olarak görmüştür. (Nitekim haklı da çıkmıştır.) Karşı çıktığı kapitalizmin, çoğu ülkede faşizme başvurulmadan sürdürülmesinin de zaman içinde ortadan kalkacağı görüşünü Brecht şu şekilde savunmuştur:

"Proletarya ile girişeceği tayin edici çatışmada kapitalizm, en son kösteklerden de sıyrılmak ve özgürlük, adalet, kişilik, hatta rekabet gibi kendi malı kavramları birbiri ardından yere çalmak zorundadır. Böylelikle bir zamanların büyük devrimci ideolojisi, en alçak dolandırıcılığa, en edepsiz yiyiciliğe, en azgın korkaklığa, kısacası faşist biçime bürünerek son savaşına girişir; ve burjuvazi de, savaş en

aşğılık görünümünü kazanmadan, savaş alanından ayrılmaz.”(Brecht, “Faşizm Yazıları” 2001, S.s. 62-63.)

Aslında yapmak istedikleri, çalışmalarından anlaşılan Brecht’in kuramı savaşın ve savaş sonrasının vahşeti ve dehşeti doğrultusunda gelişmiştir. Brecht, bu dönemde büyük bir karamsarlığa kapılmış, kapitalist sistem içinde git gide yozlaşan halkın oluşturduğu dünyanın mantıksızlıkla, düzensizlikle bozulmuş olduğunu görmüş ve dünyanın büyük bir tehdit altında olduğuna inanmıştır. Bu düşünceden yola çıkarak bir çok araştırma da yapan Brecht, ileride kendini Marksist öğretisi ile doğrulayacak ve çalışmalarını bu bağlamda geliştirecektir. Böyle bir üretim sürecine girmeden önce siyasal düşüncesi zaten yerleşmiş olan Brecht, ilk oyunları da dahil, hemen hemen tüm oyunlarında dünyanın değiştirilmesi gerektiğini savunmuştur.

Brecht, “Faşizm Yazıları”nda gerçeğin yeniden yaratılması konusunda kendi teorisini ortaya koymuş; bunun, düşünen insanın işittiği ve okuduğu cümlelerin arasındaki gerçek ilişkiyi ortaya koyarak, doğru olmayan cümleleri doğru olanlarla değiştirmesi ile yapılabileceğini belirtmiştir. Buna bir örnek olarak da 12 Aralık 1934’de “General Göring’in Almanya’da Komünizmin Alt Edilmesi İle İlgili Konuşmasını” örnekleyerek açıklamıştır. Burada yaptığı örneklendirme ile kendi siyasal düşüncesini de gözler önüne sermiştir:

Göring’in Konuşması

“Komünist tehlikeye karşı koyma ve bastırma biçiminden, komünizme tümüyle karşıt olan nasyonal sosyalizmin yöntemleri açıkça anlaşılacaktır. Alman hükümeti tam bir özgürlük içinde doğruluğuna inandığı araçları kullanma yetkisini elinde tutmalıdır ve bu araçları kullanırken dışarıdan gelen öğütleri dikkate alamaz. Reichstag yangınıyla ilgili olarak suçu hükümete ve bizzat bana yüklemeye çalışanların iddialarını bir kez daha yanıtlamayı reddediyorum, ayrıca Reich Mahkemesi Reichstag yangını ilgili olayları acı çektirici bir titizlikle gözden geçirmiş ve kararını açıklamıştır. Sabık Grup Başkanı Ernst’in sözde vasiyetnamesini beceriksiz bir düzmece olarak damgalarım. İktidarı ele geçirdikten sonra Almanya’da komünizme bir daha kendine gelmesini

önleyecek bir darbe indirmeye kararlıydık. Bunu gerçekleştirmek için Reichstag yangınına gerek yoktu. Tedbirlerimizi uygulamak için saçından tırnağına dek güvenilir ve her an vurucu bir polis gücüne gerek duyuyorduk. Bu gücü, polis örgütünü yeniden örgütleyerek ve Gestapoyu kurarak oluşturdum.

Gerçeğin Yeniden Yaratılması

Nüfusun emekçi kesiminin egemenliği altında, mülkiyetin sömürü amacıyla kullanılmasının ortadan kaldırılabilmesi tehlikesine karşı koyma ve bastırmanın kamuya açıklanma biçiminden, düzmece olduğu için, komünizme tümüyle karşıt olan nasyonal sosyalizmin yöntemleri açıkça anlaşılabilir. Alman hükümeti tam bir özgürlük içinde, diğer kapitalist devletlerin ve de ülke içindeki kapitalist grupların ahlaksal taleplerine bağlı kalmaksızın doğruluğuna inandığı araçları, komünistleri suçlamak amacıyla, Reichstag binasının kundaklanması gibi araçları kullanma yetkisini elinde tutmalıdır ve bu araçları kullanırken dışarıdan gelen öğütleri dikkate alamaz. Reichstag yangınıyla ilgili olarak hükümete karşı ve bizzat bana karşı yöneltilen suçlamaları bir kez daha yanıtlamayı reddediyorum, ayrıca –bu arada bu tür davalara bakma olanağı elinden alınmış- Reich Mahkemesi Reichstag yangını çevresindeki olayları acı çekerek gözden geçirmiş ve tarafımdan suçlanan komünistlerin Reichstag'ı kundaklamadıkları kararına varmış ve kundağı bizim sokup sokmadığımız konusunda kanıt bulamadığını açıklamıştır. Kurşuna dizdiğim Sabık Grup Başkanı Ernst'in doğruluğunu onaylamış vasiyetnamesini beceriksiz bir düzmececilik olarak damgalarken, komünizmi bastırmak için gerekli bütün araçları her türlü ahlaksal taleplerden uzak, tam bir bağımsızlık içinde kullandığımı belirtirim. İktidarı ele geçirdikten sonra mülkiyet sahipleri adına Almanya'da komünizme bir daha kendine gelmesini önleyecek bir darbe indirmeye kararlıydık. Bunu gerçekleştirmek için Reichstag yangınına gerek vardı. Açlara karşı aldığımız tedbirleri uygulamak için saçından tırnağına dek güvenilir ve her an vurmaya hazır bir polis gücüne gerek duyuyorduk. Bu gücü, polis örgütünü yeniden örgütleyerek ve Gestapoyu kurarak oluşturdum; bunu yaparken komünistler ve sosyal demokratlar bir ayaklanma hazırlıyorlar gibi bir iddiadan yararlandım”.

Nasyonal Sosyalist hegemonyasının ilk yıllarında, Almanya’da sanat eleştirilerinin Propaganda Bakanlığı’nca yasaklanması Brecht’in de baskı kurumlarından nasibini alması anlamına gelmiştir. Kapitalizmin yapısı gereği yalnızca üretimden bir şeyler beklemesi de, tiyatro gibi sanat dalları dünyayı olduğu gibi yansıtamayacağı düşüncesiyle arka plana atılmıştır. Ne de olsa sanatın uygulanmadığı yerde, sanat eleştirisine de gerek kalmaz düşüncesiyle, ülkede sosyo-ekonomik yapıyı işleyen yapıtlar yerine, hükümetin damıtılmış ürünlere sevimli tavır takınan eserler görülmektedir.

Sanatın, taşkınlığın açık belirtilerini taşıyabileceği düşüncesinden hareket eden bu ülke yönetiminin, eski bir uygarlığın-kültürün kaynağından gelip de kısa sürede nedensiz kısıtlamalara, barbarlıklara yönelmesi, yazarların çılgınlıklar krizine tutulmak benzeri nitelendirilmelerine sebep olmuştur. Çılgınlığın gücünü koruyabilmesi ve yükselebilmesi için de Almanya’nın güçlü bir sanayiye sahip olma gereksinimiyle birlikte yeni pazarlar, hammadde kaynaklarına ihtiyacı bulunmaktadır. Devletin toplumu ve bireyleri denetim altına alabilmek için katı araçlara başvurması da sadece devletin gücünün korunmasıyla sınırlı kalmayıp, kültürün safra haline getirilip, gerekli olanlarının nefes almasına izin verilmesiyle çerçevelemiştir.

“14 komünist gazetenin yasaklanışının onu bir öfke çılgılığı atmaya itmesi gerektiğini, kafa emekçisine, önce bir başkasının hatırlatması zorunluluğunun olması niçin ürkütücüdür? Ürkütücüdür; çünkü gerçek ve gelişmenin sesi olan bu yerlerde böyle bir yasağa rastlanmadı; ve gerçek yasaklandığında, kafa emekçisinin söylediği veya söyleyeceği şeylerin hiçbiri yasaklanmadı. Gerçek yasağı onu etkilemiyor. Onun gerçekle bir ilişkisi yok. Değersiz şeyler yazıyor, o halde yazdıkları yasaklanmayacak.” (Brecht, 2001, S.s. 67)

Walter Benjamin Brecht’i, “Bilir ki tek şansı, dünyayı değiştirmek denen karmaşık süreçte bir yan ürün olabilmektir.” diye tanımlarken, elbette ki Brecht’in gelişimini bilen bir dost olarak bu saptamayı yapmıştır. Bu söyleminin temelinde yatan başka bir düşünce ise Brecht’in politik baskıya, bürokrasiye, polis rejimine karşı olan keskin görüşleridir. Bu görüşlerini kaleme almaktan çekinmeyen Brecht, Hitler’e karşı takındığı kesin tavrı “Hitler dürüst mü, değil mi?” sorusu ile sürdürmüştür. Bu soruyu yanıtlarken de Henry Ford ve Banker Morgan karşılaştırması yapmıştır:

“Örneğin Banker Morgan, vatani kurtardı (ve 200 milyon dolar kazandı); Henry Ford vatani kurtarmadı (yine de 200 milyon dolar kazandı). Morgan, birkaç yüz milyon insanın hayatını feda ettiğinde ve vatani kurtardığında eline bir şey geçti: 200 milyon dolar. Bu 200 milyon doları kazandığında vatan kurtulmuştu. Henry Ford ise vatani kurtarmadan parayı topladı, çünkü Morgan kendi parasını toplarken vatani kurtarmıştı. Öte yandan vatani kurtarmayan Ford’un da parasını toplamak için yüz bin insana ihtiyacı yoktu. Morgan parayı toplamak ve vatani kurtarmak için insanları feda etmek zorundaydı. Ford gelip de parasını toplamak için yüz bin insanı öldürmek isteyemezdi; çünkü yüz bin insan öldürüldüğünde vatan kurtarılmış olmayacaktı.”(Brecht, 2001 S. S. 70-71)

Hitler’in dürüst olup olmadığı tartışmasını, daha doğrusu dürüst olmadığı savunusunu yapan Brecht, Hitler’in Ren Bölgesi işgali sırasında hiçbir mülkiyete ve banka hesabına sahip olmadığını açıkladığı ve buna karşılık tüm yandaşlarına ülke topraklarını ve paralarını illegal yollarla dağıttığını, sözü geçen yazısında ironi ile işlemiş ve bunun ne kadar saçma olduğunu irdelemiştir. Hitler daha başa geçmeden, 1920 Temmuzunda, savaş acısını içinde yaşamış olan yazar-kuramcı, yeni bir yapıtı üzerinde çalışırken güncesine yazdığı sözlerle, hem yaşadığı döneme karşı tepkisini hem de kuracağı yeni tiyatro düşüncesinin temellerini atmak üzere harekete geçmiştir:

“(…) Artık bütün ‘ölüm biçimleri’ öğrenildiği ve olsa olsa tekrarlandığı için, sarsıcı bir ölüm canlandırmasına rastlamak bile olası değil. Bir konu, bir üslupla canlandırılırsa, böylece belirli bir ruh hali oluşur ve bu okurun duygu çalkantılarını dengelemeyi sağlayabilir; o zaman canlandırılan her şey (yalnızca) bir tek bakış açısından (görölmüş ya da canlandırılmış değil, aynı zamanda) vuku bulmuş ve yaşanmış hissini verir.”(Brecht, “Brecht’in Güncesi”1998, s. 12.)

Daha o yıllarda böylesine ince saptamalarda bulunmuş olan Brecht, Hitler başa geçtikten sonra, onun yalanlarının komikliğini ortaya koyup (tek başına 30 düşmanı kuşatabilen bir başçavuş olması gibi), Hitler’i bir “mikrop”, bir “şeytan” olarak değerlendirip, “halkla birlikte olamıyorsunuz” eleştirilerine karşı verdiği yanıtla durumun trajikomikliğini bir kez daha gözler önüne sermiştir:

“(…) Sizi parmakla gösterip: Şuna bakın! Bu yaşa gelmiş, iki kere ikinin beş ettiğini hesaplayamıyor diyorlar. İyice bakın, kim olduğunu iyice belleğin, akıl denilen şeytanın esiridir bu gördüğünüz. Bu şeytan, gece gündüz kafasına en doğal şeyleri sokuyor, o da bunlara inanıyor! Tüm gururunuzu bir araya getirseniz, söylenenlere –belki- göz yumabilirsiniz, ama daha da kötüsü halkla bir

olamıyorsunuz, kolektif duygulardan yoksunsunuz diye suçlanmaktadır.”(Brecht, 2001, S.s. 90-91.)

Yaşadığı süre içinde bir çok sorunlar yaşayıp, sürgünlere gönderilip, kendi düşüncesi doğrultusunda çalışmak adına bir çok şeyi göze alan Brecht, XX. yüzyılı “bilimsel zaman” olarak nitelendirmiş, kendini de bilimsel zamanın “şanslı çocuğu” olarak tanımlamıştır. Döneminin yaşamsal gereklilikleri olarak görüp Marksizm, sosyalizm, diyalektik düşünce, ekonomi, faşizm, sanat ürünleri, doğa bilimleri ve modernizm konularında araştırmalar yapıp kendini yetkinleştirme olanağını daha yakından bulmuştur. Almanya’dan gitmek zorunda kalıp sığındığı A.B.D. ve Avusturya’da da yasaklarla karşılaşan Brecht, düşüncelerini hiçbir zaman değiştirmemiş, Hitler faşizmine karşı giriştiği mücadelenin ön saflarında bulunmayı sürdürmüş, “Liderlerin Bilmedikleri ve Onun Duymadığı Kelimeler” adlı yapıtında da savunduğu düşünceler doğrultusunda XX. yüzyılın sorularına alçakgönüllü bir biçimde yanıt aramıştır:

“Küçük insanlara göre lider, eğitim bakanının sürekli sarhoş, iş sorumlusunun hiç kendinde olmadığını, propaganda bakanının çenesini açtığında yalan söylediğini, rüşvet parlaları ile endüstrinin geliştirildiğini bilmiyor. Bazı küçük insanlar göre ‘lider’, kendi cezaevinde insanların öldürüldüğünü, Alman annelerinin çocuklarının İspanyollar’a satıldığını bilmiyor... Eğer ‘Lider’ bunları bilseydi, birkaç namuslu insanı (örneğin toplama kamplarından) getirir ve onlardan kendi boynuna bir tabela asmasını rica ederdi. ‘Ben yerle bir edilmiş bir liderim’ (Tabeladaki yazı) o bu tabelayla yok olmuş bir ülkede dolaşsa ne dersiniz? Böyle yapar mıydı?”(Brecht, 2001 “Faşizm Yazıları”, S. 101)

Yalnızca bir tiyatro kuramcısı olmayıp aynı zamanda sinema ve şiir üzerine de çalışmalar yapan Brecht, şiir dalında da Almanya’da büyük isimlerden biri olmuş, hatta Goethe ve Schiller geleneğinden sonra üçüncü kişi olma özelliğine sahip olmuştur. Bilinci ön plana çıkaran, halkın anlayacağı dille yazan, lirizmi ve motifleri de işleyen Brecht’e karşı, A.B.D. ve Avrupa ülkeleri “yazarlar içinde bir yazar, şairler içinde bir şair, tiyatrocular içinde bir tiyatrocü, herhangi büyük bir yetenek” olarak nitelendirip, bir yok sayma politikası oluşturmaya çalışmış olsalar da, bunun gerçek olmadığı günümüz tiyatrosunca kanıtlanmıştır.

Almanya’nın dış ülkeler ile ilişkisinin bütünüyle koptuğunu, bu bağlamda da Nasyonal Sosyalist sistemin ömrünün kısa süreceğini belirten Brecht’e göre, Almanya’daki

gençlerin bu partiyi ve ideolojiyi desteklemelerinin sebebi, gençlerin üretimin içindeki pozisyonlarıdır:

“Genç insanlara ne anlatıldığı önemli, ama belirleyici değildir. Belirleyici önemi olan, onlara seslendiğinde toplumsal açıdan nerede bulduklarıdır. Üretimden kopuk, yaşamlarını kazanma yükünden kurtarılmış gençlik, yalnızca toplumsal üretim alanında etkisini yitirebilecek bir propagandaya uğruyor. Nasyonal sosyalist düşünceler gençliğe doğrudan doğruya karşı düşmüyor. Nasyonal sosyalist devlet, gençliği bu alanda üretimden uzak bir alanda tutabilseydi; o zaman bu insanların hep kendine kulak vereceği konusunda gerçekten emin olabilirdi. Oysa şimdiki durumda, gençliğe ve gençliğin dışında kalanlara karşı söz söyleme hakkını, zorbalıkla ve sadece kendi tekelinde tutacağını ummaktan başka çaresi yoktur.” (Brecht, 2001, s. 92.)

Brecht, sanatçının sürekli biçimle uğraştığından, sürekli bir biçimleme eylemini sürdürdüğünden, biçimcilik denen nesneyi titizlik göstererek düşünmesi gerektiğini belirtmiştir. Planlı ekonomiden yana olan, ancak yürüttüğü hesaplı ekonomi üretimdeki karışıklıkların önüne geçmeyen, aksine körükleyen faşizm biçimci bir anlayıştır. Sınıfsal çatışmayı ortadan kaldırarak sınıfları yok etmeye çalışmaz, aksine sınıfsal önyargıların üzerine giderek bunu gerçekleştirmeyi hedefler. Örneğin seçimlerde halkın çoğunluğunun oyunu kabul eder, fakat önceden kendisine boyun eğdirdiği halkın eylemini kabul etmiş olur. İşte böyle kötü bir biçimcilik anlayışını içeren dikta yönetimi, sanatsal anlamda da bireyi biçimciliğin kucağına sürüklemeye çok uygundur. Buna karşın, Nasyonal Sosyalist döneminde gelişen tiyatro hareketlerin bir çoğu biçimciliğin bütünüyle dışında gelişmiştir.

“Biçim” sınırlamalarına karşı çıkan ve önemli olanın sınırlamaların değil, yöntemlerin kısıtlanmadan genişletilip zenginleştirilmesi olduğunu düşünen Brecht, döneminin sanatsal anlamdaki biçim tartışmalarını Toller’in “Değişim” oyunuyla özdeş tutarak betimlemiştir:

“Diyelim dışavurumcular arasında bir dizi gerçekçi bulundu da, gerçekçiler arasında kendilerine dışavurum sağlamaktan yani, içindekileri dışarı çıkarmaktan başka amaç gütmeyen bir yığın utanmaz kişi yer aldı. İşte size şimdiki yaşadığımız durum” (Brecht,1997, s. 78.)

Brecht, Nazi sanat öğretilerinin ve biçiminin dışında hareket etmiştir; iki dünya savaşı arasında Gerçekçi Akıma karşı çıkararak Epik-Diyalektik Tiyatro kuramını uygulamıştır. Toplumun ekonomik-siyasi yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik bünyesini irdelemek, izleyicinin işlenen konularla ilgili düşünsel bağlarını bilinçlendirmek yazarın amaçlarındandır. Ona göre seyirci duygusal özdeşleşme yerine eleştirel değerlendirme yapabilmeli, gençler düşünceden ve üretimden kopmadan toplumsal alanda yanlış propagandalara kapılmamalıdır.

Oluşturduğu tiyatro anlayışında Brecht' in neleri temel aldığını, daha doğrusu, kuramını, döneminin tartışmalı konularında Marksist felsefe ve Marksist eleştiri doğrultusunda nasıl oluşturduğunu bir sonraki bölümümüzde ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz için, bu bölümde Epik-Diyalektik Tiyatro'nun genel çizgisi üzerinde durmak daha uygun olacaktır.

Epik-Diyalektik Tiyatro siyasal sorumluluk almakla birlikte, Piscator'un politik sahne anlayışında görüldüğü gibi, izleyiciyi galeyana getirerek siyasal tutumları dikte etmez; toplumsal çelişkilerin yarattığı durumları, tarihsel koşulları bağlamında değerlendirerek, var olanın değiştirilebileceğinin kavranması sağlar. Avrupa'da sosyalizm öğretilerinin ivme kazanmasına koşut olarak gelişen Epik Tiyatro, toplumcu görüşlerin uygulanmasına ortam hazırlama çabasına girerken, Nazizm'in güçlenmesi karşısında da Marksist dünya anlayışının saygınlık kazandığı anlaşılmaktadır. Bu atmosferde tiyatro sömürü düzeninin haksızlıkları, sınıf-ırk ayırımı, sınıflar arası çatışma koşullarını söylemek, gerçekleri tarihsel maddeciliğin ışığı yolunda yorumlamak ve kapitalist ekonominin eleştirisini yapmak işlevini omuzlamıştır.

Bu noktada Brecht'in işçi sınıfının sanat politikasına dair yazdığı bir yazıya da değinmemiz gerekmektedir. Brecht, sanatta gerçekliğin nasıl olması gerektiği konusunda görüşlerini bildirirken ve bazı saptamalar yaparken, gerçeklik kavramının işçi sınıfının sanat anlayışında da önemli olduğunu vurgulamıştır:

“Gerek egemenliği ele geçirme mcadesinde ve gerekse egemenliğini korumak için, işçi sınıfının gerçekliğe ihtiyaı vardır, eyleyerek ve irdeleyerek; çok özel bir Şey de değildir bu; burjuva sınıfı da gerçekçiliğe ihtiyaç duyd ve hala duyuyor. Süslemeli savaş haberleri, karargah komutanlığının kendisi için felakettir; sahte siyasal durum raporları, borsa ilgililerini perişan eder. Kendi konumu gereği, burjuvazinin gizli raporlara ihtiyaı vardır, işçi sınıfının ise açık raporlara. Peki, rneğin tiyatroda gerçekçi sanat nedir yleyse? (...) gerçekçi sanat gerçekliği dşinyapılara karşı getirir ve gerçekçi duymayı, gerçekçi dşünmeyi, gerçekçi eylemeyi olanaklı kılar.”(Brecht, “alışma Günlüğü”, 1995, S.s. 150-151.)

Brecht, geçmişinin ve döneminin tiyatro açısından gelişen tüm verilerini kendi bünyesinde toplayıp, kendince “olması gereken”leri seçip, üzerine kendinden bir Şeyler ekleyip oluşturduğu Epik-diyalektik tiyatro anlayışında, döneminin koşullarına keskin bir tavır koymuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Hitler’e, Hitler’in yandaşlarına, onu başa getiren halka karşı büyük tepki duymuştur. Bunu hem yazılarında, hem sohbetlerinde hem de oyunlarında net bir dille açığa serdiği gibi, yaşamını neredeyse bütünüyle karşı çıktığı sistemle savaşmaya harcamıştır:

“Brecht taraflıdır. Hayatının hiçbir döneminde taraflılığından ödün vermemiştir. Bu taraflılığında yalnızca bilimin ışığını nder kabul etmiş, dünyanın değiştirilebilirliğini, tarihsel olarak gzelleştirilebildiğini bu ışıkta sonuna kadar göstermeye çalışırken kendisini hiçbir sapmanın, hiçbir dnn, hiçbir politik pragmatizmin...kapanına kısırmamıştır.” (Brecht, 1985, s. 7.)

Tiyatronun geçmişten beri gelen ve kabul edilen özelliği olarak “eğlendirme”yi saptayan Brecht’e göre eğlenmek ve dinlenmek insani ihtiyaçlardır fakat, kendi kuramındaki tiyatro bağlamında buna karşı çıkar. Çünkü bu ihtiyaçlar sanatı yürümesi gerektiği yoldan saptırmış ve tiyatro, soyut bir eğlence kavramı ne sürülerek insanların çekildiği tuzak (burjuva sanatı) haline dönüştürülmüştür. Brecht bu noktada tiyatronun “ğretici” işlevini devreye sokmuştur. Fakat didaktik bilgilerle değil, öğrenme ile eğlenme arasındaki çelişkinin kesin çizgilerle saptanarak ve önemi vurgulanarak olması gerektiğini düşünerek bunu uygulamıştır.

“Epik-Diyalektik sanatta eğlence, seyircinin kendi zihinsel faaliyeti içinde oluşan bir süreçten doğmaktadır. Yani seyircinin yaşamı süresince elde ettiği algısal bilgileri, gösteri aracılığıyla, kendi zihninde ussal ya da bilimsel bilgi düzeyine

sıçratmasından doğmaktadır. Eğlence doğrudan doğruya öğrenmeden doğmakta ve öğrenme, seyircinin telkinler dışında kalarak, kendi özgür iradesinden doğduğu için kalıcı olabilmektedir.”(Mutlu Parkan, “Brecht Estetiği ve Sinema”, 1993, s. 48)

Yazarın, oluşturduğu Epik-Diyalektik Tiyatro kuramı aşamasına gelmesi, üç evre içinde irdelenir. Birbirinden kesin çizgilerle ayrılamayan bu evrelerin ilk aşamasında karamsar, nihilist ve anarşist tavırlar sergilerken, ikinci evresinde maddeci dünya görüşünü kabul etmiş bir deneyci karşımıza çıkar. Üçüncü evresinde ise güçlü, etkin bir kuramcı ve yazar olarak tiyatro tarihinde yerini alır.

Birinci evresinin (Baal, Komün Günü, Gece Çalan Davullar, Kentlerin Fundalığında, II. Edward, Adam Adamdır) oyunlarında kötülük tarafından kirletilen, doğa üstü güçler tarafından yönetilen, tanrısız bir dünya vardır. Brecht’in her çeşit savaşa karşı olduğunu da gördüğümüz bu oyunlarda, Brecht’in “adalet”e de inanmadığı göze çarpar. Çünkü her oyununda bir mahkeme sahnesi vardır. “Ancak çok genç ve yalın olanlar saf ve temizdirler; onlar adaletli olabilirler! Ne yazık ki onlar da bu düzene uymadıkları için yok edilirler.” Bu döneme ait oyunlarında vahşeti yaratanlar, sömürenler ve kurban edenlerin karşısında, vahşetten korunamayanlar, sömürülenler ve kurban edilenler gibi karakterler vardır.

İkinci evre olarak kabul edilen dönemde ise (Evet Diyen, Hayır Diyen, Baden Öğreti Oyunu, Önleyici Çareler, Bay Keuner’dan Hikayeler, Üç Kuruşluk Opera) Brecht’i “disiplin” sorunu ilgilendirmeye başlamıştır. İşte bu evrede Brecht Marksizm’e yönelmiştir. Önceki evresindeki karamsarlıktan, nihilizmden ve olumsuz tavrından uzaklaşmak adına kendini disipline edecek bir inanca gereksinim duyarak, politik bir bağlanma isteği ile kendine en uygun yaklaşımı Marksist düşüncede bulmuştur. Böylece bilimsel diyalektiği yaşamına sokmuş olan Brecht, aynı zamanda toplumdan bu kadar uzakken, topluma yaklaşmayı, deliliği değil deliliğe son vermeyi, karmaşayı değil, karmaşaya son vermeyi benimsemiş ve bu doğrultuda eskisinden farklı olarak bilinçli bir denetim içinde yapıtlarını oluşturmuştur.

Akıl ve duygu çatışmasının bulunduğu üçüncü evre yapıtlarında Brecht, toplumsal başkaldırısını nesnel, aktif, yenileyici ve gerçekçi bir şekilde yapmışken, yeni bir düzenin gelmesi için eylem ve zora başvurmak gerektiğini düşünerek, aynı tutumunu oyunlarında da savunmuştur. (Kuralla Kural Dışı, Önleyici Çareler, Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü, Üç Kuruşluk Opera, Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı, Sezuan'ın İyi İnsanı, Kafkas Tebeşir Dairesi) Diyalektiğin anahtarını verdiği son dönem oyunlarında Brecht, düzenin doğru bir yolda ilerlemesi halinde, akıl ile duygu arasındaki çatışmanın ortadan kalkacağına inanmıştır: *“Duygusalılık çoğu kez yıkıma götürdüğü halde, temelde insanın iyi yanını yansılar. Öbür yanda, akılcı tutum, bir insanı kötü yapabildiği halde, bozuk düzende, toplum içinde ayakta kalabilmesinin bir koşuludur.”*

Dar bir çerçeve içinde ele alınan, alışlagelmiş tiyatro anlayışına karşı çıkan Brecht, bu evreler içinde oturduğu tiyatro kuramını belli sistematik değerler üzerine yerleştirmiştir. Böylece Epik-Diyalektik Tiyatro'nun kuramsal temellerini de oluşturmuştur. Bu kuramın temelinde ise Aristotelesçi tiyatro anlayışına karşı çıkış vardır. Bu karşı çıkış sonucunda da dramatik tiyatro ile Brecht Tiyatrosu'nun arasında farklar oluşur.

Dramatik tiyatrodaki eylemler gelişir ve seyirci sahne üzerindeki aksiyona karıştırılırken, epik tiyatrodaki anlatıcıya başvurulur ve seyirci bir gözlemci durumunda bırakılır. Dramatik tiyatrodaki seyircinin etkinliği harcanıp tüketilir, seyircide bir takım duyguların uyanması sağlanır ve seyirciye bir yaşantı sunulurken, epik tiyatrodaki seyirci uyanık duruma getirilir, seyircinin bir takım kararlar vermesi sağlanır ve seyirciye bir dünya görüşü sunulur. Dramatik tiyatrodaki seyirci bir olay içine sokulurken, epik tiyatrodaki seyirci olayın karşısında tutulur. Dramatik tiyatrodaki telkin yolu ile çalışılırken diğerinde deliller ve ispatlar söz konusudur. Epik tiyatrodaki seyircinin duyguları geliştirilip bilinci tanımaya erişirme çabası varken, dramatik tiyatrodaki seyircinin duyguları olduğu gibi kullanılır. Epik tiyatrodaki seyirci olup bitenin karşısında, olanları inceler durumda tutulurken, dramatik tiyatrodaki seyirci olup bitenlerin içinde tutulup, aynı yaşantı birliği içine sokulur. Dramatik tiyatrodaki insan bilinen bir değer olarak önceden kabul edilirken, epik tiyatrodaki insan inceleme konusu yapılmaktadır. Dramatik tiyatroya göre insan hiç değişmezken, epik tiyatroya göre insan değişir ve değiştirir. Dramatik tiyatrodaki

seyircinin merakı olayın sonunda iken, epik tiyatrodaki olayın gelişimi üzerine olur. Dramatik tiyatrodaki her sahne bir diğeri için varken, epik tiyatrodaki her sahne kendi için vardır. Dramatik biçimde organik büyüme (olayların düz bir çizgi üzerinde gelişmesi) varken, epik tiyatrodaki montaj tekniği (olayların eğriler-sapmalarla gelişmesi) vardır. Epik tiyatrodaki olayların gelişimi atlamalı iken, dramatik tiyatrodaki evrimsel bir zorunluluktur. Epik tiyatrodaki insan devingen ve dinamikken, dramatik tiyatrodaki insan sabit ve statiktir. Dramatik biçimde düşünce varoluşu yönetir. Epik tiyatrodaki toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir. Son olarak da dramatik biçimde önemli olan duygu iken, epik biçimde önemli olan katkıdır.

İnsan psikolojisinin ancak “taktik” yolu ile (tavrı getiren hareket) anlaşılacağını belirten Brecht Tiyatrosu’nda hareket noktası nesnedir. Kafanın, gövdenin amaca uygun hareket etmesi olarak açıklanabilen “taktik”i, “nesnellik için taktik hareket” olarak Özdemir Nutku şöyle açıklamıştır:

“Örneğin bir yürüyen şerit üzerinde çalışan fabrika işçilerini ele alan dramatik tiyatro, bu işçilerin birbirleriyle olan psikolojik, kişisel ilişkilerini ve bunalımlarını verir. (Ön düzeyde kişiler) Öbür yanda, Epik Tiyatro ön düzeye işçilerin psikolojilerini değil, yürüyen şeridi koyar. (Ön düzeyde sorunu yaratan olay) Bu yürüyen şerit yoluyla, işçilerin en önemli psikolojik noktalarını ortaya çıkarır.” (Nutku, “Türkiye’de Brecht”, 1999, s. 48)

Brecht’ e göre nasıl kapitalist toplum düzeninde genel bir kokuşma ve çürüme varsa, özdeşleşmeye dayalı “eski tiyatrodaki” da böyle bir bozulma vardır. Brecht ‘in deyişiyle:

“Bugünün dünyası ki çok hızla değişen bir dünya ancak bugünün insanları ile anlatılabilir. Bugünün insanları yaşayış düzenlerinde bir değişim aramaktadırlar. İnsanların aradığı, insanlığa yakışır bir toplumsal değişimdir; bunda ise tiyatroların bir rolü vardır. Ancak eski anlayışta bir tiyatro anlayışı ile değil, yeni bir tiyatro anlayışı ile bu olanak sağlanabilir.”(Brecht, “Oyunculuk Sanatı ve Dekor1982, s. 52.)

Böylesine keskin çelişkileri bulunan biri eski, biri yeni iki tiyatro kuramı arasında kendini çağımız için ön plana çıkarmış olan Brecht, Epik-Diyalektik Tiyatro kuramı içinde uygulanmasını gerekli gördüğü bir takım biçimleme örneklerini de vermiştir.

Bunlardan ilki “Naivete”dir. Sıradan, doğal olana karşılık sorulan “neden?”, “niçin”, “nasıl?” soruları ile doğal olan anlaşılmaz olana dönüştürülür. Başka bir anlatımla görünenin arkasındaki gerçek ortaya çıkarılmak istenir. Böylelikle de alışılmış, belli formlara bağlanmış her şeyin, alışılmadık, olağandışı, kendine özgü olmayan özellikleri ortaya çıkartılır. Bu arada da anlamak-anlamamak-anlamak süreci elde edilir.

Brecht’in tavrı kavramına yaklaşımı düşünüldüğünde izleyiciden, yapıtlara eleştirel bakmasıyla amaçlanan irdeleme olanağına kavuşması için oyun karakterlerinin, toplumsal ilişkilerin, belirli bir tavırla aktarılması önerilmektedir. Tavrı böylelikle oyuncuların işlevsel katkısıyla, sahnelerin düzenlenişiyle ve olayların gelişimiyle açıkça ortaya çıkarılmalıdır. Gestus bu anlamda naivete’nin oyunculuktaki izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Sözlü anlatım yerine davranışın; ifade etme yerine olanın konulması, gerçek yaşamdaki gözle görünür durumda olmayan birliktelik ve çelişkilerin sergilenebilmesini sağlar.

Bir oyunda toplumsal ya da bireysel gestusu belirlemek için sorulması gereken bir takım sorular vardır. Bu sorular sorulurken de birbiriyle çelişen yanıtlar almaktan korkulmamalıdır. “Oyun yazarı seyirciye bir şeyler mi öğretmeye çalışmaktadır, onu teşvik edici bir tutum içinde midir? Yazar seyirciyi kışkırtmak mı istemektedir, uyarmak mı? Seyirciyi bir hoşnutluk ya da hoşnutsuzluk içine mi sürüklemeye çalışmaktadır, yalnızca böyle bir havaya katılmasına mı? Seyircinin içgüdülerine mi yönelmektedir, aklına mı, her ikisine birden mi?” Yazarın seyirci karşısındaki tutumu için sorulacak bunlar ve benzeri soruların dışında, dönemin tutumu da çok önemli bir yer teşkil eder ve bu konuda da sorulacak sorular vardır. “Yazar kendi dönemini temsil rolünü üstleniyor mu? Oyundaki kişilere böyle bir rol verilmiş midir? Oyun ilgili dönemin bir portresini mi sunmaktadır, iç dünyayı mı sergilemektedir? Oyun belli bir şeyi kanıtlayan bir mesel midir yoksa bir düzene sokulmamış olayları mı anlatmaktadır?”

Gestus, Brecht Tiyatrosu’nun ham maddesidir. Oyunculukta ya da kişileştirmede “kesintiye uğratma” anlamına da gelen gestusla, anlatılmak istenenin “bir ya da birden

çok kişiyi hedef alan jestlerden, mimiklerden ve genellikle sözlerden oluşan bir bütün” olduğunu söyler ve şöyle devam eder:

“Balık satan biri, bir yandan da ‘satma’ gestusunu sergiler. Vasiyetini kaleme alan bir insanın, bir erkeği baştan çıkarmak isteyen bir kadının, bir kimseyi dayaktan geçiren bir polisin, yanında çalışan on kişiye ücretlerini ödeyen patronların bu eylemleri toplumsal bir ‘gestus’u içerir.”(Brecht, 1982, s. 32)

Kendi kuramını oluştururken Çin Tiyatrosu’ndan da etkilenen Brecht, Çin Tiyatrosu’nda sürekli kadın rollerini oynayan bir Çinli erkek oyuncu Mei-Lan Fang’dan söz eder. Daha doğrusu onun kadın gestusundan. Bu erkek oyuncunun kadını oynarken üzerinde durduğu şey, “önemli olan” üstüne görüşlerinin, kadın konusunda biraz eleştirinin, ayrıca biraz felsefenin açığa vurulmasıdır. Brecht’e göre, “sahnede geçen olay, gerçekte geçen bir olay gibi izlense, gerçek bir kadın canlandırılırsa sahnede sanatın, dolayısıyla sanatsal bir etkinin sözü asla edilemezdi.”

Gestusu saptamanın yolu, eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerinin kesintiye uğratılmasından geçer ve epik oyuncunun en önemli görevi gestusları “tırnak içine alınabilir” kılmaktır. Bu bir anlamda jestlerin arasında boşluk bırakmak demektir. Böylece rolün yabancılaştırılması ya da role yabancılaşma sağlanabilir. Bu da seyircide özdeşleşme eğilimini yok eder, sergilenen durumlara ve kişilere eleştirel bir tavır alınması gerçekleştirilir. Oyuncu hem rolü oynayan hem de rolü gözlemleyen konumundadır.

Epik-Diyalektik Tiyatro’da, seyircinin mesafeli ve eleştirel bir bakış sağlaması için belli bir toplum sisteminde geçen olaylar, başka bir toplum sistemi içinde geçiyormuş gibi gösterilir. Başka bir deyişle, tarihselleştirme yapılır. Bu olurken de, hayat gerçeğinin sanatı yönlendirmesi gerektiğine inanan Brecht, seyircinin önyargıları olarak da adlandırabileceğimiz ideolojileri oyunun içine betimlemelerle yaymış, sanat gerçeği ile yaşam gerçeğinin çatışmasını sağlamış, bunun için de anlatımcı bir teknik kullanmıştır. Brecht’in esinlendiği Marksist ideoloji açısından, tarih hem bir evrim hem de sömürü toplumlarının ortak paydası oluşu nedeniyle iki katlıdır. Yani bir yanda hareketlilik, öte yanda statik olanın yan yana oluşu söz konusudur. Marksist sanat ölçütü negatif şekilde

kavranan diyalektiktir. Evrim yönündeki evrenselliği (tarihsel çerçeve) sömürü toplumunun statikliği ile aynı çerçevede kurabilmek, epik sahnenin çelişkisini de belirlemiş olur. Statik zemin konusunda Brecht hem natüralizmden hem de ekspresyonizmden etkilenmiştir. Ancak Marksist diyalektiğin evrim –tarihsellik özünü ekleyerek bir başka yöne ilerlemiştir.

Brecht deyince akla ilk gelen “yabancılaştırma” kavramının temelinde, Brecht’in diyalektik düşünme tarzı yatar. Seyirciyi zaman zaman oyundan uzaklaştırarak düşünme ve böylece insani ve toplumsal ilişkilerin altında yatan nedenleri yorumlayarak, “yeni bir dünya düzeni”nin yollarını aramak gibi pratik bir işlevi olan Brecht Tiyatrosu’nda amaç politik mesaj değildir. Epik-Diyalektik Tiyatro’nun çıkış noktasında amaç, sahne ile seyirci ilişkisini temelden değiştirmektir. Walter Benjamin bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Bu yeni tiyatronun tüm öğelerinin işlevlerinin değişmesi demektir. Brecht Tiyatrosu’nun seyircisi için sahne artık ‘dünyayı simgeleyen dekorlar’ (diğer bir deyişle büyümlü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanıdır. Sahnesi için izleyici artık hipnotize edilmiş denekler yığımlı değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur. Metni için gösteri, artık virtüözce bir yorum değil, o gösterinin kazanımlarının yeni ve kesin biçimlerle üzerine işlendiği bir levhadır. Oyuncusu için yönetmen, artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biridir. Yönetmeni için oyuncu artık rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir.”(Benjamin, 1997, s.65)

Brecht’in kuramının temelini oluşturan “yabancılaşma” genel olarak, insanın insancıl anlamları yitirmesi, ekonomik anlamda insanın ürettiği mala yabancılaşması anlamına gelir. Brecht’in Epik-Diyalektik Tiyatrosu’nda ise, dünyayı değiştirmede tiyatrodan yararlanılması düşüncesinden hareketle, tiyatroyu fonksiyonel kılmak ve seyirciye, değiştirmek için düşünme olanağı sağlamak amacıyla hedeflenen “özdeşleşmeyi kırma” yöntemleridir. Başka bir anlatımla, kapitalist toplumda yitirilen insancıl anlamları, Epik-Diyalektik Tiyatro’da yeniden kazanmak için kullanılan bir yöntemdir. Brecht’e göre: “Çağdaş dünya, ancak değişmeye zorunlu, yani reddedilmesi gereken bir olumsuzluk dünyası olarak gösterildiği takdirde doğru biçimlenmiş olur.”

İlk olarak Hegel'in söylediği, daha sonra Marx ve Engels'in geliştirdiği “yabancılaşma” kavramını tiyatroya uygulayan Brecht'e göre seyircinin salt duygusal boşalımı ve arınması (katharsis) pek bir şey kazandırmaz. Üstelik zarar verir. Seyircinin ne verirsiniz onu pasif bir tavırla onaylamasını, sorgulamamasını doğru bulmayan Brecht, özdeşleşmeyi ve duygusal arınmayı ortadan kaldırabilmek için “us”u ön plana çıkartır. Asıl amacı da geniş düşünce ile kapalı düşünce arasında bağ kurmaktır.

