

Makale Geliş | Received: 22.08.2018
Makale Kabul | Accepted: 29.09.2018
Yayın Tarihi | Publication Date: 30.10.2018
DOI: 10.20981/kaygi.480527

Metin BAL

Doç. Dr. | Assoc. Prof. Dr.
Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, İzmir, TR
Dokuz Eylül University, Faculty of Letters, Department of Philosophy, İzmir, TR
ORCID: 0000-0003-3448-3736
balmetin@gmail.com

Brecht'in Epik Tiyatro Teorisi ve *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* Oyununun Felsefi Bir Yorumu*

Öz

Bu makale Brecht'in düşündürdüğü sorudan yola çıkar: Gerçekle ilişkiniz nedir? Brecht epik tiyatro teorisini gerçeği üretmek için bir alternatif olarak yaratır. *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* oyunu epik tiyatro teorisinin tüm özelliklerinin bir uygulamasının bulunabileceği bir sanat yapıtıdır. Makalenin başlangıcında epik tiyatro teorisinin sanat felsefesindeki yeri gösterilir. Bunun ardından Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* oyununun tarihsel ve teatral önemi anlatılır. Oyunda adı geçen ancak Brecht'in yazmadığı *Yuva* adlı bir şarkı yazılır. Son olarak *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* oyununun epik tiyatro teorisi bağlamında felsefi bir değerlendirmesi yapılır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Felsefesi, Epik Tiyatro Teorisi, Anti-Realizm, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*.

A Philosophical Interpretation of Brecht's Theory of Epic Theatre and The Play *The Resistible Rise of Arturo Ui*

Abstract

This article sets off from the question Brecht makes us think of: What is your relation to the reality? Brecht creates the theory of epic theatre as an alternative way for the production of reality. Brecht's play *The Resistible Rise of Arturo Ui* is a work of art in which an implementations of all characteristics of the theory of epic theatre can be found. In the beginning of the article an account of the place of the theory of epic theatre in the philosophy of art is tried to be given. After that, historical and theatrical importance of Brecht's play *The Resistible Rise of Arturo Ui* is explained. A song titled as "Home" mentioned in the play but had not written by Brecht is written. Finally a philosophical evaluation of the play *The Resistible Rise of Arturo Ui* in context of the theory of epic theatre is made.

Keywords: Philosophy of Art, Theory of Epic Theatre, Anti-Realism, *A Short Organum for the Theatre*, *The Resistible Rise of Arturo Ui*.

* Bu makale, *Tiyatro Gazetesi*'nin Mayıs 2018 sayısında çok kısa bir versiyonu "Diyalektikçiler Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* Oyununu Sahneliyor" başlığıyla yayımlanan yazının geliştirilmiş halidir.

“Belli soruları ancak bir diyalektikçi sorar.”¹ diyor Bertolt Brecht (1898 - 1956). Brecht bu çağrısıyla tiyatroyla ilgilenenleri felsefeye ya da felsefecileri tiyatroya davet ediyor. Brecht’in onunla ilgilenenlere düşündürdüğü en temel soru: Gerçekle ilişkiniz nedir? Herkes gerçeği bilmek ister, bunların bir kısmı hayatını gerçeğin peşinde harcar, ancak çok daha azı gerçek denilen şeyi ürettiğinin farkındadır. Realist sanat teorisinin kurucusu Platon’a göre sanat gerçekliği üretmez ancak insanların bakışını gerçeğe çevirme konusunda ruhun derinliklerinde yazılı yasalarla düzenlenemeyen şeyleri etkilemekte kontrol altına alınması neredeyse imkansız bir güce sahiptir. Bu nedenle Platon sanatçıdan gerçeğe sadık kalmasını ister. Platon bu realist düşüncüyü Sokrates’in ağzından aktarır: “Bir heykeli boyarken biri çıkar da, vücudun en güzel yerlerine en güzel renkleri koymadığımızı, örneğin, yüzün en güzel yeri olan gözleri ne diye erguvana değil de karaya boyadığımızı sorarsa, ona şöyle diyebiliriz: Ne tuhaf adamsın! Sence güzel boyamak için gözü göz olmaktan çıkarmak mı gerek?” (*Devlet*, IV. Kitap, 420 c-d). Böylece Platon’a göre sanat gerçeği yansıtmaya devam ettikçe ideal devletin çok önemli bir işi olan “düzen sevgisi”ni yurttaşlara yerleştirmekte yardımcı olur. Kısaca, Platon için “düzenlilik” ve “birlik” ilkeleri (423a-b) hedefiyle sanat “yazılamayacak kanunu kişiye işler.” (430a). Ancak buna rağmen sanat değersiz kalmaya mahkum edilir. Platon’un sanatçısı gerçeği bilmek ister ve gerçeğin peşinde hayatını tüketir. Buna rağmen, sanatın bir yere bağlı olmadığını en iyi bilen kimse yine bu sanatçıdır, çünkü sanat bir gerçeğe bağlı tutuldukça kendisini sansüre uğratmaya çalışan kimse sanatçının kendisi olacaktır.

Modern düşünce döneminde, onsekizinci yüzyılın sonunda bilimler arasında estetik disiplinin saygın bir yer edinmesi sürecinde yükselen burjuva sınıfının düşünürleri “asalak konumuna gelmiş bir sınıftan miras kalma” (TKO, 18) “egemen ahlak veya zevk kurallarını, savaşın o andaki konumuna göre yadsıyarak ya da kendi yararına kullanarak, kendini estetik alanda kurumlaştırdı veya iddialı kıldı.” (TKO, 17)

¹ *Bkz.* Brecht 2005: 74. Yazının devamında bu yapıta “TKO” kısaltmasıyla gönderme yapılacaktır. Brecht’in bu yazısının başka bir Türkçe çevirisi Kamuran Şipal tarafından yapılmıştır (*bkz.* 1990: 7-53). Bu diğer çeviriye de makale içinde “TİKO” kısaltmasıyla gönderme yapılacaktır.

Bunun sanat adına avantajlı tek yanı sanatın zanaattan ayrılarak tekrar gerçek değerine sahip olmasının ve sanatçının gerçeğin yaratıcısı olan bir aktör seviyesine yükselmesinin yolunun açılması oldu. Ancak Brecht’in sahnelerde toplumsal yaşama ilişkin olarak sergilenenlerde gördüğü şey hala “yanlış betimlemeler”di. (TKO, 17) Sanatın gerçeklikle uğraşında varolagelmesinde, çok daha yakın bir tarihte yaşayan, modernizmin derinlik modellerinden biri olduğunu düşündüğüm marksizmin estetiğinin ilk büyük teorisi olan toplumcu gerçekçiliğin kurucusu George Lukács’a (1885-1971) göre gerçeği üreten alanlar “bilim”, “günlük yaşam” ve “sanat”tır (1999: 36). Çağımızın Sokrates’i olarak tanınan Alain Badiou’ya (1937 -) soracak olursanız, gerçeği üretmenin yolları “politika”, “bilim”, “aşk” ve “sanat”tır (Jameson 2016: 21). ABD’nin bugün yaşayan en tanınmış düşünürü Fredric Jameson’a (1934 -) göre de gerçeği üretmenin yolları arasında “politika” ve “sanat”ın öncelikli yeri vardır. Görüldüğü gibi gerçeği üretme yolları söz konusu olduğunda filozofların yolları sanatta kesişiyor. Sanat üzerine teorik ilk kitap olan *Poietika*’da rasyonalist sanat teorisini kuran Aristoteles’e göre de öyledir. Elbette bu görüşü, modernizmin sahnesini, eleştirinin dozajını politik yönde “tezli oyunlar”² (Thesenstück) yol açarak artıran Henrik Ibsen (1828-1906) ve George Bernard Shaw da (1856-1950) paylaşır. Modernist dönemin *aurasının* anti-nihilist, anti-realist, anti-natüralist, anti-moralist semptomlarına sahip düşünür sanatçı Brecht’e göre de durum benzerdir. Çağımızın olaylarını kendi öykümüze bağlamak konusunda bizi cesaretlendiren ve “çağımızın kendine özgü eğlencelerini, asıl eğlenceyi henüz keşfetmediğimiz”i (TKO, 23) düşünen Brecht “gerçek” denilen şeyle ilişkimizi sorgulamaya açtığı epik tiyatroyu şöyle tanımlar: “İnsanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır.” (TKO, 19) Doğanın gizlerini çözmeyi uman çeşitli ülkelerde yaşayan birtakım insanlar “belli deneyler yaptılar” ve “yaptıkları buluşları başkalarına ilettiler.” (TKO, 26) Şimdi Brecht de epik tiyatro yoluyla bir deney yapar ve birlikte yaşamımıza ilişkin şeyleri anlamaya çalışır. Epik tiyatro olayları “yeni bir örgütlenme içerisine” (TKO, 26) sokup, başka bir “üretim” başlayıp şimdiye kadar başarısız kalınmış

² “Belli bir toplumsal sorunu işleyen ve buna ilişkin bir çözüm önerisi getiren oyun.”. *Bkz.* Benjamin 2014: 13.

toplumsal tüketime sunar. Epik tiyatrocunun laboratuvarı günlük yaşamdır. O, gerçeklerin içine bambaşka gerçekleri göstermek ve dönüştürmek için dalar. Bir şey yapmak zorunda değiliz fakat yapabileceğimiz çok şey vardır. Kendisini üretemeyen bir kimse toplumdışı kalmıştır. Böylece önce kendimizi toplumsallaştırmalıyız. İşte, epik tiyatro toplumdışı kalanların toplumsallaşma imkanıdır.

