T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

ALMAN EKSPRESYONİST DRAMASININ TARİHSEL, DÜŞÜNSEL, YAPISAL BAĞLAMDA İNCELENMESİ VE İKİ OYUN ÖRNEĞİ

Simay YILMAZ

2502200445

TEZ DANIŞMANI

PROF. Tufan KARABULUT

İSTANBUL - 2024

ÖZ

ALMAN EKSPRESYONİST DRAMASININ TARİHSEL, DÜŞÜNSEL, YAPISAL BAĞLAMDA İNCELENMESİ VE İKİ OYUN ÖRNEĞİ

SİMAY YILMAZ

Ekspresyonizm sanat akımının tiyatro alanına etkisi bağlamında 1. Dünya Savaşı öncesinde Alman İmparatorluğu'ndaki **avant-garde** sanatçılar arasında filizlenip yapılanan Alman ekspresyonist tiyatrosu, bu coğrafyadaki sanatsal alanı, etkinliğini yitirdiği 30'lu yıllara kadar başat şekilde etkilemiş; akımı bu coğrafyada takip eden Politik ve Epik Tiyatro gibi uygulamalara aktarılan etkisi bağlamında modern Alman tiyatrosunun karakteristik bileşenlerini oluşturmuş; Avrupa ve ABD tiyatrosuna yayılan etkisi bağlamında ise, genel çerçevede modern tiyatro kuramı, oyun yazımı ve sahneleme uygulamaları üzerinde etkili olmuştur.

Ekspresyonist oyun yazımını ve bu bağlamda üretilen oyunlar bütününü ifade eden Alman ekspresyonist draması ise Ekspresyonizm sanat akımının tiyatroya nüfuz ettiği birincil alan olup; ekspresyonist sahneleme uygulamaları, bu dramanın önemsediği ve öncelediği unsurları gözeten sahneleme tekniklerinin yapılanması bağlamında ikincil olarak gelişmiştir. Bu bağlamda, modern tiyatroya Alman Ekspresyonizmi bağlamında birincil ve başat katkı sağlayan Alman ekspresyonist draması, bu tez çalışmasının araştırma odağı olarak seçilmiştir.

Alman ekspresyonist dramasının içerisinde geliştiği 20. yüzyıl başındaki Avrupa toplumu, eşiksel bir süreç içerisindedir. Bu süreç, sanatsal alanda, sanat tarihinin en majör gerçek/karşı-gerçek çatışması karakterize olmuş; gerçekçiliğin farklı yönelimlerle esnetilmesi ve nihayetinde sanatsal ve toplumsal değişime yönelik eylemsel bir öz taşıyan **avant-garde** akımların ortaya çıkmasıyla ise tepe noktasına ulaşmıştır

Söz konusu **avant-garde** akımlar, 19. yüzyılın Realizm ve Natüralizm gibi akımlar bağlamındaki materyal gerçekliğin birebir taklidini içeren gerçekçi yaklaşımını reddederek alternatif sanatsal yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Bu akımlardan biri olan Ekspresyonizm, modern toplumun 20. yüzyılın ilk yıllarında ön plana çıkan arazlarının bireyler düzleminde yarattığı olumsuz etkiye tepki olarak, toplumsal alanın bireyin iç

dünyasında yarattığı hezeyanın dışavurumunu sanatsal üslubu olarak benimsemiştir. Alman ekspresyonist draması, işte bu tarihsel ve düşünsel arkaplana koşut olarak anlaşılmaya gebedir.

Bu bağlamda, bu çalışma ile, modern tiyatronun öncü bileşenlerinden olan ekspresyonist tiyatro akımına ilişkin akademik literatüre akımın özünü oluşturan Alman ekspresyonist dramasına spesifik, derinlikli, araştırma odağının ele alınış boyutları bağlamında bütünsel ve disiplinlerarası çerçeveyle desteklenmiş bir çalışma ile katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Çalışma kapsamında, ilkin Alman ekspresyonist dramasının tarihsel ve düşünsel arkaplanının anlaşılması; buna koşut gelişen sanat ve tiyatro düşüncesi ile Alman ekspresyonist dramasının düşünsel örüntüleri ile yapısal özelliklerinin incelenmesi; tarihsel arkaplana koşut tematik nüanslar bağlamında yapılanan dönemlerin saptanması, ve bu inceleme ışığında akımın farklı dönemlerinden seçilen iki ekspresyonist oyun örneğinin sunumu planlanmıştır.

Çalışma, toplumsal arkaplanın akım üzerindeki başat etkisi sebebiyle, modern sosyal bilimin kurucularından Karl Marx, Max Weber ve Emile Durkheim'ın Alman ekspresyonist dramasının tarihsel arkaplanını oluşturan 20. yüzyılın ilk yıllarındaki 'modern toplum' yapısına ilişkin; modernitenin bireyler düzlemindeki etkisine yönelik "*yabancılaşma*", "*rasyonalizasyon*" ve "*anomi*" kavramları ile bu kavramlara ilişkin kuramlarından yararlanılarak, disiplinlerarası bağlamda boyutlandırılmıştır.

Çalışmanın yöntemini ise, kavramsal ve kuramsal çerçevenin belirlenmesi; detaylı bir literatür taraması; dönem araştırması ve eser incelemesi; tarama, araştırma ve inceleme süreçleri sonucunda toplanan verinin alt başlıklar altında kümelenmesi ve dönemleri temsilen seçilen iki ekspresyonist drama eserinin, kümelenen bilginin izlek olarak kullanımı bağlamında incelenmesi ve sunumu oluşturmuştur.

Çalışmada sırasıyla, modern toplum ve bireye ilişkin sosyal bilimsel kavramsal ve kuramsal çerçeveye, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin sorgulanmasına zemin hazırlayan tarihsel ve düşünsel arkaplana, diğer **avant-garde** akımlar eşliğinde ortaya çıkan Ekspresyonizm sanat akımı ve bu akımın sanat ve tiyatro düşüncesine, akımın tiyatro sanatına tesir ettiği ilk alan olan Alman ekspresyonist dramasının düşünsel örüntüleri ile yapısal özelliklerine ve tarihsel arkaplana koşut dönemlerine yer verilmiş; bu dönemlerden seçilen iki oyun, "***Von Morgens bis Mitternachts***" (Georg Kaiser) ve

"***Draußen vor der Tür***" (Wolfgang Borchert), çalışma boyunca inşa çerçeve bağlamında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, Alman ekspresyonist dramasının tarihsel ve düşünsel arkaplanı hakkında bilgi edinilmiştir: Eserlerarası tekrar eden düşünsel örüntülerin yabancılaşma ve anlam arayışı teması; otorite eleştirisi ve jenerasyonlar çatışması; dönüşüm teması; modern topluma ilişkin kent, Kapitalizm, sahtelik ve yozlaşma temaları; bilim, endüstri ve savaşın yıkımı temaları; ve yerleşik sanat ve sanat çevresinin eleştirisi olduğu; bunların, maske, çığlık, kitle/kalabalık, gazete, din ve ölüm motifleri gibi motifler ile desteklendiği saptanmıştır.

Yapısal özelliklerinin ise düşünce öğesinin birincil konuma yerleşmesi bağlamında şekillendiği anlaşılmış ve bunların episodik yapı ve "***Stationendrama***" formunun kullanımı; rüya atmosferi ve düş dramaturjisinin yaratımı; zamansallığın ve mekânsallığın kırılması ve "*parabolik mekân*" kullanımı; dekor ve ışıklamanın yorumcu haline gelmesi; oyun kişilerinde merkezde düşünce öğesini sırtlanan protagonistin bulunması; oyun kişilerinin simgesel ve işlevsel kullanımı; tüm oyun kişileri bağlamında düşünce öğesini ön plana çıkaran anonimite, evrensellik ve kapsayıcılık; farklı suretlere bürünen oyun kişilerinin kullanımı; anlatımda sözün ötesine geçiş; dil ve diyalogda uzun monologlar ile kısa konuşmaların bir arada kullanımının yarattığı karşıtlıklar estetiği; "***Telegrammstil***"; simgesel anlatım düzlemi; anafor kullanımı ve karışık sanat/yazı/medya formu olduğu tespit edilmiştir.

Alman ekspresyonist dramasının, sübjektif dönem, geçiş dönemi ve toplumsal dönem adı verilen üç döneme ayrılabileceği tespit edilmiştir. Sübjektif ve toplumsal dönemden seçilen iki oyunun değerlendirilmesinde, eserlerin temelde bir ekspresyonist üslup birliğine sahip olduğu, ancak dönemlerine bağlı tematik ve yapısal farklılıklar gösterdikleri tespit edilmiştir. Eserlerin kavramsal ve kuramsal çerçeve bağlamındaki değerlendirmelerinde ise, ilk eserin Marx'ın "*yabancılaşma*" kuramı ile Weber'in "*rasyonalizasyon*" kuramı ile "*demir kafes*" metaforu bağlamında açılmaya elverişli olduğu; ikinci eserde ise Durkheim'ın "*anomi*" kuramına ilişkin "*anomik*" ruh hali ile "*bencil intihar*" kuramının örneklendiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ekspresyonizm, Ekspresyonist Tiyatro, Ekspresyonist Drama, Alman Ekspresyonist Draması, Ekspresyonist Oyun Yazımı

ABSTRACT

THE ANALYSIS OF GERMAN EXPRESSIONIST DRAMA IN HISTORICAL, INTELLECTUAL AND STRUCTURAL CONTEXT AND TWO EXAMPLES OF PLAYS

SİMAY YILMAZ

German expressionist theatre, which was sprouted and structured among avant-garde artists in the German Empire before World War I, due to the influence of Expressionism on the field of theatre, had a dominant influence on the artistic field in Germany until the ‘30s, before it lost its effectiveness. It also introduced the characteristic components of modern German theatre, in terms of its influence on following movements such as Political and Epic Theatre; and has had an impact on modern theatre theory and modern playwriting and staging practices in general, due to its influence across European and American theatre.

German expressionist drama, namely, expressionist playwriting and the plays produced in this context, was the primary area of the expressionist penetration to theatre. Expressionist staging practices, on the other hand, developed secondarily through the structuring of staging techniques that aim to highlight the elements that expressionist drama had prioritized. In this context, German expressionist drama, which made a major contribution to modern theatre, was chosen as the research focus of this thesis.

Expressionist drama developed within European society at the beginning of the 20th century, which portrayed a liminal process. In the artistic field, this process was characterized by the most major conflict between the realistic and non-realistic in the history of art and reached its climax with the stretching of Realism with different tendencies and ultimately the emergence of avant-garde movements with an active essence towards artistic and social change. The avant-garde movements tended to reject the realistic approach of the 19th century, such as Realism and Naturalism, which included the exact imitation of material reality and developed alternative artistic approaches. Expressionism, one of these movements, adopted the expression of the delusion created by the social field in the inner world of the individual as its artistic style, as a reaction to the negative effects of modern society on individuals. Thus,

German expressionist drama needs to be understood in terms of this historical and intellectual background.

The study aims to contribute to the academic literature about the expressionist theatre movement, one of the leading components of modern theatre, with an in-depth study specific to German expressionist drama, supported by a holistic and interdisciplinary framework in the context of the dimensions of the research focus.

Within the scope of the study, it is planned to understand the historical and intellectual background of German expressionist drama, to examine its the artistic and theatrical thought, intellectual patterns and structural features, to determine the periods of the works structured in the context of thematic nuances parallel to the historical background, and to present two examples of expressionist plays selected from different periods of the movement in the light of the accumulated information.

Due to the dominant influence of the social background on the movement, the study has been dimensioned in an interdisciplinary context, by making use of Karl Marx, Max Weber and Emile Durkheim's concepts and theories called "*alienation*", "*rationalization*" and "*anomie*", which are related to the impact of modernity on the individual level and the 'modern society' in the first years of the 20th century, which constitute the historical background of the German expressionist drama.

The method of the study consisted of determining the conceptual and theoretical framework, a detailed literature review, data analysis, clustering the collected data under subheadings, and the examination and presentation of two expressionist dramas in the context of the yielded information.

The study includes the following: The conceptual and theoretical framework regarding modern society and the individual, the historical and intellectual background which paved the way for the questioning of 19th century Realism, the artistic and theatrical thought of Expressionism, which emerged along with other avant-garde movements, the intellectual patterns and structural features of German expressionist drama and its periods parallel to the historical background. Then, two plays selected from these periods, "***Von Morgens bis Mitternachts***" (Georg Kaiser) and "***Draußen vor der Tür***" (Wolfgang Borchert), were evaluated in the context of the framework constructed throughout the study.

As a result of the study, information was obtained about the historical and intellectual background of German expressionist drama. It has been determined that the recurring intellectual patterns among the works are the theme of alienation and search for meaning, criticism of authority and the conflict of generations, the theme of transformation, the city, Capitalism, falseness, and corruption themes related to modern society, the themes of the destruction of science, industry and war, and criticism of the established art and artists. And it has been determined that these are supported by motifs of mask, scream, mass/crowd, newspaper, religion, and death. It has been concluded that its structural features are shaped in the context of the thought settling in the primary position. These are the episodic structure and use of the "*Stationendrama*" form, the creation of dream atmosphere and dream dramaturgy, the weakening of temporality and spatiality and the use of "*parabolic space*", the decoration and lighting becoming interpretive, the presence of the protagonist in the center as the carrier of the thought of the play characters, symbolic and functional use of figures, anonymity, universality and inclusiveness of the figures highlighting the element of thought, the use of figures taking on different forms, moving beyond words in expression, the aesthetics of contrasts created by the use of long monologues and short speeches together in language and dialogue, "*Telegrammstyle*", symbolic expression, the use of anaphora and a mixed art/writing/media form.

It has been determined that German expressionist drama can be divided into three periods called the subjective period, the transition period, and the social period. In the evaluation of two plays selected from the subjective and social period, it was determined that the works have a basic unity of expressionist style, but they show thematic and structural differences depending on their period. In the evaluation of the works in the context of conceptual and theoretical framework, it has been concluded that: The first work can be explained in the context of Marx's "*alienation*" theory, Weber's "*rationalization*" theory and the "*iron cage*" metaphor. And the second work exemplifies the "*anomic*" mood of Durkheim's "*anomie*" theory and the theory of "*selfish suicide*".

Keywords: Expressionism, Expressionist Theatre, Expressionist Drama, German Expressionist Drama, Expressionist Playwriting

ÖNSÖZ

Tiyatro tarihinin en başat kırılma noktalarından birisi 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ilk yıllarındaki, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin sınırlarını aşan karşı-gerçekçi ve avant-garde açılımların ortaya çıktığı dönemece konumlanmıştır. Söz konusu avant-garde açılımlardan olan Alman Ekspresyonizmi, tiyatroya ilk elden oyun yazımı alanında tesir etmiştir. Bu bağlamda, modern tiyatronun yapıtaşlarını inşa eden önemli bileşenlerden biri haline gelen Alman ekspresyonist draması, tiyatro tarihindeki bu eşiksel önemi bağlamında, tarihsel ve düşünsel arkaplanı ile anlaşılmaya ve düşünsel, yapısal, dönemsel özellikleri ile incelenmeye gebe, önemli bir araştırma konusudur.

Bu inanışla yöneldiğim ve disiplinlerarası bütünsel bir yaklaşımı benimseyen bir araştırmacı olarak detaylı bir araştırma ve yazım süreci sonucunda tamamladığım "*Alman Ekspresyonist Dramasının Tarihsel, Düşünsel, Yapısal Bağlamda İncelenmesi ve İki Oyun Örneği*" başlıklı tez çalışmamın alanımıza faydalı olması dilerim.

Başta, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürümüz ve Sahne Sanatları Anasanat Dalı Başkanımız Sayın Prof. Şebnem Ünal; akademik yolculuğumun başlangıcındaki yüreklendirici yönlendirmeleri ve eğitim hayatım boyunca süregelen desteği ile Sayın Prof. Suat Nazmi Özturna; ve disiplinlerarası çalışmaya, bütünsel ve derinlikli yaklaşıma ilişkin ortak bir vizyonu paylaştığım İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdür Yardımcımız ve Tiyatro Anasanat Dalı Başkanımız değerli tez danışmanım Sayın Prof. Tufan Karabulut olmak üzere, akademik yolculuğumda emeği geçen tüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim...

Çalışmamı, aşıladıkları öğrenme ve öğretme sevgisi ile çalışma etiği bağlamında akademik kariyerimin yapıtaşlarını inşa eden aileme ve çalışma azmi ile bana her daim ilham kaynağı olan çok sevgili rahmetli anneanneciğimin kıymetli hatırasına armağan ederim.

SİMAY YILMAZ

İSTANBUL, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ..... **ii**

ABSTRACT..... **v**

ÖNSÖZ..... **viii**

ŞEKİLLER LİSTESİ..... **xiv**

GÖRSELLER LİSTESİ..... **xv**

KISALTMALAR LİSTESİ..... **xvi**

GİRİŞ..... **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE:
MODERN TOPLUM VE BİREY

1.1. Karl Marx: "*Yabancılaşma*"..... **10**

1.2. Emile Durkheim: "*Anomi*" ve "*İntihar*"..... **15**

1.3. Max Weber: "*Rasyonalizasyon*" ve "*Demir Kafes*"..... **20**

İKİNCİ BÖLÜM

19. YÜZYIL GERÇEKÇİLİĞİNİN SORGULANMASI:
TARİHSEL VE DÜŞÜNSEL ARKAPLAN

2.1. Tarihsel Arkaplan..... **28**

2.1.1. Fransız İhtilali'nden Miras Alınan Liberalizm ve Nasyonalizm..... 28

2.1.2. Endüstrileşme, Endüstriyalizm ve Silahlanma..... 30

2.1.3. Kapitalizm..... 32

2.1.4. Kentleşme ve Kente Göç..... 34

2.1.5. Emperyalizm ve Sömürgecilik..... 35

2.1.6. 1. Dünya Savaşı..... 37

2.1.7. 1917 Rus Devrimi ve "*Değişim*" Fikri..... 39

2.1.8. Totaliter Rejimler ve Faşizmin Yükselişi..... 41

2.1.9. 2. Dünya Savaşı..... 42

2.2. Ekspresyonizmin Tarihsel Arkaplanı: Almanya Tarihi..... 44

2.2.1. Alman İmparatorluğu, 2. Wilhelm Dönemi (1888-1918)…… 45
2.2.2. 1. Dünya Savaşı (1914-1918) ve Kasım Devrimi (1918-1919)..…… 49
2.2.3. Weimar Cumhuriyeti (1919-1933)…….. 50
2.2.4. Nazi İktidarı ve 2. Dünya Savaşı (1933-1945)…… 52
2.2.5. Alman Ekspresyonist Draması Bağlamında Bir Değerlendirme….. 54
2.3. Düşünsel Arkaplan..... 56
2.3.1. Burjuva İdealinin Çöküşü..... 56
2.3.2. Uygarlığa Olan İnancın Sarsılması ……..... 57
2.3.3.19. Yüzyıl Bilimini Sorgulatan Gelişmeler: 'Pozitif' Bilimin Çıkmazı. 58
2.3.4. Teknolojinin Getirdiği Değişim: 'Görünenin Ötesindekine' İlgi……. 60
2.3.4.1. "*Fotografik*" Medya ve Gerçekçilik…… 61
2.3.4.2. "*Odyofonik*" Medya ve 'Maddesel Olmayana' Yönelim…… 61
2.3.5. Antropolojide "*Tarihsel Tikelcilik*" ve "*Kültürel Görelilik*"..... 64
2.3.6. Psikolojide Bilinçdışına Yönelim, Rüyalar ve "*Ölüm İtkisi*"……..…. 66

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ALMAN EKSPRESYONİST DRAMASININ DÜŞÜNSEL ÖZELLİKLERİ

3.1. Ekspresyonizm ve Sanat Düşüncesi…… 73
3.2. Tiyatro Düşüncesi..... 78
3.2.1. F. Nietzsche: Tragedyanın Diyonizyak Özünün Yeniden Doğuşu… 79
3.2.2. F. Nietzsche: "*Übermensch*" ve Ekspresyonist *"Neue Mensch"*…… 85
3.3. Düşünsel/Tematik Örüntüler……..…….. 88
3.3.1. Yabancılaşma ve Anlam Arayışı…… 88
3.3.2. Otorite Eleştirisi ve Jenerasyonlar Çatışması……. 88
3.3.3. "*Wandlung*" (Dönüşüm) Teması……..……... 89
3.3.4. Modern Toplum: Kent, Kapitalizm, Sahtelik ve Yozlaşma…… 89
3.3.5. Bilim, Endüstri ve Savaşın Yıkımı……. 90
3.3.6. Yerleşik Sanat ve Sanat Çevresinin Eleştirisi……. 91
3.3.7. Motifler…….. 92
3.3.7.1. Maske Motifi……. 92

3.3.7.2. “*Schrei*” (Çığlık) Motifi……. 93
3.3.7.3. Kitle/Kalabalık Motifi……... 94
3.3.7.4. Gazete Haberleri Motifi…….. 94
3.3.7.5. Dini Motifler ve Ölüm Motifi ……..…..…… 96

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ALMAN EKSPRESYONİST DRAMASININ YAPISAL ÖZELLİKLERİ

4.1. Düşünce Öğesinin Birincil Konuma Yerleşmesi……..…… 99

4.2. Episodik Yapı ve “*Stationendrama*” Formu……...…..…… 101

4.3. Rüya Atmosferi ve Düş Dramaturjisi……...… 105

4.4. Zaman ve Mekân Özellikleri…….…..….. 107

4.4.1. Zamanın Mantıksal Kullanımından Özgürleşme……...…. 107

4.4.2. Mekânın Mantıksal Kullanımından Özgürleşme ve “*Parabolik Mekân*”……. 108

4.4.3. Dekor ve Işıklamanın Yorumcu Haline Gelmesi..……. 109

4.5. Oyun Kişileri…….…… 110

4.5.1. “*Ich-Dramatik*” ve Merkezdeki Protagonist……..…….. 110

4.5.2. Simgesel, Anonim, Kapsayıcı ve İşlevsel “*Tipler*”……..…… 111

4.5.3. Farklı Suretlere Bürünen Oyun Kişileri: “*Doppelgänger*”…….…. 112

4.6. Dil ve Diyalog Özellikleri……..…….…… 114

4.6.1. Anlatımda Sözün Ötesine Geçiş……..……..…… 114

4.6.2. Karşıtlıklar Estetiği: ‘Esrik’ Uzun Monologlar ile Kısa Konuşmaların Bir Arada Kullanımı…….. 115

4.6.3. “*Telegrammstil*”……..……..... 115

4.6.4. Dildeki Değişimin Anlatım Öğesi Olarak Kullanımı……..... 116

4.6.5. Simgesel Anlatım Düzlemi: Sembol, Metafor ve Analoji Kullanımı. 117

4.6.6. Düşüncenin Duyumsatılmasında Anafor Kullanımı…….……..… 118

4.7. Karışık Sanat/Yazı/Medya Formu Kullanımı…….……. 120

BEŞİNCİ BÖLÜM

ALMAN EKSPRESYONİST DRAMASININ DÖNEMLERİ

5.1. Ekspresyonist Dramanın Öncülleri……. 130

5.2. Birinci (Sübjektif) Dönem: 1. Dünya Savaşı Öncesinde Başkaldırı ve Anlam Arayışının Draması……..…… 138

5.2.1. İmparatorluk Otoritesine Başkaldırının Dramatizasyonu: Aileye Başkaldırı ve Anlam Arayışı…… 138

5.2.2. Anlam Arayışına Bir Çözüm Önerisi: "*Neue Mensch*" Düşüncesinin Dramatizasyonu ve Dini Referanslar……. 150

5.3. Geçiş Dönemi: 1. Dünya Savaşı Sırasında Bireysellikten Toplumsallığa, Yıkıcılıktan Barışçıllığa Dönüşüm……..…… 154

5.4. İkinci (Toplumsal) Dönem: 1. Dünya Savaşı Sonrası Birey-Toplum Çatışmasının, Teknoloji ve Savaşın Etkilerinin, 'Eve Dönüşlerin' ve Çöküşün Draması……..…….. 162

5.4.1. Weimar'ın İlk Yıllarında Sosyalist Öğreti Etkisinde Birey ve Toplum Çatışmasının ve Yıkıcı Teknolojinin Dramatizasyonu: "*Gas*", "*Gas II*", "*Masse-Mensch*", "*Maschinenstürmer*"……. 163

5.4.2. Eve Dönüşlerin Dramatizasyonu: "*Hinkemann*", "*Trommeln in der Nacht*", "*Hoppla, Wir Leben!*", "*Draußen vor der Tür*"…….…. 168

5.4.3. Nazi İktidarı Sırasında Sürgünde Oyun Yazımı ve Çöküşün Dramatizasyonu: "*Pastor Hall*", "*Das Floss der Medusa*"……....…… 173

5.5. Dönemler Üzerine Bir Değerlendirme: Alman Ekspresyonist Dramasında 'Ötekinin' Yolculuğu……..…… 180

ALTINCI BÖLÜM

İKİ DÖNEMDEN İKİ OYUN ÖRNEĞİ

6.1. "*Von Morgens Bis Mitternachts*" (G. Kaiser)…… 183

6.1.1. Yazar Hakkında…….. 183

6.1.1.1. Magdeburg (1878-1898)…… 184

6.1.1.2. Hastalık ve Entelektüel Filizlenme (1901-1905)…… 185

6.1.1.3. Evlilik, İflas ve Tutuklanma (1908-1921)……. 185

6.1.1.4. Sorunsuz 20'li Yıllar……... 186

6.1.1.5. Nazi İktidarı ve Sansür (1933), Sürgün ve Ölüm (1938-1945) 186

6.1.2. Yapısal ve Düşünsel İnceleme……. 188
6.1.2.1. "*Stationendrama*" ve Düşüncenin Örgüsü……..... 188
6.1.2.2. Zamansallığın, Mekânsallığın Kırılması,"*Parabolik Mekân*"... 201
6.1.2.3. Oyun Kişileri: Merkezdeki Protagonist ve İşlevsel "*Tipler*"….. 203
6.1.2.4. Dil ve Diyalog Özellikleri: Uzun Monolog, "*Telegrammstil*" ve Anafor Kullanımı ……..……...…. 204
6.1.2.5. Anlatımda Sözün Ötesine Geçiş ve Simgesel Anlatım…… 206
6.1.3. Dönem Değerlendirmesi: Sübjektif Dönem Draması (Anlam Arayışı ve Burjuva Toplumu Eleştirisi)…… 208
6.1.4. Kavramsal ve Kuramsal Çevre Bağlamında Değerlendirme: "*Yabancılaşma*", "*Rasyonalizasyon*" ve "*Demir Kafes*"…… 209
6.2. "*Draußen Vor Der Tür*" (W. Borchert)……. 213
6.2.1. Yazar Hakkında…….. 214
6.2.1.1. Hamburg (1921-1941)……...…… 214
6.2.1.2. Cephe ve Cezaevi (1941-1945)……...… 215
6.2.1.3. Savaş Sonrası Sanatsal Üretim ve Ölüm (1945-1947)…… 215
6.2.2. Yapısal ve Düşünsel İnceleme……. 216
6.2.2.1. "*Stationendrama*" ve Düşüncenin Örgüsü…….. 216
6.2.2.2. Rüya Atmosferi…… 242
6.2.2.3. Zamansallığın, Mekânsallığın Kırılması, "*Parabolik Mekân*"... 245
6.2.2.4. Oyun Kişileri: Merkezdeki Protagonist, İşlevsel "*Tipler*" ve Diyalektik Figür "*Öteki*"……. 247
6.2.2.5. Dil ve Diyalog Özellikleri: Uzun Monologlar ve Anafor Kullanımı……. 250
6.2.2.6. Simgesel Anlatım: Simgesel Konuşma Özellikleri, "*Kapıların Dışında*", "*Gaz Maskesi Gözlüğü*"…….. 252
6.2.3. Dönem Değerlendirmesi: Toplumsal Dönem Draması (Savaş Karşıtı Ton ve "*Eve Dönüşler*" Teması)…….. 254
6.2.4. Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve Bağlamında Değerlendirme: "*Anomi*" ve "*Bencil ve Anomik İntihar*"…… 255
SONUÇ……...……. 258
KAYNAKÇA……...……. 269
ÖZGEÇMİŞ……..…….. 283

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1. 19. Yüzyıl Sonu - 20. Yüzyıl Başı İlk Yarısı Almanya Tarihi

Şekil 2.1. "***Stationendrama***" Formunun Şematik Örneklemesi

Şekil 5.1. "*Ekspresyonist Dramanın Öncülleri*": Kronolojik Düzlem ve Tarihsel Bağlamda Görselleştirme

Şekil 5.2. Alman Ekspresyonist Dramasının Tarihsel Arkaplana Koşut Dönemleri

Şekil 6.1. Georg Kaiser'in Hayatının Önemli Durakları ve Önde Gelen Eserleri

Şekil 6.2. "***Von Morgens Bis Mitternachts***" İsimli Oyunun **Stationendrama** Yapısı

Şekil 6.3. "*Von Morgens Bis Mitternachts*" İsimli Oyunun Mekân Kullanımı

Şekil 6.4. Wolfgang Borchert'in Hayatının Önemli Durakları

Şekil 6.5. "***Draußen vor der Tür***" İsimli Oyunun **Stationendrama** Yapısı

Şekil 6.6. "*Draußen vor der Tür*" İsimli Oyunun Zaman ve Mekân Kullanımı

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 3.1. Ernst Ludwig Kirchner, "*Cadde*", [Alm.: **Die Straße]**, 1913.

Görsel 3.2. Edvard Munch, "*Çığlık*" [Nor.: **Skrik**], 1893.

Görsel 4.1. "*Gecede Trampet Sesleri*" isimli oyunda diyalog ve şarkı sözünün kullanımı

Görsel 4.2. "***Hinkemann***" isimli oyunda diyalog ve notasyonun kullanımı

Görsel 4.3. "***Mörder, Hoffnung der Frauen***" isimli oyunda diyalog *ve* resim kullanımı

Görsel 4.4. "***Der Tote Tag***" isimli oyunda diyalog ve litograf kullanımı

KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e.	Adı geçen eser
Alm.	Almanca
A.e.	Aynı eser
A.y.	Aynı yer
Bkz.	Bakınız
Bs.	Basım/Baskı
C.	Cilt
Çev.	Çeviri/Çeviren/Çevirenler
Ed.	Edisyon/Editör/Editörler
Fr.	Fransızca
Haz.	Hazırlayan/Hazırlayanlar
İng.	İngilizce
No.	Sayı
Nor.	Norveççe
Orij.	Orijinali
S.	Sayfa/Sayfalar
Sv.	İsveççe
Tr.	Türkçe
Vb.	Ve benzeri
Vd.	Ve diğerleri

GİRİŞ

Tiyatro tarihi, gerçekçi ve karşı-gerçekçi yönelimlerin birbirini kovaladığı ve neticede, 21. yüzyıl tiyatrosunda, iç içe geçip sentezlendiği bir gelişim çizgisi içermektedir. Sanat, sanat eseri ve sanatçıya yaklaşım, ilk çağlardan itibaren, fiziksel gerçekliğin taklidi ile; gerçek-üstü, -dışı, -ötesi ve aşkın olana yaklaşma ve onu duyumsatma eğilimleri arasında değişkenlik göstermiş,[1] bu eğilimler bağlamındaki sanatçılar ve eserler, zamanın ruhu uyarınca toplu bir yaklaşım oluşturduğunda ise, -bir manifesto ve isimle yola çıkan veya geriye dönük olarak sanatçının dışındaki otoritelerce ismi koyulan- sanat akımlarını meydana getirmiştir.

Bu 'gerçek' ve 'karşı-gerçek' kovalamacasının en kritik durak noktalarından birisi, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başındaki 25-30 yıllık zaman diliminde karşımıza çıkmıştır. Bu eşiksel zaman kesitinde, sanat tarihi, 19. yüzyılda sanat dünyasını etkisi altına almış olan Realizm ve Natüralizm akımlarından ilk karşı-gerçekçi ayrılıklara (Sembolizm, Yeni Romantizm, Estetizm gibi) ve akabinde, bilinçli birer sanat hareketi biçiminde ortaya çıkan **avant-garde** akımlara tanık olmuştur.

Askeri terminolojide "*öncü birlik*" anlamına gelen **avant-garde** kavramı[2], savaş alanında en önden giden ve en erken hayatını kaybeden askeri birliklere atıf yaparak, 20. yüzyılda ardı ardına ortaya çıkıp öncü fikirler ortaya atan, öncü uygulamalarda bulunan ve 15-20 yıllık süreler içerisinde alevi sönen, ancak modern sanat üzerindeki etkisi baki kalan Sürrealizm, Ekspresyonizm, Dadaizm ve Fütürizm gibi akımları ifade etmede kullanılagelmiştir.

Avant-garde akımların içerisinde, 20. ve 21. yüzyıl tiyatro tarihinin oyun yazımı ve sahneleme uygulamaları ile tiyatro kuramını başat şekilde etkileyerek modern tiyatronun zeminine önemli kilometre taşlarını yerleştiren ve etkisi günümüze

---

[1] Sözü edilen kovalamaca, Antik Yunan'da Aristoteles ve Platon'un sanata yaklaşımla ile başlayıp; modern zamana gelindiğinde Nietzsche'nin Apollonist ve Diyonizyak sanatlar karşıtlığında yeniden gündeme gelmiştir: İlk çağlarda gerçeğin birebir taklidini yapmaya yönelik sanat anlayışını, aşkın ve ilahi olanı duyumsatan Ortaçağ yaklaşımı takip etmiş; daha sonra ussal gerçeğe ilgi Neo-klasisizm bağlamında yeniden canlanmış; ardından Romantizm duyusal ve sezgisel olana yönelmiş; Romantizmin tahtı, Realizm ve Natüralizm akımlarınca sarsılmış; somut gerçeklikle alakadar olan Realizm ve Natüralizm ise karşı-gerçekçi ve **avant-garde**'larca eleştirilmiştir.

[2] Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 10.

uzanan Ekspresyonizm sanat akımı dikkat çekmektedir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Alman İmparatorluğu'nda ortaya çıkan ve -ilk olarak resim ve güzel sanatlar olmak üzere- sanat ve edebiyatın tüm alanlarını etkisi altına alan Ekspresyonizmin, tiyatro sanatına etkisi, öncelikle oyun yazımında gerçekleşmiştir. Ekspresyonist oyun yazarlarının ürettikleri -natüralist sahneleme geleneğiyle ifade edilemeyecek nitelikteki- eserlerin sahnelenmesi uğraşı ise ekspresyonist sahneleme ve oyunculuk tekniklerinin gelişmesine yol açmıştır.

Ekspresyonizmin Alman oyun yazımındaki bu öncü ve modern tiyatroya temel hazırlayan yolculuğu neticesinde ortaya çıkan **Alman ekspresyonist draması** çalışmamızın odağını oluşturmaktadır. (Ekspresyonizmin Alman oyun yazımındaki etki ve uygulamasıyla ortaya çıkan tiyatro eserleri bütünü, çalışma boyunca, "*drama*" kelimesinin bir yazınsal tür olarak "*sahnede oynanmak için yazılmış oyun*"[3] anlamı uyarınca "*Alman ekspresyonist draması*" başlığıyla anılacaktır.)

Çalışma kapsamında, Alman ekspresyonist dramasının tarihsel, düşünsel ve yapısal bağlamda incelenmesi ve bu inceleme ışığında farklı dönemlerden seçilmiş iki ekspresyonist oyun örneğinin sunumu planlanmıştır. İki oyun örneğinin incelemesinde, modern sosyal bilimin kurucularından Karl Marx, Max Weber ve Emile Durkheim'ın Alman ekspresyonist dramasının tarihsel arkaplanını oluşturan 20. yüzyılın ilk yıllarındaki 'modern toplum' yapısına ilişkin; modernitenin bireyler düzlemindeki etkisine yönelik "*yabancılaşma*", "*rasyonalizasyon*" ve "*anomi*" kavramları ile bu kavramlara ilişkin kuramlarından yararlanılarak çalışma disiplinlerarası bağlamda boyutlandırılmıştır.

Bu çalışma ile, Ekspresyonizm sanat akımının tiyatro sanatı üzerindeki etkisi bağlamındaki akademik literatüre, oyun yazımına spesifik ve derinlikli; araştırma odağının ele alınış boyutları bağlamında bütünsel, ve disiplinlerarası çerçeveyle desteklenmiş bir çalışma ile katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Çalışmanın yöntemini ise, kavramsal ve kuramsal çerçevenin belirlenmesi; detaylı bir literatür taraması; dönem araştırması ve eser incelemesi; tarama, araştırma ve inceleme süreçleri sonucunda toplanan verinin alt başlıklar altında kümelenmesi;

[3] Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi) https://sozluk.gov.tr, Erişim tarihi: 08 Mart 2023.

ve dönemleri temsilen seçilen iki ekspresyonist drama eserinin, kümelenen bilginin izlek olarak kullanımı bağlamında incelenmesi ve sunumu oluşturmuştur.

Çalışmada sırasıyla, modern toplum ve bireye ilişkin sosyal bilimsel kavramsal ve kuramsal çerçeveye, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin sorgulanmasına zemin hazırlayan tarihsel ve düşünsel arkaplana, diğer **avant-garde** akımlar eşliğinde ortaya çıkan Ekspresyonizm sanat akımı ve bu akımın sanat ve tiyatro düşüncesine, akımın tiyatro sanatına tesir ettiği ilk alan olan Alman ekspresyonist dramasının düşünsel örüntüleri ile yapısal özelliklerine ve tarihsel arkaplana koşut dönemlerine yer verilmiş; bu dönemlerden seçilen iki oyun, "***Von Morgens bis Mitternachts***" (Georg Kaiser) ve "***Draußen vor der Tür***" (Wolfgang Borchert), çalışma boyunca inşa çerçeve bağlamında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, Alman ekspresyonist dramasının tarihsel ve düşünsel arkaplanı hakkında bilgi edinilmiştir: Ekspresyonizmin tarihsel arkaplanında, 20. yüzyıl başındaki Avrupa'yı karakterize eden endüstrileşme, silahlanma, Kapitalizm, kentleşme, kente göç, burjuva sınıfının tekil toplumsal güç olarak yükselişi, modern toplumun arazları ortaya çıkması, burjuva idealinin çökmesi, işçi sınıfı bilinci oluşmaya başlaması gibi unsurlar ile Alman tarihindeki şu dönemler bulunmaktadır: 2. Wilhelm Dönemi Alman İmparatorluğu (1888-1918), 1. Dünya Savaşı ve Kasım Devrimi (1918-1919), Weimar Cumhuriyeti (1919-1933), Nazi İktidarı ve 2. Dünya Savaşı (1933-1945). Düşünsel arkaplanında ise 19. yüzyılın bilimsel Pozitivizmine ve Batı merkezli tek yönlü gelişmişlik düşüncesine karşı, Batı 'uygarlığına' ve 19. yüzyıl bilimselliğine olan inancın sarsılması; "*odyofonik*" medyanın icadı gibi teknolojik açılımlar bağlamında görünenin ötesindekine ilgi duyulması; sosyal bilimlerde "*tarihsel tikelcilik*" ve "*kültürel görelilik*" gibi Batı merkezli **etnosentrik** düşünceyi yıkan yönelimler ile psikolojide Sigmund Freud'un bilinçdışına yönelimi ve rüya yorumu gibi bileşenler bulunmaktadır.

Akımın tiyatro düşüncesini, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin reddi, yerleşik sanat formunun yıkımı ve sanatın köklü değişimi düşüncesi ile bilinçdışı ve içsel süreçlerin önemsenmesi, mantıksallığın yerine duyusallığa ve seyircide taklide dayalı bir yanılsama yaratmak yerine eserin düşünsel özünü duyumsatmaya yönelimin şekillendirdiği tespit edilmiştir. Özellikle Friedrich Nietzsche'nin tragedyanın kökenine ilişkin görüşleri ile ekspresyonist tiyatrodaki "***Neue Mensch***" düşüncesinin temelindeki

"*üst insan*" kavramının, ekspresyonist tiyatro düşüncesi üzerinde etkili olduğu saptanmıştır.

Ekspresyonist dramada eserlerarası tekrar eden düşünsel örüntülerin, yabancılaşma ve anlam arayışı teması; otorite eleştirisi ve jenerasyonlar çatışması; dönüşüm teması; modern topluma ilişkin kent, Kapitalizm, sahtelik ve yozlaşma temaları; bilim, endüstri ve savaşın yıkımı temaları; yerleşik sanat ve sanat çevresinin eleştirisi olduğu ve bunların maske, çığlık, kitle/kalabalık, gazete, din ve ölüm motifleri ile desteklendiği saptanmıştır.

Yapısal özellikleri bağlamında ise, temel bileşenin düşünce öğesinin birincil konuma yerleşmesi olduğu ve geriye kalan özelliklerin bu birincil konumdaki düşünce öğesi çerçevesinde yapılandığı saptanmıştır: Bunlar, episodik yapı ve "***Stationendrama***" formunun kullanımı; rüya atmosferi ve düş dramaturjisinin yaratımı; zamansallığın ve mekânsallığın kırılması ve "*parabolik mekân*" kullanımı; dekor ve ışıklamanın yorumcu haline gelmesi; oyun kişilerinde merkezde düşünce öğesini sırtlanan protagonistin bulunması; diğer oyun kişilerinin simgesel ve işlevsel kullanımı; tüm oyun kişileri bağlamında düşünce öğesini ön plana çıkarak anonimite, evrensellik ve kapsayıcılık; farklı suretlere bürünen oyun kişilerinin kullanımı; anlatımda sözün ötesine geçiş; dil ve diyalogda uzun monologlar ile kısa konuşmaların bir arada kullanımının yarattığı karşıtlıklar estetiği; "***Telegrammstil***"; simgesel anlatım düzlemi; anafor kullanımı; ve karışık sanat/yazı/medya formu kullanımı olarak belirlenmiştir.

Alman ekspresyonist dramasının sübjektif dönem, geçiş dönemi ve toplumsal dönem adı verilen üç döneme ayrılabileceği tespit edilmiştir: 1) **Sübjektif Dönem**: Ekspresyonizm 2. Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu sırasında doğmuştur ve bu dönemde bireysel ve yıkıcı bir tonda olup, içeriği başkaldırı, anlam arayışı ve yeni insanın doğuşu temalarına; eleştirelliği ise imparatorluk otoritesi ve burjuva toplumuna yöneliktir. 2) **Geçiş Dönemi**: Ekspresyonist drama, 1. Dünya Savaşı sırasında, savaşın yıkımıyla karşılaşan sanatçıların elinde bireysellikten toplumsallığa, yıkıcı tondan barışçı tona dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemdeki eserler dönüşüm temasını içermiş, eleştirelliği ise savaşa yönelmiştir. 3) **Toplumsal Dönem**: Ekspresyonist drama, Weimar Cumhuriyeti ve Nazi iktidarı yıllarında, iç çatışmanın ve sosyalist öğretinin etkisinde, oldukça politize ve toplumsal bir karaktere bürünmüştür. Bireyin toplumla çatışması; savaş teknolojileri ve endüstriyel teknolojinin eleştirisi, ve 'eve

dönüşler' teması bu dönem eserlerinde ön plana çıkan temalardır. Nazi iktidarının güçlenmesiyle ise, son birkaç karamsar tonda eser, Nazi yıkımı ve insanlığın çöküşünü dramatize etmiş ve akım bu coğrafyadaki miadını doldurmuştur.

İnşa edilen bu tarihsel, düşünsel ve yapısal çerçeve bağlamında; Georg Kaiser'in "***Von Morgens bis Mitternachts***" [Tr.: "*Bir Gün İçinde*"] isimli eseri ile Wolfgang Borchert'in "***Draußen vor der Tür***" [Tr.: "*Kapıların Dışında*"] isimli eseri değerlendirilmiş ve eserlerin temelde bir ekspresyonist üslup birliğine sahip olduğu, ancak dönemlerine bağlı tematik ve yapısal farklılıklar gösterdikleri tespit edilmiştir.

Eserlerin kavramsal ve kuramsal çerçeve bağlamındaki değerlendirmelerinde ise, ilk eserdeki ana oyun kişisi "*Veznedar*"ın kendini gerçekleştirme arayışına girişmesinin arkaplanındaki sıkışmış ve monoton hayatının Marx'ın yabancılaşma kuramı ile Weber'in "*demir kafes*" metaforu bağlamında açılmaya; ikinci eserdeki ana oyun kişisi "*Beckmann*"ın hayata tutunma arayışı ve neticede topluma entegre olamayarak intihara sevk oluşunun ise; Durkheim'ın "*anomik*" ruh hali ile "*bencil intihar*" kuramı bağlamında alımlanmaya elverişli olduğu saptanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM
KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE: MODERN TOPLUM VE BİREY

Ekspresyonizm sanat akımı, 20. yüzyılın ilk yıllarındaki Alman -ve genel çerçevede Avrupa- toplumunun bir ürünüdür. Bu dönemdeki Avrupa toplumu, yüzyıllardır süregelen ekonomik, iktisadi, toplumsal ve düşünsel pek çok bileşenin 18. ve 19. yüzyıldaki hızlı ve başat değişimi sonucunda ortaya çıkmış, bu bağlamda yoğun bir toplumsal değim ile karakterize olmuştur. Bu değişimin unsurları değerlendirildiğinde (geleneksel üretimden endüstriyel üretime, feodal ekonomiden kapitalist ekonomiye geçiş, kentleşme vb.), bunların sosyal bilimler çerçevesinde 'geleneksel toplumdan modern topluma geçiş' bağlamında "*modern toplum*" ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu bağlamda, "***modern toplumu***" ve onun **bireyler düzlemindeki etkisini** anlamak, Ekspresyonizm sanat akımının sanatçılarını ve eserlerini alımlamada anahtar niteliğindedir.

"*Modern toplum*"un özündeki "***modern***" kelimesi etimolojik olarak, Latince "*şimdi*" anlamına gelen "***modus***" kelimesinden gelmektedir.[4] Bu bağlamda, güncel ve çağdaş olanı nitelemekte kullanıldığını düşünmek yanlış olmayacaktır. "***Concise Dictionary of Social and Cultural Anthropology***"ye göre, "*modern*" basitçe, "*geleneksel*"in karşısında durmaktadır.[5]

Bu terim "*modernite*" halini aldığında ise, "*modern toplum*" tamlaması bağlamında kapsadığı alan daha net ortaya çıkmaktadır: "***The Sage Dictionary of Sociology***"ye göre, "***modernite***" kavramı, modern toplumları tanımlamakta ve onları geleneksel toplumlardan (tarımsal feodal ekonomiler) ayıran özellikleri ifade etmektedir.[6] "***The Blackwell Encyclopedia of Sociology***"ye göre ise, terim, modern toplumdaki kültürel, sosyal ve politik unsurların kesişimine gönderme yapmaktadır.[7]

---

[4] George Ritzer, **The Blackwell Encyclopedia of Sociology,** Oxford, Blackwell Publishing, 2009, s. 3068.

[5] Mike Morris, **Concise Dictionary of Social and Cultural Anthropology**, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2012, s. 170.

[6] Steve Bruce, Steven Yearley, **The Sage Dictionary of Sociology,** London, Sage Publications, 2006, s. 201.

[7] George Ritzer, **a.g.e.**, s. 3068.

Bu bağlamda, "*modernite*", geleneksel toplumların sahip olduğundan farklı bir dizi karakteristik unsuru ifade etmektedir ve "***modern toplum***", geleneksel toplumun karşıtı olan ve "*modernitenin*" bileşenlerine sahip olan toplum türü olarak alımlanabilir. Şimdi bu bileşenlere bakalım:

Literatürde, modern toplumun ortaya çıkma tarihi hakkında bir fikir birliği bulunmamaktadır. Kimi araştırmacılar, modern toplumun ortaya çıkışını on dördüncü yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar olan sürede **Kapitalizmin ortaya çıkışı ve yayılmasıyla**; kimileri on beşinci yüzyıldan itibaren **rasyonelleşmenin temelini oluşturan dini değişikliklerle**; kimileri on sekizinci yüzyılın sonları ile on dokuzuncu yüzyılın başında **endüstrileşmenin başlamasıyla**; kimileri ise on dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başında **Modernizmle örtüşen kültürel dönüşümlerle** ilişkilendirmektedir.[8] Görüldüğü üzere, ortaya çıkma tarihi konusunda olmasa da, modern toplumla meydana getiren özellikler konusunda fikir birliği bulunmaktadır. Literatüre göre, modern toplumları geleneksel toplumlardan ayırdığı kabul edilen temel bileşenler şunlardır:

Modern toplum, tipik olarak **endüstriyel ve kapitalist ekonomi** ile karakterize olmuştur.[9] "***The Cambridge Dictionary of Sociology***"ye göre, ticaret veya kâr odaklı üretim biçimindeki Kapitalizm, modern toplumsal yaşamın temel kaynağıdır.[10] Diğer yandan, modern toplum, **demokratik siyasi örgütlenme**ye ve **toplumsal sınıfa dayalı** bir yapılanmadır.[11] Kültürel olarak ise, **yaşamın tüm yönlerinin metalaştırılması ve rasyonelleştirilmesi**ni ve günlük **yaşamın temposunun hızlanması**nı içermektedir.[12]

Bunlar ve bir dizi başka karakteristik özelliği ile geleneksel toplumlardan ayrılan modern toplumun, üzerinde durmaya değer bir bileşeni ise; **bireyler düzeyindeki etkisidir**. Sosyal bilimlerde, modern toplumun bireyler üzerindeki etkisi; modernleşmenin en başat düzeyde gözlemlendiği 20. yüzyılın eşiğindeki modern

---

[8] Nicholas Abercrombie, Stephen Hill, Bryan S. Turner, **The Penguin Dictionary of Sociology**, London, Penguin Books, 1994, s. 270.

[9] **A.y.**

[10] Bryan S. Turner, **The Cambridge Dictionary of Sociology,** Cambridge, Cambridge University Press, 2006, s. 389.

[11] Nicholas Abercrombie vd., **a.y.**

[12] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.g.e.**, s. 201.

sosyal teorinin kurucuları tarafından, temelde, **bireyin toplumsal alana "*yabancılaşması*" ekseninde değerlendirilmiştir**:

"*Yabancılaşma*" [İng.: "***alienation***"], Latince bir kelime olan "***alienatio***"dan türemiştir. "***Alienatio***" kelimesinin özünde ise; "almak", "kaldırmak" veya "ayrılığın oluşmasına neden olmak" anlamına gelen Latince "***alienare***" fiili bulunmaktadır.[13] Başlangıçta mastar halinde kullanılan terim, ("***to alienate***" [Tr.: "*yabancılaştırmak*"]), "*birinden bir şeyi uzaklaştırmak*" anlamına gelmektedir. Zaman içerisinde pasif formda kullanımı yaygınlaşarak ("***to be alienated***" [Tr.: "*yabancılaştırılmış olmak*"]) insan ilişkileri bağlamındaki kullanımını kazanmıştır. Bugün, kavram, "*düzgün insan ilişkilerine sahip olmama*"ya[14] işaret etmekte ve genel çerçevede, bireyin kendisine, başkalarına veya topluma yabancılaşmasını ifade etmektedir.

"*Yabancılaşma*" kavramını sosyal bilimsel bir temele oturtan ve modern toplumdaki yabancılaşma sorununu anlamanın entelektüel temelini atan kişi Hegel'dir. Hegel, "***Ruhun Fenomelojisi***"[15] isimli çalışmasında, yabancılaşma konseptine ilişkin; dünyadaki nesnelleşmeye koşut olarak ruhun [Alm. Orij.: **Geist**] "*yabancılaşmasından*" söz etmiştir.[16]

Terimi **modern toplumun birey üzerindeki etkisi** düzlemine oturtan kişi ise sosyolog Karl Marx olmuştur: Marx, modern toplumda bireyin yabancılaşmasının, insanları temel insan doğasından uzaklaştıran kapitalist sistemden kaynaklandığını düşünmüştür.[17] Marx'a göre, kapitalist üretim sisteminde emeğini satmak zorunda olan birey; ürettiği ürüne, üretim sürecine, türsel varlığına ve diğer insanlara yabancılaşmıştır.

Modern sosyal bilimin diğer kurucularından Emile Durkheim ve Max Weber ise, modern toplumun bireyin üzerindeki etkisi düzleminde **yabancılaşma konseptine ilişkin** farklı **kavram ve kuramlar** üretmişlerdir: Durkheim, "***anomi***"

---

[13] Hamid Sarfraz, **Alienation: A Theoretical Overview**, Pakistan Juornal of Psychological Research Vol.12, 1997, s. 45.

[14] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.g.e.**, s. 8.

[15] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, **Phänomenologie des Geistes**, Goebhardt, Bamberg und Würzung, 1807.

[16] Bryan S. Turner, **a.g.e.**, s. 17.

[17] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 12.

kavramı ve bu kavrama ilişkin kuramında, bireyin modern toplumdaki normsuzluk ve anlamsızlık haline ve buna eşlik eden, toplumsal alanın bireysel alana etkisi olarak, intihar edimine değinmiştir. Weber ise, **modern toplumun başat bileşeni** saydığı bürokrasi ve **rasyonalizasyon** nedeniyle, bireyin "*demir kafes*" adını verdiği kurallar dizisi içerine sıkışması ve 'hayatın büyüsünü kaybetmesini' modern toplumun bireyler düzlemindeki yabancılaştırıcı etkisi olarak öne sürmüştür.

Sıradaki başlıklarda, Karl Marx, Emile Durkheim ve Max Weber'in bu kavram ve kuramları incelenecek ve burada kümelenen kuramsal bilgiden, tezin oyun incelemesi kısmında, eserleri düşünsel olarak açımlamada yararlanılacaktır.

1.1. KARL MARX: "*YABANCILAŞMA*"

Alman sosyal bilimci **Karl Marx** [1818-1883], Batı toplumunun modernleşmesinin bireysel düzlemdeki etkisini, sosyal sınıflar ve emek-sermaye ilişkisine yönelik görüşleri bağlamında ele almış ve "***yabancılaşma***" [Alm. Orij.: "***Entfremdung***"] kuramını öne sürmüştür. Marx'a göre, modern toplumdaki kapitalist ve endüstriyel üretim ve ekonomi, bireyi, yaratıcı özünden uzaklaştırarak, onu üretim faaliyetine, ürettiği ürüne, insan doğasına, ve hemcinslerine yabancılaştırmaktadır.

Marx'ın ilk olarak "***Ökonomisch-Philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844***" [Tr.: "*1844 Yılından Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları*", Basım: 1932] şeklinde adlandırılan yazılarında öne çıkan "*yabancılaşma*" kavramı, modern toplumun kapitalist üretim süreçleri içerisindeki insanı ele almaktadır. Marx'ın burada kurguladığı yaklaşımı şu temel görüşüne dayanmaktadır: İnsan **özünde yaratıcı bir varlıktır**, çevresindeki **materyalleri nesnelere dönüştürür**. Bunu yaparken ise ürettiği şeye kendinden bir şeyler katar. Kapitalizm öncesi toplumdaki **üretim**, kişinin kendi kullanımı veya takas için nesneler yapmasını içeren **insani ve yaratıcı bir davranıştır**.

Marx'ın "***praxis***" konseptine göre, insanın bir şeyler yaratma ve doğayı dönüştürme potansiyeli, onu hayvanlardan ayıran eşsiz bir özelliktir. İnsan, etrafındaki materyallerle, kafasında hayal ettiği bir şeyi yaratır.[18] Marshall, "*praxis*" kavramını; "*Doğadaki ve toplumsal dünyadaki insan eylemine işaret eden bir felsefi terim. Eylemin dönüştürücü niteliği ile yine eylemin düşünce üzerindeki önceliğine vurgu yapan […]*"[19] şeklinde açıklamıştır. "*Felsefe Sözlüğü*" ise şu açıklamaya yer vermiştir:

> "[Yunancada eylem, yapıp etme anlamına gelen sözcük] [...] Marks, daha once düşünce ve teoriden ayrı ve bağımsız olan *praxis*e yeni bir anlam kazandırmış ve onu teoriyle eylemin birliği olarak tanımlamıştır. Onda *praxis*, salt emekten farklı olarak, insana has özgür ve bilinçli yaratıcı faaliyeti tanımlar. […]"[20]

[18] Esra Keskin Korumaz, "The Crisis of the Individual in the Modern Society: An Analysis of the Works of Marx, Durkheim and Weber", **Sosyoloji Dergisi**, 40, 2019, s. 270.

[19] Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s. 600.

[20] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü,** İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999, s. 713.

Bu konsepte göre, insan emeği**, insan zihninde var olanın nesneleşmesini**, insanın etrafındaki maddi dünyanın ve insanların dönüşümünü -çünkü insan birey olarak değil toplumun bir üyesi olarak üretmektedir- sağlamaktadır.[21] Marx'a göre, **insani öz**, geleneksel toplumda **başkalarıyla işbirliği içinde** yürütülen ve insanların kendilerinin dışındaki **dünyayı dönüştürdüğü yaratıcı bir faaliyet** olan **üretim-emek süreçlerinde** ortaya çıkmaktadır: Üretim, insanların, insan yaratıcılığını somutlaştıran, maddi nesnelerin yapıldığı bir 'nesneleştirme' sürecidir.[22] Bu süreç, insanın '**tür varlığının'**, yani **insan olmak için gerekli olan potansiyel yaratıcılığın** bir parçasıdır. Yani **üretim, kapitalist toplumdan evvelki geleneksel özünde**, insanların bireyselliklerini nesneleştirerek kendilerini olumlamalarına ve başkalarının emeklerinin ürünlerinden yararlanmasına olanak tanıyan **sosyal ve olumlu** bir süreçtir.[23]

Marksist yaklaşıma göre, modern zamana gelindiğinde, üretim süreçlerinde modern topluma egemen kapitalist sistem -endüstrileşme ve sömürenlerle sömürülenler arasındaki mücadele- devreye girmiştir. Kapitalist ekonomide insanların iki sınıfa ayrılmasıyla **sınıf sistemi** ortaya çıkmaktadır; mülk sahibi kapitalist burjuvazi ve işçi sınıfı. Sınıflar, bireylerin üretim araçları, özel mülkiyet ve üretici güçlere hakimiyeti ve bunlar karşısındaki konumuna dayanmaktadır. Kapitalistler, işçilere daha az ücret ödeyip daha fazla kâr elde etmenin yollarını aramaktadırlar. Bu, işçileri, sistemde hayatta kalabilmek için emeğini satmaya teşvik eder. **İşte bu noktada yabancılaşma başlamaktadır**.[24]

Modern toplumun kapitalist koşullarında üretim, artık yaşamın özgürce eylenen olumlu ve sosyal bir unsuru değildir. İşçilerin yaşamak için çalışması ve üretmesi gereklidir. **Yaratıcı insanın kendini ifade etmesinin temeli üretim**, burjuva toplumunda **ücretli emeğe dönüşmüştür**. Ücretli işçiler, yiyecek, barınma ve giyim

[21] Esra Keskin Korumaz, **a.y.**

[22] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 12-13.

[23] Bryan S. Turner, **a.g.e.**, s. 18.