“Böyle bir ilişki hem uzaklaşmayı, hem yakınlaşmayı gerektirir. Uzaklaşma, çelişkilerin belirtilmesi ile ortaya çıkar. Yalnızca taklit edilen yaşamın kendi çelişkilerini göstermekten ibaret değildir bu. Oyunun öğelerinin birbiri ile çelişmesini de gösterir. Dekor ile aksesuar, sahne müziği ile oyun, müziğin sözü ile ezgisi, oyuncunu kendi ile oyunu, toplumsal tavrı ile doğal mizacı ve giderek oyun ile seyirci arasındaki çelişkiler vurgulanır. Çelişkilerin belirtilmesi ile sağlanan uzaklaşma, sentezlerin belirtilmesi ile yakınlaşmaya dönüşür. Böylece hem ilişkilerin diyalektik karakteri gösterilmiş olur, hem de yadırgatma uzaklığı esnek, dinamik, değişken bir nitelik kazanır. İlişkilerin diyalektik olduğunu söylemek, yadırgatmanın yalnızca bir uzaklaşma değil, ‘uzaklaşma ve yakınlaşma’ olduğunu kabul etmek demektir. Yakınlaşmalar seyircinin olayı ‘içten’ kavramasını, uzaklaşmalar olayı ‘akilla’ denetlemesini sağlar.”

(Sevda Şener, “Tiyatroda Estetik Uzaklık ve Brecht'in Yadırgatma Düşüncesi”, Alman Kültür'ün düzenlediği 1987 Brecht Haftası'nda sunulan bildiri.)

Brecht, “Bilim çağının bakışı” olarak nitelendirdiği, Galile'nin salınım durumuna geçen bir avizeye, böyle bir şeyi beklemezmiş, akılı almazmış gibi olan bakışı, seyircinin de benimsemesi gerektiğini savunur. Yani üretken olduğu kadar edinilmesi güç olan bu bakışı, insanların toplu yaşamlarına ilişkin görüntülerin uyarıcı gücüyle seyircilere verilmesi gerektiğini, o zaman seyircinin toplumu oluşturan görüntüye yol açan yasaları kavrayacağını savunur ve şöyle devam eder:

“Yabancılaştıran oyunlaştırma, oyunlaştırılan nesnenin tanınmasına olanak vermekle birlikte, aynı zamanda onu yabancı gösterir. Yani sahneye çıkarılan olay ve kişiler göreceleştirilmekte, pek doğal, herkesçe bilinen, anlaşılacak yani bulunmayan özelliklerinden soyulup alınmaktadır. Bunun sonucu olarak; ama hep böyle miydi bakalım? diye ister istemez soracaktır seyirci. Ama hep böyle mi kalacaktır? Koşullar değişirse, olay ve kişiler değişemez mi peki? sorularını yöneltecektir.” (Sevda Şener, 1987,s.216)

Sahnedeki oyuncuların oynadığı kişiliklerin, bireyin tipik tavrını özenle saptamasını, saptamayı yaparken de sınıfsal durumunu dikkatle çözümlemesini, bu tavrın anlamını

izleyiciye aktaracak şekilde abartmasını isteyen Brecht, oyuncunun rolü ile kendisi arasına denetimli bir uzaklık katmasını da istemektedir. Bunları kotarabilmesi, söze ve onun dengeli uzantısı durumundaki taklit ve mimplere yaslanmak yerine, yapıtın episodik yapısıyla ortak, toplumsal anlam ifade eden davranışlarla oyunu bağdaştırmasıyla olanaklıdır. Dışavurumcular'ın geliştirdiği tekniklerden yararlanarak episodik anlatımı kendi tiyatro anlayışı içinde de uygulayan Brecht, bu kurguyu, birbirini izlemeyen, sıçramalı olay kurgulamaları ile, montaj tekniğini kullanarak kendi başına var olabilen bölüm ve kesitler halinde dikkati nesnelliğe ve çözümlenebilirliğe yöneltmek için kullanmıştır. Bu kurgu ile aynı zamanda karşı olduğu “katharsis”e de bir önlem almış olur.

Durumları yeniden temsil etmeyen ama durumları açığa çıkartan Brecht Tiyatrosu'nda episodik anlatım, her sahnenin kendisi için var olduğu anlamına gelir ve seyirciyle hiç çekinmeden diyalog içine giren oyuncular, metinden kaynaklı bir “kesintiye uğratma” durumunu gerçekleştirirler. Seyirci tarafından şaşkınlıkla karşılanan bu durum, uzaklaşmayı sağlar. Seyircide oluşturulan bu uzaklaşma-yabancılaştırma episodlar boyunca uzmanca bir ilgiye dönüşür. Walter Benjamin bu “kesintiye uğratma” kavramını şöyle bir örnekle açıklar:

“Çok kaba bir örnek: Bir aile kavgası. Anne kızına fırlatmak için bir yastık almış, baba ise polis çağırmak için pencereyi açmıştır. Bu anda kapıda bir yabancı belirir. Bu yabancı kapıda birdenbire malum durumla karşılaşmıştır: Bozulmuş yataklar, açık pencere, karmakarışık bir oda. Ancak öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında, burjuva yaşamının daha olağan manzaraları bile yukarıdaki karmaşadan farklı görülmez.”(Benjamin, 1997, s. 28.)

Bu örnekte de anlaşıldığı gibi, yabancıнын gelişiyile sağlanan “kesintiye uğratma” ile, oyuncuların bir an için tabloya dönüşmesi bir yabancılaşmadır. Burada altı çizilmesi gereken düşünce, yabancı ile betimlenen olaylar arasındaki uzaklıktır. Sahnelemedeki tüm teknik öğeleri de yabancılaştırmaya hizmet eden faktörler olarak değerlendiren Brecht'e göre örneğin müzik, oyundaki özdeşleştirmeyi yoğunlaştıran ve onu bütünleyen bir öge değil, oyunun yanı başında yer alan, hatta karşısına geçip kurulan bir öğedir. Müzik sözcüklerin anlamına karşı çıkar, onu alaya alıp parodi konusu

yaparak metni yabancılaştırır. Yani dil tarihsel çerçeve içinde eritilirken, buna zıt olarak kullanılan müzik, folklardan değil, modern çalışmalardan yola çıkmıştır. Brecht, “Sanat Üzerine Yazılar”da bu konuda şöyle bir örnek vermiştir:

“Romalı başkomutanın cenaze alayı, ölüye övgüler döşenenlerin, ölünün şanlı zaferlerini coşkuyla anımsayanların eşliğinde sahneden geçerken, nefesli sazların sesi duyulur gerilerden, bir marş müziğinden kopup gelen dağınık tema parçaları sanki uluyan bir boru sesiyle çarpıtılır; beri yanda orkestradan tembal ve davulların boğuk sesleri, ıslık gibi öten zil vuruşları, tamtam sesleri, marimba şangırtısı, tomtom gürültüsü işitilir. Müzik, törenle ilgili resmi açıklamaları çarpıtır.”(Brecht, 1999, S.s. 223-224)

Yapılan ışıklama efektlerinin, makyajın seyirci tarafından mutlaka sezilmesi gerektiğini belirten Brecht, kendini her anlamda geliştirmeyi hedef alıp, “dünyayı değiştirme-güzelleştirme” çabası içinde insanlığa iyi şeyler vermek adına tiyatro yolunu seçmiş, bu yolda da çağının ve gelecek çağların tiyatrosuna büyük katkılarda bulunmuş, Sanat Yazarı Lichtenberg’in dediği gibi “önemli olanın kişinin neye inandığı değil, inandığı şeyin onu ne yaptığıdır” düşüncesini doğrulamış, tiyatronun işlevine yepyeni anlamlar katmıştır.

Geliştirdiği tiyatro kuramını Marksist felsefe temeline oturtmuş, tiyatro ve edebiyat alanlarında bu doğrultuda fikirler geliştirmiş olan Brecht, uygulamalarını ve uygulamaları sonucu edindiği birikimleri Marksist estetik ve Marksist eleştiri bağlamında açıklamıştır. Bu açıklama içinde gerçeklik, gerçekçilik, tarihsel maddecilik, biçim, öz, toplumsallık gibi konulara değinmiş, bu kavramlara değgin düşüncelerini bilimsel temele oturtmuş, döneminin ve sonrasının Marksist düşünürleri tarafından bile saygıya değer düşünceler üretmiş ve bu düşünceleri yaşamı boyunca uygulamıştır.

3. MARKSİST ELEŞTİRİ VE BRECHT

3.1 EKONOMİK, SOSYOLOJİK VE İDEOLOJİK AÇIDAN MARKSİST ESTETİK

Sanatın evrensel niteliği düşünüldüğünde, sanat tarihi ile estetiği oluşturan parçaların koşullarını ve kullanışlarını birbirinden ayırmak gerekir. Sanat tarihinin yapısı zamanda ve mekanda var olmuş olan tek tek olgularla uğraşmış olmasıyla biçimlenirken, estetik ise genel olguları tümevarımla incelemekle sanat tarihinden ayrılır. Çağlar içinde yer alan sanatı, gerçek bir çerçeve içinde görmek için öncelikle, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını, çelişkilerini, sınıf ilişkilerini incelememiz gerekir. Toplum içinde gelişen çatışmalar ve bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceler de değerlendirilmelidir.

Dünya üzerinde doğadaki güzellikleri, insancıl coşku ve duyguların sınırlarında sona eriyor sanan idealist düşüncenin karşısında maddeci görüş, estetik olarak algıladığımız doğadaki güzelliklerin, kesinlikle duygularımızın ve bilincimizin ötesinde olduğunu kabul eder. Doğanın estetik özellikleri, kişinin toplumsal-ekonomik-tarihsel etkileşiminin bir sonucu olarak görülür. Bu anlamda sanat eserlerinin, bireylerce yaratılan estetik güzelliklerinin etkisi altında, insan görünüşünü ve duyuşunu geliştirir, dünyayı yeniden algılanabilir hale getirir.

Bugün, günlük dilde “Güzelle, güzellik duygusuyla, bir dereceye kadar güzel olan şey”, “Doğada ve sanatta güzelin bilimi; güzelin kendine özgü davranışı”, “güzelliğe ilişkin ya da onunla uğraşan, “Özellikle doğada ve sanatta güzel olanın temellerini ve yasalarını kapsayan bilgi” olarak tanımlanan, felsefede daha geniş bir biçimde sanat ve sanatçı yaratışa ait düşünceleri kapsayan “estetik” sözcüğü, Yunanca Aisthanesthai (duymak, algılamak) ve Aisthesis (duyum, duygu) sözcüklerinden oluşmuş, günümüzdeki anlamıyla ilk kez 1750 yılında Alman Filozof Baumgarten tarafından kullanılmıştır.

Zamanla, “Estetik” kavramı yalnızca “güzel”le, “güzellik”le sınırlı kalmamış, iyi, trajik olan, dramatik, hoş, alımlı, çirkin gibi kavramları da içine almıştır. Antik Yunan’dan günümüze kadar bir çok düşünür, toplum bilimci, sanatçı vb kişiler tarafından estetik değerler belirlenmiş, herkes kendi değerini, kendinden bir öncekinden bir şeyler ekilerek ama kendinden yeni bir şeyler ekleyerek oluşturmuşlardır.

Estetik bakışın insanlarda dikkati çeken tarafı “çıkarcı gözetmezlik”, açıkçası yararlı bir tutumdan büsbütün uzak kalması niteliği olmuştur. Sanat yapıtlarını sadece ondan aldığımız zevk için okumuyorsak, incelemeye başka hesaplar karışırıyorsa davranışımız estetik değildir. Ayrıca estetiği değerlendirirken sanat ile güzeli her zaman birebir tutmak, çirkinin de olduğu yerde sanatın olamayacağını savunmak yanlış kabul edilmektedir.

Estetik değerın oluşumu düşünıldüğünde Marksist görüşler, insanın toplumsal üretim süreci boyunca yalnızca yaşamı için gerekli şeyleri üretmekle kalmayıp, ağır ağır kendi bilincini de yapılandırdığını belirtmişlerdir. İnsan bilincinin, gelişimiyle birlikte başlangıcından beri sosyal bir ürün olduğunu söyleyen görüşler, insanoğlunun kendi öznesini, bilincini oluştururken bir çok tanıma yetilerinin de değişikliğe uğrayarak geliştiğini belirtmektedir. Fizyolojik duyları azalan, nesnel dünyadaki içgüdülerinin doyurulmasını isteyen bireyin ise kesinlikle daha fazla algılamaya ihtiyacı olduğu söylenmektedir.

İnsan estetik etkinliğinde, estetik değer için bir ölçüt bulmaya çabalarırken, ekonomik değerın estetik değerden tümüyle farklı olmadığı da düşünölmektedir. Bu değerlerin kendilerine özgü özellikler taşımakla birlikte, ekonomik değerın Marksist analizlere dayanak taşıdığı vurgulanmaktadır. Ekonomik değerle estetik değer ilişkisindeki ortaklığın bulunuşu, tıpkı ekonomik malın olduğu gibi, ama bir başka niteliksel planda, estetik nesnenin de insani varoluştan önce maddi özellikleri olduğu vurgulanmaktadır.

Sanatsal değer kavramı genel olarak açıklandığında, “mal”da havada yüzmeyen, malın yerleşik kullanım değeri ile ayrı bir içeriğe sahip bir değişim değeri, kısaca bir değer

bulunmaktadır. Kullanım değeri, malın maddi varlığında yerleşik (dolaysız), değişim değeri ise yansımış şey, kısaca toplumsal bilinçte yansınmasıyla kurulan şeydir. Dolaysız şey toplumun ortaya çıkışından önce de varken, yansımış şey (değer) toplumun meydana gelişinden sonra, tarihte insanlar arasındaki ilişkilerin ifadesi olarak ortaya çıkmıştır.

Estetik ile sanat üzerine başlı başına bir eserleri olmadığı için, burjuva araştırmacıları tarafından, sanat konusunda bilimsel ve felsefi görüşleri olmamakla suçlanan Marx ve Engels hakkında Marksist düşünürler bile özgün bir sanat düşüncesi geliştirememiş oldukları kanısına varmışlardır. Fakat bu iki isim de felsefi, ekonomi, politik ve tarihsel konular hakkında görüşlerini bildirirken, aslında sanat ve estetik hakkında da derin konulara değinmişlerdir. Böylece Marx ve Engels'in sanat görüşlerinin kendi kuramlarının bir parçasını oluşturduğu açıkça anlaşılmıştır.

Sanatı ekonomik yapıya bağlayan ve aradaki bağın nitelikleri üzerinde duran Marksizm, ekonomik teori üzerine oturtulmuş bir tarih felsefesidir. İddiası ise tarihin gelişmesinin bir takım kanunlara göre gerçekleştiğidir. Bu kanunlar da ancak tarihsel maddecilik ile açıklanabilir.

Diyalektik ve tarihsel maddeciliği yaratan, maddeci tarih anlayışının temellerini atan Marx ve Engels, kendilerinden önceki sanat estetiğini ve sanatın gelişmesi adına yapılan tüm sınırlamaları yıkmış, sanat ile gerçeklik arasındaki sorunu çözüme ulaştırmışlardır. Marx'ın deyişiyle;

“Dünyanın (sanatın ve sanatın gelişmesinin) yalnızca açıklanması değil, ama aynı zamanda dönüşüme uğratılması, yani sanatın da toplumun yeniden örgütlenmesi mücadelesinde yer alışı ve sonuçta, insanoğlunun sanatsal gelişmesi ile estetik eğitiminin yeni bir toplumsal sistemin kurulması çıkarlarıyla tutarlı hale getirilmesi sağlanmalıdır. (Marx, Engels, Lenin, “Sanat ve Edebiyat”, 1996, s. 10.)

Bu da ancak, üretim güçleri ve üretici güçler arasındaki karmaşık ilişkinin çözümlenmesi ve bu ilişkilerin belirleyiciliği ile de toplumun bir bütün olarak

çözümleşi ile gerçekleştirilebilir. Bir başka anlatımla, sanat insan üretimi olduğuna göre, sanatın gelişimi ve nedenleri ancak toplumsal varoluşla anlaşılabilir, açıklanabilir.

Bu noktada Marksizm'in "maddecilik" ve "diyalektik" kavramlarını da kısaca açıklamamız gerekmektedir. Her türlü gerçekliğin tek özünün düşünce yani ide olduğunu ileri süren idealizmin zıttı olarak maddecilik, evrendeki tek özün "madde" olduğunu ve tüm varlıkların maddeden türediğini ileri süren bir dünya görüşüdür. Bu dünya görüşünü Server Tanilli şu şekilde açıklamıştır:

"Marksizm'e göre, madde, bizim dışımızda, bizim düşüncemizden bağımsız ve ezeli olarak vardır; ama sürekli bir hareket, bir devinme içindedir de. Hareket, maddenin bir var olma biçimidir; hiçbir yerde, hiçbir zaman hareketsiz bir maddeye rastlanmamıştır. Bu hareket, gerek uzayda, gerek moleküllerin titreşimi olarak ısıda ya da çekim akımlarında; çözümleme ve bileşim olarak kimyada, canlı yaratıklarda sürekli olarak vardır. Maddesiz hareketi kavrayamayacağımız gibi, hareketsiz madde diye bir şey de düşünemeyiz. Karşıt akımların, güçlerin çarpıştığı bir alandır madde."(Server Tanilli, "Uygarlık Tarihi",1997, s. 180.)

Eski Yunanca' da "tartışma sanatı" anlamına gelen "diyalektike" sözünden gelen diyalektik, işte bu madde çarpışımı sonucunda karşıtların yeni bir bireşime varmasının, gerçekleşen bu hareketin incelenmesine denir.

Marx ve Engels, insanın sanatsal gücünün ve buna bağlı olarak estetik duyularının gelişmesini, insanoğlunun emeğinin bir ürünü olarak ortaya koymuşlardır. İlk insanlar uzun bir zaman sonucunda ellerini kullanmayı öğrenmişler, gelişen el yeteneği zamanla nesilden nesle geçerek başarısını arttırmış, böylece insanlık tarihi oluşmuştur. Çalışma aletlerinin üretimi geliştikçe, insan fiziksel gelişimin ötesine geçmiş, toplumsal gelişim süreci başlamıştır. Bu bağlamda da güzellik ve estetik duygu aklın ve imgelemin yaratıcı gücü ile ortaya çıkmıştır. Marksist estetikçilere göre, insanlar güzellik yaratmada kendilerine doğayı rakip görmüş, güzelliğin yasalarını çözmüş, yeni yaratılar eklemiş, böylece kendisinin güzelliği anlama ve geliştirme kapasitesine erişmiştir.

Marx ve Engels'e göre insanlık tarihinin başlangıcı "üretim"dir. Bu üretim çizgisini şu şekilde açıklamışlardır: İnsanoğlu önce yaşayabilmek, hayatta kalabilmek için yemek,

içmek, barınmak, giyinmek ve kendilerini savunmak gibi konularda ihtiyaçlarını karşılamak üzere gerekli ihtiyaçları üretmiştir. Yani ilk üretim maddi hayatın üretimi olmuştur. İkincisi basamak ise elde edilen bu araçların geliştirilmesidir. Çünkü yeni ihtiyaçlar doğar. Bu çizginin üçüncü olgusu ise insanların başka hayatlar yaratmaları, benzerlerini üretmeleridir. Böylece erkek-kadın, ebeveyn-çocuk arası ilişki yani aile kavramı oluşur. İnsanoğlunun yaşamdaki ilk üretimleri bir yandan doğal, diğer yandan sosyal bir ilişki sonucu, maddi dünyayla karşılaşınca, onun gerekliliklerini özümseyince ortaya çıkmıştır. Tüm bu gelişimleri gösterirken de yalnızca yaşamlarını idame ettirebilmek adına araç üretmekle kalmamış, sosyal anlamda da kendini geliştirmiştir insanoğlu.

“Beş duyunun oluşması şimdiye kadarki dünya tarihinin bir sonucudur.” diyen Marx’a göre insan üretim içindeyken kendini tanıma süreci içine de girmiştir. Kendi bilincini oluştururken de biyolojik duyuları incelmış, iç güdülerinin gelişmesi için de gerekli olandan daha çoğunu algılamaya başlamıştır. Marx bu düşüncesini 1844 yılında “Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları”nda şöyle savunmuştur:

“(...) Kısmen geliştirilip kısmen yaratılmış insani güçler olan ve insanca zevk alabilen duyular, insanın nesnel olarak açılan zenginliğinden doğabilir sadece, çünkü beş duyudan başka zihni ve pratik denilen duyular da (istem, sevgi gibi) sözün kısıtı insan duyuları ve duyuların insanlığı, insan nesnesinin varoluşunun bir sonucu, insanileştirilmiş doğanın bir sonucu olarak ortaya çıkarlar.”(Marx, Engels, Lenin,1996, s. 79)

Sanatsal yaratım aynı zamanda zihinsel bir üretim de olduğu için, bu durumda maddi emek ve maddi üretim ile zihinsel emek ve zihinsel üretim arasında da bir bölünme gerçekleşir. Dolayısıyla sanat zihinsel bir üretim olarak toplumdaki üretim ilişkileri içine girmekte; toplumsal bir bilinç olarak da toplumsal varoluşla, yine üretim ilişkileri ile karşılıklı bir ilişki içinde yer almaktadır. Sanatın gelişmesi, maddi üretimin gelişmesi ile birlikte ele alındığı için sanatı toplumdaki maddi ve manevi üretim arasındaki diyalektik bağla değerlendirmek gerekmektedir. Ve Marksist düşüncede söz konusu olan kapitalist toplum olduğuna göre, sanatsal yaratımların toplumsal üretim içindeki yerini ve üretim tarzı ile bağını anlamak gerekir. Kapitalist toplumlarda tüm üretimler meta olduğuna göre, sanatsal üretim de meta olup çıkmıştır. Sanatçının konumu da

değişmiştir. Sanatçı düşünce ürettiği sürece değil, düşüncesini bir kapitalisti zengin etmek adına sattığı sürece üretici bir emekçi olmuştur.

Kapitalist toplumlarda sanatın, egemen sınıf olan burjuvazinin bencil çıkarlarına bağımlı kaldığını savunan Marksizm'in kurucuları Marx ve Engels, sistemli bir şekilde estetiğin ilkelerini hazırlamış ve sunmuş değillerdir. Yalnızca belli dönemler içinde bazı sanatçıların ve edebiyatçıların eserlerine karşı görüşlerini belirttikleri yazılar vardır. Bu bağlamda da Marksist estetiği incelerken, diyalektik maddeci dünya görüşünü temel almalı; Marksizm'in, sanatçının çalışmasını diğer insanların çalışmasından ayırmadığını, hatta tüm insanların sanatçı yaratışa katacak, insanda tüm yaratıcı güçleri gelişmeye götürecek bir amaç içinde düşündüğünü ilk basamak olarak düşünmeliyiz.

Marksist felsefe deyince akla ilk gelen isim Hegel'dir. Bunun için de öncelikle Marx'ın Hegel estetiği ile olan ilişkisine değinmemiz gerekmektedir. Alman idealizminin en büyük ve son temsilcisi olan Hegel, Fichte'nin "insan düşüncesinin diyalektik çelişmelerle geliştiği" tezi ile, Schelig'in "diyalektiği doğaya uygulaması ve doğasal diyalektik gelişmeyi bütünüyle göstermesi" antitezini birleştirip, bu iki düşüncüyü "evrensel varlık" kavramıyla aşmıştır. Hegel'in idealist felsefeyle söylediği sözler, başka açıdan materyalist bir gerçeği de taşır. "Düşünce nesnelere temelindedir" derken bir bakıma maddeci dünya görüşünü de ortaya koymuş olur. Çünkü düşünce elbette nesnelere; nesnelere gelir ve nesnelere yansır. Marx'a göre nesnenin tanımı şöyledir:

"İnsanın kendisi için insani bir nesne ya da insanın kendisi nesnel bir insan haline geldiği zaman, insan, kendi nesnesi içinde yitirmiyor kendisini. Bu da ancak, toplumun bu nesnede insan için bir varlık haline gelmesi kadar, o nesne de insan için toplumsal bir varlık haline geldiği zaman, insan kendisi için toplumsal bir varlık haline geldiği zaman mümkün olmaktadır." (Marx, Engels, Lenin, 1996, s. 79)

Hegel'e göre her çeşit hareketin temeli "çelişme"dir. Bu durumda insan düşüncesi soyut bir terim ortaya koyar, sonra da buna karşıt bir terim koyarak düşüncesini devindirir. Bu devinim sonucunda da iki karşıt düşünce üstün bir sentez oluşturarak üçüncü bir düşünme evresinde kendi birliğine kavuşmuş olur:

“Bir şey hiçbir zaman kendisiyle özdeş değildir, bir şey her zaman başka bir şeydir ve kendisiyle çelişme halindedir, bir şey aynı zamanda hem kendisidir hem de başkasıdır ve bir üçüncü olanak içindedir.”(Hançerlioğlu, “Düşünce Tarihi”,1974 s. 258.)

Bu düşünceleri idealist felsefe içinde savunan Hegel, modern çağda sanatın yozlaşmasının kaçınılmaz bir sonuç olduğunu söylemiş, burjuva toplumunun ve Hıristiyan devletinin sanatın gelişmesine karşı olduklarını savunmuştur. Bu durumda da iki seçenek gelişir. Ya sanat, saltık devleti kurtarmak için yok olmalı ya da saltık devlet yok edilerek yeni bir dünya durumu ve yeni bir sanat Rönesans’ı yapılmalıdır. Hegel de kendi seçimini birinci seçenek doğrultusunda kullanmıştır. Ve “Hegel’in Estetik”i çağın politik sorunlarının tartışılmasına zemin hazırlayan bir yapıt olarak görülmüştür.

Marx da gençliğinin ilk dönemlerinde, Hegel’e karşı romantiklerin yanında bulunur. Fakat zamanla, burjuva toplumunu eleştiren ve ekonomik alanın aşağılıklarından söz eden romantiklerin, bu durumu sanatla ve insanın yüceliğine duyulan güvenle aşmak istemeleri, ayrıca Hegel’in “var olan çelişkilerin çözümünde bilgiyi en yüksek silah sayan ve gerçeklikle stoik bir uzlaşmaya girişen” düşünceleriyle alay etmeleri sonucu, romantiklerden ayrılır ve Hegel’e yönelir.

Kendinden önceki büyük düşünürler gibi idealizmle materyalizmi içeren çift yanlı bir sistem oluşturan Hegel de, önce sağ ve sol Hegelcilik adları altında sisteminin her iki yanını karşıt alanlarda geliştirmiş, fakat sonra materyalist yanının idealist yanını yadsımasından ve aşmasından kurtulamamıştır. Marx da romantiklerden ayrıldıktan sonra, sol Hegelciler’e katılmıştır. Hegel estetiğinin temel ilkelerini benimsemeye başlayan Marx, politik bilincinin gelişmesi adına da büyük bir adım atmış olur.

Marx ve Engels’e göre Hegel, felsefesinde maddeciliğe yaklaşmış fakat insanlığın ulaşabileceği son nokta olarak burjuvaziyi görmesinde tıkanmış, aslında önünde büyük bir kapı varken bu kapıyı görmezden gelmiş, yerine olanaksızı kanıtlama çabası içine girmiştir. Marksist estetiği geliştirmek için uygulanabilecek başka bir yöntem burada

karşımıza çıkar yani, Marx'ın, Hegelci felsefeye genel anlamda uyguladığı eleştiri yöntemlerini uygulamakla.

Hegel'in "insan insanın insan tarafından sürüp giden yaratımıdır" ana fikrini ele almış, fakat bu fikri, daha önce de söz ettiğimiz, doğa ile insan arasındaki karşılıklı eylemin bir sonucu olarak açıklamıştır. İnsan, ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkardıkları ile doğadan sivrilmış, somut bir gelişim gerçekleştirmiş, böylece belli değerler oluşturmuş ve bu değerlerin tarihsel devamlılığını sağlamış, toplumsal nesnellik oluşturmuştur.

Marx ile Hegel arasındaki farklardan bir başkası, Marx'ın "yabancılaşma" ve "nesnelleştirme"yi birbirinden ayırmasıdır. Marx'a göre "nesnelleştirme", insanın bir nesne üretirken kendi öz amaçlarını gerçekleştirdiği andır; "yabancılaşma" da bu nesnelleştirmenin "Pazar" sisteminin geçerli olduğu her ekonomik yapıda, yani emek gücünü bir mal olduğu her sistemde aldığı biçimdir. Marx, Hegel'den sanatı yalnız bir bilgi şekli olarak görmemekle de ayrılır:

"Hegel için sanat (tıpkı din gibi) felsefeden yalnız biçimi ve anlatım tarzıyla ayrılır. Felsefenin daha eksiksiz, daha yetkin bir tarzda dile getirdiğini, sanat imge yoluyla, simgelerle anlatır. Marx, çalışmayı yalnızca basit biçimi olan soyut biçiminde, kavramlar üretimi tarzında değil, yeni ihtiyaçlar meydana getiren yeni araçlar üretimi olarak somut biçiminde aldığı içindir ki, toplumsal insan uçsuz bucaksız bir yaratım ve başkalaşım ufku açar. Bu insan, sanatta kendine özgü olanı, aynı zamanda hem nesnesinde, insanın özel bir ihtiyacını karşılamak değil, kendini yaratıcı olarak nesnelleştirmek ihtiyacını bulur." (Doğan, "100 Soruda Estetik", 1992S.s. 112-113.)

Hegel'den ayrılan ve kendi öznel düşüncelerini oluşturan Marx, Engels ile birlikte kuramını oluşturmuş, gelişen teknolojinin "insanlık"tan bir çok şey götürdüğünü, eskiden hayali bile edilemeyecek olan sanayi ve bilimsel güçlerin hayata girmesi karşılığında, Roma döneminde bile rastlanmayan bir kokuşmanın dehşetinin yaşandığını belirtmiş; ortaya çıkan zenginlik kaynaklarının, yoksulluk kaynaklarına dönüştüğünü savunarak, insanın başta doğaya egemen olma durumunun değişip, insana da egemen olma konumuna geldiğini savunmuştur. Bu bağlamda biz de Marx'ın, felsefesi doğrultusunda oluşturduğu "estetik" kavramının çözümlenmesine dönebiliriz. Ernst Fisher, "Sanatın Gerekliliği" adlı yapıtında şöyle demiştir:

“(...) Sanatçının özneliği, kendi yaşantısının aynı çağda ve sınıfta öbür insanların yaşantılarından bütün bütüne değişik olmasına değil, daha güçlü, daha bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır. Sanatçı, yeni toplumsal ilişkileri öyle bir biçimde ortaya çıkarmalıdır ki, başkaları da o ilişkileri görebilsinler.”
(Ernst, Fischer, “Sanatın Gerekliliği”1968, S.s. 47-48)

Sanatçının, içinde yaşadığı toplumsal koşullarla bağımlı olduğunu yadsıması, bu koşulların üzerine çıkmaya çalışması, onlardan koptuğu zaman hem o toplumun bireyi hem de sanatçısı olarak tüm yaşama şansını yitirdiği anlamına gelir. Marx ve Engels, sanat ve edebiyat konularına evrensel bir gözle bakmışlar, tarihsel gelişimi boyunca ilerici özellikleri içinde yaklaşmışlar, her halkın dünya sanat ve edebiyatına katkıda bulduklarına inanarak tüm ulusların sanat ve edebiyatına ilgi göstermişlerdir.

Marksist felsefeye göre sanat, yaşamı daha insanileştirmeye, bunun için de dünyanın ve insanların değiştirilmesine, yeniden yaratılmasına dönük olan insanın yaratıcı eylemi içerisinde düşünüldüğüne göre, Marksist estetiğin temel konusu, “sanat yapıtı ile insani yaşam arasındaki ilişkilerin karmaşık diyalektiği” olarak saptanabilir. Marksist düşüncenin temelindeki tarihsel maddeciliğe göre de, üretim güçleri ve üretimi yapan sosyal grupların birbirleriyle ilişkisi, o toplumun ekonomik yapısını oluşturur. Alt yapı denilen bu ekonomik yapı, o toplumu üst yapısı denilen ahlaki, dini ve hukuki görüşleri ile sanat anlayışını belirler. Bu yüzden de bir toplumun üst yapısını ve meydana gelen gelişmelerin nedenini çözümlmek için, alt yapıyı bilmemiz gerekir.

Marksizm’e göre, felsefe sistemlerinin doğuşu, dinsel inançlardaki değişimler, yeni sanat türlerinin ortaya çıkması ekonomik yapıda olan değişimlerin sonucudur. Sınıflara ayrılmış olan toplumlarda da üst yapı, ekonomik açıdan egemen olan sınıfın yani burjuvazinin isteklerini yansıtır. Sanat da bir üst yapı parçası olduğuna göre, egemen sınıfa hizmet edecek bir şekle bürünür. Toplumun alt yapısı, üst yapısını ve dolayısıyla ideolojisini belirleyecek, sanat eseri de bu ideolojiyi yansıtan bir yapıt olacaktır. “Bu anlamda, edebiyat eseri sınıf çıkarlarını dile getiren bir ideolojidir.”

Bu görüş, üst yapıların edilgin birer kalıp olduğu anlamına gelmemelidir. Marx, Engels ve onlardan sonra gelen Marksist düşünürler üst yapıların da alt yapıları etkilediğini

kabul etmişlerdir. “En genel anlamıyla sanat, insanın dünyayı ve kendisini değiştirme eylemine yüksek derecede katkıdır ve insanın insan tarafından yaratılışının bir yolu” olarak adlandırılabilir. Marksist estetiğin klasik estetikten en önemli farkı ise, sanatı modası geçmiş bir eylem olarak görmeyip, insanın dünyada hiçbir zaman bitmeyecek olan arayıcı, değiştirici, yeniden yaratıcı eylemin, dünyada bilinçli bulunuş tarzının ayrılmaz bir parçası saymasıdır. Sanat ve edebiyatın alt yapı ile ilişkisini doğrudan basit bir ilişki olarak nitelendirmenin Marx’a göre de yanlış olduğunu, Marx’ın 1857-1858 yıllarında “Tarihsel Geliřmenin Eřitersiz Karakteri ve Sanatın Sorunları”nda yazdığı řu dūřüncelerinden de anlıyoruz:

“ (...) Bilindiği gibi, sanatın bazı en parlak dönemlerinin ne toplumun genel gelişmesi, dolayısıyla ne de toplumun adeta iskeletini oluşturan maddi temelin gelişmesi arasında bir uygunluk vardır. Örneğin modernlerle karşılaştırıldığında Yunanlılar ya da Shakespeare hatta.”(Marx, Engels, Lenin, 1996, s. 48.)

Marx, bir yandan genel olarak üst yapıların, özellikle sanatın, son çözümde ekonomik ve toplumsal koşullarla açıklandığını ve onların ortadan kalkmasıyla kaybolduğunu ileri sürüp, öte yandan da gerçekten önemli ve güzel sanat yapıtlarının içinde yaşadıkları koşullardan sonra da yaşadıklarını söylemesi bir çelişki gibi görünür. İdealist dūřünce bu sorunu, yine sorunun kendisini ortadan kaldırarak çözer. “Sanat yapıtları ebedi gerçeklere bağlı olduğu için zamanlarından sonra da yaşamaları çok doğaldır.” Fakat Marx’a göre çözülecek sorun başkadır. Söz konusu sanat eserlerinin, aradan yüzyıllar geçmesine rağmen özlerinin zenginliğiyle mi yoksa biçimlerinin ulaşılmaz yetkinliğiyle mi varolabilmeleridir. Marx, bu soruya şöyle bir karşılık bulmuştur:

“Büyük bir insan çocuk olamaz artık, çocuklaşır yoksa. Ama çocuktaki saflıktan haz almaz mı, çocuktaki doğruluğu daha yüksek bir düzeyde yeniden yaratsın istemez mi? Çocuğun yaradılışında her çağın kendine özgü özelliği, doğal gerçeği içinde yeniden kendini bulmuş olmaz mı? İnsanlığın en güzel biçimine ulaştığı tarihsel çocukluğu, bir daha geriye dönülemez bir aşamadır diye, niye sonsuz bir çekiciliğe sahip olmasın? Kötü yetiştirilmiş çocuklar da vardır, erken gelişmiş çocuklar da. Eski ulusların çoğu bu ikinci kategoriye girerler. Yunanlılar normal çocuklardı. Onların sanatının bizler için çekici oluşu, ortaya çıktığı toplum aşamasının gelişmemiş oluşuyla çelişmez. Daha çok, bir sonucudur onun ve bize kendi ortaya

çıkacağı ve ancak çıkabilecek olduğu olgunlaşmamış toplumsal koşulların bir daha geri dönülemez olduğunu gösterir.” (Marx, Engels, Lenin, 1996, ss.49-50)

Marx ve Engels sanatçı yaratışta, işbölümünden gelen etkilerin dışında bir öznel yan olduğunu kabul ederler. Tarihin belli bir bölümünde toplumsal ilerleyişi hızlandıran iş bölümünün bir süre sonra bireysel yetenekleri körelttiğini kabul edip, sanat yeteneğinin sadece belirli bireylerde toplanmasını ve geniş halk kitlelerinde hiç bulunmamasını işbölümüne bağlarlar. Olması gerektiğini savundukları dünya içinde şöyle bir öneri ve savunuda bulunurlar;

“Sanatsal yetinin sadece belli bireylerde yoğunlaşması ve buna mahkum geniş kitlelerde bu yetinin baskıda tutulması, işbölümünün sonuçlarından biridir. Bir takım toplumsal koşullar altında herkesin birer yetkin ressam olduğunu düşünsek bile, bu herkesin aynı zamanda özgün bir ressam da olabileceği ihtimalini açıkta bırakmazdı hiçbir zaman; demek ki, burada bile insani emek ile benzersiz emek arasındaki ayrım sonuçta düpedüz anlamsızlığa varmaktadır. Her ne halse, toplumun komünist bir düzen içinde örgütlenişi ile birlikte, sanatçının bütün bütününe işbölümünden ötürü bölgesel ve ulusal sınırlılıkla bağlı kalışı kadar; bireyin kendisini sadece bir ressam, bir heykeltıraş vb. haline getiren, belirli bir sanata bağlı kalışı da ortadan kalkar; sanatçı adı onun mesleki gelişmesinin sınırlılığını gösterir sadece. Komünist bir düzende ressamlar yoktur, başka etkinliklerin yanı sıra resimle de uğraşan insanlar vardır.”(Marx, Engels, Lenin, 1996, s. 108)

Marx ve Engels’in Alman ideolojisinin temeli sayılan “Hayatı belirleyen bilinç değil, bilici belirleyen hayattır” cümlesinde “hayat” kavramı, insanların “maddi üretimlerini ve ekonomik ilişkilerini geliştirme, hem kendi öz gerçeklerini hem de düşünceleri ile birlikte düşüncelerinin ürünlerini de değişikliğe uğratma” anlamına gelmektedir. Bu durumda da sanatın yansıtma kuramının edilgin değil, etkin bir süreç olduğu ortaya çıkar. insanın duyguları, düşünceleri ve bilinci, dış dünyanın ve dış gerçekliğin birer imgesidir, insanlar da yansıması. Bu durumda da dış gerçekliğin insan bilincinden bağımsız olarak var olduğu anlaşılır. Fakat bu, doğanın insan düşüncesinde yansımasının cansız, hareketten yoksun ve soyut olduğu anlamına gelmemelidir. Tersine sonsuz hareket süreci içinde çelişkilerin ve çözümlerin ortaya çıkışı olarak düşünülmelidir. Marx’ın estetiğindeki yansıtma kuramının, insanın dış gerçeklik karşısında bir etkinliği olarak alınmasıyla, sanat olgusunun gerçekliğin yansıtılmasının kendine özgü bir biçimi olduğu görüşü de kabul edilebilir bir düşünce olmuştur.

Sanat olgusunun, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu, insanın dünyada varoluşu ile birlikte düşünülmesi gerektiği, diyalektik maddeci yöntemin tarihe uygulanmasından sonra daha aydınlığa çıkmıştır. Çünkü toplumsal ilişkiler karmaşıklaştıkça sanat-toplum ilişkisi kolayca görülemeyen bir şekil almıştır. Tarihsel maddecilik ile birlikte, Marksist felsefenin temelinde bulunan olayların maddi ve ekonomik yönden açıklanması, sorunların bu zeminle aydınlatılması görüşünü benimsemiş ve estetik bağlamda ilk kuramsallaştırma çalışması yapmış olan kişi Plehanov'dur.

Plehanov'un sanatın doğumu konusundaki araştırmaları sonucundaki bulgularının temeli "iş"tir. Dans, şiir, resim, süsleme ve tiyatro gibi sanatların gelişmesi, ilkel toplumlardaki insanların gereksinimlerini karşılamak üzere giriştikleri işlere bağlıdır. İşlerini yapan ilkel insanlar, bu iş yapma süreçlerini keyiflendirmek ya da kolaylaştırmak üzere belli yöntemlere başvurmuşlardır. Kürek çekerken şarkı söyleyip, bu şarkıyı kürek çekme hareketine ritm olarak uydurmaları, avlanmayı kolaylaştırmak için avlanacak hayvanı taklit etmeleri, o hayvanların resimlerini mağaralara yapmaları vb. örneklerle Plehanov, sanatın ve oyunun başlangıçta üretim faaliyetlerinden, yaşamak için yararlı olacak hareketlerden ve nesnelere doğduğunu açıklamaya çalışmıştır. Marksist düşünce çerçevesinde bu durum Garaudy tarafından şu şekilde açıklanır:

"İnsan emeğinin artistik boyutunun fethi de tıpkı bilimsel boyutu için olduğu gibi, gereksinimle onu gideren nesne arasındaki dolaysız yolu değiştiren bir mesafe almayı gerektirir. İşte ancak o zaman, insanın nesnede yalnızca beslenmek, giyinmek, çalışmak ya da kendini savunmak bakımından işine yarayan değil, insanın yaratıcı eylemini de görmesini sağlayan bir seyir mümkün olur. estetik tutum, insan, yarattığı, meydana getirdiği nesnede yalnızca bir gereksinimi giderme aracı keşfetmekten kıvanç duyduğu zaman değil, bu nesnede insanın yaratıcı eyleminin tanıklığını, belirtisini duyduğu zaman başlar."(Doğan, "100 Soruda Estetik", s. 208)

Plehanov, ileri toplumların gelişmiş sanatlarıyla ekonomik koşullar arasındaki ilişkiyi Marksist sosyolojiyle açıklamaya çalışmıştır. Burjuva sınıfının ilk olduğu zaman, burjuvanın sömürücü soylulara karşı giriştiği hak savaşında, bu sınıftan olan sanatçılar da ilerici özellikler taşımışlardır. Fakat burjuvazi çıkarları doğrultusunda amacından

sapıp yozlaşmaya başladığı zaman, sanatları da yozlaşmıştır. “Sanat sanat içindir” düşüncesiyle hareket edip, sanatın amacından sapan sanatçılar artık, yalnızca biçime önem vermeye başlamışlardır.

Plehanov, Marx ve Engels’den farklı olarak, alt yapı-üst yapı bağıını mekanik bir şekilde değerlendirmiş, ideoloji ile sanat arasında şaşmaz bir nedensellik bağı kurmuş; sanatçının, hangi sınıfın üyesi ise, eserlerini de o ideoloji doğrultusunda verdiğini savunmuştur. Plehanov, sanatçıyı bir propaganda aracı saymamakla, devletin sanatçıya yol göstermesine karşı çıkmakla, sanatın kendine özgü bir dünyası olduğunu söylemesiyle ve eserin politik yönü ile estetik yönünü ayırması ile bir zaman sonra Rusya’da şimşekleri üzerine çekmiş ve 1930’lu yıllarda Marksist estetiğin Toplumcu Gerçekçilik kuramıyla yeniden şekillenmesine sebep olmuştur.