Sözleri kendi öyküsüne bağlanmayan bir kimse, başkasıyla konuşabilmek bir yana kendisiyle de konuşamaz. Burjuva sınıfı proletaryayı sadece sahnede değil yaşamda da sufle eder, çünkü kendi sözlerinin söylenmesini ister. Başkasının betimlemeleri o sözü edilen kimseyi görünür kılmaz. İşte bu bakımdan, epik tiyatro kişinin kendisiyle de bir diyaloga geçme imkanıdır. “Bir vadide bir söylev veren bir adamı düşünelim; bu adamın söylev sırasında fikrini değiştirdiğini veya yalnızca birbiriyle çelişen cümleler söylediğini, böylece yankının da, o kişiyle birlikte konuşarak, tümceler arasındaki karşılaşmayı gerçekleştirdiğini varsayalım.” (TKO, 43). Yaşadıklarımızı, söylediklerimizi örneğin bir “yankı” olarak deneyimlediğimizde bundan farklı yaşayıp, farklı ifadeler kurabileceğimizi düşünebiliriz. Karakter kendisiyle de diyaloga geçebilir. Tiyatronun Aiskhülos tarafından diyalog yönteminin kullanılmasıyla başladığını biliyoruz, ancak Brecht mevcut tiyatrolarda diyalogtan uzaklaşıldığını gözler. Epik tiyatro dikkatimizi diyaloga çekiyor. Böylece epik tiyatro teorisiyle Brecht tiyatro sanatına kökten bir başlangıç yapar, çünkü tiyatronun kurucu unsuru olan diyaloga geri döner.

Brecht önekilere kıyasla eleştirinin dozajını daha da artıran modernist bir sahnenin perdelerini epik tiyatroyu kurarak açar. Brecht’in bu perdeyi nasıl açtığını Walter Benjamin epik tiyatronun amacını saptayarak şöyle betimler: “Varoluş’u zamanın yatağından yükseklerle sıçratan epik tiyatro, onu bir an parıltıları içerisinde, boşlukta bırakır; amacı, onu yeni bir yatağa yerleştirmektir.” (Benjamin 2014: 39). “Bakışın da bir tekniği” vardır. (TKO, 46). Eğer hatırlayacak olursak tanıdığımız şeylerin değiştiğini en az bir defa görmüşüzdür. Şimdiye kadar birçok elma düştü. Elmaların düşüşleri birbirine benzer ancak onları gören bakış değişebilir. Bu yabancı bakıştır. Üretici bakma biçimidir:

Kendisine tanıdık gelene kuşku duymayı kim aklından geçirir? Bütün var olanları kuşkuyla karşılayabilmesi için, büyük Galilei’nin sarkaç gibi sallanan bir avizeye bakış biçimi, yani yabancı bakışı geliştirmesi gerekir. Galilei bu sallantılar karşısında sanki böyle bir şeyi beklemişçesine ve anlamıyormuşçasına şaşkınlığa kapılmış, bu sayede de birtakım yasal bağlantıları bulabilmiştir. Tiyatro, insanların birlikte yaşamına ilişkin betimlemeleriyle bu güç, güç olduğu ölçüde de üretici bakma biçimini kışkırtmak zorundadır; izleyicisini şaşırtabilmelidir, bu, alışılmış olan’ı yabancılaştıran bir teknik aracılığıyla gerçekleşir.” (Brecht 2005: 46).

Brecht’in *Arturo Ui’nin Önlenebilir Yükselişi* (1934-56) adlı oyunu Hitler’in siyasi iktidarı nasıl ele geçirdiği ve adım adım bir diktatör haline nasıl gelmiş olduğuyla ilgili olayların, bütünüyle başka bir yerde, Chicago karnabahar ticareti dünyasındaki olaylardan hareketle betimlenmeye çalışıldığı bir parodisidir. Siyasi arenadaki Hitler’in karşılığı bu oyunda karnabahar ticaretine el koyan mafya lideri Arturo Ui’dir. Hitler’in Avusturya’nın küçük bir kenti olan Braunau’da doğup, aynı enlem üzerinde doğudan batıya dümdüz bir yolla 110 km. uzaklıkta yer alan çok daha büyük bir kent olan Münich’e gitmesi gibi Ui de ABD’nin New York eyaletinin küçük bir kenti olan Bronx’ta doğup, aynı enlem üzerinde doğudan batıya dümdüz bir yolla 1282 km. uzaklıkta yer alan, ABD’nin üçüncü büyük metropolü olan Chicago’ya göçer. Ui’nin doğup büyüdüğü Bronx’un nasıl bir kent olduğunu, çocukluğunu Bronx’ta geçirmiş bir yazar olan Marshall Berman (1940-2013) şöyle betimler: “Bronx, çağımızın birikmiş kent karabasanlarının uluslararası adı haline geldi: Uyuşturucu, çeteler, gasp, cinayet, terör, binlerce terkedilmiş bina, çöplüğe dönüşmüş mahalleler – ve tuğladan örülme bir çöl.” (Berman 2013: 386). Sonunda Hitler bir diktatör olur. Ui de hızlı adımlarla diktatörlüğe yükselir. Diktatörlük yönetim sistemi, bu yönetimin uygulaması olan faşizm ve kamu düzenini yeniden sağlama adı altında burjuva sınıfının kendi hukukunu askıya aldığı sıkıyönetim ve olağanüstü hal uygulamalarında yaşayan insanlar bir toplum olmayı daha fazla sürdüremezler. Bu şartlar sonucunda, kimlik, inanç, ırk, dil, cinsiyet vb. toplumu dikey bölen grupların ayrışması, yayılan nefret, artan işsizlik ve yoksulluk, büyük kısmı özgüveni ve özsaygısı aşındırılmış, bir kısmı da kişiliksizleştirilerek muhbirleştirilmiş ve eylem gücünden yoksun olduklarına şartlandırılarak inandırılmış bireylerin toplumsallaşmasını engeller. Böylece

toplumsallaşma olanağından yoksun insanlar kitle halinde kolayca yönetilebilir, susturulabilir ve tasfiye edilebilir hale getirilmiş olur. Faşizm adını alan bu uygulamanın yirminci yüzyıldaki aktörlerinden biri olan Hitler’in ya da onun oyundaki karşılığı olan Ui’nin düşünce ve eylemlerine baktığımızda, onların ne yapmaya çalıştıklarını şöyle özetleyebiliriz: Doğru, iyi ve güzel hakkındaki belirli bir düzenin yerleştirilme ve sağlamlaştırılma çabası. Hakikatin tartışmalı olduğu ve gerçek hakkında belirleyici, üst bir otoritenin kabul edilebilir olmadığı savının şiddetle reddi. Sabit bir insan doğasına duyulan inanç. Dayatılarak benimsenmesi beklenen değerlerin sorgu ve sınımadan muaf tutulması. Deneyimlerin insana öğrettiklerinin yok sayılması. Ortak toplumsal hafızanın inkarı ve mümkünse silinip, alternatif sentetik hafıza oluşturulması, başka bir deyişle, tarihsizleştirme. Böylece eylemsiz hale getirilip yığına indirgenen toplumun kör itaatini sağlanması. Gerçekten yoksun ve rasyonel temeli olmayan yalnızca zafer ve övgülerden ibaret bir alternatif-antolojik-anakronik tarih anlayışı. Güncel sorunları ölü olaylar tabutuna yerleştirerek perdeleme ve gömme çabası. Düşünce ve özgürlük, soru ve öğrenme, sorgulama ve özgürleşme arasındaki bağın koparılması. Eleştiri, dahası özeleştirin her defasında boşa çıkarılması. Eğitim sisteminde sorgulama ve okuma, deneyim ve yazma arasındaki bağlantının koparılması, böylece yalnızca gramer düzeyinde kalmış ne okur ne de yazar olan önyargılı zihinler oluşturulması. Düşünsel, inançsal, duygusal, bedensel sağlık ve güvenlik vaadiyle deneyimden koparılmış ifadeler olan önyargı ve dogmalarla iktidar doktrininin konsolidasyonu. Karşıtın tasfiyesi, yolsuzluk ve nepotizm. Kimliksizleştirme, onursuzlaştırma, insansızlaştırma ve insandışılaştırma. Zevk ve beğenilerdeki bayağılaşma, duyarsızlaştırma, uyuşturma, anesteziyasyon. İnsana keyif veren, ona geçici bir mutluluk veren maddelerin (alkol, tütün, gülme, mizah, cinsellik, aykırı sanat vb. şeylerin) yasaklanması, böylece insanların sözde estetik kılınacağı ve sarsılmaz bir düzen altına alınacağı vaadi. Arzu konusunda irade ve kişi bağlantısının koparılması ya da arzuya uygulanan şiddet olan pornografi. Döngüsel bir mekanizma içinde günlük insan yaşamının tekdüze hale getirilmesi. Özgür birlikteliğin ve insanca toplumsallaşmanın suç sayılması. Yazgı olarak kabul edilen düzenin getirdiklerine, vahşete kör teslimiyet beklentisi. İktidarı pekiştirmek amacıyla her türlü direnişi

kırmak. İtaati sağlama aracı olarak dehşet verici durumların, ibretlik olayların oluşturulması ve bu vahşet görüntülerinin tekelleştirilmiş medya organları tarafından sürekli yayınlanması. Kitlede hakim duygu durumu olan korkunun kışkırtılarak bireylerin dönüştürücü eylemden otosansürle caydırılması. Adalet arayışından yoksun olduğu durumda bile, iktidarın dayanması gereken mevcut meşru temelleri, hukuku karartmak. Hak gaspına uğramış insanların adalet arayışını yalnızca yazılı hukukla sınırlamak. Adalet ve hak arayışında olan yurttaşları itham ederek kriminalize etmek. Diktatöryal amaçlara hizmet eden kitle hareketleri salmak. İktidarı destekleyen yığılı toplum düzenini sağlama konusunda gayrimeşru kolluk kuvvetleri olarak görevlendirmek ve böylece karşıt görüşlü sivil yurttaşlar arasında linç, kundaklama, cinayet vb. vahşete yol açmak. Dünyanın halihazırdaki halinin kutsaldan ve yüksek değerler dünyasından uzak olduğu inancının salgılanması, kısaca dünyevi olandan vazgeçiş. Hayalgücümüzü harekete geçirmek için gözlerin kapatılmak zorunda olduğu saplantısı, imgelemin insansızlaştırılması, hayalin iç organları olan eylemlerin boşaltılarak toz pembeleştirilmesi ya da padalyalaştırılması. Yaşamla birlikte ona dönük sorumluluğun tasfiye edilmesi. Son noktada, sürdürülen egemen yaşam şartlarının neden bu kadar çelişkilerle dolu olduğu sorusuna; yaşamın kaotik, tehlikeli, zor ve ağır olduğu cevabı.