[24] Esra Keskin Korumaz, **a.g.e.**, s. 269.

gibi temel ihtiyaçları karşılamak için emeklerini satarlar, kapitalistler ise emek sürecinin sahipleridir ve emeğin ürünlerini kâr amacıyla elden çıkarırlar.[25]

Marx, insanın yabancılaşmasının, insanları geleneksel toplumdaki temel insani doğalarından mahrum bırakan bu toplumsal yapıdan kaynaklandığını düşünmektedir.[26] Yabancılaşma, insan, artık kendisine ait olmayan ve özerk bir güç olarak ona karşı duran ürününde artık kendisini görmediğinde ortaya çıkmaktadır.[27] Marx'a göre, **bireyin yabancılaşması**, burjuva toplumsal düzeninin ekonomi ve üretim biçimlerinden -insan emeğinin doğasıyla çelişen yabancılaşmış emekten[28]- kaynaklanmakta olup (işçiler üretim araçlarına sahip değillerdir ve emeklerini satmak zorundadırlar), **dört şekilde** gerçekleşmektedir:

1- Üretim Faaliyetine Yabancılaşma: Kapitalist ekonomide birey, üretim faaliyetine yabancılaşmıştır. Artık üretim -veya emek-, geleneksel özünde olduğu gibi yaratıcı bir eylem değildir; satılan bir meta haline gelmiştir.[29] Üretim, insanın yaşam alanının dışında kalmış,[30] içsel doyum sağlamayan, dışsal olarak dayatılan, başlı başına bir amaç olmaktan çıkan, başkasının emriyle zorunlu çalışmayı içeren yabancı bir faaliyet haline gelmiştir.[31] Geleneksel toplumda bireyin üretimi, acil ihtiyaçlarından ve yaratıcı potansiyelinden kaynaklanmaktadır. Ancak kapitalist toplumda birey, varlığını sürdürmek amacıyla çalışır. Dolayısıyla **emek**, zorunlu emek haline gelir ve **bir amaç olmaktan çıkıp**, bir amaca (para kazanmaya) yönelik bir **araç haline gelir**.[32]

2- Ürüne Yabancılaşma: Marx'a göre bir diğer yabancılaşma türü, artık ürettiği ürünler veya bunların elden çıkarılması süreci üzerinde herhangi bir kontrole sahip olmayan üretici bireyin ürettiği ürüne yabancılaşmasıdır. İşçi, ürettiği şeye

---

[25] Karl Marx, **Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie**, C:1, Hamburg, Verlag von Otto Meissner, 1867.

[26] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 12.

[27] **A.e.**, s. 13.

[28] Esra Keskin Korumaz, **a.g.e.**, s. 270.

[29] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.g.e.**, s. 8.

[30] Bryan S. Turner, **a.g.e.**, s. 18.

[31] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 13

[32] Esra Keskin Korumaz, **a.y.**

başkaları tarafından el konulduğu ve onun kaderi üzerinde hiçbir kontrolü bulunmadığı için, emeğinin çıktısı olan ürüne yabancılaşmıştır.[33] Birey, ürettiği mala sahip olmak istiyorsa herkes gibi pazara gidip **onu satın almak zorundadır**.[34] Üretim araçları, emek ürünlerine el koyan ve bunları takas eden **kapitalistlerin mülkiyetindedir**. Üretilen ürünler, üreticilerin (işçilerin) ihtiyaç ve isteklerinden ayrı olarak kendilerine ait bir yaşam kazanırlar.[35]

3- Türsel Varlığa Yabancılaşma: Marx'a göre bu süreçteki bir diğer yabancılaşma türü, insanın kendi türsel varlığına yabancılaşmasıdır. Bu yabancılaşma biçimi, daha önce sözü edilen "***praxis***" konseptine dayanmaktadır. Geleneksel özünde insanın **kendini üretim yoluyla nesneleştirme kapasitesi olan yaratıcılık**; kapitalist üretim sisteminde **ortadan kalkmıştır**.[36] Kapitalist düzende üretim, "***praxis***" ten yoksundur. Marx'a göre insanlar, kapitalist toplumda, aktif olarak doğaya hakim olmak yerine, sisteme uyum sağlamak için üretmeye başlarlar. Kapitalist güçlerin bireye dayattığı bu yeni emek türüyle, insan yaratıcı özünden mahrum kalmıştır. Bu da bireyin yaratıcılıkla karakterize olmuş kendi türünden -"*türsel varlığından*"- uzaklaşmasıyla sonuçlanır.[37] Kapitalist üretim, insanın üretken faaliyetini, onu diğer türlerden ayıran ve insan doğasını tanımlayan yaratıcı niteliğinden yoksun bırakmıştır.[38]

4- İnsana/Topluma Yabancılaşma: Dördüncüsü ise, tüm toplumsal ilişkilerin ekonominin egemenliği altına girdiği ve karşıt sınıfların oluştuğu kapitalist toplumda[39] insanın insana/topluma yabancılaşmasıdır. Kapitalist modern toplumda bir yandan, **sosyal mübadele ilişkilerinin yerini alım satıma dayalı piyasa ilişkileri almaktadır**.[40] Diğer yandan, ise üretim faaliyeti de asosyal bir karaktere bürünmektedir. Marx'a göre **üretim,** özünde, **aynı topluma ait bireylerin işbirliğiyle gerçekleştirilen sosyal bir olgudur**. Ancak kapitalist üretim süreçleri, bireyi

[33] Nicholas Abercrombie vd., **a.y.**

[34] Esra Keskin Korumaz, **a.g.e.**, s. 270-271.

[35] Bryan S. Turner, **a.y.**

[36] **A.y.**

[37] Esra Keskin Korumaz, **a.g.e.**, s. 271.

[38] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 13.

[39] Bryan S. Turner, **a.g.e.**, s. 18.

[40] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.g.e.**, s. 8.

hemcinslerinden ve sosyal ilişkilerinden uzaklaştırmıştır. **Katı iş bölümü** ve **kapitalist çalıştırma koşulları** bağlamında insan, diğer insanlara yabancılaşmaktadır. Keskin Korumaz'a göre, montaj hattında çalışan işçileri düşünürsek, bu tablo daha net anlaşılacaktır. İşçilerin her biri üretimin sadece küçük bir kısmından sorumlu oldukları için üretim faaliyeti üzerinde kontrol sahibi değildir. Ayrıca meslektaşlarıyla iletişim kurmaya zamanları yoktur ve meslektaşının adını dahi bilmeden çalışabilmektedirler. Bu da onları üretim sürecinde oldukça yalnız bırakmakta ve topluma yabancılaşmış hissetmelerine neden olmaktadır.[41] Diğer yandan, Kapitalizm, **sosyal ilişkileri piyasa ilişkilerine dönüştürdüğü** ve insanlar insani niteliklerinden ziyade piyasadaki konumlarına göre değerlendirildiği için de insanlar birbirine yabancılaşmıştır. Modern toplumda insanlar birbirlerini artık birey olarak değil, işçi ya da kapitalist olarak somutlaştırmaktadır.[42] Ve birbirleri ile fayda/çıkar temelli politik ilişkiler kurmaktadır.

Bu şekilde, Marx tarafından dört ana tezahürüyle sunulan yabancılaşma kuramı, modern toplumu karakterize eden sosyal bilimsel unsurlardan biri olup; tezin oyun incelemesi bölümündeki eserlerin düşünce öğelerinin alımlanmasına katkı sağlamak üzere değerlendirilecektir.

[41] Esra Keskin Korumaz, **a.y.**

[42] Nicholas Abercrombie vd., **a.y.**

1.2. EMİLE DURKHEİM: "*ANOMİ*" VE "*İNTİHAR*"

Fransız sosyolog Emile Durkheim [1858-1917], modern Batı toplumunun bireyler düzlemindeki etkisini, geleneksel toplumdan modern topluma geçişteki yerleşik değerlerin ilgası bağlamında ele almış ve "***anomi***" kavramını öne sürmüştür. Çalışmalarında toplumsal yapının işleyişine odaklanan sosyolog, 1896 yılında yayınlanan "***La Division du Travail dans la Societe***" [Tr.: "*Toplumsal İşbölümü*"][43] isimli eserinde, geleneksel toplum ile modern toplum arasındaki işbölümü ve toplumsal dayanışmaya ilişkin farka dikkat çekmiştir. 1897 yılında yayınlanan "***Le Suicide: Etude Sociologique***" [Tr.: "*İntihar: Toplumbilimsel İnceleme*"][44] isimli çalışmasında ise, bireysel bir eylem olarak algılanan intiharın dahi toplumsal bağlantıları olduğunu öne sürmüş ve toplumsal bağlamı ele almıştır.

Durkheim'ın **geleneksel toplum** ile **modern toplum**un ayrımına göre; geleneksel toplumlar **mekanik dayanışmaya**, modern toplumlar ise **organik dayanışma** veya **örgütlenme biçimine** sahiptir: Geleneksel toplumların mekanik dayanışması, **bireylerin benzerliğine** dayanmaktadır. Endüstrileşme öncesindeki bu toplum yapısında, **mesleki özelleşme çok azdır**; dolayısıyla iş bölümünde minimum farklılık bulunmaktadır. Henüz iş bölümü ve toplumsal katmanlar arasında büyük farklılıklar ortaya çıkmamıştır. Dahası, **ortak inançlar sistemi, gelenekler ve ortak pratikler toplumun bireylerini bir arada tutmaktadır**. Bu bağlamda, kolektif bir bilinç paylaşılmaktadır. Endüstrileşme sonrasındaki modern toplumda ise, **iş bölümünde farklılaşma ve mesleki özelleşme** söz konusudur. Artık bir kişi birden çok işi yapamamaktadır; bu bağlamda, geleneksel toplumun bir aradalık ve benzerlik ilkesi, yerini, **ayrışma ve farklılaşmaya** bırakmıştır. Bu toplum türünde, geleneksel toplumun kolektif bütünlüğünün yerini bireyler ve bireysellik almıştır. Artık modern toplumu karakterize eden şehir yaşamında, toplumun bireylerini bir arada tutan **ortak inançlar sistemi, gelenekler ve ortak pratikler indirgenmiş durumda ya da bulunmamaktadır.**

---

[43] Emile Durkheim, **Toplumsal İşbölümü**, Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, İstanbul, Cem Yayınevi, 2014.

[44] Emile Durkheim, **İntihar: Toplumbilimsel İnceleme**, Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, İstanbul, Cem Yayınevi, 2013.

Geleneksel toplumda, toplumun üyeleri **ortak değerler sistemi ve hayatı anlamlandırma biçimileri**ne tabidirler. Bu ortak değerler ve anlam sistemi, toplumsal alanda kolektif bir bilinç oluşturarak **bireyin yalnızlaşmasının** ve **bireysel bir anlam arayışının peşine düşmesinin önüne geçmektedir.** Buna karşın, modern toplumdaki birey, kendisini ve hayatı artık toplumun diğer üyeleriyle paylaştığı ortak din ve gelenekler gibi ortaklıklar üzerinden anlamlandıramamaktadır. Bu nedenle, **bireyselleşmiş, anlamsızlaşmış ve bir anlam arayışına girişmiştir.** Giddens'a göre, modern toplumda, "*eskiden dinin sağladığı geleneksel ahlaki denetleme ve ölçüler, çağcıl [modern] toplumlarda yaşayan birçok bireyi, kendi gündelik yaşamlarının anlamdan yoksun olduğu duygusuna itmektedir*".[45] Modern toplumdaki birey, hayatını geleneksel öğretiler üzerinden açıklayamadığından, hayatının anlamı ve bireysel varoluşuna cevap aramaya başlamıştır; bu bağlamda amaçsızlık, anlamsızlık ve yabancılaşma ile karşı karşıya kalmıştır. Durkheim, bu duruma "***anomi***" adını vermiştir. Hızlı toplumsal değişimlerde yaşanan **normsuzluk hali**, bireyler düzleminde "***anomi***"ye sebep olmaktadır:

"*Anomi*", temelde **kuralsızlık -veya normsuzluk-** ile karakterize olmuştur. Terim, "*kuralsız*" anlamına gelen Yunanca "***a-nomos***" sözcüğünden türetilmiştir.[46] Marshall'ın "*Sosyoloji Sözlüğü*"nde, "*bir toplumun normlarının etkisizleşmesi, çöküntü, karışıklık ya da çatışma olması durumunu gösteren bir terim*"[47] şeklinde açıklanmıştır. "***The Sage Dictionary of Sociology***"ye göre, toplum kurallarının yokluğu ya da bu kurallarla ilgili ciddi çatışmalardan kaynaklanan sosyal bir bozulma ve kafa karışıklığı durumudur.[48] "***The Penguin Dictionary of Sociology***"ye göre, sosyal etkileşimi düzenleyen normların bozulmasıyla karakterize edilen sosyal bir durumdur ve "*yabancılaşma*" kavramı gibi, toplumun bireysel düzeydeki etkisine ilişkindir.[49] "***The Cambridge Dictionary of Sociology***"de, normların ve bunların sağladığı sınırlamaların yokluğu olarak tanımlanmıştır. Modern toplumdaki iş bölümü,

---

[45] Anthony Giddens, **Sosyoloji**, Çev. Hüseyin Özel, Talip Kabadayı, Mine Turhan Kara, Nursen Oral, Işıl Bayar, Hamdi Bravo, Ankara, Ayraç Yayınevi, 2000, s. 9.

[46] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.g.e.**, s. 11.

[47] Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s. 32.

[48] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.y.**

[49] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 17.

dayanışma sağlamadaki başarısızlıktan kaynaklanmaktadır.[50] "***The Blackwell Encyclopedia of Sociology***"ye göre ise, toplumdaki normatif düzenlemelerin eksikliğini veya etkisizliğini ifade etmektedir.[51] Anthony Giddens ise, "***anomi***"nin, Durkheim tarafından modern toplumdaki amaçsızlık ve mutsuzluk duygularını anlatmak üzere kullanılan kavram olduğunu belirtmiştir.[52] Bruce ve Yearley'nin aktardığına göre, "***anomi***", toplumdaki ani sosyal, politik, ekonomik değişimler ile ortaya çıkmaktadır. Bunlar olumsuz değişimler olabileceği gibi **olumlu değişimler de olabilir**. Yani, ekonomik bunalım zamanlarında da; ekonomik patlama zamanlarında da gözlemlenebilmektedir.[53]

Durkheim, "*İntihar: Toplumbilimsel İnceleme*" isimli çalışmasında, "***anomi***" halinin bir uzantısı olan "***anomik intihar***" ile birlikte, toplumsal temelli olduğunu öne sürdüğü üç intihar türünü sunmuştur. İntihar vakalarının toplumla ilişkisini araştıran Durkheim, bu çalışmayla "*bireysel bir edimin dahi toplumsal temelli olduğunu, intiharın toplumsal normların yaptırımının zaafiyete uğramasıyla ilişkisini göstermeyi hedeflemektedir*".[54] Durkheim, "***anomik intihar***" dışındaki diğer iki türe "***bencil intihar***" ve "***özgeci intihar***" adını vermiştir.

"***Bencil intihar***", "*bireyin toplumsal çevresiyle bütünleşememesi sonucu olan intihar olayıdır*"[55]. Durkheim'ın bu intihar türü, topluma entegre olamamaktan; toplumda yer edinememekten veya dışlanmaktan kaynaklanmaktadır. İlkgelen, bu türü şu şekilde açıklamıştır:

> "Bencil intihar topluluğun birey üzerindeki basıncının zayıflamasının, toplumun çözülmesinin bireyde yaratabileceği tinsel şaşkınlığın sonucudur. Durkheim en çok iki tane birleştirici toplumsal çerçeve üzerinde durur; bunlardan biri din, öteki evlilik ve çocuklar açısından görülen ailedir. Şöyle bir genel sonuca varır: Kadın olsun erkek olsun, insan kendi başına terk edildiği, bir toplumsal grupla iyice bütünleşmediği ve bundan ötürü o toplumsal gruptan kaynaklanan ortak güç ona yeterince canlılık ve yetke vermediği zaman, intihara eğilim gösterir. Bu durumlarda, insanların istekleri

[50] Bryan S. Turner, **a.g.e.**, s. 20-21.

[51] George Ritzer, **a.g.e.**, s. 144.

[52] Anthony Giddens, **Sociology**, Cambridge, Polity Press, 2006, s. 1007.

[53] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.y.**

[54] Sibel Özbudun vd., **Antropoloji: Kuramlar Kuramcılar**, 3. bs., Ankara, Dipnot Yayınları, 2005, s. 124.

[55] Emile Durkheim, **İntihar: Toplumbilimsel İnceleme**, Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, s. 7.

bütünleyici bir ortamın içinde yeterince güçlü kapsanmadığından, genellikle derin bir yoksunluk meydana gelir."[56]

"***Özgeci intihar***" ise, toplulukla aşırı bütünleşmeden kaynaklanan intihar türüdür. Durkheim'a göre, "*topluluğun (ister dinsel ister siyasal nitelikteki topluluğun) buyrukları gerektirdiğinde, bireylerin düşünmeden kendilerini öldürdükleri*"[57] bir türü ifade etmektedir. İlkgelen, bu türü şu şekilde açıklamıştır:

"Bireyin ortak değerlere sıkı sıkıya tabi olduğu toplumlarda görülür. […] ortak nedeni aşırı bireycilik değil de tersine toplumun bireyi birçok şeyden vazgeçmeye, katıksız bir özveriye itmesi, yüreklendirmesi olan intiharları birbirine yaklaştırmıştır. […] Yaşlılığın eşiğine gelmiş ya da hastalığın pençesine düşmüş erkeğin intiharı. […] Kocasının ölümünde kadının intiharı. […] Başkanlarının ölümünde ona bağlı yanaşma ya da korunuk konumdaki kişilerin veya hizmetkârların intiharı. […] en ufak bir kötü davranışla karşılaşınca ya da bir onur kayıbı yüzünden veya toplumsal zorunluluk altında -batan gemisini bırakmayan kaptan örneği- kendini öldürebilen kişiler […]"[58]

"***Anomik intihar***" ise, tahmin edileceği üzere, toplumdaki "***anomi***" halinin başat hale gelmesi sonucunda, bireylerin normsuzluk, değer atfedememe, anlamlandıramama halinde yöneldikleri intihar türüdür. Modern toplumdaki bireylerin anlamsızlık duygusu ve anlam arayışı, bu tür intihara sevk olmanın özünü oluşturmaktadır. Giddens, bu türü şu şekilde açıklamıştır:

"Durkheim'a göre, çağcıl dünyadaki değişme süreçleri o kadar hızlı ve yoğundur ki çağcıl toplum yaşamının yol açtığı amaçsızlık ya da umutsuzluk duygusu olan anomiye bağladığı toplumsal güçlükleri ortaya çıkarır. [...] toplumsal etkenler intihar davranışı üzerinde temel bir etkide bulunurlar -anomi, bu etkilerden birisidir."[59]

"***Anomik intihar***", normatif düzenlemelerin ortadan kalktığı normsuzluk durumlarda gerçekleşmektedir. Ritzer, "***anomik intihar***"a sevk eden "anomi" halini kronik ve akut olarak birbirinden ayırmıştır. Ritzer'e göre, örneğin, ticaret ve sanayi dünyasındaki uzun süreli bunalımlar "***kronik anomi***" şeklinde etki etmektedir. Toplumdaki ani geçişler, davranışları düzenleyen normların etkinliğinde bir kayba yol

---

[56] Emile Durkheim, **İntihar: Toplumbilimsel İnceleme**, Çev. Z. Zühre İlkgelen, İstanbul, Pozitif Yayınevi, 2013, s. 24.

[57] Emile Durkheim, **İntihar: Toplumbilimsel İnceleme**, Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, İstanbul, Cem Yayınevi, 2013, s. 8.

[58] Emile Durkheim, **İntihar: Toplumbilimsel İnceleme**, Çev. Z. Zühre İlkgelen, İstanbul, Pozitif Yayınevi, 2013, s. 24.

[59] Anthony Giddens, **Sosyoloji**, Çev. Hüseyin Özel, Talip Kabadayı, Mine Turhan Kara, Nursen Oral, Işıl Bayar, Hamdi Bravo, Ankara, Ayraç Yayınevi, 2000, s. 9.

açtığında ise "***akut anomi***" olarak etki etmektedir. İkinci tip "***anomi***", mali krizler sırasındaki intiharları veya boşanan kişiler bağlamındaki yüksek intihar oranını açıklamaktadır. [60]

Bu şekilde, Durkheim tarafından sunulan "***anomi***" kuramı ve ona ilişkin intihar türleri, modern toplumu karakterize eden sosyal bilimsel yaklaşımlardan bir diğeri olup; bu sosyal bilimsel yaklaşımdan da, tezin ikinci oyun incelemesinde, ana oyun kişisinin ruh hali ve son derece bireysel gözüken intihar girişimlerinin toplumsal bağlamının alımlanmasına katkı sağlamak üzere yararlanılacaktır.

[60] George Ritzer, **a.g.e.**, s. 144.

1.3. MAX WEBER: "*RASYONALİZASYON*" VE "*DEMİR KAFES*"

Alman sosyolog **Max Weber** [Maximilian Karl Emil Weber, 1864-1920] ise Batı toplumunun modernleşmesini bir **rasyonalizasyon süreci** olarak görmüştür. Weber'in moderniteye ilişkin görüşü, modern toplumda, geleneksel toplumdaki insanın yaşamına anlam veren 'büyülü' ve 'doğaüstü' inanç ve değerler sistemlerinin **'büyüsünü kaybetmesini'** ve insanın bir **'demir kafes' içerisine sıkışmasını** içermektedir. Bu süreçte etkili olan ana bileşen ise **rasyonalizasyondur:**

Rasyonalizasyon [Alm. Orij.: **Rationalisierung**], Weber'in **moderniteyi karakterize ettiği**ni düşündüğü kavramıdır. Weber'e göre, modern toplumda yaşamın her alanında rasyonalizasyon biçimleri mevcuttur: Rasyonalizasyon, **ekonomik alan ve üretime**, kârın hesaplanması için sistematik muhasebe prosedürlerinin kullanılması[61] şeklinde sirayet etmiş ve Kapitalizmin ortaya çıkışının temelini oluşturmuştur[62]:

> "Weber'e göre, modern kapitalist girişimin temel bir önkoşulu parasal kazançlar ve kayıpların rasyonel muhasebesinin yapılabilmesidir. Modern kapitalizm, sermaye muhasebesinin gelişiminden bağımsız olarak anlaşılamaz."[63]

Rasyonalizasyon, **hukuk alanına**, özel durumların yerini evrensel ilkelerden yola çıkan hukuk yasalarının ve tümdengelimle akıl yürütmenin alması[64] şeklinde tesir etmiş ve hukuk devletinin ortaya çıkışının temelini oluşturmuştur.[65] **Siyasal alana,** geleneksel meşruiyet normlarının ve karizmatik liderliğin yerini **bürokratik parti çalışmalarına** bırakması[66] şeklinde etki etmiştir. Diğer yandan, idareyi etkilemiş ve **bürokrasinin ortaya çıkışının** temelini oluşturmuştur.[67] Rasyonalizasyon, **çalışma hayatında**, **uzmanlaşma** ve **teknik bilgi** ile karakterize olmuştur: Birey, modern toplumda, uzmanlaştığı bir işle sınırlandırılmıştır; bu, modern dünyada 'değerli bir işin'

---

[61] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.g.e.**, s. 255.

[62] Gordon Marshall, **Dictionary of Sociology,** Oxford, Oxford University Press, 2000, s. 2245.

[63] Anthony Giddens, **Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori: Marx, Durkheim ve Max Weber'in Çalışmalarının Bir Analizi**, 2. bs., Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 281

[64] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.g.e.**, s. 255.

[65] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 2245.

[66] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.g.e.**, s. 255.

[67] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 2245.

koşuludur. Çalışma hayatında rasyonalizasyon sürecinin bir diğer bileşeni, sosyal aktörlerin **kişisel olmayan ilişkiler bağlamında** kurgulanması eğiliminin artmasıdır.[68] **Bireyselliğin** ve **kişisel süreçlerin indirgenmesi** ve rasyonalizasyona dayalı örgütlenmenin kişisel başarının yerini alması söz konusudur; bu bağlamda, kişisel olmayan başarı ahlakı ortaya çıkmıştır.[69] Örneğin, bilimde, **bireysel başarının yerine araştırma ekipleri**, koordineli **deneyler** ve devletin yönlendirdiği **bilim politikaları** öne çıkmıştır.[70] Bunların yanı sıra, **nesnelleştirme** ve **kişisizleştirme**, hukuk, ekonomi, politika gibi her alanı karakterize etmiş ve bu, eylemin düzenliliği ve hesaplanabilirliğini[71] sağlamıştır. Modern toplumda, dünyayı **rasyonel kontrole tabi,** nedensel bir mekanizma olarak görme eğilimi mevcuttur. Bu bağlamda, insan ve doğa üzerindeki **rasyonel denetim araçları** giderek artmıştır.[72] **İnsan davranışında** ise **geleneksel eğilimler, pragmatik yönelimlerle** yer değiştirmiştir:[73] Giddens'a göre, "*eylemin formel rasyonalitesi davranışın rasyonel olarak hesaplanabilir ilkelere göre düzenlenmesini"* içermekmektedir ve Weber'in çağdaş insanın karşılaştığı ikilemler hakkındaki görüşünde kritik bir önem taşımaktadır.[74] Rasyonalizasyon, **dini ve manevi alana ise** Teolojinin entelektüel bir tabaka elinde gelişimi bağlamında, dini büyünün ortadan kalkması ve ayinlerin yerini kişisel sorumluluğun alması[75] şeklinde etki etmiştir. Dinin **entelektüelleştirilme**si **kişisel manevi sorumluluğun yükselişi**ni ve **büyüselliğin bozulmasını** beraberinde getirmiştir.[76]

Weber'in rasyonalizasyona eşlik eden ve toplumsal alanı etkilediğini öne sürdüğü diğer kavramı "*bürokratikleşme*"dir. Weber'e göre, **bürokratikleşme** [Alm. Orij.: **Bürokratisierung**], rasyonalizasyon sürecinin bir parçasıdır. Weber'den önce, "*bürokrasi*" terimi, genellikle, "*devlet bürokrasisi*"ne işaret etmektedir, ancak Weber'e

---

[68] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 2245.

[69] William Outhwaite, **The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought,** Oxford, Blackwell Publishing, 2006, s. 558.

[70] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 347.

[71] William Outhwaite, **a.g.e.**, s. 558.

[72] **A.y.**

[73] **A.y.**

[74] Anthony Giddens, **a.g.e.**, s. 287.

[75] Nicholas Abercrombie vd., **a.y.**

[76] Steve Bruce, Steven Yearley, **a.g.e.**, s. 255.

göre, "*bürokrasi*", **her türlü büyük ölçekli örgütlenmeye** ilişkindir.[77] Dahası, bürokrasinin ilerlemesinin temeli yönetimle değil **ekonomi**yle ilişkilidir; Kapitalizmin yayılması ile arasında başat bir bağlantı bulunmaktadır: Bu ikisi (kapitalist ekonomi ve bürokrasi) arasındaki ilişkinin özünde, orta payda olarak **rasyonel normlar** bulunmaktadır. Örneğin, "*rutinleştirilmiş"* kapitalist ekonomide, üretimde hammadde, işgücü, mal çıktısı gibi değerler vardır. Ve üretim, bu değerlerin kişisel olmayan ekonomik hesaplamalarıyla belirlendiği bir prosedürü içerir. Yani üretime "*rasyonel-yasal normlar*" yön vermektedir.[78] Bu normlar, **bürokratik teşkilatta** daha geniş uygulama alanına sahiptir. Bürokratik teşkilatlar, **resmi kanunlar, kurallar ve prosedürler ile işlemektedir**. İçerisinde, rasyonalizasyonun uzantısı olan, **yetki hiyerarşisi** gibi bir dizi özellik bulundurmaktadır.[79] Bürokrasi, bireylere son derece **uzmanlaşmış görevler** vermektedir. Personel **dikey bir ofis hiyerarşisi**ne göre düzenlenmektedir. **Denetleme** ise çok önemli bir bileşenidir; dikey hiyerarşi sayesinde her yetkili, organizasyondaki üst düzey yöneticiler tarafından denetlenmektedir. **Rasyonel olarak yürürlüğe konan kural ve düzenlemeler**in yönlendirdiği işlemler **kültürel geleneklerin yerini almıştır**. Yetkililerin resmi görevlerini yerine getirebilecek **teknik yeterliliğe** sahip olmasını beklenir ve personelin **performansı düzenli olarak izlenir**. Performansa dayalı bu türden -sübjektif olmayan- değerlendirme, daha önceki geleneksel organizasyon biçimlerini şekillendiren "***kişisel karizmayla***" bir tezat oluşturmaktadır: Bürokratik organizasyonlarda kurallar, kişiselliğin önüne geçerek **her müşteri** ve **yetkili için aynı muameleyi** teşvik etmektedir. Son olarak, bürokrasilerde öne çıkan bir diğer özellik, **gündelik sözlü iletişimden ziyade**; **resmi, yazılı raporların ön plana çıkmasıdır**.[80]

Weber'e göre, **bürokratize edilmiş devlet düzeni ise** hukuk, para sistemi ve merkezileşmiş yönetim ile karakterize olmuştur. Bürokrasinin doğasında, zirvedeki azınlıkta merkezileşmiş bir yönetim bulunmaktadır:

---

[77] Anthony Giddens, **Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş**, 4. bs., Çev. Ülgen Yıldız Battal, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2012, s. 80

[78] **A.e.**, s. 80-81.

[79] Max Weber, **Economy and Society**, C:2, Berkeley, University of California Press, 1978, s. 959-94.

[80] George Ritzer, **a.g.e.**, s. 3311-12.

> "Weber'e göre, iş süreçleri üzerindeki kontrol kaybı -ve işin, çalışanların çoğunun sadece zurnanın son deliği durumuna düştüğü rutinleşmiş işlemlere indirgenmesi- genel anlamda bürokratikleşmenin özelliğidir. Kapitalist bir ortamda sanayi işçileri üretim araçlarının sahibi değillerdir ve bunlar üzerinde resmî bir kontrolleri yoktur. Ancak bu sadece sanayiye özgü değildir: aynı durum, büyük hastaneler veya üniversiteler gibi daha alt seviyedeki bürokratik kurumlar ve yönetime katılanlar için de geçerlidir."[81]

Weber'e göre, rasyonalizasyon ve bürokratikleşme bir yandan verimliliği artırırken, diğer yandan bireyler düzleminde **yabancılaşmaya yol açmaktadır**. Karl Marx'ın yabancılaşma kavramı gibi, rasyonalizasyon da; bireyin **aileden, toplumdan, geleneksel ilişkilerden uzaklaşmasını** ve fabrika, okul, devlet, din bağlamındaki yasal, politik ve ekonomik **düzenlemelere tabi olmasını** ifade etmektedir.[82] Max Weber, modern toplumdaki bireyin, rasyonalizasyon ve bürokratikleşmeye koşut yabancılaşma deneyimini, '**yaratıcılık ve özerklik kaybı**' konsepti ile '**bürokrasinin demir kafesi**' ve **'dünyanın büyüsünün bozulması'** gibi imgelerle tasvir etmiştir.[83]

Weber'e göre, bürokrasiler insanları **benzersiz bireyler olarak değil**, nesneler ve bir dizi "*vaka*" olarak ele alma eğilimindedir. [84] Bürokratik rasyonalite, bireyselliği ve bireysel yaratıcılığı bastırmaktadır.[85] Giddens'a göre, Weber, modern toplumu; "*bireysel yaratıcılığı ve özerkliği ezen bir bürokrasinin genişlemesi pahasına*"[86] maddi ilerlemenin sağlandığı bir ortam olarak görmektedir. Modern toplum, başat unsurları rasyonalizasyon ve bürokratikleşme ile, bireyler düzeyinde **bireysel yaratıcılık ve özerkliğin kaybına** sebep olmaktadır. Rasyonalizasyon, sosyal aktörlerin kişisel olmayan ilişkiler bağlamında ve çevrelerindeki dünya üzerinde daha fazla kontrol elde etmek amacıyla bilgiyi kullanma eğiliminin artmasıdır. Ancak bu, özgürlüğü ve otonomiyi arttırmak yerine, sonunu getirir; modern bürokrasilerdeki sıkı kurallara bağlılık bunun örneğidir. [87]

---

[81] Anthony Giddens, **Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş**, 4. bs., Çev. Ülgen Yıldız Battal, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2012, s. 82.

[82] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 347

[83] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 1691.

[84] George Ritzer, **a.g.e.**, s. 3311-12.

[85] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 347.

[86] Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 15

[87] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 2245.

Weber, modern toplumda insanın tabi olduğu bu bürokratik rasyonaliteyi bir '**demir kafese**' benzetmiştir. Modern toplum, bireyi rasyonelleştirilmiş kurumların, organizasyonların ve etkinliklerin 'demir kafesi' içine hapsetmektedir:[88] Ona göre, bu süreç, *"[…] demir bir kafesin oluşmasına hükmetmiştir. […] tarihte daha önce hiç görülmediği bir biçimde bu dünyanın malları insanlar üzerinde artan ve nihayet kaçınılmaz bir güç kazanmıştır."*[89] "***The Cambridge Dictionary of Sociology***"ye göre, 'demir kafes' metaforu, **hiçbir ahlaki veya insani ilişkiye izin vermeyen resmi kurallarla çevrelenmiş olmanın varoluşsal deneyimine** işaret etmektedir.[90]

Weber'e göre, modern toplumun ana bileşeni rasyonalizasyon, bir kabusa dönüşebilir: Anlamsız, merhametsiz, sevgisiz, özgürlüksüz, güçlü bürokrasilerin ve kapitalist ekonominin 'demir kafesinin' hakimiyetinde olan bir dünya yaratabilir:[91] "*Modern hayatın rasyonelleşmesi, özellikle bürokrasideki örgütsel biçimiyle, insanları giderek bir "kafese" sokar*."[92] Modern zamanda dini anlamdan ve ahlaki değerden koparılmış birey, giderek daha fazla hükümet gözetimine ve bürokratik düzenlemeye tabi olacağı bir 'demir kafes'tedir.[93]

Weber'in modern toplumu, her şeyi düzenlemeye çalışan ve **insan ruhunu ezme tehdidi taşıyan** geniş ve büyüyen bir **kurallar sistemi**dir.[94] Weber'e göre, bürokratik rasyonaliteye dayanan modern çalışma sistemi, insan hayatına uzmanlaşma ve çoğu zaman sıkıcı rutinler getirmektedir. Bürokratik rasyonalite, bireyleri duyarsız memurlara dönüştürmekte, köleleştirmekte ve durmaksızın sabit bir yürüyüş rutinindeki küçük birer dişliye indirgemektedir.[95] Bürokrasinin rasyonaliteye dayalı yapısı ve rutinleri içerisindeki birey adeta rasyonel bir döngüye sıkışmaktadır. Giddens, Weber'in bireyin modern toplumda bürokratik ve rasyonel çarklar

---

[88] **A.y.**

[89] Max Weber, **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu**, Çev. Zeynep Gürata, Ankara, Ayraç Yayınevi, 1999, s. 155.

[90] Bryan S. Turner, **a.g.e.**, s. 499.

[91] William Outhwaite, **a.g.e.**, s. 558.

[92] Anthony Giddens, **Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori: Marx, Durkheim ve Max Weber'in Çalışmalarının Bir Analizi**, 2. bs., Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, 288.

[93] Nicholas Abercrombie vd., **a.g.e.**, s. 347.

[94] George Ritzer, **a.g.e.**, s. 3311-12.

[95] **A.y.**

içerisindeki sıkışmışlığını ifade etmede kullandığı 'demir kafes' metaforunu şöyle açıklar:

> "Modernlik dünyasında yaşamanın nasıl bir duygu olduğuna ilişkin […] bu imgeye göre rasyonalite bağları bizi özelliksiz bir bürokratik rutin kafesine hapsederek gitgide sıkılaşırlar. […] Ona göre günlük deneyim, rengini ve kendiliğindenliğini yalnızca bürokrasinin "çelik sağlamlığındaki" kafesinin sınırlan içinde sürdürür."[96]

"***The Cambridge Dictionary of Sociology***"ye göre, Franz Kafka'nın "*Dava*" isimli romanı, rasyonelleştirilmiş bir dünyada kontrolü dışında bir yargı sisteminin içinde sıkışıp kalmış bir bireyin deneyimini edebi bir yaklaşımla sunan önemli bir örnektir.[97]

Weber, modern toplumun birey üzerindeki etkisini bir yandan da din ve maneviyat ile ilişkilendirmiş ve modern toplumda bireyin yabancılaşmasını; dinin ve hayatın rasyonalizasyonundan kaynaklanan "***büyü bozumu***" olarak tasvir etmiştir: "*Rasyonelleşmenin yayılması, olumsuz anlamda, "dünyanın (giderek artan) büyü bozumu"na -büyüsel düşünce ve pratiğin gücünü yitirmesine- endekslenebilir*."[98] Marshall'a göre, Weber'in görüşünde 'dünyanın büyüsünü kaybetmesi'; **gizemin, duygunun, geleneğin ve duygusallığın ortadan kalkması** ve **bunların yerine rasyonel hesaplamaların getirilmesi**dir.[99] Artan bürokratik düzenleme ve onun insan faktörünü indirgeyişi, dünyanın büyüsünün giderek bozulmasına yol açmıştır.

Özetlemek gerekirse, Weber tarafından sunulan "*rasyonalizasyon*" kuramı ve ona ilişkin *"bürokratikleşme"* anlatısı ile *"demir kafes"* tasviri, modern toplumu karakterize eden sosyal bilimsel yaklaşımlardan bir diğerini oluşturmaktadır. Modern topluma ilişkin bu Weberyan yaklaşımdan, tezin oyun incelemesi bölümünde, modern çalışma hayatının eleştirisi ile makineleşmiş ve otomatikleşmiş insanın olumsuz ruh halinin sunumunun alımlanması bağlamında yararlanılacaktır.

---

[96] Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 124.

[97] Bryan S. Turner, **a.y.**

[98] Anthony Giddens, **Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori: Marx, Durkheim ve Max Weber'in Çalışmalarının Bir Analizi**, 2. bs., Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, 286.

[99] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 1309.

İKİNCİ BÖLÜM
19. YÜZYIL GERÇEKÇİLİĞİNİN SORGULANMASI: TARİHSEL VE DÜŞÜNSEL ARKAPLAN

Bu bölümde, Ekspresyonizm sanat akımının ortaya çıktığı sanatsal ortamı hazırlayan tarihsel ve düşünsel arkaplan incelenecektir. Ekspresyonizm, diğer **avant-garde** sanat akımlarıyla birlikte, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkmıştır. Söz konusu **avant-garde** akımlar, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren köklü bir değişime girmiş olan Avrupa tarihi ile bu dönemin toplumsal ve düşünsel ortamının ürünleridir. Bu bağlamda, Ekspresyonizmin de içerisinde bulunduğu **avant-garde** akımların tarihsel ve düşünsel arkaplan araştırmasını 19. yüzyıldan miras alınan bileşenler ile başlatmak gerekmektedir.

Avant-garde akımların ortaya çıktığı 20. yüzyılın ilk yıllarında, Avrupa, eşiksel bir dönemeçtedir: 19. yüzyılın ilk yarısından süregelen ve son çeyreğinde etkisini artıran tarihsel ve düşünsel dinamikler ile bunlara karşı tonların yükselişiyle karakterize olmuştur. 19. yüzyılın tarihsel arkaplanında Fransız İhtilali'nden miras alınan liberal ve nasyonal düşünceler; endüstrileşme, Endüstriyalizm ve silahlanma; ekonomide Kapitalizm; kentleşme ve kente göç; burjuva sınıfının tekil toplumsal güç olarak yükselişi; ortaya çıkan hammadde, işgücü ve pazar arayışı ile dünyaya hâkim olma ideali çerçevesinde Emperyalizm ve sömürgeciliğin dönemin başat unsurları haline gelmesi bulunmaktadır. Düşünsel arkaplana ise, bilimsellik düşüncesiyle Pozitivizm; hızlı bilimsel ve teknolojik keşifler; Batı merkezli tek yönlü gelişmişlik düşüncesi ile sanatsal alanda gerçekçilik hakimdir.

20. yüzyıla gelindiğinde ise, tarihsel arkaplanı, modern toplumun arazlarının ortaya çıkışı; işçi sınıfının sınıf bilincinin oluşmaya başlaması; sömürgeci güçler arasındaki güç savaşı niteliğindeki 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve yıkımı; 1917 Rus Devrimi ve ortaya çıkardığı değişim fikri ile sosyalist öğreti; totaliter rejimler ve Faşizmin yükselişi; ve yüzyılın birinci yarısı bitmeden 2. Dünya Savaşı ile tepe noktasına ulaşan yıkım karakterize etmiştir. Düşünsel alana ise, 19. yüzyılın toplumsal ve düşünsel yapısının sorgulanmasına neden olan bir dizi toplumsal, teknolojik ve düşünsel gelişme hâkimdir. Bunlar, burjuva idealinin çöküşü; Batı 'uygarlığına' olan inancın sarsılması; 19. yüzyıl bilimselliğini sorgulatan gelişmeler; odyofonik medyanın icadı gibi teknolojik açılımlar bağlamında görünenin ötesindekine

ilginin inşa olması; sosyal bilimlerde "*tarihsel tikelcilik*" ve "*kültürel görelilik*" gibi Batı merkezli **etnosentrik** düşünceyi yıkan yönelimler; ve psikolojide bilinçdışına yönelim olarak sıralanabilir.

19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk yıllarını karakterize eden bu dönemeç, sanatsal alana ise şu şekilde etki etmiştir:

19. yüzyılda hâkim toplumsal sınıf, burjuva sınıfıdır. Tarihsel arkaplanda burjuva sınıfıyla karakterize olarak ortaya çıkan veya ivme kazanan -ve toplumsal alanda eşitsizliğe, çekişmeye, modern insanın mutsuzluğuna, en nihayetinde kıyıma neden olan- bir dizi olumsuz gelişme (Kapitalizm, endüstrileşme, kentleşme, silahlanma, savaşlar, işçi sınıfının sömürüsü vb.) Fransız İhtilali'nin olumlu 'burjuva idealinin' çöküşüne neden olmuştur. Burjuva idealinin çöküşüne koşut olarak, onun değerleri ve sanat zevki de sorgulanmaya başlanmıştır. Yüzyılın son çeyreğinde burjuva sınıfının sanatını karakterize eden akım gerçekçilik ve farklı sanat dallarındaki çeşitlemeleridir (resimde gerçekçiliği takip eden izlenimcilik, operada **verismo** gibi). Tiyatro sanatında ise, yine gerçekçilik üzerinde yoğunlaşan natüralist ve gerçekçi oyun yazımı ve sahneleme ile burjuva dramı ön plandadır. 20. yüzyıldaki dönemece gelindiğinde ise, sanatta gerçekçilik, bir yandan tarihsel arkaplandaki gelişmelere koşut olarak toplumun gözündeki büyüsünü kaybetmekte olan burjuva sınıfı ile karakterize olmasıyla; diğer yandan ise, toplumsal alanda yol açtığı felaketler (bilimsel bilginin kimyasal silahlara yönelik kullanılabilmesi gibi) ve düşünsel arkaplanda üretilen alternatifler (görelilik kuramları, bilinçdışına olan yönelim gibi) nedeniyle miadını doldurmakta olan Pozitivizmin sanattaki yansıması niteliğinde olmasıyla güç kaybetmeye başlamıştır. Bu bağlamda, sanatsal alanda gerçekçiliğin sorgulanmasına koşut olarak, 19. yüzyıl gerçekçiliğine alternatif **karşı-gerçekçi** eğilimler ile [Sembolizm, Estetizm, Yeni Romantizm gibi eğilimler ile bunlara paralel teknik açılımlar], Ekspresyonizmin de içerisinde bulunduğu **avant-garde** akımlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Şimdi, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin sorgulanmasına neden olan tarihsel ve düşünsel arkaplana yakından bakalım.

2.1. TARİHSEL ARKAPLAN

Ekspresyonizm sanat akımı, diğer **avant-garge** akımlar ile birlikte 20. yüzyılın başındaki Avrupa toplumunun ürünüdür. Bu başlık altında, Avrupa toplumunun 20. yüzyılın başındaki toplumsal ve düşünsel ortamını -bunlara koşut olarak sanatsal ortamını- hazırlayan tarihsel arkaplan ele alınacaktır. (Ekspresyonizm akımın içerisinde doğduğu ve geliştiği Alman toplumunun tarihsel arkaplanı ise bu bölümün devamında "*2.2. Ekspresyonizmin Tarihsel Arkaplanı: Almanya Tarihi*" başlığı altında özel olarak detaylandırılacaktır.)

20. yüzyılın ilk yarısında, Avrupa toplumunun tarihsel arkaplanını; Fransız İhtilali'nden miras alınan liberal ve nasyonal düşünceler, 19. yüzyıldan beri ivme kazanarak süregelen ve Avrupa toplumunu karakterize eden endüstrileşme, Endüstriyalizm, bunlara koşut olarak ekonomide Kapitalizmin etkisini artırması, kentleşme ve kente göç, ortaya çıkan hammadde, işgücü ve pazar arayışı ile dünyaya hakim olma ideali çerçevesinde Emperyalizm ve sömürgeciliğin dönemin başat unsurları haline gelmesi gibi tarihsel bileşenler ile 20. yüzyılda meydana gelen, sömürgeci güçler arasındaki güç savaşı niteliğindeki 1. Dünya Savaşı, 1917 Rus Devrimi ve ortaya çıkardığı "değişim" teması, totaliter rejimler ve Faşizmin yükselişi, ve 2. Dünya Savaşı ile tepe noktasına ulaşan yıkım gibi gelişmeler oluşturmuştur.

2.1.1. Fransız İhtilali'nden Miras Alınan Liberalizm ve Nasyonalizm

20. yüzyıl başındaki Avrupa toplumunun tarihsel arkaplanını anlamak için öncelikle bir önceki yüzyıldan miras alınan temel dinamiklerini anlamak gereklidir. Fransız ihtilalinden miras alınarak 19. yüzyıl Avrupası'ndaki tarihsel gelişmeleri hazırlayan iki temel düşünce bulunmaktadır: Liberalizm ve Nasyonalizm.

1789 Fransız İhtilali ile Avrupa'da yüzyıllarca süregelmiş "*kudretini ve yetkisini Tanrıdan aldığını iddia eden, kral, imparator, prens veya hükümdar denen bir tek insanın sert, mutlak ve sınırsız otoritesine tabi olarak ve onun keyfi idaresi altında*"[100] yaşama biçimine karşı, bireyin varlığı ile bireyin sahip olduğu temel hak ve hürriyetler söz konusu olmaya başlamıştır. Fransız İhtilali ile ortaya çıkan ve hükümdarların yetkisini insanın temel hak ve özgürlükleriyle sınırlandıran bu yeni anlayış Liberalizm

[100] Fahir Armaoğlu, **20. Yüzyıl Siyasi Tarihi**, İstanbul, Alkım Yayınevi, 2007, s. 23.

[Fr.: **libéralisme**] olarak adlandırılmıştır. Bireylerin özgürlüklerine vurgu yapan terim, Latince "*özgürlük*" anlamına gelen "***liber***" kökünü taşımaktadır. Marshall'a göre Liberalizm, en temelde, "*ister monarşik, isterse feodal, askeri, ruhbani ya da cemaatçi olsun, her çeşit siyasal mutlakiyetçiliğe karşıdır*."[101] Bu ideolojiyle özdeşleşen John Locke, David Hume, Jeremy Bentham ve John Stuart Mill gibi yazarlar, insanların "*kişisel çıkar, akılsallık ve özgür seçim tarafından yönlendirildiği bir dünyayı*" ve devletin bireylerin yaşamına en az düzeyde müdahale etmesini savunurlar.[102]

Liberal düşünce, 19. yüzyılda toplumsal alanı hem yönetimsel hem de ekonomik bağlamda etkisi altına almıştır: Yönetimsel bağlamda, liberal düşünce anayasal yapılanmaları teşvik etmesiyle Avrupa tarihinde etkili olmuştur. 19. yüzyılın ortalarında gelindiğinde anayasalı rejimler olağan siyasal düzenler haline gelmiştir.[103] Ekonomik olarak ise, liberal düşünce toplumsal alanı liberal ekonomi savunusu bağlamında (Adam Smith'in devletin ekonomiye minimum müdahalesini savunan ekonomik yaklaşımı), özgür servet birikimine ve Kapitalizme zemin oluşturmasıyla etkisi altına almış; Kapitalizm, bu yüzyıldan itibaren küresel ölçekte yaşamı düzenleyen başat ekonomik yaklaşım haline gelmiştir.

Liberalizm gibi kaynağını Fransız İhtilali'nden alarak 19. yüzyıla damgasını vuran diğer ideoloji Nasyonalizmdir [Fr.: **nationalisme**]. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında Nasyonalizmin etkisiyle milli birlik hareketlerinin gerçekleşmesi sonucunda Avrupa, büyük güç değişimlerine sahne olmuş, diplomatik mücadele ve çatışmaların yoğunluk kazandığı bir dönemece girilmiştir. Nasyonalizm, Armaoğlu tarafından Fransız İhtilali'nin bireyler ölçeğindeki çıktısı olan Liberalizmin devletler ölçeğindeki hali olarak yorumlanmış ve şu şekilde açıklanmıştır:

> "Nasyonalizm veya milliyetçilik akımının esası milli bağımsızlıktır. Başka devletlerin hegemonyası altında yaşayan milletlerin milli bağımsızlıklarını kazanmaları ve kendi bağımsız devletlerini kurmaları hareketidir. […] Bir bakıma kişi hürriyeti kavramının milletlere de tatbikidir. Nasıl bir insan, insan olması dolayısiyle bir takım temel hak ve

[101] Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara. Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s. 456.

[102] **A.y.**

[103] Fahir Armaoğlu, **a.g.e.**, s. 23.

> hürriyetlere sahip bulunuyorsa, bir millet de, bir bütün olarak, hürriyetine yani bağımsızlığına sahip olma hakkına sahiptir."[104]

Bu ideolojinin tesiriyle, 19. yüzyılda, imparatorlukların içerisinde milli bağımsızlık denemeleri başlamış ve bağımsız ulus devletler türemiş; 20. yüzyılın Alman ve İtalyan devletleri örneklerinde ise Nasyonalizm, Faşizmle anılan baskıcı rejimlerin söylemlerinin temeline yerleştirilmiştir.

2.1.2. Endüstrileşme, Endüstriyalizm ve Silahlanma

Endüstrileşme [İng. **industrialisation**] ve Endüstriyalizm [İng. **industrialism**], "*geleneksel sistemlerle kıyaslandığında modern toplumlarda muazzam derecede daha büyük bir servet yaratma kapasitesi sağlamış üretim yöntemlerine geçişi*"[105], büyük ölçekli üretim yöntemlerinin kullanımını ve kırsal toplumların endüstriye dayalı kentsel toplumlara dönüşmesini ifade eden terimlerdir. Özel olarak ise, endüstrileşme, üretimde endüstri tipi makinaların ve endüstrileşmiş diğer araçların kullanımını tanımlarken, Endüstriyalizm, verimliliği çoğaltmayı amaçlayan modern yöntemleri önemsemeyi ve ön planda tutmayı ifade etmektedir.

Her iki terimin kökeninde, 18. yüzyılda Birleşik Krallık'ta ortaya çıkıp 19. yüzyılın ikinci yarısına kadarki süreçte tüm Avrupa'yı etkisi altına alan Endüstri Devrimi ile endüstrileşme süreci bulunmaktadır. Endüstri Devrimi, temelde, insan ile hayvan gücünün yerini buhar gücü gibi üretim süreçlerini hızlandıran alternatif kaynakların ve makinelerin almasını ifade etmektedir:

> "Sanayi Devrimi, tarıma ve zanaatlara dayalı üretim ve ekonominin yerini sanayiye dayalı üretim ve ekonominin almasını anlatır. Sanayi Devrimi ile, insan ve hayvan enerjisinin yerini önce su enerjisi, ardından fosil yakıt ile üretilen buhar gücü, daha sonra da fosil yakıt ve su gücü ile üretilen elektrik aldı. Zanaat üretiminden fabrika üretimine geçilmesini sağlayan bu değişim, […] hızlı ve köklü sonuçları olan bir değişimdi."[106]

---

[104] **A.e.**, s. 25.

[105] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 195.

[106] Gökçen Alpkaya, Faruk Alpkaya, **20. Yüzyıl Dünya ve Türkiye Tarihi**, İstanbul, Tarih Vakfı, 2004, s. 15.

Büyük ölçekli, makineleşmiş ve fabrikalaşmış üretim ile karakterize olan bu süreç neticesinde, ilk endüstrileşen devletler küresel ölçekte ön plana çıkmış, geriye kalan ülkeler üzerinde üstünlük kuran güçler haline gelmişlerdir:

> "Sanayileşen ilk ülkeler geleneksel üretim yapılarını koruyan ülkelere göre öne çıktı. Batı Avrupa'daki birkaç devlette başlayan bu gelişme sonucunda "Batı", dünyanın geri kalanına karşı büyük bir üstünlük kurdu; hammadde ihtiyacını karşılamak ve ürettiği malları satabilmek için dünyanın geri kalanının siyasal, ekonomik ve toplumsal koşullarını, gerektiğinde zor kullanarak değiştirmeye girişti. Bu bölgelerin bir kısmı Batı'nın sömürgesi haline geldi, diğerleri ise görünüşte siyasal bağımsızlıkları olan, ama karar alma sürecinde Batı'nın istekleri doğrultusunda davranan ülkelere dönüştüler."[107]

Endüstrileşme ve Endüstriyalizm bağlamında tarihsel ve toplumsal alanda meydana gelenler şu şekilde sıralanabilir: İlk olarak, geleneksel üretim biçimlerin yerini endüstrinin; bireysel emeğe dayalı işgücünün yerini makineleşmiş ve hızlandırılmış üretimin alması, ekonomik sermaye birikimini artıran bir tarihsel dönüm noktası olmuştur. Büyük ölçekli üretimler bağlamında bir yandan hızla biriken, bir yandan da sürekli ihtiyaç duyulan ekonomik sermaye, Kapitalizmin yükselişi ile zengin burjuva sınıfının başat toplumsal güç haline gelmesinde rol oynamıştır.

İkinci olarak, endüstrileşme bağlamında yeni ulaşım icatları (buharlı tren, demiryolları, buharlı gemiler, motorlu ulaşım vb.) sayesinde mesafeler kısalmıştır. Bu, endüstrileşmiş devletler için, hem uzak mesafelerdeki pazarlara ulaşımın kolaylaşması bağlamında küresel ekonomiye hakimiyetin; hem de hammaddeye ulaşım bağlamındaki sömürgecilik faaliyetlerinin kolaylaşmasına neden olmuştur.

Endüstrileşme ve Endüstriyalizmin bir diğer sonucu, -ulaşım olanaklarının insan mobilizasyonunu kolaylaştırmasının da etkisiyle- kırsal yaşamdan kopup fabrikalarda çalışmaya giden büyük güruhlar ile kentleşme ve kente göçün hızlanması bağlamında gerçekleşmiştir. Alpkaya ve Alpkaya, endüstrileşmenin bu etkisini şu şekilde ifade etmiştir: "*Sanayi Devrimi, yalnızca siyasal ve ekonomik yapıları değil, toplumsal yaşamı da değiştirdi. Mesafeler kısalmaya, dünya küçülmeye, insanlar giderek artan oranda kırdan kopup kentlerde toplanmaya başladı*."[108] Endüstri

[107] **A.e.**, s. 2.

[108] **A.e.**, s. 3.

devriminin çıktılarından yapay aydınlanma ve ısınma gibi[109] yaşam şartlarını etkileyen icatlar ise, kentlerde kullanılmakta olup; kırsal ile kentin, küçük kasaba ile büyük kentin, yoksul ile zenginin arasındaki uçurumun artmasına sebep olmuştur. Endüstriyel gelişmelere ve endüstrileşmiş kentlerin olanaklarına ulaşımda eşitsizlik söz konusudur:

> "1900 yılı geldiğinde pek çok insan hala atalarının yüzyıllardır yaşadığı gibi yaşıyordu. […] İnsanların büyük bir bölümü yakıt olarak kömür veya odun kullanıyor, kendi yiyeceğini kendi yetiştiriyor ve küçük kırsal bölgelerde yaşıyordu. Önceki yüzyılın Sanayi Devrimi […] birtakım yararlı yenilikler getirmiş olsa da bunlar ancak gelişmekte olan Batı ülkelerindeki zengin bir azınlığın faydalandığı şeylerdi."[110]

Endüstrileşmenin kuşkusuz en büyük sonuçlarından biri silah ve savaş endüstrisinin hızla gelişmesi ve bu bağlamda büyük devletlerin silahlanması olmuştur. Hızla büyüyen ve yayılan büyük devletler hem birbirleriyle girdikleri güç savaşları hem de ele geçirdikleri topraklar üzerinde uyguladıkları kontrol sebebiyle silahlanma yarışına girişmiştir. Bu bağlamda silahlanma ile silah ve savaş araçları üreten büyük fabrikalar, otomatik silahlar ve motorlu savaş araçları dönemin Avrupa toplumunun başat figürleri haline gelmiştir.

Bireyler düzleminde ise, Avrupa'nın makinelerle, hızla, silah fabrikalarıyla bezenmiş endüstri toplumlarında, bireyselleşme, yalnızlaşma, makineleşme ve yabancılaşma gibi bir dizi sonuç meydana çıkmıştır.

2.1.3. Kapitalizm

İncelenen dönemde endüstrileşme ve Endüstriyalizme eşlik eden, temel dinamiklerden bir diğeri Kapitalizmdir [İng. **capitalism**]. Endüstrileşmenin daha öncesinde var olan kapitalist düşünce biçimi ve kapitalist girişimler, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başat hale gelen endüstrileşme ve Endüstriyalizme koşut olarak daha da yaygınlaşmış ve yüzyılın sonunda başat ekonomik biçim haline gelmiştir. Endüstrileşme ile Kapitalizm arasında diyalektik bir ilişki bulunmaktadır;

---

[109] Nicola Chalton, Meredith MacArdle, **20. Yüzyıl**, Çev. Osman Bulut, İstanbul: Maya Yayınları, 2020, s. 9.

[110] **A.y.**

endüstrileşmenin başlıca aracı olan Kapitalizm, endüstrileşmeyle buluştuğu bu süreçte, endüstrileşmenin etkisiyle, ölçeğini ve etkisini kat be kat artırmıştır.

Kapitalizm, temelde, sermaye veya kapital [İng. **capital**] üretimini, birikimini, devinimini ve bundan elde edilen kâr ile zenginliği ön plana koyan ekonomik yaklaşımı ifade etmektedir. Üretimin temel faktörü olarak görülen sermaye, hem hammadde ve emeğin satın alınmasını sağlayan "*ekonomik sermaye*"yi hem de araçlar, aletler, makineler, tesisler, malzemeler ya da donanımlar gibi üretken işe katkıda bulunan ve kâr getiren unsurları ifade etmektedir.[111] Bunlara sahip olmak, kapitalist ekonomide üretime ve kazanca katılmanın ön gerekliliğidir.

Sosyolog Max Weber'e göre, Kapitalizmin tipik özellikleri, "*akılsallığı (rasyonaliteyi) hesaplama, ertelenmiş doyum aracılığıyla servet biriktirme ve iktisadi ilişkiler ile toplumsal ilişkilerin ayrılması*"; gereksinimleri ise, özel mülkiyet, özgür emek, hammaddeler için bir pazarlar ağı, emek ürünü ile kapsamlı bir para sistemidir.[112] Marshall, Kapitalizmi, "*üreticilerin dolayımsız ihtiyaçlarını karşılamaktan ziyade, satış, mübadele ve kâr amacını güden bir ücretli emek ve meta üretimi sistemi*" olarak tanımlamıştır.[113] Kapitalizmin işleyişi, hammaddelerin işlenerek daha yüksek değere mübadeleye sokulması sayesinde sağlanan sermaye birikimine dayanmaktadır: "*Sermaye, metaları (hammadde, makineler, emek) satın alarak ve onları, ilk başta satın aldığı şeylerin toplamından daha yüksek bir mübadele değerine sahip, yeni bir meta oluşturacak şekilde birleştirerek yaratılır.*"[114]

Karl Marx'a göre, bu işleyişi sağlayan şey, "*kapitalist sistemde kendisi de bir metaya dönüşmüş olan emek gücünün kullanılmasıdır.*" Bu görüşe göre, kapitalist sistem, yüksek oranda emek sömürüsü içermektedir:

> "Emek gücünün bir ücret şeklinde yansıyan mübadele değeri, kapitalist adına üretilen değerden daha azdır. Artı değer diye adlandırılan aradaki farka kapitalist tarafından el koyulur ve sermaye stoğuna eklenir. Bu […] sınıf çatışmasının temelini oluşturur."[115]

---

[111] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 651.