Marksist estetiği “Toplumcu Gerçekçilik” çerçevesiyle incelemeden önce, Marksist felsefenin bir başka kökeninden, “Yabancılaşma” kavramından da söz etmek gerekmektedir. Marx’ın ilk yazılarında yabancılaşma sorununun ön planda olduğu görülmektedir. Daha sonra da Engels ile birlikte yazdığı “Alman İdeolojisi” ve “1844 Elyazmaları”nda Yabancılaşma teması net bir biçimde işlenmiştir. 1844 yazılarında Marx, iktisatçının (deneysel iş adamının) işçinin etkinliğini bütün etkinlikten sıyrılmış bir soyutlama ve her türlü ihtiyaçtan yoksun, duyusuz bir varlık haline soktuğunu belirtmiştir. Bunun sonucunda da işçinin her “lüksü”nün ona kınanacak bir şey olarak geri döndüğünü belirtmiştir. Yani en soyut ihtiyacın ötesine uzanan her şey işçiye bir lüks olarak görünür. Kapitalist toplumlarda emekçi insanların durumunu bu şekilde açıklayan Marx’ın düşüncesini, Mehmet H. Doğan şöyle açıklamıştır: “*Yabancılaşma, insanın doğa ile ilişkisinde, gereksinimlerinin giderilmesi için ortaya koyduğu maddi ve tinsel ürünlerin giderek bağımsızlık kazanarak insandan kopup ona düşman, yabancı, onu ezici bir şey haline gelmesidir.*”

Marx’ın yabancılaşma anlayışında birey, gerçek bir insan; bir dizi duygu, güdü ve maddi gereksinimle donanmış olan insandır. Marx’a göre insan toplumuna, emeğinin

ürününe ya da emeğine yabancılaşmışsa, bunun sebebi tarihsel ve toplumsal güçleri belirleyen şeylerin maddi olarak düzenlenmesidir. Yabancılaşma ancak, insanın onu biçimlendiren koşulları bilinçli bir şekilde faaliyete dönüştürmesi sonucunda giderilebilir. Marx, 1844 Elyazmaları'nda yabancılaştırmanın ne olduğunu şöyle açıklamıştır:

“Emeğin ürünü benim dışımdaysa, yabancı bir güç olarak karşımda duruyorsa, kime aittir bu ürün? Benden başka bir varlığa. Bu varlık kimdir?(...) Emeğin ve emek ürününün ait olduğu, hizmetinde çalışılan ve yararına emeğin ürünleri sağlanan bu yabancı varlık ancak insanın kendisi olabilir. Emeğin ürünü işçiye ait değilse, yabancı bir güç olarak karşısına dikiliyorsa, bu ancak ürün işçiden başka bir insana ait olduğu için böyle olabilir. İşçinin etkinliği kendisi için bir işkenceyse, başka biri için bir zevk, hayatın tadı olmalıdır. Ne tanrılar ne de doğa, ancak insan, insan üzerindeki bir yabancı güç olabilir.”(Temel Demirer, Sibel Özbudun, “Yabancılaşma”, 1999, s. 18.)

Kapitalist toplumlarda insanın ürettiği mala yabancılaşmasının temelini, işçinin çalışma sisteminde yatan çarpıklıkla açıklar Marx. İktisatçıların emeğin üretim maliyeti olarak gördükleri şeyin aslında emeğin değil, bizzat canlı işçinin üretim maliyeti olduğunu söyler. İşçinin sattığı şeyin de emeği olmadığını belirtir; çünkü işçi işe başladığı anda emeği onun olmaktan çıkar ve satacak bir şeyi de kalmaz. İşçi ancak gelecekteki emeğini satabilir. Yani belirli bir zamanda belirli bir işi yapacağına dair söz verebilir. Bunu yapmakla da emek satmış olamaz çünkü, emeğin önce harcanmış olması gerekir. Bu durumda emek gücünü kapitalistin emrine vermiş olur. Emek gücü de işçinin kendine sıkı sıkıya bağlı ve ondan ayrılamaz bir biçimde olduğu için, iktisatçıların üretim maliyeti adını verdikleri şey aslında işçinin ve dolayısıyla onun emek gücünün üretim maliyetidir. İşçilerin emek gücü bu şekilde metaya dönüşür ve bu metayı, kapitalistin metası yani parası karşılığında değiştirirler. Dolayısıyla aldıkları ücret de, işçinin kendi ürettiği metadan aldığı pay olmaz. Ücretin, kapitalistin işçilerle kendisi için belirli bir miktarda üretken emek gücü satın aldığı, daha önceden var olan metaların bir bölümü olduğu ortaya çıkar.

Emeği, işçinin yaşam etkinliği olarak değerlendirdiğimizde de, işçi bu şekilde yaşamını ortaya koymuş olur. Yani işçi, gerekli geçim araçlarını sağlamak için yaşam etkinliğini

satmış olur. İşçi, varolabilmek, yaşayabilmek için yaşam etkinliğini satar. İşçi için çalışmak bir yaşamın bir parçası değil yaşamın feda edilmesi anlamına gelir. Bu bağlamda da işçi, ürettiği mala sahip olamamanın da bir getirisi olarak yaptığı işe yabancılaşır:

“İşçi ne kadar çok servet üretse, üretiminin gücü ve kapsamı ne kadar artsa, kendisi de o kadar yoksullaşır. Ne kadar çok meta yaratırsa kendisi de bir meta olarak o kadar ucuzlar. Şeyler dünyasının ‘artan değeri’ ile doğrudan doğruya orantılı olarak insanlar dünyası değersizleşir. Emek yalnız meta üretmez; kendini ve bir meta olarak işçiyi de üretir – ve bunu meta ürettiği oranda gerçekleştirir. Bu olgu göstermektedir ki emeğin ürettiği nesne emeğin karşısına yabancı bir şey, kendini üretenden bağımsız bir güç olarak dikilir. Emeğin ürünü bir nesneye aktarılmış, maddeleşmiş emektir. (...) emeğin bu durumu, işçiler için gerçekliğin yok olması şeklinde görünür; nesneleşme, nesnenin yok oluşu ve nesneye kölelik, mülk sahibi olmak ise yabancılaşma, başkalaşma olarak geçer.”
(Demirer, Özbudun, 1999, S.s. 18-19)

Özel mülkiyet ve iş gücünün metalaşması sonucu, emekçinin kendi emek süreci ve emeğin ürünleri üzerindeki denetimi yitirmesi, emek süreci ve metalaşmış ürünlerin onun karşısına dışsal ve yabancı bir güç olarak dikilmesi ve bu süreçlerin sonucunda da emekçinin özsel vasıflarına yabancılaşması olarak açıklayabileceğimiz bu kavram, Marksist felsefenin olduğu kadar Marksist estetiğin de bir parçası olmuştur. Sanat insanın maddi ve ruhsal anlamdaki yoksullaşmasını en belirgin biçimde ortaya koyarak, insanlara bu yabancılaşmayı aşma bilincini ve gücünü verir. “Yabancılaşma” konusunda da Marksist felsefeyi savunan Brecht, eski tiyatro ile yeni tiyatro arasında bu anlamda da farkı koyup, gelen eleştiriler doğrultusunda tiyatrodaki yabancılaştırmanın amacını şöyle açıklamıştır:

“Eski yabancılaştırma etkileri, canlandırılan seyircinin etki alanından tümüyle uzaklaştırır ve onu bir değişmeze dönüştürür; yeni yabancılaştırma etkilerinin ise tuhaf hiçbir yanı yoktur; yabancı olanı tuhaf diye damgalayan, yalnızca bilimsellikten uzak bakış açısıdır. Yeni yabancılaştırmaların tek görevi toplumsal açıdan etkilenebilir nitelikteki olguları bizim etki alanımızdan uzaklaştıran ‘aşinalık’ niteliğinden arındırmaktır.”(Brecht, 1996, s. 132.)

Biçimcilik konusunda da Marksist estetiğin değindiği temel düşünceler bulunmaktadır. Bu noktada iki karşıt düşünceyle karşılaşırız. Berna Moran’ın kitabında “estetik dışı meziyetleri hesaba katan ahlakçıları ve Marksistleri bir yana bırakalım” diyerek

başladığı söz, içeriğin sosyal, politik veya ahlaki değerli olmasını, eserin iyi sayılması için şart koşular. olarak son bulur ve Mehmet Doğan bu yazım karşısında, B. Moran'ın Marksçı sanat anlayışının öz ve biçim konusundaki görüşlerini bildiğine inanmadığını belirtir. Mehmet Doğan'a göre:

“Marksçı sanat anlayışının, sanatlarda biçim ögesini hiçe saydığını söyleyerek biçimcilik kuramının eleştirilmesini Marksçı görüşün dışında aramaya kalkmak, kuramın tarihi, toplumsal yanını, dolayısıyla esas yönünü daha baştan gözden kaçırmak olur.”(Brecht, “Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum”, s. 256-257.)

Mehmet Doğan, yaptığı bu açıklamayı Ernst Fischer'in “Sanatın Gerekliliği” yapıtında belirttiği gibi genel bir yanlış olarak görür ve Fischer'den bir alıntı yaparak düşüncesini destekler:

“Bu, özü bir yana bırakma, biçimi tek önemli şeymiş gibi önemseme eğilimi, kapitalist düzendeki huzursuz aydınların çoğunu etkilemiş ve sanat alanında 'biçimcilik' olayını yaratmıştır. Bu gerçekten sanatçının yaratma yöntemleriyle ilgili bir sorun değildir (çünkü yeni anlatım yolları için girişilen deneylere kimsenin bir diyeceği olmaz); bu 'biçimcilik'in, bir toplumsal biçimin artık çağına uymadığını, bir yönetici sınıfın süresini doldurduğunu yansıtan bir olay olması gibi daha derin ve daha genel bir sorundur.”(Fischer, 1976 s. 140.)

Biçimcilik kuramının tarihsel anlamını bu şekilde açıklayan Fischer'e göre, Moran'ın savunduğu görüş, sanatı insandan, yaşamdan, gerçeklikten uzaklaştırarak, eskimiş ve değiştirilmesi gereken gerçekliğin önüne “biçim”den oluşmuş bir perde çekmek anlamına gelmektedir. Yani sanatı Marx'ın öne sürdüğü “dünyanın ve toplumsal yaşamın değiştirilmesine katkıda bulunmak” görevinden uzaklaştırmaktadır; bununla da kalmayıp, boş bir çaba içine sokmaktadır. Fischer, sanatçı yaratışa katılan “biçim” ögesi ile sanatı yalnızca biçimler yaratma çabasına indirgemeyi birbirinden ayırmak gerektiğini savunur. Bu durumda Bertolt Brecht'den yola çıkarak Fischer, aynı yapıtında, şöyle bir anlatımda bulunmuştur:

“Sanatta biçime ve biçimin gelişmesine önem vermenin gerekmediğini söylemek, saçmalamaktan başka bir şey değildir. Biçimsel yenilikler getirmeden edebiyat yeni toplum katlarına yeni konular ve yeni görüşler de getiremez. Evlerimizi Elizabeth çağındaki evlerden değişik biçimde yapıyoruz, oyunlarımızı kuruluşumuz da değişik. Shakespeare’in oyun kurma yönteminde dirensydik, I. Dünya Savaşı’nın nedenlerini, sözgelimi, bir bireyin kendi üstünlüğünü gerçekleştirme isteğine, bu isteği de bir kolunun öbüründen kısa olmasına bağlayacaktık. Bu da saçma bir şey olacaktı. Asıl biçimcilik bu olacaktı: belli bir yapı yöntemini korumak için, değişen bir dünyanın getirdiği yeni görüş açısını benimsemek için direnmiş olacaktık. Böyle olunca, yeni konuları eski biçimlere sokmaya kalkmak, yeni biçimlere sokmaya kalkmak kadar biçimciliktir... İnsanlığın gözüne atılan tozu silmesinin önemli bir şey olduğu bir dönemde düzmece bir takım yeniliklere karşı çıkmak gerektiği de açıkça ortadadır. Gene açıkça ortadadır ki, artık geçmişe dönemeyiz, bu yüzden gerçek yeniliklere doğru ilerlemek zorundayız. Ne büyük yenilikler hazırlanıyor çevremizde... sanatçılar nasıl çizecekler bu yenilikleri sanatın eski araçlarıyla? diyor Bertolt Brecht.” (Fischer, 1976, s. 140.)

Bizim konumuz Brecht’ in oyunlarındaki Marksist eleştiri üzerine olduğuna göre ve Brecht böyle bir görüşü öne sürdüğüne göre, bizim de yolunda gideceğimiz düşünce bu doğrultuda olacaktır. Bu noktada karşımıza yine “sanat, sanat içindir” savunusu çıkar. Bunun karşılığı olarak da Brecht’in söylemi doğrultusunda, ayrıca Marksizm’e göre, sanat yapıtının doğal olarak çağının ve ülkesinin koşulları içinde olduğu göz önünde bulundurularak, sanat yapıtının gerçek dünyanın bir parçası ya da kopyası olmadığı, kendi başına bağımsız ve özerk dünya olması gerektiğini savunan bu görüşe bir karşı çıkış gerçekleştirilir. Marksist estetiğin kuramını oluşturmaya çalışan Plehanov bu görüşün savunusunu “Sanat ve Sosyalizm” adlı yapıtında şöyle dile getirmiştir: *“Sanatçılarda ve artistlik yaratışla yakından ilgilenen kişilerde ‘sanat, sanat içindir’ görüşünü benimsemek eğiliminin doğup güçlenmesine sebep, bu kişilerle onları saran çevre arasında bulunan çaresiz uyumsuzluktur.”*

Epik-Diyalektik tiyatro kuramının, birbiriyle aynı kategoride olmayan fakat diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz temel kavramı (naivete, mesel çalışması, episodik anlatım,

gestus, yabancılaşma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı ve göstermecî oyunculuk) Brecht' in estetik anlayışı içinde incelenir. Fakat biz bir önceki bölümde bu kavramları açıklamış olduğumuz için, bu bölümde Brecht'in estetik kuramının temelini ve bu temelini Marksist felsefe doğrultusunda nasıl şekillendiğini anlatmak daha doğru olacaktır.

Brecht kimi yapıtlarında “biçim” konusuna değinmiş ve kendi düşüncelerini belirtmiştir. Edebiyat çevrelerinde “biçim” konusunda yapılan tartışmaların biçimsellikten öteye geçmediğini söyleyen Brecht'e göre dönemin tartışmacıları boş biçimleri, hiçbir şey söylemeyen efsaneleri bir kenara atmaya çabalarken bir yandan da biçimleri toplumsal işlevlerinden soyutluyor ya da yadsıyorlardır. Brecht bu durumu çok yanlış bulur ve “biçim”in anlamının değiştirildiğini, “biçim” hakkında hiçbir şey bilmeyen insanların bu konuda yorum yapıp karara vardıklarını belirtir. Brecht'e göre “Edebiyatın görevi her şeyden önce edebiyat olmaktır. Yazarın görevi ise biçimini geliştirmektir.” Belirli, tarihi, geçici biçimlere sıkı sıkıya bağlanıldığı takdirde biçimciliğe karşı bir savaş yürütülemeyeceğini, aksine bu kavganın bir biçimciliğe dönüşebileceğini savunur Brecht.

Brecht'e göre, yazarların sürekli eski burjuva içeriklerini yeni biçimleme yolu ile çekicilik kazandırma çabaları biçim ve içerik ayrımını çıkarmıştır. Oysa olması gereken yeni içeriklerin yeni biçimlere dayanmasıdır. Aksi takdirde, eski olan biçim yeni olan içerikten kopar ve işlevsiz kalır. Yaşam zaten yeni biçimler içinde gelişmektedir. Bu durumda da yaşam, eski biçimlere bağlı bir edebiyatla hem gelişemez, hem de bu edebiyattan etkilenmez: *“Bir sanat yapıtının biçimi, içeriğin tümüyle düzenlenmesinden başka bir şey değildir , bu yüzden taşıdığı değer, içerikten tümüyle bağımsızdır. ”*

Marx'ın “yabancılaşma” kavramı “Kapital”de “meta fetişizmi”ne dönüşmüştür. Marksizm'e göre ürün ile meta, yani kullanım değeri ile değişim değeri birbirinden farklı anlamlar taşır. Bir ürün, bu doğal bir nesne de olabilir, hava, su, taş gibi) ihtiyaç karşılayıcı olduğu ölçüde kullanım değerine sahiptir. Bir nesnenin kullanım değerini ise, insanın ona gereksinimi belirler. Fakat nesnelere (ya da ürünler), değişime girdikleri

anda, bir değişim değeri edinirler. Değişim değerini belirleyen ise artık insan gereksinimi olmaktan öte bir duruma geçmiştir. Piyasa ilişkileri ya da piyasa ilişkileri olmuştur. Bir nesneye yüklenen değişim değeri onun özgün işlevini yani gereksinim karşılayıcı olarak kullanım değerini gizil kılmakta, arka plana itmektedir. Böyle bir toplumsal gelişim içinde de insanın toplumsal ilişkilerinin kontrolünü yitirmesi, sanatçının, varlıklarından habersiz olduğu bir toplum için üretime geçmesi, Marx'ın meta-fetişizmi dediği şeye yol açar. Sanat eseri de artık bir meta olur çıkar. Çünkü sanat eseri, “Pazar” içine girmiştir artık ve sanatsal yaratı nesnel bir şeymiş gibi görünmeye başlar. Başka bir anlatımla, sanat nesnelleşir ve bir mal olur.

Kapitalist toplumlarda, basit gereksinimlerin bol üretimle kolayca sağlanılır olması, sanatçının yapıtının bir “mal” haline dönüşmesini sağlamıştır. Ayrıca, her şeyin sağladığı yararlar ölçülür olması, kolay gereksinimlerin bol üretimle basitçe sağlanırlık alışkanlığını getirmiş, böylece de sanatçının çalışmasına duyulan saygı azalmıştır. Böyle bir gelişim çizgisi içinde de sanatçı bir “bilgiç” olup çıkar: *“Yaşamın koşulları yüzünden şairin tepkisi... sanat ustalığını toplumsal işleve karşı, 'sanat'ı 'yaşam'a karşı koymak olur. Giderek sanat yapıtı, kendisi içinde ve kendi için değerlendirilir hale gelir.”*

Marksist estetiğin Toplumsal Gerçekçilik boyutunda incelenmesinden önce, “gerçeklik” kavramının sanat yapıtlarına yansımaları da incelememiz gerekmektedir. Yansıtma kuramına değindiğimiz zaman sanatın, dış dünyanın edilgin bir yansıması olmadığını belirtmiştik. Bu durumda sanat yapıtı, etkin bir eylem olarak, yeniden yaratmaya, ortak yeni bir varlık koymaya dönük olarak yaratılıp, daha sonra, kendine özgü bir yaşamı, insanlar üzerinde bir etki sağlayarak, yani yaşama karışarak varlığını sürdüren bir yapı anlayışına girmiştir. Başka bir anlatımla sanat artık bir “varlık” seviyesindedir. Sanat eserinin canlılığı, ayrı bir canlı olarak yaşama katılma özelliği, sanatçının vermek istediği öz ile, öz-biçim diyalektiğini anlayış ve gerçekleştirilişindeki başarı ile ve yarattığı kişilerin betimlediği olay ve görüntülerin kazandıkları gerçeklik ile artar. Lukacs'a göre, gerçekliği devinimi içinde ele almak, öz ile onun görünüşü arasındaki diyalektiği kavramak demektir:

“Öz ve görünüş (fenomen) arasındaki gerçek diyalektik, bu her iki ögenin de yalnız insan bilincine değil, aynı zamanda realitenin ürünü olan nesnel realite evrelerine de eşit biçimde dayanmasından doğar. Bununla birlikte realitenin çeşitli evreleri vardır: önce yüzeyin kaçıcı olan, bir daha tekrar etmeyecek anın realitesi vardır. Bu diyalektik, tüm realiteyi öyle sarar ki bu ilişkide görünüş ve gerçek tekrar birbirlerini izafi kılarlar: ansal deneyim yüzeyinden hareket ederek daha derine gittiğimiz zamanki görünüşe öz halinde karşı koyan şey, yine çok daha derin araştırmalar sonucunda, ardında bir başka ve değişik öz sezilen görünüş olarak belirir. Ve bu böyle sonsuza dek sürüp gider.”
(Doğan, “100 Soruda Estetik”, S.s. 281-282.)

Bu tanımın dışında genel bir görüş olarak “gerçekçilik”, dış dünyanın ve olayların basit bir betimlemesine indirgenemez. Ama gerçekliği aynen yansıtmaktan kaçınma çabaları, onu ortadan kaldırmaya kadar gitmemelidir. Amaç, dünya ile, gerçeklikler ile insan arasına bir perde çekip, arkasında bazı yapmacıklarla oyalanmak değil, gerçekliğin özünü daha derinden kavrayarak yeni bir dünyanın kuruluşuna katılmaktır.

Lukacs, her türlü edebiyatın belli bir ölçüde bir gerçekliği içermesi gerektiğini savunurken, Ernst Fischer’e göre sanatta gerçeklik kavramı esnek ve belirsizdir. Brecht’e göre ise gerçek, kuru ve kesin bir ölçü ile değil, gerçek ile yapıt arasında ilişkilerle tanımlanabilir. Brecht’in “gerçekçilik” üzerine olan bazı görüşlerini Garaudy, Kurella ile yaptığı bir tartışmada anlatmıştır:

“Brecht, Mayıs 1954’te Neue Detsche Literatur’da yayımlanan bir makalesinde, bazı edebiyat eleştirmenlerinin gerçekçi burjuva romanından söz ederken ‘gerçekçilik’ kavramını daralttıklarını, ve bir kitap ancak geçen yüzyılın burjuva romanı gibi yazıldığı zaman gerçekçidir sanmalarına endişe ile değinmiştir. Brecht, gerçekçiliğin kuru ve kesin bir ölçü ile değil, gerçek ile yapıt arasındaki ilişkilerle tanımlanabileceğini anımsatmakta, örnek olarak da alabildiğince hayalci bir edebiyat türünden olan bir metni ‘Anarşizmin Maskeleri’ni göstermekte ve Shelly’nin 1915 Manchester ayaklanmasının bastırılışı sırasında yazdığı bu görkemli baladı Almanca’ya çevirerek yazısını, bu yazış şekli genellikle gerçekçilik adı verilen türe uymamaktadır, öyleyse gerçekçiliğin tanımını değiştirmeli, genişletip tamamlamalıdır, diye bitirmektedir.”(Roger Garaudy, “Kafka ve Doktor Pangloss” 1968,s. 402.)

Bertolt Brecht, “Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum” adlı yapıtında “Gerçekçilik” konusuna değgin yazılarında, bu kavramın bilimsel bir temele dayanan bir tanımının yapılamadığı sürece yalnızca gerçekçilerden ve kullandıkları yöntemlerden söz etmenin

daha iyi olacağını, bu şekilde belki de gerçekçi yazarlara katkıda da bulunulabileceğini belirtir. Marksist klasikçilerin Hegel'in gerçeğin somut olduğu düşüncesini benimsediklerini ve bu yaklaşımın, Marksist klasiklerde kazandığı anlamın hiçbir gerçekçi tarafından reddedilemeyeceğini söyler. Gerçekçiliğin anti-faşist edebiyatla paralel gelişen bir sanat görüşü olduğunu savunan Brecht'e göre gerçekçilik salt bir biçim sorunu olarak tanımlanamaz. Hiçbir gerçekçinin, herkesin bildiği şeyleri sürekli tekrarlamaması gerektiğini de belirten Brecht, gerçekçiliğin nasıl olması gerektiğini şöyle açıklamıştır:

“Gerçekçilik belirli bir biçim değildir. Tek bir gerçekçinin (ya da sınırlı sayıda gerçekçilerin) kullandığı biçim benimsenip, gerçekçi edebiyatın tek biçimi olarak kabul edilemez. Böylesine bir davranış gerçekçi değildir. (...) Ölmüş birinin biçimi benimsenince, yaşayan kişilerden hiç birinin gerçekçi olmadığını kabul etmemiz zorunlu olacaktır.” (Brecht, 1996, s. 65.)

Gerçekçiliğin anlamının, tartışmacıların beceriksizliği yüzünden, rasgeleymiş gibi bir izlenim bıraktığını söyleyen Brecht'e göre konulan ölçütler çok kuşku uyandırıcı, gerçek yaşamdan alınma fakat çok yönlü ölçütleri içermektedir. Gerçekçiliğin, biçimciliğin karşısına konulduğunu, gerçekçiliğin yalnızca içerikçilikmiş gibi algılanmaya başlandığını söyleyen Brecht'e göre bu “gerçekçilik” tartışması şu noktaları açığa çıkarmıştır:

“1- İnsanı betimleyecek yerde, daha çok insanın içtepilerini betimlemeyi yeğleyen, insanı sadece bir içtepiler karmaşası olarak açıklayan roman yazarları gerçeğe yaklaşamazlar. Yalnızca dünyanın insan ruhuna yansımaları, ya da yalnızca –dünyayı yansıtabiliyorsa- insan ruhunun betimlenmesi yoluyla ne dünya, ne de insan anlatılabilir. İnsan, tepkileri ve eylemleriyle birlikte betimlenmelidir.
2-Yalnızca kapitalizmin insanı insanlıktan çıkararak tutumunu yansıtan, yani yalnızca insanın ruhsal açıdan yoksullaşmasını anlatan roman yazarları gerçeğe yaklaşamazlar. Kapitalizm insana karşı olduğu gibi, barbarlığa karşı verdiği sıcak savaşta insanın yanında da görünüyor. İnsan bugün de bir makine değil; bir tek makinenin parçası olmak da değil işlevi. İnsan sadece politik bir etmen olarak anlatılırsa, toplumsal işlevi açısından yeterince anlatıldığı söylenemez.”
(Brecht, 1996, s. 68)

Marksist estetiğin temelinde yatan bilimsellik, Brecht tarafından da gerek sanatsal üretimleri gerekse eleştirileri bağlamında bir temel olmuş, 1940 yılında “gerçekçilik” konusunda yazdığı bir yazıda da bilimselliği öz tutmuş, somutluktan yola çıkmıştır:

“Gerçekçi yazar her bakımdan gerçekçi davranır; okuruna, yazış biçimine ve konusuna karşı tutumu ve yaklaşma biçimi gerçekçidir. Okurların toplumsal durumlarını, hangi sınıftan olduklarını, sanat karşısındaki durumlarını ve güncel hedeflerini göz önünde tutar. Malzemesini özenle toplar ve dikkatli bir eleştirinin süzgecinden geçirir. Okurlarını gerçeklerinden koparıp, kendi gerçeklerine götürmez; kendini her şeyin ölçütü yapmaz. Gerçeğe ilişkin bilgilerini salt duygusal izlenimlerden kazanmaz; doğadaki yasallığı, bu yasallığın sınıf kavgalarının yaşamına, üretime ve çağımıza özgü ruhsal ve bedensel gereksinimlerine karışmasını sağlayacak biçimde ortaya koyar. Gerçeği kalıplaşmayla, ideolojiyle, önyargularla savaşıyor, bütün çok yanlılığı, hareketliliği ve çelişkileri ile birlikte kavrar. Sonra kendine özgü özellikleri ve tarihi olan, ama öbür uygulamalardan biri ve onlara bağlı bir uygulama biçimi olarak anlar ve öyle kullanır.” (Brecht, 1996, s. 212)

Kelime anlamının dışında, bir sanat kavramı olarak bakıldığı zaman “Gerçekçilik”in tanımı bir çok sanat kuramcısı tarafından, çok farklı ya da birbirine girift şekilde yapılmıştır. Ernst Fisher, “Sanatın Gerekliliği” adlı yapıtında gerçekliği, yalnızca bizim duyarlılığımızın ötesinde kendi başına varolan bir dış dünyaya indirgemekle, gerçekçilik kavramının daralacağını, bunun da maddeden başka bir şey olamayacağını söyler. Fischer’e göre özne ve nesne arasındaki bütün ilişkiler gerçekçiliğin bütünüdür ve bu yalnız olayları değil, bireysel yaşantıları, düşleri, heyecanları, sezgileri, hayalleri de kapsar. Bu bağlamda da “gerçekçilik” kavramının sanatta belli bir tutum olarak değerlendirilmesinin yararlı olacağını belirtir ve ekler:

“Ama bu tanımı nitel bir değerlendirmeye döndürmekten de her zaman sakınmalıyız. Gerçekçi roman ve gerçekçi oyun belli bir toplumsal gelişmeyi yansıtır. Bu sanat anlayışı yaşama sırasına dayanan ‘kapalı’ bir toplumun değil, açık bir burjuva toplumunun sanat anlayışıdır. Bilim geliştikçe daha yüksek bir yetkinlik derecesine ulaşır. Ama sanatta aynı şey olmaz. Sanatta öz zenginleşir, görüş açısı genişler. (...) Dar anlamıyla gerçekçilik, var olan tek anlatım biçimi değil, sadece anlatım biçimlerinden biridir.” (Fischer, 1976, S.s. 113-114.)

Carlo Salinari, Marx’ın, Yunan sanatının geçerliliğini hala koruması durumuna değgin düşüncelerinde, genel bir sanat tanımını kullanmamasını, Marx’ın insanlığın çocukluk çağında ve toplumsal bakımdan az gelişmiş bir durumda olmasına ve tekrar geri dönmeyecek koşullarda doğmuş olmasına bağladığını belirtir. Bu bağlamda da Marksistler’in genel anlamda ne düşündüğünü ve bu düşüncelere dair kendi görüşünü şöyle açıklar:

“(...) Marksçı yazarlar, gerçekçiliği sanatın genel bir özelliği olarak değil de, bir eğilim, bir şiir anlayışı ve daha özel olarak, kapitalist toplumun (hiç olmazsa onlara çağdaş bir dönemde) çelişkilerini betimlemeye en uygun bir şiir anlayışı olarak kabul ederler. Nitekim gerçekçi sanat, bir sınıfın egemenliğini kurup gerçeği kendine göre yargılamaya başladığı, toplumsal ilişkileri kavrama ve bireysel davranışlarını değerlendirme tavrını resmi (evrensel ve ölmez) kıldığı zaman, bu resmîlik perdesini yıkan, gerçeğin egemen sınıfça düzenlenmiş sahte ve yoz betimlemesini somut durumun verileri ile karşılaştırarak, sözde evrensel değerlerin geçersizliğini ortaya koyan, yani gerçeği en sahici yüzü ile ortaya çıkararak ve gerçeğin bütün yanlarını, bütün çelişkilerini saptayan bir sanattır.” (Carlo Salinari, “Marksçı Sanat ve Eleştiri” Sayı: 369.)

Lukacs ise, “Çağdaş Gerçekliğin Anlamı” adlı eserinde, her türlü edebiyatın bir oranda gerçekliği içermesi gerektiğini savunmuş, gerçekçiliğin diğer üsluplar arasında olmadığını öne sürmüştü, tüm üslupları gerçekçiliğe bağlamış ve XIX. yy.ın büyük gerçekçi anlatı sanatını, bir model olarak öne sürmüştü, yeni romanın ulaştığı bir doruk nokta olduğunu belirtmiştir.

Gerçekçilik kavramı bu denli tartışmalara, farklı görüşlere sebep olurken, kendi içinde bir takım bölünmelere uğramıştır. Bunun sebebi de Sovyetler Birliği’nde Komünist Parti devriminden sonra sanat alanındaki gelişmelere hiçbir şekilde karışılmaması, fakat bir süre sonra partinin, sanat anlayışını kendi denetimi altına almak istemesidir. Stalin’in adamlarından Zdanov’un öncülünü yaptığı bu girişimde “Toplumcu Gerçekçilik” adı altında yeni bir sanat anlayışı kabul edilmiştir. Başka bir anlatımla başlarda “Toplumcu Gerçekçilik”, kendinden önceki kuramsal teorilerden birleşmiş, oluşmuş bir kuram değil, siyasi güçlerin sanatçı yaratışa uygulamak istediği bir sanat politikasıdır. Yapılan ilk kongrede “Toplumcu Gerçekçilik”in ne olduğu değil, ne olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Bugün de hala uygulama ile ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda bu kuramı sağlamlaştırma çabaları sürmektedir. Fakat bilinen genel çizgileri içinde, Toplumcu Gerçekçilik şöyle açıklanabilir:

“Sovyet Edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemi olarak, sanatçılardan gerçekliğin devrimsel gelişimi içinde gerçekliğe bağlı, doğru, tarihsel somut bir çiziminin yapılmasını isteyen; gerçekliğin bu sanatsal çiziminin doğru ve tarihsel somut özelliği, kitlelerin toplumsal ruhu içinde ideolojik olarak yetiştirilmesi ve

eğitilmesi görevi ile de birleşmiş olmalıdır.”(Çalışlar, “Tiyatro Ansiklopedisi”,1988, s. 641)

Kurultayda Gorki, Marksist estetiğın ana temalarından biri olan, “doğanın insanoğlunun karşısına çıkardığı güçlüklerle mücadelesine katkıda bulunmak için genel faaliyete katılma zorunluluğunu” temel alarak toplumcu gerçekçiliğın tanımını “dünyayı değıştiren ve yeniden kuran insanların gerçekçiliğı” olarak yapmıştır. Stalin’in bir adamı olan ve ileride bu sanatsal düşünüşün büyük bir diktatörü olarak karşımıza çıkacak olan Zdanov ise zaman içinde zorla kabul ettireceğı düşüncelerini kaba çizgileri ile açıklar:

“Ona göre, ‘ruhların mühendisi olmak, gerçek yaşamda ayakları yere basar olmak’ demektir. Oysa bu yaşam, sınıf mücadelesi çevresinde, sosyalizmin sınıfsız toplumu kurma mücadelesi çevresinde dönmektedir. ‘Evet’ der Zdanov, ‘edebiyatımız amaçlı bir edebiyattır ve biz övünürüz bununla, çünkü amacımız, emekçileri ve tüm insanları kapitalist köleliğın boyunduruğundan kurtarmaktır.” (Doğın, “100 Soruda Estetik”, s. 299.)

Zdanov, bir süre sonra bu “insana tapma” durumunu katı kural haline getirir. Bu durumda da, yalnızca Sovyetler Birliğı’nde değıl, kapitalist ülkelerde de bazı toplumcu yazarlar tarafından benimsenmiş olan bu görüş zamanla tek düzeleşir, soluklaşır ve umulanın tersine etkileme gücü olmaz. Marksist felsefe ve Marksist estetiğe de aykırı düşmüş olan Zdanov’un görüşleri, sanat için sanat yapılır hale geldiğı, geçmişin sanat mirası hiçe sayıldığı, bir üst yapı olarak sanatın kısmi özerkliğini ve öznel karakterini hiçe saydığı için, bir zaman sonra karşı görüşlerle çatışmaya başlamıştır. Fakat bu görüşlerle öne çıkan sanatçılar ya susturulmuş ya da kendileri susmuşlardır.

Sanatçı yaratışa sınırlamaların getirilmediğı, tersine, yeni sanat anlayışının insanlığın geçmişten gelen birikimlerine sahip çıkarak zenginleşeceğı vaadi verilen fakat sonunda yirmi yıl süren yanlış ve dogmatik bir sanat anlayışı olup çıkan “Toplumcu Gerçekçilik” ve bu anlayışın temel yanlışlığı için Ernst Fischer şöyle bir yorum yapmıştır:

“Toplumcu sanatçının, emekçi sınıfın tarihsel görüş açısını benimsediğini, ama bunun, sanatçının işinde, emekçi sınıfını temsil eden her partinin ya da kişinin alacağı kararı ya da davranışını doğru bulmakla görevli olduğı anlamına

gelmez.sanatçı emekçi sınıfında, kapitalizmi yenecek, sınıfsız bir toplumu geliştirecek, tek değilse bile başlıca güç kaynağını görür. Başka bir deyişle toplumcu sanatçı büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik kurar; öbür yandan, az çok önemi olan burjuva sanatçılar ve yazarlar,üstün burjuva sınıfı ile olan bağlarını ister istemez koparırlar. Toplumcu sanatçı, insanın gelişme yeteneğinin sınırsız olduğuna, bir 'cennet düzeni'nin oluşacağına inanmaksızın, çatışmaların verimli diyalektiğinin sona ermesini istemeksizin inanır; toplumcu sanatın işi 'yarın'ın 'bugün'den doğmasını bütün sorunları ile ele almaktır.'”(Doğan, “100 Soruda Estetik”, s. 303)

Gerçekçilik akımına yakın anlamları bulunan fakat özellikle bir noktada bu akımdan ayrılan Toplumcu Gerçekçilik anlayışında da sanat, yansıtmadır; sanatın yansıttığı gerçeklik ise devrimci gelişme içinde görülen ve doğru olan tarihi bir somutlukla işçi sınıfının eğitimini gözetten yansıtmadır. Gelişiminin ve sonunun bu şekilde olacağı bilinmeyen “Toplumcu Gerçekçilik” anlayışında Marksistlerce durumu da anlatmak gerekmektedir. Marksist doktrine göre toplumun hangi aşamalardan geçtiği (tarihsel gereklilik içinde kölelik-feodalizm-kapitalizm-sosyalizm) artık bilinmekte ve kabul edilmektedir. Bu bağlamda da yazarlar artık doğru bir perspektifle olayları ele alabilir hale gelmelidirler ki toplumu tarih içindeki yerine kolaylıkla oturtabilsinler, toplum içinde gerçekleşen çatışmaları fark ederek çağın sosyal gerçekliğine giden diyalektik gelişimi görebilsinler. Yapılan ilk kongrede konuşan Karl Radek'in de dediği gibi gerçekçilik şu anki gerçeği bilmek değil, bunun nereye gittiğini bilmektir.

“Gerçekçilik, çöken kapitalizmi ve onun çürüyen kültürünü yansıtmak değildir sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu yansıtmaktır. (...) Toplumcu Gerçekçi eser, yazarın hayatta gördüğü ve esrinde yansıttığı ilişkilerin nereye varacağını belirten eserdir.”
(Moran, “Edebiyat Kuramları ve eleştiri”,1997 s: 41)

Marksist estetiğin en önemli kuramcılarında biri sayılan Macar Düşünür Lukacs, “Gerçekçilik” kavramını ikiye ayırmıştır. Toplumcu Gerçekçilik ve Eleştirel Gerçekçilik. Adından daha önce de söz ettiğimiz yapıtı “Çağdaş Gerçekliğin Anlamı”nda bu iki kavram üzerinde duran Lukacs'a göre, kapitalist toplumlarda gerçekliği yansıtabilmek için yazarın toplumcu olması şart değildir. Fakat toplumculuğu yadsımaması, en azından bir olanak olarak kabul etmesi gerekmektedir. Lukacs, sosyalizme geçmemiş bir toplumda, yani kapitalist bir toplumda burjuva öğretilerinin yaşandığı bir durumda yazar toplumcu olsa bile yöntemi toplumcu gerçekçi olamaz.

Yazar yalnızca dışarıdan bir betimleme yapmış olur. Böyle bir toplumda da Eleştirel Gerçekçilik söz konusu olur. O toplum ne zaman sosyalizme geçerse, Eleştirel Gerçekçilik zamanla yerini Toplumsal Gerçekçilik'e bırakabilir.

Lukacs, Toplumcu Gerçekçilik'i, Eleştirel Gerçekçilik'ten ayıran noktanın, eleştirel gerçekliğin yalnızca toplumculuğu benimsemesi olduğunu belirtir. Toplumcu Gerçekçilik somut bir toplumcu perspektife dayanır ve bu perspektifle toplumculuğu kurma çabasında olan güçleri içeriden de betimler. İki anlayış arasındaki farkı anlatmaya şöyle devam eder:

“Toplumcu gerçekçilikte toplumcu düzen, toplumculuğa yakınlık duyan bir takım eleştirel gerçekçi yazarların yaptığı gibi kapitalist düzenin bir karşıtı ya da bu düzenin çelişkilerine karşı bir sığınak olarak değil, bağımsız bir varlık olarak görülür.” (Georg Lukacs, “Çağdaş Gerçekliğin Anlamı”1969 s. 113.)

Lukacs, Eleştirel Gerçekçilik'in olumlu yanlarını da aynı eserinde anlatmıştır. Sosyalist sisteme yeni geçmiş bir toplumda, sistemin hemen uygulamaya geçmesi olanaksızdır. Zaman alacak bir takım uygulamalar vardır, önceliği olan yerler vardır, sistemi benimsemeyip karşı çıkanlar vardır. İşte bu noktada da eleştirel gerçekçilik devreye girer. Sosyalist olmayanların tepkilerini betimleyebilir, sistemin değişim gücünü ve bu değişim sonucu ortaya çıkan karmaşıklıkları yansıtabilir. Fakat bu durumda Karşı Gerçekçi yapıtları beğenmediğini de belirtir Lukacs. Çünkü 1934 yılı sonrası insanların hemen değişeceğinin sanılması, çelişkilerin birden ortadan kalkacağı düşünülmesi sonucu, Sovyet edebiyatında perspektifin yanlış uygulandığını, tipik olanın yansıtılmadığını söyler ve bu yeni sisteme geçer geçmez Eleştirel Gerçekçilik'in bir tarafa atılmasının doğru olmadığını savunur.