Yukarıda betimlenen dünyada insan fazladır ve o bir melek payı olarak kalır ve insan ya da melekler onların eksik olduğu yerde aranır. İnsanın olduğu gibi eğlence de fazlalıktır. Bir sanat yapıtına izleyici neyiyle gidiyorsa sanat yapıtının ondan alacağı şey odur, çünkü seyirci sanat yapıtıyla fazlalık olan bir alanda buluşur. Fazla olmaktan dolayı artık bir eylemle olan bağı koparılmış imajlar çağında tiyatroya gelenler, bundan daha çok tv izleyicisi niteliğine sahiptirler. Bugün tiyatro salonları tv izleyicileri tarafından işgal ediliyor ya da boş bırakılıyor. Ancak nasıl geliyor olursa olsun seyirci tiyatroya hala canıyla gelmeye devam etmektedir, o halde tiyatro eskiden beridir yaptığı şeyi yapacak ve seyircinin canına okuyacak ve onu başka bir kimse olarak gönderecektir. Koşullar ne olursa olsun, Brecht’in dediği gibi “insan fazlalık için yaşar

elbette.” (1967a: 64).³ Eğlendirme amacı “günümüze kadar tiyatro için bulduğumuz soylu işlevdir.” (TKO, 19) Aristoteles’ten beri bilinmektedir ki tiyatro “eğlence amacıyla gerçekleştirilen bir arınmadır.” (TKO, 20) Tiyatro kendisi üzerinde bir ilgi uyandırmak için ahlaki olanı eğlendirici kılmalıdır. Tiyatronun bir zamanlar büyük operaya dönüştüğü ve o zamanlar olduğu gibi bugün de daha çok “tüketim tiyatrosu”nun (Konsumtheater) egemenliğinde (Benjamin 2014: 13) olduğu dönemlerin bir sonucu olarak oyunu Shakespeare’in yaptığı gibi entrikalara indirgeyen sanat yaklaşımında da amaç eğlendirmektir. Sanat, en kötü ihtimalle, insanın eğlence ihtiyacı hiçbir koşulda sonlanmayacağı için şu ya da bu biçimiyle varlığını her zaman sürdürmüş ve sürdürecektir. Unutulmamalıdır ki Brecht’in epik tiyatro teorisi, yukarıda dökümü yapılan şartlar altında ortaya çıkmıştır. Faşizmin açtığı yaralar Brecht’in yazılarında kanamaya devam etmektedir. Ancak, bu *Arturo Ui* oyununda Star Gazetesi muhabiri Ted Ragg’in “yaralar çoktan kapandı, izleri kayboldu!” (AU, 108)⁴ ifadesiyle betimlediği sözler dokunaklı ve düşündürücüdür. Yaraların kapandığı ve kayıpların hızlıca unutulduğu bir dünyadayız ya da daha doğru bir şekilde, Brecht’in sözleriyle ifade edecek olursak “insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler” (TKO, 28-29) içinde yaşıyoruz. Bu yaşananların hepsi “insanlık adına”ydı. Yaşayan halkın büyük kısmını oluşturan ezilen sınıflara “insanlık adına” bir şeyler yaptıklarını söyleyen kimseleri duymaya devam ediyoruz. Brecht’in bu oyunu ile uyandırdığı birçok soru arasında özellikle ikisi düşünceyle ilgili kimseleri düşündürmeye devam eder. İlk soru: “İnsanlık adına” yapılan bir şey aslında kimin adınadır? *Ui* “insanlık adına” geleceği planlar ve bu yaptığı şeye bir ad verir: “Gerçeğe dayanan politika / die Realpolitik”. *Ui* bunu şöyle ifade eder: “Ben gerçeğe dayanan politikanın bir adamıyım” (“Ich bin ein Mann der Realpolitik.” (AAU, 1816).⁵ Gerçeklerin gerçeklerle yaşayan kimseler tarafından yaratılamaz şeyler oldukları fikrini benimseyenler gerçeği bilmek isterler ancak onu kendileri aramazlar. İşte patronlar ve mafya bunun için onlara yardımcı olur. Böylesi

³ Bkz. “Kleines Organon für das Theater”. Yapılacak referanslarda *Tiyatro İçin Organon* yazısının bu Almanca orijinal metni “OfT” kısaltmasıyla gösterilecektir.

⁴ Yazının devamındaki referanslarda *Arturo Ui’nin Yükselişi* oyunu “AU” kısaltmasıyla gösterilecektir.

⁵ “Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui”, yazının devamındaki referanslarda “AAU” kısaltmasıyla gösterilecektir.

kendi güvenliğini sağlayacağı için kendi gerçeğini üreten Ui bu gerçekle gerçeklerinden ayırarak gölgeleştirdiği diğerlerini cebine indirir. Ui şöyle der: “Önce benim ihtiyacım var korunmaya. / Başkalarını koruyabilmek için önce ben korunmalıyım / Yargıçlardan polislerden. Üstlerine inmeliyiz tepeden.” (AU, 106). Ensesine silah dayanmış bir gerçek daha kolay tüketilebilir bir gerçektir. Böyle bir gerçek her zaman iç açıcı olmayabilir. Çoğunluk gerçekleri hazır bulur ve hem gerçek hakkında hizmet alıp hem de ona makyaj yapıp süslenmesini bekler. Oyunun sonunda, çoğunluğun bu beklentisini ziyadesiyle yerine getirecek kadar güçlenen Ui şöyle der: “Huzur bir hayal değil şimdi, / Taş gibi bir gerçek. / Ve bu huzuru, barışı sağlamak için, / Yeteri kadar tomson, otomatik tüfek ve tabanca, cop, bomba / Ve zırhlı araç ismarlamış bulunuyorum.” (AU, 192). Böylece Ui gerçek denilen şeyi bir kimsenin ürettiğini gösterir. Elbette gerçek, ona biri dayanınca gerçek olur. Ui bir gerçeğe dayanır ve diğer insanları ve bu insanlarla karnabaharları birbirlerine bu gerçek zinciriyle bağlar. İnsanların birleşebilmelerinin ancak bu gerçek etrafında mümkün olacağını Ui’nin işini en iyi bilen gangsteri Givola dile getirir: “Hala gerçeği görmüyor musunuz? Kör müsünüz siz? / Şimdi , hemen birleşmelisiniz!” (AU, 144) Ui bu dayandığı gerçekle tek tek insanlara değil tüm insanlığa seslenir. Ui’nin seslendiği gibi “insanlık adına” (AU, 118) en sık çağrılan ve başvurulan şeylerden ikisi Tanrı ve şiddettir. Moralist bir açıdan bakılacak olduğunda dahi, kendilerine dürüst ya da alçak denilen kimseler bu iki şeyi “insanlık adına” kullanma konusunda birbirlerinden daha geride kalmazlar. Ui şunu söylerken haksız sayılmaz: “İnsanın aklı başına bir şey patladığı zaman gelir.” (AU, 175) Bu patlayan şeyin fitilini takip ettiğinde Brecht yerleştirilmiş bombayı “sınıf savaşımı”nda bulur. Brecht’e göre burjuva sınıfı tarafından düzenli ve sık aralıklarla kesintiye uğratılan toplumsal düzen başka bir sınıf tarafından da kesintiye uğratılabilir.

Arturo Ui oyununun uyandırdığını düşündüğüm ikinci soru: Ağızımızda kim var? Kendi dilimiz yerine, dil organının yerini alarak balığın ağzına yerleşen isopod türü bir asalak taşıyor olabilir miyiz? Kısacası, dünyayı kimin diliyle tadıyoruz, hayatı kimin öyküsüyle deneyimliyoruz? Bu sorunun olası bir cevabı aynı zamanda Brecht’in epik teorisinin neden “çağcıl tiyatro” (Zeittheater) olduğunu gösterir. Brecht’e göre alt

sınıflar tarafından dünya pek çok kez “asalak konumuna gelmiş bir sınıf”ın (TKO, 18) diliyle tadılıyor. Yaşadığımız hayatı başkaları tarafından ve daha önceden hazırlanmış metinlerden alıntılar yaparak ifade edemeyiz. Böyle bir kimse kendisine “rolünü kime verdin?” sorusunu sorarak işe başlayabilir. Bir tiyatro oyuncusunun bile kendi rolünü bir başkasına vermesi kolay değildir. Biz yine de bir oyun içinde bir rol canlandırdığımızı düşünelim. Bu durumda, sözler ancak kendimize ait olduğunda buna doğaçlama konuşma denir. Bir kez söylendiğinde artık o söz bir repliktir çünkü o zaman olay bir kimseye ve bu kimsenin öyküsüne bağlanmış olur. Fakat, konuştuklarımız çoğu zaman başkalarının sözleridir. Asalak sınıflar öncelikle ezilen sınıfların diline yerleşirler. Bunu fark ettiğimizde kendi ifademizi bulmak için bir çaba harcamamız gerektiğini anlarız. Bunu yapmaya kadar hayatımız, kimin hangi öyküsüne bağlanacağı belli olmayan yan olaylar yığını olarak akar. Oysa insan hayatı bir ırmağın akışı gibi doğal bir şey değildir. Bunu anladığımız zaman, doğaçlama yeteneğinin olayları kendi öykümüze bağlayabilmek demek olduğunu fark ederiz. Neyi söyleyeceğinizi, nerede susacağınızı, neyi hatırlayacağınızı ve neyi unutacağınızı kim söylüyor size? Bunlar kendimiz ya da başkalarıyla yaptıklarımızın bir kısmıdır. Replikler başkalarının sözleri olduğunda onlardaki duygu bir araştırma konusu olur çünkü tonlamayı ilişki belirler. Ancak bütünü gören parçayı üretebilir ve yerleştirir. Brecht’e göre öyküyü bilmeyen bir oyuncu, gramer bilgisi çok iyi olsa bile oyunu yine de okuyamaz, replikleri söyleyemez, alıntı yapamaz. Bu nedenlerle ilişkiler bütünü, kısacası öykü iyi bilinmelidir. Aristoteles’ten beridir biliyoruz ki sanat hakikatleri ortaya koyma bakımından özellikle tarih disiplininden üstündür (Aristoteles 2005: 35 / 1451b-13), çünkü olayların gerçekliği bize anlatılış biçimine mahkum edilemez. “Farklı türden betimlemelerden alınan zevk, hemen hiçbir zaman betimleme ile betimlenen arasındaki benzerliğin derecesine bağımlı olmamıştır.” (TKO, 22) Olayların bir aktarım biçimiyle “özdeşleşme”sine (Einfühlung) (OfT, 702) izin vermemeliyiz, çünkü olaylar öyle olmak zorunda değildir. Oyun bir gerçeğe bağlı kalmamalıdır. İnsan ilişkilerinde sarsılmaz bir gerçek yoktur. Bu nedenle izleyicimizin kendisini sahnede canlandırılan karakterlerle özdeşleşmesini elden geldiğince güçleştirmeliyiz. İzleyicinin dikkati “iyi” bir şey bulup benimsemesi yerine “koşullar”a