[112] **A.e.**, s. 383.

[113] **A.e.**, s. 382.

[114] **A.y.**

[115] **A.y.**

Marksist görüşe göre, söz konusu sistem, **emeğe yabancılaşma** ve **sınıf çatılması** kavramlarını beraberinde getirir. Kapitalist sisteme yönelik eleştirilerin bir diğer boyutunu ise, Kapitalizmin "*özendirdiği hesapçı davranışların ahlâki gelenekleri değersizleştirerek düzensizliğe neden olacağı*" yönündeki görüşler oluşturmuştur.[116]

Kapitalizm bağlamında toplumsal alanda meydana gelenler şu şekilde sıralanabilir: Kapitalizmin etkisiyle bu dönemde toplumsal alana -özellikle işçi sınıfı bağlamında- Marx'ın sözünü ettiği emeğe yabancılaşma ve sınıf çatışması hâkim olmuştur. Sınıflar içerisinde aşırı zenginleşme ve aşırı fakirleşme; sermaye sahibi sınıf ile geriye kalan orta ve alt sınıfın toplumsal olanaklara ulaşımının farklılaşması, işçi sınıfının gitgide daha elverişsiz şartlarda çalışması; toplumsal alanı salt burjuva toplumunun ve onun toplumsal düzeni ile beğenisinin karakterize etmesi söz konusu olmuş; burjuva beğenisi sanatsal alanı da epey etkilemiştir (tiyatroda burjuva dramı, melodram, fars gibi türlerin ön planda olduğu bir tablo ortaya çıkmıştır).

İkinci olarak, kapitalist değerlerin etkisiyle, bürokrasi ve tüm toplumsal alanlar yozlaşmaya uğramış; çıkarların, zenginleşmenin, bireysel kazanımların ön planda tutulduğu, yarış halindeki, faydacı bir kapitalist toplum ortaya çıkmış; ahlaki çöküntü oluşmaya ve geleneksel değerler aşınmaya başlamıştır.

Kapitalizmin inşa ettiği bu toplumsal alan, bireyler ölçeğinde; bireysel ilişkilerin yerini faydacı çıkar ilişkilerinin alması, sahteleşme, yabancılaşma gibi bir dizi unsur ile tezahür etmiştir.

2.1.4. Kentleşme ve Kente Göç

Tarihsel arkaplanda endüstrileşme ve Kapitalizmin tepe noktaya ulaşması neticesinde, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren artan kentleşme ve kentlere göç; 20. yüzyılın toplumsal arkaplanındaki en önemli bileşenlerden biri olmuştur. Kentler, endüstrinin, pazarın, ekonominin merkezi haline gelmiş; çevreleri ise fabrikalar ile dolmuştur.

Endüstri ve ekonominin kalbinin kentlerde atmaya başlaması ile, kent ile taşranın yaşam şartları gitgide farklılaşmıştır. Taşra insanının hayat standardı gitgide

[116] **A.e.,** s. 384

düşmüş; taşra büyük kentle yarışamayacak hale gelmiş ve fırsat eşitsizliği ortaya çıkmıştır. Bu durum, köy popülasyonunu çalışmak üzere kentlere göç etmeye zorlamış ve büyük insan kitlelerinin büyük kentlerde toplanmalarına sebep olmuştur. Zarilli vd.'ne göre, kırsal kesimlerden şehirlere gerçekleşen yoğun göç, kentleşmede keskin bir artışa neden olmuştur. 1800'de Avrupa'da sadece 17 şehrin nüfusu 100.000 veya daha fazladır. 1890'da nüfusu 600.000'i aşan 103 şehir vardır ve Paris, Berlin, Londra ve Viyana şimdiden bir milyonu aşmıştır.[117]

Kentleşme bağlamında; yüksek nüfuslu kentlerde doğal hayattan kopuş ve çekişmeci çalışma şartları nedeniyle hayatın hızlanmış ve makineleşmiş karakteri, geleneksel toplum yapısından uzaktaki kent insanı için içerisinde yaşanan topluma ve fiziksel çevreye yabancılaşma, yalnızlaşma, iletişimsizlik ve ruhsal çöküntü sonuçlarını ortaya çıkmıştır. Diğer yandan, kentsel manzaralar, kent insanının içerisinde yaşadığı kaosun özeti gibidir. Zarilli vd., kentsel manzaranın çağın yeni teknolojileri (lokomotifler, buharlı gemiler, çelik fabrikaları, enerji santralleri vb.) ile bezenmiş olduğunun altını çizmektedir.[118]

2.1.5. Emperyalizm ve Sömürgecilik

Endüstrileşme ve Kapitalizm etkisini artırdıkça, endüstrileşmiş kapitalist devletler hem hammadde ve ucuz iş gücü için, hem de pazar bulma amacıyla ülkeleri dışındaki topraklara yönelmiş ve Emperyalizm ile sömürgecilik, Avrupa toplumlarının 19. yüzyılın sonundaki başat karakteristik özellikleri haline gelmiştir. Kapitalizmin ve endüstrileşmenin en üst noktasında, dönemin henüz endüstrileşmemiş ülkeleri, emperyal devletler tarafından, ya iş gücü ve hammadde ücretleri düşük ve getirisi yüksek pazarlar olarak kullanılmış, ya da toptan boyunduruk altına alınmıştır.

> "Avrupa'yı 1890'lardan itibaren sömürgeciliğe iten faktör tamamen ekonomiktir. 1870'lerden sonra endüstrinin gelişmesi başlıca ekonomik faktör olarak görünmektedir. Endüstrinin gelişmesi ortaya bir takım önemli problemler çıkarmaktadır: Endüstri geliştikçe üretim artmıştır, üretim arttıkça endüstri ülkelerinin kendi nüfusları bu üretimi tüketemez olmuşlardır. Bir üretim fazlası ortaya çıkmıştır. Bu üretim fazlasını dağıtacak alanlar aramaya başlamışlardır. Öte yandan endüstrinin hammadde problemi ortaya çıkmıştır. Avrupa'nın sınırlı hammadde kaynağı

[117] Phillip B. Zarilli vd., **Theatre Histories: An Introduction**, New York and London, Routledge, 2010, s. 301.

[118] **A.y.**

karşısında yeni ham madde kaynakları, ham madde sağlayacak topraklar elde etme zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır."[119]

Emperyalizm ile sömürgecilik, iç içe geçmiş ve birbirinin yerine kullanılan terimler olsa da kapsamları bağlamında farklılık taşımaktadırlar:

Emperyalizm [İng. **imperialism**], "*imparator-culuk*" [İng. **empire-ism**] köküne sahip olan[120], ve 19. yüzyıldaki endüstrileşmiş büyük Avrupa devletlerinin emperyal [İng. **imperial**] güçleri ile dünyadaki hakimiyetlerinin artmasını vurgulayan terimdir. Armaoğlu, Emperyalizmi; "*bir devletin diğer bir devlet üzerinde, ister maddi, ister manevi bir kontrol, nüfuz kurması veya bir üstünlük sağlaması*" şeklinde tanımlamıştır.[121] Sömürgecilik [İng. **colonialism**] ise, bu emperyal Avrupa devletlerinin; Asya, Afrika ve Latin Amerika'da siyasal otorite kurmasını, bu bölgelere kendi vatandaşlarını yerleştirmesini ve bu topraklarda yerel ekonomik kaynakların sömürgeci ülke yararına sömürülmesini ifade etmektedir.[122] Sömürgecilik terimi, sömürgeci devletin toprakları dışındaki toplumları sömürme eylemini ifade etmekte ve tarihsel olarak 15. yüzyıla kadar geri götürülebilmektedir. (Sömürgecilik 15. yüzyıldan itibaren Amerika kıtasında İspanya, Portekiz, Britanya, Fransa ve Hollanda tarafından uygulanmaya başlamış, 19. yüzyılda hemen hemen tüm Asya ve Afrika'ya yayılmıştır.[123]) Buna karşın, Emperyalizm terimi, sömürgecilik eylemini de içeren ancak bununla sınırlı kalmayan, 19. yüzyıldaki büyük endüstrileşmiş emperyal devletler ile karakterize bir ideolojiyi ifade eden, daha kapsamlı bir ifadedir. Marshall'a göre de Emperyalizm, yalnızca emperyal yayılmanın sömürü unsurunu değil, emperyal güçlerin denetim mekanizmalarını da kapsayan daha kapsamlı bir ifadedir.[124] Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğünde, sömürgecilik; "*bir devletin başka ulusları, devletleri, toplulukları, siyasal ve ekonomik egemenliği altına alarak yay*ılması"[125] olarak tanımlanmıştır. Emperyalizm ise; "*Bir milletin sömürü temeline*

[119] Fahir Armaoğlu, **a.g.e.**, s. 61.

[120] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 193

[121] Fahir Armaoğlu, **a.y.**

[122] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 692.

[123] **A.e.**, s. 692-3.

[124] **A.e.**, s. 692.

[125] Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük** (Çevrimiçi) https://sozluk.gov.tr, Erişim tarihi: 29 Mayıs 2023.

dayanarak başka bir milleti siyasi ve ekonomik egemenliği altına alıp yayılması veya yayılmayı istemesi"[126] şeklinde açıklanmıştır. İkinci tanımlamada, özellikle "*yayılmayı istemesi*" ifadesiyle, Emperyalizmin ideolojik bir istek ve amaç olma boyutu vurgulanmaktadır. Emperyalizm ve sömürgecilik terimleri, yakın zamanlarda giderek birbirinin yerine ve eş anlamda kullanılır hale gelmiştir.

Emperyalizm ve sömürgecilik bağlamında tarihsel ve toplumsal alanda meydana gelenler şu şekilde sıralanabilir: Avrupa ülkeleri dünyayı politik ve ekonomik egemenlikleri altına almışlardır.[127] Emperyalizm ve sömürgeciliğin dünya genelindeki hakimiyeti, hem sömürüye maruz kalan toplumlarda bir dizi yerel savaşın patlak vermesine neden olmuş (emperyal devletler ve sömürgeleri arasında "*hammadde ve ucuz işgücünün istismarına*"[128] ve toprakların istilasına dayalı eşitliksiz güç ilişkileri nedeniyle), hem de sömürgeci devletlerin kendi aralarındaki emperyalist güç savaşının doruk noktası niteliğindeki 1. Dünya Savaşı'nı hazırlamıştır. Toplumsal ve düşünsel bağlamda, Emperyalizm ve sömürgecilik, bir yandan Batı kültür ve teknolojisinin dünyaya yayılmasına sebep oluştur; diğer yandan, Batının sömürge devletlerindeki yerel kültürlerle tanışmasını beraberinde getirmiştir. Sömürge toplumlarındaki kadim sanatsal formlarla tanışılması, **etnosentrik** düşünce biçimine mesafeli Batılı sanatçılar için ilham kaynağı olup, Primitivizm gibi farklı sanatsal açılımlar sağlamıştır. Tiyatro bağlamında, Uzakdoğu ve Afrika sanatlarıyla tanışma; bedensel ifadeye ilgi, teatralliğin yeniden değerlendirilmesi, maske kullanımı gibi bir dizi kazanım sağlanmıştır. 20. yüzyılın başında **avant-garde** hareketi tanımlayan yegâne bileşenlerden olan Primitivizm [İlkelcilik]'in sanatsal alana etkisi Innes tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

> "Avant-garde hareketi tanımlayan […] modern nitelikler değil, ilkelciliktir [primitivizm]. Bunun birbirini tamamlayan iki görünüşü vardır: düşsel durumların ya da ruhun içgüdüsel ve bilinçaltı düzeylerinin açığa çıkartılması; ve tiyatroyu ritüelle deneylere girişmeye ve gösterimin ritüelistik altyapısını araştırmaya yönelteni mit ve büyü üzerine yarı-dinsel bir odaklanma."[129]

---

[126] **A.y.**

[127] Nicola Chalton, Meredith MacArdle, **a.g.e.**, s. 9.

[128] **A.y.**

[129] Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro: 1892-1992**, 2.bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010, s. 15-16.

2.1.6. 1. Dünya Savaşı

19. yüzyıldan itibaren ivmesini ve etkisini gitgide artırarak süregelen endüstrileşme ve Endüstriyalizm, silahlanma, Kapitalizm, Emperyalizm ve sömürgecilik faaliyetleri; 20. yüzyılın başında, emperyal güçlerin hem kendi aralarındaki hem de işgal edilen toplumlarla girilen savaşları tetiklemiş ve emperyalist güç savaşı niteliğindeki 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesine ve onun küresel boyuttaki büyük yıkımına sebep olmuştur. 1. Dünya Savaşı, 28 Temmuz 1914 tarihinde başlayıp 11 Kasım 1918 tarihinde sona eren, Avrupalı emperyal devletlerin merkezinde bulunduğu ve küresel boyutta yıkıma sebep olan savaşlar grubudur.

Armaoğlu'na göre, 1. Dünya Savaşı'nı hazırlaya faktörler; Fransız İhtilali'nden miras alınan Liberalizm ve Nasyonalizm, onlara eklemlenen Avrupa bloklaşması, silahlanma yarışı ve gelişen endüstrileşme ve sömürgecilik faaliyetleri bağlamında çatışma alanlarının artmasıdır:

> "Birinci Dünya Savaşının sebep ve sonuçları, Fransız İhtilali ve bir çeyrek yüzyıl süren ihtilal savaşlarının, müteakip yüzyıl içinde meydana getirdiği gelişmelerin devamlı ve tabii bir sonucundan başka bir şey değildir. […] ana unsurlarını şu noktalar üzerinde toplamak mümkündür: Liberalizm hareketleri, sadece devlet sınırları içinde ortaya çıkan bir olay şeklinde kalmayıp, münasebetlerde yeni çatışma konuları meydana getirmiştir. Milliyetçilik hareketleri ise, Liberalizmden daha etkili olmuştur. İtalyan milli birliğinin kuruluşu ve bundan daha önemli olmak üzere Alman İmparatorluğunun ortaya çıkması, Avrupa dengesine yepyeni bir biçim vermekle kalmayıp Balkanlardaki milli duyguları da kamçılamış ve 1870'den sonra Balkanlar Avrupa diplomasisinin faaliyet gösterdiği başlıca alanlardan biri olmuştur. […] diğer önemli bir unsur da, 1871 den sonraki Alman dış politikasıdır. Bismarck'ın, Alman İmparatorluğunu korumak için uyguladığı barış kombinezonları, sonuçları itibariyle, Avrupayı bloklaşmaya ve bloklar arasındaki rekabet ve silahlanma yarışına götürmüştür. […] Endüstrileşmenin XIX'uncu yüzyıl içinde kazanmış olduğu yeni hız ve bunun sonucu olarak gelişen ve genişleyen sömürgecilik, diplomatik münasebetlerin alanını, Avrupa'nın dar sınırlarından çıkararak yeni kıtalara, Afrika ve Uzakdoğuya yaydığı gibi, çeşitli kombinezonlarla bloklaşan büyük devletler arasındaki çatışma alanlarını ve imkanlarını da arttırmıştır."[130]

Savaşın sonucunda, büyük emperyal güçlerden Alman ve Rus İmparatorlukları ile Avusturya-Macaristan ve Osmanlı İmparatorluğu büyük ölçekli toprak kaybı yaşamış, yeni siyasi yapılanmalar oluşmuş ve imzalanan bir dizi anlaşma ile Avrupa'nın güç dengeleri değişmiştir.

[130] Fahir Armaoğlu, **a.g.e.**, s. 71-72.

Savaş sırasında ve sonrasında ekonomik bağlamda çok zor bir döneme girilmiştir. Yıkılan fabrikalar, konutlar, şehirler; hammaddeye ulaşımın ve lojistiğin durması; önceliğin silah sanayine verilmesi gibi unsurlarla üretimin aksaması; enflasyon ve düşen para değerleri ile borçlanma gibi bir dizi ekonomik unsur toplumsal alanı etkisi altına almıştır.

Bu siyasal ve ekonomik sonuçların yanı sıra, en temelde, milyonlarca insan hayatını kaybetmiş, geriye kalanlar ise savaşın yarattığı fiziksel ve ruhsal arazlar ile savaşın ekonomiye etkisi nedeniyle ortaya çıkan işsizlik, yoksulluk ve sefaletle karşı karşıya kalmışlardır. Kayıplar nedeniyle aile yaşamı çökmüş, nüfus dengesi değişmiştir.

Savaşın toplumsal alanı etkileyen sonuçlarından bir diğeri ise, büyük imparatorlukların parçalanıp içerisinden küçük ulus devletlerin doğması bağlamında, milliyetçilik ve ulusalcılık duygularının güçlenmesi olmuştur. Savaşın sürüklediği milliyetçi ve ulusalcı duygular, sömürülmeye açık hale gelmiş, milliyetçiliği Faşizme vardıran yönetimlerin öne çıkmasına taban oluşturmuştur. -Özellikle Almanya'da- totaliter ve faşist yönetimlerin baskıcı idaresi ile karakterize olan 1. Dünya Savaşı sonrası döneme girilmiştir.

Son olarak, 1. Dünya Savaşı neticesinde yüzyıllık yönetimlerin parçalanması ve tüm Avrupa haritasının değişmesi -bir sonraki başlıkta incelenecek olan 1917 Rus Devrimi'nin de etkisiyle- 19. yüzyılın 'değişmezlik'[131] algısına karşı, değişim fikrini tetiklemiş; bu hem toplumsal ve düşünsel alanda hem de sanatsal alanda farklı açılımlar yaratmıştır. Toplumsal alanda, değişim fikrinin etkisiyle devrimci düşünceler ve faaliyetler, düşünsel alanda ise değişime yönelik fikirler ön plana çıkmış; bilimsel bilgiye dayalı Pozitivizmin sorgulanması söz konusu olmuştur. Sanatsal alanda ise, düşünsel alandaki Pozitivizmin izdüşümü olarak uzunca bir süredir sanatsal alanı domine etmekte olan ve gerçeğin birebir yeniden üretimini ön planda tutan Natüralizm ve Realizm gibi sanatsal yaklaşımlara alternatif olarak, değişimi tetiklemeye yönelik **avant-garde** açılımlar ile politik tiyatro gibi siyasallaşmış sanatsal formların üretimini teşvik etmiştir.

[131] 19. yüzyıla hâkim olan bilimsel bakış açısına göre, bilimsel bilgi değişmezdir; aynı şartlar altında tekrar edilen deneyler her zaman aynı sonucu vererek bunu göstermektedir. Bilimsel bilginin değişmezliği, bu dönemde yaşama bakış açısını da etkilemiştir.

2.1.7. 1917 Rus Devrimi ve "*Değişim*" Fikri

1. Dünya Savaşı devam ederken Rus topraklarında meydana gelen 1917 Devrimi, 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar hüküm süren Rus çarlık -ve takiben imparatorluk- yönetiminin, 1905 devrimi gibi girişimlerin akabinde 1917'de yıkılması ve yerine Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin kurulmasıyla sonuçlanan devrimlerin genel adıdır. Bu devrim, yalnızca Rus coğrafyasında değil; küresel ölçekte etkili olmuştur.

"*Devrim*" [Fr.: **Révolution**] kelimesi, bir alandaki köklü değişime işaret etmektedir. Marshall, terimi, öncelikle toplumsal ve siyasal olan ilk anlamı bağlamda; "*tüm toplumsal ve siyasal düzenin genellikle şiddet içeren araçlarla alt üst edildiği ve yeni liderlerle birlikte yeni ilkeler üzerine yeniden kurulduğu, […] tarihsel bakımdan çok büyük önem taşıyan olaylar*" olarak betimlemiş; ikinci olarak ise terimin temelde "*sanayi devrimi*", "*moda devrimi*" gibi kullanımlarda olduğu gibi, her türlü dramatik toplumsal değişimi de karşıladığını eklemiştir.[132]

1917 Rus Devrimi, yarattığı **değişim** fikriyle -değişmez zannedilen yüzyıllık Rus yönetiminin köklü bir değişime uğraması neticesinde- Avrupa'da da bir değişim fikrinin yaygınlaşmasına neden olmuştur:

Sanatsal alanda, 1917 Rus Devrimi, değişim temasıyla, 19. yüzyılın sanatsal alanının başat yaklaşımlarından Natüralizmin önemli bir ilkesini ortadan kaldırmış ve tiyatroda teatralliği ateşleyen siyasal etkenlerden biri olmuştur. Bu ilke, **değişmezlik** ilkesidir. Natüralist sanatçılar, Pozitivizmi temel alarak, toplumu, değişim ve gelişim ölçeğiyle değil; bir bilimsel obje gibi, belli bir anda ve belirli koşullar altında incelemeye tabi tutmaktadırlar. Dolayısıyla, bu yaklaşım, değişmezlik fikrine bağlıdır:

> "[…] doğalcı yazarlar toplumu geçmişle gelecek arasında bir çatışma olarak değil, değişmez bir yaşam olarak kabul etmişlerdi. Doğalcılar toplumu belirli bir an olarak saptamış, gelişim çerçevesi içerisinde incelememişti. Onlar, kapitalist-burjuva dünyasının kirlerini, bayağılıklarını açıklıyor, ama daha derine inip düzenin değişebilirliğini irdelemiyordu."[133]

---

[132] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 353-4.

[133] Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, (3 bs.), 2008, s. 14.

Bu bağlamda, değişim fikri, kalıtımın ve çevrenin belirleyiciliğine odaklanmış ve değişim konusunda karamsar olan Natüralizmden gibi akımlardan fikirsel bir kopuşa neden olmuştur.[134] Dönemin sanatçısını sanatla değişim yaratabilme fikrine sevk etmiş; bu, sanatsal alana, hem gerçeğin taklidini yapmak yerine yeni öneriler getiren özgür alanların denenmesi şeklinde, hem de sanatın siyasallaşması bağlamında etki etmiştir.

2.1.8. Totaliter Rejimler ve Faşizmin Yükselişi

20. yüzyılda 1. Dünya Savaşı'ndan bir adım sonraki başat tarihsel olay, totaliter rejimlerin ve Faşizmin yükselişi olmuştur. 1917 Rus Devrimi ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin kurulması neticesinde Rus topraklarında totaliter Stalin rejimi başlamış; İtalya'da 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı iç karışıklık, düzensizlik ve hoşnutsuzluklardan yararlanan Mussolini yönetimi bir hükümet darbesi ile iktidarı ele geçirmiş[135]; 1933'te Alman topraklarında Adolf Hitler'in iktidara gelişi ile ise Faşizmin yükselişi tamamlanmış ve 2. Dünya Savaşı'na giden süreç başlamıştır.

"*Totaliter*" terimi [İng. **totalitarian**], en temel anlamda, totalin -yani bütünün- bir kişiye bağlandığı yönetim sistemlerini ifade etmektedir. Marshall'a göre, "*kapsamlı, her şeyi kucaklayan, yayılmış total devlet*" anlamına gelmektedir[136] ve Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğünde; "*demokratik hak ve özgürlüklerin baskı altında tutulduğu, bütün yetkilerin bir elde veya küçük bir yönetici grubunun elinde toplandığı demokratik olmayan (devlet düzeni), bütüncül*"[137] şeklinde açıklanmaktadır. Totaliter ifadesi, özellikle 1917 Rus Devrimi sonucunda ortaya çıkan Stalin'in Sovyetler Birliği yönetimi için kullanılagelmiştir. Siyaset bilimciler Carl Friedrich ile Zbigniew Brzezinski, totaliter rejimler için altı belirleyici özellik saptamıştır[138]: Ütopyacı bir gelecek vaadi ve egemenlik iddialarında bulunan total bir ideoloji, tek bir kişinin

---

[134] Phillip B. Zarilli vd., **Theatre Histories: An Introduction**, New York and London, Routledge, 2010, s. 323.

[135] Fahir Armaoğlu, **a.g.e.**, s. 116

[136] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 761.

[137] Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi) https://sozluk.gov.tr, Erişim tarihi: 29 Mayıs 2023.

[138] Carl Joachim Friedrich, Zbigniew Brzezinski, **Totalitarian Dictatorship and Autocracy**, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

liderliğindeki kitle partisi yönetimi, bir terör sistemi, tekel altına alınmış iletişim araçları, silah tekeli, ekonominin merkezi biçimde yönetilip denetlenmesi.[139]

"*Faşizm*" terimi [İng. **fascism**], aşırı milliyetçiliği temel alan baskıcı politik ideolojileri ifade etmekte olup; özel olarak, İtalya'da Benito Mussolini ve İtalyan Ulusal Faşist Partisi tarafından oluşturulan aşırı milliyetçi otoriter devlet sistemini (1922-1945) ve Adolf Hitler dönemi (1933-1945) Alman Nazi (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi) yönetimini ifade etmede ön plana çıkmıştır. Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlüğünde; "*demokratik düzenin yerine aşırı bir ulusçuluk ve baskı düzeni kurmayı amaçlayan öğreti*"[140] şeklinde tanımlanmıştır.

Totaliter rejimler ve Faşizmin yükselişi ile hakimiyeti bağlamında, toplumsal alanda baskı ve sansür, toplumsal eşitsizlik, etnik ve dini ayrımcılık ile soykırım uygulamaları ivme artırarak başat hale gelmiş; totaliter ve faşist hükmün uygulanışı bağlamında bürokraside yozlaşmalar, suiistimaller, güç yaptırımları gibi bir dizi ahlaki çöküntü ile bireysel boyuttaki korku/endişe/kısıtlanma gibi unsurlar bu dönemin sanatı ve sanatçısını derinden etkilemiştir. Sanatın ve sanatçının baskılanması, Avrupalı sanatçının ABD gibi ülkelere göç etmesine ve buralarda üretimini sürdürmesine; diğer yandan sanatın gitgide siyasallaşmasına neden olmuştur.

2.1.9. 2. Dünya Savaşı

1. Dünya Savaşı sonunda imzalanan Versay Antlaşması'nın Almanya üzerindeki ağır şartları üzerine, Adolf Hitler'in izlediği, kaybedilen siyasal gücü geri kazanmaya yönelik işgalci siyaset bağlamında 1 Eylül 1939'da Alman Nazi yönetiminin Polonya'yı işgal etmesiyle başlayan ve İngiltere ile Fransa'nın bu işgale Almanya'ya savaş ilan ederek karşılık vermesiyle yapılanan küresel savaştır. Savaş çok geniş bir alana yayılmıştır: Savaşın tarafları; Almanya, İtalya ve Japonya'dan oluşan mihver blok ile; İngiltere, Fransa, daha sonra toprakları Alman işgaline uğrayınca katılan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği ile Japonya'nın Pearl Harbor saldırısıyla dahil olan Amerika Birleşik Devletleri'nden meydana gelen müttefik bloktur. 1945 yılının Mayıs ayında Almanya'nın teslim olması ile Avrupa'da sona eren savaş; Pasifik'te bir süre daha devam etmiş, Ağustos 1945'te Amerika Birleşik

[139] Gordon Marshall, **a.g.e.**, s. 762.

[140] Türk Dil Kurumu, **a.g.e.**

Devletleri tarafından ilki Hiroşima'ya ikincisi Nagazaki'ye olmak üzere atom bombası kullanılması ile tamamen sona ermiştir.

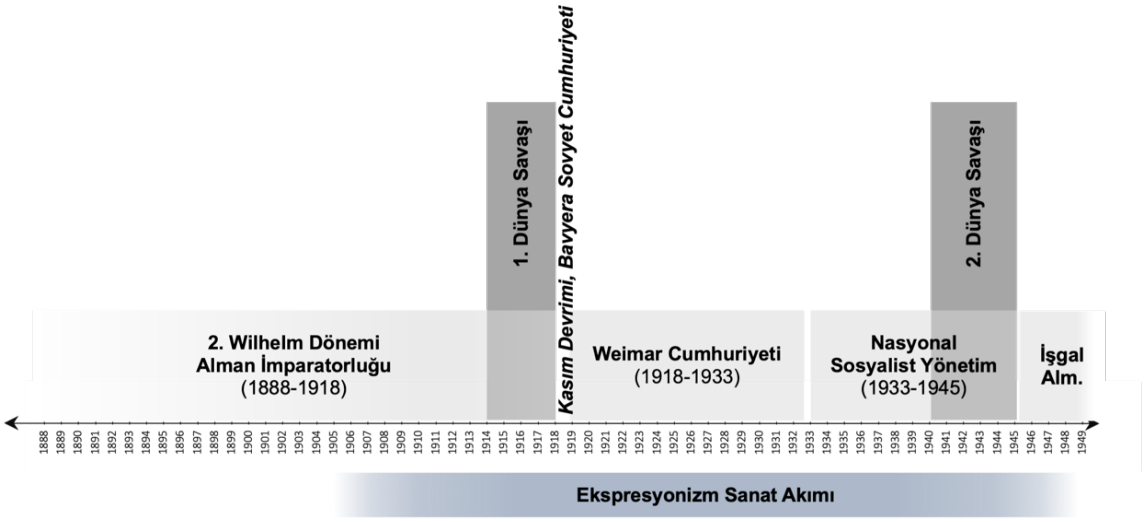
2. Dünya Savaşı hem insan kaybı, hem maddi kayıplar, hem geride bıraktığı travma bağlamında tarihteki en yıkıcı savalardan biri olmuştur. Tıpkı 1. Dünya Savaşı'nda olduğu gibi -ve daha büyük ölçekte- ekonomik ve toplumsal bağlamda büyük bir çöküş yaşanmıştır. Bu kez soykırımların ve nükleer silahların da devrede olmasıyla; çoğu sivil olmak üzere milyonlarca insan hayatını kaybetmiş veya sakat kalmıştır. Savaştan sağ kurtulanlar, ailelerini, çevrelerini kaybetmiş; fiziksel ve ruhsal arazlar ile devralınan yıkımın içerisinde yoksulluk ve sefalet ile hayatlarını devam ettirmek zorunda kalmışlardır. 1. ve 2. Dünya Savaşları'nın kayıpları ve yıkımlarının yarattığı toplumsal bunalım sanatsal alanda başat bir adres olmuştur. Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasının yıkımı, sanatsal ve edebiyat alanını, edebiyatta "*savaş sonrası edebiyatı*" literatürünü ortaya çıkarak derecede karakterize etmiştir. Bu başat tarihsel yıkımın, 2. Dünya Savaşı'nın, bitiminde 'evine' dönen bir askeri konu eden bir eser olan "*Kapıların Dışında*"[141] isimli ekspresyonist oyun, tezin ikinci inceleme eseridir.

[141] Wolfgang Borchert, **Kapıların Dışında**, Çev. Behçet Necatigil, İstanbul, Can Yayınları, 2020.

2.2. EKSPRESYONİZMİN TARİHSEL ARKAPLANI: ALMANYA TARİHİ

Ekspresyonizm akımının, diğer **avant-garde** akımlarla paylaştığı, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin sorgulanması ve ona alternatif sanatsal yaklaşımların üremesine dayalı genel çerçevedeki özü, tarihsel düzlemde, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı Avrupa tarihinin bir önceki başlıkta ele alınan başat unsurları tarafından inşa olmuştur. Ancak, akımın kendi içerisindeki spesifik özellikleri (dönemleri, temaları, düşünsel özellikleri), 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın ilk yarısındaki Alman tarihinin ürünüdür.

Bu bağlamda, bu başlık altında, spesifik olarak Ekspresyonizm akımının tarihsel arkaplanı hakkında bilgi verilecektir. Bu tarihsel arkaplan, 1. Wilhelm Dönemi Alman İmparatorluğu'ndan (1871-1888) süregelen karakteristik özellikleri; Ekspresyonizm akımının içerisinde doğduğu **2. Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu**'nu (1888-1918); **1. Dünya Savaşı**'nı (1914-1918) ve **Kasım Devrimi**'ni (1918-1919); imparatorluğun yerine kurulan **Weimar Cumhuriyeti**'ni (1918-1933); 1930'lara gelindiğinde güçlenen **Nazi iktidarı** (1933-1945) ile **2. Dünya Savaşı**'nı (1939-1945) içermektedir. Aşağıdaki şekil, sıradaki alt başlıklarda incelenecek olan bu dönemlerin görsel takibine yönelik olarak çalışılmıştır:



Şekil 1.1. 19. Yüzyıl Sonu - 20. Yüzyıl İlk Yarısı Almanya Tarihi

2.2.1. Alman İmparatorluğu, 2. Wilhelm Dönemi (1888-1918)

Alman İmparatorluğu [**Deutsches Reich** veya **Deutsches Kaiserreich**], Prusya Kralı 1. Wilhelm'in ilk Alman İmparatoru olarak unvan almasından başlayarak -1871 yılından 1. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar- yönetimde olan Alman devletidir. Daha evvel birçok prenslik ve krallıktan meydana gelen coğrafyada, siyasi olarak birleşmiş Alman İmparatorluğu'nun ortaya çıkması, 18 Ocak 1871'de, işgal edilen Paris'teki Versailles Sarayı'nda gerçekleşmiştir. Burada, Alman devletlerinin prensleri, Prusya Kralı Wilhelm'i Alman İmparatoru ilan etmiş ve 1. Wilhelm, 20 devletten oluşan Alman İmparatorluğu'nun imparatoru olarak 1888'deki ölümüne kadar iktidarda kalmıştır. 1888 yılında, 3. Friedrich'in -ölümü sebebiyle birkaç ay süren- yönetiminin ardından, Alman İmparatorluğu'nun 1. Dünya Savaşı'nın sonundaki çöküşüne kadarki sürede son Alman imparatoru olacak olan 2. Wilhelm yönetimi devralmıştır. Ekspresyonizm akımının ortaya çıkışı da 2. Wilhelm dönemine denk gelmektedir. Şimdi bu döneme yakından bakalım:

2. Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu, 1. Wilhelm döneminden süregelen bir mirası devralmıştır. 1871-1888 yılları arasındaki 1. Wilhelm döneminde, Alman Devleti, Almanca konuşan halkların çoğunluğunun (Prusya ve diğer küçük Alman devletlerinin) birleşiminden oluşan ve başkenti Berlin olan bir birleşik Alman İmparatorluğu biçimindedir. Bu yapılanma, 1. Wilhelm'in şansölye olarak atadığı **Otto von Bismarck**'ın 30 Eylül 1862'de Prusya Eyalet Meclisi Bütçe Komisyonu önünde yaptığı konuşmasında açıkladığı; 'sorunların konuşarak değil endüstrileşme ve askeri büyüme ile çözüleceğine' ilişkin görüşünü ifade eden '**kan ve demir**' politikası, ve bu bağlamdaki endüstrileşme, sömürgecilik, ekonomik ve askeri büyüme ile karakterize olmuştur.

Endüstrileşme girişimi bu dönemi karakterize eden temel bileşendir. 1871-1888 yılları arasındaki bu süreçte, Alman endüstrisi, Birleşik Krallık ile karşılaştırıldığında henüz çok geridedir[142] ve Otto von Bismarck tarafından geliştirilmeye çalışılmaktadır. Diğer yandan, bu dönemde, Birleşik Krallık örnek alınarak, Avrupa dışında sömürgeler kurulmaya başlanmıştır. Bismarck tarafından, Birleşik Krallık ile iyi ilişkiler kurularak, **sömürge siyaseti** desteklemiş; bu sayede,

[142] Martin Kitchen, **A History of Modern Germany: 1800 to the Present**, 2. ed., West Sussex, Wiley-Blackwell, 2012, s. 36-38.

bazı Alman şirketlerinin İngilizlerin hâkim olduğu Afrika'nın çeşitli bölgelerine girmesi sağlanmıştır.[143] Endüstrileşme ve sömürgecilik faaliyetleri bağlamında, Alman İmparatorluğu **ekonomisi hızla büyümüş** ve dünyanın en büyük ekonomilerinden biri haline gelmiştir. Bismarck'ın önem verdiği diğer bileşen **askeri büyüme** olup, bu dönemdeki yatırımlarla Alman ordu ve donanması geliştirilmiş ve neredeyse Birleşik Krallık'ın askeri gücüne yetişmiştir. Siyasal ve toplumsal alanda ise, endüstrileşme, kapitalistleşme, sömürgecilik faaliyetleriyle artan ticaret ivmesi bağlamında **yükselen burjuva sınıfı**na karşı hoşnutsuzluklar baş göstermeye başlamıştır. Bu dönemde, yeni yeni görünür olmaya başlayan **sosyalist hareketler** ise imparatorluk tarafından bastırılmaya çalışılmıştır.[144]

Dolayısıyla, 1. Wilhelm'den devralınan Alman İmparatorluğu, dünya gücü olmaya, endüstriye, askeri güce, sömürgecilik ve ticaret bağlamında ekonomik ve idari yöneten olmaya odaklanmış bir güç devletidir. İçerisindeki hoşnutsuzlukları **baskılayıcı, otoriter bir tavır** ile karakterize olmuştur. Ek olarak, **politik ve bürokratik organların** ve **burjuva toplumunun sınıfsal gücü** de 1. Wilhelm döneminde inşa olmuştur.

1888 yılında, 2. Wilhelm Alman devletinin yeni imparatoru olduğunda, şansölye Bismarck'ın istifasını alarak ve sonraki yirmi yılda meclisin yetkilerini azaltarak, imparatorluğu çok daha **otoriter ve monarşik** bir çehreye bürümüştür.[145] İşte, 20. yüzyılın eşiğindeki ana akım **burjuva sanatından farklı arayışlar** ve ekspresyonist dramanın birinci dönemini karakterize eden -imparatorluk ile analoji içerisinde sunulan- baskıcı ebeveyn figürüne **başkaldırı teması** bu toplumsal ortamın ürünüdür.

2. Wilhelm dönemini bir miktar daha açmak gerekirse, bu dönem, 1. Wilhelm dönemindeki **yatırımların artırılması** ile karakterize olmuştur. 2. Wilhelm, İngiliz egemenliğindeki dünya politikasında söz sahibi olabilmek adına, ordu ve endüstriye büyük önem vermiş, yönetime geçtiğinde birkaç yıl içerisinde askeri harcamaları üç katına çıkarmıştır. Diğer yandan, büyük miktarda savaş malzemesi üretimini teşvik

---

[143] Gabriele Crepaldi, **ArtBook Ekspresyonizm: Sanatçılar, Gruplar, Başyapıtlar**, Çev. Durdu Kundakçı, Ankara, Dost Kitabevi, 2004, s. 8.

[144] Martin Kitchen, **a.g.e.**, s. 132.

[145] **A.e.**, s. 46.

etmiştir. Üretim ölçeğini örneklemek gerekirse, 20. yüzyılın başında, top dökümü gibi silah endüstrilerinin öncüsü Krupp çelik döküm fabrikaları dünyanın en önemli endüstrilerinden biri haline gelmiştir.[146] Wilhelm, bu yatırımları ile tüm **Avrupa'daki silahlanma yarışını** da tetiklemiş, bu bağlamda 1. Dünya Savaşı'na giden süreç hızlanmıştır. Crepaldi'ye göre, Alman İmparatorluğu'nun tetikleyenlerinden olduğu bu silahlanma yarışı, 1. Dünya Savaşı'nın nedenlerinden biri olarak görülmektedir.[147] Sömürgecilik girişimlerine de ivme katan 2. Wilhelm yeni sömürgeler edinmiş, diğer yandan çoğunlukla Afrika'daki sömürge egemenliklerini güçlendirecek anlaşmalara imza atmıştır. Bu sömürgecilik faaliyetleri, bir yandan sömürge ülkelerinde sert iç çatışmalara neden olmuş[148], diğer yandan kesintisiz ve ucuz hammadde akışı ile zenginleşme ve küresel ticaret fırsatlarını beraberinde getirmiştir. Bu tabloda, önceki dönemde güç kazanmaya başlayan **kentsoylu burjuva sınıfı; muazzam bir ekonomik ve siyasal güç elde etmiştir**.

1. Wilhelm döneminden süregelenin güçlendirilmesine yönelik bu girişimlere ek olarak, 2. Wilhem dönemini, 20. yüzyılın başında, **kentleşme** ve **basının gücü** karakterize etmiştir. Alman başkenti **Berlin, 20. yüzyılın ilk yıllarında, kültür ve sanat merkezi** olmuş, tüm Avrupa'dan sanatçıları kendine çekmiştir. Berlin, bu bağlamda, hem ana akım sanat için, hem de hoşnutsuzluk ve yeni arayışlar içerisinde olan **avant-garde** sanatçıların sanat kafelerinde bir araya gelmesi bağlamında verimli bir ortam oluşturmuştur. Bu dönemde Berlin, ekspresyonistler için, sembolist ve gerçeküstücü açılımların yapıldığı Paris gibidir.

Bu dönemde toplum ve sanat üzerinde etkili olan diğer bileşen, basının gücüdür. 20. yüzyılın ilk yıllarında, gazeteler siyasette ve günlük hayatta önemli hale gelmiştir. Hükümet denetimine karşın, **yayın organlarının etkisi çok güçlüdür**. Bu karşı-güce, Franz Pfemfert tarafından yönetilen ve o dönemde güçlü bir siyasi organ olan "***Die Aktion***" dergisi örnek verilebilir.[149] İşte **avant-garde** sanat bu toplumsal alanın ürünü olarak **hem ondan duyduğu rahatsızlıktan beslenmiş** hem de **onun olanakları sayesinde** [uluslararası sanatçı ağı, haberleşme ve basın, bir sanat

[146] **A.e.**, s. 47.

[147] **A.e.**, s. 46.

[148] **A.e.**, s. 46-47.

[149] **A.e.**, s. 47.

merkezi olarak Berlin] ateşlenmiştir. Gay, bu dönemin sanatsal alanını şu şekilde ifade etmiştir:

> "Kültür sanata hasım ve baskıcı olsa da Wilhelm dönemi Almanya'sı bir diktatörlük değildi, modern hareket de muhalefetten beslendi. […] Dışavurumcu ressamlar ile şairler kışkırtıcı açıklamalar yapıyor, şoke edici fotoğraflar sergiliyor, küçük *avangard* dergiler yayımlıyor, işbirliği yapmak ve avunmak için *Die Brücke* [Köprü], *Der blaue Reiter* gibi gayri resmi gruplarda bir araya geliyorlardı. […] Kandinsky devrimci manifestosu *Über das geistige in der Kunst*'u [Sanatta Tinsellik Üzerine] 1910'da yazdı ve 1912'de yayımladı. Walter Haseclever, […] ilk dışavurumcu oyunu *Der Sohn*'u [Oğul] tamamladığında ise yıllardan 1914'tü. Genç sanatçılar her yerde akademik sanatın gösterişinden koparak iç dünyalarını beslemek, dinsel özlemlerini dile getirmek, insani ve kültürel yenilenmeye duydukları arzuyu doyurmak için kendilerini saran tantanayı aşmaya uğraşıyordu."[150]

Bu dönemde ortaya çıkan ekspresyonist drama, temelde başkaldırı ve anlam arayışı temasıyla karakterize olmuştur. Genç protagonistlerin ebeveynlerine başkaldırıları ile dramatize edilen yeni neslin imparatorluk nesline başkaldırısı düşüncesi ön plandadır. Bu dönemde ekspresyonist drama, imparatorluk toplumuna başkaldıran genç, uyumsuz ve farklı fikirleri olan 'ötekilerin' dramasıdır. Gay de eserinde benzer şekilde, **avant-garde** sanatçıları, "*çemberin dışındakiler*" olarak isimlendirilmiş "*nesillerdir el üstünde tutulan fikirlerle kurumları ıskartaya çıkarmaya yönelik gençliğe özgü bir istekle dolu insanlar*" olarak nitelemiştir. Genç protagonistlerin karşılarında ise imparatorluk zihniyetini temsil eden babalar vardır; "*isyankar yavrularından intikam alan […] kayıp geleneklerin, kayıp bir imparatorluğun yasını tutan ideologlar*".[151]

İşte bu sanatsal ortamda, 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve sanatçıların savaşı deneyimlemesi, başkaldırı ve yıkıcılıkla karakterize olmuş ekspresyonist eserlerin ton değişimini de beraberinde getirmiştir. 1914-1918 arası yazılan ekspresyonist eserler, büyük oranda savaş karşıtı temalar ve dönüşüm motifi ile karakterize olmuştur.

---

[150] Peter Gay, **Weimar Kültürü**, Çev. Eren Buğlalılar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2023, s. 22-23.

[151] **A.e.**, s. 12.

2.2.2. 1. Dünya Savaşı (1914-1918) ve Kasım Devrimi (1918-1919)

Alman İmparatorluğu örneğinde olduğu gibi küresel ölçekte söz sahibi olmaya çalışan devletlerin güç savaşımının 20. yüzyılın başında tepe noktasına ulaşmasıyla patlak veren 1. Dünya Savaşı, 1918 yılında sona erdiğinde, büyük imparatorlukların çöküşüne sahne olmuştur. Bunlardan biri Alman İmparatorluğu'dur.

Savaş, Alman İmparatorluğu'nda diğer ülkelerde olduğu gibi büyük ölçekli insan kıyımı ile çevresel ve ekonomik yıkım yaratmıştır. Özel olarak ise, **halkın ve işçi sınıfının yaşadığı olumsuz şartlar**ın savaş sırasında muazzam bir boyuta ulaşması, ülke içerisindeki sosyalist hareket ve işçi sınıfı ayaklanmaları ile karakterize olmuştur. Yüz binlerce işçi cephede ölmüştür, geride kalanlar ise zor şartlar altındadır. Bu durum, toplumsal alanın bir bölümünde, savaşa destek veren **milli duyguların kaybına** ve savaşın müsebbibi olan **imparatorluk kurumuna karşıt** bir atmosferin gelişmesine neden olmuştur. Savaşın sonuna yaklaşırken, 1917'de Rusya'da Ekim Devrimi'nin gerçekleşmesinin de Alman işçi sınıfı üzerindeki etkisi ile birlikte **Almanya Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi** ve **Spartakistler** gibi oluşumlar imparatorluk yönetimine karşı sosyalist savunularıyla ön plana çıkmaya başlamıştır.

Savaşın bitişini takip eden **Kasım Devrimi**, Alman İmparatorluğu'nun 1. Dünya Savaşı'ndaki mağlubiyetinin ve yukarıda sözü edilen imparatorluk karşıtı toplumsal tablonun bir uzantısıdır. Bu devrim, savaştan mağlup ayrılan Alman İmparatorluğu'nun yerine demokratik bir hükümet kurulması amacını taşımış ve Weimar Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla sonlanan geçiş süreci ile karakterize olmuştur. **Monarşi yerine demokratik bir cumhuriyet kurma hedefi**ni taşıyan devrimin ilk aşaması 29 Ekim - 9 Kasım 1918 arasında yaklaşık bir hafta sürmüş ve **2. Wilhelm'in tahttan çekilmesi** ve Philipp Scheidemann'ın 9 Kasım 1918 tarihinde hükümetin kurulduğunu ilan etmesi ile tamamlamıştır.

11 Ağustos 1919 tarihine kadar süren ikinci aşamada ise devrim, yaygınlaşan sosyalist modelin etkisiyle **sosyalist bir rejim kurmak isteyen** ve **Almanya Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi** ile karakterize olan kesim ile yeni kurulan ve **Almanya Sosyal Demokrat Partisi** ile karakterize olan **Weimar Cumhuriyeti hükümeti** arasında bir iç savaşa dönüşmüştür. Bu süreçte, işçi sendikası bağlantılı bir sosyalist olan Kurt Eisner'in başını çektiği sosyalist güçler, 7 Kasım 1918'de, Bavyera'nın bağımsızlığını ilan etmiş ve başkenti Münih olan bir sosyalist devlet

kurulmak istemiştir. Bu girişim (Bavyera Devrimi) neticesinde, Weimar Cumhuriyeti'nden ayrılan, 6 Nisan - 3 Mayıs 1919 tarihleri arasındaki kısa süreli **Bavyera Sovyet Cumhuriyeti** veya **Münih Sovyet Cumhuriyeti** [Alm.: **Bayerische Räterepublik** veya **Münchner Räterepublik**] kurulmuştur. Bu devlet 3 Mayıs 1919'da Alman ordusuna bağlı kuvvetler tarafından sonlandırılmıştır. 31 Temmuz 1919'da kabul edilen Weimar anayasasının yasalaştığı 11 Ağustos 1919 tarihi ise, -politik görüşler arasındaki çatışma ilerleyen yıllarda sürse de- söz konusu Kasım Devrimi'nin fiili sonlanışını simgelemiştir.

2.2.3. Weimar Cumhuriyeti (1919-1933)

1. Dünya Savaşı'nın bitiminden Weimar anayasasının yasalaştığı 11 Ağustos 1919'a kadar süren iç çatışma dönemi sonunda, cumhuriyetçilerin sosyalistlere karşı galip gelmesi neticesinde **Weimar Cumhuriyeti** [Alm.: **Weimarer Republik**] yerleşikleşerek, 1933'te Nazi iktidarının tesis edilişine kadarki sürede [1919-1933] Alman coğrafyasının yönetim modeli olmuştur. Bu devletin başkenti de Berlin olup, Weimar ismini, kurucu meclisin anayasayı oluşturmak için bir araya geldiği Weimar kentinden almıştır. Gay'e göre, Weimar'ın tercih edilmesinin bir simgesel anlamı bulunmaktadır:

> "Kurucu meclisin Weimar'da toplanmasına ilişkin karar esasen ihtiyati nedenlerden dolayı alındı – Cumhuriyet'in ilk başbakanı Phillip Scheidemann'ın daha sonra teslim ettiği üzere Berlin güvenli değildi. Ancak Weimar, yeni bir başlangıç yapılacağı öngörüsünü veya en azından umudunu da simgeler oldu [...] iki Almanya olduğu suçlamasının zımnen kabulüydü kendisi: Biri subay değneğinin, otoriteye pespayece biat edişin, saldırgan dış politika macerasının, biçime gösterilen takıntılı alakanın Almanya'sı, diğeri lirik şiirin, Hümanist felsefenin, barışçıl kozmopolitizmin Almanya'sı. Bismarck ile Schlieffen'in tarzını denemiş olan Almanya, Goethe ile Humbolt'un tarzını denemeye hazırdı artık."[152]

Gay'e göre, Weimar'ın yeni kurulan cumhuriyeti isimlendirmek üzere seçilmesinde, Goethe'ye, Humbolt'e, Hümanizme çağrışımıyla, imparatorluk yerine yeni bir yaklaşımı simgeleme amacı etkili olmuştur. Ancak barış ve huzur ortamının sağlanmasında bu isimlendirme yeterli olmamış, Weimar Cumhuriyeti'nde siyasi çalkantılar sürmeye devam etmiştir. Gay, Weimar Cumhuriyeti'nin siyasal ortamı şu şekilde tasvir etmiştir:

---

[152] **A.e.**, s. 19.

> "Bu dönem siyasal çalkantıların neredeyse kesintisiz sürdüğü, istikrara kavuşmak için harcanan cesur çabaların iktisadi iniş-çıkışlar (çoğunlukla inişler) tarafından sürekli baltalandığı, sağda anti-demokratik güçler, solda Moskova'nın talimatlarını izleyen komünistlerce sabote edildiği bir dönemdi."[153]

Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında, Rus devriminin etkisiyle görünürlük kazanan sosyalist hareket, işçi sınıfı, sendikalaşma gibi unsurlar ön plana çıkmış; bu, bir kısım sanatçı nezdinde sanat eserlerinin büyük ölçekte politize olmasını daberaberinde getirmiştir. Gay'in işaret ettiği üzere, siyasal alandaki karmaşanın yanı sıra, ekonomide de iniş-çıkışlar söz konusudur. En başta 1. Dünya Savaşı mağlubiyetinden geriye kalan savaş tazminatları Alman ekonomisinde büyük bir yüktür. Yalnızca tazminatlar değil, Versay Antlaşması'nın kısıtlayıcı maddeleri de siyasal olduğu kadar ekonomik ve toplumsal alanı da krize sokmuştur. Gay bu kısıtlamayı şöyle ifade etmiştir:

> "Versay Antlaşması mağlup Almanya'ya ağır iktisadi, siyasal ve psikolojik yükler dayatıyordu. Alsas-Loren'i Fransa'ya geri verdi, Batı Prusya, Yukarı Silezya ve Pozen'i Polonya'ya vererek Doğu Prusya'yı Almanya'nın kalbinden söküp aldı, […] Almanya'yı sömürgelerinden yoksun kıldı, Avusturya'nın Almanya ile birleşmesini yasakladı, Ren Nehri'nin sol kıyısını askeri işgal altına aldı […]"[154]

Gay'e göre, 20'li yıllara gelindiğinde bir ekmek alabilmek için "*milyonlarca, milyarlarca değil, trilyonlarca mark*"[155] gerekmektedir. Kültürel bağlamda ise tüm bu siyasal ve ekonomik ortama eleştirel içerikte olan, müthiş zengin bir kültürel üretim söz konusudur. Öyle ki, farklı kaynaklarda bu yıllar sanat açısından "*Altın 20'ler*" olarak adlandırılmıştır. Gay, Weimar Cumhuriyeti'nin bu zengin kültürel alanını şu şekilde ifade etmiştir:

> "Weimar Cumhuriyeti aynı zamanda tüm dünyanın dikkatini Alman dansına, Alman tiyatrosuna, Alman sinemasına, Alman kurgusuna, Alman sanatı ve müziğine çeken nefes kesici bir kültürel çiçeklenme çağıydı. […] Çemberin dışındakiler (demokratlar, Yahudiler, avangart sanatçılar vb.) Weimar Cumhuriyeti'nde çemberin içine gelmiş, müzelerde orkestralarda, özel araştırma merkezinde karar alıcılara dönüşmüştü."[156]

---

[153] **A.e.**, s. 9.

[154] **A.e.**, s. 193.

[155] **A.e.**, s. 198.

[156] **A.e.**, s. 9-10.

Bu dönemde, imparatorluk Almanyası'nın 'ötekileri' de söz sahibi olabilecekleri alanı bulmuş; bu bağlamda bu 'ötekiler'den olan **avant-garde** ekspresyonistler de altın çağını yaşamıştır. (Gay, ana akım toplumun [Alman, erkek, cumhuriyetçi, burjuva, gerçekçi sanatçı] 'ötekileri'ne [Yahudi vd., kadın, demokrat, işçi sınıfı, **avant-garde** sanatçı] "*çemberin dışındakiler*" adını vermiştir; biz çalışmamız boyunca 'öteki' kavramını tercih edeceğiz.) Gay'e göre, Weimar Cumhuriyeti'nin sınırlı ömründe tarih, "*çemberin dışındakileri*" kısa süreliğine "*çemberin içine doğru*" ittirmiştir.[157] İşte, Georg Kaiser, Ernst Toller, Bertolt Brecht gibi 20'li yıllarda ekspresyonist dramanın başarılı örneklerini kaydeden yazarlar, siyasal ve ekonomik arkaplana olan eleştirel tavırlarını ifade edebilecekleri bu kültürel ortamın olanaklarını paylaşmışlardır:

> "Weimar deyince akla sanatta, edebiyatta, düşüncede modernite gelir; oğulların babalara, Berlinlilerin kaba saba kültürsüzlüğe, ahlak-dışı olanların eski moda ahlakçılığa karşı isyanı gelir; Üç Kuruşluk Opera, Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Büyülü Dağ, Bauhaus, Marlene Dietrich gelir. Hepsinden önemlisi akla Weimar kültürünü bütün dünyaya ihraç eden sürgünler gelir."[158]

Gay'in pasajın sonunda değindiği, Weimar'ın içerisinde filizlenen ve başarıya ulaşan yazar-sanatçı-düşünürlerin Nazi partisinin güçlenmesi ile karakterize olan sürgünleridir. 30'lu yıllarda başlayan bu dönem, Ekspresyonizm akımının da son birkaç örneği dışında alevini yitirdiği dönem olup, sıradaki başlıkta incelenecektir.

2.2.4. Nazi İktidarı ve 2. Dünya Savaşı (1933-1945)

Gay'e göre, Weimar Cumhuriyeti'nin sonu, Hitler'in şansölye tayin edildiği gün, yani 1933 yılında gelmiştir: "*[Weimar Cumhuriyeti] güçten düşmüş olan Başkan Paul von Hindenburg'un, Nasyonal Sosyalist partinin karizmatik lideri Adolf Hitler'i ülkenin şansölyesi tayin ettiği gün katledildi*."[159]

Weimar Cumhuriyeti'nin durulmayan ekonomik krizlerinden ve 1. Dünya Savaşı'nın sonundaki yenilginin yükleri ile mağlubiyet psikolojisinden yararlanarak büyük bir kitle elde eden **Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi** [Alm.: **Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei**] -kısa kullanımıyla Nazi yönetimi-

[157] **A.e.**, s. 16.

[158] **A.e.**, s. 15.

[159] **A.e.**, s. 9.

1920'de kurulmuştur. 1930'lara gelindiğinde ise, mevcut hükümetin sorunlarının başat hale gelmesiyle, Nazi partisi için zemin hazırlanmıştır:

> "Brünning [dönemin şansölyesi] artan işsizliğin, tırmanan sefaletin, yükselen şiddetin, Cumhuriyet'in ölmekte olduğuna dair sayısı artan alametlerin ortasında 30 Mayıs 1932'ye kadar iktidarda kaldı: Çoğu entelektüel için Cumhuriyet'in ölüm tarihi 14 Eylül 1930'du."[160]

Bu tabloda, Nazi partisi, güçlenmeye ve henüz iktidara gelmeden kamuoyu üzerinde etkili olmaya başlamış; bu bağlamda, toplum içerisindeki belirli kesimlere yöneltilen şiddetin dozu gün be gün artmaya başlamıştır:

> "Naziler geleceğe ilişkin planlarını gizlemiyordu. […] [Hitler] "hareket"inin muzaffer olması halinde "Kasım suçlarının" intikamının alınacağını, "kellelerin sahiden yerde yuvarlanacağı" kehanetinde bulundu. Naziler Yahudilerin işlettiği dükkanlara karşı taşkınlıklar yapmaya başlamış; Goebbels'in ustaca yönettiği Nazi basını hepsi de "Kasım suçluları" olan cumhuriyetçilere, demokratlara, Yahudilere, Komünistlere karşı harekete geçilmesini vazediyordu."[161]

Ve nihayetinde, 30 Ocak 1933 tarihinde Adolf Hitler'in Almanya Şansölyesi olmasıyla tamamen yapılanan Nazi iktidarı ile büyük kıyıma giden süreç başlamıştır. Nazi iktidarı dönemi, 1933 ile 1945 yılları arasında, Nazi partisi idaresindeki tek parti rejimine dayalı, Adolf Hitler'in "***Führer***" unvanlı devlet başkanı olduğu dönemi ifade etmektedir. 1939 yılına gelindiğinde ise, Nazi iktidarının 1 Eylül 1939'da Polonya'yı işgal etmesi ve İngiltere ile Fransa'nın bu işgale Almanya'ya savaş ilan ederek karşılık vermesiyle 1939-1945 yılları arasında süren küresel ölçekteki 2. Dünya Savaşı patlak vermiş; bu savaşın sonunda ise Nazi hükümeti ilga olmuştur.