Marksist felsefeyi savunan Lukacs, bir çok Marksist'in de saçma bulduğu bir konuya daha karşı çıkar. Toplumcu gerçekçiliği savunan fakat yanlış taraflarını da açığa seren bir düşünür olan Lukacs, “olumlu kahraman” öğretisi konusunda da çoğu toplumcu

gerçekçiden ayrılır. Daha sonra adının “Devrimci Romantizm” olduğu bu olgu, Lukacs’a göre, döneminin koşulları açısından gerçekçi tutumla asla uyumsuz. Olumlu kahramandan beklenenleri Berna Moran şu şekilde özetlemiştir:

“Politik erdem mükemmel bir temsilcisi olarak okurda saygı uyandıracak, okurun gıpta ederek benzemeye çalışacağı bir örnek olacak; şimdiki durum ile gelecek arasında bir bağ kurarak sosyalizmin başarılabilirliğini gösterecek. Romanlarda bu tip, kendini görevine adanmış, nefesine hakim ve güçlü bir kişidir. Halk çok acı çekmiş fakat kendi başına bir çıkar yol kestirememektedir; eğitime, bir lidere, bir yol göstericiye muhtaçtır. Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir.” (Moran, 1997, s. 48)

Marx da Engels de gerçekçiliği sanatçılar için tek yöntem olarak sunmadıkları halde, gerçekçilik Marksist estetikte ve eleştiride vazgeçilmez bir yere sahip olmuştur. Hatta daha sonra da değineceğimiz gibi Marksist olan düşünürler ve sanatçılar arasında da bu konuda karşıtlıklar meydana gelmiştir. Marksist estetiğe göre en uygun Toplumcu Gerçekçilik açıklamasını yapanlarda biri de Aragon’dur. Zdanov’un görüşlerine karşı çıkan bir başka düşünür olan Aragon, Prag’da yaptığı söylevde, yazım alanındaki sanat eserlerinin edebiyat kuramından sonra geldiğini, yani ille de yazar olması gerekmeyen bilim adamlarının öncelikle eserin kuramsal verilerini saptaması ve sonra yazarın buna uyması gerektiğini Zdanov’un düşüncesi olarak anlatmıştır. Bunun sonucu olarak da edebi eser, kuramcılarının kendilerini uyduracağı bir olgu değil, tersine, eserlerin onların kuramlarına boyun eğeceğini belirtmiştir. “Çağımızın Sanatı” adlı yapıtta Aragon” çağımızın gerçeğinin sanatlarda dile gelişini şöyle açıklamıştır:

“(…) Akademik ve duruk olmayan, evrim yapabilecek nitelikte, yeni olgularla ilgilenen ve ta ne zamandan beri kabuğu soyulmuş, parlatılmış ve hazmedilmiş olgularla yetinmeyen, ilerlerken, alışılmışın dışında kalan gerçeklikleri inceleyebilmek üzere değişen, güçlükleri ortak bir payda altında toplamayan, olayları yerleşik düzen içine oturtmak üzere değil, tersine, olaya öncülük etmek üzere ortaya çıkan bir gerçekçilik, yüreğimize su serpmeyen, tersine, bizi uyandıran ve kimi zaman sırf bu yüzden, insanı tedirgin eden bir gerçekçiliktir.” (Aragon, “Çağımızın Sanatı” , 1966, s. 15.)

Toplumcu Gerçekçiler’in “gerçekçilik” yöntemi üzerine gitmelerinin sebebi, biçim sorununun güçlükler yaratabileceği, eserin anlaşılacağı endişesi olduğu

söylenbilir. Toplumcu Gerçekçiler'in, güç anlaşılan yeni biçimler deneme durumunu burjuva sanatına özgü gördükleri ve geleneksel gerçekçi yöntemi tek doğru yöntem olarak kabul etmeleri sonucu Brecht'in oyunları uzunca bir süre Rusya'da oynanılmamıştır. Biçim ve yöntem konusunda Brecht Toplumcu Gerçekçiler'den ayrılmaktadır. Çünkü onun halk ve toplum için yapılması gerektiğini düşündüğü sanat ve sanat anlayışı farklıdır ve Brecht, XIX. yy. gerçekçiliğinin vazgeçilmez bir örnek olarak sunulmasını tarihi koşullara ters düşmekle, bağnazlıkla suçlar. Bu yüzden de Lukacs'la aralarında uzun süren bir tartışma dönemi yaşanmıştır.

Tiyatrosunun içeriğinin kapsamını ve biçim kurallarını belirleyen temel ilkenin halkçı ve toplumcu bir sanat anlayışı olduğunu belirten Brecht, sırf halk kavramının gerçek anlamını bilip, bu yönde hareket ettiği için ülkeden kovulup başka ülkelere sığındığını, birlikte olamadıkları halk için yazmak zorunda kaldığını belirtmiş; halk için yazmanın kolaylaştığını hatta zorunlu hale geldiğini, çünkü halk ile üst sınıf arasında belirgin bir fark ortaya çıktığını ve gittikçe artan barbarlığa karşı tek dostun halk olduğunu söylemiştir. Bu durumda da halkçılık ve gerçekçilik kavramlarının zorunlu olarak birleştiğini ve edebiyatın halk için kesinlikle anlaşılabilir, verimli ve halka dönük olması gerektiğini savunmuştur. Halktan, “azların ezdiği çok, üretenler sınıfı, politikanın nesnesi olmuş ama öznesi olması gereken” diye söz eden Brecht'e göre dünyayı ve kendisini değiştiren, tarihi yapan bir halk olgusunu oluşturabilmek için “Halkçılık”ı da açıklamak gerektiğine inanmıştır:

“Halkçılık şu anlama gelir: Geniş kitlelerce anlaşılabilir olmak, halkın anlatım biçimini almak ve zenginleştirmek, onların bakış açılarını kabullenmek ama kuvvetlendirerek ve düzelterek, halkın en ilerici bölümünün yanında olmak, böylelikle yönetimin elde edilmesini sağlamak, bunun sonucunda halkın diğer kesimlerini aydınlatmak, geleneklerle bağlantıyı tutmak, onları geliştirmek, yönetimi ele geçirmeye çalışan halk kesimine, bugünkü yöneten kesimlerin elde ettiklerini göstermek.”(Brecht, 1996, s. 94.)

Halkın okuma alışkanlıklarının diktatör bir tutumla belirlenmesini çok yanlış bulan Brecht, eğer çıkarları söz konusu olursa halkın yürekli dile getirişleri anlayacağını, yeni bakış açılarını onaylayacağını ve biçimsel zorlukların üstesinden gelmeyi başaracağını

savunur; Marx'ı Hegel'den daha iyi anlar ve Hegel'i de Marksist öğretisi içinde anlar. Halktan yola çıkan eserlerin biçim açısından bir şeye sahip olduğunu ama öz açısından hiçbir değere sahip olmadığını belirtir. Brecht, bazı yazılarında “Halkçı Gerçekçilik”, bazılarında ise “Toplumcu Gerçekçilik” başlığını kullanmıştır. Bu bağlamda Sevda Şener, Brecht'in halk çoğunluğunun gerçeğe benzeyen sanatı daha kolay anladığını göz önünde bulundurarak, dış benzerliği koruyan bir tiyatro yapmayı yeğlemesi sonucu epik tiyatroyu, bir anlamda gerçekçi tiyatroyun ileri bir aşaması olarak adlandırmış; bu noktada da siyasal amaçlı sanatın resmen kabul ettiği “Toplumcu Gerçekçilik” içinde Brecht'i değerlendirmiş ve Brecht'e göre Halkçı Gerçekçi Tiyatro'nun tanımı şu şekilde yapmıştır:

“(...) Toplumsal olay ve durumların arkasındaki nedensellik ağını serilmemeyi amaçlamaktadır. Bu tiyatro halkın gelişme potansiyelini değerlendirir ve işçi sınıfının dinamiğini vurgular. Halkçı gerçekçi tiyatroyun ilgi duyduğu gerçek, atmosfer gerçeği değildir. Bu tiyatro canlı, zengin, karmaşık ve değişmekte olan gerçeğe yönelir ve onun gelişimine katkıda bulunmak üzere kavgacıdır.”(Şener, 2000, s. 328.)

Marx ve Engels'in sanat ve edebiyat üzerine yazdıkları yazılarda, gerçekçilik üzerinde çok fazla durduklarını daha önce de belirtmiştik. Bu gerçekçilik içinde bir de “tip” ve “tipik olan” kavramları ile karşılaşırız. Margaret Harkness'in Engels'e okuması için gönderdiği “City Girl” adlı yapıtına yaptığı eleştiride, Engels “tip” kavramından söz etmiştir:

“(...) Her nasılsa öykünüz tam gerçekçi değil yeterince. Bence gerçekçilik, ayrıntıların doğruluğundan başka, tipik karakterlerin tipik durumlar içinde doğru bir biçimde yeniden verilmesi demektir. Sizin karakterleriniz çizdiğiniz kadarınca, yeterince tipik; ama içinde buldukları ve hareket ettikleri ortamlar o derece değil.”(Marx, Engels, Lenin, 1996, s. 54.)

Söz konusu “tip”in, toplumsal gerçekçilikte adı geçen “olumlu kahraman” ile bir ilgisi yoktur. Engels'e göre gerçekçi yazar, çağının gerçekliğini bir kez yakaladıktan sonra, bu gerçekliği gizlemeden, bütün tarihsel koşulları içinde vermelidir. Tipik olan ortalama olan anlamına da gelmemektedir.

Olgular ve olguların özü, toplumsal içerikleri ile birlikte toplumsal görünüşlerinde ele alınacağı için, her tarihsel dönemin toplumsal görüşünü yakalamak ve ortaya çıkan yeni tipik durumlarda yeni tipik kahramanların bulunmasının zorunlu olacağını söyleyen Lukacs, Marx ve Engels'den yola çıkarak “tip”i niteleyen şeyin ne olduğuna da değinmiştir:

“(...) Marx ve Engels’e göre tip, eski tragedyanın soyut tipi anlamına gelmez, ne de ideal olmaya eğilimli bellisizliği ile Schiller’in kahramanıdır. Ve aynı biçimde Zola ve onu izleyenlerin edebiyatları ve edebiyat kuramlarının yarattığı ‘ortalama’ değildir. Tipi niteleyen şey, gerçek edebiyatın kendisi ile hayatı yansıttığı dinamik birliğin en belirgin çizgilerinin, bu tip içersinde canlı ve çelişkili bir birlik olarak birleşmesi ve örülmesidir. Başka bir deyimle bir çağın toplumsal, ahlaksal ve psikolojik bütün çelişkileridir. Oysa ‘ortalama’nın verilisinde bir çağın en önemli sorunlarının yansıması olan bu çelişkiler, ister istemez, orta bir insanın iç ve dış yaşantısında, gücünü yitirmiş ve yumuşamış bir biçimde görünürler ve böylece temel niteliklerini yitirmiş olurlar.” (Doğan, “100 Soruda Estetik”, s: 312.)

Lukacs, “Çağdaş Gerçekliğin Anlamı” yapıtında, bir eserde “tipik” olarak nitelendirebileceğimiz kişilerin insani ve toplumsal bakımdan tarihsel bir dönemi açıklayıcı ve belirleyici noktaları kendisinde toplamaları gerektiğini belirtir: “*Bir hikaye kahramanı ancak öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır.*”

Sanatçının, kapitalist toplumlarda, sanatını yalnızca saraylara ve soylu sınıfa satma zorunluluğundan kurtulmasını, burjuvazinin tarihte devrimci bir yol da izlemiş olmasına bağlayan Marx, sanatçının sanatını artık belirli bir kitleye değil de, daha geniş kitlelere satmak (emek artık bir metadır ve emek üreten elindeki malı satmaya başlamıştır) durumunda kalışı sanatçıyı yeni anlatım yolları aramaya, eski kalıplardan kurtulmak zorunda kalmaya itmiştir. Yani okuyucusunu, dinleyicisini, seyircisini, alıcısını bulmak zorunda kalmıştır sanatçı. Gelişen teknoloji ile de paralel olarak (basım makinesinin bulunması, ticaretin gelişmesi gibi) sanatçı artık üretimlerini daha geniş bir çevreye sergileyebilir duruma gelmiştir. Kapitalizm, sanata her ne kadar yabancı olsa da, sanatın gelişmesine de elinde olmadan yardım etmiştir.

Fakat bir süre sonra, kapitalist sistem ilerledikçe, burjuva sınıfının “özgürlük” adını verdiği şey bir çeşit “kölelik” anlamına gelmeye başlamıştır. Bu gelişim sonucu da kapitalist sistem, kendi düşünce sistemini savunacak sanatçıları birer birer kaybetmiştir. Sanatçının tarihsel gelişimi içinde vardığı noktalardan biri olan Marksizm ve Marksist estetik, günümüzde de geçerliliğini sürdürmektedir. Marksist estetik anlayışı, yabancılaşma sürdürdükçe de varlığını devam ettirecek olan bir sanatsal görüştür.

3.2 MARKSİST ELEŞTİRİ VE BRECHT'İN SANATINA ETKİSİ

Estetik işlev düşünülduğünde, kültür ve sanatın kişisel bir nesne olmadığı belirtilmekte, ancak sanatta-kültürde genellikle başka işlevlerle etkileşim halinde bulunan estetik işlevin egemenliği vurgulanmaktadır. Etkileşim etkin bir biçimde tarihin, toplumsal hareketliliğin herhangi bir bölümünü anlamak için gereklidir. Bu bölümlerin algılanmasında, bireysel-toplumsal amaç ve tepkilerin çözümlemeleri yapılmalı, estetik ve başka durumları değerlendirirken de toplumsala ve tarihsel özgü öğeler anlaşılmalıdır. Çünkü insan kültürünün değişken tarihsel gelişiminde bu durumlar, onları başlatan, dengeleyen, kapsayan veya yıkan biçimlemelerle düzenlenir. Marksist kültürel incelemecilerin genel bakışıyla sanat, kültürel üretim ve dağılımdaki çeşitli biçimlenmelerin toplumsal süreçler içindeki ilişkilerini araştırmaktadır.

Ele aldığımız eleştiri yöntemi, dünyaya yönelik eleştirinin etkin, eylemci ve yararçı olmasını savunurken, varolan yaşamın akışını değiştirmede rol oynayacağını söylemektedir. Marksist eleştirmenler, toplumu irdelemenin devrimci bir nitelik taşıdığını belirtirken, bireyin toplumsal bir varlık olduğundan hareketle, toplumsallığın bütün düzeylerinin araştırılmasını önerirler. Bu görüşe göre epik, lirik, dramatik gibi türleri çözümleyebilmek için, toplumsal sürecin farklı biçimleri arasındaki karmaşık ilişkilerin araştırılması da Marksist kuram ve eleştiri için gereklidir.

Marksist eleştirilenler, sanat yapıtlarında ele alınan düşüncelerin, tezin, durumun ve eylemin kendisinden ortaya çıkması gerektiğini belirtmektedirler. Yazar, biçimlendirdiği toplumsal çatışmaların geleceğe bağlı tarihsel çözümünü kör göze parmak sokacak şekilde okuyucunun önüne koyma sorumluluğunu duymamalıdır. İdeolojik tezli bir yapının, gerçek koşulların gerçeğe uygun çizimini yaparak bunlar üzerine kurulu, görenek haline gelmiş yanlışları yıkması istenmektedir. Ayrıca burjuva yaşamındaki sahte iyimserliği sarsması, varolan şeylerin sonsuza değin geçerliliği konusunda kuşku duyulmasını sağlaması gerekmektedir.

Sanat eserlerinin incelenmesinde Marksist eleştirilenler, öncelikle tarihi felsefenin ve ekonomik yapının bilinmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Tarihin-toplumun gelişmesinin bir takım kanunlarla ilerlemesi ve tarihsel maddecilikte yer alan üretim güçlerinin üretimi oluşturan sosyal grupların birbirleriyle ilişkisi, o toplumun ekonomik alt yapısını oluşturmaktadır. Alt yapı denilen bu ekonomik yapı, aynı toplumun üst yapısı adı verilen ahlaki, hukuki, dini bakış açısını ve sanat anlayışını belirler. Sanat türlerinin ortaya çıkışı siyasal ve ekonomik yapıda meydana gelen değişimlerle ilgili olduğuna göre, üst yapı ekonomik-siyasal yönden egemen olan sınıfın görüşlerini yansıtmaya tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Sanatın ve bilginin bu tür tehlikelere karşı, insan etkinliğindeki pratiği (praksisi) dikkate alarak elde edilen bilginin doğru olup olmadığını pratikte sınamak gerekmektedir. Pratik (praksis) doğa, toplum, sanat ve bilim alanlarında insanların uyguladığı nesnel etkinlik, yaratıcılıktır. Sosyal yaşamda sınıf mücadeleleri praksisinin doğruladığı, geleceğe yönelik gerçek toplumsal hareketin yönüne uygun düşen bilgi, doğru ve sağlam bilgidir. Toplumun değişikliğe doğru ilerlemesini istiyorsak, bunun için eyleme girişiyorsak, görüşlerimizin bu toplumdaki praksis ile onaylanması gerekmektedir.

Sanat olayının nedenlerini araştıran Marksist eleştiri, varolan nedenlerin çok yönlü gerçekleşebileceğini savunurken, bunların irdelenmesinde, ekonomik koşulların ve toplumdaki sınıf çatışmalarının asal kabul edilip, olayların bunlarla açıklanmasını

istemektedir. Marksist eleştirel bakış böylelikle sosyo-ekonomik açıklamalara dayanırken, sorunların çözümünde tarihi diyalektiği ve sınıf kavgasını göz önünde bulundurmaktadır. Yaratıcının toplumsal yaşamın bir parçası olduğunu kabul eden bu görüşler, yapıtların incelenmesinde, sanatın ekonomik alt yapı ve sınıf çatışmalarıyla bağlantılarını vererek bunların nedenlerini ortaya dökmektedir.

Sanat tarihi açısından Marksist eleştirinin açıklamaları, genel çizgiler içinde ele alındığında da aydınlatıcı bir rol üstlenmektedir. Ancak bu eleştiri yönteminin sadece nedenleri açıklamakla sınırlı kalmadığı, sanat yapıtının oluşmasında rol oynayan sosyal nedenleri de titizlikle yargıladığı bilinmektedir. Bundan dolayı, sosyal ve ekonomik nedenlerle açıklayıp yorumladığını, politik açıdan yargılamaktadır. Marksist eleştirinin sanat yapıtlarının oluşumunu açıklamak için yararlandığı kavramlar, aynı zamanda sanatı değerlendirmede ölçüt teşkil etmektedir. Sosyal yapı, sınıf ayrıklıkları, çatışan güçler sanatı yorumlamada asal ölçütler olarak kabul edilmişken, eleştirici eseri belirleyen düzeni Marksist yöntemle yargılamak, olumlu ya da olumsuz görüşünü belirtir. İçeriğin eleştirisi yapılırken yapıtın konusunun, olayların ve kişilerinin, düzenin çıkarlarına hizmet etmeyen, halkın isteklerine ters olmayan konumda olması beklenmektedir. Hiç bir eser politik bakımdan yansız olamayacağına göre, eserin okur ve toplum üzerindeki politik etkileri ele alınmalıdır.

Yapıtın tümüyle sosyo-ekonomik ve politik ölçütlere göre değerlendirilme düşüncesi, kimi Marksist eleştirmenlerin bu tutumu yetersiz bulmasıyla karşılaşmıştır. Çünkü ele alınan bir sanat uğraşısıdır ve sanat yapıtında uygulanan yöntemin, sanata özgü çalışmalarla gerçekleşip toplum için işlevsel konumda olması da gerçekleşebilmektedir. Örneğin oyun yazarı çeşitli koşulların etkisiyle yanlış ve biçimsiz düşüncelerle, uygulamalarla oyununu estetik yönden yıpratmış, düzeyini düşürmüşse, yapıtın bu hale nasıl geldiğinin incelemesini yapmak gereklidir. Oyunun tezi; olumlu bir amacı taşıırken, biçimleme hatalarının oluşturduğu aksaklıklar yüzünden kayma taşıyorsa, sanata özgü yöntemlerle aksaklıkların saptanması ve estetik açıdan eleştirilmesi, yapıtın toplumcu bir niteliğe yönelmesinde yararlı sayılmaktadır.

Sanat dünyasının yalnızca güzellik kavramıyla bağlantılı değerlendirilemeyeceği, izleyiciyi ve toplumu etkileyeceği ve bu etkilemenin yararlı olması gerektiği görüşleri tarihsel süreçte yinelenmiş, Marksist savunular, estetik ve politik birlikteliğin altını çizmişlerdir. Bu ilişkide Marksist eleştirmenler yapıtlarda toplumculuğun varlığını övmektedirler. “Toplumculuk” ve “Toplumcu Gerçekçilik” kavramları arasında, düşünürlerin bir takım tartışmalara girdiğini belirtmiştik. Bu bağlamda da, estetik kavramının ötesinde, “Marksist Eleştiri” konusunda yapılan çalışmalara ve tartışmalara, yine Marksizm doğrultusunda bakmak gerekmektedir.

Temel noktada toplumculukla bağlantılı üç düşünce karşımıza çıkmaktadır. İlk düşünce, toplumcu eserlerin hepsinin iyi kabul edilebileceğini, ancak toplumcu sayılmayan üretimlerin iyi sayılmayacağını belirtmesidir. Bu ilk görüş kesinlikle toplumculuğu şart koyarken, ortaya çıkan yapıtın güzelliğini sağlayan unsurun toplumculuk olduğundan yanadır. Toplumculuğu gözetilmiş ürünün politik yönden de yararlı olması istenmektedir.

Bir önceki bölümde, “Toplumcu Gerçekçilik” konusunu işlerken, bu anlayışın getirdiği sorunlardan ve çözüm önerilerinden söz ederken, sanatın politik düşüncelerin çatısı altına girmesi gerektiğini anlatan bu görüş için, yeterli ideolojik bağlantıları kurduktan sonra, toplumculuğu da gözeterek yapıtlar üreten yaratıcının sanat değeri bakımından iyi olarak nitelendirilmesini sağladığını fakat, kendi başına sadece bu niteliklerle biçimlenmeden, kuramsal yapıdan habersiz kişilerin oluşturacakları yapıtların eksikliğini okuyucuya veya izleyiciye yansıtacak olduklarına değinmiştik. Yani sanatçının bir biçim yaratmaması, var olan biçimin içine girmek zorunda bırakılması zorunluluğuna düşmesini anlatmıştık. Bu nedenle sanatın, politikanın girdabına tamamen gömülen içeriği, sağlam Marksist uzmanlarca benimsenmemiştir.

Toplumculukla ilgili ikinci görüş, her iyi eserin toplumcu vasıflar taşıdığını ancak her toplumcu eserin iyi sayılmayacağını söylemektedir. Yapıt, toplumculuğu barındırmalıdır ki iyi sayılabilsin, ancak, her toplumcu eser iyi olamamakta çünkü, toplumculuk tek başına sanat değeri kabul edilmemektedir. Açıklamalar istenen

niteliklerin dışında başka unsurların da yer almasını isterken, bunun estetik değer ölçütleri olduğunu belirtebiliriz. Eleştirmenler ikinci tutumun sanat yönüne verdiği değeri tartışmakta, sanatı benimsediği yaşam idealinden dolayı övmenin yeterli sayılmayacağını söylemektedir. Guy Debord eleştiri ve toplum arasında şöyle bir bağ kurmaktadır.

“Eleştirel gösteri teorisi ancak toplumdaki yadsıyıcı akımlarla birleşerek doğru olabilir ve bu yadsıma, yani devrimci sınıf mücadelesinin yeniden başlaması, kendi gerçek koşullarının, (pratikteki mevcut baskı koşullarının) teorisi olan gösteri eleştirisini geliştirerek ve bu yadsımanın ne olabileceği ile ilgili gizi açığa çıkararak kendi bilincine varacaktır. Bu o proletaryanın taleplerinin yeni formülasyonunu ve yerine getirilmesini uzun soluklu bir iş olarak göz önünde bulundurur. Teorik ve pratik mücadele arasında yapay bir ayırım yapmak için eleştirel teorinin zorlu yolunun toplum çapında devreye giren pratik hareketin de nasibi olması gerekeceği kesindir.”(Debord, Guy, “Gösteri Toplumu ve Yorumlar”, 1996.)

Günümüzde toplumcu yani Marksist ideolojiye destek sağlamayan sanat eserlerinin yararlı olup olmadığı konusunda da iki görüşe değinmek gereklidir. İlk tutum, güzel ve değerli (yararlı) beğenilerinin farklı olduğunu savunarak, toplumculuğu taşımayan eserin güzelliği bünyesinde içerse de, değerli-iyi görülemeyeceğini anlatmaktadır. Diğer görüş ise değerli ile sanat güzelliğini birbirinden ayrı tutmayarak, toplumsal gerçekliği iletmeyen yapıtın estetik açıdan da bozukluk taşıyacağını aktarmaktadır.

İlk yanıtı verenlerce sanat ve güzellik ancak insanlara yararlılıkları ölçüsünde iyi, değerlidirler. Yapıt sanat açısından değerli, başarılı sayılabilir ancak politik unsurları barındırmıyorsa değerinden o ölçüde kaybeder. Tolstoy’un da desteklediği bu görüş, sanatın estetik yönden kaynaklanan bir değerinin bulunduğu fakat yine sosyal yan etkilerinden kaynaklanan değerinin de bulunduğu ve sosyal etkinin ağırlıklı olduğu düşünceleridir. Çünkü yaşamda estetik değer de önüne çıkabilen toplum davaları vardır. İkinci yanıt, belirttiğimiz gibi toplumculuğu veya yazarın doğru tutumunu sanat açısından başarı için gerekli görmekte ve yanlış saptanmış dünya görüşü üzerine yapılandırılmış eserin başarısız olabileceğini öngörmektedir. Bunun için de sanata özgü aktarımla yaratıcının yaşam görüşü arasında bir bağ kurabilmek gereklidir.

Raymond Williams, yazarın yalnızca biçimlenme ve ideal form benzerliğine dair belirli durumları değil, bir bireşim olarak kültürel yaratıyı araştırmamız gerektiğini söylemektedir. Gerçekte tüm insanların özgüllüğünü ve tüm gerçek ilişkilerin biçimlendiriliciliğini kategorik olarak yadsıyan herhangi bir işlem sonuçta indirgemecidir. Williams'a göre bir kuramı kanıtlamak için özel durumların araştırılması gerekmemektedir. Asıl yapılması gereken kuramın, tarihin değişkenliği içinde özgül yaratıcılığı kendi gerçek platformu kapsamında görmemize yarayan toplumsal koşulları oluşturan nedenleri saptamaktır.

Estetik yaşamın eleştirisi ile ilgili bağlarını belirten Plehanov, estetik yapıya önem sağladığı için sanat eserinde anlatılacak düşüncenin bir felsefe kitabında olduğu gibi imge yoluyla anlatılması gerektiğini söylemektedir. Çeşitli yazarların oyunlarındaki olayların, ideolojik bakımdan yetersiz yerleştirilmelerinden dolayı, yaşam görüşlerini ve aktarmak istediklerini fulü şekilde biçimlendiren yazarlarla karşılaşmaktadır. Yaratıcı, bu karışık yaratıdan uzaklaşmak için, yapıtın biçimlendirildiği düşüncelerdeki aksaklığın eleştirisini yapmalı, bunların estetik değeri nasıl dibe indirdiğini kavramalıdır.

Lukacs, yazarların yapıtlarındaki nesnel dünya ile imgelemi organik bir bütünlükle bir araya getirememesinin nedenini sosyal yapının anlaşılammış olmasına bağlamaktadır. Yaratıcı özümsememiş görüngüsel çevresini mekanik bir biçimde yansıttığında, toplumsal kesimdeki baskıların eleştirisini yapmaktan uzaklaşmaktadır. Ayrıca sanatçı imgelemi, kendi tarihsel sürecinin hareketliliğini gerçeğe bağlı koşullarla değerlendirmese, sanat yönünden sakat yönelimlere sürüklenebilir. Eleştirilenlik, bu anlamda tarihin sınıf çelişkilerini kavrayarak, sanatçının bilinciyle yoğrulmalıdır.

Toplumun değişim ve gelişiminde etkili olan politik yansıyışın sanat eserlerine yönelen etkisine değinen Lukacs, baştan sakat bir dünya felsefesiyle üretilen eserin, estetik değerini kaybedeceğini belirtmektedir. Bu anlamda avant garde eserler veren sanatçıları da Marksist estetiğin eleştirel yanını görememekle suçlamaktadır. Çünkü insanın sosyal bir hayvan olduğunu açıklayan bilgiler dikkate alınmamaktadır. Yanlış olan insana

eleştirel bakışta, doğuştan yalnız, toplum dışı, anti soysal bir varlık olarak düşünülmesidir. İnsanın gelişen teknoloji ve kent kültürü içinde sıkışmışlığa sürüklenmesi normal karşılanmalıdır derken, kapitalist dünyada bundan kaçınmanın zorluklarına da değinmektedir. Ancak bu noktada modernizmin kıskacındaki bireyin kimlik bunalımının tek başına gerçeği yansıtamayacağı düşünülmektedir. Bunun sanat eserinde yer alabileceğini söyleyen düşünür, ancak bireyin bu bunalımla yetinip yetinmeyeceğinin sosyal yargılamasının yapılması gerektiğini vurgulamaktadır.

“Bütün modern edebiyat ekollerinin daha eskilerin edebiyat geleneklerinin zamanla işlevini yitirmiş çalışmalarına ve bugün edebiyat tarihine karşı duydukları husumet, en çok, onların iddiasınca, yazarları istediklerinde, bildiklerinde yazmaktan alıkoymak isteyen eleştirmenlerin kendini bilmez küstahlıklarına karşı gösterdikleri şiddetli tepkide odaklanmaktadır. Böyle yapmakla, bu ekollerin üyeleri ve savunucuları otantik özgürlüğün; yani, emperyalist dönemin gerici önyargılarından özgürleşebilmenin yalnızca kendiliğindenlik ile, ya da kendi dolayumsuz yaşam deneyimlerinin sınırlarını aşamamış kişilerle mümkün olamayacağını anlama şansını da yitirmiş olmaktadır.(...) Bu nedenledir ki eğe, gerici fikirlerin zihnimize nasıl girip nüfuz ettiğini anlayabilmek ve bu tür önyargıların karşısında eleştirel bir mesafe içinde kalabilmek istiyorsak, bunu, ancak uzun ve zor yollardan geçerek, çok çalışarak; dolayumsuzluğun sınırlamalarını terk edip aşkınlayarak; bütün öznel deneyimlerimizi dikkatle yeniden düşünüp anlamlandırarak ve bu özne algi ve idraklerimizi toplumsal realitenin önünde mihenk taşına vurmaya katlanarak; kısacası; reel dünyamızı çok daha derininden algılayıp aslını anlayarak yapabiliriz.” (Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno, “Estetik ve Politika” 1985, s. 47.)

Marksist düşüncede ilk yaygınlaşan görüş maddecilik olduğu için, “yansıtma” kavramı bir çok tartışmalara yol açmıştır. Sanatın gerçekliği yansıtması gerektiği, yansıtmadığı zaman sahte ya da önemsiz olarak değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Sonra da “gerçeklik”in ne olduğu tartışılmış, 19. yy. gerçekliği esas alınmaya başlandığında, işin içine “doğalcılık” da girmiş, bu iki kavram birbirinden ayırıştırılmaya çalışılmış; doğalcılık, doğaüstücülüğe, gerçekçilik de yanıltıcı romantikleştiren, mitlerle işleyen ve güzelleştiren sanata karşı seçenek olarak adlandırılmıştır. Fakat her iki kavramın da “gerçek biçimiyle nesne” öğretisine bağlı kalması sonucu, sanatın oluşumu durağan, nesnelci bir öğreti çerçevesi içinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Yani, gerçekliğin, gerçek dünyanın ve alt yapının bilimsel ölçütler içinde birbirlerinden kopuk şekilde ele alınabilirliği, sanattaki yansımaları da asıllarına uygunluklarına göre değerlendirilebilirliği ortaya çıkmıştır.

Yapılan bir çok tartışmalar sonucunda “yansıtma” kuramı belirli bir temele oturtulmuştur. Nesnelere değil, gerçek ve doğrulanabilir toplumsal ve tarihsel süreçlerin yansıtılması olarak yaygınlaşan bu görüş, yeterince maddeci olmadığı için eleştirilere maruz kalmıştır. Yansıtma kuramının en temel yanlışı da, “yansıma”nın kelime anlamıdır. “Bir hareket ya da nesnenin yansıtıcı bir yüzeyle –ayna- daha sonrada zihin karşılığında ışığın fiziksel özelliği yoluyla oluşan görüntü” anlamıyla, toplumsal maddi süreç görmezden gelinmiştir. Hem maddi hem de imgesel olan sanat eserlerinin toplumsal ve maddi niteliğinin gözden kaçması sonucu da “Yansıtma” kuramının yerine “Dolayım” düşüncesi gelmiştir.

Marksçılık’ın bilimsel bir yöntem olarak geliştirilmesini, felsefi çalışmalarının temel amacı olarak benimseyen Lukacs, felsefi araştırmasında ilk araç olarak “dolayım” kavramını kullanmış, “insanlığa doğrudan yani dolayimsız olarak verilmiş bulunan ve çevreyi kuşatan sayısız olup biten ile oluş halindeki bütünselliği birbirine bağlayan bağ, halka” anlamına gelen bu kavramı, tarihsel gelişim içinde gerçekleşen sürekli aşma sürecinin aracı olarak kabul etmiştir. Tiyatro konusundaki görüşlerinde de bu felsefeden yola çıkan Lukacs, diyalektik yöntemin en başarılı yöntemlerinden birinin, dolayimsızlık içinde başlayan düşüncenin yalnızca yanıltıcı bir soyutlamaya varabileceğini göstermesi olduğunu belirtmiş, bu bağlamda da soyutlama ve dolayimsızlığın birbirini dışlayan şeyler olduğunu, soyutlaştırma olmadan sanat diye bir şeyin de olamayacağını, aksi takdirde, sanatta herhangi bir şeyin temsil değerinin olamayacağını söylemiştir. Lukacs, gerçekçi yazarın toplumu oluşturan yasalardan dipte bulunanların karmaşıklığını çözerek, bunu dışarı çıkarması gerektiğini savunmuş, bunu yaparken de soyutlaştırmadan yararlanması gerektiğini öne sürmüştür :

“Fakat her akım gibi, soyutlamanın da bir yönünün olması gerekir ve her şey buna dayanmak zorundadır. Her önemli gerçekçi sanatçı kendi yaşam deneyiminden elde ettiği materyale kendince bir biçim ve üslup kazandırır ve bunu yapmak için de diğer bir çok şeyin yanı sıra, soyutlama tekniklerinden yararlanır. Fakat amacı nesnel realiteyi yöneten yasalara nüfuz edip bunların gerçeğini kavramak; dolayimsız olarak algılanabilenle yetinmeyip, derine olanı, saklı olanı, dolayimli olarak algılanabilen toplumu oluşturan ilişkiler ağını ortaya çıkarmak ve bunu anlaşılır, görülmür kılmaktır.” (Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno., 1985, s. 49.)

Lukacs, “Çağdaş Gerçekliğin Anlamı” adlı yapıtında, modern tiyatroya karşı çıkışını anlatırken, yazarın öncelikle gerçekliği doğru olarak kavraması gerektiğini şart koşar. Böylece yazar perspektife sahip olacak ve gerçekliğin özünü (dolayısıyla bütünü) verebilecek ayrıntıları seçebilecektir. Önemli olan da bu ayrıntılardır. İnsan doğalı, sosyal gerçeklikten koparılamaz bir şey olduğuna göre, eserdeki her ayrıntı, birey olarak insanla, sosyal bir varlık olan insan arasındaki diyalektiği dile getirdiği sürece anlam ve değer kazanır. Dışavurumculuk konusunda Bloch ile girdiği tartışmada da bu konuya değinen Lukacs, gerçekçi yazarın dipteki olguları ortaya çıkarıp, bunları görünür kılmasının çok zor bir iş olduğunu ve nasıl yapılması gerektiğini, ayrıca görünüm ile esas olan arasındaki diyalektiği anlatmıştır:

“(...) Önce, bu ilişkileri entelektüel yönden bulup çıkarmak ve onlara artistik bir biçim ve görünüm vermek zorundadır. İkincisi, her ne kadar pratikte bu iki süreç ayrılmaz şeylerse de, soyutlaştırma süreci aracılığı ile bulup ortaya koyduğu bu ilişkileri, yeniden, fakat bu kez artistik bir biçimde örtüp saklamak zorundadır – yani soyutlaştırma işlemi aşkınlamak zorundadır. Bu iki yönlü çaba, yeni bir dolaylılık; ama, artistik olarak iletilen bir dolaylılık yaratmakta; bu dolaylılık içinde, hayatın yüzeydeki görünümü her ne kadar alttaki ışıldaayan esas olanı gösterecek kadar şeffaf ise de, kendisi hayatmış gibi görüldüğü için, gene de bir dolaylılık olarak tezahür etmiş olmaktadır.”(Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno., 1985, s. 49.)

Lukacs, Hegel ve Marx’daki “yabancılaşma”yı temel alarak “şeyleşme” kavramını geliştirmiştir. Kapitalizmin doğurduğu “şeyleşme”nin, insanoğlunu ve ürünlerini cansızlaştırdığını, birer meta haline dönüştürdüğünü söyler. İnsanoğlunun etkinliğinin; ürünlerinin ve üretiminin oluşturduğu bütünsellik, “şeyleşme” sonucu, insana yabancı, insana düşman gerçekler haline gelir. Kapitalizmin ve burjuva dünyasının oluşturduğu ve geliştirdiği bu “şeyleşmeyi” ancak proletaryanın ortadan kaldıracabileceğini ve kaldırmakla yükümlü olduğunu belirtir.

Edebiyatta, toplumculuğun gerekli bir şart olduğunu söyleyen Lukacs'a göre sadece toplumculuk yeterli değildir. Toplumculuğun perspektifi doğru ayarlanmalıdır, aksi takdirde edebiyat, Stalin Rusyası'nda olduğu gibi günlük toplumsal hayatın karşılıklı çelişkilerini yansıtmadan uzaklaşmış, yeteneğini kaybetmiş olur. Berna Moran, Lukacs'ın bu düşüncesini şöyle bir örnekle açıklamıştır:

“Diyelim ki yazar sosyalist toplumda şöyle bir çelişkiye dokundu: Kasabanın birinde adam vurgunculuk yapmaktadır. Yazar bu adamı ya derhal doğru yola getirir ya da cezalandırır. Yani soruna çözüm yolu bulmayı kendi görevi sayar. Düşünmez ki bu karşıtlı çelişkiler yeni kurulmuş sosyalist toplumda devam etmek zorundadır. Bunları giderilmiş saymak sosyalist toplumdaki yeni gerçeklik yerine, çarpık ve eksik bir gerçekliğin yansıtılması ile sonuçlanır ki bu da bir çeşit doğalcılıktır.”(Moran, 1997, s. 73.)

Lukacs'ın Gerçekçilik ve Doğalcılık ikilemi görüşünü genişletmesi, bu iki görüş arasında Zdanovcular'ın ihmal ettikleri önemli bir farklılığı ortaya koyması, Marksist eleştirmenlerin özenle üzerinde durdukları bir konu olmuştur. Biri Leninci, diğeri Engelsci olan bu görüşler arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışmasında vardığı sonuç şudur:

“(...) Bunlardan ilkinin Shakespeare, Goethe ve Balzac'ın yapıtlarında görüldüğünü ve bu yazarların nesnel dünya ile imgelemi organik bir biçimde bir araya getirebildiklerini; ikincisinin ise en açık biçimde Zola'nın yazdıklarında görüldüğü üzere, sanatçının özümsememiş görüngüsel çevresini mekanik bir tarzda yansıttığını vurgulamıştır. 'Zola baskı altındaki toplumsal kesimlere yakınlık duyduğu halde' diyordu Lukacs, 'sanatçı imgelemi, kendi tarihsel totalitesini gerçeğe sadık bir biçimde işlemekte olan Balzac karşısında sanat yönünden çok daha alt düzeylerde kalmıştır.’”(Jay, “Diyalektik İmgelem”, 1992,s. 252.)

Bu sonuç karşısında bir çok Marksist eleştirmen, Lukacs'ın ele alıp değerlendirdiği Engelsci farklılığı kabul etmişler, gerçekçilik konusunda değil ama doğalcılık konusunda söylediklerine bütünüyle katılmışlardır. Fakat, Lukacs'ın modern sanatlara karşı tepkili yazılarında, Proust, Joyce ve Kafka'yı biçimsellik ve öznellik taşıdıkları gerekçesiyle hiçe sayması, XX. yy. sanat yapıtlarının birçoğunun irrasyonellik taşıdığını belirterek Dostoyevski, Nietzsche ve Kierkegaard'ın yazdıkları ile aynı sırada yer

aldıklarını savunmakla Marksist eleştirmenler tarafından bir anlamda tutuculukla suçlanmıştır. Burjuva kültürünün baş yapıtlarını yeğlemesi ve sosyalist gerçekçi eserlere karşı yeterince eleştirel olmayan bir gözle bakması Lukacs'ın Leninist çemberin içinden çıkamaması olarak değerlendirilmiştir. Lukacs'ın, teknolojik yeniliklerin sanat üzerindeki etkilerine karşı olan ilgisizliğini de tarihin tek itici gücünü sınıf çelişkisi olarak aldığına bağlamışlardır.

Bilindiği gibi, Lukacs ile bir çok Marksist eleştirmen arasında çok önemli görüş ayrılıkları vardır fakat yine bir çok Marksist eleştirmenin de kabul ettiği gibi Lukacs'ın yayınladığı “Tarih ve Sınıf Bilinci” adlı yapıt, bütün yazarlar için bir başucu kitabı olmuştur. “Şeyleşme” konusunda da ilk incelemeyi yapmış olması da çok takdir edilmiştir.

Toplumculuk konusunda, bir üçüncü görüş daha vardır ki toplumculuğu ne yeterli ne de gerekli şart olarak görür. Yani toplumcu olmayan bir eser de iyi olabilir. Bu görüşü savunan bir Marksist olan Fischer'in sanat anlayışı bu yöndedir. Fischer'e göre toplumculuk, Toplumcu Gerçekçilik'in koyduğu bir takım kurallarla sınırlandırılmaz. Bir eser yalnızca ilerici veya gerici oluşlarına göre değerlendirilemeyeceği gibi, Marksist sanat kuramına da bütünüyle bağlanmak zorunda değildir. Toplumculuğun belli kıstaslar içinde değerlendirilip, mutlaka ki bir ideolojiye bağlı tutulmasını yanlış olarak değerlendiren Fischer, “hiçbir parti ya da devlet başkanlığı gerçekliğin ne olduğunu belirleyip önümüze süremez” diyerek, sanatçının kendi ideolojisi doğrultusunda gerçekliği yakalaması gerektiğini, sanatın ve sanatçının ekonomi veya politika gibi belirlenmiş yönetim biçimleri ile varolamayacağını savunmuştur. Toplumculuğun, kutsal bir ideolojinin gerçeklik görüşünü yüklenmeyi gerektirmediğini de savunan Fischer, gerçekçi yöntemin, gerçeği yansıtmak adına tek yöntem olarak belirlenmesine de karşı çıkmıştır. Eğer özün yansıtılması bir estetik kategori ise, gerçekçilik de bir yöntemdir.