çekilmelidir. Bunun farkına varılması eleştirinin başlangıcı olacaktır. Özdeşleşme, örneğin canlandırılan duyguları kendimize mal etmeye çalışmamızda olduğu gibi, sapmaların görmezlikten gelinmesine yol açar. Bu nedenle bir oyun yazarı, bir genel sanat yönetmeni, oyun yönetmeni ve oyuncular şimdiye kadar öyle olması gerektiği düşünülen akışın yönünü değiştirmek üzere, dokusunu olayların oluşturduğu sinir sistemi olan öyküyle ve onun her unsuruyla kesintisiz temas kurup sürdürmelidir. Farklı türden betimlemeler için “zorunlu akış yanılması” yaratılmalıdır. (TKO, 22) Egemen olunan rol mevcut gerçekliğe alternatif yolu açar. Bu nedenle “oyuncu oynayacağı kişinin, ayrıca bunun karşısındaki kişilerle oyunun bütün öbür kişilerin dışavurumlarını eleştirel bir tutumla izleyerek rolüne egemen olur.” (TİKO, prg. 62, s. 35) Bu durum rol ile mevcut gerçekliğin birbirine karışmasını, başka bir deyişle özdeşleşmeyi önleyerek, oyunun mevcut gerçekliğe bir alternatif ortaya koymasını sağlar. Bu özelliği Benjamin epik tiyatro teorisinin can alıcı noktası olarak tanımlar: “ ‘Gösteren’in – yani oyuncu kimliği ile oyuncunun – ‘gösterilmesi’, bu tiyatronun en yüce yasasıdır.” (Benjamin 2014: 35). Tiyatro sanatında oyunun hakikati öyküdür ve hakikat çapraz sorulara dayanıklıdır. Sonunda, hakikat bir kimseden sorulur çünkü olayların bağlandığı ya da tüm yan olaylara dayanıklılık gösteren kimsenindir öykü. Böylece Brecht kendi sözlerinin değiştirilmesine izin verir çünkü önceki öykülerin hepsi sonrakilerin olayıdır. Olaylar öykü içinde eklenmiş görünmemelidir, çünkü kopuk yan olaylar öyküye ya da bütünlüğe zarar verir ve oyunu “dökme” (TKO, 76), başka bir deyişle, realist bir yapıya çevirir. Ancak ve ancak bunların farkında olduğumuzda kimin ağzıyla konuştuğumuzu bilebiliriz. Böylece, olayın bütünü gözönünde tutarak *Arturo Ui* oyununu kendi sözlerimizle yeniden canlandırmak mümkündür. Bunun bir denemesini, Brecht’in düşüncemizi “özgür ve hareketli kılan bir oynama biçimi” (TKO: 44) olarak önerdiği montaj tekniğini kullanarak gerçekleştirebiliriz.

Şarkı: *Yuva*

Arturo Ui’nin *Önlenebilir Yükselişi* oyununun 7’nci bölümünde Karnabahar Tröstü’nün bürosunda herkes toplanmıştır. Sheet’in veznedarı olarak çalışan ve sonunda

gangster Giri tarafından katledilen Bay Bowl anısına Ui’nin diğer bir gangsteri olan bariton James Greenwool “öne çıkar ve içinde “Yuva” sözcüğünün sık geçtiği ağdalı bir şarkıya başlar.” Bu sırada “Gangsterler, başları elleri arasında (AU, 142) ya da gözleri kapalı, kendilerinden geçmiş” bir halde “şarkıyı dinleyip kafa sallarlar.” (AU, 143) Brecht’in yazıları içinde “geriye bırakılan belgeler arasında böyle bir şarkıya rastlanmamıştır.” (AU, 322). Ancak biliyoruz ki Brecht’in düşünceleri ondan geriye kalan belgelerle sınırlı değildir. *Arturo Ui’nin Önlenebilir Yükselişi* oyunu gösterisi için Brecht’in epik tiyatro teorisiyle anlatmak istediklerini göz önüne alarak, üstelik “yuva” sözcüğünün sık geçtiği bu şarkının sözlerini, her bir bölümü oyunun farklı sahnelerinde söylenmek üzere üç bölüm halinde yazılabilir. Oyuncular bu şarkıyı, canlandıracakları eylemlerin özelliğine göre farklı duyguları uyandıracak şekilde seslendirebilirler. Bu şarkıyı bir yazma denemesi gerçekleştirdim. Buna göre şarkının “Birinci Bölüm”ü kendisini, onun ritmine kapılan bir kimseye tanıtıcı, açıklayıcı, bir parça hüznü bir ağıt ve kuşkucu duygusal tonda tane tane söyler. Şarkının “İkinci Bölüm”ü kendisini hırslı, inançlı, yükseliş içinde hızlı bir duygusal tonda, kararlı bir şekilde söyler. Şarkının “Üçüncü Bölüm”ü kendisini otoriter, hakim, her şeye gücü yeter bir duygusal tonda marş şeklinde söyler.

Yuva

I

Nedir yuvasızlık? Nedir üç öğün?
Diri su, taze ekmek, yumuşak yatak,
Nedir insanca yaşamak?
Bilir mi bir çatı altında,
Sıcak zemin üstünde yürüyen,
Titrerken tarlada karnabahar.

Yoktu bir yuvası Ui’nin.
Bronxlu Ui,
Fıskırdı karanlıktan, iyi ve kötünün ötesine.
Gördü pastayı rüyasında,
Sevgiyi fuhuşta, çiçekleri yalnızca mezarda.

Çiçeklere benzettiğinden beri,
Koparıyor bir insan diğerini.
Güzelliği burada bulan kıpırdamadan duruyor,
Çiçek olmaktan mutlu. Öyle, soruyor kendisini çiçeğe,

Kopararak birer birer taç yapraklarını,
Ne olduğunu, daha ne yapması gerektiğini.
İnsan insandır oysa çiçek de çiçek.

Karnabahar da bir çiçektir,
Yedik onu da.
Karnabahar da yer insanları,
Topraktan fişkiracaksa.

Tacı olmayanın yoktur tadı.
Kraldır yenilince lezzetlisi.
Tacı olmayanın yoktur tadı.
Kraldır yenilince lezzetlisi.

Tarlada her bir karnabaharın,
İzlediği gibi yıldızları,
Ui de izleyerek büyüdü yıldızları.
Daha renksiz, tatsız ve yoksul hayat,
Terkettiğinde onu, karnabahardan çok pişti Ui.
Her zaman yolunu aydınlattı, karnabahar ışığı.
Yoktu bir hayatı ve taçyaprakları,
Var ama düz giden kurşunları ve uçan şapkaları.
Nasıl koruduysa karnabaharlar onu,
Şimdi de koruyacak onları Ui.

Beyazlar büyüdükçe,
Bir insan kafası, bir de karnabahar.
Biri yukarda durmalı, diğeri tabakta.
İşin sonunda buluşurlar toprakta.

Gördün mü insan seviyesinde insan?
Hiç gördün mü birlikte yaşarken yüzyüze gelen?
Gördün mü insan seviyesinde insan?
Hiç gördün mü birlikte yaşarken yüzyüze gelen?

II

Gangster, tetikteki parmak ve silah patronun.
Fakat oyunu oynayan hala Ui.
“Ui, Ui... Ui” dedi hayat,
“Tek iptе yürü Ui. Karanlık, açıklığı sever.”
Diyelim ki verdin bir açık, “Hoş geldin!” de Ui’ye.

Ne önemi var olanların,
Ötesindeyken hayallerin.
Ne önemi var olanların,
Ötesindeyken hayallerin.

“Önce ahlak sonra hayat!” diyenin
Harcanır ahlakı dürüstlikle.
Neyle satıldıysa, harcanır işte onunla.
Neye dayanırsa insan, odur gerçek.
Ui de öyle, dayandı gerçeğe,
Ve gerçekle bağladı bizi birbirimize.

Susar mı hiç? Dolaşır ortalıkta dert ve çelişki,
Bulana kadar bir patron.
Bilir Ui, yenilebilir, karnabahar ya da insan.
İkisi de neyle beslenir? Ui bilir!
Bir gangster lideri Ui,
Yürür gölgeleri cebine koyarak.
Yürür gerçekler de peşinde onun.
Fıskırdı bir kez karanlıktan,
Ui artık her yerde.

Gitmek istersen Ui’ye,
İnmelisin karanlığa.
Gitmek istersen Ui’ye,
İnmelisin karanlığa.