1933 yılından 2. Dünya Savaşı'nın sonuna kadarki bu süreçte toplumsal alanı, insan kıyımı, sert otorite, toplama kampları ve vahşet karakterize etmiştir. 1945'in sonuna gelindiğinde ise, 9 milyondan fazla insan öldürülmüştür; Almanya'da on iki milyon mülteci, beş milyon evsiz bulunmaktadır; evlerine dönen milyonlarca savaş esiri ailelerinden geriye kalanları aramaktadır; sokaklar kalacak güvenli bir yer arayanlar ve kalan son değerli eşyalarını yiyecekle takas edenlerle doludur.[162] İşte bu

---

[160] **A.e.**, s. 206.

[161] **A.e.**, s. 206-207.

[162] Martin Kitchen, **a.g.e.**, s. 303.

Almanya, tezin ikinci inceleme eseri olan "*Kapıların Dışında*" isimli oyundaki ana oyun kişisi "*Beckmann*" çavuşu cepheden dönüşünde karşılayan Almanya'dır.

Sanatsal alana bakmak gerekirse, Nazi iktidarı dönemine -savaş sırasında tamamen duraksamadan evvel- baskı, sansür, modern eserlerin imhası ile modern ve politik sanatçıların hapsi veya sürgünü hakimdir. Bu dönemin 'çemberin dışına itilenlerini' Nazi iktidarı belirlemiştir. Bu bağlamda, **avant-garde** eserler sansürlenmiş ve "*dejenere sanat*" [Alm.: "***entartete Kunst***"] olarak damgalanmıştır. Öyle ki, 1937 yılında Münih'te Nazi iktidarı tarafından gerçekleştirilen "*Dejenere Sanat*" isimli sergi **avant-garde** sanatçıların eserlerini içermiştir. Tablolar, kitaplar, oyunlar yakılmıştır. 'Öteki' ilan edilen sanatçılar ise ya toplama kamplarında hayatını kaybetmiş ya da başka ülkelere kaçmıştır:

> "[…] bu göçler [tarihteki diğer sürgünlerden örnekler] Nazilerin Almanya'nın kontrolünü ele geçirdiği 1933 yılının başlarında harekete geçen büyük göçle kıyas kabul etmez. Hitler'in sebep olduğu sürgünler dünyanın gördüğü en büyük akıl, yetenek ve bilim nakli toplamıydı. Bu sürgünlerin Albert Einstein'dan Thomas Mann, Erwin Panofsky, Bertolt Brecht, Walter Gropius, George Grosz, Wassily Kandinsky, Max Reinhardt, Bruno Walter, Max Beckmann, Werner Jaeger, Wolfgang Köhler, Paul Tillich, Ernst Cassierer'e uzanan baş döndüren yelpazesi […]"[163]

Ekspresyonist drama bağlamında bu dönem, temelde ekspresyonist eserlerin Almanya'daki yolculuğunun sonlanması; son birkaç eserin ise, gittikçe sertleşen Nazi iktidarı ve insanlığın çöküşünü dramatize etmesi ile karakterize olmuştur.

2.2.5. Alman Ekspresyonist Draması Bağlamında Bir Değerlendirme

2. Wilhelm döneminde başlayıp Nazi iktidarı elinde son bulan Alman ekspresyonist draması, bu tarihsel arkaplana koşut dönemsel özellikler göstermiştir. Özelliklerin kümelenmesi bağlamında saptanan dönemler tezin beşinci bölümünde detaylı şekilde incelenecek olup, üçe ayrılmaktadır:

1) Sübjektif Dönem: Ekspresyonist drama, **2. Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu sırasında** doğmuştur: "*Alman sanatında burjuva sanatından halkçı sanata (yani izlenimci sanattan dışavurumcu sanata geçiş), devrimden çok önce*

[163] Peter Gay, **a.g.e.**, s. 16.

gerçekleşmişti[r]"[164]. Bu dönemde eserler **bireysel ve yıkıcı** bir tonda olup, içeriği **başkaldırı, anlam arayışı** ve **yeni insanın doğuşu** temalarına; eleştirelliği ise **imparatorluk otoritesi ve burjuva toplumuna** yöneliktir. Tezin birinci inceleme eseri "***Von Morgens bis Mitternachts***" [Tr.: "*Bir Gün İçinde*"] bu dönemden seçilmiştir.

2) Geçiş Dönemi: Ekspresyonist drama, **1. Dünya Savaşı sırasında**, savaşın yıkımıyla karşılaşan sanatçıların elinde **bireysellikten toplumsallığa, yıkıcı tondan barışçı ve savaş karşıtı tona** dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemdeki eserler **dönüşüm temasını** içermiş, **eleştirelliği ise savaşa yönelmiştir**.

3) Toplumsal Dönem: Ekspresyonist drama, **Weimar Cumhuriyeti ve Nazi iktidarı yıllarında**, iç çatışmanın ve sosyalist öğretinin etkisinde, oldukça **politize ve toplumsal bir karaktere bürünmüştür**. Bireyin kitle psikolojisi içerisindeki **toplumla çatışma**sı; savaş teknolojileri ve endüstriyel teknolojinin toplumsal alanda ciddi anlamda ön plana çıkmasına koşut olarak **teknolojinin eleştirisi**; ve savaşlardan '**eve dönüşler**' bu eserlerde ön plana çıkan temalardır. Nazi iktidarının güçlenmesiyle ise, son birkaç karamsar tonda eser, **Nazi yıkımı ve insanlığın çöküşü**nü dramatize etmiştir. 2. Dünya Savaşı'nın bitiminde üretilen "***Draußen vor der Tür***" [Tr.: "*Kapıların Dışında*"] isimli eser ise tezin ikinci inceleme eseri olarak seçilmiş olup, toplumsal dönemin 'eve dönüşler' teması bağlamında değerlendirilecektir.

Bu dönemler, çalışmanın önemli odak noktalarından biri olup, eser örnekleriyle birlikte **tezin beşinci bölümünde ("*5. Alman Ekspresyonist Dramasının Dönemleri*") derinlemesine incelenmiştir.**

[164] **A.e.**, s. 21.

2.3. DÜŞÜNSEL ARKAPLAN

Bu başlık altında, **avant-garde** akımların ortaya çıkışını hazırlayan 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın başındaki dönemeçteki Avrupa toplumunun düşünsel arkaplanı ele alınacaktır. Bu düşünsel arkaplan, en temelde, 19. yüzyıl toplum, bilim ve insan düşüncesinden ayrılıklar ile karakterize olmuştur. Bu düşünsel ayrılığın zeminin bir kısmını bir önceki başlıkta ele alınan tarihsel arkaplan oluşturmuştur. Diğer kısmı ise, bu başlıkta incelenecek olan burjuva idealinin çöküşü, uygarlığa olan inancın sarsılması, 19. yüzyıl bilimselliğini sorgulatan bilimsel gelişmeler, "*odyofonik*" medya teknolojileri bağlamında görünenin ötesindekine ilginin uyanışı, antropolojide "*tarihsel tikelcilik*" ve "*kültürel görelilik*", ve psikolojide bilinçdışına yönelim gibi bir dizi toplumsal, bilimsel ve düşünsel unsur karakterize etmiştir.

2.3.1. Burjuva İdealinin Çöküşü

Burjuva sınıfı, orta sınıf içerisinden, Kapitalizm ve endüstrileşme ile ortaya çıkan, sermayecilik yaklaşımını değerlendirerek zenginleşen ve bu ekonomik sistemin baş aktörü haline gelen toplumsal sınıftır. Kapitalist ekonominin temel unsuru olan ekonomik sermayeyi elinde bulunduran bu sınıf, üretim ve ticaret süreçlerini domine ederek, 19. yüzyıl sonunda, başat toplumsal güç haline gelmiştir. 20. yüzyıla dönemeçte, tarihsel arkaplandaki -endüstrileşme, Kapitalizm ve kentleşme gibi- modern toplum ve burjuva sınıfı ile karakterize olan unsurların ortaya çıkardığı olumsuz tablonun etkisinin artması nedeniyle, burjuva sınıfına dair idealinin çöküşü söz konusudur.

Bu olumsuz tabloya bakmak gerekirse: Fransız İhtilali'nde aristokrasiye karşı sosyal adalet ve eşitliğin tahsisi bağlamında inanç duyulan burjuva sınıfı, 19. yüzyıl sonunda, adaletsizlik ve eşitliksizlik ile karakterize olan toplumsal ortama hâkim sınıf haline gelmiş; işçi sınıfı ise, aristokrasi yerine bu kez burjuva sınıfının "*sömüren*" olduğu toplumsal tabloda yine "*sömürülen*" olarak konumlanmıştır. Bu bağlamda, gitgide yoksullaşarak zor şartlar altında hayatını sürdürmeye mecbur kalan işçi sınıfının sıkıntıları ön plana çıkmıştır. 19. yüzyılın başında ideal bir toplumsal güç olarak parıldayan burjuva sınıfının toplumsal düzeni, değerleri ve ortaya konmuş olan idealleri; 20. yüzyılın eşiğinde, toplumsal alanın en büyük çelişkilerinden birini oluşturmuştur.

Sanatsal alanda da burjuva sınıfına koşut olumsuz düşünceler ön plandadır. Karabulut'a göre, "*gittikçe zenginleşen orta sınıfın incelikten yoksun sanat anlayışı aydın sanatçıların tepkisine neden olmaktadır.*"[165] Şener, bu dönemde burjuva sınıfı ile karakterize olan sanatsal alan ve bu alandan ayrılıklardan şu şekilde bahsetmiştir:

> "Sanatta karşı gerçekçi eğilimlerin güçlenmesinin bir başka nedeni de, orta sınıfın incelmemiş beğenisi doğrultusunda gelişen, sanatsal düzeyi düşük yapıtların yaygınlık kazanmasıdır. Gittikçe zenginleşen orta sınıf bu sanatın alıcısı olmuş, ortaya bir piyasa sanatı çıkmıştır. Sanatçılar bu gelişime karşı tavır alırlar."[166]

Burjuva sanatına karşı tavır alan sanatçılar, yüzyılın sonundaki karşı-gerçekçi eğilimler ile 20. yüzyılın başındaki **avant-garde** akımlar bağlamında, kendi sanatsal yaklaşımlarını inşa etmişlerdir.

2.3.2. Uygarlığa Olan İnancın Sarsılması

Burjuvazinin 19. yüzyıldaki yükselişine neden olan unsurlar -Kapitalizm, endüstrileşmiş toplum, fabrikalar, kentler, savaş teknolojileri gibi- Batı "*uygarlığı*" ile bir tutulan unsurlardır. Ancak modern toplumun, uygarlığın bu unsurlarından doğan burjuva sınıfının başat güç hale gelmesi, savaşlar, eşitsizlik, toplumsal alandaki yozlaşma gibi olumsuz bileşenleri, 20. yüzyıla dönemeçte büyük bir çelişki yaratmıştır: uygarlık ve yozlaşmanın çelişkisi.

19. yüzyılın başında geleceğe yönelik bir iyimserlik söz konusudur. Avrupa ülkeleri, dünyayı politik ve ekonomik egemenlikleri altına almış; bilimsel ve teknolojik buluşları ile sürekli gelişen bir dünya vaadi çerçevesinde yol almaktadır.[167] Çok geçmeden, bu iyimser ideal, gelişmenin ve teknolojinin beraberinde getirdiği biyolojik, kimyasal silahlar ve savaşların öne çıkmasıyla etkisini yitirmiştir: Modern çağda gelişen bilim ve ileri teknoloji, bir yandan pek çok faydalı keşfi olanaklı kılarak 'uygarlığı' yapılandırmış; diğer yandan ise yıkımı beraberinde getiren kötüye kullanılabilen bilim ve teknoloji ürünlerinin ortaya çıkması ile uygarlığın çöküşüne

---

[165] Tufan Karabulut, **Modern Tiyatro: Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2014, s. 74.

[166] Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 8. bs., Ankara, Dost Kitabevi, 2014, s. 221.

[167] Nicola Chalton, Meredith MacArdle, **a.g.e.**, s. 9-10.

kaynaklık etmiştir. Nutku, uygarlık ve vahşetinin biraradalığının dönemin sanatçılarını da etkileyen çelişkisini şu sözlerle ifade etmiştir:

> "Bir düğmeye basıyorsunuz yüzlerce kilometre uzaktaki bir olayı kendi odanızda izleyebiliyorsunuz; başka bir düğmeye basıyorsunuz yüzbinlerce insanı buharlaştırıp yok edebiliyorsunuz. Uygarlık ve vahşet, hoşgörü ve şiddet yan yana… İşte yirminci yüzyıl insanının en büyük çelişkisi."[168]

20. yüzyılın başına Avrupa toplumunda cinsiyetler, sınıflar, etnik ve dini kökenler bağlamında eşitsizlik ve toplumsal çatışma da ön plandadır. Örneğin kadınların toplum içerisindeki konumu ikincilleştirilmiş durumdadır; yüzyılın başında çok az sayıda kadının oy verme hakkı bulunmaktadır ve yüksek öğrenim görmesi çok enderdir.[169] Ayrıştırmanın söz konusu olduğu bir diğer bağlam, dini ve etnik kökenlerdir; Chalton ve MacArdle'a göre, bu dönemde ırkçılık oldukça olağandır ve keskin sınıfsal ayrılıklar vardır.[170] Sınıflar arası gelir ve refah seviyesi farkı, kent ile köy arasındaki olanakların farklılıkları ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda toplumsal alan, modernitenin bileşenlerine koşut 'uygarlığa' olan inancın sarsılmasıyla karakterize olmuştur.

2.3.3. 19. Yüzyıl Bilimini Sorgulatan Gelişmeler: 'Pozitif' Bilimin Çıkmazı

19. yüzyıl, daha önce belirtildiği üzere, 'bilimsellik' çağıdır; bu yüzyılda birbirini izleyen bilimsel keşifler toplumsal alanda coşkuyla karşılanmıştır. Ancak yüzyılın sonuna gelindiğinde, kümelenen bilimsel bilginin bazı fenomenleri açıklamada yetersiz kalması, sorgulanması ve aksinin ispat edilmesi gibi gelişmeler; bilimsel alanda düşünsel bir çıkmaza girilmesine sebep olmuştur.

Everdell, 20. yüzyılın başındaki bilimdeki bu dönemeci "*kabul edilmiş doğa kanunları içinde en geniş uygulama alanı olanların bile krize girdiği*"[171] bir dönem olarak tanımlamıştır. Bu dönemde, mevcut teori ve kuramlar sorgulanmaya, yetersizlik veya geçersizlikleri dile getirilmeye başlanmıştır; 19. yüzyıldan devralınan

---

[168] Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 3. bs., 2008, s. 13.

[169] Nicola Chalton, Meredith MacArdle, **a.g.e.**, s. 10.

[170] **A.y.**

[171] William R. Everdell, **İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller**, 3. bs., Çev. Hülya Kocaoluk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 369.

bilimsel bilgi yerinden edilmekte, onları sorgulatan veya aksi ihtimalleri teorize eden çalışmalar yayınlanmaktadır:

> "Kenarda kıyıda, daima ufak tefek kusurlar ve simetri bozuklukları baş veriyordu. Atomcu kuram konusunda, maddenin süreksiz olduğuna inanmak için ne kadar sebep varsa, onu kaplayan eter ortamının böyle olmadığını düşünmek -veya bunun tam tersi- için de bir o kadar sebep vardı. Katot ışınlarının taneciklerden oluştuğu 1897'de anlaşılmıştı. 1899'da Raygleigh, gökteki havanın bile kesikli olduğunu göstermişti - aksi takdirde, güneşin ak ışığını kırıp mavi tonlarına ayrıştıran ne olabilirdi? Maxwell, tüm elektromanyetik ışınma gibi, ışığın da kesiksiz olduğunu varsaymıştı, ama güneşi tayfı, dar renk şeritlerine ayrıştırılabiliyordu ve bu şeritlerin her biri belli bir kimyasal element tarafından belli bir frekansta ışınıyordu. Hem bir de, bugün "arayüz" dediğimiz sorun vardı. Bu radyasyon dalgaları, atomlardan oluşmuş maddeyle nasıl karşılıklı etkileşime giriyordu? Eğer Planck'ın dediği doğruysa, madde, kesikli bir işlem sonucu radyasyon yayabilirdi. Belki de radyasyonun kendisi kesikliydi."[172]

Mevcut bilimsel bilgiyi sorgulatan gelişmelerin içerisinde, özellikle, **Albert Einstein**'ın [1879-1955], 20. yüzyıla dönemeçte ortaya attığı "*Görelilik Teorisi*" [Alm. Orij.: "***Die Relativitätstheorie"***] dikkat çekmiştir. Einstein, "*Görelilik Teorisi*" ile, Newton fiziğinin uzay-zaman anlayışında bir devrim yaratmış ve düşünsel alanda 19. yüzyıl bilimselliğiyle karakterize olan düşünce biçimin köklü değişimine başat etki sağlayan bileşenlerden biri olmuştur. Einstein'ın Görelilik Teorisi iki teoriden meydana gelmektedir; 1905'te açıkladığı "*Özel Görelilik Teorisi*" [Alm. Orij.: "***speziellen Relativitätstheorie***"] ve 1915'de açıkladığı "*Genel Görelilik Teorisi*" [Alm. Orij.: "***allgemeinen Relativitätstheorie***"]. Bunlar, Einstein tarafından, 19. yüzyılın sonunda Newton mekaniğinden sapmaları açıklamak için önerilmiştir. "***Macmillan Dictionary of Physics***", bu teorileri, Newton'un hareket yasalarının çok yüksek hızlı bağıl harekete uygulandığındaki başarısızlığını açıklamak için ileri sürülen teoriler[173] olarak açıklamıştır.

Bu ve bunun gibi bilimsel açılımlar, 19. yüzyılda **kesin kabul edilen bilgi kümesinin** ve temelde **"*değişmezlik*" düşüncesinin**, hatalı ve/veya **"*değişebilir*" olabileceğini** gündeme getirmiştir. 19. yüzyılın bilimsel alanını karakterize eden, **Pozitivizm** felsefesi; yani "*Olguculuk*"tur. Fransız filozof **Auguste Comte**'un yapılandırdığı bu pozitivist felsefeye göre:

---

[172] **A.e.**, s. 369-370.

[173] M. P. Lord, **Macmillan Dictionary of Physics**, London, The Macmillan Press, 1986, s. 248

> "Bilimin tek amacı olgular arasında varolan sabit ilişkileri belirlemek, doğa yasalarını bulmaktır. Bu amaç, yalnızca gözlem ve deney yoluyla gerçekleştirilebilir. Başka bir deyişle, bilim deneysel yöntemi kullanır ve bu şekilde, yani deneysel yöntemle kazanılan bilgi, pozitif bilgidir."[174]

Ancak 20. yüzyılın eşiğindeki buluşlar, **sabit ilişkiler yerine değişken ilişkileri**, **gözlem ve deney alanının kapsadığı alanın dışındaki bilgiyi**, ve **bilimsel bilginin dahi değişebilirliğini** ön plana çıkarmıştır. (Gözlemlenemeyen şeyin var olmadığına dair pozitivist yaklaşımın 20. yüzyılın başındaki ilgasında etkili olan iki önemli gelişme -"*odyofonik*" medya, Freud'un bilinçdışına yönelimi- ilerideki alt başlıklarda sunulacaktır.)

19. yüzyıl Pozitivizminin 20. yüzyılın eşiğinde yaşadığı bu kriz, sanatsal alanda da başat bir öneme sahip olmuştur. Çünkü 19. yüzyılın temel sanatsal yaklaşımlarından olup gerçekçilik üzerinde de başat etkileri bulunan eş akım **Natüralizm**, kurucusu **Emile Zola'nın Pozitivizmin sanat ve edebiyata uygulanması düşüncesi** üzerine yapılanmıştır. Öyle ki, Zola, sanatçının toplumu bir bilim insanı gibi ele almasını salık vermiştir. Bu bağlamda, **Pozitivizmin güç kaybetmesi**, diğer tarihsel ve düşünsel unsurlarla birleşerek, **sanatsal alanda gerçekçilikten uzaklaşılması**nı yapılandıran bileşenlerden biri haline gelmiştir. Yeni bilimsel dönemi karakterize eden **"*değişebilirlik*" fikri ise sanatsal alandaki yeni arayışları ateşlemiştir**.

2.3.4. Teknolojinin Getirdiği Değişim: 'Görünenin Ötesindekine' İlgi

19. yüzyılda ivme kazanan teknolojik değişimler, milyonlarca insanın günlük hayatını dönüştürmüştür; ulaşım icatları, bilim ve teknik icatları, insan hayatını başat şekilde etkilemiştir. Ancak bir dizi teknolojik değişim, günlük hayattan çok daha fazlasına; **düşünce sistemlerine** etki etmiştir. Bunlar **medya teknolojileridir**. 20. yüzyılın başındaki başat düşünsel değişimin en önemli bileşenlerinden biri **"*fotografik*" medyadan "*odyofonik*" medyaya** geçiş olmuştur:

[174] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999, s. 181.

2.3.4.1. "*Fotografik*" Medya ve Gerçekçilik

1839'da Henry Fox Talbot tarafından icat edilen fotografi, 1860'lara gelindiğinde Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da yaygınlık kazanmıştır. Resmin aksine, **materyal gerçekliğin en yakın olan kopyasını yaratan fotoğraf**, toplumsal ve düşünsel alanda da **materyal gerçeğe** ve **gerçekçiliğe olan ilgiyi** artırmıştır.

Fotoğraf sanatının Batı tiyatrosu üzerindeki etkisi, 1850'lerden itibaren sahnelemede gerçekçiliğin yükselişi ile karakterize olmuştur. Gerçekçilik, büyük ölçüde fotoğraf teknolojisine yanıt olarak ortaya çıkan bir sahne yönelimidir. Ayırt edici özelliği, titizlikle gözlemlenen maddi gerçeklerin sunumudur. Başlangıçta ticari tiyatroda melodram arzusuna hitap eden yapımcı-yönetmenler tarafından, daha sonra ise bilimsel Pozitivizmi öz düşüncesi edinen Natüralistler tarafından kullanılmıştır.[175] Zarilli ve diğerlerine göre, fotografi, **19. yüzyıl tiyatrosunda gerçekçilik talebini artırmıştır**: 1830'larda tarihe ve egzotik kültürlere duyulan romantik ilgiyle otantik ve gerçekçi olmayan kostümlere ve dekorasyona ilgi duyan seyirci, fotografinin etkisiyle, dünyevi ve materyal gerçeklere, özellikle de çeşitli topluluklar arasındaki sınıfsal, bölgesel ve ekonomik farklılıkları belirleyen çağdaş giyim ve ev-yaşam tarzlarının sahneye bir fotoğraf gibi taşınmasına talep göstermiştir. Bu, gerçekçi kostümler ve sahne tasarımının ön plana çıkmasına yol açmıştır.[176]

2.3.4.2. "*Odyofonik"* Medya ve 'Maddesel Olmayana' Yönelim

19. yüzyılın son çeyreğinde ise, "*odyofonik"* medya adı verilen medya teknolojilerinin gelişmesi -1876'da telefonun, 1877'de fonografın, 1895'te radyonun icadı- **sesin görüntüden ayrılmasını** ve ondan **bağımsız olarak iletilmesini** olanaklı kılarak, fotografinin maddesel gerçekçiliğine bir alternatif oluşturmuş ve **maddesel olmayan gerçekliğe ilgi duyulmasına** neden olmuştur. Bu tarihe kadar, haberleşme aracı olarak yazı, baskı ve fotoğraf kullanımdayken; yeni "*odyofonik*" icatlar, sesi **görünmez ses dalgalarıyla taşımayı olanaklı kılmış** ve bu iletimin **dolaysızlığı** [bu çeşit iletimde üzerine yazılan bir kağıt, resmedilen bir tuval, baskı yapılan bir fotoğraf kağıdı gerekmemektedir] dikkat çekmiştir.

---

[175] Phillip B. Zarilli vd., **a.g.e.**, s. 603.

[176] **A.e.**, s. 309.

Söz konusu icatlar, **insan sesini maddesel gerçekliği olan 'bedeninden' ayırmıştır**. İnsan hayatında "*odyofonik"* medyanın icadına kadar, işitilen sese muhakkak bir görüntünün eşlik etmesine alışılmıştır; sesin algılandığı yöne bakıldığında, sesin kaynağı görülür veya görüş açısında olmadığı takdirde, kaynağı hakkında tahmin yürütülebilir. Görüntüsü bulunmayan bir ses, maddesel olmayan ile ilişkilendirilmiş; 'görüntüsü olmayan sesler duyma' edimi ise, metafizik nitelemelerle değerlendirilegelmiştir: Zarilli ve diğerlerine göre, eski dönemlerde 'sesler duymak' dini bir yeti veya zihinsel bir dengesizliğin işaretidir.[177]

Bu dönemde "*ses*", psikiyatri biliminde de kendine yer bulmuştur: Freud, **sesin bilinçdışı zihnin maddi olmayan gerçeklerini ortaya çıkardığına** inanmış, psikanaliz yönteminde, hastanın tüm ses hatalarını yazıya dökmeyi tavsiye etmiştir.[178]

"*Odyofonik*" icatların görüntüden ayrıştırılmış salt sesin iletilmesini olanaklı kılması, görüntüsüz sesi 'tekinsiz' / 'gerçek-dışı' olarak nitelenmekten kurtarmış, dahası, insan hayatını şekillendirmede etkisi olabilecek -o günün bilimiyle[179]- **'maddesel olmayan' başka unsurların da var olabileceği** konusunda hem toplumun hem de sanatçıların dikkatine konu olmuştur.

Zarilli ve diğerlerine göre, bu keşifleri takiben radyo yayıncılığının hızlı yükselişi ile, fotoğraflanamayan gerçeklik kavramları halkın dikkatini çekmeye devam etmiştir. 'Bedensiz sesler', özellikle 1930'lardan sonra "*dış ses*" gibi kullanımlarla, görsel medyaya da nüfuz etmiştir. Çoğu film ve televizyon programı, maddesel fotografi ile maddesel olmayan odyofoninin görsel ve işitsel kodlarını bir arada harmanlamıştır.[180] Bu bağlamda, iki farklı medya türüyle, insanların gerçeklik algısı da açılımlanmıştır: Bu iki medya türü, gerçekliğin farklı elementlerine öncelik vermektedir. Örneğin görsel medyayı deneyimleyen bir kişi, görsel elementleri gerçekliğin birincil unsurları olarak değerlendirecektir. Buna karşın, radyo dinleyen bir

[177] **A.e.**, s. 303-304.

[178] **A.y.**

[179] Bugün sesin maddesel boyutuyla ilgili bilgi sahibiyiz.

[180] Zarilli, Philip B. vd., **a.e.**, s. 304.

kişi, 'kulaklarıyla düşünecek' ve gerçeklik bu kişi için öncelikli olarak görsel değil işitsel elementler yani ses üzerinden kurulacaktır.[181]

"*Odyofonik*" medyanın gelişimi sanatsal alandaki köklü değişimlere de etki etmiştir. Medya alanını takiben, sanatta da **materyal gerçekliğin ötesindeki** ifade edilmeye başlanmıştır. Brockett'e göre, bu ton değişiminde, fotoğraf sanatının gerçeğin taklidine gerçekçi sanattan daha yakın olmasının da etkisi bulunmaktadır.[182] Bu bağlamda, tiyatroda, **gerçeğin reprodüksiyonu yerine sübjektif vizyonların sunumu** ön plana çıkmıştır:

> "[Karşı-gerçekçiler], izleyicinin süjeyi sanatsal görüntüsüyle karşılaştırılabilmesine olanak tanıyan geleneksel yaklaşımın yerine kendi sübjektif vizyonlarını ve estetik tarzlarını (çoğu zaman soyut olan ve objektif görünümden önemli ölçüde ayrılan) koymuştur."[183]

Tiyatroda, karşı-gerçekçi eğilimler -başlangıçta yoğunlukla sembolistler- gerçekçilerin salt materyalizmini reddederek; fotoğrafın gözden kaçırdığı ve "*odyofonik*" medyanın katkısıyla artık varlığına ve hayatı etkilediğine inanılan **maddesel olmayan gerçeklikleri de tiyatroya dahil etmeye** yönelmişlerdir. Mallarme ve Lugné-Poë gibi sembolist yazar ve yönetmenler, insanın hayatını şekillendirdiğine inandıkları **görünmeyen güçleri, imgelerle** eserlerine taşımaya ilgi duymuşlardır:

> "Mallarme, gerçekçiliğin sınırlı oluşu üzerinde durmuş; dramın gizemli ve kutsal bir tören olduğunu, varlığın gizli anlamını duyurduğunu kabul etmiştir. Dramın konusu özel birey değil genel insandır, dolayısıyla anlatım yöntemi de betimleme değil, imgeleme yoluyla telkin etmek olmalıdır. Bu yüzden dram, gerçeğin gizemini duyuran belirsiz imgeler kullanır. Seyirci bu yolla yavaş yavaş gerçeği sezer gibi olur. Bu tiyatro anlayışına [Sembolizm] göre şiir başat öğedir; sahnede somut gerçek görüntüsünün yerini şiir almıştır."[184]

Gerçekçi sahnelemede, sanatçı ve izleyici, materyalin –fotoğraflanabilir gerçekliğin- temsilinin peşindedir. 20. yüzyıla dönemeçte ise, maddesel olanın

---

[181] **A.e.**, s. 302.

[182] Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, **History of the Theatre**, Edinburgh, Pearson, 2014, s. 380.

[183] Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, **Tiyatro Tarihi**, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2016, s. 390.

[184] Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 227.

ötesindekine duyulan ilgiye koşut olarak, maddesel olmayanın da -fotoğraflanamayan gerçekliğin- sahnede temsil edilmesinin yolları aranmıştır.

> "Bilinmeyen ve göreli olan, anti-gerçekçiliğin (ve birçok eleştirmene göre "modernizmin") temel dayanaklarıdır. Doğal dünyaya zincirlenmemiş olan sanatçılar artık tanınabilir süjelerin doğru gösterimlerinden daha çok yeniliğe ve form denemeleri yapmaya değer verebilmiştir. […] Sembolistlere göre sübjektiflik, spiritüellik ve gizemli iç ve dış kuvvetler, yalnızca dış görünüşün gözleminden türetilen doğrudan daha sağlam bir doğru kaynağıdır. Bu doğru, doğrudan bir şekilde temsil edilemez, yalnızca semboller, efsaneler, mitler ve ruh halleriyle uyandırılabilir."[185]

Bu gelişmeler bağlamında, **romantik dönemde** tanrısal olanına ulaşmaya aracı **üstün bir varlık olan sanatçı**; **gerçekçi dönemde** bilimsel gerçekliğin reprodüksiyonunu gerçekleştiren **bir bilim insanıyken**; 20. yüzyılın başında kendi **sübjektif vizyonlarını seyircisiyle paylaşan bir 'yorumcu' haline gelmiştir**.

2.3.5. Antropolojide "*Tarihsel Tikelcilik*" ve "*Kültürel Görelilik*"

19. yüzyıldan 20. yüzyıla dönemeçte, Avrupa toplumunun düşünsel alanını başat şekilde etkileyen bileşenlerden bir diğeri, Alman antropolog **Franz Boas** [1858-1942] önderliğinde gelişen ve ABD'de yayınlanan "***Tarihsel Tikelcilik***" [İng.: "***Historical Particularism***"] ve "***Kültürel Görelilik***" [İng.: "***Cultural Relativism***"] düşünceleridir.

20. yüzyılın başında, antropolojide, 19. yüzyılın; tüm insanlığın paylaştığı, ortak ve tek-hatlı [Batı'nın nihai noktada olduğu] bir toplumsal gelişme düşüncesine itirazlar yükselmeye başlamıştır. Bu dönemde, "*maddeciliğe karşı manevi değerlerin, teknolojiye karşı zanaatlerin, kemikleşmiş bürokrasiye karşı bireysel deha ve kendini ifadenin, kuru akla karşı en karanlıkları dahil duyguların, kısacası uygarlığa karşı kültürün*"[186] vurgulanması söz konusudur. Antropolojide bu geçiş dönemini karakterize eden düşüncelerden biri, Franz Boas'ın "***tarihsel tikelcilik***" adı verilen yaklaşımı olmuştur.

---

[185] Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, **a.g.e.**, s. 392.

[186] Sibel Özbudun vd., **Antropoloji: Kuramlar Kuramcılar,** Ankara, Dipnot Yayınları, 2012, s. 65.

Boas'ın "*tarihsel tikelcilik*" düşüncesi, İnuitler arasında yaptığı bir alan araştırmasında, onların Batı merkezli **etnosentrik**[187] bir yaklaşımla 'tekdüze' olarak yorumlanabilecek bir ortamda sergilediklerini çeşitliliği gözlemlemesiyle yapılanmaya başlamıştır. Boas, bu bağlamda, kültürü, "*kendi bağımsız yasalarının denetimindeki özgül, tekil süreçler*"[188] olarak yorumlamıştır; ona göre her kültürün kendi tarihsel süreci vardır. Bu bağlamda, tüm kültürleri eşzamanlı bir gelişme çizgisi üzerinde değerlendirmek yanlıştır. Kültürlerin dünyaya ilişkin algıları, tarihsel ve çevresel olarak koşullanmıştır.[189] Boas, bu bağlamda, antropolojinin **Batı'yı nihai ve en yüksek gelişmişlik seviyesi ile karakterize eden 19. yüzyıl evrimciliğinin karşısına, her kültürün kendine has** ve **diğer kültürler kadar değerli tarihsel ve kültürel yapılanışı** fikrini koyarak, Batı-merkezli evrimci düşünce yapısını derinden sarsmıştır. Boas'ın vurguladığı düşünce Özbudun ve diğerleri tarafından şöyle açıklanmıştır:

> "[Boas'a göre] Evrimcilerin karşılaştırmalı yöntemi, bütünüyle hatalıdır. […] Kültürel adetler üç temel perspektifle incelenmelidir: çevresel koşullar, psikolojik etkenler ve tarihsel bağıntılar. Bunlar arasında en önemlisi, tarihtir. Her toplum, kendi tarihsel koşullarının özgül bir ürünüdür ve kültürel görüngüler ancak ait oldukları toplumun tarihsel gelişiminin incelenmesiyle açıklanabilecektir."[190]

Boas'ın "*tarihsel tikelcilik*" düşüncesinin içerisinden türeyen, her kültürün 'bir başkasıyla karşılaştırılmaması gereken tekil ve özel bir kendilik olduğu' düşüncesi ise "***kültürel görelilik***" kuramını ortaya çıkarmıştır. "*Kültürel görelilik*" de, -bilimsel alandaki görelilik düşüncesi gibi- bir olgunun farklı konumlardan farklı algılanabileceği düşüncesine odaklanarak, her toplumun kendine has bir yapı olduğunun ve bu bağlamda toplumsal **gelişmişliğin de göreli olabileceğinin** altını çizmiştir. Özbudun ve diğerlerine göre, "*kültürel görelilik*" düşüncesi bağlamında, "*bir toplumun kültürel özellikleri, onun tarihsel evrimi ile çevresel koşullarının eşsiz bir ürünüdür*."[191]

---

[187] Etnosentrizm [İng.: **ethnocentrism**], Barnard ve Spencer tarafından, dünyayı kendi kültürünün perspektifinden görme eğilimi veya kendi kültüründen farklı kültürleri anlayamama şeklinde açıklanmıştır. (Kaynak: Alan Barnard, Jonathan Spencer, **Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology**, London, Routledge, 2002, s. 903.)

[188] Sibel Özbudun vd., **a.g.e.**, s. 75.

[189] **A.e.**, s. 76.

[190] **A.e.**, s. 81.

[191] **A.e.**, s. 82.

Sosyal bilimlerdeki bu "*kültürel görelilik*" düşünceleri de -tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi- 19. yüzyılın düşünce yapısının sorgulanmasına sevk eden düşünsel bileşenlerden olmuştur. 19. yüzyıl Pozitivizmi ile karakterize olan **Batı'nın, gelişme çizgisinin nihai durağı olmayabileceği**; her **kültürün kendine has ve değerli bir kendilik olduğu fikri**; sanatta da sanatın **tek bir makul yolunun olmadığı** ve farklı deneysel girişimlerin, primitif şekillere geri dönüş gibi uygulamaların her birinin **denemeye değer sanatsal kendilikler** olacağı düşüncesi şeklinde tezahür etmiştir.

2.3.6. Psikoloji Bilinçdışına Yönelim, Rüyalar ve "*Ölüm İtkisi*"

19. yüzyıldan 20. yüzyıla dönemeçte, düşünsel arkaplanı başat şekilde etkileyen bileşenlerden bir diğeri, **Sigmund Freud**'un [1856-1939] psikanaliz yöntemiyle karakterize olan **bilinçdışına yönelim** ve **rüyaların psikolojik süreçleri alımlamada önemsenmesi** olmuştur.

Psikanaliz, Sigmund Freud tarafından -öncülü **Josef Breuer** [1842-1925] ve ardılı **Carl Gustav Jung** [1875-1961] ile birlikte- inşa edilmiş bir psikoterapi yöntemi olup, bilinçdışı motivasyonların gün yüzüne çıkarılması ve anlaşılması özüne[192] dayanmaktadır. Breuer'nın nevrozların bilinçdışı süreçlerden kaynaklanabileceğine ilişkin ilk gözlem ve düşüncelerini Freud ile konsülte etmesi üzerine[193], Freud'un bir terapi yöntemi olarak oluşturduğu çalışmalarıyla karakterize olan psikanaliz, 20. yüzyılın başında **bilinçdışına olan ilgiyi artıran** bir bilimsel metot olarak düşünsel alanda önemli bir değişim yaratmıştır. **American Psychological Assosiation**'a göre, psikanalizi diğer psikoterapi yöntemlerinden ayırt eden, özünde taşıdığı, zihinsel etkinliklerin çoğunun bilinçdışı olduğuna ve insanları anlamanın, yüzeydeki davranışların altında yatan bilinçdışı anlamı yorumlamayla mümkün olacağına yönelik inanış olmuştur.[194]

---

[192] David A. Statt, **The Concise Dictionary of Psychology**, 3. ed., London and New York, Routledge, 1998, s. 108.

[193] Bonnie B. Strickland, **The Gale Encyclopedia of Psychology**, 2. ed., Detroit, Gale Group, 2001, s. 97.

[194] American Psychological Association, **APA Dictionary of Psychology**, 2. ed., Ed. Gary R. Vandenbos, Washington DC, American Psychological Association, 2015, s. 854.

Bilinçdışı [Alm. Orij.: **Unbewußtes**], bilinç düzeyinde olmayan, baskılanmış ve engellenmiş dürtü ve arzuları içeren bir psike alanını ifade etmektedir.[195] **American Psychological Assosiation**, terimi, psikenin, farkındalıkla doğrudan erişilemeyen, ancak düşünce ve davranış üzerinde dinamik etkileri olan ve anıları, duygusal çatışmaları, istekleri ve bastırılmış dürtüleri içeren bölgesi olarak tanımlamıştır.[196] Freud, bilinçdışının bilinçle ilişkisini sistematik olarak araştırmıştır. Freud'a göre, insanın bilinçdışı, bilişsel süreçleri üzerinde son derece etkilidir; davranışlarımızın çoğu bilinçdışı düşünceler, istekler, anılar vb. tarafından belirlenir. Öyle ki "***Freudsche Fehlleistung***" [Tr.: "*Freudyen Dil Sürçmesi*"] adı verilen konsepte göre, dil sürçmesi bile rastlantısal bir oluşum değil, insanın bilinçdışından kazara yüzeye çıkan bir ipucudur.[197]

Freud, bilinçdışına ilişkin görüşleri bağlamda, ayrıca, "***İd***" [Alm. Orij.: **Es**], "***Süper-ego***" [Alm. Orij.: **Über-Ich**] ve "***Ego***" [Alm. Orij.: **Ich**] kavramlarını öne sürmüştür. Freud'a göre, "*id*", en derin bilinçdışı yönlendirenlerin bulunduğu alandır. "*Süper-ego*" toplumsal kodların içselleştirilmiş halidir. "*Ego*" ise, kişinin kendi hakkındaki -yani "*ben*" hakkındaki- bilişsel farkındalığıdır. "*Ego*", "*id*" ile "*süper-ego*" arasındaki dengeyi sağlayan bileşen olup, nevroz, "*Ego*"nun "*id*" ile "*süper-ego*" arasındaki uyumu sağlayamamasından doğmaktadır.[198] Freud'un bu kavramlarına ilişkin düşünceleri, "***Das Ich und das Es***"[199] isimli kitabında yer almıştır. Prof. Dr. Çiğdem Kağıtçıbaşı ve Prof. Dr. Zeynep Cemalcılar, Freud'un "*İd-Ego-Süperego*" kavram bileşkesini şu şekilde açıklamıştır:

> "İd, kişiliğin bilinçaltı kısmıdır; temel olarak cinsiyet ve saldırganlık güdülerinden oluşur ve isteklerine doyum arar. Ego, kişiliğin gerçekçi ve ussal öğesidir. Ego bilinçlidir ve id'in isteklerinden toplumca kabul edilenlerin bilinç düzeyine çıkmasına izin verir. Ego'nun hangi isteklerin bilinç düzeyine çıkmasına izin vereceğini, hangilerini ise bilinçaltında tutması gerektiğini belirleyen, süperego'dur. Süperego çocukluk

[195] David A. Statt, **a.g.e.**, s. 134.

[196] American Psychological Association, **a.g.e.**, s. 1119.

[197] David A. Statt, **a.g.e.**, s. 58.

[198] **A.e.**, s. 44.

[199] Sigmund Freud**, Das Ich und das Es**, Leipzig, Wien, Zurich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1923.

evresinde çocuğun büyükleri ile olan etkileşimi sonucu gelişir ve toplumsal yasakları içerir."[200]

Freud'un bilinçdışını keşfine yönelik çalışmaları, 20. yüzyılın başındaki düşünsel alanı derinden etkileyen bir başka düşünsel bileşen olan, **bilinçdışına ulaşmanın yolu olarak rüyaları** ön plana çıkarmıştır. Freud'un rüyalarla ilgili çalışmaları, kendi kişisel süreçleri iç gözlemi ile başlayarak kuramsallaşmıştır. Statt'a göre, Freud, babasının ölümünü takiben gördüğü rüyaları anlamlandırmaya çalışırken kendi bilinçdışı ve rüyaları ile ilgili çalışmaya sevk olmuştur.[201] Bunu takiben hastalarıyla gerçekleştirdiği klinik çalışmalar neticesinde rüyaların "*serbest çağrışım*" [Alm. Orij.: "***freie Assoziation/freie Einfälle***"][202] tekniğiyle analiz edilmesi yaklaşımını geliştirmiştir. Bu bağlamdaki eseri "***Die Traumdeutung***"[203] ["*Rüyaların Yorumu*", Basım: 1900] bu konudaki düşünce ve yöntemini içermiştir. Freud, psikanalizinin önemli bir tekniği olan rüya analizini oldukça önemsemiştir; ona göre, **rüyalar, bilinçdışına giden yoldur** ve **bilinçdışının hiçbir faaliyeti rastgele veya anlamsız olmadığından**, rüyada bulunacak bir simge hasta hakkında önemli bir ipucu verebilir.[204]

Freud'un sunduğu bir diğer kavram "*ölüm itkisi*"dir [Alm. Orij.: "***Todestrieb***"]. Bu kavram, özünde, insanın iki temel itki ile karakterize olduğu düşüncesini taşır: "*yaşam itkisi*" ve "*ölüm itkisi*".[205] "*Ölüm itkisi*", bilinçdışına konumlanmış olup, insanın kendini yok etme arzusu olarak tanımlanabilir. "***The Cambridge Dictionary of Psychology***"ye göre, Freud'un "*ölüm itkisi*" kavramı, bireyin temel ihtiyaçlarından birinin 'ölmek' olduğu düşüncesine dayanmaktadır ve yaşamanın zorluklarını bırakıp ölümün dinginliğine kavuşma isteğini temsil eder. Freud ölümü bu şekilde bir ihtiyaç olarak görmüş ve tüm canlıların ölüme yönelik temel bir özlemi olduğunu; ve ölüm

---

[200] Çiğdem Kağıtçıbaşı ve Zeynep Cemalcılar, **Dünden Bugüne İnsan ve İnsanlar: Sosyal Psikolojiye Giriş**, 16. bs., İstanbul, Evrim Yayınevi, 2014, s. 221.

[201] David A. Statt, **a.g.e.**, s. 57.

[202] Bu teknikte, kişinin, psikiyatrın herhangi bir rehberliği olmadan düşüncelerinin akışına kapılması ve bunları dile getirmesi istenir. Bu sayede serbest çağrışımlardan bilinçdışının yüzeye çıkan çatışma alanları ve rahatsızlıklar hakkında ipuçlarını keşfedilmeye başlanır. (Kaynak: David A. Statt, **a.y.**)

[203] Sigmund Freud, **Die Traumdeutung**, Leipzig und Wien, Franz Deuticke Verlag, 1900.

[204] David A. Statt, **a.g.e.**, s. 42.

[205] **A.e.**, s. 35.

itkisinin tıpkı yaşam itkisi gibi **psikenin olağan bir unsuru** olduğunu savunmıştur.[206] Bu önerisi bağlamında, "*ölüm*" kavramının insan doğasının bir parçası olan olağan bir dürtü olarak yaşam ile bir arada sunulması, bu dönemdeki diğer yaklaşımlarla da birleşince (Nietzsche'nin bir sonraki bölümde ele alınan, ölümü insanlığın yenilenmesi bağlamında konumlayan görüşü gibi) dönemin sanatsal alanında ölümün tematik bir eksene yerleşmesini de beraberinde getirmiştir.

19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın başını derinden etkileyen Freudyen **bilinçdışı çalışmaları**, düşünsel alandaki diğer bileşenlerle (görelilik düşünceleri, "*odyofonik*" medya gibi) bir araya geldiğinde, insan bilincine, yüzeyde görünen gerçeğe ve dolayısıyla sanatta yüzeyde görünenin taklidine dayalı gerçekçiliğe duyulan inancın indirgenmesine neden olmuş ve **bilinçdışına ilginin artması**nda, **yüzeyde görünenin ardındaki gerçeğe yönelme**de ve **bunlara ilişkin bir sanat arayışı**nın oluşmasında etkili olmuştur. **Rüyaların bilinçdışının gizemini ele veren süreçler olarak ele alınışı** ile ise, rüyalara olan ilgiyi artırmış; bu, özellikle ekspresyonist sanat akımında etkili olarak, ekspresyonist eserlerde, **rüyaların konu edilmesi**, **rüya atmosferi** ve **düş dramaturjisinin yaratımı** gibi bir dizi karakteristik düşünsel ve yapısal unsurun kullanımını tetiklemiştir. **Freudyen dil sürçmesi**nin ardında yatan, insanın bilinçdışından kazara yüzeye çıkan ipuçlarının rastlantısal olmadığı düşüncesinin de, ekspresyonist sahnelemede örneklendiğini söylemek mümkündür: Ekspresyonist sahnelemede, -bilişsel süreçlerden ayrıksı durmasıyla dil sürçmesine benzerlik teşkil eden mimik ve jestler ile yaratılan- **bilinçdışı anlatısının yaratımında bedensel 'eleverenlerin' kullanımı** söz konusudur.

Bu başlıkta incelenen düşünsel arkaplan, temelde, 19. yüzyıl gerçekçiliğin sorgulanması ve yeni sanatsal arayışların tetiklenmesinin arkaplanını meydana getirmektedir. Bu düşünsel arkaplan ve ilk başlıktaki tarihsel arkaplan bağlamında, 19. yüzyıl gerçekçiliği sorgulanmaya başlamış, ilk elden **karşı-gerçekçi eğilimler** 19. yüzyıl gerçekçiliğine açılımlar getirmiş; 20. yüzyılın başında ise birer sanatsal hareket olarak **avant-garde** akımlar ortaya çıkmıştır. Bir sonraki bölümde, söz konusu **avant-garde** akımların içerisinde yer alan Ekspresyonizmin, sanat ve tiyatro düşüncesi ile Alman ekspresyonist dramasının düşünsel ve yapısal özellikleri incelenecektir.

---

[206] David Matsumoto, **The Cambridge Dictionary of Psychology**, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, s. 150.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ALMAN EKSPRESYONİST DRAMASININ DÜŞÜNSEL ÖZELLİKLERİ

Bir önceki başlıkta incelenen tarihsel ve düşünsel arkaplana koşut olarak, sanatsal alanda, 19. yüzyıl gerçekçiliğine ve yerleşik sanat değerlerine alternatif sanatsal yaklaşımlar türemiştir. İlk olarak **karşı-gerçekçi** akımlar olan Sembolizm, Estetizm ve Yeni Romantizm ortaya çıkmıştır:

> "19. yüzyılın sonlarında realist tiyatro anlayışına karşı çıkan yeni eğilimlerin oluştuğu görülür [...] Karşı gerçekçi eğilimler olarak nitelendirilen bu akımların toplumsal arka planında endüstrileşmenin artan etkisi ile ortaya çıkan sorunlar vardır. Buna koşut olarak gittikçe zenginleşen orta sınıfın incelikten yoksun sanat anlayışı aydın sanatçıların tepkisine neden olmaktadır. İnsan aklına güvenin azaldığı bu dönemde, Pozitivizm'e karşı mistik eğilimlerin yeniden güç kazandığı görülür."[207]

Böylelikle, sanat ve tiyatro tarihi, en başat 'gerçek/karşı-gerçek' dönemeçlerinden birine tanık olmuştur. Bu dönemeçte, tiyatro alanında gerçekçilikten farklılaşan oyun yazımı, sahneleme ve oyunculuk açılımları modern tiyatronun inşasına katkıda bulunulmuştur:

> "19. yüzyılın sonlarında gerçekçi akımın güçlenmesi ile birlikte ortaya çıkan karşı-gerçekçi eğilimler tiyatronun özünü de, biçimini de, çalışma yöntemini de, oyunculuk ve yönetmenlik tekniklerini de, seyirci oyun ilişkisini de yeniden yorumlamış, farklı önerilerde bulunmuşlardır. Bunların tümünü "karşı-gerçekçi düşünceler" başlığı altında toplayabiliyoruz. […] Karşı-gerçekçi düşünceler uygulamalarla bütünleştirildiğinde tiyatro sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Bu yeni soluk, 1. Dünya Savaşı ve sonrası dönemde daha yeni, daha cüretli denemelere [*avant-garde* akımlar kastedilmektedir] girilmesini sağlamıştır. […] gerçekçiliği sınırlı bulan deneysel çalışmalarda yeni yöntemler geliştirilmiştir."[208]

Karşı-gerçekçi yönelimlerden Estetizm, sanatı modern hayattan ve çirkin toplumsal gerçeklerden ayırmaya çalışmış; Sembolizm, materyal gerçekliğin ötesindekini duyumsatmaya yönelmiş; Yeni Romantizm ise, romantik İdealizmi yeniden canlandırmayı amaç edinmiştir.

---

[207] Tufan Karabulut, **a.g.e.**, s. 74.

[208] Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 235.

Karşı-gerçekçileri takiben, 1900'lerin başında, kararlı birer sanatsal hareket olan Sürrealizm, Ekspresyonizm, Dadaizm ve Fütürizm gibi **avant-garde** akımlar ortaya çıkmıştır. **Avant-garde** akımlar, karşı-gerçekçilerin hazırladığı zemin üzerinde, daha kararlı atılımlar ve daha cesur denemeler yapmışlardır. Karşı-gerçekçilerden farklı olarak, sanatı hayattan ayırmak, estetize etmek, sembollerle bezemek gibi açılımlar dışında ve bunlara ek olarak; tiyatrodaki deneylerini başat bir dönüşümün temeli olarak kullanmaya çalışmış ve tüm Batı tiyatrosu kurumuna meydan okumuşlardır:

> "[…] avant-garde öncelikle karşı olunanlar paydasında birleşmiş görünen bir bütündü: Toplumsal kurumların ve yerleşik sanatsal göreneklerin reddi ve (var olan düzenin bir temsilcisi olarak) seyirci karşıtlığı. […] Avant-garde, temelde oldukça felsefi bir gruplamadır. Hareketin üyeleri, Batı toplumuna karşı gösterdikleri özel bir tavırla, belli bir estetik yaklaşımla ve teatral gösterimin doğasını dönüştürme amacıyla birbirlerine bağlıdırlar. […] [Avant-garde'ın] En bildik özelliği […]: Burjuvaziyle bütünleşen her şeyin ve aynı zamanda da toplumsal örgütlenmenin ve sanatsal konvansiyonların, estetik değerlerin ve maddi ideallerin, sözdizimselliğin ve mantığın reddi."[209]

Onlar, izleyicilerine anlamsızlığı sunarak, kökten yeni anlamlar oluşturma sürecine dahil etmeye çalışmıştır. Bu motivasyonla, ana akım tiyatro anlayışı parçalamış, mekânsızlaştırmış, zamansızlaştırmış, kolajlar haline getirilmiştir:[210]

> "20. yüzyıl tiyatrosunun karakteristik özelliğini realist-natüralist tiyatronun yansıtmacılığının ve Sembolizm'in gizemli gerçeği sezdirme anlayışının ötesinde bir sanat görüşü belirler. Oyun yazarlığından yönetmenliğe, oyunculuktan sahne tasarımına kadar tiyatronun tüm unsurlarında yeni anlatım biçimleri geliştiren bu anlayışa "Avant-Garde Tiyatro" diyoruz."[211]

Askeri terminolojide "*öncü birlik*" anlamına gelen **avant-garde** kavramı, savaş alanında en önden giden ve en erken hayatını kaybeden askeri birliklere atıf yaparak, 20. yüzyılda ardı ardına ortaya çıkıp öncü fikirler ve uygulamalar ortaya koyan ve 15-20 yıllık süreler içerisinde alevi sönen, ancak modern sanat üzerindeki etkisi baki kalan akımlara atıf yapmaktadır:

1878'de İsviçre'de L'Avant-Garde [Öncü Birlik] adlı kısa erimli anarşist dergiyi yayımlayan Bakunin tarafınfan askeri terminolıojiden ödünç alınan bu tanımlama, ilk

---

[209] Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro: 1892-1992**, 2.bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010, s. 14-19.

[210] Phillip B. Zarilli v.d., **a.g.e.**, s. 320.

[211] Tufan Karabulut, **a.g.e.,** s. 84.

kez onun destekçileri tarafından sanat için kullanılmıştır. […] onları tanımlamak adına "izm"ler kullanlmıştır: […][212]

Ekspresyonizm, **avant-garde** akımların içerisinde, 20. ve 21. yüzyıl sanat ve tiyatro tarihini başat şekilde etkileyerek, modern tiyatronun zeminine önemli kilometre taşlarını yerleştiren ve etkisi günümüze uzanan akımlardan biridir. Ekspresyonist sanat, 20. yüzyılın başında, Alman İmparatorluğu coğrafyasında, -başta Berlin olmak üzere Dresden, Münih, Leipzig ve Viyana gibi-[213] çeşitli şehirlerde yapılanmaya başlamıştır. Akım, temelde diğer **avant-garde** akımlarla ortak bir düşünsel özü -yukarıda sözü edilen **19. yüzyıl gerçekçiliğinin reddi, yerleşik sanat formunun yıkımı ve sanatın köklü değişimine yönelik düşünsel öz-** paylaşmaktadır. Özel olarak ele alındığında ise, Alman tarihsel ve düşünsel arkaplanına koşut bir dizi düşünsel ve yapısal unsur ile karakterize olmuştur. Bunlar, sıradaki alt başlıklarda, Ekspresyonizm ve sanat düşüncesi; akımın içerisinden gelişen ekspresyonist dramanın tiyatro düşüncesi; ve buna koşut olarak drama alanında şekillenen düşünsel ve yapısal özellikler çerçevesinde incelenecektir.

[212] Christopher Innes, **a.g.e.**, s. 13-14.

[213] Neil H. Donahue, **A Companion the Literature of German Expressionism**, New York, Camden House, 2005, s. 5.

3.1. EKSPRESYONİZM VE SANAT DÜŞÜNCESİ

Ekspresyonizm [Alm.: **Expressionismus**] terimi, "***expression***" kelimesi ile "***-ismus***" çekimini içermektedir. "***Expression***", "*ifade*", "*ifade etmek*", "*dışa vurmak*" anlamlarını taşımaktadır. Terim, Türkçe'ye "***dışavurumculuk***" şeklinde çevrilmiştir.[214] Şener'e göre, "*dışavurumculuk*" ifadesi, "*iç yaşananın dışa vurulması*"nı ifade etmede kullanılmaktadır.[215] Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlüğü'nde "*dışavurumculuk*", "*olayların, varlıkların gerçekten olduğu gibi değil de sanatçının iç dünyasına göre anlatılması anlayışına dayanan sanat akımı*"[216] olarak tanımlanmıştır. Taner, And ve Nutku ise akımı, "*sanat alanında genel olarak iç yaşantının ve iç gerçeğin dışa vurulması*"[217] şeklinde tanıtmıştır. Richard da akımın 'dışavurum' niteliğine odaklanmıştır: "*Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fışkırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir.*"[218] Antmen'e göre Ekspresyonizm, sanatçıların, "*dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumuna yönelmeleridir*".[219] Çakmak'a göre ise, Ekspresyonizm, "*iç dünyada, bilinçaltında saklı kalan duygu ve düşünceleri açığa çıkartmak ve ifade etmek'*"tir.[220] Burada yer verilenler ile literatürdeki diğer tanım ve açıklamalar gözden geçirildiğinde, Ekspresyonizm, en temel ifadeyle, **dış yaşam gerçeğinin sanatçının iç dünyasında yarattığı etkinin dışavurumu ile karakterize olmuş** bir 20. yüzyıl **avant-garde sanat akımıdır**.[221]

---

[214] Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, 9. bs., C:2, Haz. İ. Parlatır, N. Gözaydın, H. Zülfikar, B. T. Aksu, S. Türkmen, ve Y. Yılmaz, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998, s. 686.

[215] Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 249.

[216] Türk Dil Kurumu, **a.g.e.**, s. 578.

[217] Haldun Taner vd., **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumları Yayınları, 1966, s. 33.

[218] Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, 3. bs., Çev. B. Madra, S. Gürsoy, ve İ. Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s. 7.

[219] Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 2. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009, s. 33.

[220] Banu Çakmak, "Tiyatroda Ekspresyonizm Akımı ve Leopold Jessner'in Shakespeare Oyunlarına Yönelik Ekspresyonist Sahneleme Çalışmalarından Örnekler", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi** (19), 2015, s. 32.

[221] Simay Yılmaz, "Ekspresyonist Tiyatro: Ekspresyonizm Sanat Akımının Tiyatro Sanatına Etkisinin Oyun Yazımı ve Sahneleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi", **Konservatoryum - Conservatorium**, 9(1), 2022, s. 6.