Önemli olanın belli bir yöntem olmadığını, önemli olanın sanatçının tutumu olduğunu vurgulayan Fischer, “Toplumcu Gerçekçilik” yerine “Toplumcu Sanat” demeyi daha

uygun bulmuştur. Gerçeklik sürekli değiştiğine göre, gerçekliğin anlatım yollarının da değişmesi gerektiğini savunarak, bir takım yöntemlere bağlı kalınmayla, yeni içeriklerin dile getirilemeyeceğini, halkın sanat anlayışını geliştirmek üzere yeni biçimlerin de uygulanması gerektiğini söyler. Bu tür yeni biçimlere kapalı davranan Toplumcular'a karşı Fischer şöyle bir cevap vermiştir:

“Kapitalist düzende ürkütücü olan ‘biçimcilik’ değildir. Soyut resim ve şiir, elektronik müzik ya da anti-roman değildir. Asıl korkunç tehlike çok somut, basit, isterseniz ‘gerçekçi’ deyin, bir takım budalaca filmlerin, resimli romanların, insanların kafa tembelliğine, sapıklığa ve suç işlemeye iten bir endüstrinin varlığıdır. Toplumculuk düşmanları ‘soyut’ yöntemler kullanmaz. Savaş, incelmış sanat yapılarıyla değil, çok kaba bir takım hesaplarla hazırlanır.” (Jay, 1992, s. 267)

Çağdaş burjuva düzeninin büyük oranda sanat ürünü yaratabilecek güce sahip olduğunu düşünen Fischer'e göre, Lukacs'ın tersine, Kafka, Beckett, Faulkner gibi yazarlar büyük sanatçılardır. Marksist olmayan sanatçıların da yaşanan dünyayı anlama çabasında olduklarını, dünyadaki bir çok şeyi sanatçı gözüyle dile getirdiklerini, gerçekliği anlamak adına atılan her adımın içten olması karşılığında herkesin ilerlemesine katkıda bulunacağını düşünen Fischer, yine Lukacs'ın tersi bir görüşle karşımıza çıkar. Modern yazarların karamsarlıkları ve gelecek korkuları hiç de önemsenmeyecek şeyler değildir:

“Toplumculuk, kendisini sarsan bütün çatışmalara rağmen, insan için sonsuz olanakların varlığına inanmaktadır. Çağdaş burjuva dünyasındaki en yetenekli ve içten sanatçıların ve yazarların çoğunun gelecekle ilgili görüşleri olumsuzdur, hatta kıyametin haberciliğini yapar niteliktedir. Sığ bir iyimserlik elbette ki bu karamsar düşüncelere karşı dengeyi sağlayamaz, çünkü tarihte ilk defa insanlığın kendi kendini yok etmek olanağı ortaya çıkmıştır. Böyle olunca, toplumcu yazar ve sanatçılar burjuva sanat ve edebiyatının dile getirdiği geleceğin korkunç görünümünü umursamazlıktan gelemeler. (...) Çağdaş burjuva dünyasındaki ağırbaşlı sanatçıların ve yazarların içten umutsuzluklarını ne ‘yozlaşmış’ diye yaftalayıp bir kalemde geçebiliriz, ne e bunlara karşı tarihin büyük kıışı içinde her şeyin belli bir düzene göre gerçekleştiğini ileri sürebiliriz. Dünyanın sonunun gelebileceği düşünülebilir bir şey olarak tanımlanmalı, ama bunun önlenemez bir şey olduğu da gösterilmelidir.”(Jay, 1992, s. 232)

Brecht'in Marksist eleştiri konusundaki düşüncelerine geçmeden önce, diğer önemli Marksist eleştirmenlerden de kısaca söz etmek gerekmektedir. XIX. yy.da ve sonrası salt bir siyaset ve devrim kuramı olarak değil, bir felsefi ve bilimsel çılgır olarak da gelişen Marksizm'i açıklayan ve savunan yapıtlar veren bir diğer düşünür, İtalyan Filozofu Antonio Labriola'dır. Yapıtlarında özellikle ideolojiler ile tarihsel maddeciliğin karşıtlığı sorununa değinen Labriola'ya göre, Marksizm ortaya çıkana kadar öne sürülen tarih görüşleri bilimsellikten ve eleştirici olmaktan çok uzaktadırlar. Marksizm'e kadar, ideolojilerin insanlığa verdiği çarpıtıcı kavrayışlar doğrultusunda, yapılan işler anlamında gerçek dışı ve eksik bilinç edinilmiş; insanların kendi işlerini ve ürünlerini kendilerine ait değilmiş gibi açıklamalarına sebep olmuştur.

Marksizm sayesinde artık tarih, ekonomik gerçekler doğrultusunda açıklanacak, böylece gerçek bir tarih bilgisinin oluşması sağlanıp aynı zamanda devrimci eylem için temel atılmış olacaktır. Labriola'nın bu görüşlerinde özellikle uyardığı bir nokta vardır ki o da Marksist yöntemin şematik bir tarih görüşü haline getirilip, yeni bir ideoloji oluşturulmasından kaçınmak gerektiğidir. Filozofa göre, bütün toplumsal olgular doğrudan doğruya ekonomik gerçeğe bağlanamaz; ekonomik gerçeğin etkisi dolaylıdır. Diyalektik maddecilik ile tarihsel maddeciliği kapsayıcı bir dünya görüşü ve devrimci bir pratik olarak yorumlayan Labriola, Marx'ın "yabancılaşma" kavramı üzerinde de durmuş, "insanların kendi aralarındaki somut ilişkileri, ekonomik ürünleri arasındaki dış ve yabancı bir ilişki olarak gördüklerini ve gerçeklere uymayan 'yanlış' bilincin" buradan kaynaklandığını açıklamıştır.

22 Haziran 1924 tarihinde resmen açılışı yapılan ve Marksizm'in çağdaş evriminde başlı başına yer tutan bir okul olan Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü, Grünberg'in açılış konuşmasında da belirttiği gibi, Marksizm ilkelerini asıl rehber olarak belirlemiştir. Grünberg, bu konuşmasında yalın bir biçimde materyalist analizi de açıklamıştır:

“Grünberg’e göre daha çok tümevarımcıdır; elde edeceği sonuçların zaman ve mekan içinde evrensel bir geçerlilik iddiası yoktur; yalnızca görelî ve tarihsel olarak koşullara bağlı bir anlamlılık taşıyabileceğini bilir. (...) Marksizm dogmatik değildir; ebedî yasaların peşinde de değildir.” (Jay, 1992, s. 31.)

Grünberg’in bu yargıları, daha sonraki yıllarda yapılacak araştırmalar doğrultusunda da enstitü üyelerince doğru bulunmuştur. Tarihi boyunca bir çok filozof yetiştiren bu okul, Hitler’in 1933 yılındaki başarısından nasibini almış ve Amerika’ya taşınmak zorunda kalmıştır. 16 yıl sonra Almanya’ya dönene kadar bir çok yol kat etmiş olan bu okulun kurucularından biri olan Adorno’dan da söz etmek gerekmektedir.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra, eski adı olan sosyal felsefe kürsüsü adını değiştirip, sosyoloji ve felsefe kürsüsü adı ile Frankfurt’a geri dönen okulda enstitünün II. Başkanı olan Adorno, 1957 yılında da enstitünün direktörü olmuştur. Bu döneme kadar Stalin yönetimi sona ermiş, Doğu Avrupa’da siyasal buhran yaşanmış, bu buhrandan da ilk olarak Alman Demokratik Cumhuriyeti etkilenmiştir. İşçiler doğu Alman devlet aygıtına karşı ayaklanmış, grevler ve sokak çatışmaları gerçekleşmiştir. Doğu Almanya’da bulunan Brecht de bu duruma şaşırılmış, umdu kırılmış, kitlelerin bu başkaldırısına karşı şiddetli eleştiriler yapmış ve destekte bulunmuştur.

Lukacs da bu dönemde Doğu Avrupa’daki siyasal ve kültürel tartışmalarda çok etkin bir rol oynamış, dersler vermiş ve Jdanovcu düşünceye karşı olan tavrını açıkça sergileyip, “Çağdaş Gerçekliğin Anlamı” adlı kitabını yazmıştır. 1956 yılında başlayan Macar Devrimi’nde de işçiler ve öğrencilerle aynı kavgalara girmekten hiç çekinmeyen Lukacs, tutuklandıktan sonra Romanya’da oturma cezasına çarptırılınca, Romanya’da kitabının önsözünü de bitirip dış ülkelere göndermiş, 1958’de Batı Almanya’da kitap basıldığı zaman kendi ülkesinde şiddetli baskılarla karşılaşmıştır. Lukacs’ın bu kitabı üzerine düşüncelerini yazan Adorno ise Federal Almanya’da bambaşka bir durumdadır. Özgürce, istediğini, istediği yere yazabilmektedir.

Adorno hem Lukacs'ın hem de Brecht'in görüşlerine karşıdır. Adorno'nun Lukacs'a karşı yaptığı en büyük eleştirisi, onun "biçim" konusundaki görüşleridir. Lukacs bu konudaki sorunları yanlış anlamış, hatta önemsiz saymış ve görmezden gelmiştir. Katı biçimde ve dar kafalılıkla yansıma teorisini savunmuş ve gerçekliğe deneysel realitenin taklit edilmesi ile ulaşabileceğini savunmuştur. Bu da Lukacs'ı modernizmin imajlarının gerçekliğin çarpıtılmış yazımları ya da bilinçsizce nesnel gerçekliğin kılık değiştirmiş görünümüleri olduğu sanısına ulaştırmaktadır. Lukacs'ın estetik teknik ögenin bağımsız tarihsel gelişimini kabul etmemesine (XIX. yy. gerçekçiliğini benimsemesine) de karşı çıkan Adorno'ya göre ise:

"Sanat yapıtının üretimi öznenin nesnel dünyayı özümseyip temellük etme derecesinde kavrayabilmiş olmasına; ama bunu, estetik formun kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmiş olmasına bağlıdır. İşte bu yollardan geçerek üretilmiş imaj (imge) daha sonra, reel olana karşıtlık konumu kazanmakta ve reel olana eleştirel bir tutumla bakmaya başlamaktadır. Sanat, aktüel dünyanın negatif bilgisidir."(Jay, 1992, s. 221.)

Lukacs ile Adorno'nun estetik ile siyaset arasında kurdukları ilişki neredeyse birbiriyle aynıdır. Bu yüzden ikisi de Brecht'in düşüncelerine ve uygulamalarına karşı çıkmışlardır. Aslında her üçü de sanatın tarihsel gerçeği anlamak konusunda bir aracı olması gerektiği ve olabileceği görüşünde olmalarına rağmen, Lukacs ve Adorno bu konuda sanata, özellikle belirli sanat formlarına, kendine özgü bilişsel kapasite tanımışlardır. Adorno, Sovyet ortodoksisinin sanatçının önüne hazır reçete misali iyimserliği koymasına karşı çıkmış, fakat batı ortodoksisinin tepkili kötümserliğini görmeyip, küçümseyici ve alaycı bir şekilde Brecht'i "gazeteci mantığı içinde yaşamaya ve düşünmeye alışmış bir batılı" olarak değerlendirmiştir. Bazı oyunları için de Brecht'in, olguların analizini yüzeysel yaptığı ve türlü arkaizme yöneldiği için kesin bir popülist saptırma içinde olduğunu öne sürmüştür.

"Brecht'in popülist baskı gibi konularda taraflı içerik oluşturduğunu eleştirmekle kalmaz, boş bir biçimciliği uygulamakla da suçlamıştır. Brecht'in biçimciliğinin onu kapitalist karşıtı politik ideolojisine destek çıktığı için lekelendiğini ima eder."(Wright, 1997, s. 95.)

Temel görüşü “Eleştirel Kuram” olarak adlandırılan ve bu kuramın temel ilkelerinden biri olan “toplumsal yaşamın tek başına ele alınan bir yanının ya da yalıtılmış bir olayın, ancak tarihsel bütünüyle; topyekün bir gerçek olarak görülen toplumsal yapıyla ilişkisinde incelendiği zaman kavranabilmesi” kuramını benimseyen düşünürler Hegel, Marx ve Lukacs’ın düşüncelerine dayanarak, tekelci kapitalizmin sorunlarını, toplumsal ruhbilim ve kültürü irdelemeyi; deneysel çalışmalarla yetinmeyip bir toplum kuramını ve bilimini ortaya koymayı amaç edinmiştir. Bu genel çerçevede içinde Adorno ve okulun diğer temsilcilerinden Horkheimer, iki karşıt akıl kavramı öne sürmüşlerdir. “Pratik” (insana dıştan kabul ettirilen zorlamalardan sıyrılmada kendini gösteren, yurttaşların iyi ve kolektif yaşamalarını içeren) ve “Araçsal” (doğa bilimlerinde ve teknolojiye kendini gösteren) akıl. İkinci akıl, doğanın egemenliğine alınmasına yöneldiği için, insanın egemenliğine alınmasına da yönelir. Devrimci proletaryanın kalmadığını da öne süren bu iki düşünürün göre, kapitalizm şartları içinde “iyi işleyen ve bolluk içinde bulunan bir toplumun baskısından kurtulmak gerektiğinin nasıl ileri sürülebileceği” sorununun ortaya çıktığını belirtirler.

Aynı okulun bir diğer ismi; özerk geleneksel burjuva sanat yapıtlarına karşı tavır almak, Marksist felsefenin gereklilikleri açısından aynı görüşleri paylaşıp, aynı görüşlere karşı çıkmak ve sanatsal yaratılar konusunda aynı görüşleri paylaşmak adına Brecht’in en yakın arkadaşlarından biri olan Walter Benjamin, sanatçı ve sanatla ilgili yorumlarında, sanat ürününün aradığı ve aktarmak istediği doğruluk ile çözümlediği sosyal yapı arasında bağ bulunduğundan söz etmektedir. Eleştirel bakışın ilk aşaması öncelikle olay dizisinin yorumlanmasıyla başlayarak ilerlemelidir. Eleştirel çözümlemenin veya eleştirel yargının kendi ölçütlerinin ise ilk yorumlamadan sonra işe katılması gerektiğini belirtmektedir. Böylelikle sanatsal çalışmaların bilinçli ön hazırlık evresi, onun eleştirisinin oluşumunu sağlayan temel öge olacak ve tarihte ölümsüzlüğe kavuşacaktır.

Benjamin, modern döneme geçiş evresinin yapısı içerisinde özgürleştirici öğeleri ortaya koymak amacıyla, XIX. yy. kültürel tarihini incelerken, “şey” ve yaşamdaki “şeyleşme” kavramlarını incelemiştir, bunu yaparken de diyalektik düşünce yöntemini kullanmıştır. Modern dönemin betimleyici özelliği olarak metaların kitlesel üretimi ve insan

ilişkilerinin şeyseleşmiş olduğu sonucuna varan Benjamin, bunun sebebi olarak teknolojik değişimi göstermiştir. İnsanlığın tüm yaşamsal deneyimleri bir değişime uğramıştır. Gelenek ve geleneğe bağlı yaşam tarzları yok olmuş, imgeler ve nesnelere metalaşmış, düşlemlerin materyalize olmuş biçimlerine dönüşmüştür. Benjamin'e göre günümüz yaşamının gerçekliğinin anlaşılmasında düşlemlerin ve imgelerin tarih ve kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması gerekmektedir.

Benjamin ve Brecht'e göre eğer teknolojik gelişmeler bu denli insanlığı etkileyebiliyorsa, sanattaki kullanımıyla da insanlığı etkileyebilir özelliktedir. Bu bağlamda her ikisi de yeni teknikler için, politik olanı ortaya çıkararak seyirciye, okuyucuya, alıcıya üretici bir rol verebilir, insanlığın sınıf çatışmasına karşı çıkmak adına insanlığı bilinçlendirebilir kanısına varırlar. Benjamin, Brecht'in tiyatrosunu şu şekilde tanımlar: *"Benjamin'e göre Brecht'in epik tiyatrosu Teknolojinin modernleşmesinin sunduğu sanatın bilimsel yararlarının, aura saçan bir sanatın cazibesinin yerini alabileceği yeni bir üretim kuramına işaret ediyordu."*

Geçmişin günümüzle bağıntılı biçimde yaşadığını öne süren Benjamin, insanların geçmişlerine sahip çıkmadığı sürece özgün ve somut olunamayacağını savunur. Benjamin'e göre tarih, bizi anlatacak olan geçmişimizdir. Tarihten uzak kalmamak gerekmektedir. Bunun yapılabilmesi için de Marx'ın tarihsel maddecilik yöntemi ile bir öneride bulunur:

"Benjamin'e göre tarihe iki türlü yaklaşılabilir. Birincisi, tarihi bir süreklilik ve değişmezlik sayan yaklaşımdır. Bu anlayışla yapılan tarih açıklamaları, tarihin yanlış öğrenilmesidir. Tarihi, bizi bize anlatan ya da anlatabilecek geçmişimiz olarak değil; bizi baskı altına alan ve bize hükmetme durumuna gelebilmiş olanlara hayranlık duymamızı amaçlayan ve çoğu kez bunu başaran bir tarih anlayışıdır bu. Böyle bir tarih anlayışı bir baskı aracı ve mekanizmasıdır. Buna karşı koyabilmek için, bizim olan geçmişini, baskıcı olanlarla bağıntılı diye düşünerek öğrenmemek hatta reddetmek yerine, inadına geçmişini öğrenmek gerekir. Fakat bir devamlılık olarak tarih diye değil, tarihi bir değişmezlik olarak algılamayı sürdürerek değil. Onun içindeki değiştirici öğeleri öğrenerek tarihi kendimizin kılmak zorundayız."(Benjamin, "Estetize Edilmiş Yaşam", 1995,s. 135.)

Eğer tarih doğru çözümlenmezse, tarih bir devamlılıktır görüşü sona ermezse, burjuva sınıfının kültürünün de değişmeyeceğini savunanlar haklı çıkacaklardır. Tarihi de kültürü de insanlar yaratır. Tarihe ancak diyalektik anlayışla bakılırsa, oturduğu düşünülen kültür de değiştirilebilir. XX. yy.da insanın kendi yaşam deneyimleri doğrultusunda izleyemediği, anlamlandıramadığı bir toplumsal yaşam içinde hayata karşı duyduğu ilgisinin azalması, insanları bilgi edinme yerine haberdar edilme durumuna getirmiştir. İnsanlar artık, herhangi bir şeyle, onun gerçekliğini anlayabilecek yoğunlukta ilgilenememektedirler. Kendi dış gerçekliği karşısında, tek başına kalma durumu yaşayan insan, çaresiz kaldığı bir toplumsal yaşam totalitesi karşısında, insansal yeteneklerini toplayıp harekete geçirememekte, yaşamdaki sorunların kendisini de ilgilendirdiğinin farkına varıp çözüm yolu bulmak adına bir şey yapmamaktadır. Eğlence ve bilinç endüstrisi karşısında edilgen bir hale dönüşmüş olan kirletilmiş dünyada, edilgen bir hale dönüştürülmüş olan insanların bu durumu Benjamin'e göre, özgürleşim sorununu eskiye oranla daha çoğaltmıştır.

1918 Cezayir'de doğan, Fransa'da felsefe bölümünde okurken Marx'ı inceleyen ve Marksist öğretiler doğrultusunda makaleler yazan Louis Althusser de önemli Marksist teorisyenlerden biri olmanın yanı sıra, Marksizm içinde yapısalcı bir çizgiyi temsil eder. "Genç Marx Üzerine Teori Sorunları", "Kapital'i Okumak", Feuerbach'ın Felsefi Manifestoları", "Çelişki ve Üstbelirlenim", "Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar", "1844 El Yazmaları", "Materyalist Diyalektik", "Marksizm ve Hümanizm" başlıklı makaleler yazmış olan Althusser, bu makalelerini daha sonra "Marx İçin" adlı kitabında toplamıştır.

Althusser, "sorunsal", "epistemolojik kopuş" gibi kavramları geliştirerek yaptığı incelemede, Marx'ın düşüncelerinin dönüşümü sonucunda bir teori oluşup oluşmadığını bulmaya çalışmıştır. Bu yüzden Althusser, Marx'ın tüm eserlerini ve eserlerinde ön plana çıkan Kant- Fichte, Feuerbach, Hegel felsefelerini de inceler. Bu incelemeler sonucunda da Marx'ın ilk eserlerinde Kantçı-Fichteci, daha sonra ise Feuerbachçı bir

sorunsalı izlediğini belirler. Hegelci sorunsal üzerinde de durmuş olmasına rağmen, Marx'ın Hegel'den etkilenmiş olduğu yönündeki tezleri bir mit olarak değerlendiren Althusser, Marx'ın tam tersine Hegel'den uzaklaşmaya çalıştığını ifade eder. Böyle bir epistemolojik kopuşu saptayan Althusser, Marx'ın düşüncelerini belirli dönemlere ayırmıştır. 1845 öncesi “ideolojik dönem” ve sonrası “bilimsel dönem.” Althusser, bu epistemolojik kopuşun birbirinden ayrı ve teorik iki disiplini birlikte içerdiğini ifade eder: “Tarihsel Materyalizm”, “Diyalektik Materyalizm”

Althusser, “Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar” adlı makalesinde, klasik tiyatro ile Brecht Tiyatrosu'nun arasındaki farkı anlatmış, Brecht'in oyunlarındaki “diyalektik” yöntem üzerine görüşlerini bildirmiştir. (Brecht'in klasiklere olan tavrını incelerken Shakespeare ve Molière'i bu klasiklerin dışında tutmuştur; çünkü bilindiği üzere Brecht bu iki tiyatro adamını diğer klasikçilerden ayırmaktadır.) Althusser, klasik tiyatrodaki dramın tümüyle merkezi bir karakterin kurmaca bilinçliliğinde yansıtılan koşullarda ve diyalektikte verildiğini, başka bir anlatımla, tüm anlamını konuşan, düşünen, eyleyen ve değişen bir insanda yansıttığını belirtmiştir. Klasik tiyatronun malzemelerinin ya da temalarının kesinlikle ideolojik olduğunu savunan Althusser'e göre ideolojik doğaları sorgulanmadığı, eleştirilmediği sürece de öyle kalacaklardır. Althusser, klasiklerde ideolojinin niçin eleştirilmediği konusundaki düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

“Gerçek bir özeleştirmeden yoksun, (gerçek bir politika, ahlak ve din kuramı için ne araçları olan ne de buna gereksinim duyan) bir çağın kendisini eleştirel olmayan bir tiyatrodaki, yani, (ideolojik) malzemesi bir özbilinçlilik estetiğinin biçimsel koşullarını gereksinen bir tiyatrodaki temsil etmeye ve tanımaya yönelmek durumunda olduğu sonucunu çıkarmakla yetiniyorum.”(Louis Althusser, “Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar”, 2001 s. 256.)

Althusser, Brecht'in, tiyatronun o güne değin kullandığı biçimsel koşullardan kopabilmesini, biçimsel koşulların maddi koşullardan çoktan kopmuş olmasına bağlamıştır. Brecht'in asal amacının, insanların içinde yaşadıkları kendiliğinden ideolojinin bir eleştirisini yapmak olarak saptayan Althusser, Brecht'in amacına ulaşabilmesi için kişinin bilinçliliğini ve ideolojinin estetiğinin biçimsel koşulunu dışarıda bırakmak durumunda olduğunu belirtmiştir. Diyalektik Tiyatro'da hiçbir

karakterin kendi içinde “tarihin ahlakı” olmadığını söyleyen Althusser, gerçek üretim demek olan eleştirel ilişkinin bizzat kendisinin temalaştırılmadığını da anlatır. Diyalektik Tiyatro’da herhangi tek bir karakter tarafından, eleştirel anlamda yapılan, ilişkiler ve dengesizlikler gösterimi, eleştirel tasarımı yıkacağına göre, söz konusu ilişki dışarıda kalmalıdır. Yani bir bütün olarak aksiyonda, derinlerde yatan anlam var olsa da, karakterin bilinçliliğinin ötesinde, onlardan saklı ve oyuncuya görünmez olmalıdır. Böylece anlam, seyirciye görünür kılınacaktır. Oyunun seyircinin bilinçliliğinin ta kendisi olması sağlanacaktır. Brecht’in sanat ve tiyatro anlayışına hak vermiş olan bir düşünür olarak Althusser, görüşlerini bu makalenin sonunda şöyle açıklamıştır:

“Eğer tiyatronun tek amacı bu ebedi kendini tanıma-tanımama üzerine bir yorum olmaksızın, bu seyircinin zaten bildiği bir ezginin tekrarı olacaktır; bu onun kendi ezgisidir. Ama bunun aksine, eğer tiyatronun amacı bu dokunulmaz imgeyi yok etmek, mitik dünyanın yanılmalı bilinçliliğinin o ebedi küresini harekete geçirmekse, o zaman gerçekten de oyun seyircide yeni bir bilinçliliğin üretimi, oluşması demek olacaktır –bütün bilinçlilikler gibi tamamlanmamış olan ama tam da bu tamamlanmamışlık, fethedilmiş bu uzaklık, aksiyon içindeki eleştirinin bu devasa eseri tarafından harekete geçirilmiş bir bilinçlilik: Oyun gerçekten de yeni bir seyircinin, oyunun bittiği yerde işe koyulan ve sadece onu tamamlamak, ama yaşam içinde tamamlamak için işe koyulan bir oyuncunun üretilmesidir.”(Althusser ,2001, s. 261.)

Görüldüğü gibi, düşünürler ve eleştirmenler, Marksist olmalarına rağmen farklı görüşleri benimsemiş ve savunmuşlardır. Brecht’in ise Marksizm konusundaki asıl öğretmeni Karl Korsch’tur. Anlaşıldığı kadarıyla da Korsch ve Brecht diyalektiğin tarihsel ve felsefi düşünce biçimleri üzerinde durmuşlardır.

Çoğu Marksist eleştirmenin görüşlerine karşı çıktığı Lukacs’a, Brecht de karşı çıkmıştır. Brecht’in öncelikle karşı çıktığı şey, Lukacs’ın XIX. yy. Avrupa realistlerinin hem burjuva olduklarını, hem de XX. yy.da bu yazarların proletaryacı ya da sosyalist yazarlar için rehber olabileceğini söylemesidir. Bu noktadaki çelişkiye değinen Brecht’e göre Balzac ya da Tolstoy’un romanları sınıf tarihinin belirli bir evresinde yazılmışlarsa ve bugün için zamanları geçmiş olarak nitelendirilebiliyorsa, Marksist olan bir eleştirmen tarafından, bu eserlerdeki hayal ürününe ilişkin ilkelerin, 1920’li yıllarda

başka bir sınıfın yönetiminde yaşanan bir mücadele yönetiminde yaşanan bir mücadele döneminde yeniden canlandırılması gerektiğinin söylenmesi büyük bir çelişkidir.

“Kapitalizmin ilk ağaçlarının dikildiği dönemlerde bireyler bireylere ve grup halindeki bireylere karşı savaşıyorlardı. Bireyselliklerini belirleyen şey de bundan başka bir şey değildi. Bizlere şimdi, aynı biçimde yapılmış ama doğal olarak bunlardan farklı olacak bireyler yaratmaya, yeniden bireyler yaratmaya devam etmemiz salık veriliyor. Öyleyse? ‘Balzac’ın eşya toplama tutkusu saplantı sınırlarına varmıştır.’ Bu eşya fetişizmini onun romanlarında da, hem yüzlerce binlerce sayfa uzunluğunda buluruz. Bundan kaçınmamız gerektiğine şüphe yok. Tretyakof bu eğilimi yüzünden Lukacs’ın havaya kalkmış işaret parmağı ile karşılaşır. Ama Balzac’ın karakterlerini birey yapan da işte tam bu eşyaya tapınmadır. Onları, bireyi oluşturan toplumsal tutkuların işlevlerin yalın ve mübadelesinden ibaret olarak görmek saçmadır. Bugünün ‘kolektif’ toplumunda kullanılmak üzere eşya üretimi, koleksiyonculukta olduğu gibi bireyler yaratmaz mı?” (Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno, “Estetik ve Politika”, s.107.)

Lukacs ile Brecht’in birleştikleri bir nokta vardır: Hiçbir şeyin doğrudan verilemeyeceği, görünüşün nesnel gerçeklik olmadığı, doğrudan deneyimin kişinin tarihsel çelişkileri kavramasını sağlamayacağı, görünüşlerin tarihsel olarak ortaya çıkışlarının ve dönüştürülebilirliklerinin otomatik bir şekilde verilemeyeceği. Birbirlerine tezat düştükleri nokta ise bu dönüştürmenin nasıl gerçekleştirileceği konusudur.

“Lukacs’a göre, özgürleştirici bir tarihi anda yazan büyük gerçekçi yazar, yapıtlarında çelişkilerin zorunlu aşkınlığını somutlaştırarak sezgisel olarak gelecek için bir model sağlamıştır. Bu görüşe muhalefet olarak Brecht, çağdaş dünyada temsil edilen şeyle belirgin bir şekilde değişirken, geleneksel yazma biçimlerine sıkı sıkıya bağlı kaldığı için biçimcilik saldırısını ona yönelir.” (Wright, 1997, s. 86.)

Brecht, realizmi yalnızca bir görme bilimi veya estetik bir görme olayı olarak yorumlamadığı için, Lukacs’ın modernist edebiyata karşı takındığı tutumu, tarihsel realiteyi gözden kaçırmak olarak değerlendirmiştir. Realizmi siyasal ve felsefi biçimde dünyayı ve dünyayı oluşturan maddi mücadeleleri görme tarzı olarak nitelendiren Brecht, bu düşüncenin savunucusu ve uygulayıcısı olarak, Lukacs’ın teorisini yaptığı edebiyat ve estetik alanlarının dar tutulduğunu, şiir ve tiyatroyu bir yana bırakıp, romana ağırlık verdiğinin altını çizmektedir. Bununla birlikte geçişsel tarih dönemlerinde sanatın deneme etkinliklerinin yapabileceğini savunan Brecht, böylece yeni estetik olanaklar ve yöntemler sunulabileceğini belirtmiştir.

Lukacs'ın teknolojik gelişmelere gözlerini kapamasının diğer Marksist eleştirmenlerce eleştirildiğini söylemiştik. Brecht bu konuya da değinmiş, teknik alandaki yeniliğin ve üretkenliğin mekanikleşme, yoksullaşma ve gerileme değil, aksine, sanatın enerjiye ve serbestliğe sahip bir duruma gelmesi anlamında yararlı olacağını belirtmiştir. Brecht, Lukacs'ın edebiyata dair düşüncelerinin uygulanabilirliği olmadığını şu şekilde açıklamıştır:

“Lukacs ‘insansız’ tekniği şöyle elinin tersiyle itip geçer. Büyükbabalarımıza yaslanıp, yoz torunlarına onları taklit etmeleri için yalvarır. Yazar insanlıktan çıkmış bir insanla mı karşı karşıyadır? Adamın çorak bir iç dünyası mı varmış? Dayanılmaz bir hızla varoluş içinde sürüklenip duruyor muymuş? Mantık gücü mü zayıflamış? Nesnelere arasındaki bağlantı artık eskisi kadar açık seçik görünmez mi olmuş. Öyleyse yazar, sadece eski kalıplara bağlı kalmalı, sanatıyla zengin bir ruh hayatı yaratmalı, olayların hızını yavaş bir anlatıyla dizginlemeli, bireyi sahnenin merkezine koymalı, vb... Bu noktada özgül kurallar artık belirsiz bir mırıltı içinde yitip gider.” (Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno, “Estetik ve Politika”, s: 96.)

Brecht, 1938 Temmuz’unda Lukacs’ın “Marx ve İdeolojik Çöküş Sorunu” adlı yapıtını okurken, Lukacs’ın kullandığı terimlerin diyalektikten ne kadar uzak olduğuna değinmiş, “Çöküş Dönemi” diye adlandırdığı dönem içinde –ki Brecht de bu dönemin yazarlarından- bulunan gerçekçi yazarları diyalektik materyalist olma bağından koparmasına oldukça sinirlenmiştir. Ayrıca Lukacs’ın yapıtında yalnızca başlarda “burjuva çöküş dönemi” tanımlamasını yapması, sonradan bunun “çöküş dönemi”ne dönüşmesi de Brecht’e yanlış gelmiştir. Brecht’e göre bu durumda Lukacs burjuvaziyi değil, bütünü çöküşürmektedir. Güncesinde, Lukacs’ın yapıtındaki yanlışlıklara, özellikle sınıf mücadelesi konusundaki görüşlerine ironi ile karşılık vermiştir:

“Böylece hem Şolohov’lar hem de Thomas Mann’lar, gerçekliği yansıtıyorlar ya (Şolohov’lara bakmak bile bu karşıtlığı kanıtlardı oysa) ; burjuvazi ile proletaryanın kendileri arasında da hiçbir karşıtlık yoktur belki, ha?.. Biçimleme için bir kez daha hiçbir bilgi gerekmeviveriyor. (Öyle ya, Thomas Mann hem hiçbir şey bilmeyip, hem e pekala biçimleme yaptığına göre) !.. Sınıf mücadelesi içi boşaltılmış, ırzına geçilmiş, talan edilmiş bir kavram halinde, tanınmayacak kadar yakılıp kül edilmiş, ama var, çıkıyor ortaya... Lukacs’da sınıf mücadelesi sadece bir cin, bir şeytan, insanların kafasını karıştıran boş bir ilke, fazla değil, olan bir şey işte. Gerçekliğin

İçinde var ya zaten, yazar da gerçekliği tasvir etsin yeter, sınıf mücadelesi böylece o tasvirin içinde zaten var olacaktır!...”(Brecht, 1996, s. 19.)

Lukacs’ın “biçim” kavramı konusundaki düşüncelerine de karşı çıkan Brecht’e göre, Marksizm klasiklerinde geçen “biçim” kelimesine çok fazla kulak asmamak gerekmektedir. Oluşan biçimci önyargıların kurbanı olmayan herkes, doğrunun bir çok yoldan baskı altına alınmış olabileceğini ve bir çok yoldan da dile getirilebileceğini bilir. Gerçeklik konusunda Brecht’in düşüncelerine bir önceki bölümümüzde de değinmiştik. Lukacs’ın öne sürdüğü gibi geçmişin gerçekliğini bugün için temel almak diyalektiğe tamamen tezattır ve eğer bugünün insanları geçmişin gerçekçilerinin üsluplarını taklit ederse artık gerçekçi olmaktan çıkar. Ayrıca gerçeklik değiştiğine göre, onu yansıtma biçimi de değişir. Bugün tiyatrodaki gerçekçilik hem nesnel hem de fantastik biçimlerde yansıtılabilir.

“Oyuncular makyaj yapmayarak (ya da pek az yaparak) tamamen doğal olduklarını öne sürebilirler ve gene de oyun toptan bir yalan olabilir; ya da grotesk maskeler taktıkları halde doğruyu ve gerçeği sunabilirler. Bunun tartışılacak bir yanı yok. Araçlar, hizmet ettikleri amaca göre sorgulanabilirler. (Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno, “Estetik ve Politika”, s. 112.)

Halk sanatı ve gerçeklik için ölçüt belirlerken bu konuda çok dikkatli olunması ve kıstaslardan kaçınılması gerektiğini belirten Brecht, Piscator’dan örnek vermiştir. Onun tiyatrosu, günün tüm olanaklarını kullanarak denemeler yapmış bir tiyatro olmasına karşın en büyük desteği işçi sınıfından almıştır. Her yeni durumda, çizilen hayatı o eserde anlatılmış olan yaşanan hayatla karşılaştırmak gerekmektedir. Bir edebi eserin anlaşılabilirliği, kendi yazıldıkları dönemde anlaşılabilir olan eserlerle tıpatıp benzerlerini yazmakla elde edilemez. Çünkü o dönemde de kimse anlaşılabilir diye geçmişin kopyasını yapmamıştır. Belirli bir süreçten geçmiştir. Bu süreci, bu dönemin sanatçıları da yaşamalıdır ve eserlerinin anlaşılabilir olması için bir takım denemeler yapmalıdır. Brecht, “Gerçeği Yazmanın Beş Güçlüğü” adlı denemesinde, gerçeğin yazılmaması konusundaki düşüncelerini şöyle bir benzetme ile açıklamıştır:

“Yazar gerçeği yazmalıdır. Ama hangi gerçeği? İskemenin bir oturacak yeri bulunduğu, yağmurun yukarıdan aşağıya yağdığı da bir gerçektir. Bir takım yazarlar bu çeşit beylik gerçekleri geveleyip dururlar. Bu zavallılar, batmakta olan

bu geminin duvarlarını natürmortlarla bezeyen ressamlarla benzerler.”(Haldun Taner, “Doğumunun 75. Yıldönümünde Bertolt Brecht”, 1973, s. 5.)

Brecht, burjuvazinin büyük yazarlarının insanlığı mı yoksa burjuvaziyi mi temsil ettikleri tartışmasına da değinmiştir. Bir diyalektikçinin bu soruya hiç zorluk çekmeden yanıt verebileceğini savunan Brecht, kendi yanıtını da vermişti :

“Büyük burjuva yazarları, aynı anda hem burjuva hem de insan oldukları için, yani çelişki dolu kişiler oldukları için, hem insanlığı hem de burjuvayı temsil ederler, burjuvaziyi de insanlık bütünüünün üyeleri olarak.” (Brecht,1996, S.s. 104-105.)

Marx’ın Diyalektik felsefesini yaşamına ve yapıtlarına uygulayan ve tüm yönelmelerini ve eleştirilerini bu doğrultuda yapan Brecht’e göre yalnızca “halkçıyım” demekle de bir şey olmaz; bunun için de bir süreçten geçmek gerekmektedir. Dün halkçı olan bugün olmayabilir, çünkü halk dünkü halk değildir. Eğer bütünüyle gerçekliği anlayan sahiden bir halkçı edebiyatı oluşturulmak isteniyorsa, gerçekliğin hızlı gelişimine ayak uydurmak gerekmektedir.

Brecht’in Marksist estetikten etkilenmesi onun toplumsal tavır ile ilgili açıklamalarına da yansımaktadır. Ona göre gestus, üretim bağlarının, doğal olduğuna inandığımız sosyal ilişkilerimizi ne durumda belirlediğimizi yansıtır. Yaratıcı sanat dünyasını ancak ideolojinin içindeki bir noktadan üretebilir; çünkü, gestusta da abartılmış ideolojik tavırlar bulunmaktadır. Oyunlarında toplumsal düşünceden doğmayan karakter yönelişlerinin varolmamasına çaba gösteren yazar böylelikle kültürel yönlerini de göstermiş olacaktır.

Brecht’in Marksist kuramının amacı, üretim ilişkilerini onu şekillendiren araştırmaların-uygulamaların içinde göstermek ve böylelikle tüketiciyi üretim sürecine yönlendirmektir. Böylelikle sanatçı yalnızca gizli bir anlatıcı ve aktarıcı değil, seyirciden de açık ortaklık isteyen konumdadır. Böylelikle Brecht Tiyatrosu’ndaki yabancılaştırma etkisinin de sadece estetik bir araç olmakla kalmadığı, bu tür araçların algının kapılarını nesnenin bütün olasılıklarına açtığı belirtilmektedir. Brecht için yabancılaştırma etkisi gerçekleri değiştirmeyi sağlayan bir araçtır; burjuva kapitalizmin

ardındaki gerçeklik etkilerini yok eden toplumsal bir taşıyıcıdır. Brecht'in istediği şey, seyirciyi kimildatarak onların, çarpıtılmış insanlar ve nesnelere üretmeye devam eden toplumsal gerçekliği değiştirmeye yönlendirmektir.

“İnsan soydaşlarımızın davranışına karşı duyduğumuz, sanatla uğraşıyorsak kendi davranışımıza karşı da pek sık içimizde hissettiğimiz yadırgama'nın, sanat çalışmalarımızı etkilemesinin anlaşılamayacak bir yanı yoktur. Yalnız ezenlerin değil, ezilenlerin davranışı da yadırgatır bizi. Diyelim bir gebe kadın bulunmaktadır, öyle toplumsal bir düzenin ocağına düşmüştür ki, yaşamın düşmanıdır bu düzen; ancak yine de aman zaman tanımaz, çocuklarını doğurmaya zorlar gebe kadınları. Böyle bir durumda, kadının karnındaki yavrusunu yaşamın değil, ölümün kollarına teslim etmek hakkına sahip çıkmak için savaştığı görülür. Emekçi insanın kendisini ezen güçleri besleyip doyurur, onların daha bir palazlanıp semirmesine çalışır. Biz sanatçılara gelince batmakta olan gemilerin çürümüş tahtalarını boyamaya, onları yeni göstermeye bakarız. Oysa, böylesi durumlarda bizler için, ilgili davranıştaki yadırgatıcılığa bir nesnellik ve ezici bir güçlük kazandıracak çare ve yollar aramaktan daha doğal ne vardır?”(Brecht, 1990, s.178.)

“İnsan, gerçek kadar köktenci olmalıdır.” fikrinin altını özellikle çizen Brecht'in Marksistlik'i birebir bir etkilenme olarak yorumlanır. Brecht'in kuramında eleştirel bakış açısını egemen kılan diyalektik sanattır. Toplumcu Gerçekçilik içine alınamayan Brecht, bu akımdan diyalektik ve sosyal anlamda gerekli gördüklerini almış, fakat gerekli gördüğü eleştirileri de yapmaktan da geri kalmamıştır.

Marksist eleştirel öğretinin Brecht'in sanatına etkisi düşünüldüğünde, Weimar Cumhuriyeti'nin son yıllarında Alman savaş sonrası oyunları için ussal bir yönelime girdiği belirtilmektedir. Duygusal durumları grotesk biçimde vurgulayan Faşizm ve belki ondan daha az olmayarak Marksizm öğretisindeki ussal öğede belli bir duraklamanın Brecht'i ussallık üzerinde daha çok durmaya ittiği bilinmektedir. En ussal oyunlarından sayılan öğretici yapıtları ona göre hepsinden çok duygusal öğeleri içermektedir. Duyguların her zaman belirli sınıfsal temellere dayandığını açıklarken, dışavurum biçimleri her defasında tarihsel, kendine özgü, sınırlı ve bağımlıdır.

İnsanın düşünce yönelimi hakkında, bireylerin gerçek kadar köktenci olmalarını savunan Almanya doğumlu yazar, Marx'a bir nevi gönderme yaparak düşüncelerini açıklar. Marksist eleştireliliğiyle, zaman zaman Toplumcu Gerçekçilik'i de irdeleyen Brecht'in görüşleri eleştirel bakış açısını sürdüren diyalektik sanattır. Toplumcu Gerçekçilik'ten yaralanmakla birlikte, onu geliştiren kuramsal yapısıyla sistemi görünenin ardındaki gerçekle eleştiren düşünceleri bulunmaktadır. Zdanov'un "Belli Sovyet Edebiyat Dergilerinin Yanılgıları" adlı yapıtını okurken Brecht, Zdanov'un edebiyatı ve sanatı belirli bir siyasal düşünce çerçevesine sıkıştırma düşüncesine karşı olduğu için, yazdığı bu yazıyı da "entelektüel vicdanlarının azabını bastırmak için hep bahane olarak dillerine dolamaları" olarak değerlendirmiş, kendi düşüncelerini ise şöyle açıklamıştır:

"Proletaryanın diktatörlüğünde edebiyat, tepki göstererek rahatlatma işlevini yitirir; artık edebiyat, burjuvazinin üretim güçlerini anarşik bir yapıya soktuğu ortamlardaki gibi partizanca bir etki sağlamaz. Kültür tekelinin zorla ortadan kaldırılması sonucu bir boşluk doğar; belli bir süre edebiyat (meslek olarak sürdürüldüğü takdirde) kültürden yoksun kalmış yığınların kültür açlığı ile burun buruna gelir." (Brecht, "Çalışma Günlüğü", S. S. 123-124)

Lunaçarski sanatçı ve yararlandığı kuramsal düşünceyle ilgili olarak, sanatçının öncelikle sosyal ortama olan duyarlılığının gerekliliğinden, dış dünyadan aldığı malzemeleri iç dünyasında işlemlerden geçirdikten sonra kullandığı doğurgan yöntemlerin sağlıklı bir bilinçle yapılandırılması zorunluluğundan söz etmektedir. Ayrıca üretici eleştirel bakış açısıyla nesnel gerçeklikten alınmış, incelemelerden geçirilmiş ve yaratıcının kişisel birikimlerini taşıyan şeyleri yapıtlarında üstün, etkili anlatım olanaklarıyla yeniden üretilmesinin yararını ortaya koymalıdır. Bu nitelikler sanatçının coşkusal, ideolojik çözümlenelerde, sentezlerde nesnel maddenin imgelere yeni kavramlar dizgesine dönüştürülmesinde gözlemlenerek biçimlendirilmelidir.