III

Doyurucu ot değil bu,
Bildiğin karnabahar,
Dün kim yediyse, acıkacak yarın da.
Diyorlar: “Kutsal çorbadan içen acıkamaz bir daha!”
Ui’nin çorbasından içen de görülmedi ikinci kez.
İki kazan da beslenir insanla.
Melekler de değişir, yapa yapa,
Adlandırılrsa da “bitmeyen kutsal çorba”,
Onu içen de öldü yapan da.

Huzur bulunmaz, uykuya yatırılan ölümdede.
Karanlıktan çıkarılıp, karanlıkta büyütülüp
Karanlığa gömülür,
Karanlıkta ilgilenir insan insanla.
Yuvası, karanlık Ui’nin.
Yaşamayı insanlık gezegeni karnabahar tutulması,
Önlenebilirdi Arturo Ui’nin yükselişi.

Ui büyüdükçe, büyüdü karanlığı
Işığı buldu karnabaharın göbeğinde.
Ui, karanlığın çocuğu,
Koruyor halkı şimdi karnabaharın beyaz güneşinde.
Kim inanırdı, çünkü kabak karnabahar,

Bugün oldu Adem’in elması. Bu Ui’nin mucizesi.
Biliyoruz, çünkü yedik onu, yiyeceğiz yarın da.

Kirlendi, karardı yeryüzü,
Yuvayı aydınlatacak şimdi, karnabahar beyazlığı.
Nasıl satın alındıysa yine öyle harcanır dürüstlük.
Aldatıcıdır güçlünün bildirdiği vasiyet.
Yaptıklarımızdan daha çok itiraflarımız.
İnsaninsa yükseliş, durdurulabilir.
Bilmeli insan, değişir yasalar.
Yazan odur, okuyan da.
Fakat gizlense de her zaman, komadadır adalet.

Nerde misafir ediyorsa Ui sizi, yuvası orası:
Mahkeme, banka, kumarhane, kerhane, karakol,
Kilise, hastane, belediye, hatta pazar yeri.

Nerde misafir ediyorsa Ui sizi, yuvası orası:
Mahkeme, banka, kumarhane, kerhane, karakol,
Kilise, hastane, belediye, hatta pazar yeri.

Arturo Ui oyunu, sınıf savaşımında sebze sektörünü yöneten patronların düşünme ve çalışma tarzı ve özellikleri hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar. Dertler başkadır. Tolstoy’un dediği gibi insanları mutluluklar değil dertleri ayırır birbirinden⁶. Bu oyunda Karnabahar Tröstü patronlarının “derdi”, patron Flake’in dediği gibi “krediyi belediyeden koparmak”tır. (Uİ, 96) Görüşmeler çoktan yapılmıştır. Oyunda önce partonlar görüşür. Eğer durum ilgililer tarafından anlaşılmazsa mafya durumu açıklamaya gelir. Mafya durumu açıklamak için sözleri, Tanrı’yı ve en son silahları kullanır. Görüşme kararına ikna etmek üzere gönderilen gangsterler kendi sıralarını bilirler. Onlar patronlardan sonra ve Tanrı’yla birlikte gelirler. Birini diğerine açıklamakla ve aralarında dostluk kurmalarına hizmet etmekle meşguldürler. Patronlar her şeyi düşünmüş görünürler, çünkü kanunlar onlardan sorulur. Bu nedenle onlar kestirme yol kullanmazlar. Onlar için en iyi kestirme, yasaları izlemektir. Patronlar tarafından yasalar, onları istedikleri yere götürecek şekilde yol edilir. Patronlar amaca giden yolu yasalarla düzenlerler. Patron Clark: “Kestirmeden gitmeseniz daha iyi olur,

⁶ Tolstoy’un bu sözünün tam şekli: “Bütün mutlu aileler birbirlerine benzer, fakat her mutsuz aile kendine has bir şekilde mutsuzdur.” (1999: 1).

O’Casey. / Bu kentte ona buna çamur atanlara karşı da yasalar var.” (AU, 124) Ui de kestirme yolları kullanmaz. O kendi yolunu kendi kurduğu gerçekle açmaya çalışır. Ui bunu şöyle ifade eder: “Daha değil. Aşağıdan başlanmayacak. Henüz çok erken.” (AU, 105).⁷

Patronlar için ahlak mutlak bir değer değil halkı ikna etmek için kullanılan ve koşullara göre değişen bir araçtır. Bunu patron Butcher’ın Dogsborough hakkındaki sözlerinden anlıyoruz: “Her şeyden önce dürüst / Daha önemlisi öyle tanınıyor.” (AU, 95-96). Patronların işinde “ahlak”a yer olmadığı gibi duygulara da yer yoktur. Butcher: “Yufka yürekli kişilerden oluştuğu / Pek söylenemez Tröstümüzün.” (AU, 102). Clark: “Ui, lütfen akılcı olun! Dostluk başka iş başka!” (AU, 166). Patronlar acımaz. Acıma onların aparatıdır. Oyunda, Tröst patronları batmaya en yakın başka bir patronu, kağıt üstünde kredinin verilme amacı olan rıhtım inşaatının yapımını üstlenen müteahhit firma olarak gösterilen Sheet Nakliyat Şirketi’nin sahibi patron Mabel Sheet’i harcarlar. Tröst patronları rıhtım inşaatı palavrasıyla Belediye’den talep edecekleri kredi için Sheet’in Nakliyat Şirketi’ni müteahhit firma olarak belirlerler.

Patronlar bir çıkarları olmaksızın mafyayla bilgi paylaşmazlar. Patronlar birbirlerinin ve mafya ise patronların haksız kazancının farkındadır. İşler yolunda giderse mafya bu kazançtan her zaman daha fazlasını almış olabileceğini düşünür. Ancak en sonunda kazanan patronlar olur. Patronlar ve mafya, bir kimse kendine sığıntığında bile kurşunun düz gittiği bilgisine herkesin sahip olduğunun farkındadırlar. Ancak bu konuda patronların ve mafyanın ayrıcalığı, kurşunun kime sıkılırsa onun doğru yeri bulacağı kararı konusunda kendilerini yetkili görüyor olmalarıdır. Patronlar kulübündeki görüşmelerin kararını kabul etmeyen patron harcanır. Patronların bilgeliğinin ilk prensiplerinden biri budur. Tröst Patronlarından Flake Dogsborough’dan kredi almak için bir yalan öne sürer: “Genişleteceğiz deriz, rıhtımdaki tesislerimizi.” (Uİ, 94) Flake Tröst adına Sheet’le, Nakliyat şirketini kendilerine satması konusunda teklif götürür (Uİ, 98-100). Patronlar cahilliklerinin kurbanıdır. Oyunumuzda patron Sheet cahilliğinin kurbanı olmuştur. Sheet: “Bilmek istiyorum, neden ille de satın almak

⁷ “Nicht jetzt. Nein, nicht von unten. Es ist zu früh.” (AAU, 1740).

istiyorsunuz benim şirketi.” (Uİ, 99). Ancak, Sheet Flake’in Nakliyat Şirketi’ni Tröst’e satma teklifini reddeder.

Patronlar “hak” vermezler. Onlar hak vermeye çıktıklarında bu bir “rüşvet”e dönüşür. Patronların kendi bilgilerini halkla paylaşmak istediği durumlarda, bu durum bir rüşvet teklifi olarak görünür. Patronlar Belediye Başkanı Dogsborough’yu kendilerine ait olan “bilgi”yle ikna edeceklerdir. Butcher: “Onda eksik olan ne? Bilgi!/Bizim durumumuzda olmanın ne olduğunu bilmiyor.” (Uİ, 98). Bu nedenle patronlar tarafından teklif götürülen kimse kendisine şunu sormalıdır: “Hak mı bu, yoksa rüşvet mi?” Dogsborough’nun kredi izni vermesi için Sheet Nakliyat Şirketi’nin hisselerinin yüzde ellibiri Dogsborough’ya, onun uzun yıllar hizmeti karşılığında hakkı olarak görülen bir armağan olarak önerilir. Gerçekte bu bir “rüşvet”tir. Bu rüşveti teklif eden kimse tröst patronlarından Butcher’dır: “Sheet Nakliyat Şirketi’nin yüzde ellibir hissesini, / Sana devretmek istiyoruz yirmibin Dolar’a. / Bu miktar, şirketin gerçek değerinin yarısından az bir para.” (Uİ, 101). Dogsborough bunu şöyle kabul eder: “Ne diyeyim, bilemiyorum.” (Uİ, 102). Böylece Dogsborough halkın bilgeliğinden vazgeçmiş olur: “Kendi çıkarını savunan biri durumuna düştüm / Hiç de iyi olmadı.” (Uİ, 112).

Mayfa hiçbir zaman patronlar kulübünden daha güçlü olamaz, çünkü mafya halkın güvendiği kimselere muhtaçtır. Onlar yalnızca kurulu bir işin çarklarının hızlı dönmesini sağlarlar. Mafya patronların, halk üzerinde sürekli bir tehdit uygulayan şiddete dayalı başka bir ikna aygıtıdır. Patronlar Sheet’i kendi şirketini satmaya zorlamak ve Dougsborough’yu kendilerine kredi vermek üzere ikna etmek için gangster lideri Ui’yi kiralarlar. Piyasanın çelişkileri mafyanın başvuruda bulunacağı iş ilanlarıdır. Patronlar işi en etkili şekilde kotaracak olan mafyayı kullanmayı tercih ederler. Oyunun başında Ui patronlar tarafından henüz kiralanabilir nitelikte bir gangster lideri değildi. Bunu patron Flake ve Sheet arasında geçen sözlerden anlıyoruz. Sheet: “Bu da kim?”, Flake: “Arturo Ui, gangsterin teki”. (Uİ, 99). Patronların bu seferki iş için seçtikleri kimse Ui olmasaydı, Chicago’da başka bir gangster çetesi lideri olan Al Capone olabilirdi. Gangsterler mafya liderlerinden iş isterler. Daha önce küçük bir kent olan

Capua’yı Ui ve gangsterleri talan etmişlerdi. (Uİ, 107). Ui ve gangsterlerinin bundan önceki son eylemleri olan “Harper Bank soygunu”nda (Uİ, 106) paçayı kıl payı kurtarmaları Ui’yi durgunlaştırmıştı. Bu şekilde Ui’nin işleri ters gidince Givola Al Capone’dan iş istemişti. (Uİ, 107). Mafya liderleri piyasadaki sorunları ve bunların ait olduğu patronları bulur, patronlar ise onları kabul ya da reddeder.