Ekspresyonizm; Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi diğer **avant-garde** akımlar ile birlikte 20. yüzyılın öncü sanat akımlarından olmuştur. Akım, Alman İmparatorluğu coğrafyası ve çevresinde gelişmiş; Alman edebiyatı (Thomas Mann, Heinrich Mann, August Stramm vd.), müziği (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern), mimarisi (Gropius ve Bauhaus) ve filmi (Robert Wiene'nin "***Das Kabinett des Dr. Caligari***"si, Fritz Lang'ın "***Metropolis***"i) ile yakından ilişkilendirilmiştir.[222] Akım, en başta resim sanatı ile karakterize olmuştur:

Ekspresyonizm teriminin, bu sanatsal akımı tanımlamada ilk olarak ne zaman kullanıldığı konusu kesinlik kazanmamıştır. Stylan'a göre, önceleri, terimin Fransız ressam Julien-Auguste Hervé tarafından 1901 yılında kullanıldığı düşünülmüştür.[223] Ressam Hervé, Paris'te **Salon des Independants**'da açtığı sergiye "***Expressionismes***" [Tr.: "*Dışavurumlar*"] ismini vermiştir. Ancak John Willett terimin yarım yüzyıl öncesinden kullanılmış olduğunu ifade etmektedir. Willett'e göre, "*ekspresyonist*" terimine ilk referans, 1850 Temmuz'unda yayınlanan "***Tait's Edinburgh Magazine***"de bulunmaktadır: "*the expressionist school of modern painters*".[224] Ancak, terimin ilk kullanımı konusunda farklı görüşler bulunsa da; Ekspresyonizm olarak bilinen akımın ilk kez **güzel sanatlar alanında ortaya çıktığı**[225] ve "*ekspresyonist*" teriminin, **1900'lerin başında**, Van Gogh ve Henri Matisse gibi ressamların eserlerini **empresyonist [Tr.: izlenimci] sanattan ayırt etmede** kullanılarak literatürdeki tanınırlığını edindiği konusunda genel bir fikir birliği bulunmaktadır.

Benson'a göre, 1905 yılı Ekspresyonizmin doğuşunu kutlamak için uygun bir tarihtir. Çünkü o yıl, **Salon d'Automne** isimli bir Paris sergisi -renk ve forma yeni ve alışılmışın dışındaki yaklaşımları nedeniyle eleştirmenler tarafından "***Les Fauves***" [Tr.: "*Vahşi Hayvanlar*"] olarak etiketlenmiş olan- Matisse, Dufy, Derain ve Rouault gibi ressamları bir araya getirmiştir.[226]

---

[222] Renate Benson, **German Expressionist Drama: Ernst Toller and Georg Kaiser**, London, Macmillan Press, 1984, s. 2.

[223] J. L. Stylan, **Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre**, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, s. 1.

[224] John Willett, **Expressionism**, London, Weidenfeld and Nicolson, 1970, s. 25.

[225]Renate Benson, **a.g.e.**, s. 1.

[226] **A.y.**

Aynı yıl [1905] Almanya'nın Dresden kentinde aralarında **Kirchner, Schmidt-Rottluff** ve **Heckel**'in bulunduğu bir grup ressam "***Die Brücke***"yi [Tr.: "*Köprü*"] kurmuşlardır. Kirchner'e göre, grubun adı, "*geleceğe atılan bir köprü*"ye atıf yapmaktadır. Diğer yandan, Nietzsche'nin "***Brücke zum Übermenschen***" [Tr.: "*Üstün İnsana Uzanan Köprü*" ("*Böyle Buyurdu Zerdüşt*" isimli eserinde kullanılmaktadır)] ifadesine gönderme yapmaktadır.[227] Grup, 1911'de, sanatın başkenti olarak Paris'in yerini almakta olan Berlin'e taşınmıştır. **Die Brücke** sanatçıları resimlerinde, -parlak, zıt renkler ve yeni şekiller kullanarak- doğaya (hayvanlar, çiçekler, deniz gibi) ve **insan doğasının temel ilkel zevkleri**ne (dans, müzik ve erotizm gibi) ilişkin algılarını **esrik ve primitif bir stilde** ifade etmişlerdir. Bunun yanı sıra, insan doğasının özündeki iyiliğe olan içsel inançlarından birçok dini resim doğmuş ve İsa figürü bunun temsilcisi olmuştur.[228] Diğer yandan, Kirchner'ın "***Die Straßenszenen***" [Tr.: "*Sokak Sahneleri*"] isimli resim grubunda görülebileceği gibi, **yozlaşmış, sahteleşmiş ve yabancılaşmış insanlarıyla çöküşe giden dünyanın olumsuz vizyonları**nı da yansıtmışlardır.

İkinci bir ekspresyonist ressam grubu olan "***Der Blaue Reiter***" [Tr.: "*Mavi Süvari*"] 1911 yılında, **Kandinsky, Klee, Marc, Macke** ve **Lawlensky** tarafından Münih'te kurulmuştur. Bu gruptaki sanatçılar resim sanatını, ilkel kökenlere dokunarak yeniden canlandırmayı amaçlamışlar ve soyutlamadan yararlanmışlardır.[229] Buna ek olarak, **sanatçının dışsal kurallar tarafından değil iç dünyası tarafından yönlendirilmesini** ve **sanatları birbirleriyle ilişkilendirmenin gerekliliğ**ini savunmuşlardır. Örneğin, besteci Arnold Schönberg'in arkadaşı olan Wassily Kandinsky, müzik dinamiklerini renklerle ifade etmek istediğine dikkat çekmek için resimlerini "*İmprovizasyon*" veya "*Kompozisyon*" olarak adlandırmıştır.[230] Grubun öncü sanatçısı Kandinsky, sanata ilişkin fikirlerini "***Über das Geistige in der Kunst***"[231] [Tr.: "*Sanatta Tinsellik Üzerine*", 1912] isimli yazısında ana hatlarıyla

---

[227] Gabriele Crepaldi, **ArtBook Ekspresyonizm: Sanatçılar, Gruplar, Başyapıtlar**, Çev. Durdu Kundakçı, Ankara, Dost Kitabevi, 2004, s. 17.

[228] Renate Benson, **a.g.e.**, s. 2.

[229] **A.y.**

[230] **A.g.e.**, s. 3.

[231] Wassily Kandinsky, **Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei**, München, R. Piper & Co. Verlag, 1912.

açıklamıştır. "***Die Brücke***" gibi, "***Der Blaue Reiter***"nın çalışmaları da 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle sonlanmıştır.

Sanat tarihçisi Wilhem Worringer tarafından 1907 yılında kaleme alınan ve 1908 yılında yayınlanan, "***Abstraktion und Einfühlung***" [Tr.: "*Soyutlama ve Özdeşleşme*"], akımın kuramsal temeline yerleşen çalışmalardan bir diğeridir. Worringer, bu çalışmasında, iki temel tutum olarak **soyutlama** ve **özdeşleşme**yi öne çıkarır. Soyutlamayı, daha çok ilkel sanatta karşımıza çıkan estetik tutum, özdeşleşmeyi ise gerçekçilik ile karakterize olan estetik tutum olarak tasvir eder. Modern toplum ve endüstri çağı özdeşleşme olanağını ortadan kaldırmıştır. Özdeşleşmeyi olanaklı kılan sanatsal tutum estetik soyutlamadır. Worringer, estetik soyutlamanın dış dünyanın kaosunu yenmede tek sanatsal yol olduğunu savunur.[232]

Ekspresyonizm, resim sanatında ortaya çıkışından sonra, ikinci olarak, edebiyat ve şiire nüfuz etmiştir. Jakob van Hoddis'in 1910 tarihli "***Weltende***" [Tr.: "*Dünyanın Sonu*"] şiiri, edebiyatta Ekspresyonizmin en eski örneklerinden biridir. Bunun gibi ilk örneklerde, Ekspresyonizmin edebiyattaki kuralları belirli ve net olmamakla birlikte, eserlerde şu ortak amaç ve fikirler ön plana çıkmıştır: **Gelenekten kopma zorunluluğu**, **yeni bir dil ihtiyacı** ve **insanlığın yenilenmesi** fikri.[233] Bu dönemin -edebiyat ve şiirde Ekspresyonizmin başlangıcıyla ilişkilendirilen- yazarları **Heym, Trakl, Stadler, Stramm, Lichtenstein** olup, eserlerinin içeriğine bakıldığında, **burjuva toplumunun eleştirisi** ile **insanlığın çöküşü** temaları; biçimde ise, **kuralsızlık** ve **görünüşte bağlantısız dizelerin ve imgelerin kullanımı** ile dilde **kesik kesik telegraf tarzı bir stil** (August Stramm ile karakterize olmuştur) dikkat çekmektedir.

Ekspresyonizmin sıradaki durağı, **çoğu şair ve/veya ressam olan oyun yazarlarının elinde gelişen ekspresyonist drama** olmuştur. Bu alandaki gelişme August Strindberg ve Frank Wedekind'in öncül eserlerini takiben ilk bilinçli ekspresyonist drama eserlerinin üretildiği 1910'lu yıllarda başlamıştır. **Oskar Kokoschka**, **Reinhard Johannes Sorge** ile karakterize olan bu ilk girişimleri, **Ernst Barlach, Walter Hasenclever**, **Georg Kaiser** ve **Ernst Toller** gibi oyun yazarlarının eserleri izlemiştir. Oyun yazımında benimsenen düşünsel ve biçimsel özellikler, resim

[232] Wilhelm Worringer, **Abstraktion und Einfühlung,** München, R. Piper & Co. Verlag, 1908.

[233] Renate Benson, **a.g.e.**, s. 6.

ve edebiyatta başlayan özün üzerinde yaratılan açılımlarla karakterize olmuştur. Bunlar, tezin odak noktasını oluşturduğundan tezin bölümleri içerisinde detaylı şekilde işlenecektir. Ekspresyonizmin drama alanındaki tarihsel süreci ve dönemleri için tezin beşinci bölümünü ["*5. Alman Ekspresyonist Dramasının Dönemleri*"]; düşünsel örüntüleri için bu bölümdeki "*3.2. Tiyatro Düşüncesi*", "*3.3. Düşünsel ve Tematik Örüntüler*" başlıklarını ve yapısal özellikleri için ise tezin dördüncü bölümü ["*4. Alman Ekspresyonist Dramasının Yapısal Özellikleri*"] inceleyiniz.

Ekspresyonist dramayı takiben **ekspresyonist sahneleme** ve **film,** akımın diğer başat deneme alanları olmuştur. Ekspresyonist drama için yeni sahneleme teknikleri geliştirilmiştir. Bunlar üzerinde, "***La Mise en Scène Du Drame Wagnérien***" [1895] ve "***La Musique et La mise en Scène***" [1899] gibi teori ve uygulama çalışmalarıyla **Adolphe Appia** bir öncül olarak etkili olmuştur. Appia, "*ritmik uzamlar*" adı verilen ve oyuncunun sahne üzerindeki hareketini özgürleştiren merdivenler, rampalar, platformlar içeren dikey uzamsal dekor tasarımı ve ışığın yorumcu olarak önemini vurgulayışı ile ekspresyonist sahne plastiğinin gelişmesine katkı sağlamıştır.[234] 20. yüzyıl Almanyası'nın ünlü yönetmeni **Max Reinhardt** ise, ekspresyonist sahnelemede başat öneme sahip olmuştur. Ekspresyonist sahnelemeyi geliştiren diğer önemli isimler **Falckenberg, Hellmer, Fehling, Martin** ve **Jessner**'dir. Bunların içerisinde Leopold Jessner, "***Jessnertreppen*"** [Tr.: "*Jessner merdivenleri*"] olarak bilinen uygulamasıyla önem kazanmıştır.

Özellikle film tekniklerinin geliştiği 20'li yıllarda ise ekspresyonist sessiz film yapımı, akımın deneme alanlarından sonuncusu olmuştur. Bu alanda ön plana çıkan öncü filmler, "***Das Cabinet des Dr. Caligari***" [Yön.: Robert Wiene, 1920]; "***Von Morgens bis Mitternachts***" [Yön.: Karlheinz Martin, 1920], "***Metropolis***" [Yön.: Fritz Lang, 1927] olup, bu alan yolculuğunu, ABD gibi farklı ülkelerde sürdürmüştür.

Buraya kadarki bölümde, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin sorgulanmasının tarihsel ve düşünsel arkaplanına koşut olarak **avant-garde** akımların ortaya çıkışının ardından, Ekspresyonizmin ortaya çıkışı ve farklı sanat alanlarındaki yolculuğu ve sanat düşüncesi bağlamında bilgi verilerek akımın düşünsel özü hakkında bir çerçeve oluşturulmuştur. Şimdi, akımın tiyatro düşüncesine yakından bakalım:

---

[234] Simay Yılmaz, **a.g.e.**, s. 16.

3.2. TİYATRO DÜŞÜNCESİ

Ekspresyonizmin resim alanında yapılanmaya başlayan kuramsal yaklaşım ve uygulamaları, drama alanına; **özün biçimi oluşturması**, **gerçekçiliğin reddi**, **tinsel olana yönelim** ve **soyutlamanın kullanımı** şeklinde nüfuz etmiştir. Ancak ekspresyonist dramanın düşünsel çerçevesinin tek kaynağı resim alanında ortaya çıkan yaklaşımlar değildir. Ekspresyonist dramanın düşünsel çerçevesinin oluşmasında hem tarihsel ve düşünsel arkaplandaki gelişmeler, hem de spesifik olarak **ekspresyonist dramayı etkileyen felsefi/sanatsal görüşler** etkili olmuştur:

Tarihsel arkaplanda, modern toplumun endüstrileşme, Kapitalizm, kentleşme gibi unsurlarının arazlarının ortaya çıkarak başat hale gelmesi, ekspresyonist dramayı, bireyin bunlara koşut iç hezeyanlarını sergilemeye yöneltmiştir. Modern toplumda bireyin yabancılaşması ve yalnızlaşması ile anlam arayışı eserlerin ortak teması haline gelmiştir. Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu'nun baskıcı toplumsal yapısından duyulan rahatsızlık, ekspresyonist dramada bir başkaldırı ve isyan ruhu ile karakterize olmuştur. Yine tarihsel arkaplandaki savaşlar ve sınıf/görüş/birey-toplum çatışması, eserlerin bu temalara yönelmesine sebep olmuştur. (Tarihsel arkaplana koşut tema değişimleri tezin beşinci bölümünde derinlemesine incelenmiştir.)

Düşünsel arkaplanda ise, bir önceki bölümde ele alınan, 19. yüzyıl Pozitivizmini sorgulatan alternatif bilimsel görüşler, psikoloji bilimindeki Freudyen gelişme, sosyal bilimlerdeki "*görelilik*" düşüncesi, "*odyofonik*" medyanın keşfi vb. bir dizi gelişme bulunmaktadır. Bu düşünsel arkaplan, -her akımda farklı uygulamalar doğurmakla birlikte- 19. yüzyıl gerçekçiliğinden uzaklaşma bağlamında, tüm **avant-garde**'ların ortak paydasıdır: 19. yüzyılın sonundan itibaren toplumsal ve düşünsel alanda meydana gelen hoşnutsuzluğun, süregelen değerlere -dolayısıyla süregelen sanatsal geleneğe- olan inancın sarsılmasına neden olmuş ve **avant-garde** sanatçıları yeni yönelimlerin arayışına sevk etmiştir. Ekspresyonist dramaya ise, spesifik olarak, 19. yüzyıl gerçekçiliğine karşıt tavırda, **bilinçdışını ve içsel süreçleri önemseyen**, **mantıksallığın yerine duyusallığı** getiren ve seyircide **taklide dayalı bir yanılsama** yaratmak **yerine eserin düşünsel özünü duyumsatacak** bir **esrik pathos yaratma** yaklaşımının inşası şeklinde etki etmiştir.

Buna ek olarak, ekspresyonist tiyatro düşüncesinin özünde, **Friedrich Nietzsche**'nin, 20. yüzyıl Alman sanatçıları üzerindeki başat etkisi ile karakterize olan birtakım felsefi/sanatsal görüşleri bulunmaktadır. Bunlar diğer Avrupa **avant-garde**'larından steril kalmamakla birlikte, spesifik olarak ekspresyonist dramanın düşünsel özüne etki etmiştir:

3.2.1. F. Nietzsche: Tragedyanın Diyonizyak Özünün Yeniden Doğuşu

Bu dönemde Nietzsche'nin Alman yazarlar ve sanatçılar üzerindeki etkisi başattır[235] ve bu etkiyi inşa eden eserlerinden ilki "***Die Geburt der Tragödie***"[236] [Tr.: "*Tragedyanın Doğuşu*", 1872] isimli dramatik teori eseridir. Eser "***aus dem Geiste der Musik***" [Tr.: "*Müziğin Ruhundan*"] altbaşlığını taşımakta ve Nietzsche'nin eserdeki temel dramatik yaklaşımının altını çizmektedir. Bu eserde, Nietzsche, tragedyanın özündeki iki karşıt güç olarak Apollon ve Dionysos'un ayrımı ve bunların süregelen yaşam ve sanat tarihi bağlamında değerlendirilmesi üzerine bir felsefe kurgulamıştır. Esere göre, sanat, Antik Yunan'da, Apollonist olan [Alm. Orij.: **Apollinischen**] ve Diyonizyak olanın [Alm. Orij.: **Dionysischen**] karşıtlığının biraradalığına dayalı olarak gelişmiştir. Antik Yunan'daki bu iki sanat tanrısı [Alm. Orij.: **Kunstgottheiten**] iki farklı dürtü/tutum ile karakterize olmuştur: Apollon, sanattaki güzellik, ölçü, görünüş vb.'ni, Dionysos ise, esrime, acı, coşkunluk vb.'ni temsil etmektedir. Apollonist olan; etik, ölçülü olan ve estetik güzelliği gözetendir. Diyonizyak olan ise; şenlikle, esrimeyle, sınırsızlıkla karakterize olmuştur.

Nietzsche'ye göre, Antik Yunan'da **tragedya**, bu iki karşıt gücün birlikteliği ve mücadelesinden gelişmiştir: Antik Yunan tragedyasının özünde hem Diyonizyak esrime [koro bölümleriyle karakterize olmuştur] hem de Apollonist görselleştirme [diyalog bölümleriyle karakterize olmuştur] bulunmaktadır. Dahası, tragedyanın kökenindeki **dithyrambos korosu** salt Diyonizyak karakterde olup, Apollonist bağlam, koronun **tragedya** isimli dramatik türe evriminde eklemlenmiştir. Ve tragedya temelde, **dithyrambos korosunun bölümlerinde duyumsatılan Diyonizyak özün, Apollonist diyalogda somutlaştırılması**nı içeren bir yapıdır:

---

[235] John Willett, **a.g.e.**, s. 20-21.

[236] Friedrich Nietzsche, **Die Geburt der Tragödie: Aus dem Geiste der Musik**, Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch, 1872.

> "Yunan tragedyasını, her zaman yeniden Apolloncu bir imgeler dünyasıyla boşalan Dionysosçu koro olarak anlamak durumundayız. Tragedyanın örüldüğü koro bölümleri adeta tüm o diyalog denilen şeyin, yani sahne dünyasının tümünün, asıl dramanın ana karnıdır. Birbirini izleyen çok sayıda boşalmada, tragedyanın bu ilk-temeli, dramanın o vizyonunu yayar: bu vizyon kesinlikle bir düş görüntüsüdür ve bu bakımdan epik doğası taşır, diğer yandan ise, Dionysosçu bir durumun nesneleşmesi olarak, Apolloncu görünüşte kurtulma değildir; tam tersine, bireyin parçalanmasını ve ilk-varlıkla bir olmasını serimler. Böylelikle drama Dionysosçu bilgilerin ve etkilerin Apolloncu somutlaştırılmasıdır ve bu sayede adeta aradaki muazzam bir uçurumla destandan ayrılır."[237]

Dithyrambos korosu, yani Yunan tragedyasının korosunun öz prototipi, tragedyada heyecanlanmış koro ve seyirci kitlesinin simgesi ve temsilidir. Modern sanat algımızdaki korodan farklı ve kritik bir konumdadır. Eserlerin özündeki birincil unsur bu trajik koro ve müziğidir:

> "Bizler, bir koronun, özellikle opera korosunun modern sahnedeki konumuna alışkın olduğumuz için Yunanlıların trajik korosunun asıl "eylem"den daha eski, daha ilksel, daha önemli olduğunu asla kavrayamadık. […] koronun yalnızca düşük, hizmetçi varlıklardan, işte ilkin yalnızca teke türünden satirlerden oluşturulmuş olmasını bir türlü bağdaştıramadık, sahnenin önündeki orkestra bizim için hep bir sır olarak kaldı; şimdi ise sahnenin eylemle birlikte, temelinde ve başlangıçta yalnızca vizyon olarak düşünüldüğü, biricik "gerçeklik"in tam da bu vizyonu kendisinden üreten ve dansın, sesin ve sözün tüm simgeselliğiyle o vizyondan söz eden koro olduğu kavrayışına vardık."[238]

Nietzsche'ye göre, **Antik Yunan sahnesi temelde bir vizyonu sunmaktadır**; sahnedeki gerçeklik bu vizyondur. Bu vizyonu üreten ise müzik, söz ve dansı kullanan koro öğesidir. Koro, Antik Yunan tiyatrosuna eklemlenmiş değildir; aksine onun özünü oluşturmaktadır. Oyuncularla karakterize olan Apollonist diyalog yazımı ise, koronun taşıdığı özün cisimleştirilmesi/somutlaştırılması görevini edinmiştir. Tiyatro sanatının kökeninde bulunan tragedya, özünde dithyrambos korosunu barındırmaktadır ve kökeninde yanızca dithyrambos korosundan oluşmaktadır. Oyun kişileri ve diyaloğun eklemlendiği drama formu ikincil olarak gelişmiştir. Bu ikinci aşamada, koro, seyirciyi Diyonizyak özle buluşturma görevini üstlenmiştir:

> "[…] başlangıçta tragedya yalnızca "koro"dur, "drama" değildir. Daha sonra tanrıyı gerçek bir tanrı olarak gösterme, vizyon figürünü, ululayıcı çerçevesiyle birlikte, her gözün görebileceği biçimde serimleme denemesi yapılmıştır; böyle başlar dar anlamda "drama". Şimdi dithyrambik koronun görevi, dinleyicilerin ruh halini, trajik

[237] Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, 13. bs., Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021, s. 54.

[238] **A.e.**, s. 54.

> kahraman sahnede göründüğünde, […] adeta kendi büyülenişlerinden doğmuş bir vizyon figürü görecekleri ölçüde Dionysosça coşturmaktır."[239]

Antik Yunan korosu, bir dramatik tür olan tragedya formu içerisinde artık tiyatro tanrısı Dionysos'un simgesi niteliğindedir; diyonizyak özü, esrimeyi, doğayı ve coşkuluğu temsil etmekte ve tragedyanın dithyrambik özünü korumaktadır. Tanrısı Dionysos'un temsilinden gelen bir bilgeliğe, hakikati bilme niteliğine, ve onun sanatının özünü taşıma yüceliğine sahiptir:

> "Koro, tanrıya düpedüz hizmet eden bu konumda, yine de doğanın en üst, yani Dionysosçu anlatımıdır ve bu yüzden, doğa gibi, coşkunluk içinde kehanet ve bilgelik sözleri söyler: acıyı paylaşan olarak aynı zamanda bilgedir, dünyanın yüreğindeki hakikati bildirendir. […] doğanın ve onun en güçlü dürtülerinin suretidir; onun simgesi olduğu gibi, onun bilgeliğini ve sanatını da bildirendir: müzisyen, şair, dansçı, ruhlarla konuşan, bir ve aynı kişidir."[240]

Tragedyanın oyun kişileri ve diyalogları ile karakterize olan Apollonist kısmı ise, düşleme/görselleştirme öğesini devreye sokar. Koronun taşıdığı Diyonizyak öz, canlandırmaya dayalı Apollonist öğelerle (yani oyunculuk ve diyalogla) sahne üzerinde nesneleştirilir. Bu nesneleştirmede koronun duyumsatması yerine, canlandırmanın netliği ve sabitliği bulunmaktadır.

> "[…] tragedyada etkileyici bir biçim karşıtlığının bulunduğunu görüyoruz: konuşmanın dili, rengi, devingenliği, dinamizmi, koronun Dionysosçu lirik şiirinde ve diğer yandan sahnenin Apolloncu düş dünyasında tamamen ayrılmış anlatım alanları olarak, birbirlerinden uzaklaşırlar. Dionysos'un kendini nesneleştirdiği Apolloncu görünüşler, koronun müziği gibi […] değildir artık; Dionysos'un coşkun kulunun onlarda tanrının yakınlığını sezdiği, yalnızca duyumsanan, görüntü halinde yoğunlaşmamış güçler değil: şimdi, sahneden, epik canlandırmanın netliği ve sabitliği konuşmaktadır onunla, şimdi Dionysos artık güçleriyle değil, epik bir kahraman olarak konuşmaktadır, handiyse Homeros'un diliyle. Yunan tragedyasının Apolloncu bölümünde, diyalogda, yüzeye çıkan her şey basit, saydam, güzel görünür."[241]

Bu bağlamda, Antik Yunan tragedyası, içerisinde başat bir tutum ve biçim karşıtlığı taşımaktadır; birbirine tamamen zıt olan Diyonizyak ve Apollonist özün birlikteliğinden oluşmaktadır. Nietzsche'ye göre, **tragedyanın sonunu getiren** şey ise, yazar Eurepides'in Dionysos'u temsil eden **koro öğesini** bu **dramatik yapıdan uzaklaştırması** olmuştur. Trajik koronun, -yani Diyonizyak özün- tragedyadan

---

[239] **A.e.**, s. 55

[240] **A.e.**, s. 54-55

[241] **A.e.**, s. 56.

uzaklaştırılmasıyla, tiyatro, **yalnızca gerçeğe benzetmeye ve taklide dayalı ve sınırlı bir sanat haline gelmiştir**. Nietzsche, Eurepides'in Antik Yunan tragedyasının ölümü olarak yorumladığı bu edimini şöyle yorumlar:

> "Neydi istediğin, bre Euripides […] Senin zorba ellerinde öldü o […] yalnızca süslenmek için kullanmasını bilen, taklit edilmiş, maskelenmiş bir mitosa gerek duydun. Ve mitos nasıl sende öldüyse, müziğin dehası da sende öldü: hırslı müdahalenle, müziğin tüm bahçelerini yağmalamak istediğinde, onu da taklit edilmiş, maskelenmiş bir müzik haline soktun. […] senin kahramanlarının da yalnızca taklit edilmiş, maskelenmiş tutkuları var ve yalnızca taklit edilmiş, maskelenmiş sözler söylüyorlar. […] Yunan tragedyası […] çözülmez bir çatışmanın sonunda intihar ederek, yani trajik bir tarzda ölmüştür […] Helen dünyası üzerinde acılı bir yakınma gibi çınlamıştı şu çığlık: "Tragedya öldü! Şiir sanatı da onunla birlikte yitip gitti! Defolun gidin siz de, sararıp solmuş, bir deri bir kemik kalmış taklitçiler! […]"[242]

Nietzsche'ye göre, koronun taşıdığı **duyumsatmacı esrik öz tragedyadan uzaklaştırıldığında** geriye sadece "*taklitçi*" bir sanat kalmıştır. Bu taklit niteliksiz ve öze yakınlaştırmayla ilgisi bulunmayan sahte bir taklittir. Nietzsche bu taklitten söz ederken "*süslenmiş*", "*maskelenmiş*" kelimelerini kullanmaktadır. Bu bağlamda **özü gözden kaçıran dışsal bir taklitçiliğe** işaret ettiğini alımlayabiliriz.

Buraya kadar tragedyanın ölümünün içeriğinden söz eden Nietzsche, sırada, Eurepides'in bu "*korosuzlaştırma*" ediminin arkaplanındaki düşünsel yapıdan -deyim yerindeyse 'esas suçludan'- bahseder. Nietzsche'ye göre, tragedyanın Diyonizyak özünün yitirilişinin söz konusu olduğu Helenistik dönemde -temelde Sokrates ile ilişkilendirdiği- mantıkçı ve kuramsal tavır ön plandadır. Ve bu tavır o günden kendi dönemine süregelen **kuramsal yaklaşım**ın özüdür. Nietzsche bu kuramsal yaklaşımı, kendi dönemine de [19. yüzyılın sonu] işaret edecek şekilde ele alarak, **sanatın esrik özünü baskılayan bir karşıt güç** olarak tasvir eder. Kendi döneminde de, trajik sanatın karşısına çıkan karşıt güç, Eurepides'in çağdaşı Sokrates'e temellenen bilimsel yaklaşımdır: "*[…] trajik dünya görüşünün en şanlı düşmanından söz edeceğim ve bununla, en derin özüyle iyimser olan, doruğunda da büyük atası Sokrates'in oturduğu bilimi kast ediyorum.*"[243] Nietzsche'ye göre **tragedyanın özü,**

[242] **A.e.**, s. 67.

[243] **A.e.**, s. 96.

bilgiye ve bilimin iyimserliğine yönelik dürtü nedeniyle bozulmuştur; çünkü "*kuramsal ve trajik dünya görüşü*"[244] arasında bir savaşım bulunmaktadır.

Nietzsche'ye göre, döneminde, artık, sınırları olan bilimsel bilginin yerine **öze ulaşmaya ilişkin trajik bilginin özlemi duyulmaktadır**. Modern insan, ona empoze edilen bilme türü olan kuramsal/bilimsel bilginin yeterli olmayışıyla yüzleşmektedir. Ve esas **bilginin kaynağı olan trajik bilgiye**, ancak bilimin sınırlarına varılıp onun evrensel geçerlilik iddiası yok edildiğinde kavuşulabilecektir. Nietzsche'ye göre, döneminde, bilimsel yaklaşımdan özgürleştirici birtakım girişimler kaydedilmiştir. Bunlar, felsefede özellikle Kant ve Schopenhauer ile ilişkili olup, **bilimselliğin sınırlılığının ortaya konması** ve **evrensel geçerliliğinin sorgulatılmasına** yol almıştır. Nietzsche bunu "*Alman felsefesinin aynı pınarlardan doğan tininin, Kant ve Schopenhauer sayesinde, bilimsel Sokratesçiliğin hoşnut varoluş zevkini, sınırlarını kanıtlayarak yok etmesi*[245]" şekline ifade etmiştir.

> "Kuramsal kültürün bağrında uyuyan felaket, yavaş yavaş modern insanı korkutmaya başlarken ve modern insan, huzursuzca, deneyimlerinin dağarından tehlikeyi savuşturacak araçlara, onlara pek de inanmadan sarılırken […] yetenekli büyük karakterler, inanılmaz bir ileri görüşlülükle, genel olarak bilginin sınırlarını ve koşulluluğunu ortaya koymak ve böylelikle bilimin evrensel geçerlilik ve evrensel amaçlar iddiasını kesin olarak reddetmek için, bilimin kendi silahından yararlanmayı bilmişlerdir."[246]

Nietzsche, bilimselliğin ve mantıksallığın öze ulaşmadaki sınırlılığını ifade eden yönelimlerle uyanmakta olan yaklaşıma -Diyonizyak özlü Antik Yunan tragedyasına atıf yaparak- "***trajik kültür***" adını vermiştir. Bu kültürün özünde bilimin yerini bilgeliğin alması bulunmaktadır. Bu kültürün bilge üyeleri, kendini kuramsal bilgi ile avutmak yerine, "*acıyı*" içeren büyük resme bakabilen ve onu duyumsamaya yönelenlerdir: [Nietzsche bu eserde "*trajik kültür*" adını verdiği ve bilgelikle karakterize ettiği konsepti, "*Böyle Buyurdu Zerdüşt*" isimli eserinde "*üst insan*"a ulaşma konsepti bağlamında daha detaylı açımlamıştır.]

> "[…] trajik bir kültür olarak tanımlamaya cesaret edebildiğim bir kültürün yolu açılmıştı: bu kültürün en önemli belirtisi, bilimin yerine en yüce hedef olarak bilgeliğin, geçirilmesidir: bilimlerin baştan çıkartıcı şaşırtmalarına aldanmadan, gözünü

[244] **A.e.**, 103.

[245] **A.e.**, 120

[246] **A.e.**, 110.

> kırpmadan dünyanın toplam görüntüsüne bakan ve bu görüntüde bengi acıyı, sempatik bir sevgi duygusuyla, kendi acısı olarak kavramaya çalışan bilgeliğin."[247]

Bu trajik kültürün trajik insanı, yeni bir sanat biçiminin, -tragedyanın Diyonizyak özünün- özlemini duymaktadır. Bu bağlamda, o günün Alman toplumunda, Helenistik-Sokratesçi dönemde kaybedilmeye başlanan "*Dionysosçu tinin yavaş yavaş uyanması süreci*"[248] beklenmektedir. Nietzsche içerisinde bulundukları geçiş dönemini şu şekilde anlatmıştır:

> "[…] biz, adeta tersi yönde […] İskender çağından geriye, tragedya dönemine geçiyormuş gibiyiz. Bu sırada, sanki trajik bir çağın doğuşu Alman tini açısından, […] yalnızca bir kendine geri dönüş, mutlu bir kendini yeniden buluş anlamını taşıyormuş gibi bir duygu yaşıyor içimizde."[249]

Nietzsche'ye göre, içerisinde bulunduğu zaman diliminde, Alman toplumunda, tragedyanın Diyonizyak özünün yeniden doğması an meselesidir. Bu bağlamda, çağdaşlarına hayatta **trajik olana yönelme** ve "*trajik insanlar*" olma çağrısında bulunur:

> "Tragedya bu yaşam, acı ve zevk taşkınının ortasında, yüce bir cezbe halinde durmakta, uzaklardan gelen melankolik bir şarkıya kulak vermektedir – bu şarkı varlığın analarını anlatmaktadır, adları çılgınlık, istenç, ağrı olan. – Evet, dostlarım, inanın benimle birlikte Dionysosçu yaşama ve tragedyanın yeniden doğuşuna. Sokratesçi insanın zamanı geçti: sarmaşıktan taçlar takın başınıza […] Şimdi cesaret edin yalnızca, trajik insanlar olmaya: çünkü kurtarılacaksınız."[250]

Nietzsche'nin tragedyanın yeniden doğuşunu müjdelediği bu pasajda, Sokratesçi insanın zamanının geçmesine ilişkin ifadesiyle; 19. yüzyıl bilimselliğine, ve yaşamda ve sanatta akılsal ve hazır kuramsal reçetelere odaklanmış olanların miladını doldurmuş olmasına atıf yapmaktadır. Bu bağlamda, Dionizyak yaşamın ve tragedyanın özünün yeniden doğuşuna ve trajik yaşam adını verdiği -bir önceki pasajda açımlanan- bilge kişiliklerin doğmasına çağrı yapmaktadır.

Nietzsche'nin eser boyunca ortaya attığı fikirler, özellikle Diyonizyak özünden koparılmış sanat tasviri; Alman ekspresyonist yazarları üzerinde, dışsal gerçekliğin

---

[247] **A.y.**

[248] **A.e.**, 118.

[249] **A.e.**, 120

[250] **A.e.**, 123-124.

taklidini içeren yerleşik sanat kabulünden uzaklaşarak eserlerinde **öze ulaşmaya, metafizik olanı duyumsatmaya** ve **sanatın esrik özüyle bağlantı kurmaya yönelmeleri** bağlamında etkili olmuştur. Trajik kültüre ve trajik insana olan çağrısı, ekspresyonist yazarlar üzerinde son derece etkili olmuş, bu bağlamda eserlerde, **modern toplum içerisindeki insanın acılarına mercek tutulmuş**; bunların **Apollonist somutlaştırma ve dışsal taklitle değil, Diyonizyak esrime ve özün duyumsatılmasıyla** seyirciye iletimi hedeflenmiştir.

3.2.2. F. Nietzsche: "*Übermensch*" ve Ekspresyonist "*Neue Mensch*"

Nietzsche'nin Alman Ekspresyonizm akımı üzerinde etkili olan bir diğer çalışması "***Also Sprach Zarathustra***" [Tr.: "*Böyle Buyurdu Zerdüşt*"] isimli eseridir. 1883-1891 yılları arasında parçalar halinde yayınlanan[251] eserde Nietzsche'nin okuyucusuna tanıştırdığı "***Übermensch***" [Tr.: "*Üst İnsan*"] kavramı ekspresyonist sanatçıları öyle başat şekilde etkilemiştir ki, Nietzsche'nin "*üst insanı*" ekspresyonist dramaya "***yeni insan***" [Alm.: "***Neue Mensch***"] kavramı ve **insanın yenilenmesi** [Alm.: "***Erneuerung des Menschen***"] düşüncesi olarak nüfuz ederek, akımın belkemiği olan düşünsel ve tematik öğe haline gelmiştir.

Nietzsche'nin "*Böyle Buyurdu Zerdüşt*" isimli eserinde sunduğu "*üst insan*", insanın ulaşmak için çaba sarf etmesi gereken bir **üst mertebedir**. Nietzsche'ye göre, insanlığın **kendini aşması** ve bu **üst insana ulaşması** gerekmektedir. Çünkü insan, "*üst insan*" ile hayvan arasındaki bir varlıktır. Nietzsche, bu düşüncesini okuyucusuyla şu pasajda tanıştırır:

> "Size Üstinsanı öğretiyorum. İnsan aşılması gereken bir şeydir. Onu aşmak için siz ne yaptınız? Şimdiye dek tüm varlıklar kendilerinden üstün bir şey yarattılar: ama siz bu büyük taşkının cezri olmak ve insanı aşmak yerine hayvana geri dönmek mi istiyorsunuz? Maymun nedir ki insanın gözünde? Bir kahkaha ya da acı verici bir utanç, insan da işte bu olmalı Üstinsanın gözünde: bir kahkaha ya da acı verici bir utanç. Solucandan insana dek yol aldınız. Ve hâlâ pek çok solucanlık var içinizde. […] İnsan bir iptir, hayvan ile Üstinsan arasında gerilmiş."[252]

[251] John Willett, **a.g.e.**, s. 20.

[252] Friedrich Nietzsche, **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s. 9-11.

Nietzsche'ye göre, insan, "*üst insanla*" hayvan arasına gerilmiş bir ip, bir köprüdür. Bu köprü üzerinde yol almak tehlikelidir. İnsanı sevilir kılan da "*üst insan*" tarafına geçme yolunda bu köprünün üzerinde olmasıdır. İnsan, bu tehlikeli ip köprü üzerinden düşmeyi göze alarak yol almalıdır. Nietzsche, bu tip insanları sevdiğini söyler, çünkü onlar, insanlığın "*üst insana*" dönüşmesi için acı çekmeyi göze alan ve adım atanlardır:

> "Severim mahvolmak ve kurban olmak için önce yıldızların ötesinde bir neden aramayanları: yeryüzü gelecekte Üstinsana ait olsun diye kendilerini yeryüzüne kurban edenleri. Severim idrak etmek için yaşayanı ve gelecekte Üstinsan yaşasın diye idrak etmek isteyeni. Böylece kendi batışını ister o. Severim Üstinsanın evini inşa etmek ve toprağı, hayvanları ve bitkileri onun geleceği güne hazırlamak için çalışanı ve keşfedeni. Böylece kendi batışını ister o. Severim kendi erdemini seveni: çünkü erdem yok olma istemi ve bir özlem okudur."[253]

Nietzsche'ye göre, "*üst insan*", yeryüzüne, yani yeryüzündeki hayata ilişkindir. Nietzsche, yeryüzünü yüceltir; ona göre, insan, **doğaüstü olana bel bağlamak yerine yeryüzündeki hayata özen göstermelidir**; doğaüstünden anlam devşirilerek yeryüzündeki hayatın indirgenmesine karşı çıkar, çünkü modern zamanda Tanrı ölmüştür:

> "Üstinsan yeryüzünün anlamıdır […] Yalvarıyorum kardeşlerim, yeryüzüne sadık kalın ve size doğaüstü umutlardan söz edenlere inanmayın! […] Yaşamı aşağılayanlardır onlar, kuruyup gitmeye yüz tutmuş ve bizzat zehirlenmiştir onlar, yeryüzü yaka silkti böyle kişilerden: yok olsalar ya hepten! Bir zamanlar tanrıya küfretmekti en büyük küfür, ama tanrı öldü ve böylelikle bu kâfirler de öldü."[254]

Nietzsche, "*üst insana*" varma yolundaki insanın birtakım niteliklerinden bahseder: O, kendini yok etmeyi olumlu karşıyandır; ruhu derindir, dolup taşmaktadır; ruhu da kalbi de özgürdür.[255] Ve bu insan, tamamen **kendini aşma yolunda olma**yla karakterize olmuştur. Bu devam eden bir **olma sürecidir**. Daha iyiye ulaşmak için insanın başarısız olması, batması gerekmektedir. Ancak bu şekilde "*üst insana*" ulaşılabilecektir.

Nietzsche'nin, kendini "*üst insanın*" doğuşu için **feda edebilen** ve **kendini aşma süreciyle karakterize** olmuş "***Übermensch***"i, ekspresyonist dramada "***Neue***

---

[253] **A.e.**, s. 11.

[254] **A.e.**, s. 10.

[255] **A.e.**, s. 12.

Mensch" kavramı olarak yankı bulmuştur. Ekspresyonist "***Neue Mensch***", dönemin arkaplanına koşut olarak, **yozlaşmış burjuva toplumundan kopan** ve **konvansiyonel ahlak kurallarına karşı mücadele eden** ve **kendini gerçekleştirmek üzere yola çıkan** bir karakterdir. Ekspresyonistler, modern insanın geldiği hale bir tepki olarak, **yeni bir insanın yaratımını** öncelikli görevleri olarak görmüşlerdir; çünkü bu sayede toplum da dönüşebilecektir. Aynı dönemde Marksist öğreti her bireyin kendi potansiyelinin tamamına ulaşmasını sağlayacak yeni bir toplum kurmak için bir devrim çağrısında bulunurken[256], Ekspresyonistler, **toplumun değişimi için bireyin reformu**nu öncelemişlerdir.

Ekspresyonistler **yeni bireylerden oluşan bir toplum** yaratmak için **her insanın yenilenmesini** talep etmişlerdir. Bu bağlamda, ekspresyonist eserlerde, Nietzsche'nin "*üst insana*" ulaşımda öğütlediği **kendini feda etme** temasının farklı sunumlarını görürüz. Örneğin, Kaiser'in "***Neue Mensch***" idealini sunan "***Die Bürger von Calais***" isimli oyununda, diğer arkadaşlarının hayata bakış açısına örnek teşkil etmek üzere, -dönüştürücü bir eylem olarak- kendini fena eden bir protagonist Eustache de Saint Pierre ile karşılaşırız. "***Von Morgens bis Mitternachts***"ta bir banka memuru olan protagonist, konfor alanından uzaklaşarak adeta Nietzsche'nin bir ucu "*üst insana*" gerili olan 'ip' metaforunun üzerine adım atar. Oyunun sonundaki ölümü ise, yeni insanın doğuşu için gerekli olan deneme sürecinin kaçınılmaz sonudur. Protagonistin kendi sınırlı alanından çıkarak kendini gerçekleştirme amacının peşine düştüğü diğer pek çok ekspresyonist oyun da, yalnızca **bu deneme alanında var olarak yeni insanın doğuşuna katkıda bulunan protagonistin 'yere çakılmasıyla'** son bulur.

Bu felsefeyi şöyle alımlamak yerinde olacaktır: İpin üstünde yürüyüp karşıya **-"***üst insana***"**- varmak**,** ancak pek çok başarısız deneme ile mümkündür. Bu bağlamda**,** ipin üzerine adım atan her bir birey**,** söz konusu "*üst insana*" veya "*yeni insana*" ulaşma yolculuğuna çıkmış ve **kendini insanlığın yenilenmesi adına feda etmiştir**. Bu 'kendini feda eden' insan, oyunlarda pek çok kez **Hristiyanlık dininin 'kendini feda eden İsa peygamber' anlatısıyla analoji içerisinde** sunulmuştur.

[256] Neil H. Donahue, **a.g.e.**, s. 237.

3.3. DÜŞÜNSEL/TEMATİK ÖRÜNTÜLER

Buraya kadar sözü edilen tarihsel ve düşünsel arkaplan ile Ekspresyonizmin sanat ve tiyatro düşüncesi bağlamında, ekspresyonist dramada eserlerarası yinelenen düşünsel ve tematik örüntülerin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu düşünsel ve tematik örüntüler, aşağıdaki gibidir:

3.3.1. Yabancılaşma ve Anlam Arayışı

Tarihsel arkaplana koşut olarak, -tezin kavramsal ve kuramsal çerçevesinde de ele alınan modern toplumdaki "*yabancılaşma*" konseptine ilişkin- **yabancılaşma teması,** ekspresyonist eserlerde ön plana çıkan düşünsel-tematik örüntülerden biridir. Modern toplumda, toplumsal alandan ve bireysel kimliğinden uzaklaşmış ve yalnızlaşmış insanların anlatısı olarak "*yabancılaşma*" önemli bir ekspresyonist tematik duraktır. Ekspresyonist eserlerde, toplumsal alana ve kendine yabancılaşmış olan bireylerin tasvirine sıklıkla yer verilmiştir. Buna koşut olarak, toplumsal alana yabancılaşmış olan 'ötekinin' Nietzsche'nin "*üst insan*" konsepti bağlamında salık verdiği 'kendini gerçekleştirme' yolculuğuna çıkma öğretisinin etkisiyle bir **anlam arayışı** peşine düşmesi, özellikle birinci dönem ekspresyonist eserlerin belkemiğini oluşturmuştur. Bu anlam arayışı içerisindeki oyun kişileri, "*yeni insanın*" doğuşu ve bu sayede "*insanlığın yenilenmesi*" adına anlam arayışına girişen protagonistlerdir. (Bu tema ve bu temayı konu edinen eserlere, tezin Alman ekspresyonist dramasının dönemlerini inceleyen beşinci bölümünde detaylı şekilde yer verilmiştir.)

3.3.2. Otorite Eleştirisi ve Jenerasyonlar Çatışması

Özellikle tarihsel arkaplana koşut olarak eserlere taşınan **otorite eleştirisi ve jenerasyonlar çatışması** teması, ekspresyonist eserlerde ön plana çıkan düşünsel-tematik örüntülerden bir diğeridir. Yine özellikle birinci dönem eserlerinde ortaya çıkan bu tema bağlamında, 2. Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu'nun otoriter ve baskıcı karakterine başkaldırının bir anlatımı olarak genç protagonistlerin ailelerindeki otorite figürlerine başkaldırışı dramatize edilmiştir. Bu bağlamda, anne ve baba figürleri eski jenerasyonu, dolayısıyla imparatorluk Almanya'sının burjuva toplumunu temsil eder nitelikte olup, onlarla çatışma içerisinde olan protagonistler, dönemin toplumunun yeni kuşak 'ötekilerini' temsil etmişlerdir. (Bu tema ve bu temayı konu edinen eserlere,

tezin Alman ekspresyonist dramasının dönemlerini inceleyen beşinci bölümünde detaylı şekilde yer verilmiştir.)

3.3.3. "*Wandlung*" (Dönüşüm) Teması

"***Wandlung***" [Tr.: "*Dönüşüm*"] teması, özellikle "***Neue Mensch***" [Tr.: "*Yeni insan*"] konseptinin, dolayısıyla insanın kendini aşma yolculuğuna çıkması ve bunun başta insanın kendinin ve nihai olarak insanlığın dönüşümünü/yenilenmesini getireceği düşüncesinin tematik yansımasıdır. Bu temayı konu edinen eserlerde, oyun kişilerinin düşünsel dönüşümlerine tanık olunur. Savaş konusundaki fikirlerin dönüşümü, toplum hakkındaki fikirlerin dönüşümü gibi içsel dönüşümler yaşanır. Örneğin, Georg Kaiser'e ait "***Die Koralle***" isimli oyunda milyarder bir babanın çocuklarının işçi yanlısı hayat görüşü değişimi bu temanın izdüşümlerinden biridir. Ernst Toller'e ait "***Die Wandlung***" isimli oyundaki protagonist Friedrich'in savaş karşıtı dönüşümü de yine dönüşüm temasını içermektedir. Bu tema, özellikle ekspresyonist dramanın kendisinin bir dönüşüm geçirdiği 'bireysellikten toplumsallığa, yıkıcı tonlardan barışçıl tonlara' geçiş dönemi ile karakterize olmuştur. (Bu tema ve bu temayı konu edinen eserlere, tezin Alman ekspresyonist dramasının dönemlerini inceleyen beşinci bölümünde detaylı şekilde yer verilmiştir.)

3.3.4. Modern Toplum: Kent, Kapitalizm, Sahtelik ve Yozlaşma

Modern toplum eleştirisi ve bu bağlamda **kentleşmenin** ve **Kapitalizmin arazları**nın ortaya konması; ekspresyonist eserlerde ön plana çıkan düşünsel-tematik örüntülerden bir diğeridir. Bu bağlamda, ekspresyonist eserlerde, kent imgeleri, kentin kaotik ruhu içerisindeki insanın sunumu [kentin kaotik ve insanlarını insanlıktan çıkaran sunumu, ekspresyonist dramada, kentleşme ve modern toplumun arazlarını ifade etmede sıkça kullanılmaktadır]; Kapitalizme ilişkin, bankalar veya patronlar/yöneticiler gibi kapitalist organların kullanımı veya oyun kişilerinin dilsel ifadelerinde kapitalist düşünce biçimlerinin kendini ele vermesi gibi bir dizi düşünsel-tematik örüntü ön plana çıkmaktadır.

Modern toplum ve modern yaşamın bireyler düzlemindeki bir sonucu olan **sahtelik ve yozlaşma**nın anlatısı ise, ekspresyonist eserlerde ön plana çıkan örüntülerden bir diğeridir. Bu temaya verilen öncelik, dramadan evvel resim sanatında ön plana çıkmıştır. Ressam Kirchner'ın "***Die Straßenszenen***" [Tr.: "*Sokak Sahneleri*"]

isimli resim grubu, modern şehrin caddelerinin yozlaşmış, sahteleşmiş ve yabancılaşmış insanlarını sunan önemli örneklerdir. Aşağıda bu gruptan bir resim sunulmuştur:



Görsel 3.1. Ernst Ludwig Kirchner, "*Cadde*", [Alm.: **Die Straße]**, 1913[257]

Ekspresyonist dramada, çevresel koşullar uyarınca insani özünden uzaklaşmış, sahteleşmiş ve yozlaşmış modern insanın anlatısı, akımın tüm dönemlerinde ön plana çıkmış olup, özellikle birinci dönem eserlerinin başat tematik durağıdır. (Bu tema ve bu temayı konu edinen eserlere, tezin Alman ekspresyonist dramasının dönemlerini inceleyen beşinci bölümünde detaylı şekilde yer verilmiştir.)

3.3.5. Bilim, Endüstri ve Savaşın Yıkımı

Tarihsel ve düşünsel arkaplana koşut olarak, 20. yüzyılın ilk yıllarında görünür olmaya ve başat hale gelmeye başlayan **bilim ve endüstrinin arazları,** ekspresyonist eserlerde ön plana çıkan düşünsel-tematik örüntülerden bir diğeridir. Tüm ekspresyonist eserlere ana tema veya destekleyici düşünsel düzlem olarak taşınan bilim ve endüstrinin arazları, birtakım motiflerle desteklenmiştir. Örneğin, makine

[257] Ernst Ludwig Kirchner, **Die Straße**, 1913, Museum of Modern Art (MoMA), New York.

motifi veya endüstriyel motifler, ekspresyonist dramada dönemin endüstri toplumunun ve makineleşmenin arazlarının sunumunu destekleyen motiflerdir:

"***Maschinenstürmer***" isimli oyunda işçilerin parçalamak istedikleri dokuma makinesi; "***Koralle***", "***Gas***" ve "***Gas II***" isimli oyunlardaki, renginin kırmızıya dönüşümüyle saçacağı dehşetin kehanetini bildiren gaz, birer endüstriyel motiftir; insanın yönlendirdiği makine, bilim ve endüstrinin onu yok etme ihtimalini duyumsatır. Keza oyunların sonundaki büyük yıkım veya patlama ile bu düşüncenin altı çizilir.

Ekspresyonist dramada tekrarlayan şekilde bilimsel haberlerin, bilim insanlarının, mühendislerin kullanımı da 19. yüzyıl Pozitivizmine adanmış düşünsel yapının eleştirisini karakterize etmektedir. "***Der Sohn***"daki bilim insanı baba, "***Koralle***", "***Gas***" ve "***Gas II***"deki mühendisler ve teknik birimler; "***Der Bettler***"de gazete haberlerinden hayranlıkla okunan bilimsel ve bir o kadar da yıkıcı icatlar, dönemin bilimselliğe ve tekniğe sualsiz şekilde adanmışlığının anlatımında kullanılan bilim ve teknik motiflerinin örnekleridir.

Tarihsel arkaplandaki savaşlar ve yıkıma koşut olarak, **savaşın yıkımının anlatısı**, ekspresyonist eserlerde ön plana çıkan düşünsel-tematik örüntülerden bir diğeri olmuştur. Özellikle akımın 1. Dünya Savaşı ve 2. Dünya Savaşı sırasında ve takiben üretilen eserlerine hâkim olan bu tema, "***Der Retter***", "***Ein Geschlecht***", "***Antigone***", "***Seeschlacht***", "*Gecede Trampet Sesleri*" ve "*Kapıların Dışında*" gibi eserlerin tematik belkemiğini oluşturmuştur. (Bu tema ve bu temayı konu edinen eserlere, tezin Alman ekspresyonist dramasının dönemlerini inceleyen beşinci bölümünde detaylı şekilde yer verilmiştir.)

3.3.6. Yerleşik Sanat ve Sanat Çevresinin Eleştirisi

Tarihsel ve düşünsel arkaplan ile Ekspresyonizmin sanat ve tiyatro düşüncesi bağlamında, ekspresyonist drama bir örüntü inşa eden temalardan bir diğeri, **yerleşik sanatın ve sanat çevresinin eleştirisi** olmuştur. Sanatta farklı bir yönelim kaydederek devrimsel bir nitelik taşıyan ekspresyonist akımın eserlerindeki oyun kişileri de yeni bir sanatın arayışı içerisinde olan, yerleşik ve konvansiyonel sanat değerlerini sorgulayan ve eleştiren nitelikte figürlerdir. Eserlerde, gerçekçi sanat akımının sorgulanması ve yeni sanat yaklaşımlarının değerlendirilmesi söz konusudur; mevcut sanatsal kabulü yönlendiren burjuva sanatını ve akademik sanatı

temsil eden motifler bulunmaktadır. Örneğin oyunlarda yinelenen "*eleştirmen*" figürleri, dönemin akademik veya ana akım sanatının modern girişimleri dışlayan ve 'sanatlılığı' belirleyen tekilci zihniyetini temsil eder niteliktedir. Yine oyunlarda tekrarlayan figürlerden "*sanat patronları/direktörleri*", sanata yön veren karar mercilerini simgeleyip, çoğu kez sanatta gerçekçiliği yeğ tutan ve seyirci beğenisine göre hareket eden kişiler olarak sunulmuştur. "*Kabare*" ise, ekspresyonist oyunlarda sıklıkla karşılaşılan bir simgesel mekân motifi olup, ilgili dönemde cinsellik ve eğlence ile süslenmiş ve eleştirel karakteri ile içerik derinliğini kaybetmiş sanat ve sanat ortamlarını temsil etmektedir. (Bu tema ve bu temayı konu edinen eserlere de, tezin Alman ekspresyonist dramasının dönemlerini inceleyen beşinci bölümünde detaylı şekilde yer verilmiştir.)

3.3.7. Motifler

Buraya kadar yer verilen düşünsel-tematik örüntülere koşut olarak, bir dizi ekspresyonist motif de eserlerarası kullanımda olup ekspresyonist sanat ve dramayla karakterize olmuştur. Motifler, bir sanat eserinde veya eserler grubunda tekrarlayan tematik veya düşünsel öğelerdir. Eserlerin ana temasını derinleştirmede ve duygusal eşlik yaratmaya destekleyici nitelikte kullanılırlar. Ekspresyonist dramada, eserlerin düşünce öğesine koşut olarak karşımıza çıkan ana motifler şunlardır:

3.3.7.1. Maske Motifi

Modern toplumda **sahtelik ve yozlaşma**nın anlatısı, özellikle **maske motifi** ile karakterize olmuştur. Maske, ekspresyonist akımda, kişilerin toplumsal alandaki sahteliklerini, gerçek kişiliklerini gizleyişlerini, yabancılaşma duygusunu ve anonimleşmeyi simgelemede kullanılan önemli bir motiftir. Oyunlarda, gerçek bir maske olarak da, insanların mecazi olarak taktıkları maskelere atıf yapılarak da kullanılmıştır. "***Der Sohn***"da, Marie isimli oyun kişisi performansı sırasında bir maske takmaktadır. "***Hinkemann***"da yine protagonist bir maske takmaktadır. "***Von Morgens bis Mitternachts***"ta, kabaredeki kadınlara "*Maskeler*" adı verilmiştir; bu kadınların maskeleri kaldırıldığında bambaşka gözüken yüzleri ortaya çıkmaktadır. Bu boyutuyla ekspresyonist dramaya sahteliğin anlatısı olarak konumlanan maske, "***Kapıların Dışında***" isimli oyunda, askerleri bireyselliklerinden uzaklaştırarak onları anonim birer 'sayı' haline getiren gaz maskesi halini alır. Bu bağlamda maske motifi, ekspresyonist dramada, hem bireyin anonimleşmesinin hem de sahte kimliklerin altının çizilmesinde

kullanılmıştır. (Ekspresyonist dramada modern toplumdaki bireyin sahteleşmesi, yalnızca maskeyle değil başka simgelerle de işlenmiştir. Örneğin "***Von Morgens bis Mitternachts***"ta, kabaredeki kadınların tahtadan bacakları bu sahtelik temasının başka bir sembolik represantasyonudur.)

3.3.7.2. "*Schrei*" (Çığlık) Motifi

"***Schrei***" [Tr.: "*Çığlık*"] teması, yoğun duygusal patlamalarla (eserlerdeki oyunculuk tasvirlerinde ağlama, bağırma ve feryat ile iletilen) karakterize olup; ekspresyonist dramada, modern dünya içerisinde sıkışıp kalmış bireyin içsel hezeyanı ve varoluşsal krizini ifade etmek üzere kullanılan önemli bir motiftir. Eserlerin hemen hepsinde ana oyun kişisinin uzun monologlarının içerisine yerleştirilmiş ve onları stilize olarak karakterize etmiştir. Bu pasajlarda oyun kişisinin iç dünyasının dışavurumu söz konusudur. Çığlık motifi, ekspresyonist dramadan evvel, Ekspresyonizmin diğer sanatsal formlarında kullanıma sokulmuştur. Örneğin Norveçli ressam Edvard Munch'ın "*Çığlık*" isimli tablosu, tam olarak bu kavramla karakterize olan eserlerden biridir ve 20. yüzyıl ekspresyonist resminin ilk esin kaynakları arasında yer almaktadır:



Görsel 3.2. Edvard Munch, "*Çığlık*" [Nor.: **Skrik**], 1893[258]

[258] Kaynak: **Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design** [Norveç Ulusal Sanat Mimari ve Tasarım Müzesi], Fotoğraf: Børre Høstland.
Erişim Adresi: https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939

3.3.7.3. Kitle/Kalabalık Motifi

Ekspresyonist dramada, modern toplum içerisindeki makineleşme, kentleşme, kapitalist savaşımlar içerisinde insani duyarlılıklarını kaybetmiş; acıya, haksızlığa duyarsızlaşmış insanın anlatımını desteklemede bu nitelikleriyle öne çıkan ve bireyselliklerini kaybedip bir kitle psikolojisi içerisine girmiş kalabalıklar motifi ön plana çıkmıştır.

Örneğin "***Masse-Mensch***" isimli eserde, protagonist böylesi bir kitle karşısında hüsrana uğrar. "***Der Bettler***"de bir tiyatro gösterisi sonrasında yönlendirilmek için eleştirmenlerin değerlendirmelerini bekleyen kalabalık, böyle bir 'entelektüel' sanat kitlesidir; bu kişiler ne düşünmeleri gerektiğini anlamak için birtakım yönlendirenlere ihtiyaç duyarlar. "***Maschinenstürmer***" isimli oyunda ise bir kişinin manipülasyonu sonucunda onları olumlu olana sevk etmeye çalışan protagoniste karşı ayaklanan kalabalık aynı şekilde bir kitle psikolojisiyle karakterize olmuştur.