Bu bağlamda da Brecht'in yaşadığı topluma, toplum koşullarına ve toplumun gidişatına karşı duyarsız olmadığını, bu durumlara Marksist düşünce ile yaklaştığını biliyoruz. Bireyin ve sanatçının harekete geçmesi gerektiğini, ancak bu şekilde savaşılan kapitalizm ve burjuva sisteminin önüne geçilebileceğini savunan, Fritz Sternberg'in "Kapitalizm demokrasi ile değil, kazançla evlidir" sözünü asla unutmayan Bertolt

Brecht, sanatçının ve edebiyatçının yapması gerektiğini düşündüğü yönelimleri ve sürdürmesi gerektiğine inandığı yaşam ve yaratım sürecini, “Proleter Edebiyat İçin Tezler” yapıtında şöyle ifade etmiştir:

“Yazarken mücadele et! Mücadele ettiğini göster! Güçlü bir gerçekçilik! Gerçek senin yanında, sen onun yanındasın! Yaşamı konuşur! Onun urzına geçme! Burjuvaların onu konuşmadığını bil! Sen ama bunu yapabilirsin! Sen yapmalısın! Gerçeğin yalanla örtüldüğü, bir kenara itildiği, makyajlandığı noktaları ara, bul! Boyaları kazı! Monolog sürdürceğine, itiraz et! Çelişki çıkar! Senin argümanların canlı pratik ve pratikteki insan ve olduğu gibi onun yaşamıdır. Korkusuz ol, doğru geçerlidir! İleri sürdüklerin ve önerilerin doğruysa eğer, o zaman, evet o zaman gerçeğin çelişmesine katlanmalısın, zorlukları tüm kötülüğü ile açıkça ele almalısın. Bütün insanlığın davası olan, sınıfın davasını ilerletmek için her şeyi yap; eksik hiçbir şey kalmayın, uymuyor diye kendi sonuçlarından, önerilerinden ve umutlarından vazgeçme; doğrulardan vazgeçmektense, böyle özel bir durumda belirli bir sonuçtan vazgeç ama bu durumda da tüm kötülüğü ile gösterdiğin zorluğun aşılması için diren. Mücadele eden salt sen değilsin, eğer onu mücadeleye heveslendirebilirsen, okurun da seninle birlikte mücadele edecektir. Çözüm yollarını bulan salt sen değilsin, o da bulacaktır.” (Demirer, “Postmodern Müdahale ve Başkaldırı İmkânı”, S.s. 252-253.)

Yapıtları ile kapitalizmin ve burjuva dünyasının iç yüzünü ortaya koyan Brecht, Marksist öğretisi doğrultusunda sosyalizmi savunan, tiyatroyu evrim için bir araç olarak gören; Alman Dışavurumculuğu’ndan, kabare tiyatrosundan, baladlardan, halk güldürülerinden ve Uzak Doğu Tiyatrosu’ndan yararlanarak kendi tiyatro anlayışını oluşturan; edebiyattaki biçimler söz konusu olduğu zaman estetiği ya da gerçekliği değil ama doğrudan gerçekliği sorgulamak gerektiğine inanan, gerçeği doğrudan sorgulamayı bir yaşam biçimi haline getiren, “sizler ilkeleri değil, insanları betimliyorsunuz. O nedenle insanları gösterdiğinizizi göstermelisiniz izleyiciye” diyerek, gerçeklik ve gerçekçilik tartışmasına son noktayı koyup, “Büyük sıçrayışı gerçekleştirmek isteyen, birkaç adım geriye girmek zorundadır. Bugün, yarına dünle beslenerek yol alır” diyerek tarihsel gerçekçiliği Marksist tarih bilinciyle özetlemiştir. Yapıtlarını oluştururken Marksist felsefenin diyalektik maddecilik anlayışını, tarihsel gerçekçiliğini, alt yapı-üst yapı kuramını, yabancılaşma kavramını; ayrıca, Marx ve Engels’in sanat hakkındaki görüşleri doğrultusunda, öz ve biçim anlayışlarını bütünüyle uygulayarak, halk için “dünyayı değiştirmek ve güzelleştirmek” adına çalışmalar yapmıştır.

3.3 “III. REİCH’İN KORKU VE SEFALETİ” , “SEZUAN’IN İYİ İNSANI” , “ARTURO UI’NİN YÜKSELİŞİ” ve “SCHWEİK” OYUNLARINA MARKSİST ELEŞTİREL YAKLAŞIM

3.3.1 III. Reich’ in Korku Ve Sefaleti

III. Reich’ın Korku Ve Sefaleti oyununa Marksist eleştirel açıdan yaklaşırken, öncelikle oyunun bütünüyle tarihsel gerçekçiliği göze çarpar. Oyun, Hitler’in 1933 yılında Almanya’da başa geçmesinden sonraki dönemi gözler önüne sererken, 27 episodda da bu dönemin halkın üzerindeki olumsuz etkisi işlenmiş, insanların bütünüyle güvensiz bir ortam içinde yaşamaya çalıştıkları, toplumsal ilişkilerdeki çelişkinin gerilimi, ulusların önünde III. Reich kimliği ile resmi geçit yapan terör makinelerinin kendi içlerindeki sistemi, her şeyin, dinin bile III. Reich’ın boyunduruğu altına girdiği anlatılmıştır. Epik öğelerin kendini belli ettiği bu oyun, sahnelemenin ötesinde, okuyucu kitlesine de rahatlıkla hitap edebilir nitelikte olup, okuyucunun usunda da bir takım soruların oluşmasına ve yanıt aramalarına sebep olacak özelliktedir. Leibzig’de oyunun sergilenmesinden sonra Brecht’in izleyicilerle ve okurlarla yaptığı bir söyleşide, oyunun tarihi birebir ele alışı ile ilgili kendisine yöneltilen “neden hala bu eski hikayelerle ilgilenmek zorundasınız?” sorusuna verdiği karşılık, bu oyunun ve Brecht Tiyatrosu’nun genel ve önemli özelliğini de ortaya koymuştur: “Gelecekte böyle sorular sorulmasın diye!”

Brecht’in III. Reich’ın Korku ve Sefaleti yapıtını, gazete kupürlerinden ve görgü tanıklarının ifadelerinden yola çıkarak yazdığını anımsarsak, bu tarihsel gerçeklik içinde gerçekliği soyutlama yapmadan imgeleme yoluyla uyguladığını da vurgulamamız gerekmektedir. Örneğin oyunun açılışı Alman geçit törenidir ve buradaki gerçeğin imgelemi, yalnızca bir gamalı haçtır. Alman Geçit Töreni şiirinde izleyiciye, diktatörlük kapsamında oluşan tavırları da verirken, şiirin ilk dizeleri “Beşinci yılda duyduk ki

kendini Tanrı'nın lütfu sayan o hazret..."de Hitler'in toplumsal hareketlilikteki gücü eleştirilmektedir. Ayrıca, geçit töreni yapan kitlelerin kan kırmızı gamalı haçlı bayrakları altında ilerleyişi, anti-faşist dramının izleklerini taşıyarak, insanların cihat ordularının tuzağına düşmüş oldukları gösterilerek, yorgun bedenleri yansılanmaktadır. Gamalı haçın yoksul halka dönük olması da bir imgelemdir; yani, halkın çökük yüzleri ve yoksul görünümleri ile bu bayrağın altında ezildikleri vurgulanmaktadır.

"Halk Birliği" adı altındaki I. Episod, Hitler'in Nasyonal Sosyalist Parti propaganda sürecinde, halkı etkilemek için kullandığı beyin yıkama kavramlarından biri olarak sınıfsal ayrılıkları temsil etmektedir. Hitler için "sınıf" kavramında potada eritilmesi gerekenler, sosyal demokrat örgütlenmeler içindeki insanlar, Marksist görüşü destekleyen ilericiler ve Yahudiler olduğuna göre, bu "Halk Birliği" adı verilen birlikte yalnızca Ari işçilerle işverenler ve damıtılmış Alman halkı kastedilmektedir. 1933'de Hitler'in Hindenburg tarafından başbakanlığa atandığı gecede Naziler Berlin'de kutlamalar yapmış, episoddaki iki SS subayı da bu kutlamadan gelen terör elemanlarıdır. Brecht I. Episodda, SS'lerin repliklerinde sınıf çatışmasına yer vermiş, SS'lerin amacının, alt sınıf olarak kabul edilen Marksistler'in yok edilmesi olduğunu şu repliklerle işlemiştir:

"İKİNCİ: Şimdi halk birliğine geldi sıra. Alman halkının manevi yükselişi en muazzam olmalı, diyorum. BİRİNCİ: Önce Alman insanını, şu ikinci sınıf haşaratından temizlemek gerek. (...)BİRİNCİ: Şu köşede bir Marksist yuvasını basmıştık. Sonradan güya Katolik çırak tekkesiymiş diye tutturdular. Hepsi yalan." (Bertolt Brecht, "III. Reich'in Korku ve Sefaleti", 1997, s. 80.)

İnançlı görünmeye çalışan itaatkar subayların aslında ürkek insanlar olduğu ve halk birliğine olan inançlarının kuşku ile çerçvelendiği 2. SS'in "Halk birliğini başarır mı, ne dersin?" sorusu ile anlaşılmaktadır. Bu kuşkuları doğrultusunda, askerlerin psikolojik yapılarının korku dolu atmosferi de, en ufak bir kuşkuyu kaldıramayacak kadar korkak olmalarını sağlamıştır. Başka bir anlatımla, küçücük bir ses karşılığında ortaya yayılım ateşi eden ve suçsuz insanları öldüren askerler, aslında kendi canlarının alınmasından korkmaktadırlar. Gidecekleri yönün bile farkında olmayan subaylar, faşist

diktatörlük altındaki değişik sınıflardan insanların tipik davranışlarını şüphe, korku ve özgüvensizlik gibi tavırlarla göstermektedirler.

Marksist eleştirel anlamda, tarihsel gerçeklik açısından bu epizodu incelersek, Hitler'in oluşturduğu ordu, I. Dünya Savaşı'ndan sonra hücum birliği özelliği taşıyan bir ordu olduğu için, akıldan yoksun, kendini zeki sanan fakat aslında aylaklar ve işe yaramazlar topluluğundan oluşmuş bir ordudur. Bu bağlamda da yapıtın, tarihsel gerçekliği net bir şekilde uyguladığını söylemek yanlış olmaz.

Hitler başa geçtikten sonra Almanya'da daha belirginleşen sınıf çıkarları, "İhanet" adlı 2. epizodda işlenmiştir. Marx'ın özellikle üzerinde durduğu sınıf çatışması, bu epizodda, burjuva sınıftan olan insanların komünist olan komşularını gammazlamaları ile ortaya çıkar. Rus radyosu dinleyen komşularını Hitler'in askerlerine ispiyonlayan burjuva karıkoca, kendilerini jurnalci olarak görmekten uzak bir tavır içine girmişler, hatta kadın, komşularının başına gelecek şeylerin endişesini duymaktansa, ceketlerinin neden yırtıldığı derdine düşmüştür. Brecht'in genel yazım tarzı içinde, toplumsal sorunları birbirine zıt, çelişkileri oldukça sivriltilmiş sahnelerle göz önüne serdiğini hatırlarsak, bu toplumsal durumların yol açtığı olay ve durumların çelişkili ve tutarsız insan davranışları ile gösterildiğini bu epizod içinde de görebiliriz.

Bir işçinin, Hitler'in adamlarının gammazlama yöntemlerini kullanarak, bir SA'yı alt ettiği bölüm olan "Tebeşir"de, Hitler askerlerinin çıkıp geldiği toplumsal ortam gösterilerek, Hitler'in adamlarının zeki olmadığı, işçi sınıfının aslında aklını kullansa ne kadar üstün olabileceği açığa serilmiştir. Daha önceki bölümlerde de söz ettiğimiz gibi Brecht, Hitler'in başa geçmesinde halkı suçlu bulmuş, asıl sesini yükseltmesi gereken sınıfın yeterince zeki davranmadığını söylemiştir. Bu epizodda SA'ların, Nazi Partisi'nin örgütlü mücadele birliklerini oluşturarak, işçi hareketine karşı her türlü illegal yöntemi kullanırken, kendi sınıflarına da ihanet ettikleri gösterilmiştir. SA'nın aldatılmışlığı, toplum içindeki çelişkileri ile gösterilirken, durumu acıklı bir güldürüye dönüşerek, işçi ile ussal bağlamda karşıtlığı ortaya dökülmüştür. Bu da epizodun asal noktasını belirleyen bir özellik olarak karşımıza çıkar.

Bir “halk düşmanı”nı yakalayıp, üstlerinin gözüne girmek adına karşısına çıkan işçiyi kışkırtma çabasına giren bir SA, işçiyi suçlu durumuna düşürmek için türlü oyunlar düzenlemiş, fakat işçi, uzun yıllar boyuca ezilmişliğinin verdiği bir bilinçle onu kendi silahıyla vurmayı başarmıştır. İşçi böyle bir durumda hem Hitler’i ve rejimini yerin dibine batırmayı hem de Hitler’e karşı olan tavrını saklamayı başarmıştır. Her an ölümle burun buruna olan işçi, çıkarken ironik bir şekilde “Heil Hitler” dese de, bu onun başarısızlığını değil, aksine, onlara karşı sürdürdüğü bir yaşama başarısının göstergesidir. Hizmetçi Kız’ın emeği ile kazandığı paradan bir sülük gibi yararlanarak, Hitler’in halka karşı uyguladığı sistemin, kendi birliklerine karşı uygulandığının farkında bile değildir. İşçi ile SA arasında var olan karşıtlık, birlikte yaşantının çelişkilerini açıklarken, sınıflar arası düşmanlığın kaynağı olan sınıf ayrılığının temsilcisi SA’nın karşısına daha başarı ile çıkmanın olanaklılığını göstermektedir.

Bu episodda, özellikle üzerinde durmamız gereken başka bir nokta daha vardır ki o da, Nazi ajanlarının uyguladıkları yakalama sistemleridir. Yabancılar polisinin şefi olan Dr. Rothmund, Ari ırktan olmayan tüm Almanlar’ın pasaportuna büyük bir Y harfi koymayı önererek, Naziler’in düşünce düzleminde sistematik bir çözüm yolu oluşturmuştur. İşçi ile SA arasında geçen ironik “zekilik” tartışmasında SA, kendini ve yöntemlerini daha akıllıca bulduğunu düşünerek, ağzından bir “yakalama” sistemini kaçırmıştır. Bir sırada, insanların arasında, her hangi bir insanın Hitler’e karşı olduğuna dair bulguya eriştiği anda, o kişinin sırtına tebeşirle çarpı işareti koyduğunu söyler. İşçi tartışmadan galip bir şekilde ayrılırken, Hizmetçi Kız bir soru işareti ile karşılaşır. Birlikte olduğu insan, SA, kendi sırtına da bir işaret koymuş mudur? Farkında olmadan kendi sınıfına ihanet eden SA’nın gazabına uğramaktan korkan bir hizmetçi, burada, ilişkiler arası güvensizliği de gözler önüne sermiştir. Naziler’in yöntemlerini açıklayan SA karşısında, bilinçli bir işçinin korkusu ile, o ana kadar farkına varmadığı gerçekleri kavrayan Hizmetçi Kız’ın bilinçlenmesi, diyalektik bir gelişimi oluşturur.

III. Reich'in Korku ve Sefaleti oyununda tarihsel gerçekliği esas alan Brecht, 4. episod olan "Halka Hizmet"te toplama kamplarında uygulanan "hizmetin" sadizim üzerine kurulduğunu ve Nasyonal Sosyalist görüşün halka hizmet bahanesi ile yargılama yapılmaksızın gözaltına alınan ya da kamplara atılan siyasi anlamda kendine karşıt insanların parodisini sunmaktadır.

"Adalet İşleyişi" adını taşıyan 5. episod, aslında adaletin işleyemediğini, yargının nasıl bağımlı olduğunu sergilemekle birlikte, ekonomik ilişkilerin de bu sistem içinde ne kadar geçerli olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bir yargıcın, karar vermesi gereken bir dava konusunda araştırma bile yapamaz duruma gelmesinden söz ederken Brecht, o yargıcın, o dönem içinde bağımlı olduğu koşullar bağlamındaki çaresizliğini ele almıştır.

Aslında kolaylıkla çözülebilecek bir davada Yargıç, farklı ifadelerle ve farklı yönlendirmelerle karşı karşıya kalır; karşısına yanlış iddianame de çıkar. Bu durumda ne yapacağını şaşırarak Yargıç, danıştığı her kişiden farklı öneriler duyar. Bu durumda da kararsızlığa düşer. Çünkü herkesin söylediği, dönemin gereklilikleri doğrultusunda hem doğrudur hem de Yargıç'ın hayatta kalmasını sağlayacak önerilerdir. Fakat Yargıç da kendi içinde çelişkiye düşer, çünkü kendine gelen her bilgi birbiri ile çelişki içerisindedir. Bunun ötesinde, Marksist düşüncenin temelindeki tarihsel maddeciliğe göre de, üretim güçleri ve üretimi yapan sosyal grupların birbirleriyle ilişkisi, o toplumun ekonomik yapısını oluşturur. Alt yapı denilen bu ekonomik yapı, o toplumun üst yapısı denilen ahlaki, dini ve hukuki görüşleri ile sanat anlayışını belirler. Bu yüzden de bir toplumun üst yapısını ve meydana gelen gelişmelerin nedenini çözümlemek için, alt yapıyı bilmemiz gerekir. Bu episodda da Yargıç'ı çaresizlik içine sokan önerilerin hepsinde önemli ekonomik çıkar hesapları bulunmaktadır. Yani alt yapı çökmüş, bu doğrultuda üst yapı kurumlarından biri olan hukuk sistemi de zarar görmüştür.

Yine aynı episodda, faşistlerin koyduğu bir deyimle karşılaşırız: Irk Kirlenmesi. 1935 yılında Nürnberg Yasaları'ndan sonra ceza gerektiren bir eylem olmakla beraber,

anlam olarak da bir Ari'nin bir Yahudi ile evlenmesi veya cinsel ilişkiye girmesini ifade etmektedir. Üretimi yapan sosyal grupların birbirleri ile ilişkisi de alt yapıyı oluşturan bir öge olduğuna göre, yine alt yapı-üst yapı ilişkisi ile karşılaşırız. Böylesine önemli noktalar Yargıç'ın mantıklı karar vermesini doğal olarak etkiler ve yargı gerektiği gibi işleyemez gerçeği ile yüz yüze geliriz.

Öğretilerin pratikte uygulanamaması, bu durumda da bilimin bilim olmaktan çıkıp bir yalana dönüşmesi 6. episod "Meslek Hastalığı"nda anlatılmıştır. Hitler'in diktatörlüğü, tıp alanında da kendini göstermiştir. İşkenceden harap olmuş bir yaralıya karşı doktor, kendini maskeler arkasına saklayarak, sanki çok doğal bir durummuş gibi yaklaşır. Bu tabloda yaralı kişinin neden işkence gördüğü verilmez fakat doktorun hastaya karşı yaklaşımı ile biz neden olduğunu anlayabiliriz. Operatör hastaya doğru teşhis koymak için özel yaşantısının, yaşadığı koşulların da bilinmesi gerektiğini asistanlarına anlatırken, hastasına koyduğu teşhis ile büyük bir yalancı olur çıkar. Orainenburg'da gelen hastaya "meslek hastalığı" teşhisi, söz konusu ilçede ilk açılmış olan toplama kampı olduğu gerçeğini değiştirmez. Birleştirilmesinde montaj tekniği kullanılan kısacık sahneler, toplumun içinde bulunduğu çelişkiyi gösterirken, oyunun temasını da doğrudan destekler özelliktedirler. Oyunun ismindeki "korku" ve "sefalet", olumlu-olumsuz çatışması ile bütün metine hakimdir.

7. tablo olan "Fizikçiler"de Hitler'in aydınlara yönelttiği saldırı söz konusudur. Bir Yahudi diye, dünya bilimine büyük katkıları olmuş Einstein'ın adını bile söyleyemeyen bilim adamları, yeni teoriler üretmeye çalışmaktadırlar. Marksist eleştirelliğin ilk aşaması olan tarihsel gerçeklik içinde, bunun da karşılığını buluruz. 1933 yılında Hitler başa geçer geçmez aydınların, bilim adamlarının kitaplarını yaktırdığında, o kitaplar arasında Einstein'ın da yapıtları bulunmaktadır. Bilim adamlarının gerçeği bulma çabaları içinde, korkudan gerçeği yadsımaları çelişkisi, yine toplumun bir alt yapı birimi olan üretim güçleri açısından fikir üretmemelerini doğurur ve üst yapının gelişmesini de engellemiş olurlar.

“İrk kirlenmesi” nedeniyle kocasından ayrılmak zorunda kalan bir Yahudi kadının hayat gerçeği 8. episodda anlatılırken, karı-koca ilişkisinin içine bile yalanın girdiği anlaşılmaktadır. Bir profesör olan kadının kocasının, karısını sanki bir aylık geziye gönderirmiş gibi durumun adını koyamaması yine bir çelişkiyi ortaya çıkarır. “Aydın”dır ve aydınlara olan baskıdan nasibini alarak sesini çıkartmamaktadır. Adam, “Bizim gibi aydın canavarlar” derken, Nasyonal Sosyalist bir söylemde bulunmuştur. Demokrat olan ya da faşizme karşı mesafeli duran aydınlar anlamına gelen bu söylemle, aslında kendi çaresizliğini de dile getirmiştir. Ahlaki açıdan yozlaşmış, manevi yönden çürümüş burjuva kesitinin ele alındığı bu bölümde, burjuva ikiyüzlülüğü de işlenmiştir. İnsanların yok edilmesine seyirci kalan karı-koca ilişkisi içerisinde, kadın Yahudi olduğu halde olan bitene karşı kayıtsız davranmakta, adam da karısından ayrılırken, tüm kıyımlara rağmen, sanki kısa bir süre sonra tekrar görüşeceklermiş gibi, karısını tatile gönderir gibi bir tutum sergilemektedir. Bu ikiyüzlülüğün ötesinde, kadın, kocası eve gelmeden önce, ona söyleyeceklerinin provasını yaparken Almanya’nın Hitler sonrası döneminin sınıf kavramını açıklar. Kendi de bir burjuva olduğu halde, sırf Yahudi olduğu için ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Böylesine bir ayırımın ne kadar saçma olduğunu ancak yalnızken söyleyebilmesi ise kendi içindeki çelişkiyi ortaya çıkarır.

“Korku” ve “Sefalet”in başka bir kesiti “Muhbir” tablosunda karşımıza çıkar. Bu tablo, Hitler rejiminin aile içi bile güvensizlik oluşturduğunu göstermekle birlikte, bir öğretmenin korkudan, karşı olduğu düşünceleri bile öğretmeye razı olması gibi acı bir gerçeği işler. Aydın kesimden olan karı-koca Nasyonal Sosyalist sisteme karşıdır ve konuşmaları da bu yöndedir; fakat yanlarında çalışan hizmetçiden sakınarak konuşmalarının ötesinde, oğullarından bile korkar hale gelmişlerdir. Yalnızca çikolata almaya gitmiş olan çocuklarından şüphelenmelerinin sebebi, Hitler’in yasa ile 14-18 yaş arası gençlerin gitmesini zorunlu kıldığı Gençlik Örgütü’nde öğretilenlerdir. Adam ve karısı, her an eve kendilerini tutuklamak üzere birilerinin geleceğinden öylesine korkarlar ki, “aydın” kimliği olan Adam göstermelik olarak gamalı haçı boynuna takmak zorunda kalır. Bu arada, 1935 yılında rahipleri kirletme yönünde yapılan çalışmalara da değinmiştir Brecht. Tüm gazetelerde, rahiplerin homoseksüel oldukları bile yazılmıştır. Adam’ın okuduğu gazetede de bu tür haberler yazıldığı bellidir çünkü

Oğlan babasına “Bütün din adamları yapar mı bunu, baba?” diye sorar. Yani bir tarih gerçeği ile daha karşı karşıya kalırız.

“Siyah Pabuçlar” adlı 10. episodda, yoksul kişilere para ve eşya yardımı yapan devletin, bir yandan da halkı nasıl soyduğu gösterilmiştir. Gençlerin zorunlu olarak gittiği Gençlik Örgütü, gençlerden haftalık para almaktadır. Karşılığında da bazı vaatler verirler. İşçi kadın ve kızı o kadar yoksullardır ki, bu parayı veremezler. Fakat bu yoksulluklarına rağmen, Hitler’in halkı susturmak adına yaptığı göz boyayıcı yardımları kullanmayarak, korkusuz bir şekilde yaşamlarını sürdürürler. Toplumsal yapı içinde, sınıf çatışmasında her zaman ezilen yoksul insanların –da- onurlu olduğu gösterilerek, burjuva sınıfına bir atıfta bulunulmuştur.

Führer’in çalışma kamplarında farklı mesleklerden insanları postal ve kuru ekmek karşılığında omuz omuza zorla çalıştırması, Postabaşı’na göre sınıf farkının olmadığı anlamına gelmektedir. “Çalışma Kampı” adlı 11. episodda, bir öğrenci ile genç bir işçi birlikte çalıştırılırlar. Öğrenci doktor olacaktır fakat bu “omuz omuza” çalışmak, sınıf farklılığını ortadan kaldırmak yerine, öğrencinin kendini tatminine sebep olmaktadır. İşçinin aldığı tek şey ise, yalnızca bir seneliğine, üst sınıftan birinin de onun giydiği kıyafetleri giyip, aynı işi yapmasıdır. Oysa işçinin istediği, çalışması karşılığında ücret almaktır. Tabii ki böyle bir talepte bulunmaya da hakkı yoktur işçinin. Çünkü bu konuda ağzını açtığı anda, bilinmeyen bir yere götürölme ve bilinmeyen bir şekilde ortadan kaybolma durumu vardır. Marksist eleştirel bağlamda bu episodda önemli olan konu, “sınıf çatışması” olarak belirir ve Marx’ın özenle üzerinde durduğu bu “sınıf” kavramının özellikle belirlediği bir episod olma özelliğini taşır.

İşçiye, daha genel anlamda topluma yapılan Hitler rejiminin baskısı, 12. episod olan “İşçinin Saati”nde de belirgin bir şekilde işlenmiştir. Alman radyo istasyonu, tek elden siyasal anlamda hizmet aracı olarak yönetildiği için, doğal olarak rejimi destekleyen, eski rejimi kötüleyen bir yayın formatı içindedir. İşçilerle röportaja gelen radyo görevlilerin yönelişleri bu doğrultuda iken, işçilerin yönelişleri ise haklarını istemek doğrultusundadır. Nasyonal Sosyalist sistemde Halk Birliği’ni oluşturmak adına “kol

işçileri” ile “kafa işçileri”ni kaynaştırmak gibi bir plan yapılmıştır. Bu tabloda da bu plandan söz edilir. Bu noktada Marx’ın “emeğin metalaşması” kuramı hatırlanır. Kafa işçilerinin ürettikleri düşünce de, kol işçilerinin herhangi bir eşyayı üretirken harcadıkları efor da, Nasyonal Sosyalist sistem içinde meta haline gelen emeğin sömürülmesi olarak belirmiş ve emek yalnızca metazori bir şekilde Almanya’nın kalkınması adına kullanılmıştır.

Sınıf kavgası içinde, ekonomik anlamda çökmüş bir işçi ailesinin durumunun açıldığı 13. episod “Sandık”ta, bulaşıcı hastalıktan ölenlerin konulduğu veya ülkelerarası ölü taşımacılıkta cesedin uzun süre saklanması amacıyla kullanılan çinko tabut içerisinde, işçinin cesedi SA’lar tarafından eve teslim edilir. İşçi, giriştiği sınıf kavgasında teslim olmadığı için bir şekilde öldürülmüştür. Çinko tabutun kullanmalarının sebebi ise, cesedin ne halde olduğunun görülmemesini sağlamaktır. Oyunun 11 tablosunda işçilerin sömürülmelerini, bir biçimde direnişlerini, ezilmelerini işleyen Brecht, işçilerin çalışmaları karşılığında aldıkları ücretin ne ölçüde olduğuna da değinmiş, bir işçi ailesinin ekonomik anlamda nasıl zor durumda olduğunu episodun başında, Kadın’ın replikleri ile vermiştir: *“KADIN: Yalnızca aç bırakmayacak kadar bir ücret veriyorlar, demişti. Yalan değil ki. Büyüğün ciğerlerinde ince hastalık var, süt bile alamıyoruz. (...)*”

Uluslararası işçi hareketinin marşını söyleyen işçilere yapılan işkenceyi konu alan 14. episod “Enternasyonal” de, gördükleri işkenceye rağmen hala yollarından ve inançlarından sapmayan iki işçi modeli ile karşılaşırız. İşkencenin fizikselliğinin ötesinde, kırbaç cezası ile tehdit edip, bir işçiyi işçi tarafından dövdürerek, psikolojik açıdan da yıpratma girişimi olduğu gösterilir. Fakat “Uyan artık uykudan uyan, uyan esirler dünyası” diye başlayan işçi marşı, işçilere her şekilde birlikte olmalarını sağlayacak bir güç verir ve SS’ler çaresiz, onları susturmak için saldırıya geçerler. Tarihe bakarsak, Hitler rejimine karşı çıkan her kesimden insanın, yalnızca Yahudiler’in değil, toplama kamplarında işkenceye maruz kaldıklarını görürüz. Bu bağlamda da yine tarihsel bir gerçeklik ile yüz yüze geliriz. Marx ve Engels’in “Hayatı belirleyen bilinç değil, bilinci belirleyen hayattır” cümlesini hatırlarsak, yaşamda insanların, maddi

üretimlerini ve ekonomik ilişkilerini geliştirerek, hem kendi öz gerçeklerini hem de düşünceleri ile birlikte düşüncelerinin ürünlerini de korudukları sonucunu, işçi marşını söyleyen ve işkencede bile fikirlerinden vazgeçmeyen işçilerde görebiliriz.

“Serbest Bırakılan” adlı 15. episodda, düşüncelerinden ötürü hapse atılmış fakat bir süre sonra bir şekilde serbest bırakılmış bir işçinin, çevresindeki insanlar tarafından, güvensizlik dolayısıyla dışlanması söz konusudur. Tutuklanıp işkence gören bir işçinin, yaşadıkları doğrultusunda, arkadaşlarını gammazlayıp gammazlamadığı bilinmemektedir. Ne söylese inanılmayacaktır. Kadın ve Adam, Serbest Bırakılan’a karşı hiç açık vermek istemedikleri için, biri burjuva diğeri Hitler yayın organı olan gazeteler hakkında konuşurken bile, Serbest Bırakılan’ın sorduğu soruyu yanıtlamazlar.

“SERBEST BIRAKILAN: Mottenpost’ta pek bir şey yok.

KADIN: Völkische’nin yazdığı kadar onda da var ama.

SERBEST BIRAKILAN: Ve Völkische’de de Mottenpost’un yazdığı kadar var, değil mi?

ADAM: Akşamları pek okuyamıyorum. Yorgunluktan.”(Bertolt Brecht, “III. Reich’in Korku ve Sefaleti”, 1997, s. 106.)

1936’da yalnızca Nazi Partisi’nin seçime girmesine izin verilisinin ele alındığı 16. episod “Seçim”de, Führer’in çağrısı ile Almanya’nın şerefi için, oy kullanması gereken kişilerin yoksul çehreleri ve askerlerin sandık başkanı olduğu oylamanın baskı altındaki traji-komik durumu gösterilmektedir.

17. episod “Yeni Elbise”de Führer’in halkın kullandığı hammaddeleri kısıtlayarak, savaş sanayisinde kullanması sonucu, Adam ve Kız üzerinde, tüm halkın yağmurda bile dağılan suni elyaftan yapılmış giysiler giymek zorunda bırakıldığı anlatılmıştır. Üstelik bu kullanışsız kıyafetlerin yine halkı soymak adına kullanıldığı da anlaşılır; çünkü, basit bir kumaş çok pahalıya satılmaktadır. Hitler rejimi, Alman ırkının yaşama koşullarını iyileştirmek yerine hasta etmektedir.

Yoksuldan alıp yoksula vermenin adını “yardım” koyan Hitler rejimi askerlerinden iki SA, yaşlı bir kadının kızıyla oturduğu eve yardım paketi ile gelirler. Patates, bir yün fanila ve elmanın bulunduğu bu paketten elmaları kız hariç, hepsi yerken, yaşlı kadının ağzından kaçırıldığı ufacık bir söz, üç aylık hamile olan genç kadının tutuklanması ile son bulur. Kızın suçu, yalnızca hesap yapan ve hayatın pahalandığını belirten bir kocaya sahip olmaktır. SA’ların bu ev için yaptıkları yorum ise, cahilliklerini komik bir şekilde gözler önüne sermiştir. “Tam bir Marksist yuvasıymış meğer bu girdiğimiz.” der ve arkasından hesap defterini görmek ister. Genç kadının evin hesabını tutan bir deftere sahip olması, onu Marksist yapıp çıkarmıştır ve Marksistler’in de yok edilmesi gereken bir sınıf olduğunu söyleyen Hitler’in, daha önce sınıfları omuz omuza çalıştırıp, bu kavramı ortadan kaldırmak istemesi ile çelişmektedir.

Hapishanede iki fırıncının diyaloglarıyla yasa maddeleri ile sistemin içinde eriyen bireylerin çaresizliği anlatılmakta, Hitler rejimi öncesi ve sonrası arasındaki fark komik bir biçimde sergilenmektedir. Hitler’in yargıya el koyarak ekonomik ilişkileri de belirlediğini, “Adalet İşleyişi” episodunda belirtmiştik. “İki Fırıncı” episodunda da bu yargı sisteminin ne yönde çalıştığı ortaya çıkmaktadır. Her şeyin içine yalanın karıştığı bir sistem içinde yaşayan insanlardan biri dürüst davrandığı zaman hapse girerken, bu sistem öncesinde sahtekarlık yapmış olan insanla aynı seviyede tutulmaktadır.

Marksist eleştirel yöntemin sosyal ve ekonomik nedenlerle açıklayıp yorumladığını, politik açıdan yargılamasına örnek olarak gösterilebilecek 20. episod, Hitler döneminin katı ekonomik yaptırımlarına ve tasarruf tedbirlerine, ordunun silahlanması adına yapılan dört yıllık plana bir göndermedir. Dört yıllık planda tarıma ilişkin sert talimatlar kaynakların kullanımı açısından, köylüyü açlığa mahkum etmiştir. Köylü’nün son repliği, devlet sistemi içinde ne denli anlamsız kurallar ve yasalar olduğunu belirtirken, emekçi kesime ait olan bir kişinin daha, ne tür baskılarla karşılaştığını anlatmaktadır.

“KÖYLÜ: (...) onlar köylüden yana değilse, köylü de onlardan yana değil. Kendi mahsulümü onlara teslim edeceğim, sonra yemi pahalıya alacağım ha? Neymiş, o

haydut top alacakmış. (...) Mahlukat aç kaldı mı, devlet mevlet yok demektir.”
(Bertolt Brecht, “III. Reich’in Korku ve Sefaleti”, 1997, s.s.154-155)

“Eski Muharip” episodunda, seçmen kitlesini oluşturan bireylerin, ülkede ortaya çıkan açlık ve baskılar sonucunda Hitler’e oy vermelerinden pişman oldukları anlaşılmaktadır. Çünkü, yiyecek alabilmek veya satabilmek için evlerini, dükkanlarını ipoteklemek zorunda kalan insanlardan kimi, çıkış yolu bulamadığı için intihara sürüklenmektedirler. Maddi ve ruhsal anlamda yoksullaşan, kurtuluş yolunu ölümden bulan bir kasabın karşısına, küçük burjuva sınıfından birini de koyarak Brecht, sınıflar arası çelişkiyi de işlemiştir. Kasabın sinir krizi geçirmesine anlam veremeyen Küçük Burjuva, bu kriz sonucu kasabın yaptığını “dikkatsizlik” olarak değerlendirir ve ülkede olan bitene karşı kayıtsız tutumunu sürdürür. Bir yanda tepki gösteren, diğer yanda ise tepkisiz bir insanın karşıtlığı bulunan bu episod, sistemin de tutarsızlığını sergilemektedir.

Ölmekte olan bir adamın kulağına söylenen sözlerle, yine yalanın olduğu bir hayat gerçeğinin aktarıldığı “Dağ Öğretisi” adlı 22. episodda, Hitler’in dini bile baskısı altında ezdiği anlaşılmakta, dinin kitaptaki öğretilerinin değil, sistemin çıkarları doğrultusunda din kisvesi altında oluşturulan savaşçı anlayışın halkça kabullenilmesinin amaçlandığı görülmektedir. Oğlu SA olan bir işçini ölmeden önceki son sözleri “barış” üzerineyken, rahibe sorduğu sorulardan, rahibin korkusu yüzünden, yanıt alamamaktadır. Ayrıca söz konusu rejimde, balıkçı olan işçinin sağ duyusu ve bilinçli tutumu izlenmekte, ölmek üzereyken, Hitler’in savaş için halkı sömürdüğünü dile getirmekten çekinmemektedir.

“BALIKÇI: Hepsi dolandırıcı, biliyorsunuz. Ben takama motor alamıyorum. Onlar uçaklarına motor takıyorlar. Savaş için, boğuşmak için. Bense motor olmayınca kötü havada kalakalıyorum. Dolandırıcı bunlar, savaş çıkaracaklar!” (Bertolt Brecht, “III. Reich’in Korku ve Sefaleti”, 1997, s. 162.)

23. episod “Parola”da, gençlerin gitmesinin zorunlu kılındığı Hitler Gençliği lokallerinde, gençlerin beyinlerine Nazi öğretileri şırınga edilmekte ve bu öğretiler için canlarını feda etmeleri istenmektedir. Brecht, eleştirel bakış açısıyla Hitler Gençliği’nin

programlarında ölümün zenginler ve Nazi ideolojisi için olduğunu belirterek, lokaldeki gençlerin korkaklık ve çaresizlik içinde yetiştirildiklerini vurgulamaktadır.

Başka bir faşist diktatör olan General Franco'nun İspanya'daki savaşını destekleyen Hitler'in Almeria'daki savaşını, Hitler'in askerleri kışlalarda duyarlar. İki asker arasında geçen diyaloglardan anlaşıldığı üzere, Hitler halkı aç tutarken, ordusunu da iyi savaşılabilmeleri için en güzel yemeklerle beslemektedir. Bu da, çaresiz halkın savaş makinelerinin hizmetine girmesine sebep olmaktadır. Toplumsal bir çelişki daha ortaya çıkar bu episodda. Aileleri açlıktan kıvranan askerler, ordudan aldıkları yiyecekleri gizli-saklı yemektedirler.

Savaş ekonomisi, ülkedeki bir çok işsize iş imkanı doğurunca, sefalet içinde yaşayan insanlar sorgusuz-sualsiz bu işyerlerinde çalışmaya başlarlar. Fakat ürettikleri mallar savaş içindir ve üretirken bunun bilincinde olmadan çalışmaya devam etmektedirler, ta ki kendi canları acıyınca dek. İspanya'da Franco'ya destek olarak giden Alman askerlerinin ölüm haberleri, arkasındaki bir çok gerçeği de ortaya çıkartır. Savaşılan tarafın eline geçmesinden korkulan askerler, karşı tarafta konuşmasını diye, silah arkadaşları tarafından öldürülmekte ve şehit olduğu söylenmektedir. Üreten insanın, böylesine faşist bir sistem içinde, ürettikleri ile neredeyse katil olması söz konusudur. 25. episod "İş Sağlamak"ta, kapitalist sistem içinde, para neredeyse iş oradadır mantığı ile hareket eden büyük sermaye sahiplerinin, savaştan da çıkar sağlamak adına bir çok fabrika açtıkları, işsiz, aç ve yoksul olan halkın da çaresiz kalarak bu işlerde çalışmak zorunda kalışları işlenmiştir.

1935 yılının haziran ayında savunma planı olarak çıkartılan zorunlu tatbikatların işlendiği "Zehirli Gaza Karşı Çare Ne?" adlı 26. episodda, gelecekte olacağı planlanan savaşa karşı alınan tedbirlerin aslında bir kandırmaca olduğu da anlatılmıştır. Halka kendilerini korumaları için dağıtılan gaz maskeleri, aslında hiçbir işe yaramamaktadır. Bu noktada da Hitler'in, kendisine oy veren halkı hiç acımadan kolaylıkla gözden çıkarabileceği gerçeği ile karşılaşırız.

27. episod “Halk Oylaması” da başlı başına bir yalandır. Başka bir anlatımla, insanlara zorla kabul ettirilen “Tek Halk, Tek Reich, Tek Führer,”e “evet” deme durumuyla gerçekleştirilen bir seçimin sonucunun ne kadar doğru olduğudur. Genç ve yaşlı işçi aralarında konuşurlarken, Hitler’in kendisine koskoca bir ordu toparlayabilmesi karşılığında, sol görüşe sahip olan insanların paramparça oluşlarını dile getirirler. Tarihte de Hitler zaferini yanındaki insanlar sayesinde kazanmıştır. Oysa sol görüşe sahip olan insanlar ise hedefi şaşırılmışlar, birbirleri ile çatışıp durmuşlardır. Brecht oyunlarında yönetenleri değil, yönetilenleri; ezenleri değil, ezilenleri işlediği için, Hitler’in ve düzeninin ezdiği insanlardan olan işçilerin çaresizliklerini sergilerken, idam mahkumu bir babadan gelen mektupla kendilerini toparlamalarını sağlayarak, bir ölçüde işçilerin harekete geçmesini sağlamıştır. Mektuptaki görüşler, var olan sınıf çatışması içinde, yılmadan hakkın savunulması gerektiği doğrultusundadır. İşçilerin ezilmesine dur demek gerekmektedir ve burada da aklımıza hemen Marx’ın eşitlikçi ilkesi gelir. Sınıf yoktur, insan vardır. Bu bağlamda da işçi hiçbir zaman işçi olduğu için suçlu olamaz.