Patronlar için “güven” kuşku götürür bir kavramdır. Bir patron bir belediye başkanına ya da bir gangstere neden güvenir? Halk için “güven”, uğrunda hayat harcanacak moral bir değerdir. Fakat, sonsuz güven yalnızca Tanrı’nın kazanında ya da halkın yüreğinde pişirilir. Patronlar için güven, daha fazla kazanmaya yarayan sonsuz kredidir. Mafya için “güven” işin sonuna kadar korunması ve ardından terk edilmesi gereken şeydir. Butcher: “Kredi alacaksın bulacaksın dürüst birini. / [...] / Yaşlı Dogsborough bizim kredimizdir. / Neden? Çünkü ona inanırlar.” (Uİ, 96).

Diktatörler de taklit eder, çünkü onlar da yapa yapa öğrenmiş kimselerdir. Halk kimi taklit eder? Gangsterler kimi taklit eder? Diktatörler kimi taklit eder? Ui, tröst patronlarından Clark’in giyim tarzını, duruşunu ve yürüyüşünü bir örnek olarak beğeniyor. Bunu yapmakta Ui’nin amacı kendisini patronlara beğendirmek değil, halk ya da “küçük insanlar” üzerinde etkide bulunmaktır. Ui: “Önemli olan küçük insanlar! / Clark’ın o gösterişli yürüyüşü kimler için sanıyorsun? / Kendi gibi olanlar için değil, elbette! / [...] Küçük insanlar üzerinde etki yapıyor Clark o yürüyüşüyle. / Onlar üzerinde etki yapacağım ben de.” (Uİ, 133).

Kredi yolsuzluğuyla ilgili soruşturmayı yürüten Belediye Meclis Üyeleri Bay Goodwill ve Bay Gaffles’in Belediye Meclis sorgulamasında araştırdıkları şey Sheet’in Nakliyat Şirketi’ne Belediye tarafından kredi verildiği sırada Şirket’in kime ait olduğu sorusudur. Belediye Meclisi Soruşturmacısı O’Casey: “Kredi verildiği sırada” / “olay sırasında” / “yolsuzluk yapıldığında” Sheet Nakliyat Şirketi kime aitti?, (Uİ, 127). Krediyi hasır altı yapmanın yolu onun akıbetini ölü bir kimseye bağlamaktır. Bay Sheet gerçekte Ui’nin sağ kolu gangster Ernesto Roma tarafından öldürülür ve bir otelde ölü bulunur. Sheet’in öldürülme nedeni tröst ile işbirliğini kabul etmemiş olmasıdır. Sheet’in ölüm haberini duyduğunda tröst patronu Flake’in ilk sözü: (Alçak sesle)

“Kabul etmedi demek.” (Uİ, 123). Yapılan haksızlıklar, buradaki kredi yolsuzluğu bir kimseye endekslenir ve onun öldürülmesiyle, dahası bu ölümün “intihar” olarak damgalanmasıyla suç suçluyla birlikte tasfiye edilir. Böylece kredi yolsuzluğu suç Sheet üzerine atılabilirdi. Belediye Meclis’i tarafından yürütülen kredi yolsuzluğu hakkındaki sorgulama esnasında suçlunun Sheet olduğunu ilkin Ui savlar (Uİ, 127). Dahası, Ui, Sheet’in ölümünün bir intihar olduğunu ve onun bir gangster olduğunu öne sürer (Uİ, 127).

Roma gibi gangsterlere mafya liderinin güveni olmaz, çünkü Roma kendi başına plan yapıyor. Roma Ui’den habersiz iş yapıyor. Şiddeti ve bunun en kaba aracı olan silahları yöneten kurumlar için “güven” önemlidir ve onlar tam bir iletişim mekanizmasını işletirler. Roma emir komuta zincirini kırıyor. Gangsterler lider için her an harcanabilirler. Ui gangster üyelerini kendi planının gerçekleşmesi uğruna harcıyor. Dahası Ui’ye ne yapması gerektiğini dayatıyor. Mafyanın ilk prensibi lidere kör ya da koşulsuz itaattir. Tek bir irade tüm üyelere hükmetmelidir. Liderin iradesiyle çatışan üye grubun dışında kalır. Grubun dışında kalmak, yaşamın dışında kalmak, fazlalık olmak, sözün kısası öldürülmek demektir. Gangsterler kendi liderlerine, mafya lideri ise patronlara bağlı kalmalıdır. Roma’nın ölümcül hatası, Givola’yla konuşurken patronları alaya alan şu sözlerinde de görülür: “Clark gelip bizi bu durumda görürse’ymiş!” (Uİ, 158). Roma iradeden kopar ve böylece psikolojiye yenik düşer, nostalji yapar. Roma olayları kendi planının doğruluğunu gösteren alametler olarak anlar ve öyle davranır. Roma böylece plan değil komplo teorilerine mahkum olur.

Halkın birbirine bağlandığı güven, dürüstlük ve saygınlık değerleri başta olmak üzere moralitenin temsilcisi olan Dogsborough’nun adlandırmasıyla Ui, yaşamdan geriye kalan bir hayaletin olduğu gibi “bir fazlalık”tır (Uİ, 120). Oyunun sonlarına doğru Roma’nın durumunda olduğu gibi bir hayaletin “yuva”sı yoktur. Bir hayalet sadece gramere ve psikolojiye uyar. Hayaletlerin bir üslubu, tonu yoktur. Realizmin yaslandığı araçlar olan hayatın tasfiyesi olarak ölüm ya da eylemsizlik insanın yuvasız halidir. Şikayetler ve kurtuluş beklentisi ütopyanın ve komplo teorilerinin rahmidir. Roma’nın Ui’den koptuğunu gösteren sözleri bu rahimden konuşur: “Onların elinde

oyuncak olduğunun farkında değil misin?” (Uİ, 158). Hayaletler, başkalarının eylemleri yoluyla bir şeylerin düzelmesini bekler. Ancak Ui’nin bekleyecek zamanı yoktur.

Kitleyi manipüle ve provake etme aracı olan gazete yayını okumak gangster liderlerinin işi değildir. Mafya lideri şunu bilir ki cinayet işleyecek olsalar kimse bunu haber yapmaya cesaret edemez. Cinayet işlemediklerinde ise halk onları kolayca unutacaktır. Ui için dönüştürücü dokunuşu Star gazetesi muhabiri Ted Ragg yapar. Ui’yi çağın çocuğu olma konusunda Ragg uyarır. Ragg’in sözleri Ui’yi olayları kendi öyküsüne bağlama konusunda uyandırıcı bir etki yaratır. Ragg: Bu devirde “haşin adam tavrı, Ui, sökmez basına!” (Uİ, 108). Ragg Tröst’ün kredi arayışı içinde olduğunu ve Dogsborough’nun bu krediyi ilke gereği Tröst’e vermek istemeyeceği hakkında Ui ve gangsterlerini bilgilendirir (Uİ, 107). Dönüşüm olayı yaşamasıyla birlikte, oyunda bir değil, iki Ui vardır. Ui, zamanında tiyatro aktörlüğü yapmış, şimdi bir tiyatro eğitmeni olan Mahoney’den ders alır (Uİ, 131). Ui toplumu yönetmek isteyen bir kimsenin bilmesi gereken şeyi, toplumsal birimler arasındaki karşılıklı ilişkiler ve bu kimselerin toplumsal davranışlarındaki temel tutumlar (Grundhaltung) demek olan “*Gestus*”un taklidini ya da rolünü yapmayı öğrenir. Şimdi halkın efendisi olmanın bilgisini öğrenmek isteyen Ui şöyle der: “Basit halk nasıl görmek istiyorsa/Efendisini, öyle olmak önemli./Faso fiso gerisi.” (Uİ, 133). Dönüşmüş Ui, oyunculuk eğitiminden sonra bambaşka bir kimse olarak sahneye girer. Roma’nın tabiriyle bir zamanlar “arpacı kumrusu gibi” (AU, 105) düşünen Ui, şimdi halkı tavuk gibi boğazlamaktadır. Cicerolu Kadının “Tavuk gibi boğazlıyorlar bizi!” (AU, 152) sözleri de bu durumu onaylar. Ui böylece artık “ileri görüşlü” olmuştur ve artık şöyle der: “Ben ileriye görüyorum ve soruyorum.” (AU, 116). Bu ileri görüşlülük Ui’yi diğer insanlarla buluşturur. Ui: “İleri görüşlülüğümüz bizi birleştirdi. (Uİ, 140) Patronların bir ikna aparatı olan mafyanın çalışma tarzı, yine patronların daha kullanışlı bir aparatı olan siyaset sahnesindeki diktatörlerin çalışma tarzına benzer. Ui kendisi hakkındaki hiçbir eleştiriyi kabul etmiyor. Kendisini eleştirenleri susturuyor. Ui: “Benim sloganım şudur: “İşini sonuna kadar götür!” (Uİ, 158). Eleştirinin boşa çıkarıldığı başka bir durum. “Ragg: (*İçkilidir*) “Merhaba Ui!/Ee, Capua’dan ne haber?”, Ui: “Ne saçmalıyor bu be?” ” (Uİ, 107).