3.3.7.4. Gazete Haberleri Motifi

Ekspresyonist eserlerde kullanılan bir diğer önemli motif gazete haberleri motifidir. Bir estetik örüntü olarak gazete haberleri motifinin işlevsel kullanımı, toplumsal arkaplanın sunumunda ve eleştirelliğin yapılandırılmasında yararlanılan bir öğedir. Eserler içerisinde bir gazete dağıtıcısının veya bir kalabalığın gazete haberlerini sesli okuması ile bu sesli okumaya kitlelerin verdiği cevaplar/nidalar şeklinde işleyen bu mekanizma sayesinde, toplumsal arkaplanın vahşeti, yozlaşmış toplum ve duyarsızlaşmış kitleler sunulur. Başlıklar ve kamuoyu tepkileri toplumsal yozlaşmışlığının dışavurumu niteliğindedir. Örneğin, "***Der Bettler***" isimli oyunda, gazete haberleri motifi, modern toplumun arazları ve ölümlerin normalleşmiş ve yalnızca birer sayı haline gelmiş olması üzerine eleştirellik kurgulamak üzere kullanılmıştır:

> "[ZWEİTER VORLESENDER]: Hören Sie: Erdbeben in Mittelamerika!
> [STİMMEN]: Halloh! Wieviel Tote?
> [ZWEİTER VORLESENDER]: Fünftausend.
> [DRİTTER ZUHÖRER]: Puh Teufel!
> […]
> [ZWEİTER VORLESENDER]: Gefecht bei Tripolis.
> [STİMMEN]: Wieviel Tote?
> [ZWEİTER VORLESENDER]: Etwa zwiehundert Tote. Dreihundertfünfzig

Verwunderte.
[…]
[ZWEİTER VORLESENDER]: Absturz eines französischen Fliegers.
[NEUNTER ZUHÖRER]: Immer Frankreich…
[VİERTER ZUHÖRER]: Wieviel Tote?
(Gelæchter)
[DRİTTER VORLESENDER]: Massenaufstand… Spanien…
[ERSTER VORLESENDER]: Grubenkatastrophe…
[ZWEİTER VORLESENDER]: Fabrikand… Sturmflut…
[ERSTER VORLESENDER]: Eisenbahnglück…"[259]

Çeviri:[260]

"[İKİNCİ DİNLEYİCİ]: Dinleyin: Orta Amerika'da deprem!
[SESLER]: Hah! Kaç kişi ölmüş?
[İKİNCİ OKUYUCU]: Beş bin.
[ÜÇÜNCÜ DİNLEYİCİ]: Hay aksi!
[…]
[İKİNCİ OKUYUCU]: Tripolis yakınlarında çatışma.
[SESLER]: Kaç kişi ölmüş?
[İKİNCİ OKUYUCU]: Yaklaşık iki yüz ölü. Üç yüz elli yaralı.
[…]
[İKİNCİ OKUYUCU]: Bir Fransız pilotun kazası.
[DOKUZUNCU DİNLEYİCİ]: Her zaman Fransızlar...
[DÖRDÜNCÜ DİNLEYİCİ]: Kaç ölü?
(gülüşler)
[ÜÇÜNCÜ OKUYUCU]: İspanya'da kitlesel isyan...
[BİRİNCİ OKUYUCU]: Maden faciası...
[İKİNCİ OKUYUCU]: Fabrika yangını... Kasırga sel...
[BİRİNCİ OKUYUCU]: Tren kazası..."

Bir başka örnek, "***Hinkemann***" isimli oyunda gazeteci çocukların manşetleri bağırdıkları şu pasajda karşımıza çıkmaktadır:

"[ERSTER ZEİTUNGSJUNGE]: Extrablatt! Große Sensation! Eröffnung der Viktoriabar! Nackttænze! Jazzband! Französischer Sekt! Amerikanische Mixer!
[ZWEİTER ZEİTUNGSJUNGE]: Abendausgabe des Generalanzeigers! Letzte Sensation! Judenpogrome in Galizien! Brand der Synagoge! Tausend Menschen bei lebendigem Leibe verbrannt!
[EİNE STİMME]: Bravo! Alle Juden nach Galizien! […]
[VİERTER ZEİTUNGSJUNGE]: Pest in Finnland! Mütter ertrænken ihre Kinder! Sensationelle Berichte! Rebellion des Proletariats! Unsere Regierung entsendet Hilfe zur Aufrechterhaltung Ruhe und Ordnung! Hundert Panzerautos auf Weg nach Finnland! […]
[SECHSTER ZEİTUNGSJUNGE]: GröBte Erfindung zwanzigsten Jahrhunderts! Jevizit! Wunder der Technik! Unerhörtes Giftgas! Fliegergeschwader imstande größte

[259] Reinhard Johannes Sorge, **Der Bettler: Eine Dramatische Sendung**, 2.-3. bs., Berlin, S. Fischer Verlag, 1918, s. 19-20.

[260] Tez boyunca, "*Çeviri*" şeklinde başlıklandırılarak Almanca orijinalinin ardından sunulan ve kaynak gösterilmeyen tüm pasajların çevirisi, yayınlanmış çevirilerinin bulunmaması sebebiyle, tarafıma aittir.

Stadt mit Menschen und Tieren vom Erdboden zu tilgen! Erfinder zum Ehrenmitglied der Akademien aller Lænder ernannt! Vom Papst in Adelstand erhoben!
[ACHTER ZEİTUNGSJUNGE]: Wettbank fiirs arme Volk! Hundert Prozent Dividende! Lösung der sozialen Frage! Lösung der sozialen Frage!"[261]

Çeviri

"[İLK GAZETECİ ÇOCUK]: Ekstra! Ekstra! Büyük sansasyon! Victoria Bar'da gala açılışı, çıplak dansçılar! Caz grubu! Fransız şampanyası! Amerika mikseri!
[İKİNCİ GAZETECİ ÇOCUK]: Akşam baskısı! Son sansasyon! Galiçya'da kıyım! Sinagoglar yanıyor! Binlerce insan canlı canlı yandı!
[BİR SES]: Bravo! Yahudileri toplayın! Hepsini Galiçya'ya gönderin! […]
[DÖRDÜNCÜ GAZETECİ ÇOCUK]: Finlandiya'da salgın! Anneler çocuklarını boğuyor! Sansasyonel görgü tanığı raporu! Proletaryanın isyanı! Alman birlikleri kanun ve düzeni korumak için gönderildi! Yüz tank Finlandiya yolunda! […]
[ALTINCI GAZETECİ ÇOCUK]: 20. yüzyılın icadı! Levisit![262] Teknik harikası! Mucizevi zehirli gaz! Tek başına metropolü, insanları, bitkileri, hayvanları ve her şeyi yok edebilecek kapasite. Mucidi dünya çapında onurlandırıldı, ismi akademilere layık görüldü! Papa tarafından şövalye ilan edildi!
[SEKİZİNCİ GAZETECİ ÇOCUK]: Yoksullar için piyango! Yüzde yüz temettü! Toplumsal soruna çözüm! Toplumsal soruna çözüm!"

3.3.7.5. Dini Motifler ve Ölüm Motifi

Ekspresyonist eserlerde sıklıkla kullanılan diğer motifler ise din ve ölüm motifleridir. Eserlerin çoğunda, dini referans, sembol veya motif kullanılmıştır. Örneğin, çarmıh sembolü; "*çarmıha gerilme*" metaforu; "*Selamet Ordusu lokali*" gibi dini mekânların birer simgesel anlatım öğesi olarak kullanımı; "***Von Morgens Bis Mitternachts***"ta ölüm eşiğindeki protagonistin ağzıdan dökülen -Nietzsche'nin Hristiyanlık dininden devşirdiği ve bir eserinin başlığı olarak da kullandığı bir ifade olan- "***ecce homo***"[263] ifadesi; veya "***Das Floss der Medusa***" isimli oyunun sonunda oyunun protagonisti Allan'ın kurtarılmamayı -dolayısıyla ölümü- seçmesini takiben epilogda, Hristiyanlık dinindeki 'insanın günahlarının bedelini ödeyen İsa' motifine atıf yapan "***Wie Gekreuzigt***" [Tr.: "*Çarmıha Gerilmiş Gibi*"] ve "***Wieder Einmal Ist Es***

[261] Ernst Toller, **Hinkemann: Eine Tragödie**, 24. bs., Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1925, s. 42-43.

[262] Doku hasarı yapan yakıcı bir gaz. Kaynak: http://bilheal.bilkent.edu.tr/aykonu/Ay2003/april03/KimyasalSil.htm

[263] "***Ecce Homo***": "*işte/bakın/görün insan*" olarak Türkçeleştirilen bir ifade olup, Hristiyanlık dinine göre, İsa'nın çarmıha gerilmesinden evvel kalabalığa sunulduğu sırada Pontius Pilatus tarafından İsa'yı kastederek söylenmiştir.

Vollbracht" [Tr.: "*Bir Kez Daha Tamamlandı*"][264] ifadelerinin her biri dini motiflerdir.

Ölüm motifi ise, her bir eserde farklı simgelerle yer bulmuştur. Örneğin kimi eserlerde direkt olarak ölümün kendisi kişiselleştirilmiş, kimi eserlerde ölüleri süpüren bir çöpçü veya "*cenaze işleri müdürü*" figürleri gibi ("*Kapıların Dışında*") figürler ile simgelenmiştir. Kimi eserlerde ve çoğunlukla ise iskelet motifi ile simgelenmiştir. Örneğin, Georg Kaiser'in "***Von Morgens Bis Mitternachts***" isimli oyununda protagonist, anlam arayışına girişmeden evvel, ona ölümü simgeleyen, ağaç dallarından oluşan bir iskelet figürü ile karşılaşır. Wolfgang Borchert'in "*Kapıların Dışında*" isimli eserinde, kan terleyen bir general, ölülerin iskeletinin kemiklerinden yapılma bir ksilofon çalmaktadır. Ernst Toller'in "***Die Wandlung***" isimli oyunundaki rüya atmosferindeki bir sahnede ise ölü askerlerin iskeletlerinin dansına yer verilmiştir.

Görüldüğü üzere, ekspresyonist oyunlarda ölümü çağrıştırarak oyun kişisine ve dolaylı olarak okuyucuya/seyirciye simgesel bir anlatım sunan iskelet imgelerinin ve halüsinasyonlarının başat kullanımı söz konusudur.

[264] "***Es ist vollbracht***": [Tr.: "*Tamamlandı*"], Hristiyan inanışında İsa'nın söylediği son söz olduğuna inanılan ifade. (Georg Kaiser, **Das Floss der Medusa**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1963, s. 67.)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ALMAN EKSPRESYONİST DRAMASININ YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Bu bölümde, Alman ekspresyonist dramasının oyun yazımı özellikleri bağlamında kümelenen yapısal özellikler incelenecektir. Söz konusu yapısal özellikler yedi başlık altına kategorize edilerek sunulmuş olup ilgili başlıklar şöyledir: "*4.1. Düşünce Öğesinin Birincil Konuma Yerleşmesi*", "*4.2. Episodik Yapı ve "Stationendrama" Formu*", "*4.3. Rüya Atmosferi ve Düş Dramaturjisi*", "*4.4. Zaman ve Mekân Özellikleri*", "*4.5. Oyun Kişileri*", "*4.6. Dil ve Diyalog Özellikleri*" ve "*4.7. Karışık Sanat/Yazı/Medya Formu Kullanımı*". Bu bölümde kümelenen bilgiden, tezin oyun incelemesi bölümündeki, iki dönemden iki ekspresyonist eserin yapısal incelemesinde yararlanılacaktır.

4.1. DÜŞÜNCE ÖĞESİNİN BİRİNCİL KONUMA YERLEŞMESİ

Ekspresyonist dramada, dramatik metnin unsurlarından **düşünce** öğesi, birincil konuma yerleşmiştir. Antik Yunan tiyatrosundan başlayarak 18. yüzyıl itibariyle dram sanatında meydana gelen gelişmelere kadar, dramatik metinde birincil derecede önemli olan unsur **olay örgüsü** olmuştur. 18. yüzyıl dramının gelişmesi ve tragedya kahramanının çok boyutlu dram karakterine dönüşmesi ile dramatik metindeki birincil unsur **oyun kişisi (karakter)** haline gelmiştir. Ekspresyonist tiyatroda ise, bu iki unsurun yerine dramatik metnin **düşünce öğesi**; yani eserin odaklandığı **duygu, düşünce veya tema, birincil konuma yerleşmiştir**[265]:

> "Antik tiyatrodan başlayarak oyun içeriğinin en önemli öğesi ya konu ya da oyun kişileri olmuştu. Oysa şimdi düşünce öğesi ön plana geçmektedir. Oyunun olay dokusu, oyunun sunmak istediği bildiriye göre düzenlenir. [...] Tüm ilgi oyunun teması üzerine toplandığından olaylar ve durumlar da tema çevresinde yoğunlaştırılır."[266]

Birincil konuma yerleşen bu düşünce öğesinin okuyucu veya seyirciyle buluşmasında sırasında ise, bilinç düzlemi ve akli muhakeme yerine bilinçdışına ulaşmak öncelenmiştir: Oyunların **düşünce öğesinin vizyonlarla 'dışavurulması'** özünü benimseyen ekspresyonist yaklaşımda, seyirciyle **bilinçdışı düzleminde** buluşmak hedeflenmektedir. Amerikan ekspresyonist tiyatrosunun uygulayıcılarından biri olan yönetmen Arthur Hopkins'e göre realist-natüralist tiyatroda alışık olduğumuz yanılsama kavramından [İng.: **illusion**], yani dekor ve benzeri dışsal öğeler yoluyla yanılsama yaratmaya yönelmekten vazgeçilmeli, **bilinçdışını yanılsatmak** hedef almalıdır:

> "Tam yanılsama doğrudan doğruya bilinçaltı zihne yönelmelidir. […] Tiyatro her zaman seyirci topluluğunun birleşik tepkisini ister. Bununla birlikte, bilinçli zihinlerden birleşik bir tepkinin kolayca elde edilemeyeceği de açık bir gerçektir. Bir düzine insanı bir odaya oturtun, bilinçli olarak çözmelerini istediğiniz bir sorun verin kendilerine, hemen hemen ne kadar insan varsa o kadar değişik tepkiler alırsınız. Öte yandan, beş bin kişiyi bir salona yerleştirin, bir nota çalın veya hepsinin de bildiği bilinçaltı bir fikri ortaya atın, hemen hemen birleşik bir tepki ile karşılaşırsınız. Ben tiyatroda düşünceden doğan heyecanı değil, heyecandan doğan düşünceyi isterim."[267]

---

[265] Simay Yılmaz, **a.g.e.**, s. 11.

[266] Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 251-2.

[267] Suat Taşer, **Sahneye Koyma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003, s. 94.

Hopkins'e göre, eserin düşünce öğesinin tüm seyirciye duyumsatılması, seyircinin bilinçli düzeyde tutulmasıyla mümkün olamayacaktır. Eğer eserinin işaret ettiği duygu ve düşüncenin tüm seyircide ortak bir etkiyle yankılanması isteniyorsa, bu, ancak **sanatın bilinçaltı düzlemine ulaşma yeteneği** ile mümkün olabilecektir. Bilinç düzeyinde yaratılmaya çalışılan bir duygu tüm seyircide karşılık bulmayabilir, ancak bilinçdışı düzeyinde kolayca herkese hissettirilebilir.

Bu **bilinçdışına ulaşma arzusu** bağlamında, ekspresyonist oyun yazımında, **öz, biçimi inşa etmiş** ve eserlerin özünün (düşünce öğesinin) duyusal ve vizyonlara dayalı iletimi amacına uygun olarak bir dizi oyun yazımı tekniği yapılanmıştır. Diğer bir deyişle, **ekspresyonist dramanın oyun yazımı unsurları, düşünce öğesinin birincilliği çevresinde şekillenmiştir.** Bunların başında, düşünce öğesinin duyusal sunumunda -neden-sonuç ilişkisi içerisinde birbirinden doğan ve mantıksallık bağıyla birbirine bağlanmış sahnelerin oluşturduğu temel Aristotelesyen olay örgüsü yerine- **episodik yapı** ve "***Stationendrama*"** formunun kullanımı bulunmaktadır.

4.2. EPİSODİK YAPI VE "*STATIONENDRAMA*" FORMU

Ekspresyonist dramada eserin düşünce öğesinin birincil konuma yerleşmesi, **biçimin düşünceyi barındıran özden türemesinin** öncelenmesini de beraberinde getirmiştir. Bu öz, ekspresyonist dramada, yazarın kendisini temsil eden **protagonistin içsel algısı** ile karakterize olmaktadır. Benson'a göre, Ekspresyonizm temelde, bir iç dünyanın (vizyonun) öznel ifadesidir; kişisel gerçekliğini temsil eden sanatçı, kendisini tüm akademik kurallardan ve geleneksel estetik kavramlardan kurtarmak zorundadır.[268]

Ekspresyonist yazarların, eserin özünü içeren bu **içsel dünyayı neden-sonuç ilişkisine bağlı mantıksal bir biçimsellik içerisinde ifade etmenin mümkün olamayacağı**na dair inancı; bilinç düzeyindeki mantıksallığın kısıtlayıcılığından serbestleşme bağlamında, zamansal ve mekânsal mantıksallık ve nedensellik bağı ile birbirine bağlanmış sahneler ve perdelerden oluşan **Aristotelesyen olay örgüsünün gevşetilmesi veya bozulması** yaklaşımını beraberinde getirmiştir.

Bu bağlamda **ekspresyonist dramanın formda benimsediği en temel yaklaşım**, Aristotelesyen olay örgüsünün neden-sonuç ilişkisi içerisindeki giriş-gelişme-sonuca dayalı yapısının yerine; **görünüşte bağlantısız vizyonların** veya **bir dizi dramatik olayın** artarda sıralanabildiği bir **episodik yapının** tercih edilmesi olmuştur. Benson'ın deyimiyle, bu kullanımda sahneler geleneksel bir şekilde birbirlerinden gelişmezler; daha ziyade bir montaj etkisi vermektedirler.[269] Bu episodik yapı bağlamında, her biri kendi içerisinde sembolik bir öneme sahip olup birbiriyle belirgin bir bağlantısı olmayan ve dahası birbirine bağlanmaya çalışılmayan sahneler (bazı örneklerde tablolar veya resimler olarak da isimlendirilmiştir) yan yana dizilmiştir. Bu görünüşte birbiriyle bağlantısız sahneler, hikâyenin bir kısmını anlatabileceği gibi, yalnızca bir tema veya motifi ortaya koyma işlevi de görebilir. Bunlar bir araya geldiklerinde eserin ana düşüncesini desteklemeleri bağlamında bütünsel bir anlama kavuşurlar. Brockett ve Hildy'ye göre, bu episodlar "*birliğini merkezi bir fikir veya argümandan alır*"[270]. Örneğin protagonistin iç dünyasını ifade eden sahneler olarak,

---

[268] Renate Benson, **a.g.e.**, s. 2.

[269] **A.e.**, s. 107.

[270] Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, **Tiyatro Tarihi**, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2016, s. 416.

protagonistin hayatındaki farklı toplumsal alanlardan referanslar taşıyor olabilirler; veya protagonistin düşüncesini destekleyen farklı donelerin bir araya toplanması şeklinde dizilenmiş olabilirler.

Görünüşte bağlantısız olup, birliktelikleri eserin düşüncesine hizmet etmeleri bağlamında anlamlanan tekil sahnelerin yan yana sıralanması olarak ifade edilebilecek olan bu episodik yapı, ekspresyonist dramayı karakterize eden en temel yapısal özelliklerden biri olmuştur. Bazı ekspresyonist oyunlar geleneksel reflekslerle, bu yanyana dizilen sahnelere ek olarak 'perdelere' de ayrılmış olsalar dahi, bu perdelerin içerisindeki sahnelerin dizisi bir episodik yapı karakterindedir. Bu episodik yapı, ekspresyonist akımdan sonra, Bertolt Brecht tarafından da Epik Tiyatro'nun temel tekniklerinden biri olarak kullanılmaya devam etmiştir.

Episodik yapının ekspresyonist drama bağlamında özelleşmiş bir tekniği olarak ifade edilebilecek olan "***Stationentechnik***" [Tr.: "*İstasyonlar/duraklar tekniği*"] ise August Strindberg'in kullanımı ile ekspresyonist dramaya spesifik hale gelmiş bir dramatik yapılama tekniğidir. Teknik, **ekspresyonist dramanın özündeki düşüncenin duraklarını dramatize etme** bağlamında işlevsel olup sıklıkla kullanılmış ve akımın karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir. "*İstasyonlar/duraklar tekniği*" olarak Türkçeleştirilebilecek olan bu tekniğin kullanıldığı dramatik forma ise "*İstasyonlar/duraklar draması*" anlamına gelen "***Stationendrama*"** adı verilmiştir. Bu formda, birbirini kronolojik olarak veya bir mantıksallık sırasıyla izlemeyen episodik dizideki **her bir sahne, ana karakterin içsel yolculuğu üzerindeki duraklardan biridir**. Örneğin, bu içsel yolculuk bir anlam arayışını içeriyorsa, **Stationendrama**'nın durakları protagonistin anlam arayışı bağlamında uğradığı farklı yerleri, kişileri, kavramları içeriyor veya simgeliyor olabilir; bu yolculuk bir düşünceyi benimsetmek üzerine kurgulanmışsa, bu duraklardan her birinden o düşünceyi destekleyecek bir hisle ayrılmak söz konusu olabilir. Bir görselleştirmeyle açıklamak gerekirse, örneğin beş istasyondan/duraktan oluşup iki bölüme ayrılmış olan bir **Stationendrama**'nın formu şematik olarak şu şekilde görünecektir:

BİRİNCİ BÖLÜM			**İKİNCİ BÖLÜM**	
Sahne 1 (1. İstasyon)	**Sahne 2** (2. İstasyon)	**Sahne 3** (3. İstasyon)	**Sahne 4** (4. İstasyon)	**Sahne 5** (5. İstasyon)

Şekil 2.1. "*Stationendrama*" Formunun Şematik Örneklemesi

Yukarıdaki beş sahne, bir düşüncenin sunumundaki duraklar olarak ele alınırsa; örneğin, hayatın anlamsızlığına ikna olmaya meyyel bir protagonistin bu inancını test ettiği duraklar olabilir. Bu bağlamda her bir sahne, protagonistin anlam yeşertmeye çalıştığı ancak girişimlerinin sonuçsuz kaldığı bir kavramsal durağı sembolize edebilir. Örneğin, protagonist, 1. sahnede aile hayatından, 2. sahnede iş hayatından, 3. sahnede arkadaş çevresinden, 4. sahnede edebiyattan, 5. sahnede sanattan bir anlam devşirmeye çalışabilir ve her birinden eli boş şekilde dönebilir. Bu bağlamda bu beş sahne başta birbiriyle bağlantısız görünen mekânlarda geçecek ve birbirini kronolojik veya nedensel bağlamda takip etmeyen bir sahneler dizisi olarak sunulacaktır. Ancak bir arada ele alındığında, protagonistin anlam arayışı üzerindeki duraklar olarak anlamlanacak; eserin sonunda ise protagonistin anlamsızlık hissi ve anlam yeşertmeye çalıştığı her duraktan eli boş dönüşü bağlamında seyircide anlam yaratacaktır.

Stationendrama modeli, tarihsel olarak, ortaçağdaki dini içerikli mucize oyunlarının kullandığı bir dramatik yapıdır. Bu kullanım, formun etimolojik kökenindeki dini referanstan kaynaklanmaktadır. **Stationendrama**'nın, içerdiği "*istasyonlar*", temelde, Hristiyanlık inancındaki 'Haç İstasyonlarına' atıfta bulunmaktadır.[271] "***Encyclopedia Britannica***"nın çevrimiçi "***Philosophy&Religion***" ansiklopedisine göre, bu Haç İstasyonları [İng.: **Stations of the Cross**], İsa'nın mahkûm edilmesinden gömülmesine kadarki süreci tasvir eden ondört sahneyi ifade etmektedir. Bu sahneler şunlardır: (1) İsa ölüme mahkûm edilir, (2) İsa hacı taşımak üzere sırtına alır, (3) İsa ilk kez düşer, (4) annesiyle tanışır, (5) Kireneli Simun hacı taşımasına yardım eder, (6) Veronica İsa'nın yüzünü siler, (7) İsa ikinci kez düşer, (8) Kudüs'teki kadınlar İsa için ağlar, (9) üçüncü kez düşer, (10) giysileri çıkarılır, (11) çarmıha çivilenir, (12) çarmıhta ölür, (13) çarmıhtan indirilir ve (14) mezara konur.[272]

Stationendrama, ortaçağın dini içerikli oyunlarından sonra, İsveçli oyun yazarı August Strindberg'in ekspresyonist nitelikteki eserlerinde kullanıldığında, ekspresyonist tiyatronun sıkça başvurulan dramatik formu haline gelmiştir. Strindberg bu formu ilk kez "***Till Damaskus***" [Tr.: "*Şam'a Doğru*"] üçlemesinde kullanmıştır. Bu

[271] Hsin-yu Hung, ""Circe" and Expressionist Drama", **James Joyce Quarterly**, Vol:52, No:2, 2015, s. 326.

[272] Encyclopedia Britannica, "Stations of the Cross", **Philosophy&Religion,** (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/topic/Stations-of-the-Cross, Erişim Tarihi: 01 Kasım 2023.

eserde İsa'nın Haç istasyonları referans verilmiş ve eser buna koşut olarak duraklardan oluşmuştur. Bu kullanım, daha sonra Georg Kaiser'in "***Von Morgens bis Mitternachts***" [Tr.: "*Bir Gün İçinde*"] isimli oyununda devam etmiştir. **Stationendrama** formunun ekspresyonist dramadaki kullanımı, dini kökeniyle ilişkili olarak, oyun kişisinin sancılı yolculuğunu ifade eden ve 'kendini feda etme' bağlamında ölümü içeren ve manevi yenilenmeye yol açan durakları içermektedir. Bu duraklar, dini kökenindeki gibi fiziksel ve dışsal değil, çoğunlukla içsel süreçlerle karakterize olan duraklardır.

4.3. RÜYA ATMOSFERİ VE DÜŞ DRAMATURJİSİ

Ekspresyonist dramada eserin **düşünce öğesinin oyun kişisinin içsel vizyonları aracılığıyla yansıtılması** akımın başat yöntemi haline gelmiştir. Bu içsel vizyonların yansıtılmasında ise, oyun yazarları, **bilinç halinin sınırlılıklarından özgürleşerek** bir rüya veya kabusun en temel karakteristiği olan **gerçekçilik ve olasılıklılık yasalarına tabi olmama** halini tercih etmişlerdir. Bu bağlamda çoğu ekspresyonist eser, ya eserin tamamını karakterize eden ya da rüya sekanslarında ortaya çıkan ve zaman zaman "*düş dramaturjisi*" adı da verilen **rüya atmosferine** sahiptir. Gerek oyun yazımı gerek sahnelemede yaratılan rüya atmosferi, mantıksal gereklilikleri ortadan kaldırarak, oyun yazarının kendisini temsil eden protagonistin **içsel ve sübjektif vizyonlarının sınırsızca ve biliçdışının olanaklarını kullanarak yansıtılması**nı sağlamaya yönelmiştir, çünkü bilinç düzeyinde görünür olamayan pek çok duygu ve düşünce, bilinçdışında özgürce gün yüzüne çıkabilmektedir:

> "[...] bilinç, somut, toplumsal koşulların biçtiği kurallar tarafından yönlendirilir. İnsanın duygu ve gizil düşünceleri bu kurallar nedeniyle bilinçaltına itilir ve düşlerde dile gelir. Düşler ve orada görünürlüğe gelen duygular, reddedilen somut dış dünya karşısında özgürdür."[273]

Bu bağlamda, dönemin Freudyen psikolojiye olan ilgisinden etkilenmiş olan ekspresyonist oyun yazarları, **bilinçdışının mantıksal gerekliliklerin zorunlu olmadığı özgür bir alan** oluşunu kullanmak üzere, düşsel bir atmosfer benimsemişlerdir: "*Düşler, düşlerin karmaşası, iç itilimler, insanın yaşamına yön veren gizli güçler olarak önem kazanmıştır. Bu tercihte psikanaliz biliminin bulgularına duyulan ilginin payı vardır.*"[274]

Özellikle Strindberg eserlerinde ["*Şam'a Doğru*", "*Rüya Oyunu*", "*Hayaletler Sonatı*"] kullanıma sokulan bu rüya atmosferine sahip olan eserlerde, düş ile gerçek iç içe geçmiştir: Şimdiki zaman, geçmiş, gelecek veya zamansızlık kolayca birbirinden ayırt edilemez. Objeler, kişiler, mekânlar bir belirip bir yok olabilir. Kişiler farklı suretlerde karşımıza çıkabilir. Kişilerin konuşmaları katatonik bir hal alabilir. Oyun kişisi bir sahneden diğer sahneye ulaşımı olanaksız olan mekânlara geçebilir… Bir

---

[273] Banu Çakmak, "Tiyatroda Ekspresyonizm Akımı ve Leopold Jessner'in Shakespeare Oyunlarına Yönelik Ekspersonist Sahneleme Çalışmalarından Örnekler", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, C:0, No:19, 2015, s. 32.

[274] Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 249.

önceki başlıkta ele alınan episodik yapı ise, işte bu mantıksallıkla bağlı olmayan rüya atmosferindeki vizyonların metne aktarılmasını mümkün kılmaktadır.

Örneğin, ekspresyonist oyun yazarı Reinhard Sorge, "***Der Bettler***"deki, babanın katli, annenin ölümü gibi sahnelerde oyun kişisinin içsel yolculuğunu yansıtmak için rüya atmosferi kullanmıştır. Benzer şekilde, Ernst Toller'in "***Die Wandlung***" isimli eserinde on üç tablodan yedisi rüya sekansı şeklindedir ve yazar bu sahnelerin içsel bir rüya gibi oynanması gerektiği notunu düşmüştür.[275] Bu sahnelerde, ana oyun kişisi Friedrich karşımıza farklı suretlerde çıkar ve eserde bu sahneler için grotesk ve gerçeküstücü bir performans tasvir edilmiş; dil ise şiirsel ve esrik kılınmıştır. "*Kapıların Dışında*" isimli eserde ise eserin geneline hakim olan rüya atmosferine ek olarak, baş oyun kişisi Beckmann'ın boğulmak üzere içerisine atladığı Elbe Nehri'yle konuştuğu ve ölüme yaklaştığı sahneler tamamen rüya atmosferindedir.

Benson, bu rüya atmosferine eşlik eden performans tipine, "***Schrei performance***" adını vermiştir. "*Çığlık performansı*" olarak Türkçeleştirilebilecek olan bu performans tipinde; hareket, dış görünüş ve dil tekdüze ve çarpıktır.[276] Buradaki "*çığlık*", oyun kişisinin dış dünyaya maruz kalarak edindiği içsel durumu bir çığlık gibi dışarıya vurumunu tasvir etmektedir. Bu çığlık performansı ile karakterize olan ekspresyonist oyunların yazarlarının iç dünyalarını dışavurumu bağlamında, rüya atmosferinin yaratımı, ekspresyonist tiyatronun temel oyun yazımı özelliklerden biri olarak kullanılagelmiştir.

Rüya atmosferinin yaratımı bağlamında sahneleme ve sahne tasarımında da pek çok ekspresyonist stil bileşeni (gölgeli ve anti-realistik ışıklandırma, görsel çarpıtmalar vb.) ön plana çıkarak modern sahnelemenin öncül yapıtaşlarını oluşturmuştur.

---

[275] Ernst Toller, **Die Wandlung: Das Ringen Eines Menschen**, 6-10. bs., Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920, s. 9.

[276] Renate Benson, **a.g.e.**, s. 8.

4.4. ZAMAN VE MEKÂN ÖZELLİKLERİ

Ekspresyonist dramada, eserin özünün (düşünce/tema) öncelikli iletimi amacına yönelik olarak; -daha önceki başlıklarda ele alındığı üzere- episodik yapının ve **Stationendrama** formunun kullanımı ve bilinçdışı düzleminin sınırsızlığından yararlanma amacıyla rüya atmosferinin yaratımı gibi bir dizi oyun yazımı unsuru benimsenmiştir. Düşünce öğesini ön plana konumlamada bunlara eşlik eden diğer önemli ekspresyonist bileşenlerden bir kısmı, akımın zaman ve mekân özelliklerinde karşımıza çıkmaktadır.

4.4.1. Zamanın Mantıksal Kullanımından Özgürleşme

Ekspresyonist dramada, eserin özünü (düşünce, tema) öne çıkarma hedefi bağlamında, oyun yazımının diğer unsurlarından biri olan zaman kullanımında; **eşzamanlılık, kronolojik zamanı takip etmeme, zamanda sıçramalar, tekrar eden veya döngüsel zaman** ve **zamansızlık** gibi, eserin özünün duyumsatılması için uygun olan zamansal düzenlemenin yapılmasını olanaklı kılacak **serbest bir yaklaşım** benimsenmiştir. Aristotelesyen olay örgüsünün öykünün geçtiği zamanı mantıksal ve kronolojik olarak yapılandırışından uzaklaşılmış; bilinçdışında ansızın beliren görüntüler gibi oyun kişisinin oyunun düşünce öğesini ileten vizyonları episodlar boyunca yanyana sıralanmıştır. Bu bağlamda, oyunda **bir sahneden diğerine zamansal bir kronoloji gözetmeden geçilmesi**; veya **geçmişe, şimdiye, geleceğe gidip gelmek** gerekiyorsa, bunlar özgürce uygulanmıştır.

Everdell, ekspresyonist oyunlarda uygulanan zamanlama tercihlerinden biri olan eşzamanlılığı "*paralel aksiyon*" olarak adlandırmış ve Strindberg'in "*Rüya Oyunu*" üzerinden örnekleyerek şu şekilde açıklamıştır:

> "Paralel aksiyon, ya dış dünyada ya da imgelemde eşzamanlı olarak geçtiği anlaşılan yaşantılar arasında ileri geri gitme tekniğiydi [...] Birbirinin içine girmiş, üç beş sekanslı, 16'ya yakın farklı sahne seçiliyordu ve bazı unsurlar o denli sık tekrar ediliyordu ki seyircilerde zaman ve mekan duygusu altüst oluyordu. Sahneler önce belirli bir sıra izlemedikleri duygusu uyandırıyor, sonra bunun bir kabus ve sanrı sıralaması olduğu anlaşılıyordu."[277]

[277] William R. Everdell, **İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller**, Çev. Hülya Kocaoluk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 402.

Everdell'in değindiği üzere, zamanın mantıksallıktan uzak kullanımı, seyircide rüya atmosferinin ve dolayısıyla gerçeklik ile bilinç düzleminin kurallarından özgürleşmiş bir düzlemin inşa edilmesini sağlamıştır. Bu zaman kullanımında, aynı anda birarada olması mantıksal düzlemde mümkün olmayan oyun kişilerinin ve olayların birarada kullanımı mümkündür; geçmişle gelecek bile aynı sahne içerisinde yer alabilir. Bu bağlamda, düşünsel özün duyumsatılması amacının önünde herhangi bir mantıksal kısıtlama kalmamıştır.

4.4.2. Mekânın Mantıksal Kullanımından Özgürleşme ve "*Parabolik Mekân*"

Zamanda mantıksallıktan özgürleşmeye koşut olarak benimsenen bir diğer yapısal bileşen; mekân kullanımında gerçekçilik ile mantıksallığın sınırlılığından özgürleşme olmuştur. **Yan yana gelmesi olanaksız mekânların artarda sıralanması** bağlamında, oyun kişisinin düşüncesinin/vizyonlarının durakları olan mekânların artarda kullanılabilmesi –örneğin bir protagonistin, aynı gün içerisinde hem bir savaş cephesini hem de kilometrelerce ötedeki evini ziyaret etmesi- mümkün hale gelmiştir**.** Yan yana gelmesi olanaksız mekânların artarda sıralanmasına ek olarak, **mekânsızlık**; yani **mekânın belirsiz olması** -olay örgüsünün hiçbir spesifik mekânda geçmemesi- ve bu bağlamda aslında **her zaman yerde geçebilecek olmasının vurgulanması** uygulaması da mümkün olmuştur.

Buna ek olarak, mekânın belirsiz olmadığı örneklerde, mekân kullanımında özel bir tercih olarak "***parabolik mekân***" kullanıldığı görülmektedir. Parabolik mekânlar; hapishane, cadde, tımarhane, şehir gibi **simgesel ve ideolojik anlamlar çağrıştıran mekânlardır**.[278] Örneğin "***Von Morgerns bis Mitternachts***"ın ilk sahnesinin bir bankada geçmesi; kapitalist burjuvazinin toplumsal kodlarıyla bezenmiş bir mekân seçimi içerip simgesel bir anlam taşımaktadır. Daha sonraki sahnelerde protagonistin anlam arayışı sırasında uğradığı her bir mekân, toplumsal yaşamın bir boyutunu simgeler niteliktedir (sporpalas, kabare bar, Selamet Ordusu Lokali gibi). Sporpalas, burjuva toplumunda sporun bir kültürel sermaye gösterimi olarak takip edilişi ve bahis konusu edilişini öne çıkarmak üzere tercih edilmiştir. Kabare, aşk ve şehvet gibi duyguların içi boşalarak sahteleştirilmesinin altını çizen

[278] Patrice Pavis, **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**, Toronto, University of Toronto Press, 1998, s. 361.

mekân olmuştur. Selamet Ordusu Lokali ise, dini duygularla sığınılan mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer parabolik mekânların seçimi neredeyse tüm ekspresyonist eserlerde mevcuttur; savaş alanı, askeri hastane gibi savaşın yıkımını gözler önüne seren mekânlar özellikle akımın savaşlarla karakterize olduğu geçiş ve toplumsal dönemindeki eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Fabrikalar, işçi kuruluşları gibi mekânlar ise Weimar Cumhuriyeti'ndeki sınıf çatışmaları ile endüstriyel üretimin simgelendiği mekânlar olup "***Gas***", "***Gas II***", "***Masse-Mensch***" gibi oyunlarda yinelenerek tercih edilmiştir.

4.4.3. Dekor ve Işıklamanın Yorumcu Haline Gelmesi

Ekspresyonist oyunlarda, zamanda ve mekânda gerçeklik algısının ve mantıksallığın kırılması bağlamında oyun yazımındaki sahneleme notlarında natüralist sahne tasarımdan uzaklaşılmış olduğu görülmektedir. Eserlerde, yalnızca oyunların atmosferini yansıtacak ve simgesel bir anlatım düzlemi oluşturacak bir tasarım tasvir edilmiştir. Dekor, oyunun düşünce öğesinin, yani protagonistin içsel vizyonlarının yansıtılmasını sağlayacak şekilde çarpıtılmış, dejenere edilmiş, eğilip bükülmüştür. Örneğin, bu uygulama bağlamında, oyun kişisinin önünde dehşete kapıldığı bir kapı, olması gereken ölçülerde ve fizik kurallarına uygun şekilde değil; bir kâbus görüntüsündeki gibi büyük ve çarpık şekilde tasvir edilebilir.

Dekorların yanı sıra ekspresyonist ışıklama da anti-doğal renklerden ve aydınlık/karanlık/yarı-karanlık estetiğinin kullanımından oluşmuştur. Gerçekçi sahnelemede gerçek hayattakine en yakın ışıklama yaratılmaya çalışılırken, ekspresyonist örneklerde ışıklama yine eserin düşünce öğesinin altını çizen bir niteliğe kavuşmuş; adeta kendi başına bir yorumcu ve anlatımın bir öğesi haline gelmiştir. Örnek vermek gerekirse, gerçekçi sahnelemede bir akşam üstü ev içi ışıklaması fizik şartlarına göre, ışığın pencereden içeriye süzülme açısını ve kızarmış sepya rengini hesaba katarak yapılacaktır. Ekspresyonist bir sahnelemede ise, bu sahnede izleyicinin dikkatini çekmek istenen noktalar aydınlatılacak, bir olayın veya bir objenin üzerine düşürülen anti-doğal bir renkle simgesel bir anlatım sağlamaya gidilecektir.

4.5. OYUN KİŞİLERİ

Ekspresyonist dramada, akımın düşünce öğesinin birincil konuma taşınması bağlamında, oyun kişilerinde de önceki dönemlerin karakter bazlı kişi yazımından uzaklaşılmış ve düşünce öğesini ön plana çıkaracak birtakım kullanımlar benimsenmiştir: Bunlardan ilki, oyun yazarının kendisini ifade eden ana oyun kişisinin merkezi figür haline gelmesi ve oyunun duygu ve düşüncesinin bu kişinin bilinç düzeyinde tanık olduğu olaylar ve bilinçdışı düzlemindeki içsel vizyonları bağlamında sunulmasıdır. Diğer oyun kişileri ise, bu merkezi figürü çevreleyen ve oyunun düşüncesinin yapılandırılmasında kullanılan; kurumları, düşünceleri, insan gruplarını temsil eden simgesel tiplerdir. Anonim olarak isimlendirilen bu kişiler, boyutlandırılmış karakterler değil bir boyutuyla öne çıkarılan tipler niteliğindedirler. Oyunun düşünce öğesinin işlenmesi bağlamında, oyun kişilerinin farklı suretlerle karşımıza çıkarılması uygulaması da mevcuttur. Bu bağlamda, bu kişinin kendine spesifik bir birey olmadığı, her zaman herkes olabileceği; dolayısıyla taşıdığı düşünce öğesinin her zaman herkes için geçerli olabileceği algısı uyandırılmaya çalışılır.

4.5.1. "*Ich-Dramatik*" ve Merkezdeki Protagonist

Ekspresyonist dramada düşünce öğesi birincil konuma yerleşmiş ve bu düşünce öğresi, **oyun yazarının kendisini temsil eden ana oyun kişisi**nin **[protagonist]** gözünden tanık olunan sahneler ve içsel vizyonlar şeklinde sunulmuştur. Bu bağlamda, ana oyun kişisi, olayların çevresinde yapılandığı bir **merkezi figürdür** ve olaylar onun bakış açısından verilir. Oyun boyunca takip edilen; protagonistin bilinci ve bilinçdışıdır. Yazarın dışavurmak istediği duygu ve düşünce, yazarın kendisini temsil eden bu kişi aracılığıyla aktarılır: "*Genellikle her şey baş kahramanın gözünden gösterilmiştir. Baş kahramanın bakışı vurguları değiştirebilmiş ve olaylar hakkında etkili yorumlar empoze edebilmiştir.*"[279] Bu dramatik tekniğe Alman yazımında "***Ich-Drama***" [Tr.: "*Ben-Draması*"][280] veya "***Ich-Dramatik*** [Tr.: "*Ben-*

[279] Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy, **a.g.e.**, s. 416.

[280] Richard Murphy, "Expressionism", **A Companion to Modernist Literature & Culture**, Ed. Davıd Bradshaw, Kevin J. H. Dettmar, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, s. 199.

Dramatiği"] adı verilmektedir. Bu türde önemli olan, birincil oyun kişisinin aracılık ettiği fikirdir.[281]

Örneğin Kaiser'in "***Von Morgens bis Mitternachts***"taki ana oyun kişisi bir banka veznedarıdır [Alm. Orij.: "***der Kasierer***"]. Tüm olay örgüsü bu merkezi figür etrafında şekillenmiştir; oyun boyunca bu kişinin ziyaret ettiği farklı duraklara şahit olunur. Ancak ana karakterin bu ziyaretleri ile temelde eserin düşünce öğesinin -yani modern toplum içerisinde yabancılaşmış bireyin anlam arayışı temasının- duyumsatılması amaçlanmaktadır.

4.5.2. Simgesel, Anonim, Kapsayıcı ve İşlevsel "*Tipler*"

Ana oyun kişisi dışındaki diğer oyun kişileri ise, yine düşünce öğesinin sunumuna hizmet edecek şekilde planlanmıştır: Bu oyun kişileri, belli **duyguları, tutumları, kurumları** veya **sosyal grupları temsil eden "*tiplerdir*"**. Karakter derinliği ve boyutlandırmasıyla ele alınmamışlardır. **Belirli bir boyutu** (bir meslek, bir tutum, bir toplumsal rol vb.) ile ön plana çıkarılan bu kişilerin oyundaki varlıkları, oyunun düşüncesinin yapılandırılmasındaki **işlevleriyle sınırlıdır**. Sevda Şener, bu oyun kişilerini şu şekilde açıklar:

> "Dışavurumcu tiyatroda oyun kişileri karakter boyutları içinde ele alınmamışlar, tipik birkaç çizgi ile belirtilmişlerdir. Bu tipler iletilmek istenen görüşle ilgili olarak bireysel, ya da toplumsal bir özelliği simgelerler; soyut ve kavramsal tiplerdir."[282]

Stylan'a göre bu oyun kişileri, stereotipleşmiş ve karikatürize edilmişlerdir; grotesk ve gerçeklik dışı şekilde dramatize edilirler.[283] Dahası, bu kişiler, bir karakterin **bireyselliğini kaybetmişlerdir** ve genel olarak oyunda, "*baba*", "*oğul*", "*çalışan*", "*müdür*" gibi **anonim ve simgesel isimlerle** yer alırlar. Oyunun düşünce öğesi için önem arz eden boyutlarıyla isimlendirilmişlerdir. Örneğin, "*müdür*" isimli oyun kişisinin isminin ne olduğu, aile hayatı veya kişisel mizacı önemli değildir; oyunda birilerinin amiri veya üstü olan herkesi temsil etmek üzere bu şekilde isimlendirilmiştir. Veya "*işçi*" isimli bir oyun kişisi için bireysel özellikleri ön planda değildir; bu kişi bağlamında temsil edilmek istenen "*işçi sınıfı*"dır. Bu anonim oyun kişilerinin birer karakter olarak

---

[281] Neil H. Donahue, **a.g.e.**, s. 20.

[282] Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 252.

[283] J. L. Stylan, **a.g.e.**, s. 5.

detaylandırılmaması ile bir toplumsal grubun tamamını veya bir toplumsal rolü temsil edebilmesi sağlanmıştır.

Anonim ve simgesel isimlendirme ana oyun kişileri için de geçerlidir; onlar da bir sınıfı, bir görüşü, bir kavramı ifade eden isimlere sahiptir. Örneğin "***Der Bettler***"deki "***Der Sohn***" [Tr.: "*Oğul*"] yeni jenerasyonun babaya başkaldıran tüm oğullarını simgelemektedir; "***Von Morgens bis Mitternachts***"taki ana oyun kişisi "*Veznedar*" [Alm. Orij.: "***der Kasierer***"] o dönemin şartları içerisinde makineleşmiş ve yabancılaşmış tüm orta sınıf çalışanları temsil etmektedir; ekspresyonist dramada en özel isimlendirmelerden birine sahip olan, "***Die Wandlung***" isimli eserin protagonisti, Friedrich dahi, karakter detaylamasına gidilmemesi ve bu ismin içerdiği "*barış*" köküyle[284], barışçıl bir genç nesli ifade etmektedir.

4.5.3. Farklı Suretlere Bürünen Oyun Kişileri: "*Doppelgänger*"

Farklı suretlere bürünen oyun kişileri, ekspresyonist dramanın düşünce öğesini önceleyen ve olay örgüsünün özelleşmiş bir karaktere has olmadığını ortaya koyan kullanımlardan bir diğeridir. Bu uygulama bağlamında, dramatik metnin karakter öğesi indirgenerek bütünü ifade edebilecek düşünce öğesine adeta yer açılır:

Avrupa mitolojisinden temellenen "***Doppelgänger***" kavramı bir insanın ona birebir benzeyen görüntüsünü ifade etmektedir. "***Encyclopedia Britannica***"nın çevrimiçi ansiklopedisine göre, Alman folkloruna has bu isimlendirme, her şeyin bir ikizinin olduğuna dair bir inanıştan türemiştir.[285] Bu kavram, ekspresyonist dramada bir oyun kişisinin okuyucunun karşısına farklı suretlerde çıkarılması bağlamında kullanılmıştır. Bu hem oyun yazımında bir oyun kişisinin bir başka surette olduğunun sahne tasviri şeklinde yapılanmış, hem de ekspresyonist sahnelemenin temel yönelimlerinden, farklı rollerin aynı oyuncu kişisi tarafından oynanması uygulamasına temel oluşturmuştur.

Oyun yazımı bağlamda, bu uygulamayla, bir oyun kişisinin farklı ihtimallerdeki yaşamı duyumsatılır. Örneğin "***Die Koralle***"deki "*Milyarder*" isimli baş oyun kişisi ile

---

[284] Friedrich isminin kökündeki Almanca "***Frieden***" kelimesi, Türkçe'de "*barış*" anlamına gelmektedir.

[285] Encyclopedia Britannica, "Doppelgänger" (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/art/doppelganger, Erişim Tarihi: 3 Temmuz 2023.

sekreteri birbirinin birebir aynıdır. Sonradan zengin olan "*Milyarder*", bütün hayatı boyunca kaçmaya uğraştığı yoksul ve acılı bir çocukluk geçirmiştir, "*Sekreter*" ise onun tam tersine mutlu bir çocukluk yaşamıştır. Bu bağlamda, "*Sekreter*", "*Milyarder*"in aynı suretteki farklı bir ihtimali gibidir. Bunun dışında, Strindberg'in "*Rüya Oyunu*"nda karşımıza çıkan, oyunun protagonistin suretini taşıyan farklı oyun kişileri; protagonistin aslında herkes olabileceği, dolayısıyla izi sürülen düşünce öğesinin bir şahsa spesifik değil, tüm insanlar için geçerli olduğu hissiyatını yaratır. Bu, hem oyundaki düşünceye dair kavramsal ilerleyişe hem de rüya atmosferine hizmet etmektedir. Sahnelemede farklı rollerin aynı oyuncu kişisi tarafından oynanması uygulamasına da temel oluşturan yaklaşım, spesifik, kendilerine özgü ve karakter detaylarına sahip olan insanları değil; farklı toplumsal koşulları, kavramları vb.'ni izlediğimizi hissettirerek, karakter öğesini indirger ve oyunun izleyici tarafından düşünce düzleminde alımlanmasına katkı sağlar.

4.6. DİL VE DİYALOG ÖZELLİKLERİ

Ekspresyonist dramanın dil ve diyalog özelliklerinin yapılanmasında da, diğer unsurlarda da olduğu gibi, önceliğin düşünce öğesine verilmiş olması etkili olmuştur. Bu bağlamda, hem dil ve diyalog özelliklerinde bir yerleşik sanatsal form olan gerçekçilikten farklı kullanımlar benimsenmiş, hem de temelde, anlatımda dil ve diyaloğun başat önemi indirgenerek, sözün ötesindeki anlatım unsurlarına önem verilmeye başlanmıştır:

4.6.1. Anlatımda Sözün Ötesine Geçiş

Eserin düşünce öğesinin okuyucu/seyircinin bilinçdışına ulaşımını hedef alan ekspresyonist oyun yazarları, **sözün ötesinde birer anlatım aracı** olarak **jest, mimik, hareket, müzik, ışık, simgeler** vb.'nin kullanımının, sahne üzerinden seyirciye ulaşmada ve seyirciyi ortak bir bilinçdışı düzleminde buluşturmada sözden daha etkin olacağına inanmışlardır. Bu bağlamda, daha çok bilinç düzlemine etki eden "*sözün*" ve "*diyaloğun*" yanı sıra, sözün ötesindeki -bilinçdışına nüfuz etmede daha etkili olan unsurları anlatımın öğesi haline getirmişlerdir. Bu yaklaşım neticesinde, dil ve diyaloğun eserlerdeki tekil önemi indirgenmiştir. Örneğin, yoğun heyecanlar artık konuşma yerine jest ve mimikle iletilebilmektedir.[286] Çakmak, anlatımda sözün ötesine geçişi şu şekilde açıklamıştır:

> "Natüralizmde olduğu gibi anlamı sözle, diyalogla vermek yerine renk, ışık, nesne ve simgelerle yansıtmak önem kazanır. Dolayısıyla sözün dışındaki tiyatroya özgü anlatım araçları birincil konuma gelir."[287]

Dil ve diyaloğun kullanımında ise ekspresyonist dramaya özgü bir dizi karakteristik yaklaşım benimsenmiştir. Bunlardan ilki, dilde karşıtlıkların kullanımının anlatımın önemli bir öğesi haline gelmesi olmuştur:

---

[286] Sevda Şener, **a.g.e.,** s. 252.

[287] Banu Çakmak, **a.g.e.**, s. 41.

4.6.2. Karşıtlıklar Estetiği: 'Esrik' Uzun Monologlar ile Kısa Konuşmaların Bir Arada Kullanımı

Dil ve diyalog özelliklerinde karşımıza çıkan en temel ekspresyonist unsur, **uzun monologlar** ve **kısa konuşmaların bir arada kullanımıdır.** Eserlerde uzun monologlar ile kısa konuşmalar artarda sıralanarak bir karşıtlıklar estetiği oluşturulur. Stylan'a göre, ekspresyonist eserlerde dil ve diyalog değişkendir; yer yer uzun lirik bir monolog halini alır, yer yer **staccato** bir telgraf konuşması gibi bir-iki kelimelik kısa ifadelerden oluşur.[288] Bu sayede, okuyucu/izleyen için dilin kullanım yoğunluğu tek başına bir anlatım unsuru haline gelir. Bu karşıtlık içeren kullanımın içerisindeki **uzun monologlar** çoğunlukla yalnızca **ana karaktere özgüdür**. Ana karakterin eserin düşüncesini yapılandıran görüşlerini, içsel hezeyanlarını, hayatı algılayışını ilettiği pasajlar uzun monologlar formundadır. Ekspresyonist oyun yazarları, gerçekçilik akımı bağlamında oyunlardan uzaklaştırılan monoloğu, **iç dünyanın doğrudan anlatımı** sayarak yeniden kullanmaya başlamışlardır.[289] Ana oyun kişisi, yazarın iç dünyasını dışavuracağından, onun monologlarına, diğer karakterlerle olan diyaloglardan çok daha fazla ağırlık verilir. Bu uzun monologlar **esrik** [Alm.: **ekstatisch**] bir üslup ile karakterize olmuştur. Bu tarz pasajlar, doğal konuşmanın aksine şiirsel, ateşli ve coşkuludur. Seyircinin bilinçdışı ve duygu dünyası ile esrik bir bağ kurma amaçlanır.

4.6.3. "*Telegrammstil*"

Bu uzun monologların dışındaki konuşmalar ise çoğunlukla **günlük konuşma dilinden uzak, bir iki cümlelik kısa ve kesik kesik konuşmalar** şeklindedir. Bu bölümlerdeki dil kullanımı; kısa, kesikli ve telgraf konuşmalarını andıran "***Telegrammstil***" ile karakterize olmuştur. "*Telgraf tarzı*" olarak Türkçeleştirilebilecek "***Telegrammstil***", bir veya iki sözcükten oluşan; bir telgraf haberleşmesindeki kesik kesik ifadeleri andıran bir tarzı ifade etmektedir. Bu stilin yarattığı katatonik etki, oyunun rüya atmosferini, bilinçdışı vurgusunu ve modern dünyanın makineleşmiş insanı motifini desteklemektedir. Örneğin aşağıdaki pasaj, bahsi geçen telgraf tarzında kaleme alınmıştır:

---

[288] J. L. Stylan, **a.g.e.**, s. 5.

[289] Haldun Taner vd., **a.g.e.**, s. 33.

"[VEZNEDAR]: Altmış bin!
[BAYAN]: Ne münasebet?
[VEZNEDAR]: O benim bileceğim iş.
[BAYAN]: Nasıl olup da ben…
[VEZNEDAR]: Hadi yola çıkıyoruz.
[BAYAN]: Nereye?
[VEZNEDAR]: Huduttan dışarı…
[…]
[BAYAN]: Ben kasa dairesine girdim…
[VEZNEDAR]: Sıkılmadan…
[BAYAN]: Maksadım…
[VEZNEDAR]: Denediniz.
[BAYAN]: Aradım."[290]

Çakmak, ekspresyonist dramanın, olay örgüsünün geliştirilmesinden çok düşünsel özün bilinçdışı iletimine yönelik bu dil özelliğini çalışmasında şu şekilde tanıtmıştır:

> "Ekspresyonist dil simgesel, çağrışımsaldır, bir olayı geliştirmeye bir kişiyi tanıtmaya yönelik olmaktan çok uzaktır. Bu nedenle diyaloglar telgraf konuşmalarını hatırlatacak biçimde kısa, kesik, montajlanmıştır, sessizlikler en az sözler kadar önemlidir."[291]

4.6.4. Dildeki Değişimin Anlatım Öğesi Olarak Kullanımı

Dil ve diyalog bağlamındaki bir diğer önemli ekspresyonist uygulama, oyun kişilerinin **dili kullanımdaki değişimlerin anlatımın bir öğesi haline getirilmiş olmasıdır.** Dilin **şiirsel, katatonik, lirik, kesikli vb. stillerinin arasındaki geçişler**, oyun kişileri veya sahneler arasındaki geçişlerin altını çizer niteliktedir. Örneğin, "***Der Sohn***"da gençliğin ateşi ve idealizmi şiirsel ve coşkulu bir dille karakterize edilmiş; bunu takip eden pasajlardada eski jenerasyonu temsil eden babanın konuşma dili ise kurallı, keskin ve didaktik kılınarak oyun kişilerinin hayata yaklaşımları ve temsil ettikleri değerler, dilin kullanım tarzının seyirci üzerindeki etkisine başvurularak duyumsatılmıştır. Benzer bir uygulama Wedekind'in "*İlkbahar Uyanışı*" isimli eserinde mevcuttur: Bu eserde, gençlerin naif ve heyecanlı dil kullanımı ile yetişkinlerin sınırlayıcı ve katı dil kullanımı ile tezat oluşturarak verilmiştir.

Bazı örneklerde, dlldeki değişim, farklı **toplumsal kesimler veya jenerasyonların farkının altını çizme**nin yanı sıra, **protagonistin içsel yolculuğu**

---

[290] Georg Kaiser, **Bir Gün İçinde***,* Çev. Kemal Kaya, İstanbul, Maarif Matbaası, 1944, s. 21-23.

[291] Banu Çakmak, **a.g.e.**, s. 37.

bağlamındaki farklı evrelerini ifade etmede de kullanılmıştır. Örneğin, "***Von Morgens bis Mitternachts***"ta protagonistin toplumsal hayatın içerisinde mekanikleşmesinin altının çizildiği sahnelerdeki katatonik dil kullanımının yerini, içsel yolculuğunda, esrik monologlar almıştır. "*Kapıların Dışında*" isimli eserde Beckmann'ın Elbe Nehri'yle konuştuğu veya ölüme yaklaştığı esrik sahneler o denli esrik bir dille karakterize olurken; kendini binbaşına veya kabare direktörüne ifade etmeye çalıştığı sahnelerdeki travmalarının su yüzüne çıktığı pasajlar katatonik, kesikli, kelime tekrarlarıyla bezenmiş ve şokta olan bir adamın konuşmasına benzer kılınmıştır.