Brecht, sahnelerin özenli çözümlenmelerinin, sergilenen durumların diyalektik örgüsünü ortaya dökmeye çalışırken, halkın artması gereken direnişinin karşıtlıklarla gelişmesini öngörmektedir. Oyunun politik boyutu düşünüldüğünde, halkın sadece güçsüzlüğünü, aşağılanmalarını değil, Hitler yönetimine karşı olan direniş yöntemlerini de göstermektedir. Marx’ın emeği, işçinin yaşam etkinliği olarak değerlendirdiğini, işçinin bu şekilde yaşamını ortaya koyduğunu, yani işçinin, gerekli geçim araçlarını sağlamak için yaşam etkinliğini satmış olduğunu söylediğini hatırlarsak, işçinin, varolabilmek, yaşayabilmek için yaşam etkinliğini satması doğrultusunda işçi için çalışmak bir yaşamın bir parçası değil yaşamın feda edilmesi anlamına gelir. III. Reich’in Korku ve Sefaleti oyununa Marksist eleştirel yaklaşımla baktığımızda, Marx’ın düşüncesinin aynısı ile karşılaşırız. Brecht, 27 episodun 11’inde yaşamını feda eden işçilerin ezilmelerini işleyerek, bu duruma bir dur demenin zamanının geldiğinin altını çizmektedir. Marksist doktrine göre sanat insanın maddi ve ruhsal anlamdaki yoksullaşmasını en belirgin biçimde ortaya koyarak, insanlara yaşadıkları yabancılaşmayı aşma bilincini ve gücünü verir. Brecht de bu yapıtında, bilinçlendirdiği

seyircinin harekete geçmesi adına, her episodda bu öğretiden yola çıkmıştır. Brecht, yaşamın gerçek değerinin, insana yaraşan sosyal, ekonomik, politik koşulların yeniden canlanabilmesinin Hitler kanserinin yok edilmesine bağlı olduğunu eleştirel bir yaklaşımla sergilemiştir.

3.3.2 Sezuan'ın İyi İnsanı

Üç tanrı, yalnızca 1 iyi insan bulmak umuduyla yeryüzüne gelirler. Brecht'in Kutsal Kitap'tan aldığı bu öykü, kitapta İbrahim'in önce 50, sonra 45,40,30,20 ve en son 10 insan aramasıyla geçer fakat kapitalist sistemin yozluğu içinde Brecht'e göre 10 bile fazla olduğu için, bu sayı 1'e inmiştir. Tanrıları Sezuan'da Sucu Wang karşılar ve onlara kalacak yer arar. Nereye uğrarsa, kime sorarsa terslenir, kovulur. Kimse Wang'a güvenmez, evini ya da malını başkaları ile paylaşmak istemez. Bu arada Wang'ın masrafasının iki dibi olduğu tanrılar tarafından fark edilir ve Wang için "iyi" diye düşünürlerken, fikirleri değişir. Wang tüm korkusuyla tanrılara kalacak yer ararken fahişelik yapan Shen Te'ye sorar. Bir gün sonra kira ödemesi olduğu için o gece de çalışmak zorunda olan Shen Te, tanrıları evinde konuk etmeyi kabul eder. Tüm dürüstlüğü ile tanrılara her şeyi anlatan Shen Te'ye tanrılar, konaklama ücreti olarak bir miktar para verirler. Shen Te de bunu tanrıların armağanı olarak kabul eder ve artık bütünüyle "iyi bir insan" olarak yaşayacağına dair kendi kendine söz verir.

Fakat, Shen Te'nin yoksulları, aşırı zenginleri ve işsizleri bulunan yozlaşmış sosyo-ekonomik sistem içinde verdiği bu sözü tutması olanaksızdır. Düzen, kendilerine varoluş fırsatı tanımadığı için, Shen Te'nin aşık olduğu pilot da, Sezuan halkı da ahlaki anlamda yozlaşmışlardır. Hırsızlığı, dolandırıcılığı, yalanı ve çıkarlarını her türlü ahlaki değerden yüksek tutan halk, kapitalist sistem içinde bir şekilde ayakta kalmayı başarabilmekte, zararı ise Shen Te gibi iyiler ve iyilikler görmektedir.

Shen Te, tanrıların kendine verdiği parayla bir tütüncü dükkanı açar. Sosyo-ekonomik sistem içinde en alt seviyedeysen, vücudunu bir meta olarak satarken; işçi sınıfının bir üstü olarak kabul edilen küçük burjuvaların seviyesine yükselmiş olur. İş sahibi olarak da artı değer elde edebilmek için alıp da karşılığında bir şey vermemesi gereken Shen Te, iyi insan olarak kapitalist sisteme ayak uyduramaz. Tüm tanıdıkları tarafından sömürülmeye ve zarar görmeye başlar. Dükkanı istila edilir, marangoz daha önceki kiracının yaptırdığı rafların parasını ondan almak ister. Mülk sahibi kira sözleşmesi yapacakken, orada bulunan insanlar işsiz olduğu için, başka bir kimsenin kefil olmasını isteyerek sistemin bir başka gerçeğini daha açılmış olur. İnsanlar arasında büyük bir güvensizlik oluşu da kapitalizmin bir sonucudur. İnsani bir değer olan “güven” yerini parasal değer olan “iş”e devretmiştir. Bu yüzden de iş-güç sahibi bir kişinin kefilliği zorunlu kılınır.

Aç insanlara, işsizlere iyilikle yaklaşan Shen Te, kullanılmaya başlanınca, tam düzen adamı olan bir kuzene ihtiyaç duyar. Shui Ta olarak karşımıza çıkan kuzen, Shen Te’nin yaşamda ayakta kalabilmesi için, sömürü düzeninin gerekliliklerini yerine getirir. Dükkana yerleşenleri kovar, marangozun istediği parayı vermeyip, hırsızlık yaptığına şahit olduğu tanıdıklarını polise teslim eder. Kuzenin polis ile kurduğu dostluktan güç alarak Polis, varlıklı bir berber olan Shu Fu’nun Shen Te’de gözü olduğunu söyler. Shu Fu parkta buluşmak üzere Shen Te’yi beklemektedir.

Shen Te berberle buluşmak için parkta giderken, kendini ağaca asmak üzere olan bir gençle karşılaşır. İşsiz bir posta pilotu olan Sun, Pekin’de pilotluk işini alabilmek için ihtiyacı olan 500 Doları bulamamaktadır. Yağmurdan sakınmak için Sun’un bulunduğu ağacın altına giden Shen Te ile Sun arasında duygusal özellikler taşıyan bir konuşma geçer. Shen Te için bu ilktir. Yaşamını kendini satarak kazanmış bir kadın olduğu için, bu konuşmadan büyük zevk alır. İlk defa maddi çıkar gözetmeksizin bir erkekle konuşmuştur. Sun’dan ayrılırken, kuzeninin onun için para bulabileceğini, bunun için dükkana gelmesini söyler. Yolda karşılaştığı Wang’dan da, çaresiz kalmış bir insana yardımcı olabilmek için desteğini ister. Daha sonra da insanın iyi şeyleri güç ve şiddet

kullanmadan yapamayacağını anlatan bir şarkı söyleyerek, seyircinin önünde Shui Ta kostümünü giyer.

Tütüncü dükkanına gelen Sun, karşısında Shui Ta'yı bulur. Shui Ta, Sun'un ve Shen Te'nin geçimini sağlamak için, tütün toptancısı olan Mi Tzü ile dükkan karşılığında 300 Dolara anlaşma yapar. Sun, büyük bir yüzüzlükle parayı cebine indirir. Kalan 200 Dolar için de çözüm yolu bulmuş olan Kuzen, Sun'un Shen Te'yi Pekin'e götürmeyeceğini, amacının yalnızca parayı alıp gitmek olduğunu öğrenince, bu evlenme işinin olamayacağını söyler. Sun ise paranın kalanını Shen Te'den alacağına emin bir şekilde dükkandan ayrılır. Kuzen, çaresiz bir şekilde dükkanın battığını berbere söyleyerek Shen Te için yardım ister. Bir yemek karşılığında yardım edeceğini söyleyen berberle buluşmak üzere üstünü değiştirmiş olan Shen Te ile Sun tekrar karşılaşırlar. Sun, amacına ulaşmak için o yağmurlu gündeki aşklarını tazeler. Shen Te de, ona tekrar aldanarak berberle değil, Sun ile çıkar.

Kalan 200 Doları afyon satarak elde etmeyi düşünen Shen Te, insanları zehirlenmenin yanlış olduğunu düşünerek fikrinden vazgeçer ve Sun'un da bunu anlayacağını düşünür. Fakat Sun onu terk eder, dükkanın satışından aldığı 300 Doları da içkiye yatırır. Shen Te ise batmış bir şekilde dükkanında kalan eşyaları toplarken birden başı döner ve hamile olduğunu anlar. O sırada çöpten topladığı yemekleri yiyen bir çocukla karşılaşınca, çocuğunun geleceği için Kuzen Shui Ta'ya ihtiyacı olduğunu söyler.

Aradan bir süre geçtikten sonra, şişmanlamış Shui Ta, karanlık işler çevirerek tütüncülük işini büyütüştür. Sun da yanında çalışmaktadır, üstelik iyi bir konuma yükselmiştir ve uçma sevdasını unutmuştur. Sun'un, Shui Ta'nın yanından giderken, Wang'ın gelip, Shui Ta'yı Shen Te'yi öldürmekle suçladıktan sonra, Shui Ta'nın içerideki bölmede ağlamasını duyması, Shui Ta'nın cinayetten yargılanmasına sebep olur.

Shui Ta, yargıç kılığında giren tanrıları tanır. Önce gerçeği açıklamaz, yaptığı her şeyin kuzenini korumak adına olduğunu söyler. Fakat Shen Te'nin duruşma sırasında da orada olmaması durumunda gerçeği açıklamak zorunda kalan Shui Ta maskesini çıkartır

ve tanrılardan yardım ister. Tanrılar şaşkınlık içindedirler. Kasabanın iyi insanı olarak buldukları kişiden tüm kasaba nefret etmektedir. Tanrılar pembe bir bulutla göğe yükselirken, Shen Te'nin yaşamda ayakta kalabilmesi için kuzeninin ayda bir gelmesini söylerler.

Brecht Tiyatrosu, Marksist düşünceden yola çıkarak, toplumsal çelişkileri sergileyip sınıf çatışmasını ele aldığı için, bu oyunda da çatışma açıkça görülmektedir. Gerçekte, kapitalist sistemin cisimleştirdiği insanların yaşadığı bir sorun olan kişilik bölünmesini Brecht, aynı insanın kişisel ahlak benliği ile sistem içinde ayakta kalabilmek için oluşan benliği çatıştırarak göstermiştir. Biri kendini zor duruma düşürerek bir aileye kalacak yer sağlarken, diğeri aynı aileyi hapse attırır. Biri hayattan umudu kesmiş bir insanı (Pilotu) hayata bağlarken, diğeri zarara uğrayan her kimseyi gözden çıkartır. Biri zarar gören biri (Wang'ı) yararına yalancı tanıklık etmeyi kabul ederken, diğeri bu sorumluluğu üzerine almaz. Biri aşkına ve aşığına güvenirken, diğeri mantıklı bir evliliğin olmasını salık verir. Biri güven duyduğu işlerde ve insanlarda hayal kırıklığı yaratmazken, diğeri elde etmek istediği şeyleri hile ile elde eder. Biri yaşamda ilerlemek isteyenlere yardım ederken, diğeri kendi çıkarı için herkesi hatta çocukları bile kullanır. Biri yaşamını çocuğu üzerine kurmuş ve her şeyi çocuk için yaparken, diğeri bu tür sevgileri hor görüp istismar eder.

Kapitalist burjuva sistemi içindeki insanlığın bu çelişkisi, insanın varoluşunun trajik görünümünü sergilerken, Brecht, sosyo-ekonomik koşullar yüzünden sömürülenin ve yoksul olanın da insanlığını yitirdiğinin altını çizmiştir. Sekiz kişiden oluşan aile, kapitalizmin gelişmesi sonucunda, gerekli işgücünün kırsal alanlardan kente göçünü temsil eder. İş alanları ile köyden kente göçün yoğunluğu arasındaki dengesizlik, az gelişmişliğin göstergesi olduğuna göre, Sezuan'ın da az gelişmiş bir yer olduğu söylenebilir. Kapitalist sistemin örgütlenmesinin epik anlamda uygulanması için tüm çelişkileri içinde barındıran Sezuan'daki Polis, tüm insanların güvenliğini sağlayacak eşitlikçi bir polis değildir, sistem içindeki görevini kapitalizmi savunarak yerine getirir. Marangoz, kapitalist sistem içindeki endüstriyel üretimin temsilcisi iken, halı tüccarı olan karı-koca da ticari sermayenin temsilcileridir. Sermayenin kentsel örgütlenmesi,

beraberinde taşınmaz malların fiyatının artması durumunu da getirdiği için, mesleği berber olan Shu Fu'nun zenginliği, emeği karşılığı elde ettiği bir kazanım değil, sahip olduğu gayrimenkulların sermayenin içindeki değeri karşılığında aldığı bir karşılıktır.

Oyunun başında işsiz olan Pilot Sun, mesleği ve söylemleri ile aslında bir insanın özlemlerini gösterir. En azından bir kişinin bu sefalet tepeden bakabileceğini söylerken, bu amacına ulaşamaz. Çünkü uçuş koşullarını kendi ayarlayamadığı bu iş de yabancılaşmış emek olup çıkmıştır. Mesleği gereği kapitalist toplumun içinde değil, göklerde olan, dolayısıyla doğanın bir parçası olmuş olan Sun, yozlaşmış sistem içinde varlığını sürdüremez. Sistem içinde doğal olan tek gerçek ölümdür. Bu yüzden intihar etmeye karar verir. Fakat eline para geçer geçmez, Sun'un da kişisel benliğinin yozlaşması gerçekleşir. Shui Ta'nın işlettiği büyük tütüncü dükkanında çalışmaya başlayan Sun, küçük burjuva olma yolunda ilerlerken, bir zamanlar dükkanına el koyup uçma özlemini gerçekleştirmeyi planladığı Shen Te'yi unuttur gider. Çıkarıcı ve bencil bir işverenin yanında çalışmasıyla, hırslarının kurbanı olan Sun'un, Shen Te ile ilişkisi de, burjuva toplum düzenindeki çıkar evliliklerinin trajikomikliğini yerer niteliktedir.

Bozuk bir toplum düzeni olan kapitalizmin kapsamlı bir eleştirisini yapan Sezuan'ın İyi İnsanı adlı oyunda “yabancılaşma” kavramının üzerinde de durulmuştur. Shen Te ve Shui Ta arasındaki yabancılaşmaya örnek olarak, Shen Te'nin sevgisini kanıtlamak üzere, havanın yağmurlu olmasına karşın, Sucu Wang'dan su alması, ileriki sahnelerde ise Shui Ta'nın almaması verilebilir. Bu noktada, Sucu Wang'ın durumunu da Marksist açıdan değerlendirebiliriz. Wang için yağmur, doğanın dünyaya yaptığı iyiliklerden biri değildir. Bu yüzden yağmurlu havada bile işini yapmaktadır. Eğer bir nimet olarak görseydi, sattığı metanın değişim değeri değersizleşirdi. Küçük esnaf olan Wang için bir yıkım anlamına gelen kapitalist sistemin bu gerçeği, artı değer sağlamak amacıyla artık-ürünün elden çıkarılması ile artık-üretim krizi, tüketicinin yüksek olan ücreti ödemesiyle çözülmüştür. “Yabancılaşma”nın fiziksel ortamının belirlediği önemli bir sahne vardır ki o da, Shui Ta'nın tütün fabrikasıdır. Tütün balyaları insanlar tarafından denetlenirken, insanlar da insanlar tarafından denetlenmektedir. Hiçbir şekilde ahlaki boyutu bulunmayan bu üretim ilişkileri içinde var olan tek gerçek, ekonomidir.

İnsanların sebebini saptayamadıkları bu denetim ortamı da yabancılaşmanın fiziksel ortamını oluşturur. Çalışan işçilerin söyledikleri “Sekizinci Filin Türküsü” fabrikanın üretiminden çok, baskıcı denetiminin ön planda olduğunu anlatmaktadır. Bir sürü file hükmeden ve dış darbesiyle tüm filleri çalıştıran Fillerin Şahı Toomai'den söz eden bu türkünün sahnedeki anlamına kavuşabilmesi için Brecht, gözcünün kurnazca davranıp bütün işçilerini sürekli olarak kırbaçlamasını, kırbaç darbeleri ile çalışması hızlanan işçilerin şarkıyı da daha hızlı ritimlerle söylemesini, gözcünün, var gücü ile çalışan işçilerin karşısına geçip, oturup, kahkahalarla gülmesini önermektedir. Böylece başkaldırmadaki zaaf meydana çıkacak ve sonucu da trajik olacaktır.

Marx'ın özenle üzerinde durduğu, kapitalist sistemin, üretim-tüketim ilişkilerindeki kopuşu ve yabancılaşmayı sermayeye dönüştürmesi durumu, Brecht tarafından bu oyunda çok iyi işlenmiştir. Çünkü kapitalizmin en önemli mekanı “pazar”dır ve yaşamsal her devinim karşılığında bir bedelin ödenmesine sebep olarak; sermayenin sürekli kılındığı bir sistem içinde, yaşamak için, sistemin gerekliliklerinin yerine getirilmek zorunda kalındığı bu pazar Brecht'in oyununda tütüncü dükkanı olarak işlenmiştir.

Oyunun bir başında, bir sonunda, bir de Wang'ın rüyalarında beliren tanrılar ise oldukça beceriksizlerdir. İnsanlarla ilişki kurmakta güçlük çeken burjuva sisteminin temsilcileri tanrılardan ilki, burjuvanın otorite kurmaktaki tavrını verirken, ikinci tanrı akıl dışı olan söylemleri toparlar. Sonuncusu ise iyi yürekli ve insancıl özellikler taşır. Fakat üçü de tüm kötülüklerin parayla ortadan kalkacağını düşünmeleri ile burjuva sistemine hizmet etmektedirler. Yargıç kılığı ile son sahnede beliren tanrılar, Shen Te'nin imdat ığılıkları karşılığında, düzen adamı olan Shui Ta'nın gelip, ona yardımcı olabileceğini bile söylemekle, hukukun da kapitalist sistem içinde kendi ilkelerine yabancılaştığı, olaylar hakkında değerlendirme ve yön verme konusunda bir güçsüzlük haline dönüştüğü anlatılır. Gerçekte, insanların haklarını savunması gereken hukuk, paranın egemen olduğu bir sistem içinde bu görevini yerine getiremez duruma gelmiştir.

Kötülüğün, iyiliğin öteki yüzü olduğu; iyiliklerin ancak kötülükler sayesinde mümkün kılındığı bir dünyada, iyiliğin bir yaşamı kolaylıkla mahvedebileceği, kötülüğün ise bir yaşamı ne kadar çabuk kurabileceği ve bir insanın tek dostunun yine kendisi olduğu bir kapitalist burjuva düzeni içinde, metalaşan insan emeğinin sömürülmesini konu alan Sezuan'ın İyi İnsanı, tüm belirlenen noktaların dışında, tarihsel gerçekliği ile de Marksist öğretiye uyar niteliktedir. Kapitalist sistemin geçerli olduğu yaşam alanlarındaki insanlar, Sezuan'daki gibi yaşamaktadırlar. Brecht'in Avrupa'da büyük bir şehri değil de küçük bir Uzak Doğu kasabasını mekan olarak seçmesi, bu sistemin çelişkilerinin daha keskin bir şekilde ortaya çıkmasını amaçlamaktadır. Ahlaki değerlerin yüksek olduğu Uzak Doğu ülkelerinden birine kapitalist sistem hakim olursa, doğuracağı sonuç herhangi bir Avrupa ülkesindekinden farklı olmayacaktır.

Shui Ta'nın Shen Te'ye yaptığı üzerinden, ancak iyiliğin yalıtılması ile burjuvazinin yükselebileceğini gösteren Brecht, çelişkilerle dolu olan bu oyunda tez ve antitez uygulaması ile senteze ulaşmıştır. Mahkeme sahnesinde Shen Te'nin tanrılara neden iyilerin sert cezalar gördüğünü, kötülerin ise ödüllendirildiklerini sorması karşılığında, oyunun diyalektik gelişimi ile, seyircinin-okuyucunun senteze ulaşması sağlanır. Sentez, "İnsan mı değişmeli, dünya mı?" çelişkisinin yanıtıdır. Ekonomik yapı değişmelidir; ancak o zaman insan kaybettiği insani değerlere tekrar kavuşabilir. İyiyi ezip, kötüyü yücelten bir çark vardır ve kapitalist burjuva sisteminin bu çarkı durdurulmalıdır.

3.3.3 Arturo Ui' nin Önlenebilir Yükselişi

Chicago'daki Arturo Ui ve gangsterler çetesinin, her türlü baskı, şiddet ve zorbalık yöntemlerini kullanarak önce Chicago'da, daha sonra Cicero ve diğer eyaletlerde iktidarı ele geçirmesiyle, Hitler ve Nasyonal Sosyalizm'in Almanya'da ve daha sonra tüm Avrupa'da iktidara gelişi arasında koşutluk kurarak, bir dünya tablosu çizen Brecht,

bu oyunu yazabilmek için sayısız tarihsel ve yazınsal kaynaktan yararlanmışır. Aksiyon ile kahramanların kişiliklerini, ABD'deki örgütlenmiş suçların işlendiği tarihteki olaylardan ve kişilerden çıkarmıştır.

Kapitalin temel hedefi kar olduğuna göre, kar oranı düştüğü zaman ya da ekonomik krize girildiği zaman, her türlü baskı ve zor yöntemleri kullanarak kendini iyileştirir. Bu yöntemlerden biri de faşizmdir. Almanya'da 1929-1932 Ekonomik Bunalımı'nı sermaye, çıkarı doğrultusunda kullanmış, Hitler'in iktidara gelmesine katkıda bulunmuş; fakat sonuç halk açısından hiç de iyi olmamıştır.

Arturo Ui'nin Yükselişi'ndeki oyun kişileri, Almanya tarihi içinde paralel kişileri temsil ettiklerine göre, oyun kişilerini gruplara ayırmak, Marksist eleştirel bağlamda oyunu incelerken, tarihsel gerçeklikle bağdaştırabilmemiz için bir anahtar olacaktır. Gerçekte sermaye çevresi ya da finans kapital çevreleri ile örtüşen Karnabahar Tröstü sahipleri; Hitler ve yandaşlarının karşılığı Arturo Ui ve çetesi; Almanya gerçeğinde Cumhurbaşkanı Hindenburg ve siyasi çevrelerle koşutluk içinde, tröst sahiplerinin mali desteği ile belediye başkanlığına seçilmiş ve tröstçülere göbeğinden bağlı Dogsborough ve çevresi. Adalet mekanizmasını temsil edenler ki bunlar da, Arturo Ui'nin kaba güçle tröstü ele geçirmesine göz yuman satın alınmış bir hukuk sistemi oluşturmaktadır. Almanya gerçeğinde de, Reichstag Yangını'na, sokak kavgalarına ve SA'ların yasadışı eylemlerine göz yumulmuş, hatta bu yasa dışı eylemlerin sorumluluğu, sol muhalefeti yok etmek için solculara yüklenmiştir. Kitleler ve diğerleri ise; Arturo Ui'nin yükselişinde, tröst sahiplerinin karnabaharlarını satan manavlar ve alan vatandaşlar, Arturo Ui ve çetesinin amacının farkına varamamış olan insanları temsil ederler.

Bu çerçevede oyun kişilerini ayrıntılı olarak ele alırsak, Flake, Clark, Caruther, Butcher ve Mulberry Chicago'daki Karnabahar Tröstü yöneticileridir. Aslında sermaye çevrelerini temsil etmektedirler. Chicago'da enflasyon ve hayat pahalılığı had safhadadır. Karnabahar alım-satımında yaşanan sorunlar, tröst sahiplerinin kar oranının düşmesine, ekonomik kriz içine girmelerine sebep olmuştur. Bu nedenle birlikte çözüm yolu arayan tröst sahipleri, belediyeden kredi almak isterler. Gerekçeleri de,

Chicago'daki rıhtım inşaatını tamamlayarak, daha çok geminin gelip gitmesini sağlamaktır. Asıl amaçları ise, alacakları kredi ile iflasın eşiğindeki Sheet'in Deniz Nakliyat Şirketi'ni satın alarak mal giriş çıkışını kendi kontrolleri altına almaktır. Flake, Clark, Caruther, Butcher ve Mulberry tipik birer sermaye sahipleridir. Ekonomik çıkarları için her yolu deneyecek ve uygulayacak yapıya sahiplerdir. Nitekim, Dogsborough'u avuçlarının içine almak için kullanırlar. Arturo Ui'nin manavlardan, mallarını ve canlarını koruma gerekçesi ile önce haraç almasına, sonra da yavaş yavaş yönetim erkini eline geçirmesine göz yumarlar.

Sheet ise; Deniz Nakliyat Şirketi sahibidir. Şirket iflasın eşiğinde olduğu için tröst sahipleri şirketi ucuza kapatmak ve hisselerine Dogsborough'u da ortak etmek isterler. Ancak tröst sahipleri Sheet'i ikna edemezler. Arturo Ui ve çetesinin korkutması sonucu şirketi satmayı kabul eden Sheet, hisse senetlerini tröst sahiplerine satar. Tröst sahipleri şirketi ucuza alıp, Dogsborough'u da şirkete ortak ederler. Böylece belediye başkanı ile zorunlu bir ekonomik işbirliği sağlanır. O da, tröst sahiplerinin belediyeden kredi almasını sağlar. Dogsborough'un şirket hisselerine sahip olup olmadığına dair yapılan soruşturmada Sheet'in, Dogsborough'un tröst sahipleri ile herhangi bir ilişki içinde olmadığını kanıtlaması için, bizzat soruşturmaya gelip, şirketin hisselerinin tümünün kendine ait olduğunu söylemesi gerekmektedir. Ancak böyle bir suçu tek başına üstlenmeyi reddeden Sheet, Arturo Ui ve çetesi tarafından bir otel odasında öldürülür. Böylece Dogsborough'un yolsuzluk davasında suç bir ölünün üzerine kalır ve dava kapanır.

Hitler'in Almanya'da iktidara gelişi sırasında Cumhurbaşkanı olan Hindenburg'la koşturulan Dogsborough, çevrede doğruluğu ve dürüstlüğü ile tanınan, görmüş geçirmişliği beyaz saçları ve sakalıyla özdeş görülen, küçük bir lokanta işleten yaşlı bir belediye başkanıdır. Küçük bir lokanta sahibi olmasına karşın, tröst sahiplerinin mali desteği ile Belediye Başkanı seçilmiştir. Dolayısıyla, iş çevrelerinin bir talebi olduğunda, bu talebi yerine getirmek zorundadır. Tröst sahiplerinin kredi isteklerini önce reddeden Dogsborough, ortaklık teklifine ve sayfiye evi armağanına hayır diyemez. Böylece olması gereken birliktelik sağlanmış olur. Kredi yolsuzluğu davası sırasında, Arturo Ui

ve çetesinin tröst sahipleri ile gerçekleştirdikleri yasa dışı işleri görmezden gelerek, tröst sahiplerine kredi sağlamanın aslında hayırlı bir iş olduğunu belirtir.

Belediye Meclisi üyeleri olan Gaffles ve Goodwill, politik kimliklerinden ötürü, gereken yer ve zamana göre ikiyüzlü davranabilir yapıdadırlar. Meclisin günah keçisi durumunda olan Dogsborough'un kuyusunu kazmak isteyen Gaffles ve Goodwill, yolsuzluk soruşturmasını haber vermek için onun sayfiye evine gittiklerinde, Dogsborough'un böyle bir yolsuzluğa karışmayacak kadar temiz olduğunu söylerken, bir yandan da tröst sahiplerince hediye edilen evi gezmeyi ihmal etmezler. Meclis soruşturması sırasında da Dogsborough'a karşı ikiyüzlü davranırlar.

Hitler'in ta kendisi olan Arturo Ui, Hitler'in aslında ne olduğunu, Brecht'in deyişiyle "salak bir badanacı"nın nereden gelip nereye gittiğini, hangi yasadışı yöntemleri kullanarak iktidara geldiğini gösterir. Adeta çapulcular sürüsünün başı olan Arturo Ui, zalim, zorba ve acımasız bir gangsterdir. Bilgi, kültür, nezaket ve saygının kırıntısına bile sahip olmayan Arturo Ui, tröst sahiplerinin, kendini ve çetesini yalnızca pis işlerde kullandıklarını fark edince, bu tür özelliklere sahip olması gerektiğini kavrar. Yani kaleyi içten fethetmenin gerekliliğine inandığı zaman yöntemlerini değiştirir. Sırf anarşi ve güvensizlik ortamı yaratmak için yaptıkları banka soygunundan sonra, asıl riskte olanın kendileri olduğunu anladığında, Chicago'yu ele geçirmenin yolunun pis işlerden ve küçük manavlardan geçmediğini, tröst üzerinde söz sahibi olmak için aşağıdan değil, yukarıdan işe başlamanın gerekliliğini kavrar. Artık gangsterliğinin yanında, siyasi bir kimliğe de gereksinim duyar. Brecht'in deyişiyle "eski tiyatro"nun bir oyuncusundan, nerede nasıl davranması, nasıl iletişim kurması gerektiğine dair ders alır. Kitleleri yalanlarına inandırmayı öğrenen Ui, iktidarı ele geçirmenin yollarını da öğrenir. Nazi İdeolojisi'nin mafya yöntemlerinden kaynaklanan ikiyüzlülük ve yalan özelliklerine sahip olan Ui, yükselişinde, cahil ama öğrenen, zalim ama kibar görünmeye çalışan, diktatör ama demokratmış gibi davranan, zeki ama bir o kadar da aptal, becerikli görünen ama son derece yeteneksiz olan baş aktördür.

Arturo Ui'nin adamları olan Roma, Göri ve Givela, Almanya gerçeğinde SA'ların lideri Röhm, propaganda bakanı Goebbels ve İçişleri Bakanı Göring ile koşturmuş kişilerdir. Gangsterlerin vurucu timinin başı Roma, diğerleri gibi zaman ve zemin değerlendirmesi yapamayacak kadar aptaldır. İktidar mücadelesi sırasında, tröstçülere entegre olamayan ve kontrol edilemeyen Roma, oyuna getirilerek, bir gece Ui ve Givela tarafından öldürülür. Almanya gerçeğinde de, Röhm 30 Haziran 1934 tarihinde, Hitler tarafından kötü huyları ve cinsel sapıklığı gerekçe gösterilerek öldürtülmüştür. Almanya gerçeğinde İçişleri Bakanı Göring ile koşturulan Göri, oyunda da çetenin içişlerini örgütleyen kişidir. Ortadan kaldırılması gereken kişileri yok eder ve hiçbir şey olmamış gibi davranır, hatta, öldürdüğü kişilerin şapkalarıyla dolaşmaktan çekinmez. Almanya gerçeğinde, Propaganda Bakanı Goebbels ile örtüşen Givela da, diğerlerine göre daha dışa dönük ve politiktir. Üstelik kibardır da.

Rıhtım Çiçeği Daisy ise, rıhtımdaki barlarda ve meyhanelerde iş yapan tipik bir fahişedir. Aynı zaman da Givela'nın da metresi olan Daisy, çetenin pis işleri içinde de kullanılır. Ui'nin manavları ikna etmek için yaptığı konuşmada, öldürdükleri muhasebeci Bowl'un zavallı dul karısı rolünü oynar. Depo (Reichstag) Yangını'nın mahkemesinde de aynı kimlikle yalancı tanıklık eder.

Depo Yangını Soruşturma Savcısı ve Mahkeme Yargıcı, Ui ve çetesinin baskısı altındadırlar. Almanya gerçeğinde, komünistler tarafından Reichstag Yangını'nın çıkarıldığı öne sürülmüş ve konuyla ilgisi olmayan akıl hastası bir Hollandalı suçlu bulunmuştur. Bu sahnede de yalancı tanıklarla, yangınla hiç ilgisi olmayan zavallı Fish, ilaçla uyuşturulduğu için suçu sabit görülerek, 15 yıl cezaya mahkum edilir. Savunma Avukatı, yasaları korumaya çalışan dürüst bir hukukçu olarak karşımıza çıkar. Asıl suçluların Ui ve çetesi olduğunu söyleyecek kadar da cesurdur fakat yalnızdır. Doktor da Ui ve çetesi emrinde çalışmaktadır. Fish'in hasta olduğuna dair yalandan bir rapor yazarak, bu sirk gösterisi içinde rolünü başarıyla oynar. Hitler'in ülkedeki her yere el attığı ve emrinde çalıştırdığı gerçeği, bu mahkeme sahnesinde gösterilir.

Almanya gerçeğinde Avusturya ile koşturulan Cicero'lu Mr. Dullfeet, 1932'den beri, İtalyan modeli bir faşizm geliştirmiş olan otoriter egemenlik yanlısı Avusturya Cumhurbaşkanı Engelbert Dollfuss ile koşturur. Dollfuss, gerçekte Almanya ile Avusturya'nın birleşmesinden yana olan Dollfuss, Hitler rejimi altındaki Almanya'ya karşı güçlü bir muhalefet göstermiştir. Dullfeet de Cicero'da bir gazete sahibidir ve Ui'nin Chicago'da estirdiği terörü gazetesinde yazmakta ısrarlı davranmaktadır. Eşi Mrs. Dullfeet de, Cicero'daki bir karnabahar şirketinin sahibidir. Mrs. Dullfeet, Ui ile anlaşma koşulu olarak, kanlı olayların baş sorumlusu görülen Roma'yı ortadan kaldırmasını öne sürer. Mr. Dullfeet ve Roma öldürülünce, Mrs. Dullfeet iş gereği Ui ile işbirliği yapmak zorunda kalır.

Korku baskıdan sinen halk ise oyunda manavlarla koşturur. Ui'nin ortalığı talan etmesine göz yuman, para karşılığında korunmayı kabul etmek zorunda kalan manavlar, Ui'ye hiç bir şekilde karşı çıkamazlar. Karşı çıkmaya çalışanlar ise (manav Hook örneği) Ui ve çetesinin yöntemlerince susturulur.

Almanya'nın tarihsel gerçeği içinde oyuna bakarsak 1929-1933 yılları arasında Hitler'in iktidara gelme sürecinin birebir anlatıldığını görürüz. Almanya'da 1929 yılında büyük toprak sahipleri ekonomik bunalım içine girerler ve kredi almanın yollarını ararlar. İlgilenmesi için de Cumhurbaşkanı Hindenburg'a bir çiftlik armağan ederler. 1932 yılında parasızlık yüzünden dağılma tehlikesi yaşayan Nasyonal Sosyalist Partisi için Hitler bir takım girişimlerde bulunur ancak uzun bir süre Hindenburg ile görüşmeyi başaramaz. Başkan Hindenburg, 1933 yılında Hitler'i başbakan yapmayı reddeder. Kendisine hediye edilen çiftlik karşılığında devletten aldığı krediyi de gerekli yerlere ödemeyen Hindenburg'un yaptığı yolsuzluk yüzünden Başbakan General Von Schleicher yönetimindeki hükümet, hükümet kurma yetkisini Hitler'e verir. Yani Hitler yasal olarak iktidara gelir. Soruşturma da örtbas edilir. İktidara geçmeyi başaran Hitler, halka hitap edebilmek için bir oyuncudan ders almaya başlar. 1933 yılının Şubat ayında sorumluluğu sosyalistlere ve komünistlere atılan Reichstag Yangını olur. "Uzun Bıçaklar Gecesi" diye anılan kıyım hareketi Hitler'in emri ile başlar. Artık hukuk da Hitler'in emrindedir ve işsiz bir Hollandalı suçlu bulunur. Sermaye çevreleri, Erns

Röhm'ün partiden uzaklaştırılmasını isterler. Bu arada Hitler de Avusturya'yı işgal etmeyi kafasına koymuştur. 30 haziran gecesi, kötü huyları ve cinsel sapıklığı sebebiyle, Hindenburg ve Göring'e bir suikast düzenlemek üzere kendisini bekleyen Röhm'ü öldürtür. Avusturya Şansölyesi Dollfuss, Hitler'in baskısı karşısında, Avusturya basınının muhalefetini engeller. İşgal için çeşitli pazarlıklar sürdüren Hitler, Dollfuss'u öldürtür. 11 mart 1938 tarihinde Avusturya'ya giren Hitler, tehdit ve baskı altındaki seçmenlerin oyunu alarak bir zaferi daha elde eder ve Çekoslovakya, Polonya, Danimarka, Norveç, Hollanda, Belçika, Fransa ve Romanya'ya karşı saldırıların da planlarını yapmaya başlar.

Bütünüyle Almanya'nın tarihsel gerçeğiyle uyuşan bu oyunun, kapitalizmin barbarlaştığı bir örnek olan ABD'nin Chicago eyaletinde geçmesi de ayrı bir tarihsel gerçekliği gözler önüne sermektedir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra, Amerika'da çete örgütlenmeleri artmış ve bu çetelerin yaptıkları işler boyut değiştirerek, yasaklanan alkolü yeraltından sürme derecesine gelmiştir. Kaçakçılık da yapan bu çeteler bir süre sonra tüccarlara ve şirketlere kendi mallarını zorla satmışlar, şiddet ve talana karşı para karşılığında koruma işini de üzerlerine almışlardır. 1930'a kadar suç mafyasının örgütlenmesi gerçekleşmiş, bölgesel seçimlerde işin içine hile karıştırarak, politika, suç ve iş alanlarının birbirine girmesine sebep olmuşlardır.

14 tablodan oluşan oyunun her tablosunda da, Hitler'in iktidara geldikten sonra yaptıkları değil, onu iktidara getiren sistemin yani kapitalizmin koşulları ve sonuçları anlatılmıştır. Sermayenin gücü, sermayenin bunalımı, bunalımı aşma yöntemleri, bu yöntemlerin legal ve illegal yolları nasıl kullandığı, sermayenin siyasal gücü, adalet mekanizması, karmaşık ve çirkin ilişkileri ile faşizm olgusunun nedenleri ile Ui'nin iktidara gelişi birlikte gösterilerek, durumlar açığa çıkartılmıştır. Bu ilişkiler içinde alt yapıyı oluşturan bozuk ekonomik yapının, üst yapı içinde olan ahlaki ve hukuki değerleri ne denli çökerttiğini de işlemiştir. Marksist eleştirel bağlamda Arturo Ui'nin Yükselişi'ne bakıldığında, bütünüyle diyalektik özellikler taşıdığını söyleyebiliriz. Çünkü, genel olarak dünyanın başında "faşizm" diye bir olgu vardır ve oyunun yazıldığı tarih 1941 düşünüldüğünde, bu olgunun güncelliği daha belirgin bir şekilde açığa çıkar.

Sermayenin ve dolayısıyla kar hırsının temel olduğu kapitalist sistem krize girdiğinde, en kestirme iyileşme yolu, Almanya’da Nasyonal Sosyalizm adıyla ortaya çıkan “faşizm”dir. Brecht, kitleleri faşizme karşı bilinçlendirmek adına uyarırken, bu ekonomik mekanizma sürdüğü sürece, faşizmin de her şekilde varolacağına altını çizer.

4.3.4 Schweyk

Brecht, Jaroslav Hasek’in “Uysal Asker Schwejk’in Dünya Savaşı Maceraları” romanını 1926 yılında okuyarak yazacağı oyunun, Schweyk karakteri ile ilgili notlarını almaya başlar. 1927 yılının son aylarında Piscator ile birlikte Schweyk romanının uyarlamasında çalışırken, Piscator oyundaki savaşın ayrıntılı karmaşıklığının hiciv etkisinde işlenmesi gerekliliğinden ve mizahın devrimci gücünün eleştirel bakışla ortaya çıkması zorunluluğundan söz etmektedir. Brecht bu uyarlamanın, romandan birebir geçirme olduğunu ileriki yıllarda belirtecektir. Ona göre romanın yeniden yazılmasının ve oyunlaştırılmasının temelinde, savaşın, rahat ve barışık kimliği bulunan Schweyk’in üstüne gelen vahşi bir şey olması ve toplumsal varlığını sarması gerekliliğidir. Çünkü Marksist eleştirel yaklaşım, toplumu irdelemenin devrimci bir nitelik taşıdığını belirtirken, bireyin toplumsal bir varlık olduğundan hareketle, toplumsallığın bütün düzeylerinin araştırılmasını önermektedir.

Schweyk’in başlangıcındaki “Yüksek Katlardaki Ön Oyun” askeri müziklerle ilerlerken, Look dergisinde yer almış olan ‘Delilik’ karikatüründen esinlenmiş olan Brecht’in Hitler, Göring, Goebbels ve Himmler’i yerkürenin çevresinde abartılı boyutlarıyla biçimlendirdiği görülmektedir. Goebbels küçük diğerleri ise dev boyutlarıyla dikkati çekerler. Hitler dünyanın üzerine elini koyduğunda kan lekeleri yayılırken, sahnedeki kişiler Nazi hiyerarşisinin oluşturduğu baş figürleri yansıtır. Bu dönemde Hitler Şansölye, Göring Prusya Başbakanı ve Havacılık Bakanı, Goebbels Eğitim ve Propaganda Bakanı, Himmler ise SS’lerin Baş Komutanıdır. Karakterlerin buradaki büyük boyutları bütün Almanya’ya hükmetmiş olan Hitler ve bakanlarının düşüncelerinin sınırlarının büyüdüğünün belirtileridir. Çünkü Hitler tüm dünyayı ele

geçirmeyi planlamakta ve saldırıları da halkın iyece çöküşünün, kana boğulmasının yolunu açmaktadır.

Hitler'in Almanya, Avusturya ve Çekoslovakya'daki halkın ona sadık olup olmadığı, sevip sevmediği benzeri sorularına Himmler'in verdiği yanıt tamamen olumludur. Avusturya ile Çekoslovakya'nın Südet bölgesinin ele geçirilmesi Nasyonal Sosyalist fanatiklere moral vermiştir. Himmler'in cüce boyutlarında oluşuyla bu sorunun ona sorulmasının tarihsel bir bağlantısı bulunmaktadır çünkü Himmler sokaktaki küçük adamın güvenilirliği, disiplini ve ideolojik yönelişinden sorumlu SS komutanıdır.

Kupa Meyhanesinde gelişen 1. episod SS subayının Münih'te bir birahane Hitler'e düzenlenen suikasti anlatmasıyla başlar ve Nazi döneminin getirdiği açlıktan çok etkilenen iştahlı Baloun'nun şikayetleriyle devam eder. Almanya ordusunun yemekleri etli büyük porsiyonlardan oluşurken halk karne istemine bağlanarak gıda maddeleri pahalı ve zor temin edilmektedir. Altı aydır doğru dürüst yemek yiyemediğini anlatan Baloun, gönüllü askere katılma düşüncesinin altında ezilirken, düzenin sertliği karşısında direnişi zayıflamakta ve çelişkilere düşmektedir.