Ui’nin üçüncü yardımcısı, gangsterler arasında geleceği daha net gören, işini en iyi bilen kimse Giuseppe Givola’dır. Givola Ui için en iyi elemandır çünkü Ui’nin işleri kötüye gittiğinde Al Capone’dan iş istedi. Ui: “O Givola deyyusu da ilk başarısızlıkta tüydü gitti./Ama bak söylüyorum, ilk zaferimden sonra/Bizzat ben hesaplaşacağım o sıksa köpekle.” (Uİ, 109). Ancak Ui Givola’nın yeteneğini kaybetmek istemediği için Givola hakkında Roma’ya verdiği bu sözü tutmaz. Mafya lideri için “söz” tutulacak bir şey değildir. “Söz” yalnızca bir iştir. Ui yalnızca patronlara verdiği sözü tutar, gangsterler de onu tutmalıdırlar. Diktatörler realisttirler. İnsanlardan gerçeğe bağlılık talep ederler ancak onlar tarafından kendilerinin taklidinin yapılmasını istemezler. Ui Roma’nın öldürülmesine göz yumar çünkü kendisinin taklidinin yapılması en temel sınırın aşılması olur.

Chicago Belediye Başkanı Dogsborough halkı temsil etmektedir. Tröst’ün ihtiyaç duyduğu kredi Tröst’e Nakliyat Şirketi aracılığıyla Dogsborough tarafından veriliyor. Dogsborough’nun Belediye Meclisi sorgulamasında tayin ettiği vekili Ui’dir (Uİ, 125). Ui, Dogsborough’nun yaptığını “yolsuzluk” olarak adlandırır, haklıdır. Bowl: “Dogsborough, Tröst’e/Dolgun bir kredi verilmesini sağladı.” (AU, 110). Giri: “Ve gerçekte (AU, 110) / Kendisi Tröst’ün gizli bir ortağıydı!” (AU, 111). Ui: “Yolsuzluk bu!” Ahlakçı anlayış ancak immoral bir açıdan değerden düşürülebilir. Ahlak maskesi ahlaklıyı ele geçiren tarafından indirilir. Böylece ahlakı ahlaksızlıktan ayıran ölçüyü elinde tutan kimse Ui olur. Giri: “Bu da bomba gibi bir haber değilse! Dogsborough ha! / O paslanmış eski tabela! / O namuslu, sorumluluk timsali işbirlikçi ! /Delinmez, su geçirmez, temiz işçi!” (AU, 111).

Patronlar ve Ui “güven”, “ahlak” ve “dostluk” değerlerinin korunması gereken değerler olmadığını bilirler. Patronların teklifini kabul etmeyen Dogsborough patronlar tarafından ahlaksız olmakla suçlanır ve patronlar yeni bir ahlakın gerekli olduğunu düşünürler. Mulberry: “Artık ahlak diye bir şey de kalmadı, dostum! / Yalnızca para bunalımı değil sorun, /Ahlak bunalımı asıl sorun!” (AU, 94-95). Patronlar hedefledikleri kimseleri kendi çıkarlarına uygun bir şekilde tasarımladıkları ahlak durumuna getirmeye çalışırlar. Butcher: “Yapılması gereken tek bir şey var. / Dogsborough’yu bizim

durumumuza nasıl getirebiliriz?” (AU, 97). Korunan güven ve ahlak çürümeye, yozlaşmaya ve yolsuzluğa götürür. Dogsborough: “Ben, sizin namuslu Dogsborough’nuz, zengin olma hırsıyla, / Bir de güveninizi yitiririm kaygısıyla her şeye göz yumdum.” (AU, 153). Bir zamanlar ezildikleri yere güçlü bir şekilde dönme teklifi dürüst olarak tanınan kimseleri baştan çıkarır. Mulberry: “[Mabel] Sheet’in [Nakliyat Şirketi’nin] kantinini işletiyordu bir zamanlar!” (AU, 94). Moralist değerlere tam bir itaatin temsilcisi, “ahlak”tan gözleri kamaşmış Genç Dogsborough’dur. Genç Dogs gerçeğe koşulsuz itaatini babasının sözlerini aynı şekilde aktarmasıyla gösterir. O bunu yaparak artırılmış gerçek etkisi yayımlar. Babasının sözlerini kendi düşüncelerinin ve eylemlerinin izleyeceği bir tabela olarak gören Genç Dogs, bu sözlerin öyle olduğunu ve başka türlü olmadığını belirtir. Artırılmış gerçeklik etkisi, yaşlı Dogs’un sözlerinin gerçekte ne anlama geldiğini çarpıcı bir şekilde anlamamızı sağlar. İnsanlar gerçeğe ulaşmak için ne yaparlar? Çoğunluğun gerçek hakkındaki düşüncesi realisttir, başka bir deyişle idealin taklidine dayanır. Bir kimse neyi ideal kabul ediyorsa onu taklit edecektir. Böylece, Genç Dogs realist biridir, çünkü ideal olarak gördüğü babasını taklit eder. Bir kimseyi örnek almak, ideal kabul etmek isteyen biri her durumda bu kimseyi onaylar. Realist Genç Dogs böylece bir kimse değil, babasının bir uzantısı olur. “Dogsborough: “Defolun, dedim!” / Genç Dogs: “Babam, defolun, dedi!” / Roma: “O söyledi. Tekrarladığım şey yeni bir şey değil.” ” (AU, 116). Babası Genç Dogs’a sözlerden başka bir oyuncak almamıştır. Yanıldığını anlayan Dogsborough, bu yeni olaylar arasında başka bir eylem tarzı ve ahlak geliştirmek yerine doğru bildiği önceki halini, kendisini taklit etmeye başlar. Bu realist haliyle yaşlı Dogsborough kendi gözünde kendisini cezalandıran bir tanrıya dönüşür.

Dürüst tanınan kimseler, moralistler kendi ahlaklarının kurbanıdır. Oyunda bu kimseler özellikle Dogsborough, Roma, Bowl, Bay ve Bayan Dulfeet’tir. Ahlak değişir, ahlaklının haberi olmaz. Ui: “Ancak ben / Karar verebilirim kimin saygıdeğer olduğuna.” (AU, 134). Patronların Dogsborough’ya güvenleri yoktur. Dogsborough patronların gözünde önceden de bir dolandırıcıydı. Clark: “Seçim fonu diyerek ondokuz yıldır gasp etti paralarımızı.” (AU, 97). Kendi ahlakının başka bir kurbanı, eski ahlakın

taşıyıcısı Sheet’in veznedarı Bay Bowl’dur. Bay Bowl Nakliyat Şirketi’nin Dogsborough’ya ait olduğu bilgisini Ui’ye verir. Bowl tanıklık yapmasın diye gangster Manuele Giri tarafından öldürülür. Bowl işten atılmıştır ancak karşısındakini hala eski ahlaka göre yargılar. Oysa bir eylem gerçekleştirilmiş ve bu eylemle birlikte ahlak değişmişti. Ahlakın sonradan ve değişebilir bir şey olduğunu Ui’den öğreniyoruz. Ui: “Her şey olabilir ekmek kavgasında.” (Uİ, 174). Ui: “Ekmek teknesindeyken, silah hazır tutulmalı,/Ayıp olur ya da Meclis’teki bir hatip sizi övecek diye/Silah bırakılmamalı,/Ben vurmazsam, onlar beni vururlar da ondan!” (AU, 138). Patronlar bir ahlak kaybetmekten çekinmezler ancak Dogsborough ya da Roma eski ahlaklarına bağlı kalmaya çalışır.

Eylemi onun sahibi olan insandan ayırmanın bu oyunda işaret edildiği en az iki örneği vardır. Biri doğallaştırıcı tutum ya da bunun tersi olan antropomorfik tutum, diğeri ise kurtuluş düşüncesidir. *Arturo Ui* oyununda insanların karnabahara benzetilmesi, insan yaşamının ait olduğu insan ilişkilerinden yalıtıp doğallaştırıcı bir tutumla sabitlemesidir. Doğallaştırıcı, naturalist bir tutum insan eylemine ilişkin başka bir sorumsuzluktur. Olaylar birbirleriyle mucize ya da doğallaştırıcı bir tutumla bağlanamaz. Ancak insanlar olayların birbirleriyle mucizeyle ya da doğallaştırıcı bir tutumla ilişkili olduğuna inandırılabilirler. Doğallaştırıcı tutum “toplumun (sahnedeki görüntülenen) yapısını toplum (salondaki seyirciler) tarafından etkilenebilir gibi sergilemeye yanaşmaz.” (TİKO: Prg. 33, s. 22). *Arturo Ui* oyununda patronlar, Ui ve gangsterlerinin söylemine bu tutum egemendir. Olayları rasyonel bağlardan koparan Ui halkı kolayca ikna edebilir çünkü işin adıyla yetenekleri arasındaki büyük çelişki onu buraya çaba harcayarak değil, insan üstü bir yerden inmiş gibi gelmiş olduğu kuşkusunu uyandırıyor. *Arturo Ui* oyununda doğallaştırıcı tutumun bir örneği patron Sheet’in şu sözlerinde bulunur: “Ortalığı böyleleri sardı şu sıralarda / Bir salgın hastalık, elini ver kolunu kapsınlar örneği, / Kentin üzerine çöktü karabasan gibi. / Belli değil nerden fırladıkları. / Karanlık bir delikten çıkmışlardır mutlaka.” (AU, 99). Doğallaştırıcı tutumun başka bir örneği de patron Caruther’in şu sözüdür: “Sanki bazımızın sararıp solması gerekiyormuş gibi” (AU, 92). Böylece, bir kimse bir sebzeyle benzetildiğinde, o

başka bir kimse öldürülüyor olsa bile bu cinayetten ne bu eylemin sahibi olan kimse ne de bu sebzenin düştüğü toprak sorumlu tutulabilir. İnsan eylemlerine özgü özelliklerin doğallaştırılması işlemi, bunun tersi bir yönde de yapılabilir ve doğaya özgü bir şey antropomorfik bir tutumla insanlaştırılabilir. Bu işleme “antropofani” diyebiliriz. İnsan eylemine özgü bir özelliğin antropomorfik bir tutumla karartılmasının bir örneğini Bayan Dullfoot’in şu sözlerinde buluyoruz: “Çiçeklerin de yaşantıları vardır.” (“Auch Blumen haben ja Erlebnisse.”) (OfT, 1817).