4.6.5. Simgesel Anlatım Düzlemi: Sembol, Metafor ve Analoji Kullanımı

Ekspresyonist drama, diğer yandan yoğun şekilde simgesel anlatım içermektedir. Tıpkı oyun kişilerinin isimlendirilişlerinin birer simgesel anlamı olması gibi, dil ve diyalogda kullanılan kelimeler veya nidalar da buralardan anlam devşirilmesini sağlar. Semboller ve metaforlar gibi kullanımlar ile, okuyucu/izleyicinin bilinçdışı düzleminde bir anlam yaratılarak, doğrudan ifadeden çok daha başat bir etki elde edilmiştir. Örneğin, "*Kapıların Dışında*" isimli eserin başındaki şu ifade, insanlığın acısını simgeleyen ve kişileştirme tekniği ile sağlanan bir anlatım içermektedir: "*Rüzgar inler gibi esmekte. Elbe nehri dubalara çarpmaktadır.*"[292]

Analoji kullanımı ise ekspresyonist dramanın başvurduğu bir diğer önemli yazınsal araçtır. Örneğin, akımın birinci dönemiyle karakterize olan eserlerde, protagonistlerin başkaldırdıkları ebeveynleri, Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu ile bir analoji içerisinde sunulmuştur. Bu bağlamda, genç protagonistler oyunlarda anne veya babalarına başkaldırırken, simgesel anlam düzleminde, analojik olarak, imparatorluk Almanya'sının eski gelenekler ve burjuva toplumu ile karakterize olmuş baskıcı tutumuna başkaldırmaktadırlar. Aşağıdaki pasaj, ebeveyn-imparatorluk analojisinin açıkça duyumsatıldığı örneklerden biridir:

> "[DER FREUND]: Wie geht es eigentlich zu Haus?
> [DER DİCHTER]: Mit jedem Tag umdüstert es sich dort. Auf jeden Flecken Sonne speit die Not. Der Vater schreckt und mit den furchtbaren Krankheit.
> [DER FREUND]: Was sagen die Arzte?
> [DER DİCHTER]: Sie reden von des Vaters fester Natur und dass man nicht wissen

[292] Wolfgang Borchert**, Kapıların Dışında**, Çev. Behçet Necatigil, 2021, İstanbul, Can Yayınları, s. 27.

könne, wie lange es noch dauert. Es könne jeden Augenblick der Tod eintreten, aber auch noch dauern.“[293]

Çeviri:

“[ARKADAŞ]: Peki evde durumlar nasıl?
[ŞAİR]: Kasvet her gün artıyor. Güneş her köşeden sıkıntı saçıyor. Babamızın korkunç hastalığı bizi korkutuyor.
[ARKADAŞ]: Doktorlar ne diyor?
[ŞAİR]: Babamın sağlam yapısından ve bu durumun ne kadar süreceğini kimsenin bilemeyeceğinden bahsediyorlar. Ölüm her an gelebilirmiş ama çok uzun süre gecikebilirmiş de.”

Bu pasajda, eski günlerdeki gücünü ve melekelerini kaybetmiş olan baba figürü hem eski jenerasyonu hem de siyasal ömrünü doldurmak üzere olan Alman İmparatorluğu’nu temsil etmektedir. Baba-imparatorluk analojisinden yararlanılarak çift anlam yaratılan bu pasajda, süresini doldurmak üzere olan hasta hem baba hem de dönemin Alman İmparatorluğu’dur.

4.6.6. Düşüncenin Duyumsatılmasında “*Anafor*" Kullanımı

Bir yazınsal araç olarak “*anafor*”, spesifik kelimelerin veya ifadelerin tekrarını içermektedir. Ekspresyonist dramada eserin bilinçdışına etkisini artıran bu tekrarlarla düşünce öğesine katkıda bulunulur. Hem oyunlardaki rüya atmosferine hem de **katatonik ruh haline koşut olarak**, oyun kişilerinin tekrarladığı bazı kelimeler veya ifadeler tespit edilmektedir. Bunlar, bir düşüncenin, bir toplumsal grubun, bir ruh halinin altını çizecek şekilde kullanılmıştır.

Örneğin “*Kapıların Dışında*” isimli oyunda; “*kapıların dışında*” ifadesi oyun boyunca tekrar tekrar kullanılmakta ve protagonistin topluma entegre olma uğraşı ile dış dünyanın sert gerçekleri arasındaki keskin kontrast vurgulamaktadır. Bu ifadenin sürekli tekrarı, okuyucu/izleyiciye sürekli olarak protagonistin topluma yabancılaşmasını ve hüsranı duyumsatmaktadır. “*Ben Beckmann*” ise bu oyunda tekrarlanan bir başka kalıp olup, protagonistin savaştan döndüğünde sanki hiç var olmamış gibi hissettiği toplumsal alanda bireysel varlığını tesis etme çığlığı niteliğindedir. “*Kapının eşiğindeyim*” ifadesi ise bir başka anafordur. Bu cümlenin tekrarı ile, Beckmann’ın toplumsal alana entegre olma uğraşındaki eşiksel

[293] **A.e.**, s. 14.

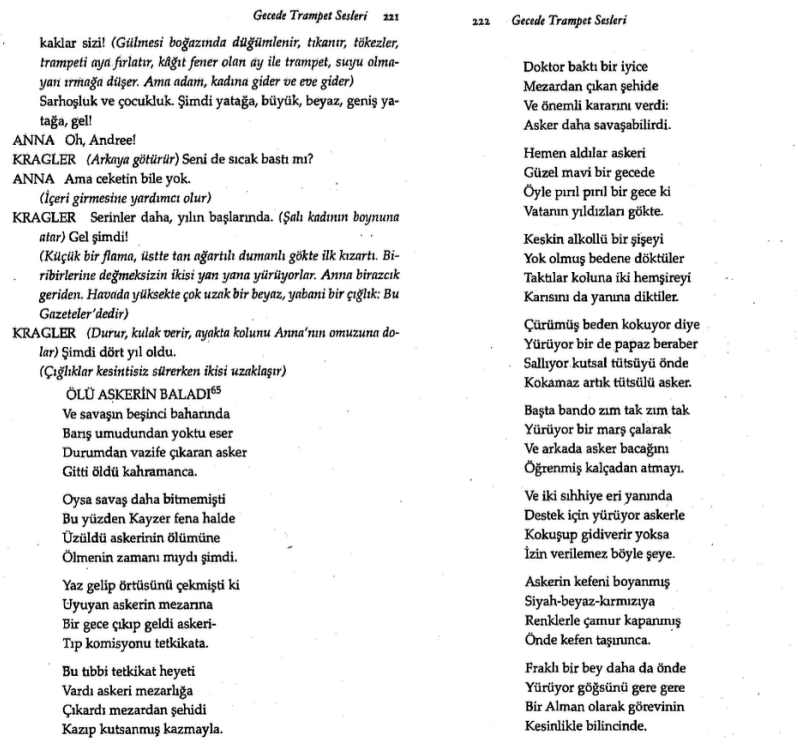
konumunun altını çizmektedir: Beckmann ne tamamen dışarıdadır -savaştan dönmüştür- ne de kapıdan içeriye girebilmektedir. Burada "*kapının içerisi*" Beckmann'ın döndüğü memleketinde hayata devam etme gücünü edineceği bir toplumsal alan veya kişilerdir. Ancak çaldığı her kapının eşiğinde kalakalır ve eli boş döner. Bu, "*kapı*" ve "*eşik*" ile kurulmuş olan bir simgesel anlatım düzlemidir. Bir diğer örnek ise, oyunun bir bölümünde tekrarlayan "*üşüyorum*" ifadesidir; bu ifade ile Beckmann'ın binbaşının evine insanın içini ürperten savaş gerçeklerini getirmiş olmasının altı çizilmektedir:

> "[ANNE]: Bey, söyle de gözlüğünü çıkarsın. Bu gözlüğü gördükçe üşüyorum.
> […]
> [ANNE]: Bey, bitir şunu. Bu adamın karşısında üşüyorum.
> […]
> [ANNE]: Bey, yanımızdan ayrılma. Korkuyorum. Bu adamın karşısında üşüyorum."[294]

[294] Wolfgang Borchert, **a.g.e.**, s. 52-56.

4.7. KARIŞIK SANAT/YAZI/MEDYA FORMU KULLANIMI

Ekspresyonist dramanın yapısal özelliklerinden bir diğeri ise, eserlerde farklı sanat, yazı, medya formlarının bir arada kullanımıdır. Dönemin yerleşik gerçekçiliği önceleyen sanat normları bağlamında kesinkes birbirinden ayrılmış olan formların ekspresyonist eserlerde bir arada kullanılması; ekspresyonist dramada, düşünce öğesinin iletiminin öncelenmesi bağlamında gerekli materyallerin bir arada sunumunu beraberinde getirmiştir. Bu uygulamada, birden çok sanat veya edebiyat alanında varlık gösteren -örneğin aynı zamanda şair, oyun yazarı ve ressam olan- oyun yazarlarının etkisi de büyüktür. Bu kullanımı açmak gerekirse: Örneğin, ekspresyonist eserlerde zaman zaman farklı yazım formları olan **notasyon, şiir** ve **düzyazının** bir arada kullanımına rastlamak mümkündür. Bu çoklu yazım formu kullanımı, aşağıda, ekspresyonist oyunlardan devşirilen resimlerle örneklenmiştir. İlk örnek, Brecht'in "***Trommeln in der Nacht***" [Tr.: "*Gecede Trampet Sesleri*"] isimli oyundur. Oyunda diyalog kısmını takiben bir baladın şarkı sözleri verilmiştir:



Gecede Trampet Sesleri 221

kaklar sizi! *(Gülmesi boğazında düğümlenir, tıkanır, tökezler, trampeti aya fırlatır, kâğıt fener olan ay ile trampet, suyu olmayan ırmağa düşer. Ama adam, kadına gider ve eve gider)*
Sarhoşluk ve çocukluk. Şimdi yatağa, büyük, beyaz, geniş yatağa, gel!

ANNA Oh, Andree!

KRAGLER *(Arkaya götürür)* Seni de sıcak bastı mı?

ANNA Ama ceketin bile yok.
(İçeri girmesine yardımcı olur)

KRAGLER Serinler daha, yılın başlarında. *(Şalı kadının boynuna atar)* Gel şimdi!
(Küçük bir flama, üstte tan ağartılı dumanlı gökte ilk kızartı. Biribirlerine değmeksizin ikisi yan yana yürüyorlar. Anna birazcık geriden. Havada yüksekte çok uzak bir beyaz, yabani bir çığlık: Bu Gazeteler'dedir)

KRAGLER *(Durur, kulak verir, ayakta kolunu Anna'nın omuzuna dolar)* Şimdi dört yıl oldu.
(Çığlıklar kesintisiz sürerken ikisi uzaklaşır)

ÖLÜ ASKERİN BALADI[65]

Ve savaşın beşinci baharında
Barış umudundan yoktu eser
Durumdan vazife çıkaran asker
Gitti öldü kahramanca.

Oysa savaş daha bitmemişti
Bu yüzden Kayzer fena halde
Üzüldü askerinin ölümüne
Ölmenin zamanı mıydı şimdi.

Yaz gelip örtüsünü çekmişti ki
Uyuyan askerin mezarına
Bir gece çıkıp geldi askeri-
Tıp komisyonu tetkikata.

Bu tıbbi tetkikat heyeti
Vardı askeri mezarlığa
Çıkardı mezardan şehidi
Kazıp kutsanmış kazmayla.

222 *Gecede Trampet Sesleri*

Doktor baktı bir iyice
Mezardan çıkan şehide
Ve önemli kararını verdi:
Asker daha savaşabilirdi.

Hemen aldılar askeri
Güzel mavi bir gecede
Öyle pırıl pırıl bir gece ki
Vatanın yıldızları gökte.

Keskin alkollü bir şişeyi
Yok olmuş bedene döktüler
Taktılar koluna iki hemşireyi
Karısını da yanına diktiler.

Çürümüş beden kokuyor diye
Yürüyor bir de papaz beraber
Sallıyor kutsal tütsüyü önde
Kokamaz artık tütsülü asker.

Başta bando zım tak zım tak
Yürüyor bir marş çalarak
Ve arkada asker bacağını
Öğrenmiş kalçadan atmayı.

Ve iki sıhhiye eri yanında
Destek için yürüyor askerle
Kokuşup gidiverir yoksa
İzin verilemez böyle şeye.

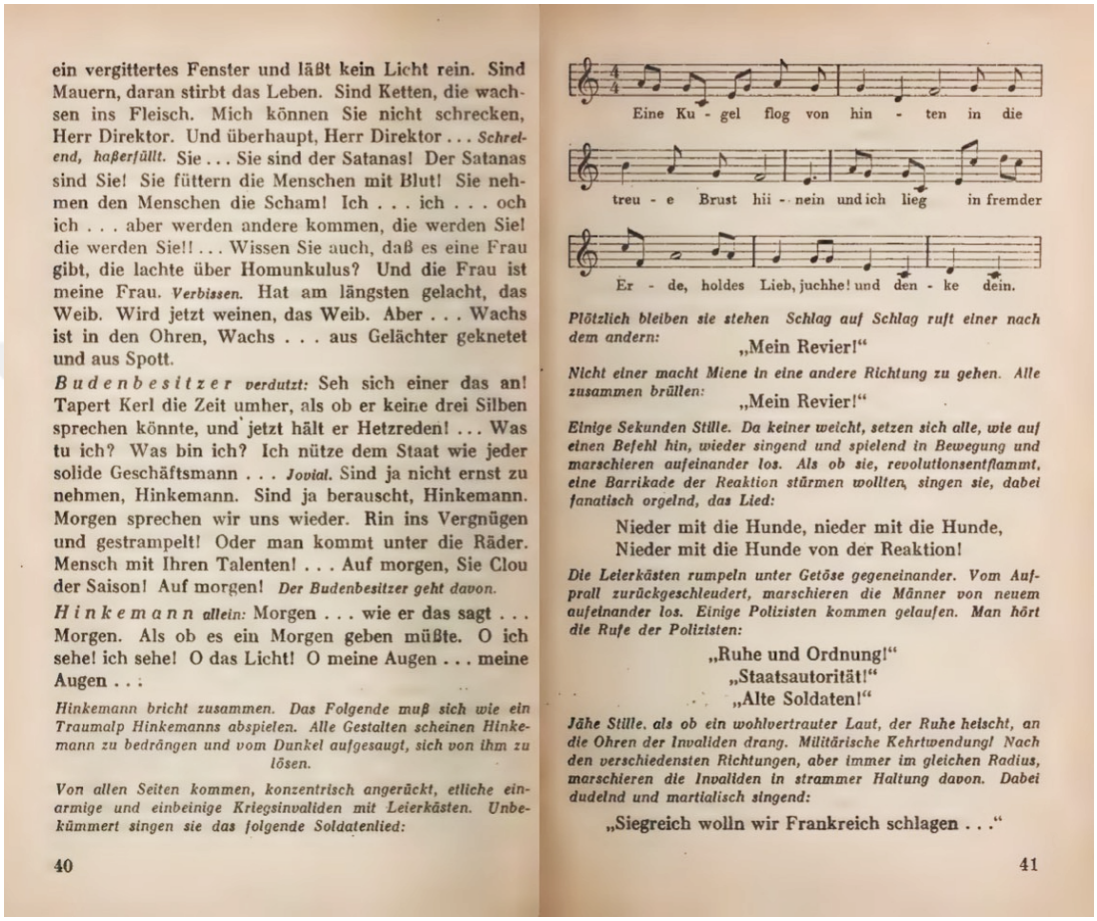
Askerin kefeni boyanmış
Siyah-beyaz-kırmızıya
Renklerle çamur kapanmış
Önde kefen taşınınca.

Fraklı bir bey daha da önde
Yürüyor göğsünü gere gere
Bir Alman olarak görevinin
Kesinlikle bilincinde.

Görsel 4.1. "*Gecede Trampet Sesleri*" isimli oyunda diyalog ve şarkı sözünün kullanımı[295]

[295] Bertolt Brecht, "Gecede Trampet Sesleri", **Bütün Oyunları**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2007, s. 222-223.

Bir başka ekspresyonist drama örneğinde ise, oyunun diyalog kısmını takiben, eser içerisinde, oyun kişilerinin söylediği şarkının notasyonu verilmiştir:



ein vergittertes Fenster und läßt kein Licht rein. Sind Mauern, daran stirbt das Leben. Sind Ketten, die wachsen ins Fleisch. Mich können Sie nicht schrecken, Herr Direktor. Und überhaupt, Herr Direktor . . . *Schreiend, haßerfüllt.* Sie . . . Sie sind der Satanas! Der Satanas sind Sie! Sie füttern die Menschen mit Blut! Sie nehmen den Menschen die Scham! Ich . . . ich . . . och ich . . . aber werden andere kommen, die werden Sie! die werden Sie!! . . . Wissen Sie auch, daß es eine Frau gibt, die lachte über Homunkulus? Und die Frau ist meine Frau. *Verbissen.* Hat am längsten gelacht, das Weib. Wird jetzt weinen, das Weib. Aber . . . Wachs ist in den Ohren, Wachs . . . aus Gelächter geknetet und aus Spott.

Budenbesitzer verdutzt: Seh sich einer das an! Tapert Kerl die Zeit umher, als ob er keine drei Silben sprechen könnte, und jetzt hält er Hetzreden! . . . Was tu ich? Was bin ich? Ich nütze dem Staat wie jeder solide Geschäftsmann . . . *Jovial.* Sind ja nicht ernst zu nehmen, Hinkemann. Sind ja berauscht, Hinkemann. Morgen sprechen wir uns wieder. Rin ins Vergnügen und gestrampelt! Oder man kommt unter die Räder. Mensch mit Ihren Talenten! . . . Auf morgen, Sie Clou der Saison! Auf morgen! *Der Budenbesitzer geht davon.*

Hinkemann allein: Morgen . . . wie er das sagt . . . Morgen. Als ob es ein Morgen geben müßte. O ich sehe! ich sehe! O das Licht! O meine Augen . . . meine Augen . . :

Hinkemann bricht zusammen. Das Folgende muß sich wie ein Traumalp Hinkemanns abspielen. Alle Gestalten scheinen Hinkemann zu bedrängen und vom Dunkel aufgesaugt, sich von ihm zu lösen.

Von allen Seiten kommen, konzentrisch angerückt, etliche einarmige und einbeinige Kriegsinvaliden mit Leierkästen. Unbekümmert singen sie das folgende Soldatenlied:

40

Eine Ku - gel flog von hin - ten in die

treu - e Brust hii - nein und ich lieg in fremder

Er - de, holdes Lieb, juchhe! und den - ke dein.

Plötzlich bleiben sie stehen Schlag auf Schlag ruft einer nach dem andern:

„Mein Revier!"

Nicht einer macht Miene in eine andere Richtung zu gehen. Alle zusammen brüllen:

„Mein Revier!"

Einige Sekunden Stille. Da keiner weicht, setzen sich alle, wie auf einen Befehl hin, wieder singend und spielend in Bewegung und marschieren aufeinander los. Als ob sie, revolutionsentflammt, eine Barrikade der Reaktion stürmen wollten, singen sie, dabei fanatisch orgelnd, das Lied:

Nieder mit die Hunde, nieder mit die Hunde,
Nieder mit die Hunde von der Reaktion!

Die Leierkästen rumpeln unter Getöse gegeneinander. Vom Aufprall zurückgeschleudert, marschieren die Männer von neuem aufeinander los. Einige Polizisten kommen gelaufen. Man hört die Rufe der Polizisten:

„Ruhe und Ordnung!"
„Staatsautorität!"
„Alte Soldaten!"

Jähe Stille, als ob ein wohlvertrauter Laut, der Ruhe heischt, an die Ohren der Invaliden drang. Militärische Kehrtwendung! Nach den verschiedensten Richtungen, aber immer im gleichen Radius, marschieren die Invaliden in strammer Haltung davon. Dabei dudelnd und martialisch singend:

„Siegreich wolln wir Frankreich schlagen . . ."

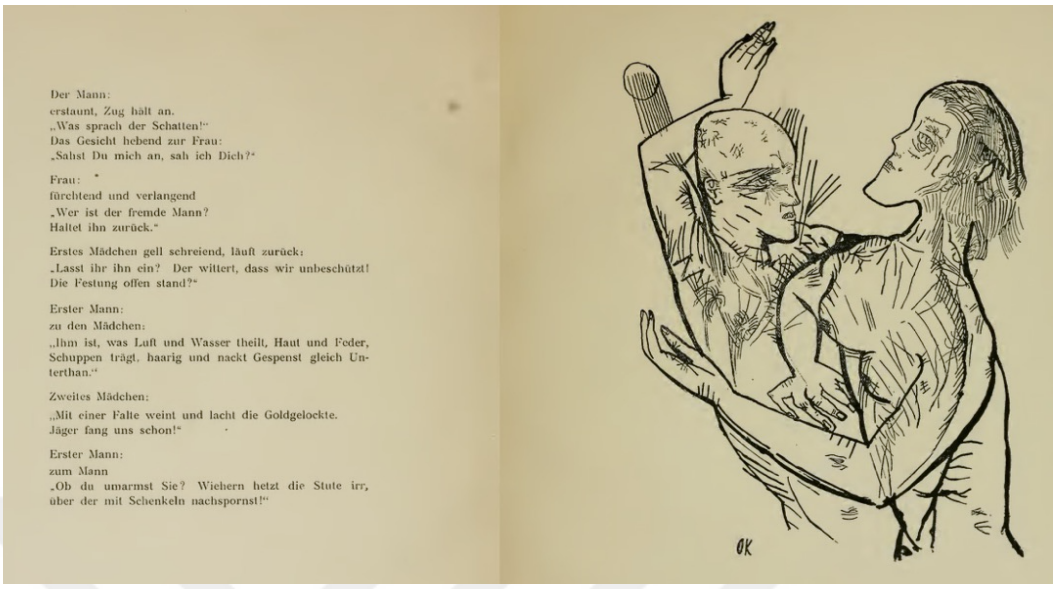
41

Görsel 4.2. "***Hinkemann***" isimli oyunda diyalog ve notasyonun kullanımı[296]

Oyunlara müzik notasyonu ve şarkı sözleri ekleyen bu örneklerin yanı sıra, **resimlerle diyaloğun** birarada kullanımını içeren örneklerde bulunmaktadır. Bu biraradalık, özellikle hem ressam hem oyun yazarı olan Ernst Barlach ve Oskar Kokoschka eserlerinde kullanılagelmiştir.

İlk örnek, Oskar Kokoschka'nın "***Mörder, Hoffnung der Frauen***" isimli oyunundandır:

[296] Ernst Toller, **Hinkemann: Eine Tragödie**, Potsdam, Gustav Kiepenhauer Verlag, 1925, s. 40-41.



Der Mann:
erstaunt, Zug hält an.
„Was sprach der Schatten!"
Das Gesicht hebend zur Frau:
„Sahst Du mich an, sah ich Dich?"

Frau:
fürchtend und verlangend
„Wer ist der fremde Mann?
Haltet ihn zurück."

Erstes Mädchen gell schreiend, läuft zurück:
„Lasst ihr ihn ein? Der wittert, dass wir unbeschützt!
Die Festung offen stand?"

Erster Mann:
zu den Mädchen:
„Ihm ist, was Luft und Wasser theilt, Haut und Feder,
Schuppen trägt, haarig und nackt Gespenst gleich Unterthan."

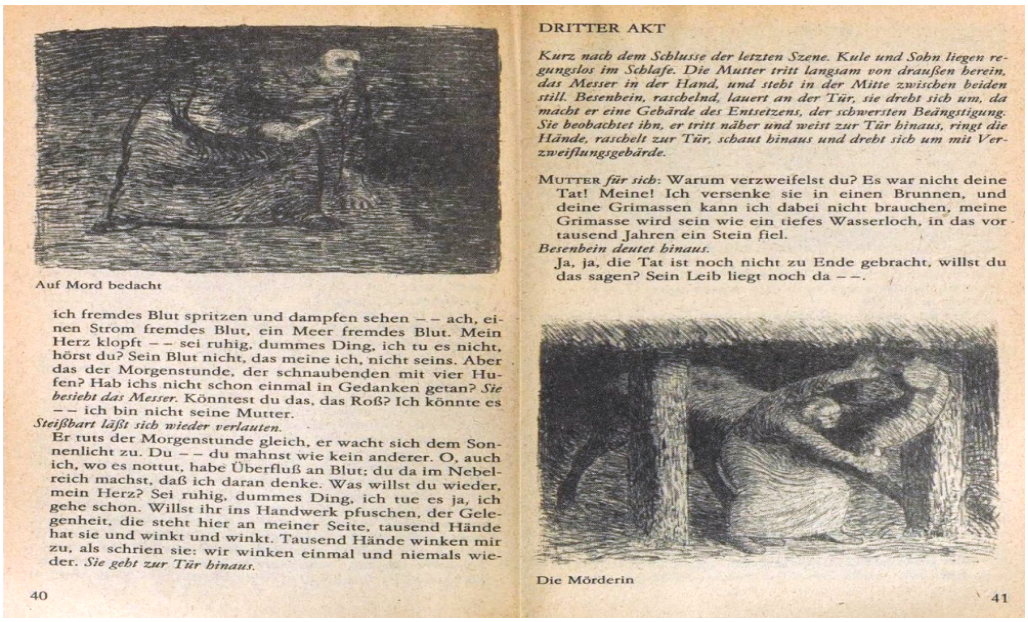
Zweites Mädchen:
„Mit einer Falte weint und lacht die Goldgelockte.
Jäger fang uns schon!"

Erster Mann:
zum Mann
„Ob du umarmst Sie? Wiehern hetzt die Stute irr,
über der mit Schenkeln nachspornst!"

OK

Görsel 4.3. "***Mörder, Hoffnung der Frauen***" isimli oyunda diyalog ve resim kullanımı[297]

Aşağıdaki örnekte ise, ressam ve oyun yazarı Ernst Barlach'ın "***Der tote Tag***" isimli oyununda diyalog ile oyuna dair litograflar bir aradadır:



Auf Mord bedacht

ich fremdes Blut spritzen und dampfen sehen – – ach, einen Strom fremdes Blut, ein Meer fremdes Blut. Mein Herz klopft – – sei ruhig, dummes Ding, ich tu es nicht, hörst du? Sein Blut nicht, das meine ich, nicht seins. Aber das der Morgenstunde, der schnaubenden mit vier Hufen? Hab ichs nicht schon einmal in Gedanken getan? *Sie besieht das Messer.* Könntest du das, das Roß? Ich könnte es – – ich bin nicht seine Mutter.

Steißbart läßt sich wieder verlauten.

Er tuts der Morgenstunde gleich, er wacht sich dem Sonnenlicht zu. Du – – du mahnst wie kein anderer. O, auch ich, wo es nottut, habe Überfluß an Blut; du da im Nebelreich machst, daß ich daran denke. Was willst du wieder, mein Herz? Sei ruhig, dummes Ding, ich tue es ja, ich gehe schon. Willst ihr ins Handwerk pfuschen, der Gelegenheit, die steht hier an meiner Seite, tausend Hände hat sie und winkt und winkt. Tausend Hände winken mir zu, als schrien sie: wir winken einmal und niemals wieder. *Sie geht zur Tür hinaus.*

40

DRITTER AKT

Kurz nach dem Schlusse der letzten Szene. Kule und Sohn liegen regungslos im Schlafe. Die Mutter tritt langsam von draußen herein, das Messer in der Hand, und steht in der Mitte zwischen beiden still. Besenbein, raschelnd, lauert an der Tür, sie dreht sich um, da macht er eine Gebärde des Entsetzens, der schwersten Beängstigung. Sie beobachtet ihn, er tritt näher und weist zur Tür hinaus, ringt die Hände, raschelt zur Tür, schaut hinaus und dreht sich um mit Verzweiflungsgebärde.

Mutter *für sich*: Warum verzweifelst du? Es war nicht deine Tat! Meine! Ich versenke sie in einen Brunnen, und deine Grimassen kann ich dabei nicht brauchen, meine Grimasse wird sein wie ein tiefes Wasserloch, in das vor tausend Jahren ein Stein fiel.

Besenbein deutet hinaus.

Ja, ja, die Tat ist noch nicht zu Ende gebracht, willst du das sagen? Sein Leib liegt noch da – –.

Die Mörderin

41

Görsel 4.4. "***Der Tote Tag***" isimli oyunda diyalog ve litograf kullanımı[298]

[297] Oskar Kokoschka, **Mörder, Hoffnung der Frauen**, Berlin, Verlag der Sturm, 1907, s. 9-10.

[298] Ernst Barlach, "Der Tote Tag: Drama in fünf Akten", **Dramen**, Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1989, s. 40-41.

20'li yıllarda ise, oyunların içerisine, sahnelenme notu olarak, **medya (film, slayt, fotoğraf) gösterimine ilişkin talimatların** eklendiğini görüyoruz. Örneğin, Ernst Toller'in "***Hoppla, Wir Leben!***" isimli oyununda, her bir sahne arasında "***Filmisches Zwischenspiel***" ["*Sinematik Ara Sahne*" olarak Türkçeleştirilebilir] adı verilmiş olan bölümler bulunmaktadır. Bu bölümler, oyunun oynandığı sahnenin ardından perdeye yansıtılacak film veya dokümantasyonun detaylarını içermektedir:

"[Filmisches Zwischenspiel]

Hinter der Bühne:
[Chor] *(rhythmisch anschwellend, rhythmisch verebbend).* Prost Neujahr! Prost Neujahr! Extrablatt! Extrablatt! Große Sensation! Extrablatt! Extrablatt! Große Sensation!
Auf der Leinwand: Szenen aus den Jahren 1919–1927
Dazwischen: Karl Thomas im Anstaltskittel hin und her gehend in einer Irrenz.
1919: Vertrag von Versailles
1920: Börsenunruhen in New York
Menschen werden irrsinnig
1921: Faschismus in Italien
1922: Hunger in Wien
Menschen werden irrsinnig
1923: Inflation in Deutschland
Menschen werden irrsinnig
1924: Lenins Tod in Rußland
Zeitungsnotiz: Heute nacht starb Frau Luise Thomas...
1925: Gandhi in Indien
1926: Kämpfe in China
Konferenz europäischer Führer in Europa
1927: Zeigerblatt einer Uhr
Die Zeiger rücken vor. Erst langsam... dann rascher und rascher...
Geräusche: Uhren"[299]

Çeviri

"[Sinematik Ara Sahne]

Sahne Arkasında:
[Koro] *(ritmik olarak artan ve azalan şekilde)*: Mutlu yıllar! Mutlu yıllar! Ekstra! Ekstra! Büyük Sansasyon! Ekstra! Ekstra! Büyük Sansasyon!
Ekranda: 1919–1927 arasından sahneler
Arada: Akıl hastanesi önlüğü giymiş Karl Thomas, akıl hücresinde ileri geri yürüyor.
1919: Versay Anlaşması
1920: New York borsasında huzursuzluk
İnsanlar deliriyor
1921: İtalya'da Faşizm
1922: Viyana'da açlık
İnsanlar deliriyor
1923: Almanya'da enflasyon
İnsanlar deliriyor
1924: Rusya'da Lenin'in ölümü

[299] Ernst Toller, **Hoppla, wir leben!**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927.

Gazete Haberi: Bayan Luise Thomas dün gece öldü...
1925: Hindistan'da Gandhi
1926: Çin'de savaşlar
Avrupa liderleri konferansı
1927: Bir saat kadranı
Kadran ilerliyor. Önce yavaş… sonra hızlanıyor ve hızlanıyor…
Sesler: Saat sesleri"

Bu örnekte, sahneleme bilgisi olarak; önce koronun ritmik bir pasajı söylemesi sonra ise oyunun arkaplanına koşut yıllardaki ekonomik ve siyasal durumu seyirciye sunacak olan belgelerin yansıtılması ve bir saat görseli ve sesiyle seyirciye simgesel bir anlatım sunulması salık verilmiştir.

İşte bu ve bunun gibi örneklerle, karışık sanat/yazı/medya formu kullanımını uygulamaya başlamıştır. Ve ekspresyonist tiyatro, medyanın eserlere girişi -film, slayt, belge gösterimi- ile Politik Tiyatro'ya; müzik notasyonunun ve şiir pasajlarının diyaloglarla bir arada bulunması ile ise daha sonraki Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro'suna göz kırpmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM
ALMAN EKSPRESYONİST DRAMASININ DÖNEMLERİ

Alman ekspresyonist draması, 20. yüzyılın başında -diğer **avant-garde** akımlara paralel olarak- yerleşik toplumsal ve sanatsal değerleri sorgulayan bir karakterde ortaya çıkmış ve temelde, dönemin kabul gören sanatsal akımı olan gerçekçiliğin dış dünyayı birebir taklidine alternatif olarak, bu gerçekliğin sanatçının iç dünyasındaki izdüşümünün '**dışavurumunu**' yansıtmayı sanatsal yaklaşımı edinmiştir.

Oyunları, 20. yüzyılın başında sanatsal misyonu ve çerçevesi belirlenmiş olan Ekspresyonizm akımından evvel üretilmiş olup, yerleşik sanatsal üsluplardan özgürleşen açılımları bağlamında 20. yüzyılın başındaki ekspresyonist oyun yazarlarına ilham kaynağı olan üç temel yazar bulunmaktadır: **Georg Büchner**, **Frank Wedekind** ve **August Strindberg**. Bu üç yazarın ekspresyonist dramaya ışık tutan bağlamları bu bölümdeki ilk ana başlıkta ele alınacaktır.

Bu öncü yazarların açılımlarının inşa ettiği zemin üzerine, Ekspresyonizm akımıyla ilişkilendirilen ilk tiyatro eserleri, 20. yüzyılın ilk yıllarında üretilmeye başlanmıştır. Kronolojik sırayla takip edildiğinde, **Oskar Kokoschka**'nın ilk olarak "***Der Sturm***" dergisinde yayınlanan karışık formdaki (resim-yazı) tek perdelik eseri "***Mörder, Hoffnung der Frauen***"[300] ["*Cinayet, Kadınların Umudu*", Yazım: 1907, Basım: 1910] Wedekind tarzında bir **içeriksel sınırsızlık** ve **biçimsel esriklik** ile geleneksel sanatın yıkımı bağlamında ekspresyonist dramaya göz kırpmış ve Kokoschka'ya "*ekspresyonist*" sıfatını kazandırmış olsa da[301], tam yapılanmış ve tam uzunlukta bir ekspresyonist dramanın başlangıcı, **Reinhard Johannes Sorge**'nin "***Der Bettler***"[302] [Tr.: "*Dilenci*", Yazım: 1911, Basım: 1912] isimli eseri ile

[300] Oskar Kokoschka, "Mörder, Hoffnung der Frauen", **Der Sturm: Wochenschrift für Kultur und die Künste**, Vol:1, No: 20, Berlin, Verlag Der Sturm, 14 Temmuz 1910.

[301] William Everdell, **İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller**, Çev. Hülya Kocaoluk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 402.

[302] Reinhard Johannes Sorge, **Der Bettler: Eine dramatische Sendung**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1912.

ilişkilendirilmektedir.[303] Söz konusu oyunun alt başlığının "***Eine dramatische Sendung***" [Tr.: "*Bir Dramatik Misyon"*] olması da eserin ekspresyonist hareketin drama alanındaki **bilinçli bir temsilcisi olma iddiasını** desteklemektedir.

Bu başlangıca eşzamanlı olarak ve takiben -tezde ekspresyonist dramanın **birinci dönem (sübjektif dönem)** eserleri olarak kategorize edilecek olan- bir dizi oyun yazılmıştır. Bunlardan bazıları şunlardır: "***Der tote Tag***"[304] [Tr.: "*Ölü Gün*", Ernst Barlach, Yazım: 1911, Basım: 1912], "***Der brennende Dornbusch***"[305] [Tr.: "*Yanan Çalı*", Oskar Kokoschka, Yazım: 1911, Basım: 1917], "***Von Morgens bis Mitternachts***"[306] [Tr.: "*Bir Gün İçinde*", Georg Kaiser, Yazım: 1912, Basım: 1916], "***Der Sohn***"[307] [Tr.: "*Oğul*", Walter Hasenclever, Yazım: 1913, Basım: 1914], "***Vatermord***"[308] [Tr.: "*Baba Katli*", Arnolt Bronnen, Yazım: 1913, Basım: 1920], "***Die Bürger von Calais***"[309] [Tr.: "*Calais Vatandaşları*", Georg Kaiser, Yazım: 1913-4, Basım: 1914]. Oyun yazarlarının kendilerini temsil eden, topluma yabancılaşmış genç protagonistlerin eski nesle ve burjuva toplumu ile onun yerleşik sanatsal değerlerine başkaldırısı ile yeni anlam arayışı temaları çevresinde dolaşan, oldukça sübjektif, otobiyografik ve agresif nitelikteki eserleri içeren bu dönem, tezin bu bölümündeki ikinci ana başlıkta ele alınacaktır.

1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile savaşa ve insan kıyımına tanık olan ekspresyonist yazarlar, bu dönemeçte, **dönüşüm motifini** [Alm.: **Wandlung**] temel alan; genellikle savaşla ilgili olup, savaşın yıkımını gösteren; kişinin savaş veya dünya algısındaki dönüşümü, bireysellik ve yıkıcılıktan toplumsallık ve barışçıllığa sevk oluşunu, savaş ve sömürü karşıtı tutuma geçişi konu eden bir dizi oyun yazmıştır. Tezde ekspresyonist dramanın **geçiş dönemi** eserleri olarak kategorize edilecek olan

---

[303] Siegfried Melchinger, **Drama zwischen Shaw und Brecht**, Bremen, Schünemanns Leitfaden, 1957, s. 123.

[304] Ernst Barlach, **Der tote Tag: Drama in fünf Akten**, Berlin, Paul Cassirer Verlag, 1912.

[305] Oskar Kokoschka**, Der brennende Dornbusch: Schauspiel (1911), Mörder, Hoffnung der Frauen: Schauspiel (1907),** Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1917.

[306] Georg Kaiser, **Von Morgens bis Mitternachts: Stück in Zwei Teilen**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1916.

[307] Walter Hasenclever, **Der Sohn: Ein Drama in fünf Akten**, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1914.

[308] Arnolt Bronnen, **Vatermord: Schauspiel**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1920.

[309] Georg Kaiser, **Die Bürger von Calais: Bühnenspiel in drei Akten**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1914.

bu oyunlardan bazıları şunlardır: "***Der Retter***"[310] [Tr.: "*Kurtarıcı*", Walter Hasenclever, Yazım: 1915, Basım: 1919], "***Ein Geschlecht***"[311] [Tr.: "*Bir Aile*", Fritz von Unruh, Yazım: 1916, Basım: 1917], "***Antigone***"[312] [Walter Hasenclever, Yazım: 1916-7 Basım: 1918], "***Seeschlacht***"[313] [Tr.: "*Deniz Muharebesi*", Reinhard Goering, Yazım: 1916-7, Basım: 1917], , "***Die Koralle***"[314] [Tr.: "*Mercan*", Georg Kaiser, Yazım ve Basım: 1917] ve "***Die Wandlung***"[315] [Tr.: "*Dönüşüm*", Ernst Toller, Yazım: 1917-8, Basım: 1919]. Ekspresyonist dramanın birinci döneminde -insanlığın yenilenmesi için gerekli olduğu inancıyla- savaşa ve yıkıma yakın duran ekspresyonist oyun yazarlarının (örneğin, "***Der Sohn***" da babalara karşı silahlanan oğullar) 1. Dünya Savaşı sırasında **savaş gerçeğiyle yüzleşmeleri neticesinde tutumlarının barışçıl ve savaş karşıtı değişimini** içeren ve yine oldukça otobiyografik nitelikteki bu dönem, tezin bu bölümündeki üçüncü başlıkta ele alınacaktır.

1. Dünya Savaşı'nın bitişini takip eden süreçte; sosyalist öğretinin yayılması, dünyanın iki zıt güç (Kapitalizm ve Komünizm) arasındaki çekişme ve güç savaşımı dönemine girmesi -ve bu çatışmanın lokal bir örneğinin 1. Dünya Savaşı sonrasında Alman topraklarında kurulan Weimar Cumhuriyeti'nde yaşanması- dönemin arkaplanını oluşturmuştur. Tarihsel ve siyasal alandaki bu gelişmeler toplumsal alana, farklı politik görüşler arasındaki ayrışma, sınıflaşma ve çatışma; bireyin topluma yabancılaşması ve kitle-birey çatışması şeklinde sirayet etmiştir. Bu çatışmanın merkezlerinden biri olan Weimar Cumhuriyeti'ndeki ekspresyonist sanatçılar ise güncel toplumsal alana koşut olarak **toplumsal konulara yönelmeye** ve bunları eserlerine konu etmeye başlamışlardır. Ekspresyonist dramaya birinci dönemindeki sübjektif karakterinden çok daha farklı, toplumsal bir boyut kazandıracak olan bu dönem tezde Alman ekspresyonist dramasının **ikinci (toplumsal) dönemi** olarak adlandırılacak olup, tezin bu bölümündeki dördüncü ana başlıkta ele alınacaktır.

---

[310] Walter Hasenclever, **Der Retter: Dramatische Dichtung**, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1919.

[311] Fritz von Unruh, **Ein Geschlecht: Tragödie**, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1917.

[312] Walter Hasenclever, **Antigone: Tragödie in 5 Akten**, Berlin, Paul Cassirer Verlag, 1918.

[313] Reinhard Goering, **Seeschlacht: Tragödie**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1917.

[314] Georg Kaiser, **Die Koralle: Schauspiel in fünf Akten**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1917.

[315] Ernst Toller, **Die Wandlung: Das Ringen eines Menschen**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919.

Bu toplumsal dönem, 1. Dünya Savaşı'nın bitiminden Alman ekspresyonist dramasının 30'lu ve 40'lı yıllardaki son örneklerine kadar olan süreyi kapsamakta olup -yaklaşık olarak 1918-1948-, kendi içerisinde de oyun yazarlarının tarihsel arkaplana koşut eğilimlerine göre **üç bölüme ayrılabilir**:

Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında -takriben 1918-1925 yılları arasında- üretilen eserler 1917 Rus Devrimi'nden itibaren yaygınlaşan ve Weimar Cumhuriyeti'nde iç çatışmalara sebep olan sosyalist öğretinin etkisinde, **bireyin kitle psikolojisindeki toplumla** ve -savaş teknolojileri ve endüstriyel teknolojinin toplumsal alanda ciddi anlamda ön plana çıkmasına koşut olarak- **teknolojiyle çatışmasını** konu eden eserler olmuştur. Özellikle **Georg Kaiser** ve **Ernst Toller** eserlerinde başarı kazanan bu tematik eğilim, toplumsal dönem başlığı içerisindeki "*5.4.1. Weimar'ın İlk Yıllarında Sosyalist Öğreti Etkisinde Birey ve Toplum Çatışmasının ve Yıkıcı Teknolojinin Dramatizasyonu: "Gas", "Gas II", "Masse-Mensch", "Maschinenstürmer""* isimli alt başlıkta ele alınacaktır.

Toplumsal dönemdeki **ikinci tematik eğilim**, tüm sanat dallarında -özellikle edebiyatta- patlama yaratan ve tiyatroda da örneklenen, **savaşın yıkımını ve savaştan eve dönüşleri konu alan "*savaş sonrası*" teması**dır. Bu tema çevresindeki eserler, belirli yıllar arasına sınırlanmamış olup hem 1. Dünya Savaşı'ndan hem 2. Dünya Savaşı'ndan hem de daha lokal çatışmalardan eve dönüşleri kapsayacak şekilde tekrarlanmış ve Alman literatüründe "***Nachkriegsliteratur***" [Tr.: "*Savaş Dönüşü Edebiyatı*"] veya "***Nachkriegsdrama***" [Tr.: "*Savaş Dönüşü Draması"*] olarak adlandırılan önemli bir küme meydana getirmiştir. Bu kümedeki ekspresyonist eserler, toplumsal dönem başlığı içerisindeki "*5.4.2. Eve Dönüşlerin Dramatizasyonu: "Hinkemann", "Trommeln in der Nacht", "Hoppla, Wir Leben!", "Draußen vor der Tür""* isimli alt başlıkta ele alınacaktır.

Toplumsal dönemdeki **üçüncü tematik eğilim**, 1930'lu yıllara gelindiğinde, sert Nazi iktidarı ve yazar sürgünleriyle karakterize olan toplumsal arkaplanda **insanlığın çöküşünün dramatize edilmesi** olmuştur. Bu son eserlerde, oyun yazarları insanlığın ölümlere ve vahşete duyarsızlığı karşısında insanın iyiliğine olan inancını yitirmiş ve karamsar tonlara bürünmüştür. Ekspresyonist dramanın Alman literatüründeki yolculuğunun sonunu temsil eden bu eserler, toplumsal dönem başlığı içerisindeki "*5.4.3. Nazi İktidarı Sırasında Sürgünde Oyun Yazımı ve Çöküşün*

Dramatizasyonu: "Pastor Hall", "Das Floss der Medusa"" isimli alt başlıkta ele alınacaktır.

Bu son örneklere eşzamanlı olarak, Alman ekspresyonist tiyatrosu, Alman tiyatrosundaki yerini tamamen; sırasını -zamanın ruhunu [Alm.: **Zeitgeist**]- beklemekte olan **Politik ve Epik Tiyatro'ya**[316] bırakmıştır. Yazar sürgünleri ile karakterize olan bu dönemde ABD'ye göçen ekspresyonist yazarlar ise **Amerikan Ekspresyonizmi**'ni tetiklemiştir. Alman tiyatrosuna dönmek gerekirse; nasıl Büchner, Wedekind ve Strindberg ekspresyonist dramanın öncülleri görevi gördülerse, -içerisinde Brecht'in Epik tiyatrosunu inşa etmeden evvelki ekspresyonist denemelerini de barındıran- Alman ekspresyonist dramasının toplumsal dönem eserleri de Politik ve Epik Tiyatro'nun öncülleri görevi görmüş; oyun yazımı ve sahneleme tekniklerini başta Alman sonra Avrupa ve Dünya modern tiyatrosuna miras bırakarak zirvedeki döneminin sonuna gelmiştir. Akımın, ardından gelen dönemlere miras bıraktığı ekspresyonist teknikler, modern oyun yazımı ve sahneleme havuzunda yerini alarak günümüze kadar taşınmıştır. Bugün, herhangi bir modern eserde ekspresyonist oyun yazımı veya sahneleme tekniklerinden izler görmemek neredeyse mümkün değildir.

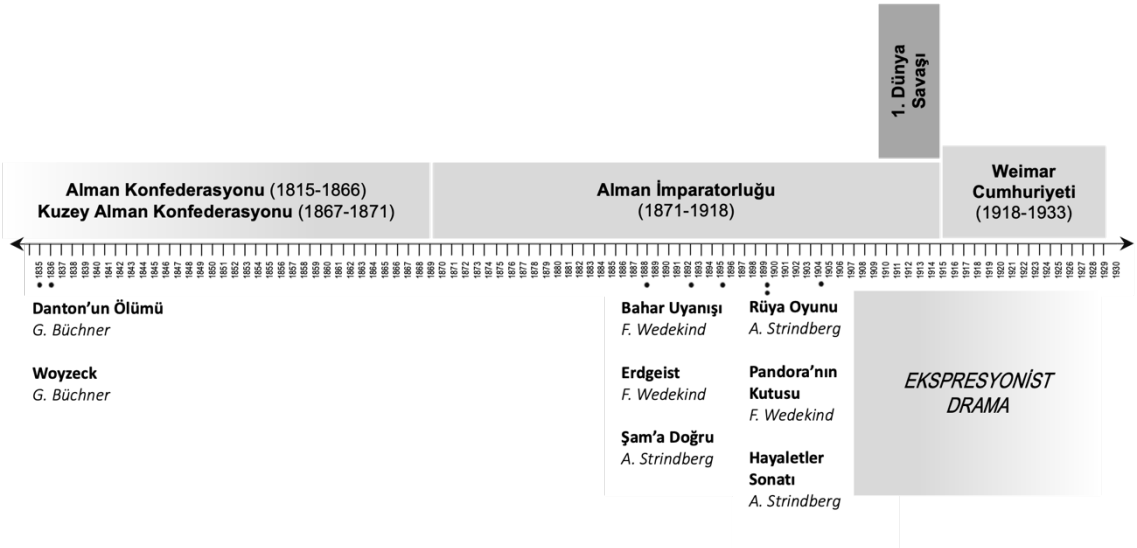
Buraya kadar tarihsel bir kronoloji ile sıralanarak özetlenen Alman ekspresyonist dramasının dönemleri, bu bölümün "*5.5. Kavramsal Anlam Düzleminde Bir Değerlendirme: Alman Ekspresyonist Dramasında 'Ötekinin' Yolculuğu"* isimli alt başlığında "*öteki*" kavramı bağlamında boyutlandırılarak değerlendirilecektir.

[316] Politik Tiyatro [Alm.: **Politisches Theater**] 1930'larda Almanya'da ortaya çıkan ve Erwin Piscator ile karakterize olan tiyatro akımıdır. Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro'su ise [Alm.: **Episches Theater**] yine aynı tarihlerde bu akımın içerisinden özelleşerek başlı başına bir ekol haline gelmiştir.

5.1. EKSPRESYONİST DRAMANIN ÖNCÜLLERİ

Ekspresyonist dramanın formunu tam anlamıyla kazandığı ve bilinçli bir dramatik hareket haline geldiği 1910'lardan evvel, **yerleşik sanat anlayışlarından ayrışarak yarattıkları açılımlar ile ekspresyonist yazarlar için bir zemin oluşturan** oyun yazarları bulunmaktadır. Bu yazarlar, hem sanatsal yaklaşımları (ele aldıkları konular ve bunlara yaklaşımları), hem ilerleyen zamanda modern dramanın temel unsurları haline gelen bazı dramatik unsur ve teknikleri erken tarihlerde kullanıma sokmaları, hem de daha sonra keşfedilecek tekniklere deneme zemini sağlamaları bağlamında, ekspresyonist dramanın yapılanmasında öneme sahiptir. Söz konusu yazarlar, Alman oyun yazarları **Georg Büchner**, **Frank Wedekind** ve İsveçli oyun yazarı **August Strindberg**'dir.

Aşağıdaki çizim, bu başlıkta verilecek olan bilgilerin kronolojik takibini görsel olarak kolaylaştırmak adına çalışılmış olup, 1910'larda yapılanan ekspresyonist dramadan evvel üretilerek bu drama üzerinde etkili olan eserlerin yazım yıllarını (kronolojik çizginin altında ve noktalarla işaretlenmiş şekilde) ve ana hatlarıyla Alman tarihsel arkaplanını (kronolojik çizginin üstünde) içermektedir:



Şekil 5.1. "*Ekspresyonist Dramanın Öncülleri*": Kronolojik Düzlem ve Tarihsel Bağlamda Görselleştirme

Alman oyun yazarı **Georg Büchner** [1813-1837], oyunlarında modern dramanın pek çok unsurunu neredeyse 1 yüzyıl önceden -adeta öngörerek- kullanan ve bu bağlamda özel olarak ekspresyonist dramaya, genel ölçekte ise modern tiyatroya ilham kaynağı ve model olduğu söylenebilecek yazarlardan biridir. Önceki sayfadaki çizimde görüleceği üzere, Büchner'in eserleri ekspresyonist dramanın ortaya çıkışından çok önce yazılmıştır. Ancak yazım yılları çok eski tarihlere uzanan bu öncü eserlerin ilk kez 20. yüzyılın başında sahnelenmelerinin -"***Dantons Tod***"[317] [Tr.: "*Danton'un Ölümü*", Yazım: 1834, Basım: 1835] ilk kez 1902'de; başyapıtı "***Woyzeck***"[318] [Yazım: 1836-7, Basım: 1879] ise 1913'te sahnelenmiştir- onları 20. yüzyılın başına taşıyarak dönemin genç oyun yazarlarının ekspresyonist oyun yazımı girişimleri üzerinde etkili kıldığı şüphesizdir.

"***Dantons Tod***", Fransız devriminin liderlerinden biri olan Georges Danton ve arkadaşlarının devrimi takip eden -ve Danton'un idamıyla sonuçlanan- süreçteki çatışmalarını konu almaktadır. İç ve dış muhakemeleriyle oyun, karşıt görüşlere sahip olanlar arasındaki adeta diyalektik bir tartışmayı andırır. Büchner'in ekspresyonist eserler üzerindeki esas etkisini yaratan oyunu ise "***Woyzeck***"tir. 1836-7 yıllarında yazılan, ancak yazarın 1837'deki ölümünden evvel tamamlanamayan oyun, 1879'da keşfedilmiş ve yayınlanmıştır. Numaralandırılmamış ve sıralanmamış yaklaşık 27 sahneden oluştuğundan ve ekspresyonist olarak tanımlanabilecek sahnelerin kronolojik ve mantıksal sıralamadan uzak yapısı sebebiyle orijinal sırası belli değildir. Oyun, oldukça hassas mizaçlı bir askerin, bir 'ötekinin' hikayesini anlatır. Sahnelerin her biri, toplumsal unsurların (dini, askeri, sosyal…) oyun kişisi Woyzeck'in eylemlerini nasıl etkilediğini gösterir. Woyzeck, hayatının her alanında alay edilmekte ve eziyet görmektedir. Diğer yandan, eşi Marie'nin kendisine sadakatsiz olduğunu fark etmektedir. Oyunun episodik şekilde sıralanmış sahnelerinde, Woyzeck için hayatın amaçsızlığı ve acımasızlığı görünüşte gelişigüzel bir dizi olay aracılığıyla giderek daha açık hale getirilir. Son sahnede ise Woyzeck, Marie'yi bir nehir kıyısına götürerek öldürür. Onu öldürdükten sonra, düştüğü gölette ellerindeki kanı yıkamaya çalışırken boğulur.

---

[317] Georg Büchner, **Dantons Tod: Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft,** Frankfurt am Main, Druck und Verlag von J. D. Sauerländer, 1835.

[318] Georg Büchner, **Woyzeck**, Wien, Neue Freie Presse, 1875.

"***Woyzeck***", bağlantısız sahnelerden oluşan yapısıyla döneminin çok ilerisinde ve 20. yüzyıl ekspresyonist dramasının benimseyeceği **episodik yapı**yı bir yüzyıl önceden örnekler niteliktedir: Tıpkı ekspresyonist oyun yazarlarının ileride kullanacağı şekilde, gelişigüzel sıralanan ve bir araya geldiğinde bir düşünceyi destekleyerek anlamlanan sahneler kullanılmıştır. Her biri kendi içinde psikolojik veya sembolik bir öneme sahip olan bir dizi dramatik olay, belirgin bir bağlantı olmadan yan yana dizilmiştir. Bir sahne hikâyenin bir kısmını anlatabileceği gibi, yalnızca bir tema veya motifi ortaya koyma işlevi de görebilmektedir. Olay örgüsünün mantıksal kronolojisi ve karakterin algısının parçalanması söz konusudur. Sahnelerin bu şekilde hızlı ve seri sunumu, 20. yüzyılda ekspresyonist dramanın temel yapısal unsurlarından biri haline gelmiştir.

Büchner'in ekspresyonist dramaya göz kırpan bir diğer kullanımı **simgesel anlatım**ıdır: Örneğin, "***Woyzeck***"te bir panayırdaki hayvanlara insan kıyafetleri giydirilir. -Subay kostümlü bir maymun, profesör kostümlü bir eşek gibi- Bu kostümler, simgesel olarak, insanın da sadece bir hayvan olduğunu düşündürmeye sevk etmektedir. Dil ve diyalog ise klasik üsluptan uzak, simgesel, **parçalanmış** ve **sessizlikler ile uzun monologların iç içe geçtiği** bir yapıdadır ve Alman sahnesinde o dönem için alışılmadık şekilde müstehcenlik de taşımaktadır. Doğal diyalog yazımı bozulmuştur; oyun kişileri zaman zaman birbirleriyle değil kendi kendilerine konuşur gibidirler. Bu, oyunun **rüya atmosferi**ne de katkı sağlayan unsurlardan biridir. Oyun kişileri bağlamında, geleneksel karakterler ve bir karakter gelişiminden söz etmek mümkün değildir. **Woyzeck merkezdedir ve çok sayıda oyun kişisi ile çevrelenmiştir**; bunlar askerler, fahişeler, çocuklar ve akademisyenler gibi **anonim ve simgesel kişi veya grupla**rdır. Oyunun atmosferi ise yer yer gerçekliğin çarpıtılması ve realist yanılsamanın yıkılması bağlamında son derece moderndir.

Büchner, kullandığı bu yapısal özelliklerle -episodik sahneler, karakter özelliklerini yitirmiş simgesel oyun kişileri, parçalanmış diyalog, öze ulaşmak için gerçekliğin çarpıtılması, gerçekliğin çarpıtılması veya yıkılması gibi bir dizi özellik- ve **ideal kahramanın değil toplumun 'ötekisinin' hikayesini anlatması bağlamında** 20. yüzyıldaki Alman ekspresyonist dramasına temel oluşturan yazarlardan biridir.

Frank Wedekind [1864-1918], burjuva toplumuna eleştirel yaklaşımı ve o zamana kadar sahneye taşınmamış **burjuva saygınlığını incitici** nitelikteki konuları

-ergenlik ve cinsellik gibi- ele almasıyla ekspresyonist drama için örnek teşkil eden bir diğer yazar olmuştur. Wedekind'in ilk oyunu "***Frühlings Erwachen: Eine Kindertragödie***"[319] [Tr.: "*İlkbahar Uyanışı: Bir Çocukluk Trajedisi*", Yazım: 1890-1, Basım: 1891], burjuva değerleri bağlamında baskılanmış ergenliğin cinsellik konusundaki merakını ve bilinçsizliklerine koşut gelişen ve aileleri ile öğretmenlerinin tutumlarıyla travmatik bir hal alan trajedilerini konu edinmiştir. Eserin içeriği zamanın seyircisi için oldukça sarsıcıdır. Oyun, üç ergen çocuğun hikayesi anlatılmaktadır: Okul hayatında ailesi ve öğretmenlerinin için yetersiz; bedensel işlevleri konusunda ise bilgisiz ve kaygılı bir genç olan Moritz, okuldaki başarısızlığı sonucunda kendini vurur. Bir diğer genç Wendla ise cinsel bilinçsizliği nedeniyle hamile kalır. Üçüncü genç Melchior ise hem Moritz'e yazmış olduğu bir cinsellik anlatımının bulunması hem de Wendla'nın hamileliğindeki payı sebebiyle ıslahevine gönderilir. Wendla, başarısız bir kürtaj uygulaması neticesinde hayatını kaybeder. Böylece, üç ergenin hayatı yetişkinlerin (ebeveynlerin ve öğretmenlerin) katı tavırlarının da etkisiyle trajik şekilde sona ermiş olur. Stylan'a göre, ergenliğin oldukça dürüst ve duygusal olmayan bir şekilde ele alınışını[320] içeren bu oyun, burjuva aile yaşamı ve ahlakının değerlerine karşı bir saldırı niteliğindedir.[321]

Oyun, yapısal olarak, kısa sahnelerden oluşmakta ve yer yer gerçekçilikten uzaklaşmaktadır: Wendla'nın mezarının başındaki son sahne tamamen **rüya atmosferindedir**. Bu sahnede Moritz başsız bir hayalet olarak görünür ve Melchior'ı kendini öldürmesi için ikna etmeye çalışır. Gerçekçiliği yıkan bir diğer unsur, "*Maskeli Adam*" [Alm. Orij.: "***Vermummte Herr***"] isimli, oyunun son sahnesinde Melchior'ı mücadeleye devam etmeye sevk eden ve yaşam gücünü sembolize eden oyun kişisidir. Diyaloglarda çocukların naif ve lirik konuşması, eski neslin sert ve yüksek konuşmasıyla bir tezat oluşturarak simgesel bir anlatım sunmaktadır. -Bu örnekteki gibi **karşıtlıkların vurgulanarak bir arada kullanımı**, daha sonra ekspresyonist dramanın temel yapısal unsurlarından biri haline gelmiştir.- Eserin simgesel boyutuna ek olarak; oyun kişilerinden öğretmenlerin, onları simgeleyen isimleri bulunmaktadır; "***Knochenbruch***" [Tr.: "*Kemik Kırığı*"], "***Fliegentod***" [Tr.: "*Sinek Öldürücü*"],

---

[319] Frank Wedekind, **Frühlings Erwachen: Eine Kindertragödie**, Zürich, Jean Groß Verlag, 1891.