***SCHWEYK:** Eğer böyle bir iş olduysa, patates kıtlığından olmuş olabilir. Bu millet her türlü sıkıntıya girer de, patates yokluğuna dayanamaz. Ama bana sorarsan asıl suç düzende. Her şey düzenli olarak bölüştürülüyor. O zaman da çoğuna daha az düşüyor tabi. Her tutam maydanoz için, her çimdik nane için, yemek karnesine bir mühür! Neden? Düzen... Hatta diyorlar ki Hitler, insanlar için düşünebilecek en sıkı düzenden daha sıkı bir düzen kurmuş. İnsaniüstü bir düzen. Ne demişler: Nerde çokluk orda bokluk.*

(...)

***BALOUN:** Savaş kıtlıktır demesi kolay. Bu yemek karneleriyle, haftada yirmi gram etle geberip gider insan. İki gözüm önüme aksın, geçen yortudan beri bir gün olsun karnim doyduysa. (SS'i işaret eder:) Bunların keyfi yerinde. Baksana domuzgibibesili. (...)* (Bertolt Brecht, Aslan Asker Schweyk, 2002, s.59)

Eleştiri ekonomik gerçekler doğrultusunda açıklandığında ve gerçek bir tarih bilgisinin eşliğinde metine yedirildiğinde, aynı zamanda devrimci eylem için temel atılmış olacaktır. Bu eylem izleyicinin düşünce sürecini hızlandıracaktır diyen Marksist eleştirmenlerin görüşünü Schweyk'da da görmekteyiz. Oyunda, savaşta Çek

birliklerinden yararlanılma düşüncesinin doğuşuyla baskı altında gönüllüler toplanmakta ve ağır işlerde çalıştırılmaktadırlar. Baloun'nun açlık nedeniyle direnişinin çökerek gönüllü askere yazılmayı düşünmesi, Schweyk ve Kopecka tarafından endişeyle karşılanmaktadır. Yurtsever bir kadın olan Kopecka kendisine aşık olan kasabın oğlu Prohaska'dan sevgisini ispatlaması için bir kilo kavurma çalmasını istemektedir. Böylece Baloun'a etli yemek yaparak onun Alman ordusuna katılmasını engelleyecektir. Ancak bu dönemde karaborsanın ve yiyecek çalmanın Nazilerce çok ağır cezalandırıldığını bilmekteyiz.

Gestapo'nun Petschek Bankası'ndaki üssünde geçen 2. episod, Schweyk'ın Alman İmparatorluğu'nun güvenliğini tehlikeye sokacak sözler söylemesi savıyla alıkoyulup, sorgulanışıyla gelişmektedir. Nasyonal Sosyalist Parti'nin propagandasını alaysı ve yer yer budala görüntüsü çizerek cevaplayan Schweyk, başçavuş Bullinger'in sorgusu sonucu deyim yerindeyse paçayı yırtarak serbest bırakılır. Ancak başçavuşun bir şartı vardır, köpek ticaretiyle uğraşan Schweyk, bakanlık müşavirinin cins köpeğini çalmak zorundadır. Başçavuş ve Schweyk müşavirin vatan haini ilan edilerek mallarına ey koymayı planlarken onun Yahudi olmadığını üstelik işbirlikçilik yaptığını öğrenirler ve geriye sadece köpeğin çalınması düşüncesi kalır. Repliklerden anlaşıldığı üzere Nasyonal Sosyalist ideolojinin ırkçılık teorileri kastedilmektedir. Sınıf çatışmasının izlerinin bulunduğu sözler, Hitler'in diğer ırklardan ayırdığı 'Ari Irk'ın safkanlığının kesinlikle korunması zorunluluğunun altını çizerek, ırkların karıştırılmamasının anatomisini vermektedir. Tarihsel açıdan bunu destekleyen görüşleri 1935 yılında çıkarılan Nürnberg yasalarında bulmaktayız. Yasaya göre dışlanmış Yahudi ve benzeri ırklarla Ari Irk'tan olanların evlilikleri hatta evlilik dışı ilişkileri yasak kabul edilerek aksini yapanların cezalandırılmasına karar verilmiştir.

***SCHWEYK:** Emir buyurursanız arz edeyim. Hayvanı tanyorum, meslek icabı. Çok kimsenin gözü kaldı o köpekte. Sol kulağında beyaz bir lekesi var, yalan mı? Bakanlık danışmanı Wodja'nın köpeği, köpeği değil gözbebeği! Dana pizolasından başka bir şey yemez. Onu da, önünde diz çöküp yalvaracaksınız ki öyle yesin. Safkan olduğu buradan anlaşılıyor. Aslında melez köpekler daha zekidir, ama safkan olanlar da kibar olur. Bu yüzden de daha çok safkan olan köpekler çalınır. Oysa safkan olanların çoğu öyle aptaldır ki, ardına birkaç emir eri koymak gerekir. Biri yemek yedirmek için ağzını açacak biri eesini yaptırarak, Kibar ailelerdeki gibi.*

BULLINGER: Irklar üzerine bu kadar martaval yeter ulan! Söziün kısası o finoyu istiyorum.

SCHWEYK: Ne yazık ki onu alamazsınız. Wodja satmaz köpeğini. Bir polis köpeği ayarlasak size? Hemen kokuyu alır, hiç şaşmaz suçluların izini sürer, fena mı? Wrschowitz'deki kasabın böyle bir köpeği var, adamın arabasını çekiyor! Gören der ki, bu köpek yanlış meslek seçmiş.

BULLINGER: Sana o köpeği istiyorum dedim!

SCHWEYK: Ah, bakanlık danışmanı Wodja Yahudi olacaktı ki? Vur ensesine al elinden köpeğini! Gel gelelim adam safkan. Sarı seyrek de bir sakalı var.

BULLINGER: Gerçek bir Çek mi bu?

SCHWEYK: Yok, öyle sabotaj düzenleyenlerden, Hitler'e küfür edenlerden değil. Öyle olsa, kolaydı. Nasıl ki beni yanlış anladılar, siz de onu yanlış anlar toplama kampına sepetleyiverirdiniz. Ama herif işbirlikçi. Vatan haini diye adı çıkmış. Bunun için köpek işi yaş. (Brecht, 2002, s.61)

Kupa Meyhanesine dönen Schweyk 3. episodda, Baloun'nun kavurmayı gördüğünde Hitler'in askerlerine katılmayacağına dair yeminini duymayı beklemektedir. Ancak kasabın oğlu Prohaska korkmuştur ve geldiğinde eli boşdur. Gestapo ajanı Brettschneider'in içeri girmesiyle "Kara Turpun Şarkısı" söylenir ve kara turptan söz edilirken SS'lerin siyah üniformasına gönderme yapılarak, turpların önce sökülmesi sonra doğranıp tuzlanmasından bahsedilir.

"Yüksek Katlardaki Ara Oyun"na tarihsel gerçeklik bağlamında diyalektik anlayışla bakılırsa, insanın kendi yaşam deneyimleri doğrultusunda izleyemediği, anlamlandıramadığı bir toplumsal yaşam içinde hayata karşı duyduğu ilgisinin azaldığına dair görüşleri, baskı karşısındaki pasifize edilişlerinden kaynaklanmaktadır. Kendi dış gerçekliği karşısında, tek başına kalma durumu yaşayan insan, çaresiz kaldığı bir toplumsal yaşam totalitesi karşısında, insansal yeteneklerini toplayıp harekete geçirememekte, yaşamdaki sorunların kendisini de ilgilendirdiğinin farkına varıp çözüm yolu bulmak adına bir şey yapamamaktadır. Göring'in dört yıllık devlet planı, savaş için devlet sanayisinin savaş ekonomisinin zorlayıcı koşullarını sunarken, yine bu bölümde silah üretimini çoğaltmanın çözümü olarak işgal altındaki ülkelerden, toplama kamplarındaki esirlerden işgücü olarak yararlanılması düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Yine 1936 yılında çıkmış olan çalışma kanunuyla, tüm imparatorluk sınırları içindeki gençlerin altı ayı aşkın(süre isteğe bağlı artırılabilir)süreyle çalıştırıldıkları bilinmektedir.

Schweyk'in, bakanlık müşaviri işbirlikçi Wodja'nın finosunu Baloun ile birlikte yaptıkları plana göre çaldıkları 4. episod, Gönüllü Hizmet Birliği memuruyla karşılaşmalarıyla devam etmektedir. Ağırlıklı olarak işbirlikçiliğin ve savaşın getirdiği karanlık, kanlı dönemlerdeki hayatta kalma mücadelesinin anlatıldığı koşullarının esprili bir havayla verildiği görülmektedir. Sistemin eleştirisi Schweyk'in klasik bir düzenbaz, sabotajcı olmadığı, gerçekte yaşamını sürdürebilmek için düzende kendine kalan minik fırsatları değerlendirmesiyle açıklanır. Toplumsallık anlayışında dönemin getirdiği acımasız koşulların etkisiyle yer yer zenginlik kaynaklarının, yoksulluk kaynaklarına dönüştüğünü söylemiştik, Schweyk bu dönüşümün ortasında halk komiğine yaslanmış bir direnişin biçimidir.

Ele aldığımız eleştiri yönteminde üst yapıların, oyunda özellikle adalet-hükümet-parti düşünüldüğünde, oyunda ekonomik ve toplumsal koşullarla açıklandığını ve onların ortadan kalkmasıyla bireylerin çözülüşünün gerçekleştiği görülmektedir. Schweyk'in Naziler'le işbirliği yapanları kastederek makam hırsı olan Ticaret Bankası'ndaki Wenz'i, Yoksullara Sert Davranma Derneği'ni, Halkın Bağımlı Tutulması Derneği'ni anlatması buna örneklendirilebilir. Çünkü bahsedilen iki dernek Çekoslovakya Cumhuriyeti'nin en büyük partileridir. Alman işgalinin baskısı altında bu iki parti kendilerini feshetmek zorunda bırakılmışlar, yerlerine komünistleri ve ilericileri kapsamayan, Çek faşistlerinin ağırlıklı olduğu Ulusal Halk Birliği kurulmuştur. Ulusal Halk Birliğinin, Schweyk'in da bahsettiği gibi nasyonal, Yahudi düşmanlığını içeren görüşleri vardır.

Prag'daki yük istasyonunda Schweyk ve Baloun vagon itici olarak Alman ordusunun hizmetindedir. Hitler rejiminin sosyal, hukuk ve din kurallarının bile üstünde olduğu vurgulanarak Papa'nın bile kara listeye alındığı ve bu sistematik anlayışın üst kademelerden alt kademelere kadar katı kurallarla uygulandığı belirtilmektedir. Brecht bu sistematik kurallar düzeninin eleştirisini komik unsurlarla verirken, Mnemotik Hatırlatma siteminden yararlanarak rejimin belleksizliğine gönderme yapar.

Brecht'in söylemi doğrultusunda, ayrıca Marksizm'e göre, sanat yapının doğal olarak çağının ve ülkesinin koşulları içinde oluştuğu ve insanların koşullardan birebir

etkilendiğini göz önünde bulundurarak, 6. episodun bağımsızlık ve direniş koşullarını işlediğini görmekteyiz. SS'leri meyhaneden püskürtmek amacıyla Beseda Polkası'nın (geleneksel dans) yapılışı ulusal bağımsızlık duygusunu taşımakta ve kurtuluşu simgelemektedir. Brecht bu episodda direnme izleğini işleyerek, ekonomik kazanç hırsıyla Naziler ile işbirliği yapan yozlaşmış burjuvazinin inançlarını da tartmaktadır.

“Yüksek Katlardaki Ara Oyun” da Hitler ve General von Bock Sovyetler Birliği haritasının önünde durmakta ve her ikisi de abartılı boyutlarıyla ele alınmakta, müzik savaş ezgilerini içermektedir. Sovyetler Birliği'nde kara kışın gelişi Hitler için endişe verici olup, Goebbels'e Avrupa'daki küçük insanın kendisi adına savaşıp savaşamayacağını sorar; olumlu cevap alır. Ancak metinde mezarcı lakaplı General von Bock Stalingrad saldırısını eleştirdiğinden emekliye sevk edilir. Bu dönemde halk ile üst sınıf arasında ekonomik farkın belirgin bir biçimde ortaya çıktığını ve gittikçe artan barbarlığa karşı halkın savaş isteklerinin kırıldığını anlamaktayız.

Hitler savaşacak yeni askerler isteyen buyruklarını, Sovyetler Birliği'ne düzenlenecek hareketin bolşevizm'e karşı olduğunu belirterek, Avrupa'nın ve Amerika'nın sempatisini kazanmak amacıyla kutsal bir savaş olarak nitelendirmektedir. Hitler'in Münih'teki Löwenbrau Birahanesi'nde yaptığı konuşma Brecht'in çalışma notlarında yer almakta ve Schweyk Nazi propagandasının görüşlerini alaya almaktadır. Metinde göndermeler yapılan görüş şöyledir: *“Bugün dışarıda yine aynı düşmanlar koalisyonu ile karşı karşıyayız. Bu koalisyon uluslar arası mason locasının şefi ve yarı Yahudi Roosevelt'ten ve onun Yahudi beyin takımından başlıyor; Marksist-bolşevik Rusya'daki katıksız Yahudi kültürüne kadar uzanıyor.”* (Brecht, 2002, s.202) Brecht doğru bir perspektifle 7. episodda olayları ele alırken, toplumu tarih içindeki yerine kolaylıkla oturtabilmek için uluslararası finans kapitalin merkezi Wallstreet'den Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Roosevelt'e kadar örneklemelere gitmiştir. Bu yönelim insanın toplum içinde gerçekleşen çatışmalarını fark ederek, çağın sosyal gerçekliğine giden diyalektik gelişimi görebilmesinde rol oynamaktadır.

Sahnenin ikiye bölündüğü Stalingrad'ın karla kaplı topraklarında Schweyk gözünde Kupa Meyhanesi'ni canlandırmakta, soğuk Rusya steplerinde yönünü bulmaya çalışmaktadır. Alman devriyesinin yolunu kesmesiyle tarihsel bir eleştiri yapılarak, Hitler'in tarihte ilk kez askeri yeminler ettirerek, insanların canlarına bile sahip olması, bireylerin mala dönüştürülmeleri, sınırsız bağılıklarının kölelik düzenini anımsatması yerilir. Meyhaneye geçildiğinde, Baloun'nun et bulunamamasına rağmen Nazi ordusuna katılmayacağına dair yemin ederek bunu Schweyk'a adadığı gösterilir ve Brecht'in yazılarında bahsettiği umutlarından vazgeçme, mücadele et görüşleri hatırlanır. Başında miğferli sarhoş bir adamla karşılaşan Schweyk bu kişinin Bullinger'in kardeşi askeri papaz olduğunu öğrenerek, onu da Stalingrad'a götürmeye çalışır. Bu noktada para için inancını satan bir papazın, ırk üstünlüğüne uygun bir Hıristiyanlık oluşturulması için, dinin nasıl Nasyonal Sosyalizm'in buyruğuna girdiği dile getirilir. Schweyk'ın yürüyüşünü sürdürürken, Hitler'e yardım için ilerleyişinde Stalingrad'a olan uzaklığı değişmemektedir.

“Son Oyun”da Schweyk insanüstü boyutuyla Hitler'le karşılaşarak, geri dönüş yolu hakkında konuşurlar. Nasyonal Sosyalist iktidarın Rusya yenilgisinin iklim koşullarına dayandığına dair görüşleri burada alaya alınmaktadır. Brecht, Hitler'in yenilgisiyle ilgili olarak, dünyanın en büyük endüstri gücünün savaşa atıldığında Rusya'da kışın çok soğuk olduğunu fark etmesinin inandırıcı olmadığını vurgulamaktadır. Oyundaki bütün oyuncular makyajlarını silerek Moldau şarkısını söyleyerek, yaşamın değişirliğini ve gücü, baskıyla elinde tutan iktidarların elbet devrileceğini anlatmaktadır.

Schweyk karakterinin Nazi egemenliğindeki şiddet ortamında yok edilemezliği asıl kalıcı olanın halk olduğunu vurgulamaktadır. Olayların tarihsel, ekonomik ve toplumsal bağılılığı oyunun hicivli yapısı altında, mizahın toplumcu ve ilerici niteliğini taşımaktadır. Baloun kişiliğiyle desteklenen işgalcilere karşı direniş halk komiğine yaslanarak egemenler için tehlike barındırmaktadır. Oyunun toplumsal yaşamın tek başına ele alınan bir yanına ya da yalıtılmış bir olaya parmak basması, tarihsel bütünlüğüyle; topyekün bir gerçek olarak görülen toplumsal yapıyla ilişkisini sunmaktadır.

SONUÇ

Ruhi Su'nun "Kıyamet dedikleri ha koptu ha kopacak, yoksuldan halktan yana da bir dünya kurulacak.";

Franz Kafka'nın "İnsanların çoğu bireysel sorumluluğunun farkında olmaksızın yaşarlar; bütün mutsuzluklarımızın çekirdeği işte burada gibime geliyor.";

Michel Foucault'un "Karanlıklara çekilen modern iktidar herkesi bireyselleştirmek istemektedir; çünkü bireyselleştirmek, gözetim altında tutmak ve cezalandırmak, yani egemen olmak demektir. Böylece modern iktidar çocuğu okulla, hastayı hastaneyle, deliyi tımarhaneyle, askeri orduyla, suçluyu hapisaneyle kuşatarak bireyselleştirmiş, kaydetmiş, sayısal hale getirmiş, egemen olmuştur. Her kişi bir yerde kayıtlı hale gelince, herkes denetim altında olacak, gözetim altında tutulacaktır.";

Pir Sultan'ın "Bozuk düzende sağlam çark olmaz.";

Kazancakis'in "Mihrabın tepesinden papaz sürüsüne bir göz gezdirdi, gazaba gelmiş gibi bir tavır takındı, sesini yükseltti: Hıristiyan kardeşlerim, kilise koyunları sadık, çobanları ise İsa olan bir ağıldır... Rahip yeryüzünde İsa'nın temsilcisidir. Bir koyun salgın bir hastalığa yakalandığında, çoban, diğerleri de hastalığı kapmasın diye onu ağıldan kovar. Mümkün olduğu kadar uzaklara, kayaların arasına, ölmeye gönderir. Bir rahibin lanetli bir ruh görmesi acıdır, ama diğer sağlıklı ruhları kurtarmak için onu aforoz etmesi görevidir."

Gyula İllyes'in "Yalnız orda yok zorbalık, zorbalığın olduğu yerde. Yalnız tüfeklerin ağzında yalnız hapisanede. Yalnız sorgu odalarında yok zorbalık, ve gecenin içinde bağırın nöbetçi sesinde. Yalnız karanlık ve dumanlı iddianamede yok, o yalnız tutuklunun itirazında yok. 'Ateş' komutu veren katılıkta, trampetlerin çalışında yok

yalnız, yalnız bir cesedin mezara atılış biçiminde yok. Zorbalık çocuk yuvalarında, zorbalık babanın öğütlerinde, gülümsemelerinde ananın, verdiği karşılıklarda çocuğun yabancı birine. Sokaklarda makine gibi tekrarlanan ‘nasılsın’larda var o, birden daha da rezilleşen el sıkışmalarda. Zorbalığın olduğu yerde her şey bir zincirin parçası. Veba gibi dört yandan sarar seni, olursun sen de zorbalığın bir parçası.”

Karl Marx’ın “Her zaman görülecektir ki, sorunun kendisi, ancak onu çözüme bağlayacak olan maddi koşulların mevcut olduğu ya da gelişmekte olduğu yerde ortaya çıkar.”

Brecht’in “Topluluğun çıkarları bireyin çıkarlarından ağır basar cümlesi, sosyalist toplumda yersiz ve işsizdir ve geçerli cümle bir başka cümledir: Bireyin çıkarları topluluğun çıkarlarıdır.”

Söylemleri, Brecht’in siyasal düşüncelerinin ve bu düşünceler doğrultusunda oluşturduğu tiyatro anlayışının, geçmişte ve günümüzde hala güncellik taşıdığına göstergesidir. 1924 yılında Marx’ın felsefesini okuyan Brecht, bu felsefeyle tanışmadan bile, Marx’la aynı görüşlerde olup, incelemesini bitirdikten sonra Marksist düşünce doğrultusunda daha ayrıntılı eserler sunmuştur. Sanatının temellerini bütünüyle Marksizm üzerine oturtmuş, oluşturduğu Epik-Diyalektik Tiyatro’nun amacını “Dünyayı Değiştirmek” olarak adlandırmıştır.

Marx ve Engels’in saptamış olduğu, maddi üretimin değişime uğradıkça zihinsel üretimin kendisinin de değişime uğraması; her çağda egemen düşüncelerin egemen sınıflara ait olduğu gerçeğini baz alan Brecht, aynı gerçekle gerek sürgündeyken, gerek seyahatleyken başka ülkelerde de karşılaşmış, Almanya’nın içinde bulunduğu Hitler rejiminin de insanlara bunu kabul ettirmek istediğinin farkına vararak, halkı uyaran oyunlar yazmıştır. Tüm toplumların tarihinin değişik çağlarda, değişik biçimler almış olan sınıf çatışmaları ile geçtiğinin bilincinde olan Brecht, benzer çatışmayı da görmüş ve yaşamış olduğu için, bu konuda da ezilen kesimi bilinçlendirmek adına oyunlar

yazmıştır. Marx'ın "Proletaryanın ekmekten çok onura ihtiyacı var" uyarısını anımsarsak, Brecht'in sınıf çatışmasını ele alan oyunlarını daha iyi kavrayabiliriz.

Zengin sınıf ile proleter sınıf aynı insansal yabancılaşmayı temsil ederlerken, birinci sınıf kendini bu yabancılaşma içinde kendi yerinde sayar; yani bu yabancılaşmada doğrulama bularak, kendinin yabancılaşmasında kendi öz erkliğini görür ve bu görüntüde bir varoluş görünüşüne kavuşur; ikinci sınıf ise, kendini bu yabancılaşma içinde yıkıma uğramış hissederek, bu yabancılaşmada kendi acizliğini ve insan dışı bir varoluş gerçekliğini görür. Gündelik hayatı kontrolü altında tutan egemen sınıf, yaşamın her anında olumsuz anlamıyla, doktrinler üretirken, resmi doktrinleri kitlelerin bilinçaltına enjekte eden yabancılaşmayı örgütler. Emeği metalaşmış ve ondan bağımsız bir duruma gelmiş; ürettiği mal kendine gizemli bir nesneymiş gibi gelmeye başlamış olan işçi, yalnızca işinden değil, toplumsal çevresinden de uzaklaşır. Kendini dünyadaki etkin özneler olarak değil, kullanılan nesnelere olarak görmeye başlar. İnsanlığın kapitalist sisteme böylesine kurban edilmesine karşı çıkan Brecht, öncelikle gözü açılması gereken kişilerin proletarya olduğunu düşünerek, yönetenleri değil yönetilenleri konu alan oyunlarını, çağın sorunu olan "yabancılaşma"yı theatral tekniklerine yükleyerek oluşturmuş ve sahnelemiştir.

Cesaret Ana ve Çocukları'nın bir bölümünde "Tüccar işidir savaş. Yalnız, peynir yerine kurşun alınıp satılır" diye feryat edilen bir dünya gerçeği, günümüz için çoğu ülkede hala geçerliliğini korurken, Brecht'in oyunlarında işlediği kapitalist sistemin bir çok ülkeyi yok ettiği gerçeği de geçerliliğini korumaktadır. Kapitalizmin ilişkilerinin ve çelişkilerinin başkalaştığı yeni dünya düzeninde somutlaşan kriz, kapitalizmin yeniden üretim boyutlu köklü çözümsüzlüklerini küreselleştirmektedir. Ekolojiden uygarlığa, tüm dünya yok oluşa sürüklenirken Marksizm, "var olan her şeyin en acımasız eleştirisi" olabildiği oranda, insanlığın eşitlikçi ve özgürlük ütopyası temsil yeteneğini kazanabilir. Bu doğrultuda, Brecht'in yazdığı oyunlar, en acımasız eleştiriyi yapmakta, soruyla biterek insanların düşünmesini ve harekete geçmesini sağlamaktadır.

Doğadaki hiçbir olayın tek başına, çevresindeki olaylardan ayrı kavranamayacağı; hiçbir şeyin durgun ve hareketsiz, durağan ve değişmez olamadığı; bir şeylerin hep doğup, gelişip öldüğü düşüncesinden yola çıkarak oluşturulan diyalektik -materyalist yönetime göre asıl önemli olan şey, o anda kalıcı gibi görünen şey değil, doğan ve gelişmekte olanıdır. Sınıflı sömürücü topluma ait tüm kavramların yıkılmasını amaçlayan diyalektik materyalizm, gelişme sürecini basit bir büyüme olarak görmediği gibi, doğadaki her olayın ve her şeyin yapısında çelişkiler olduğunu öne sürer. Gerçeklik de her an değişir ve yenilenir. Brecht'in tiyatrodaki gerçekçilik konusunda söylediklerini hatırlarsak, Lukacs ile olan tartışmasında Lukacs'ın XIX. yy.ın gerçekliğini asal gerçeklik olarak kabul etmesine karşı çıkmış ve gerçekliğin sürekli olarak değiştiğini savunmuştur. Bu noktada da Brecht' in sanat anlayışının Marksist felsefe ile birebir örtüştüğünü söyleyebiliriz.

Buna bağıntılı olarak, diyalektik-materyalist tarih anlayışına da değinmek gerekmektedir. Toplumsal yapıyı belirleyen üretim güçlerindeki değişmelerin yanı sıra, en büyük üretici gücün insan olduğu göz ardı etmeyen diyalektik-materyalist tarih anlayışına göre, süregelen bir değişime denk düşen tarihi, nihayetinde, insanlar yaratmaktadırlar. Ve tarih geçmişin bilimi değil, bugün de hala yaşayan bir geçmiştir. Geçmiş, geride kalanı değil, geleni besleyip, ona kaynaklık ederek devinimi sağlar. İncelediğimiz ve diğer oyunlarıyla Brecht'in, diyalektik-materyalist tarih anlayışının uygulayıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Tarihsel olayları ya da kapitalist sistemin gerçeklerini konu alarak oluşturduğu oyunlarında sorun içindeki sorumluları göstererek, tarihi yaratanların insanlar olduğunu gözler önüne sererken, oyunlarının sonundaki soru işareti ile de bu bilince erişen insanların aynı hatayı tekrarlamamalarını sağlamayı amaç edinmektedir.

İktidar esaretinin gerçekleri çarpıtmasına ve sorumlu olarak toplumun görülmesine karşı çıkan bir başka Marksist öğretisi Toplumbilim, sürekli değişim ve dönüşüm içindedir. Deneylerden çıkartılan saltçı bilgi olarak bilime, zayıf tümevarımcılara ve yorumlarının varsayımlarına, olasılıklarla açıklanmalara, gözlemcilikle yetinmeye, her şeyi tündengelimci teorik bilgi ile açıklamayı reddeden toplumbilim, sürekli bir devinim

halindedir. Her şey her şeyi aşar, yıkar, yaratır ve yerini alır. Doğru diye bilinen şey tekrar gözden geçirilir ve geliştirilir. Bu bağlamda Brecht'in oyunlarının toplumbilimsel bir yöntemle yazıldıklarını söyleyebiliriz. Yapıtlarında olumlu-olumsuz karşıtlıklarını ön plana çıkaran Brecht, her iki durumun da tartışılabilir olduğunu ifade etmek istemiştir.

Kapitalizmin dayattığı geleceksizleştirme kurbanı olmuş insanların gözlerini açıp bakmalarını ve görmelerini isteyen Brecht, devrimci teoriyi pratiğin içinde ve pratiği kavrayarak ele almış, kapitalist yabancılaşmanın oluşturduğu insancıkları hedef kitlesi olarak görmüştür. Marx'ın öğretileri doğrultusunda gerçeği kavrayarak, değiştirme ilk adımını atan Brecht, aynı şeyi başkalarının da yapabileceğine inanarak, her şeyin yeniden kurulabileceğini olası kabul etmiştir. Diyalektik tarih, tüm karşıtlıkları içinde barındırdığına göre, kapitalist sistem karşıtlarının da harekete geçeceğini düşünmüştür.

Görülmemesi amaçlanan sistemin her katmanını çözüp, sunan hatta çırılçıplak bırakan Brecht, “eğlendirir, eğitir, arındırır” (Aristoteles), “gerçek güzel sanatta bulduğumuz güzeldir, insan ürünüdür” (Hegel) , “amaçsız bir amaçlılık” (Kant) sanat söylemlerine karşın, “tiyatro aracılığı ile politika yapabilirsiniz” diyerek kendi söylemini dile getirmiş, her şeyi en ince detayına kadar inceleyip, tartışıp bir sonuca vardıldıktan sonra “ilkeler ona aykırı davranıldığı sürece ayakta kalabilirler” sonucuna ulaşarak, sanat, kültür ve politika alanlarında dönüşüm sağlamayı başarmış; kaybolmaya yüz tutan insani değerlerin canlanmasını başlıca erek olarak kabul etmiş, tiyatroyu bu erek doğrultusunda araç olarak kullanmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Aragon, “*Çağımızın Sanatı*”, Çev. Bertan Onaran, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1966
- Brecht, Bertolt., “*Oyunculuk Sanatı ve Dekor*”, Çev. Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul, 1982
- Brecht, Bertolt., “*Sanat Üzerine Yazılar*”, Çev. Kamuran Şipal, Cem Kültür Yayınevi, İstanbul, 1997
- Brecht, Bertolt., “*Brecht’in Güncesi*”, Çev. Yüksel Pazarkaya, Düşün Yayıncılık, İstanbul, 1998
- Brecht, Bertolt., *Eco*, Umberto, Ehrenburg, İlya., “*Faşizm Yazıları*”, Çev. Sibel Özbudun, Ütopya Yayınları, Ankara, 2001
- Brecht, Bertolt., “*Epik Tiyatro*”, Çev. Kamuran Şipal, Cem Kültür Yayınevi, İstanbul, 1990
- Brecht, Bertolt., “*Me-ti’nin Özdeyişler Kitabı*”, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1982
- Brecht, Bertolt., “*Oyun Sanatı ve Dekor*”, Çev. Kamuran Şipal, Cem Kültür Yayınevi, İstanbul, 1994
- Brecht, Bertolt., “*Çalışma Günlüğü*”, Çev. Yılmaz Onay, Broy Yayınevi, İstanbul, 1995
- Brecht, Bertolt., “*Çalışma Günlüğü*”, Çev. Yılmaz Onay, Kalem Yayıncılık, Ankara, 1985
- Brecht, Bertolt., “*Schweyk*”, Çev. Yücel Erten, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- Brecht, Bertolt., “*Sezuan’ın İyi İnsanı*”, Çev. Özdemir Nutku, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- Brecht, Bertolt., “*III. Reich’in Korku ve Sefaleti*”, Çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- Brecht, Bertolt., “*Arturo Ui*”, Çev. Özdemir Nutku, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- Brecht, Bertolt., “*Berliner Ensemble Tiyatro Çalışması*”, Çev. Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- Benjamin, Walter., “*Brecht’i Anlamak*”, Çev. Haluk Barışcan, Aydın İşisağ, Metis Yayınları, İstanbul, 1984

- Benjamin,, Walter., “*Estetize Edilmiş Yaşam*”, Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 1995
- Bloch, Ernst, LUKACS, Georg, Brecht Bertolt, Benjamin, Walter, Adorno, Theodor., “*Estetik ve Politika*”, Çev. Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınevi, İstanbul, 1985
- Bracher, Karl Dietrich., “*The German Dictatorship*”, Published in Penguin University Books, Great Britain, England, 1973
- Bronnen, Arnolt., “*Brecht’li Günler*”, Çev. Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- Berlau, Ruth., “*Brecht’in Lai-Tu’su*”, Derleyen: Hans Bunge, İnter Yayınları, İstanbul, 1989
- Brown, Bruce., “*Marx, Freud ve Günlük Hayatın Eleştirisi*”, Çev. Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1989
- Candan, Ayşın., “*Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994
- Çalışlar, Aziz., “*Tiyatro Ansiklopedisi*”, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1995
- Çalışlar, Aziz., “*20. Yüzyılda Tiyatro*”, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993
- Çamurdan, Esen., “*Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*”, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- Demirer, Temel., “*Brecht Bitti Futbol Verelim! Postmodern Müdahale ve Başkaldırı İmkani*”, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998
- Demirer, Temel, ÖZBUDUN, Sibel., “*Yabancılaşma*”, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999
- Dilan, H. Berke., “*Siyasi Tarih*”, Alfa Yayınları, İstanbul, 1998
- Doğan, H. Mehmet., “*100 Soruda Estetik*”, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975
- Escarpit, Robert., “*Edebiyat Sosyolojisi*”, Çev. Ali Türkay Yazıcı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1968
- Fischer, Ernst., “*Sanatın Gerekliliği*”, Çev. Cevat Çapan, De Yayınevi, İstanbul, 1968
- Gouldner, W. Alvin., “*Entelektüelin Geleceği*”, Çev. Ahmet Özden, Nuray Tunalı, Eti Kitapları, İstanbul, 1993
- Guy, Debord., “*Gösteri Toplumu ve Yorumlar*”, Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- Hançerlioğlu, Orhan., “*Düşünce Tarihi*”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1974

- Hitler, Adolf., “*Kavgam*”, Çev. Refik Özdek, Yağmur Yayınları, İstanbul, 1972
- Hilav, Selahattin., “*Felsefe El Kitabı*”, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1981
- Hobshaw, Eric., “*Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Tarihi*”, Çev. Yavuz Alogan, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1996
- Jay, Martin., “*Diyalektik İmgelem*”, Çev. Ünsal Oskay, Ara Yayınları, İstanbul, 1989
- Kammrad, Armin, Schck, Frank Rainer., “*İşçi Tiyatroları - Ajit-Prop Topluluklar*”, Çev. Yılmaz Onay, İşçi Kültür Derneği Yayınları, İstanbul, 1978
- Kesting, Marianne, “*Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*”, Çev. Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985
- Kesting, Marianne., “*Brecht*”, Çev. Veysel Atayman, Zeynep Özkan, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1985
- Lifshitz, Mikhail., “*Marx’ın Sanat Felsefesi*”, Çev. Murat Belge, Ararat Yayınevi, İstanbul, 1968
- Lunaçarski, Anatoli Vasilyeviç., “*Sanat ve Edebiyat Üzerine*”, Çev. Kevser Kavala, adam Yayınları, İstanbul, 1982
- Lukacs, Georg., “*Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*”, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1969
- Mayer, Hans., “*Brecht’i Anımsamak*”, Çev. Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998
- Mayer, Hans., “*Brecht et la Tradition*”, L’Arche, 1997, Paris
- Marx, Karl., “*Ücret, Fiyat ve Kar*”, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 1999
- Marx, Karl., “*Formen*”, Çev. Sol Yay. Yayın Kurulu, Sol Yayınları, Ankara, 1997
- Marx, Karl., “*Komünist Parti Manifestosu*”, Çev. Sol Yay. Yayın Kurulu, Sol Yayınları, Ankara, 1998
- Marx, Karl., “*Ücretli Emek ve Sermaye*”, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 1999
- Marx, Karl, Engels, Friedrich, Lenin, “*Sanat ve Edebiyat*”, Çev. Aziz Çalışlar, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1996
- Marx, Karl, Engels, Friedrich., “*Alman İdeolojisi*”, Çev. Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1968

- Marx, Karl., “*Ekonomi Politigin Eleştirisine Katkı*”, Çev. Orhan Suda, Öncü Kitabevi, İstanbul, 1970
- Moran, Berna., “*Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*”, Cem Yayınevi, İstanbul, 1981
- Nutku, Özdemir., “*Dünya Tiyatrosu Tarihi*”, Cilt: 2, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- Nutku, Özdemir., “*Türkiye’de Brecht*”, Tiyatro/76 Yayınları, İstanbul, 1976
- Ofluoğlu, Mücap., “*Dünya Bir Sahnedir*”, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995
- Plehanov, “*Sanat ve Sosyalizm*”, Çev. Selim Mımoğlu, Sosyal yayınlar, İstanbul, 1962
- Parkan, Mutlu., “*Brecht Estetiği ve Sinema*”, *İdeart İdea Reklam Tanıtım Hizmetleri*”, İzmir, 1993
- Reich, Wilhelm., “*Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*”, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul, 1979
- Stern, Carola., “*Helene Weigel, Bertolt Brecht*”, Çev. Atilla Dirim, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001
- Şener, Sevda., “*Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*”, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir
- Tanilli, Server., “*Uygarlık Tarihi*”, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1997
- Thomson, Georg., “*Marksizm ve Şiir*”, Çev. Cevat Çapan, Uğrak Kitabevi, İstanbul, 1963
- Williams, Raymond., “*Marksizm ve Edebiyat*”, Çev. Esen Tarım, Adam Yayınları, İstanbul, 1990
- Wright, Elizabeth., “*Postmodern Brecht*”, Çev. Ayşegül Bahcivan, Dost Kitabevi, İstanbul, 1998

Sürekli Yayınlar

- Aktüel, Teoman., “*Brecht’in Tiyatro Kavrayışı*”, Tiyatro 70, Kasım, 1970, Sayı: 8
- Althusser, Louis., “*Materyalist Tiyatro Üzerine Notlar*”, Çev. Ç. Genç, H. Gürel, M. Öztürk., Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı: 6
- Aysan, Eren., “*Günümüzde Brecht*”, Ankara Devlet Tiyatrosu Tanıtım Kitapçığı, Şubat 2002
- Baykul, Yalçın., “*Brecht Tiyatrosu’ndaki Son Gelişmeler*”, Tiyatro Tiyatro, Şubat 1992, Sayı: 13
- Brecht, Bertolt , “*Cesaret Ana ve Çocukları Dramaturji Notları*”,Çev. Kerem Karaboğa, A. Cüneyt Yılmaz., Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı: 3
- Brecht, Bertolt., “*Kafkas Tebeşir Dairesi Üzerine*”, Çev. Fırat Güllü, Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı: 6
- Brecht, Bertolt., “*Sezuan’ın İyi İnsanı Üzerine*”, Çev. Hülya Bahçeci, Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı: 6
- Brecht, Bertolt., “*Arturo Ui’nin Engellenebilir Yükselişi Üzerine*”, Çev. Çiğdem Genç, Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Ü. Yay., Sayı: 6
- Brecht, Bertolt., “*Galilei’nin Yaşamı*”, Çev. Sevil Sümer, Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı: 6
- Ciulli, Roberto., “*Şehrin Çalılıklarında*”, Çev. Zühtü Erkan, Agon Tiyatro Eleştiri-Uygulama-Tartışma Dergisi, Doruk Yayıncılık, Mart/Nisan 1997, Sayı: 10
- Coşkun, Esin., “*Marksizm’e Teorik Bir Dayanak*”, Radikal Kitap, 31 Ocak 2003
- B. Dort, “*Le Realisme Epique de Brecht*”, s. 196 in Realisme et Poesie Au Theatre ed. C.N.R.S., Paris, 1960
- Garaudy, Roger., “*Kafka ve Doktor Panglos*”, Çev. Kundeyt Şundum, Yeni Dergi, Mayıs 1968, Sayı: 44
- Gökgücü, Erhan., “*Rejisörün Prova Notlarından*”, Ankara Devlet Tiyatrosu Tanıtım Kitapçığı, Şubat 2002

- İnce, Özdemir., “*Dada Akımının Amacı ve Serüveni*”, Milliyet Sanat Dergisi, 5 Aralık 1975, Sayı: 161
- İpşiroğlu, Zehra., “*İki Brecht Yorumu*”, Milliyet Sanat Dergisi, /2 Mart 1980
- Karaca, N. Orhan., “*Beş Para Etmez Oyun*”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi/1 Şubat 1980
- Kırımsoy, Canan., “*Bir Kadın Yazar*”, Ankara Devlet Tiyatrosu Tanıtım Kitapçığı, Ekim 1998
- Nuku, Özdemir., “*Gerçeküstüçülük ve Tiyatro*”, Milliyet Sanat Dergisi, 20 Eylül 1974, Sayı: 98
- Nutku, Özdemir., “*Brecht’in Diyalektik Tiyatrosu*”, Ankara Devlet Tiyatrosu Tanıtım Kitapçığı, Ekim 1998
- Piscator, Erwin., “*Politik Tiyatro*”, Çev. Gülen Zeytinbaş, Oyun Dergisi, Eylül 1979, Sayı: 7
- Şener, Sevda., “*Tiyatroda Estetik Uzaklık ve Brecht’in Yadırgatma Düşüncesi*”, Alman Kültür’ün Düzenlediği 1987 Brecht Haftası’nda Sunulan Bildiri
- Şener, Sevda., “*Bertolt Brecht Tiyatrosunda Sahne Seyirci İlişkisi*”, Ankara Devlet Tiyatrosu Tanıtım Kitapçığı, Ekim 1998
- Taner, Haldun., “*Doğumunun 75. Yılında Bertolt Brecht*”, Milliyet Sanat Dergisi, 9 Şubat 1973, Sayı: 19
- Taxıdou, Olga., “*Son Brecht Eleştirisi*”, Çev. Güzin Yamaner, Agon Tiyatro Eleştiri-Uygulama-Tartışma Dergisi, Doruk Yayıncılık, Mart/Nisan 1997, Sayı: 10
- Tekerek, Nurhan., “*Piscator ve Politik Tiyatro*”, Yeni Adana Gazetesi, 7-8 Ocak 1988
- Wright, Elizabeth., “*Erken Dönem Brecht Estetiği*”, Çev. Ayşegül Bahcıvan, Agon Tiyatro Eleştiri-Uygulama-Tartışma Dergisi, Doruk Yayıncılık, Mart/Nisan 1997, Sayı: 10
- Wright, Elizabeth., “*Brecht ve Postmodernizm*”, Çev.Çiçek Öztekin, Agon Tiyatro Eleştiri-Uygulama-Tartışma Dergisi, Doruk Yayıncılık, Mart/Nisan 1997, Sayı:10
- Wright, Elizabeth., “*Brecht’i Yeniden Tanımlamak*”, Çev. Mine Söngün, Agon Tiyatro Eleştiri-Uygulama-Tartışma Dergisi, Doruk Yayıncılık, Mart/Nisan 1997, Sayı:10

Diğer Yayınlar

Ana Britannica Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1986, Cilt: 1- 11 – 16

Büyük Larousse Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1986, Cilt: 9

Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi, Apa Ofset Basımevi, İstanbul, 1987, Cilt:
26 – 27 – 28

Grand Master Ansiklopedisi, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992, Cilt: 4

Grollier International Americana Encyclopedia, Copright 1993 by Grollier Incorporated,
Cilt: 1 – 7

Meydan Larousse Ansiklopedis, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1990,

Cilt: 1 – 9

T.D.K. Türkçe Sözlük, Türk tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983, Cilt: 1 – 2

Yeni Genel Kültür Ansiklopedisi, Gözlem Yay., İstanbul, 1991, Cilt: 7

20. Yüzyıl Siyasi Tarihi Çağdaş Liderler Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul,
1986, Cilt: 27 -28