Olayların onların aktörlerinden araklanması ya da yan olayların bir kimsenin öyküsüne bağlanmaması, eylemlerin boşa çıkarılması diyebileceğimiz bir tür sorumsuzluktur. Bir tiyatro oyununda bu sorumsuzluğa “kurtuluş,” “deus ex machina” ya da “mucize” olarak yer verilir. Başkasının öyküsünün yan olayı olarak kalan bir kimse çözümü hep başka yerde arar ve bunun adına “kurtuluş” der. Oyunda kurtuluş fikrinin toplumu yönetmekteki güçlü bir araç olduğunu Ragg şöyle dile getirir: “Kararsız toplum yeni kahraman arar kendince.” (AU, 108). Kurtuluş ve kahraman beklentisi içinde olan kimselere şöyle denilebilir: “Sen yapmaya yapmaya böyle oldun.” Kurtuluş ve kahraman beklentisi fikrini Ui kendi yararına kullanacaktır: “Sizi kurtaracak bir tek ben varım.” (AU, 118). Böyle bir kimseye kıyasla, Aiskhülos’un *Oresteia* tragedyası üçlemesinin ilk bölümü olan “Agamemnon” oyunundaki Cassandra’nın durumu bile daha kabul edilebilirdir, çünkü onun bir şey yapabilecek zamanı yoktu (Aiskhülos 2010: 47-57). Ancak henüz yaşayan bir kimse bu konuda Cassandra’dan daha avantajlıdır. Aiskhülos burada kurtarıcı bir güce başvurup Cassandra’nın bir süre daha yaşamasına izin verebilirdi. Brecht’in oyunlarında da *deus ex machina* başka bir deyişle mucize ya da kurtuluş yoktur, çünkü ona göre mucize bir kimsenin kendi kendini kandırması ya da sorumsuzluktur. *Arturo Ui* oyununda mafya şiddeti altında ezilen kimseler çözümü ya da “kurtuluş” dedikleri şeyi kendilerinden değil başkalarından umuyorlar. 4. Cicerolu Manav: “Dilerim, o köpek bir gün / Kendinden dişli birine çatar da / Bulur belasını.” (AU, 188) Bu örnekte olduğu gibi kurtuluş ya da mucize beklentisi potansiyel eylem gücünün gaspedilmesidir. Kurtuluş vaadi altında toplumu esir eden patronlar gerçekte korku içindedirler çünkü hayatı

sabote eden onlar sabotaj yolunun açık olduğunu bilirler. Hikayeyi bilen kimse onun içinde bir sabotaj düzenleyebilir.

Mucizenin kullanıldığı oyunlar dikkatli okunacak olduğunda, mucizenin gerçekte olmadığı görülür. Örneğin Eruripides’in *Iphigenia Aulis*’te oyununu dikkatli okursanız, geyik gönderilmemiştir, kılıç kızın boynuna inmiş, aşağı düşen bir ceylan olmuştur. “Kılıcın darbesini herkes duyduğu halde, kızın yere yıkılışını kimse görmedi.” (Euripides 2017: 63). Mucize olduğu söylenen şeyler olayların bağlandığı bir öykünün sahibiyile ilişkilendirilemez. Mucizelerden ya da doğallaştırıcı tutumdan nasıl korunabiliriz? Elimizde olanın tümü görünüştür. O halde görünüşlerin bütününe bakmayı önerir Brecht. Bu nedenle etrafta dönen şeyleri anlamak için iyi bir gözlemci olunmalıdır. Doğallaştırıcı tutumun en belirgin yanılığı yaşamın idealizasyonu, mucizenin yanılığı ise ölümün ertelenmesidir. Mucize, ölümü sanki o kötüymüş gibi gösterir. Bu tutum eyleme ve doğaya ilişkin bir sorumsuzluktur. Yaşamın ait olduğu ilişkilerden yalıtılması ya da mucizeye yaygın inancın kaynağı insanların nasıl yaşadıklarını, başka bir deyişle nasıl öldüklerini bir türlü anlamak istememeleridir, ancak olaylar gerçekte çok basittir. Olaylar bir öykü içinde gerçek olurlar ya da basit, açık ve seçik hale gelirler. Kendi öyküsünü merak eden bir kimseye, Grekçe’de “kendi gözleriyle gören” anlamına gelen bir otopsi yaklaşımı sergilemek yardımcı olabilir. Sıradan insanlar öldürücü yaranın çok zor gerçekleşeceğini ya da ölüm nedenini bulmanın kolay olmadığını düşünürler. Bir ceset üzerindeki ölüm nedeni bulunamadığı durumlarda, onun canlı halinin nasıl yaşadığını da anlayamayız. Cesedin ait olduğu kimsenin şimdi ölü olduğu konusunda bizi ikna edecek olan şey bir ölüm nedenidir. Bir nedene dayandırıldığında ölüm çok basit gerçekleşir, bu nedenle ölüm uzak, zor ve korkutarak gelen bir şey değildir. Buna rağmen insanların çoğu ölmekten korka korka yaşarlar. Ölmeyi zorlaştırırlar, ancak sonunda bir neden bulduklarında basitçe ölürlər. İnsanlar bu şekilde çok basit nedenlerle öldükleri için, dikkatli bir otopsi için canlı olan kimseyi bir cesetten ayırmak epey güç bir iştir. Bir katil adayı ona musallat olan şu kuşkudan dolayı bunun böyle olduğunu çok iyi bilir: Birini öldürmek amaçlı atılımda

bulunan bir kimse, hedef bedeninin ölüm nedenini bilmedikçe onun henüz yaşamdan tasfiye edilmiş olduğuna inanmaz.

Ui ve gangsterleri kendi karşıtlarıyla konuşurlarken, insan yaşamını doğallaştırıcı bir tutumla betimlerler. Doğallaştırıcı tutumun sonucu eylemle sorumluluk arasındaki bağın koparılmasıdır. O’Casey: “Ee, hayat böyle.” (AU, 123), Ui: “Ama insan doğası böyle.” (AU, 138). Ui: “Yaşam sürüp gidiyor ufak tefek acılarınız da olsa.” (AU, 184). Ui: “Güçsüz bir iki tanesi batarsa batsın! Doğa yasası böyle! / Güçlü olan kazanır. Özetle, / Karnabahar Tröstü’nün bana ihtiyacı var.” (AU, 117). Oysa yaşamın akışının uymak zorunda olduğu bir doğası yoktur. Dikkatli bakılacak olunduğunda insan yaşamı kesintilerle devam etmiştir. Bir taraftan doğallaştırıcı tutumun propagandasını yapan Ui, diğer tarafta kendi çıkarları söz konusu olduğunda anti-naturalist bir tutum takınır. Ui doğallaştırıcı tutumu kendi çıkarına kullanır. Ui’nin kendisi bunlara inanıyor değildir, çünkü o kendi çıkarlarına karşı sorumludur. Givola: “Karnabaharcıların/Önünde böyle yürüyemezsin, patron! Hiç doğal değil!” Ui: “Ne demek doğal değil? Kim doğal ki günümüzde?”, (AU, 132). Bir kurtuluş kehanetine inanmayan Ui şöyle der: “İnsan insandır ve melek değildir.” (AU, 174). Onun için tek çıkar yol kendi kararıyla yarattığı bir gerçek ve kendi eylemleridir. Ui kendisini halkın koruyucusu ilan eder. Ui: “Korunmak için çırpınıyorlar bunların hepsi.” (AU, 192). Bugün karnabaharları ve halkı, yarın patronları, öteki gün orduyu. Ui’ye göre “karmaşa”ya “anarşik ortama karşı önlem” alınmalıdır (AU, 137). Ui, sorumluluğu başkasına devretmez aksine bizzat kendisi eyleme geçiyor olduğunu bildirir: “Önlem alacağım.” (AU, 137).

Anti-realist bir kimse olan Brecht olaylara dönülmesini ve onların bilinmesini önerir. Ancak olaylar her defasında bir kimse tarafından anlatılır. Mümkünse o olayla ilişkili olduğu düşünülen her bir kimseye başvurulmalı ve bu kimseler dinlenmelidir. Sonuçta anlatıldığı biçimiyle olaylara bakılarak karar verilir. Her zaman bir parça kuşku vardır, çünkü anlatılanlar birbiriyle tam bir uyum içinde değildir, birtakım çelişkiler göstermektedir, kısacası olaylar öyle olmak zorunda değildir ve her zaman başka bir yol daha vardır.

KAYNAKÇA

AISKHÜLOS (2010). *Oresteia, Agamemnon, Adak Sunucular, Eumenidler*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut.

ARISTOTELES. (2005). *Poietika (Şiir Sanatı Üzerine)* Yunanca-Türkçe, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

BENJAMIN, Walter (2014). *Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Agora Kitaplığı.

BERMAN, Marshall (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Modernite Deneyimi*, çev. Ümit Altuğ & Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1967). *Gesammelte Werke, Band 16, Schriften zum Theater 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BRECHT, Bertolt (2000). *Bütün Oyunları, Cilt 9, Puntila Ağa ve Uşağı Matti*, çev. Yılmaz Onay. *Arturo Ui’nin Yükselişi*, çev. Özdemir Nutku. *Simone Machard’ın Düşleri*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

BRECHT, Bertolt (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

BRECHT, Bertolt (1990). *Sanat Üzerine Yazılar*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.

EURIPIDES (2017). *İphigenia Aulis’te*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

JAMESON, Fredric (2016). “Jameson Jameson’ı Anlatıyor”, *Kültürel Marksizm Üzerine Söyleşiler*, haz. Ian Buchanan, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

LUKÁCS, Georg (1999). *Estetik, I*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınları.

PLATON (1988). *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TOLSTOY, Leo (1999). *Anna Karenina*, translated with an Introduction and notes by E. B. Greenwood, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.