[320] J. L. Stylan, **Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3: Expressionism and Epic Theatre**, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, s. 17.

[321] **A.e.**, s. 19.

"***Knüppeldick***" [Tr.: "*Kalın Sopa*"] gibi. Oyun, hem oyun yazımı, hem ele aldığı konu, hem de burjuva toplumuna eleştirel yaklaşımı bağlamında ekspresyonist oyun yazarlarına örnek temsil eden eserlerden biri olmuştur.

Wedekind'in cinsellik teması "***Lulu** oyunları*" olarak bilinen "***Erdgeist***"[322] [Tr.: "*Dünyanın Ruhu*", Yazım: 1892-5, Basım: 1895] ve "***Die Büchse der Pandora***"[323] da [Tr.: "*Pandoranın Kutusu*", Yazım: 1894-1902, Basım: 1902] çok daha açık hale gelmiştir. Bu iki bölümlük oyunda Wedekind'in baş oyun kişisi, çekici ve şehvetli, birden çok kocası ve sevgilisi olan Lulu'dur. Oyun bir şehvet gösterisi gibidir. Lulu ise pek çok kişiyle kurduğu ilişkilerle dürtüsel cinselliğinin sembolüdür; düşünmeden ve dürtüleriyle hareket etmektedir. Diğer yandan ise döneminin toplumsal yaşamının bir yansıması oluşu ve oyunun sonundaki para karşılığında birlikte olduğu seri katil tarafından öldürülüşüyle de bir kurbandır. Oyun, konusunun sıra dışılığının yanı sıra, yapısal olarak da modern açılımlar taşımaktadır: Eserde ileriki tarihte "*yabancılaştırma etkisi*" [Alm. Orij.: ***Verfremdungseffekt***] adı verilecek olan unsurlar mevcuttur. Gerçeklik ve tuhaflık kâbus gibi bir atmosfere karışarak ekspresyonist 'rüya atmosferine' göz kırpmaktadır. Oyun, hem bu gerçekçilikten uzaklaşan yapısal unsurları, hem cesur teması, hem de burjuva saygınlığını teatral olarak baltalaması bağlamında ekspresyonist dramaya ilham veren öncüllerden biri olmuştur.

Bu bölümde ele alınacak son yazar, gerçekçi eserlerinden oluşan ilk sanat dönemini takiben verdiği ekspresyonist nitelikteki eserleriyle, ekspresyonist dramanın öncüllerinden olan İsveçli oyun yazarı **August Strindberg**'dir [1849-1912]. Stylan'a göre, Strindberg, 1. Dünya Savaşı'ndan hemen önce Alman tiyatrosunda eserleri en sık sahnelenen modern oyun yazarıdır. Genç Alman oyun yazarları, onun toplumla ilgili hoşnutsuzluğunu taşıyan çalışmalarını kendilerine izlek edinmişlerdir.[324] Bu bağlamda, Strindberg ekspresyonist dramanın 'babası' olarak da anılmaktadır. Strindberg'in yazın hayatının ilk döneminde gerçekçi, son yıllarında ise -dış gerçekliğe olan ilgisini kaybetmesi sonucunda- içsel deneyime ve kabusa benzer bilinçdışı

[322] Frank Wedekind, **Erdgeist: Tragödie in vier Aufzügen**, München, Albert Langen Verlag, 1895.

[323] Frank Wedekind, **Die Büchse der Pandora: Tragödie in drei Aufzigen**, Berlin, Insel Verlag, 1902.

[324] J. L. Stylan, **a.g.e.**, s. 24.

duygulara yönelen ve bu bağlamda ekspresyonist dramaya örnek oluşturan bir üslup benimsemiştir.

Ekspresyonist tarzdaki eserlerinden ilki olan "***Till Damaskus***"[325] [Tr.: "*Şam'a Doğru*", Basım: 1898-1904] üçlemesi, Strindberg'in ekspresyonist dramaya temel oluşturan önemli özelliklerini taşımaktadır: Olay örgüsüne -aynı zamanda yazarın kendisini temsil eden- "*Yabancı*" isimli oyun kişisinin gözünden tanık olunur. "*Yabancı*", oyun içerisinde karşımıza "*dilenci*" ve "*Sezar*" gibi çeşitli suretlerde çıkar. Bu **tek bir oyun kişisini, her biri insanlığın farklı bir yüzünü temsil eden farklı kişilerin suretinde yeniden kullanma** uygulaması [Alm.: **Doppelgänger]**, Strindberg'in ekspresyonist yazıma kattığı önemli tekniklerdendir. Bir oyun kişisinin faklı suretlerde karşımıza çıkarılması; insanın içinde her suretin olduğunu düşündürerek, oyun kişisinin özel bir karakter değil herkes olarak; tanık olunan olay örgüsünün ise, özel bir olay değil tüm insanlık için geçerli kapsayıcı bir hikâye olarak algılanmasını sağlamaktadır. Oyunun yapısı, oyun kişileri kadar gerçek dışıdır. Oyunun birinci bölümü, **simetrik bir şekilde düzenlenmiş sahneler dizisi**nden oluşur. Bu dizinin ilk yarısı ile ikinci yarısı ters sıradadır: Doruk noktasından sonra, "*Yabancı*", önceki yaşamının sahnelerini yeniden ziyaret eder. Aynı oyun kişileri 2. ve 3. bölümlerde yine görülür, bu bölümlerde oyun giderek daha öznel hale gelir.

"***Ett Drömspel***"[326] [Tr.: "*Bir Rüya Oyunu*", 1902], Strindberg'in modern oyun yazımında ekspresyonist devrime yol açtığı söylenebilecek olan oyunudur. Oyunda, oyun kişilerinden "*Tanrı İndra'nın Kızı"*nın yeryüzünü ziyaret etmek için gökten indiği andan itibaren yaptığı yolculuğun izi sürülür. Bir önceki oyunda olduğu gibi ana oyun kişisinin **bilinci/rüyası takip edilir**. Ve yine farklı suretlere bölünmüş oyun kişisi kullanımı mevcuttur. Oyunun yapısı, bir önceki oyunda olduğu gibi episodiktir. "*Bir Rüya Oyunu*", "*Şam'a Doğru*" kadar simetrik parçalanmamıştır, ancak her iki oyun da başladıkları yerde bitmektedir. Oyunun sonunda kız cennete geri döner, kötü yaşamın büyüyen şatosu alevler içinde yükselir ve çatısındaki dev krizantem bir umut sembolü olarak çiçek açar. Mekân özelliklerine bakmak gerekirse; oyun sembolist yazar Maeterlinck'inkini andıran harap kale duvarları içerisinde belli belirsiz, rüya atmosferi içerisinde geçmektedir. **Zamanda ve mekânda mantıksallık gözetilmemiştir**;

[325] August Strindberg, **Till Damaskus**, Stockholm, C & E Gernandts Förlag, 1898.

[326] August Strindberg, **Ett Drömspel**, Stockholm, C & E Gernandts Förlag, 1902.

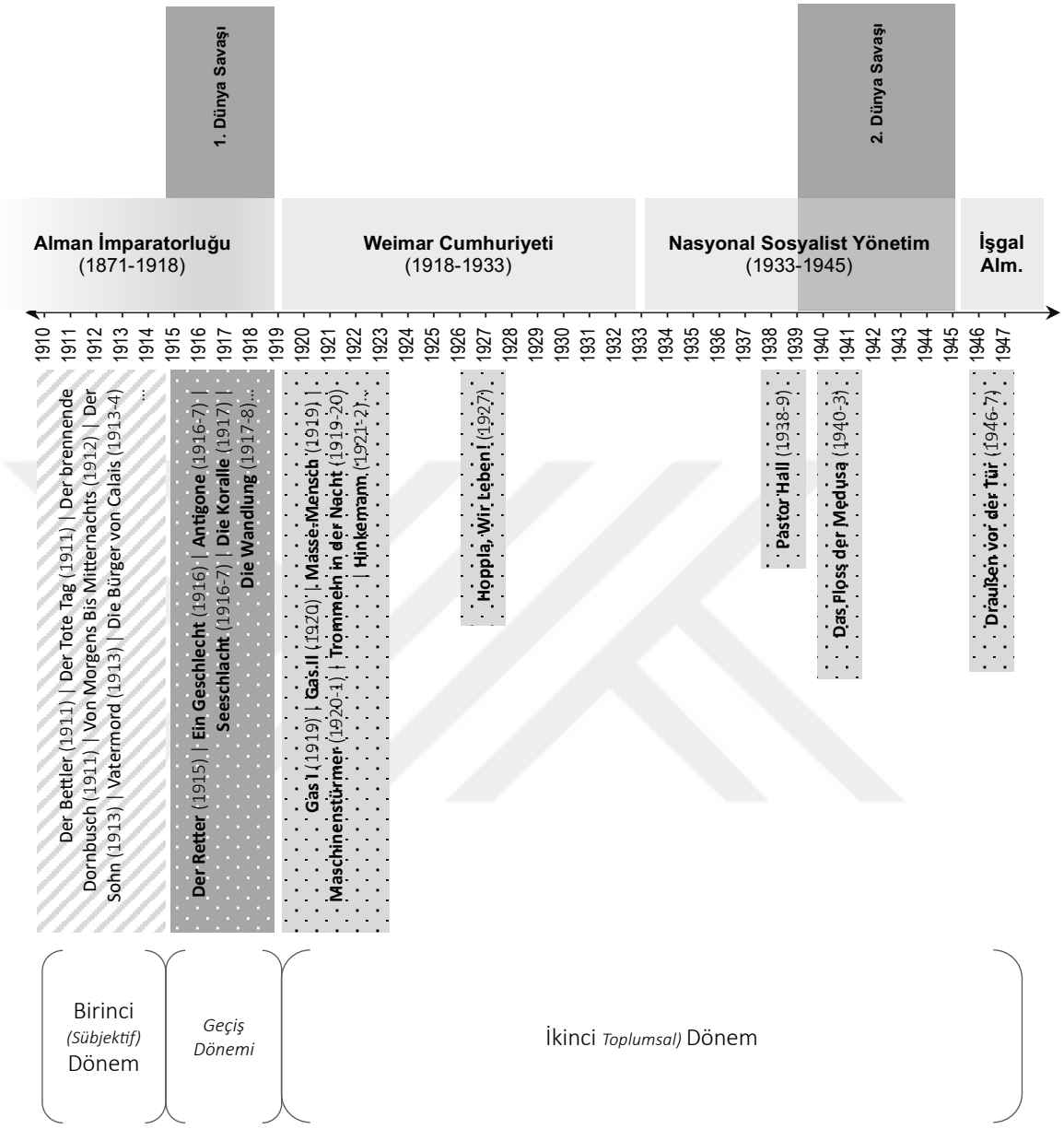
örneğin bir oyun kişisi aniden yaşlanabilmektedir veya bir yerden bir başka yere hızla geçilebilmektedir. Dil ve diyalog **düşsel bir gizem** taşımaktadır ve yer yer "*polifoniktir*"; bir karakter bir diğerinin düşüncesini devralabilir. Strindberg, bu oyunda gerçekliği çarpıtarak ve deforme ederek gerçekçi kısıtlamaları bir kenara atmıştır.

"***Spöksonaten***"[327] [Tr.: "*Hayaletler Sonatı*", 1907] tam anlamıyla ekspresyonist olan ve Strindberg'in en sık sahnelenen oyunlarından biridir. Strindberg'in oda oyunlarından [Sv.: **Kammarspal**] biri olan ve üç sahneden oluşan tek perdelik oyun, tipik bir Stockholm sokağında bir evin dışında başlamakta; ikinci ve üçüncü sahne ise evin içine taşınmaktadır. Bu oyunda da ana oyun kişisinin bilinci/rüyası takip edilir. "*Öğrenci*" isimli oyun kişisinin algısıyla tanık olunan olay örgüsü boyunca bu evde yaşayanların ve tekerlekli sandalyedeki yaşlı bir adamın (Jacob Hummel) garip ilişkisi izlenir. Geçmiş ve bugün, görünen ve gerçek arasında gezinen büyük ölçüde gizemli diyaloglar ve olay örgüsü; hayatın döngüsü, insan ilişkileri ve temelde insan üzerine düşsel bir deneyim sunmaktadır. Oyunun tamamı rüya atmosferinde geçmektedir. Lirik ve gizemli dil kullanılmıştır. Oyun kişilerinin güdüleri, ilişkileri büyük ölçüde belirsiz bırakılmıştır. Oyun aynı zamanda gerçeküstücü imgeler ve "*ölüm perdesi*", "*zehirli sümbüller*" gibi simgesel bir anlam örüntüsü yaratan metaforlar içermektedir. Oyun gerçekçi mantıksallıktan uzaktır; Stylan'a göre bu oyun mantıkla algılanacak bir oyun değil, duyularla tadına varılacak bir oyundur.[328] Bu bağlamda, ekspresyonist drama için bir izlek görevi gören en önemli öncül eserlerden biri olmuştur.

Sıradaki başlıklarda bu öncül yazarların inşa ettiği zemin üzerinde tam yapılanmış ve sanatsal üslubu belirlenmiş olarak ortaya çıkan ekspresyonist drama eserlerinin dönemleri incelenecektir. Aşağıdaki tablo, bölümün geri kalanında bu dönemlere ilişkin olarak verilecek bilgilerin kronolojik takibini görsel olarak kolaylaştırmak adına çalışılmıştır:

[327] August Strindberg, **Spöksonaten: Kammarspal Opus III**, Stockholm, Aktiebolaget Ljus, 1907.

[328] J. L. Stylan, **a.g.e.**, s. 35.



BİRİNCİ (SÜBJEKTİF) DÖNEM: 1. DÜNYA SAVAŞI ÖNCESİNDE BAŞKALDIRI VE ANLAM ARAYIŞININ DRAMASI

GEÇİŞ DÖNEMİ: 1. DÜNYA SAVAŞI SIRASINDA BİREYSELLİKTEN TOPLUMSALLIĞA, YIKICILIKTAN BARIŞÇILLIĞA GEÇİŞ

İKİNCİ (TOPLUMSAL) DÖNEM: 1. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA BİREY-TOPLUM ÇATIŞMASININ, TEKNOLOJİ VE SAVAŞIN ETKİLERİNİN, 'EVE DÖNÜŞLERİN' VE ÇÖKÜŞÜN DRAMASI

Şekil 5.2. Alman Ekspresyonist Dramasının Tarihsel Arkaplana Koşut Dönemleri

5.2. BİRİNCİ (SÜBJEKTİF) DÖNEM: 1. DÜNYA SAVAŞI ÖNCESİNDE BAŞKALDIRI VE ANLAM ARAYIŞININ DRAMASI

Tam yapılanma ve uzunluktaki ekspresyonist dramanın başlangıcı, Reinhard Johannes Sorge'nin 1912 basım tarihli eseri "***Der Bettler***" [Tr.: "*Dilenci*"] ile gerçekleşmiş olup, bu eserden başlayarak 1. Dünya Savaşı'na kadarki sürede yazılan ekspresyonist oyunlar, çalışmamızda "*ekspresyonist dramanın birinci dönem (sübjektif dönem) eserleri*" olarak kategorize edilecektir. "***Der tote Tag***" [Tr.: "*Ölü Gün*", Ernst Barlach, Yazım: 1911, Basım: 1912], "***Von Morgens bis Mitternachts***" [Tr.: "*Bir Gün İçinde*", Georg Kaiser, Yazım: 1912, Basım: 1916], "***Der Sohn***" [Tr.: "*Oğul*", Walter Hasenclever, Yazım: 1913, Basım: 1914], "***Vatermord***" [Tr.: "*Baba Katli*", Arnolt Bronnen, Yazım: 1913, Basım: 1920] ve "***Die Bürger von Calais***" [Tr.: "*Calais Vatandaşları*", Georg Kaiser, Yazım: 1913-4, Basım: 1914], gibi önemli oyunları içeren bu birinci dönem, oyunların oyun yazarlarının kendi bireysel deneyimlerinden yola çıkarak **otobiyografik** veya **yarı otobiyografik** nitelikte ortaya konmuş olmalarından dolayı sübjektif bir nitelik taşımaktadır.

Bu dönem eserlerinde, yozlaşmış burjuva toplumu; modern toplumun -arazları ortaya çıkmakta olan- endüstrileşme, makineleşme, teknoloji gibi gelişim aygıtları; toplumsal alandaki sahtelik, yabancılaşma, anomi ve duyarsızlaşma; 19. yüzyıl Pozitivizminin eleştirisi; ve burjuva sanatına eleştiri temaları dikkat çekmektedir. Tüm bunların üzerinde ve temelde ise, söz konusu eserlerin özündeki şu iki ana tema bulunmaktadır: **'Ötekinin' başkaldırısı** ve **anlam arayışı**. Sıradaki iki alt başlıkta bu başkaldırı ve anlam arayışı draması, dönemin eserlerinden örneklerle açımlanacaktır:

5.2.1. İmparatorluk Otoritesine Başkaldırının Dramatizasyonu: Aileye Başkaldırı ve Anlam Arayışı

Alman ekspresyonist draması, başlangıcından 1. Dünya Savaşı'na kadarki birinci döneminde, 20. yüzyıl başındaki Alman İmparatorluğu'nun **kapitalist ve tutucu burjuvazisi** ve **burjuva sanatının içi boşalmış yerleşik değerlerine karşı** bir protesto ve yıkım draması niteliğindedir. Gençliğin yaşlılığı, özgürlüğün otoriteyi protestosunu[329] içermektedir. 20'li ve 30'lu yaşlardaki -çoğu şiir, resim ve heykel gibi

[329] J. L. Stylan, **Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3: Expressionism and Epic Theatre**, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, s. 3.

başka sanat dallarıyla da uğraşan- oyun yazarlarının büyük ölçüde kendi bireysel (sübjektif) hezeyanlarını ekspresyonist üslupta kaleme almasıyla oluşmuştur.

Bu oyunların -çoğu kez oyun yazarını temsil eden- genç protagonistleri, toplumdaki ve sanattaki yerleşik değerlere, aile ve toplum otoritesine, modern toplumun endüstrileşme ve kapitalistleşme gibi aygıtları bağlamında mekanikleşmiş ve yozlaşmış olan gündelik hayata başkaldırarak; ailelerinden ve mevcut yaşantılarından uzaklaşır ve kendi öz değerleri ile hayatın anlamını aramaya girişir ve kendilerini gerçekleştirme yolculuğuna çıkarlar. Aileleri ve toplumla çatışmalarıyla karakterize olan bu protagonistler, içerisinde yaşadıkları zaman diliminde topluma **yabancılaşmış** ve **anomik bir döngüye saplanmış olan 'ötekilerdir'**. Çalışmamızda 'ötekiler' olarak ele alınan bu kişiler, Gay'in çalışmasında "*çemberin dışındakiler*" olarak tanımlamıştır:

> "Çemberin dışındakiler (demokratlar, Yahudiler, avangart sanatçılar vb.) […] nesillerdir el üstünde tutulan fikirlerle kurumları ıskartaya çıkarmaya yönelik gençliğe özgü bir istekle dolu insanlardan oluşuyordu […]"[330]

Bu kişiler, İmparatorluk Almanya'sının içerisinde baskılanmış durumdadır. Dönemin toplumsal yapısı; İmparatorluk geleneğine, 19. yüzyıl Pozitivizmi ve teknolojik gelişme fikrine ve burjuva toplumunun rekabetçi tutumuna sıkı sıkıya bağlı çekişmeci ve otoriter bir karakterdedir. Bu **mevcut yapının, 'ötekilerin' yeni ve 'dejenere' fikir, eser ve tutumlarından 'zarar görmekten' korunması** ise toplumsal alanda devlet aygıtlarıyla, bilim ve sanat alanında ise üniversite ve sanat akademilerinin -yani egemen çevrelerin- onları 'öteki' olarak konumlayarak bu alanların dışında tutması ve onaylamaması ile sağlanmaktadır:

> "[…] üniversiteler, kafası allak bullak olmuş militarist bir idealizmin huzurevleri, sanatta ya da sosyal bilimlerde yeni olana direncin merkezleriydi; Yahudiler, demokratlar, sosyalistler, yani tek kelimeyle çemberin dışındakiler yüksek öğrenimim mukaddes bölgelerinden uzak tutuluyordu. İmparatoriçe, Strauss'un Salome'sinin sahnelenmesini engellemiş, bestecinin Rosenkavalier'sinin Berlin'deki açılışına mani olmuş, büyüleyici ve yetenekli bir dekadansı müsaade edilemez bir ahlaksızlık olarak görmüştü. Hükümet Kæthe Kollwitz'i proleter afişlerinden dolayı taciz ederken, imparator Berlin'deki Ulusal Galeri'nin yöneticisi olan Hugo von Tschudi'yi yıkıcı sanat

[330] Peter Gay, **Weimar Kültürü**, Çev. Eren Buğlalılar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2023, s.10-12.

> zevkleri nedeniyle 1908 yılında görevden aldı. […] Yani sanat, egemen çevreleri kelimenin tam anlamıyla hasta ediyordu."[331]

Ekspresyonist dramanın birinci dönemindeki 'ötekinin' başkaldırı draması işte böyle bir toplumsal ve sanatsal ortamda filizlenmiştir. Başkaldırılan İmparatorluk **burjuva toplumu ve onun değerleri**, eserlerde, **genç protagonistlerin isyan ettikleri aile otoritesi ile analojik olarak temsil edilmiştir:**

"***Der Bettler***"de[332] [Tr.: "*Dilenci*", Reinhard Johannes Sorge, Yazım: 1911, Basım: 1912] protagonist, yerleşik sanat çevresine uyumsuz ve kendini ifade edebilecek bir sanat arayışındaki genç bir şair/oyun yazarıdır. (Protagonist bu ikili sanatsal kimliğiyle hem oyunun yazarı Sorge'nin kendisini hem de dönemin -çoğu temelde şair olan- diğer ekspresyonist oyun yazarlarını temsil etmektedir.) Bu kişi, oyunun farklı bölümlerinde -hayatının farklı boyutlarına ithafen- "***Der Dichter***" [Tr.: "*şair*"], "***Der Sohn***" [Tr.: "*oğul*"], "***Der Bruder***" [Tr.: "*erkek kardeş*"] ve "***Der Jüngling***" [Tr.: "*genç*"] gibi farklı isimlerle anılır. Bir şair/oyun yazarı olarak sanatsal arayışı, dönemin genç ve yenilikçi oyun yazarlarının yerleşik -en genel tabirle gerçekçi ve 'kurallara uygun'[333]- tiyatro anlayışından özgürleşme çabalarını dramatize etmektedir: ("***Der Freund***" [Tr.: "*arkadaş*"] isimli oyun kişisi, ekspresyonist oyunlarda bolca kullanılan bir figür olup, tıpkı "*Kapıların Dışında*" isimli eserdeki "*Öteki*" isimli figür gibi, protagonistle olan diyalogları bağlamında eserin düşüncesinin sunulması işlevini yerine getiren dramatik unsurlardan biridir.)

> "[DER FREUND]: Endlich also! Ich bitte dich! Ein eigenes Theater! Und in deinen Jahren! […] Zu Aufführungen kommt es doch sobald nicht, die Stücke sind zu fremd und neuartig."[334]

Çeviri:

> "[ARKADAŞ]: Sonunda! Lütfen! Kendine ait bir tiyatro! Ve senin yaşında! […] Ancak yakın zamanda performans bekleyemezsin, oyunların bunun için fazla tuhaf ve avangart."

---

[331] **A.e.**, s. 21.

[332] Reinhard Johannes Sorge, **Der Bettler: Eine Dramatische Sendung**, 2.-3. bs., Berlin, S. Fischer Verlag, 1918.

[333] Eugène Scribe'ın "*iyi yapılandırılmış oyun*" olarak Türkçeleştirilebilecek yaklaşımına atıf yapılmaktadır. [Fr. Orij. "***la pièce bien faite***"] veya [İng. "***well-made play***]. 19. yüzyıl Avrupa tiyatrosu üzerinde etkili olmuştur.

[334] Reinhard Johannes Sorge, **a.g.e.**, s. 12-13.

Dönemin sanat ve akademi çevrelerinde 'kurallara uygun' eserlerin kabul görüyor oluşu, esere taşınan eleştiri hedeflerinden biridir. Bir performans sonrasında eseri izlenen oyun yazarının sanat eleştirmenleri tarafından beğenilip desteklenme ihtimali, oyununun doruk noktası ve düşen eylem gibi yapısal bölümlerinin genel kabule uygun olarak kurgulanmış olmasına koşut tutulmaktadır. Oyundan çıkan eleştirmenlere -müstehcen bir ikinci anlam da taşıyan- şu soru yöneltilir: "*War Fraulein Gudrun gut gebaut? Hatte sie ihre anstandigen Höhepunkte, heh?! Ging auch zum Schluß hübsch abwarts mit ihr?!*"[335] [Tr.: "*Ee Bayan Gudrun iyi yapılandırılmış mıydı? Düzgün bir doruk noktasına sahip miydi? Oyun sona doğru güzel bir şekilde indi mi?*"] Yalnızca süregelen tiyatro anlayışına -19. yüzyıl gerçekçiliği- ve egemen sanat çevresinin onayına uygun olarak kurgulanmış eserlerin kabul görmesi konusu, oyunun protagonisti şair/oyun yazarının bir sanat işvereniyle görüşmesi sırasında aldığı cevap ile yeniden ve açık bir şekilde esere taşınır:

> "[DER DİCHTER]: […] Aufführung muß mir werden; ich sehe meine Dichtungen als Grundlage und Anfang eines erneuerten Dramas as […]
> Nicht Umwelt brauche ich zu neuem Schaffen […]
> [DER MÆEZEN]: Erlauben Sie, damit fangt das Phantastische an, wir wollen hier nur Wirklichkeiten denken."[336]
>
> Çeviri:
>
> "[ŞAİR]: […] Ben sahneye konulmalıyım; yazılarımı yenilenmiş bir dramın temeli ve başlangıcı olarak görüyorum […]
> Benim dışsal bir ilhama ihtiyacım yok […]
> [PATRON]: Beni bağışlayın ama fantastik oluyorsunuz ve biz burada sadece gerçekçi olanı düşünmek istiyoruz."

Oyunda bir yandan bu sanatsal çevre içerisindeki yenilikçi ve kabul görmeyen konumuyla sunulan protagonist, diğer yandan, onun sanatsal gelişimi için verimsiz bir ortam sunan aile hayatı dramatize edilir: Babası, annesi ve bir kız kardeşi bulunan şair/oyun yazarı aile hayatında huzursuzdur. Eski jenerasyonu ve 19. yüzyılın Pozitivizmine ve deneyciliğe adanmışlığı temsil eden babası, artık mental olarak sağlıklı olmayan bir bilim insanıdır. Oğlundan kendisini öldürmesini ister. Eski gücüne rağmen artık melekelerini kaybetmiş olan baba, hem eski jenerasyonu hem de siyasal ömrünü doldurmak üzere olan Alman İmparatorluğu'nu temsil etmektedir. Baba-imparatorluk analojisinden yararlanılarak bir simgesel anlatım yaratılan aşağıdaki

[335] **A.e.**, s. 23.

[336] **A.e.**, s. 44-47.

pasajda, süresini doldurmak üzere olan hasta hem baba hem de dönemin imparatorluğudur:

> "[DER FREUND]: Wie geht es eigentlich zu Haus?
> [DER DİCHTER]: Mit jedem Tag umdüstert es sich dort. Auf jeden Flecken Sonne speit die Not. Der Vater schreckt und mit den furchtbaren Krankheit.
> [DER FREUND]: Was sagen die Arzte?
> [DER DİCHTER]: Sie reden von des Vaters fester Natur und dass man nicht wissen könne, wie lange es noch dauert. Es könne jeden Augenblick der Tod eintreten, aber auch noch dauern."[337]
>
> Çeviri:
>
> "[ARKADAŞ]: Peki evde durumlar nasıl?
> [ŞAİR]: Kasvet her gün artıyor. Güneş her köşeden sıkıntı saçıyor. Babamızın korkunç hastalığı bizi korkutuyor.
> [ARKADAŞ]: Doktorlar ne diyor?
> [ŞAİR]: Babamın sağlam yapısından ve bu durumun ne kadar süreceğini kimsenin bilemeyeceğinden bahsediyorlar. Ölüm her an gelebilirmiş ama çok uzun süre gecikebilirmiş de."

Genç kuşak tarafından 'hasta' görülen ve başkaldırılan İmparatorluk Almanya'sının ve temelde dönemin Avrupa toplumunun eleştirisi, oyunda çeşitli sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak, şehirleşme, endüstrileşme, savaş teknolojileri gibi gelişim fikri ve modern dünya ile karakterize olmuş unsurların sebep olduğu vahşet ve bu vahşete duyarsızlaşmış olan kalabalıklar ele alınır. Gazete haberlerini dinlemekte olan bir grup dinleyicinin bulunduğu pasajda, ölümlerin normalleşmiş ve yalnızca birer sayı haline gelmiş olması dramatize edilmiştir:

> "[ZWEİTER VORLESENDER]: Hören Sie: Erdbeben in Mittelamerika!
> [STİMMEN]: Halloh! Wieviel Tote?
> [ZWEİTER VORLESENDER]: Fünftausend.
> [DRİTTER ZUHÖRER]: Puh Teufel!
> […]
> [ZWEİTER VORLESENDER]: Gefecht bei Tripolis.
> [STİMMEN]: Wieviel Tote?
> [ZWEİTER VORLESENDER]: Etwa zwiehundert Tote. Dreihundertfünfzig Verwunderte.
> […]
> [ZWEİTER VORLESENDER]: Absturz eines französischen Fliegers.
> [NEUNTER ZUHÖRER]: Immer Frankreich…
> [VİERTER ZUHÖRER]: Wieviel Tote?
> (Gelæchter)
> [DRİTTER VORLESENDER]: Massenaufstand… Spanien…
> [ERSTER VORLESENDER]: Grubenkatastrophe…
> [ZWEİTER VORLESENDER]: Fabrikand… Sturmflut…

[337] **A.e.**, s. 14.

[ERSTER VORLESENDER]: Eisenbahnglück…"[338]

Çeviri:

"[İKİNCİ DİNLEYİCİ]: Dinleyin: Orta Amerika'da deprem!
[SESLER]: Hah! Kaç kişi ölmüş?
[İKİNCİ OKUYUCU]: Beş bin.
[ÜÇÜNCÜ DİNLEYİCİ]: Hay aksi!
[…]
[İKİNCİ OKUYUCU]: Tripolis yakınlarında çatışma.
[SESLER]: Kaç kişi ölmüş?
[İKİNCİ OKUYUCU]: Yaklaşık iki yüz ölü. Üç yüz elli yaralı.
[…]
[İKİNCİ OKUYUCU]: Bir Fransız pilotun kazası.
[DOKUZUNCU DİNLEYİCİ]: Her zaman Fransızlar...
[DÖRDÜNCÜ DİNLEYİCİ]: Kaç ölü?
(gülüşler)
[ÜÇÜNCÜ OKUYUCU]: İspanya'da kitlesel isyan...
[BİRİNCİ OKUYUCU]: Maden faciası...
[İKİNCİ OKUYUCU]: Fabrika yangını... Kasırga sel...
[BİRİNCİ OKUYUCU]: Tren kazası..."

Bu pasajın devamında, 20. yüzyılın başındaki Avrupa toplumunda 19. yüzyıl Pozitivizmi bağlamında ivme kazanarak süregelen bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile inşaata, üretime, dahası gelişme fikrinin kendisine tapma hali ve beraberinde gelen yıkımın göz ardı edilişi dramatize edilmiştir:

"[SİEBENTER ZUHÖRER]: Das Positive!
[DRİTTER VORLESENDER]: Positives. Gut… Ein neues deutsches Kriegsschiff.
[STİMMEN]: Ah! Hört, hört!
[…]
[SECHSTER ZUHÖRER]: Drei Kriegsschiffe, das bedutet: drei Hungerjahre.
[STİMMEN]: Quatsch! Bravo! Volksfeind! Bravo! Was, Volksfeind!?... Verrückt!
[SİEBENTER ZUHÖRER]: Ruhe doch! Mehr Positives!
[ZWEİTER VORLESENDER]: Die Geburt eines kraftigen Jungen!
[STİMMEN]: Bravo! Bravo! Positiver Junge! Positiver Junge!
[DRİTTER VORLESENDER]: Neue erfolgreiche Versuche mit Ehrlich-Hata!
[STİMMEN]: Ah! Bravo! Himmlisch!"[339]

Çeviri:

"[YEDİNCİ DİNLEYİCİ]: Pozitif şeyler oku!
[ÜÇÜNCÜ OKUYUCU]: Pozitif. Güzel...Yeni bir Alman savaş gemisi.
[SESLER]: Ah! Dinleyin, dinleyin!
[…]
[ALTINCI DİNLEYİCİ]: Üç savaş gemisi!: Bu üç yıllık kıtlık demek.
[SESLER]: Zırva! Bravo! Halk düşmanı! Bravo! Ne, halk düşmanı mı!?... Delilik!
[YEDİNCİ DİNLEYİCİ]: Sakin! Başka Pozitif!

[338] **A.e.**, s. 19-20.

[339] **A.e.**, s. 21-22.

[İKİNCİ OKUYUCU]: Güçlü, sağlıklı bir çocuk doğmuş!
[SESLER]: Bravo! Bravo! Pozitif bir çocuk! Pozitif bir çocuk!
[ÜÇÜNCÜ OKUYUCU]: Ehrlich-Hata tarafından yeni başarılı bir deney!
[SESLER]: Ooo harika! Tanrısal!"

Oyunun devamında, protagonist şair/oyun yazarı, içkiye madde ilave ederek babasını -ve dolaylı olarak annesini- zehirler. Bu öldürme eylemi, birinci dönem Alman ekspresyonist yazarlarının, yeni ve genç değerlerin inşa edilebilmesi için eski jenerasyonun (İmparatorluk Almanya'sının) ve onun değerlerinin ortadan kaldırılmasının gerekliliğine olan inancını dramatize etmektedir.

Bu dönemin bir diğer ekspresyonist eseri olan ***"Der tote Tag***"da[340] [Tr.: "*Ölü Gün*", Ernst Barlach, Yazım: 1911, Basım: 1912] oyunun protagonisti yine bir "*oğul*"dur [Alm. Orij.: "***Sohn***"]. Bu kez bencil bir anneyle [Alm. Orij.: "***Mutter***"] çatışma içerisinde sunulmuştur. Bir önceki oyunda baba-oğul çatışması üzerinden kurgulanan ve yeni neslin eski nesil imparatorluk otoritesiyle çatışmasını temsil eden aile içi jenerasyonlar çatışması, bu oyunda anne-oğul üzerinden kurgulanmıştır. Oyun, bu dönemin diğer ekspresyonist eserleri gibi otobiyografik nitelikte olup, oyunun yazarı Barlach'ın kendi oğluyla olan ilişkisi oyunun teması üzerinde etkilidir.[341]

İskandinav mitolojisinden motifler taşıyan bu eserde, "***Kule***" isimli kör bir adam birlikte yaşayan bir anne-oğulu ziyaret eder. Bu kör ziyaretçi tanrısal/manevi bir figürdür. Oğula dışarıdaki dünya hakkında anlatımlarından sonra, ona, onu kısıtlanmış hayatından kurtararak uzaklara taşıyacak olan "***Herzhorn***" isimli bir at verir. Burada sunulan ikilem manevi ve fiziksel dünya arasındaki bir ikilemdir. Diğer yandan, annenin evi genç ekspresyonist sanatçıların başkaldırdığı imparatorluk Almanya'sını, dış dünya ise özgür geleceği temsil etmektedir. Oğlunun kendinden ayrılmasını istemeyen anne, atı öldürür. Bu, ertesi gün güneşin doğmamasına ve oyunun başlığında işaret edildiği üzere -["*Ölü Gün*"]- günün karanlığa gömülmesine neden olur. Oğul evden kaçar, ancak sisin içerisinde kaybolur ve korkuyla eve; annenin dünyasına geri döner. Bu noktadaki yüzleşmede, genç neslin potansiyelinin içerisinde bulundukları toplumda baskılanışı "*oğul*"un şu sözleriyle ifade bulur:

---

[340] Ernst Barlach, **Der tote Tag: Drama in Fünf Akten**, 3. bs., Berlin, Verlag von Paul Cassirer, 1919.

[341] Raymond Furness, Malcolm Humble, **A Companion to Twentieth-Century German Literature**, 2. bs., London, Routledge, 1997, s. 15.

"[SOHN]: […] wie konnte ich nur einen Augenblick solche Dinge, die ihr Taten und Geschicke nennt, vor meinen Augen stehen lassen! Jetzt weiß ich's, eure Mauern und Wände sind meine Türen und Tore. Euer Sehen ist mein Blindsein, euer Kopfschütteln mein Nicken. So, so!"[342]

Çeviri

"[OĞUL]: [...] sizin gibilerin görev ve kader dediği şeyleri bir an bile gözümün önünde durmasına nasıl izin verebilirim? Artık biliyorum ki, sizin duvarlarınız ve surlarınız benim kapılarım ve geçitlerim. Sizin görmeniz benim körlüğüm, sizin hayırınız benim evetim.[343] Durum böyle!"

Oğlunun kendinden uzaklaşmasını kabullenemeyen anne, oğlunu lanetler ve kendini öldürür. Annesi olmadan yaşamayı bilmeyen, dahası annesinin atı öldürdüğünü ve kendisine servis ettiğini öğrenen oğul, onun peşinden ölüme gider:

"[MUTTER]: [läßt ihn los] Verflucht sollst du sein.
[SOHN]: [erschüttert] Mutter, was ist das?
[MUTTER]: Was das ist? Erbrechen meiner Not mit dir.
[SOHN]: [stürzt und ergreift ihre Hände] Segne mich!
[MUTTER]: [entreißt ihm ihre Hände, ergreift das Messer] Sieh'her!
[SOHN]: Ja, ja, was willst du?
[MUTTER]: Damit erstach ich dein Roß, es tanzt nicht mehr, […] Sieh' dich um, aufgetischt hab' ich es, ihr habt sein Fleisch zwischen den Zähnen. […] Mein Blut [*ersticht sich*] soll still werden und aufhören, um dich zu schreien.
[SOHN]: Verfluchter Muttersohn!
[…]
[Tötet sich.]"[344]

Çeviri

"[ANNE]: [*ellerini bırakır*] Lanet olsun sana.
[OĞUL]: [*derinden üzgün*] Anne, bu ne anlama geliyor?
[ANNE]: Ne anlama mı geliyor? Seninle ilgili sıkıntılarımın kusması.
[OĞUL]: [*Annenin ellerini tutar*] Lanetini geri al!
[ANNE]: [ellerini ondan çeker, bıçağı tutar] Bak buna!
[OĞUL]: Ne yapmaya çalışıyorsun?
[ANNE]: Bu bıçakla atını öldürdüm; bir daha asla zıplayamayacak. [...] Ve onu sana yemek olarak servis ettim, onun etinin kalıntıları ağzında. [...] Benim kanım [*kendini bıçaklar*] artık duracak ve senin için yakarmayı bırakacak.
[OĞUL]: Lanetli annenin oğlu!
[...]

---

[342] Ernst Barlach, **a.g.e.**, s. 135.

[343] Çeviri notu: Orijinal eserde "*kafayı hayır anlamında sallamak/onay vermemek*" anlamındaki "***Kopfschütteln"*** ve "*evet anlamında sallamak/onay vermek*" anlamındaki "***Nicken***" kelimeleri kullanılmış. Türkçe'de "*kafa sallamak*" eyleminin olumlu ve olumsuz anlamına göre ayrı isimlendirmeleri bulunmadığından; çeviride "*hayır*" ve "*evet*" kelimelerini vurgulamak tercih edildi.

[344] Ernst Barlach, **a.g.e.**, s. 135-136.

[*Kendini öldürür*]"

Genç jenerasyonun eski jenerasyonu protestosunu başat şekilde dramatize eden bir diğer eser, Walter Hasenclever'ın "***Der Sohn***" [Tr.: "*Oğul*", Yazım: 1913, Basım: 1914] isimli eseridir. Bu oyunun protagonisti de önceki oyunlarda olduğu gibi yine ebeveyn figürüyle -bu kez babayla [Alm. Orij.: "***der Vater***]- çatışan bir oğuldur [Alm. Orij.: "***der Sohn***"]. **Matura** sınavlarında ["***Matura***", liseden üniversiteye geçiş için bir sınav dizisi] başarısız olan oğul, babasının ondan beklentileri yerine özgürce ve kendi istediği şekilde 'yaşamak' istemektedir: "*Ich will nicht sterben mit zwanzig Jahren. Ich muß noch leben.*"[345] [Tr.: "*20 yaşında ölmek istemiyorum. Daha yaşamalıyım.*"] Babasının onun için uygun gördüğü şekilde ve baskılanmış biçimde geçirdiği çocukluğunun ardından, lise sonu sınavlarında başarısız olmasıyla tetiklenerek, -birinci dönem ekspresyonist dramasında sıkça başvurulan ve protagonistin düşünce akışının sağaltımında rol oynayan- "*arkadaş*" isimli oyun kişisinin [Alm. Orij.: "***der Freund***"] de yönlendirmesiyle, hayatının iplerini kendi eline alma isteğini dile getirmeye başlar:

> "[DER SOHN]: Ich will in die Ungeheuerlichkeit der Erde eintreten. Wer weiß, wann ich sterben muß. Ich will, ein Gewitter lang, das Erdenkliche meines Lebens in den Fingern halten […] Im größten, ja im erhabensten Blitzesschein will ich über die Grenzen schauen, denn erst, wenn ich die Wirklichkeit ganz erschöpft habe, werden mir alle Wunder des Geistes begegnen. So will ich atmen."[346]
>
> Çeviri
>
> "[OĞUL]: Dünyanın sınırsızlığına dahil olmak istiyorum. Ne zaman ölmem gerekeceğini kim bilebilir? Sadece kısa bir gök gürültüsü süreliğine hayatımın potansiyelini kendi parmaklarımda tutmak istiyorum. […] En büyük, hatta en yüce şimşek çakmasında sınırların ötesine bakmak istiyorum, çünkü ancak gerçekliği tamamen tükettiğimde ruhun tüm muhteşemliğiyle karşılaşacağım. Böylece nefes alacağım."

Fark edileceği üzere, bu oyunda da fiziksel gerçekliği aşıp manevi bir anlama kavuşma özlemi ifade edilmektedir: 19. yüzyıldan miras alınan ve bu dönemde hem toplumsal hem sanatsal alanda geçerli yaklaşım olan katı gerçekçilik, yeni nesil tarafından aşılmak ve fiziksel gerçekliğin ötesine ulaşılmak istenmiştir. (Fiziksel

---

[345] Walter Hasenclever, **Der Sohn: Ein Drama in fünf Akten**, 6. bs., Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1917, s. 13.

[346] **A.e**., s. 45.

gerçekliğin ötesine ilgi duymanın tarihsel ve düşünsel arkaplanı tezin ikinci bölümünde sunulmuştur.)

Gerçekçiliğin zirvede olduğu nesli ve İmparatorluk otoritesini simgeleyen "*baba*" ise, yeni neslin bu aşkın anlam arayışına engel teşkil eden figürdür. Tıpkı "***Der Bettler***"deki baba gibi, o da bir bilim insanıdır; oyun içerisinde doktor ve fizisyen unvanlarıyla anılır. Bilimsellik gerçekçilik ile karakterize olan 19. yüzyıl jenerasyonunu, bu jenerasyonun burjuva değerlerini ve bu değerler dışındaki her şeyi yok sayan baskılayıcı ve otoriter tutumunu temsil etmektedir:

> "[DER VATER]: Du beendest dein Studium und nimmst einen Beruf ein. Das gilt für die Zukunft. Fügst du dich meinem Willen, wirst du es gut haben. Handelst du aber gegen mich, dann verstoße ich dich, und du bist mein Sohn nicht mehr. Ich will lieber mein Erbe mit eigner Hand zerstören, als es dem geben, der meinem Namen Schande macht. Du weißt nun Bescheid. Und jetzt wollen wir schlafen gehn."[347]
>
> Çeviri
>
> "[BABA]: Eğitimini bitiriyorsun ve bir meslek ediniyorsun. Gelecek böyle olacak. Benim vasiyetime göre davranırsan bu senin yararına olur. Ama eğer bana karşı gelirsen seni reddederim ve artık benim oğlum olmazsın. Mirasımı adımı utandıran birine vermektense kendi elimle yok etmeyi tercih ederim. Artık bilgilendirildin. Şimdi yatağa."

Oğlunu baskılayan bu baba figürü, oyun boyunca, Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu'nun otoriter ve baskıcı yapısıyla analoji içerisinde işlenir. "*Oğul*" ise ilerleyen olay örgüsü içerisinde gitgide genç neslin tamamını temsil etmeye başlar ve gençliğin kurtuluşu için 'onları hiçe sayan babalar' ile savaşa girişmeye yönlenir:

> "[DER SOHN]: […] will ich sie rufen zur Befreiung des Jungen und Edeln in der Welt. Tod den Vätern, die uns verachten!"[348]
>
> Çeviri
>
> "[OĞUL]: [...] onları dünyadaki gençleri ve asilleri özgürleştirmeye çağıracağım. Bizi küçümseyen babalara ölüm!"

Baba figürünü yıkmak, yüzyıllık İmparatorluk geleneklerini ve 'tiranlığı' yıkmakla bir tutulmaktadır. "*Arkadaş*" isimli oyun kişisinin "*oğul*"u babasına ve onun

[347] **A.e.**, s. 52.

[348] **A.e**., s. 58.

zihniyetindeki eski jenerasyona karşı gelmeye ikna ettiği konuşma, bu analojiye referans verilen ve eserin düşüncesini taşıyan önemli pasajlardan biridir:

> "[DER FREUND]: […] Jugend und die Glut des Hasses. Nur solche Menschen können Reformatoren sein. […] Die Tyrannei der Familie zerstören, dies mittelalterliche Blutgeschwür; diesen Hexensabbat und die Folterkammer mit Schwefel! Aufheben die Gesetze — wiederherstellen die Freiheit, der Menschen höchstes Gut. […] Denn bedenke, daß der Kampf gegen den Vater das gleiche ist, was vor hundert Jahren die Rache an den Fürsten war. Heute sind wir im Recht! Damals haben gekrönte Häupter ihre Untertanen geschunden und geknechtet, ihr Geld gestohlen, ihren Geist in Kerker gesperrt. Heute singen wir die Marseillaise! Noch kann jeder Vater ungestraft seinen Sohn hungern und schuften lassen und ihn hindern, große Werke zu vollenden. Es ist nur das alte Lied gegen Unrecht und Grausamkeit. Sie pochen auf die Privilegien des Staates und der Natur. Fort mit ihnen beiden! Seit hundert Jahren ist die Tyrannis verschwunden — helfen wir denn wachsen einer neuen Natur! Noch haben sie Gewalt, wie einst jene. Sie können gegen den ungehorsamen Sohn die Polizei rufen. […] Wenn das alte tot ist, macht man ein neues Gesetz. Wir wollen brüllen, bis man uns im Parlament unter der goldenen Kuppel hört."[349]
>
> Çeviri
>
> "[ARKADAŞ]: […] Gençlik ve nefret ateşi. Ancak böyle insanlar reformcu olabilir. […] Aile zulmünü, bu ortaçağdan kalma belayı, bu cadıların Şabatını, kükürtlü işkence odasını yok edeceksin! Yasaları kaldıracaksın; insanın en büyük hazinesi olan özgürlüğü yeniden tesis edeceksin. […] Düşün, babaya karşı olan mücadele, yüz yıl önce prenslerden alınan intikamın aynısıdır. Bugün haklıyız! O zamanlar taçlı kafalar tebaalarını istismar edip köleleştiriyor, paralarını çalıyor ve zihinlerini zindanlara kilitliyorlardı. [...] Bugün hala her baba, oğlunun cezasız bir şekilde açlıktan ölmesine ve köleleştirilmesine izin verebilir ve onun büyük işler yapmasını engelleyebilir. Bu aynı adaletsizlik ve zulüm. Devletin ve doğanın ayrıcalıklarını kullanıyorlar. İkisi de uzak olsun! Tiranlık yüz yıl önce ortadan kayboldu; yeni bir doğanın büyümesine yardım edelim! Bir zamanlar olduğu gibi hâlâ şiddete başvuruyorlar. Hala itaatsiz oğulları için polisi arayabiliyorlar. [...] Yeni kanunlar ancak eskiler öldüğünde yapılıyor. Altın kubbe altında parlamentoda sesimiz duyulana kadar bağıracağız. [...]"

Oyunun sonunda, oğul, babalara karşı örgütlenmeye ve savaşmaya yönelir. Babasıyla son kez karşı karşıya geldiğinde ise, oğlunun kendine karşı gelmesinin ve ona bir silah doğrultmasının şokuyla felç geçiren baba, hayatını kaybeder.

Yukarıdaki üç oyun örneğinde görüldüğü üzere, gençliğin özgürlük ve anlam arayışının karşısında konumlanan ailesiyle çatışması -veya jenerasyonlar çatışması [Alm. Orij.: **Generationenkonflikt**]-, ve bu bağlamda; süregelen toplumsal değerlere isyanı ve başkaldırısı, ekspresyonist dramanın birinci döneminin başat temalarından biri olmuştur. Bu dönem dramasında, dönemin genç kuşağının Alman İmparatorlu'ğu burjuvazisinin yerleşik değerleri ile çatışması, genç protagonistlerin aileleriyle

[349] **A.e**., s. 103-105.

çatışmaları motifiyle dramatize edilmiştir. Bu dönem eserlerinde, ebeveyn -özellikle baba- katli veya katledilmesi girişimi, genç protagonistlerin eski düzenden -ebeveynler eski düzeni ve gençlerin potansiyelini baskı altında tutan mekanizmayı temsil etmektedir- özgürleşip bireyselleşme bağlamında başvurdukları bir eylemdir. Arnolt Bronnen'ın 1915'te kaleme aldığı "***Vatermord***"[350] [Tr.: "*Baba Katli*], bu tema etrafında dolaşan oyunlardan bir diğeridir. Bir gencin annesine arzu duyması ve babasını bıçaklamasını içeren eser, bir yandan bu dönemi karakterize eden 'aileye ve süregelen toplumsal değerlere isyan' ve 'jenerasyonlar çatışması' motiflerini taşımakta; diğer yandan ise anneyle yaşanan ilişki bağlamında, dönemin **Freudyen psikoloji**ye olan ilgisinin etkisini sezinletmektedir. Oyunun yazarı, aldığı tepkiler karşısında, dönemin insanın bilinçdışına uyanan ilgiye işaret ederek, eserinde görüneni değil, hissettiğini yazmaya çalıştığını belirtmiştir.[351]

Bu dönemin eserlerinin düşünsel arkaplanında, dönemin önemli bilimsel yaklaşımı **Freudyen psikoloji**nin etkisi de hissedilmektedir. Sigmund Freud öncülüğündeki psikolojik yaklaşım hem toplumsal hem de sanatsal alanda bilinçdışına, rüyalara ve cinselliğin yorumlanışına ilgi çekmiş; bu bağlamda, oyun yazarlarını, gizli ve bilinçdışı durumları eserlerine taşımaya teşvik etmiştir.[352] Bu bağlamda eserlerde bir rüya atmosferi yaratmak da bilinçdışını sahneye aktarmada ilgi çekici bir ekspresyonist üslup haline gelmiştir. Stylan, bu dönemdeki ekspresyonist dramayı -rüya atmosferine ve Freudyen altyapısına atıfta bulunarak- 'bilinçaltının dramatizasyonu ve bir tür senaryolu rüya'[353] olarak tanımlamıştır. Freudyen psikolojinin drama alanında -bilinçdışına ve rüya atmosferine ilgi duyulmasının yanı sıra- cinselliğin irdelenmesi ve bu alandaki sessizliği aralaması bağlamında da etkisi olmuştur: Bu dönemde, sanatsal alanda bir süredir ilgi gören İlkelcilik [**Primitivism**] eğiliminin de etkisiyle, cinselliğin ön plana taşındığı eserler -öncül yazarlardan Wedekind'in oyunları ve Oskar Kokoschka'nın "***Mörder, Hoffnung der Frauen***" [Tr.: "*Cinayet, Kadınların Umudu*", Yazım: 1907, Basım: 1910] ve "***Der Brennende Dornbusch***" [Tr.: "*Yanan Çalı*", Yazım: 1911, Basım: 1917] oyunları gibi- üretilmiştir.

---

[350] Arnolt Bronen, **Vatermord: Schauspiel**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1920.

[351] J. L. Stylan, **a.g.e.**, s. 4.

[352] **A.e.**, s. 3.

[353] **A.e.**, s. 4.

5.2.2. Anlam Arayışına Bir Çözüm Önerisi: "*Neue Mensch*" Düşüncesinin Dramatizasyonu ve Dini Referanslar

Ekspresyonist dramanın birinci dönem eserlerinde ailelerine ve analojik olarak imparatorluk değerlerine başkaldıran oyun kişileri, geçerliğini yitirdiğine inandıkları ve yok saydıkları yerleşik değerler yerine yenilerini tesis etmek için anlam arayışına girişmişlerdir. Hem düşünsel hem sanatsal alanda, önceki kuşağın katı imparatorluk değerleri bağlamında bireyi toplumsal alan içerisinde eriten anlayışa karşıt olarak 'birey bilinci' yüceltilmiş ve 'yaratıcı kişilik' idealize edilmiştir. **Protagonistlerin bireysel potansiyelini keşfedebilmek ve kendini gerçekleştirmek için anlam arayışına girişmeleri** birinci dönem ekspresyonist oyunlarının ortak teması haline gelmiştir:

"***Der Bettler***"de şair-oyun yazarı kendi sanatının peşine düşmüştür, "***Der Tote Tag***"da bir oğulun annesinin dünyasının dışına çıkması konu edilir, "***Der Sohn***"da oğul manevi bir anlama kavuşmaktan söz eder… Bu anlam arayışı serüveni, Georg Kaiser'in "***Von Morgens bis Mitternachts***"[354] [Tr.: "*Bir Gün İçinde*", Georg Kaiser, Yazım: 1912, Basım: 1916] isimli eserinde zirve noktasına ulaşmıştır. Kaiser'in bu eseri, tezin oyun analizi bölümünde derinlemesine incelenecek olup; en temel ifadeyle, topluma yabancılaşmış ve makineleşmiş olan bir 'ötekinin' -bu kez küçük bir kentteki bir banka memurudur [Alm. Orij.: "***der Kasierer***"]- yaşama dair bir uyaran (güzel bir kadının ten teması) sonucunda tetiklenerek eski hayatından bağını koparıp hayatını anlamlandıracak bir dizi istasyonu ziyaret etmesini konu edinmiştir. Eserde, protagonistin anlam arayışı dramatize edilmiş olup, yozlaşmış ve sahteleşmiş toplumsal hayat içerisinde bireyin anlam bulma çabası ve çaresizliği vurgulanmıştır.

Kaiser'in ikinci ekspresyonist eseri, "***Die Bürger von Calais***"[355] [Tr.: "*Calais Vatandaşları*", Yazım: 1913-4, Basım: 1914] bireyin anlam arayışına bir çözüm önerisi getirmiştir: Yozlaşmış toplumda bir anlam yaratma önerisi olarak "***Neue Mensch***"in [Tr.: "*yeni insanın*"] doğuşu. **Nietzsche**'nin "***Übermensch***" felsefesinden esinlenilerek yaratılan ve tezin üçüncü bölümünde açımlanan "***Neue Mensch***" düşüncesi,

---

[354] Georg Kaiser, **Von Morgens bis Mitternachts: Stück in Zwei Teilen**, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1930.

[355] Georg Kaiser, **Die Bürger von Calais: Bühnenspiel in drei Akten**, 2.-3. bs., Berlin, S. Fischer Verlag, 1917.

içerisinde bulunulan zaman diliminde insaniyeti ve duyarlılığı gibi bir dizi niteliğini kaybetmiş olduğuna inanılan insanlığın yerine; yenilenmiş, birey olarak kendini gerçekleştirmeye girişmiş ve iyicil bir '*yeni insanın/insanlığın*' doğacağı inancını içermektedir. Hayatın anlamlanması, ancak kendini insanlık için feda edebilecek manevi anlamda kendini gerçekleştirmiş bir 'yeni insanın' doğuşu ve sayısının çoğalması ile mümkün olacaktır. Bu anlam, 'yeni insanın' iyiliğe vesile olan bakış açısında ve duruşunda gizlidir.

"***Neue Mensch***" düşüncesi, yozlaşmış insanlığın yerine yenilenmiş bir insanlığın doğacağı düşüncesi bağlamında bir "*ölüm ve yeniden doğuş*" motifi üzerine kurgulanmıştır. Bu bağlamda, eserlerde 'yeni insan' niteliğindeki protagonistlerin ölümü, 'yenilenmiş insanlığın' doğuşunun habercisi olarak dramatize edilmiş ve 'ölüm ve yeniden doğuş' motifini taşıyan önemli bir dini anlatı olan İsa'nın çarmıha gerilişi ile simgesel bir analoji içerisinde sunulmuştur. Bu dini analojinin kullanımı bağlamında, eserlerde dini referanslar etkili olmaya başlamıştır.

Kaiser "***Die Bürger von Calais***"de, Auguste Rodin'in heykeli "***Les Bourgeois de Calais***"den ilham almıştır. Heykel, Calais'nin İngiliz Kralı tarafından kuşatılmasını [1346-7] ve altı asil Calais vatandaşının hayatlarını teslim etme yolundaki kahramanlığını konu etmektedir.[356] Oyunda, İngiliz Kralı, bir Fransız kenti olan Calais'yi ele geçirmiştir. Ancak Calais meclis üyelerinden altısının teslim olması karşılığında mağlup Calais'yi bağışlayacaktır. Meclis üyelerinden biri olan subay Dugueslins, kanlı bir direniş çağrısında bulunur. Ancak barış yanlısı olan Eustache de Saint-Pierre, kan dökülmesine karşıdır. Fanatizmin, militarizmin ve onur gibi imparatorluk kavramlarının temsili olan Dugueslins ile barışın, bireysel ahlakın cesaretin temsili olan Eustache de Saint-Pierre arasındaki tartışmayı Eustache de Saint-Pierre kazanır ve şehrin kurtuluşu için kendini feda ederek İngiltere Kralı'nın isteğini yerine getirmek üzere kendisini rehin olarak sunan ilk kişi olur. Kısa süre sonra diğer üyeler de ona katılır. Yedi gönüllüden yalnızca altısının ölmesi gerektiğinden aralarından biri bağışlanacaktır ama hangisinin bağışlanacağını belirsizdir. Eustache de Saint-Pierre, teslim olma sabahında çanın ilk vuruşunda yedi kişinin her birinin evinden teslim olma noktası olan pazar yerine doğru yola çıkmasını ve son gelenin

[356] Renate Benson, **German Expressionist Drama: Ernst Toller and Georg Kaiser**, London, The Macmilan Press, 1984, s. 116.

serbest kalmasını teklif eder. Bu yedi üye için şansa dayalı bir piyangodan farklı olarak özgür iradeye ve bilinçli bir ahlaki karara -başka bir deyişle 'yeni insana dönüşüme'- dayalı bir sınav olacaktır. Sabah olduğunda Eustache de Saint-Pierre dışındaki altı üye birbiri ardına pazar yerine varır, ancak Eustache de Saint-Pierre gelmez. Meclis üyelerinin ona bir önceki önerisi ile duydukları hayranlık, kendini kurtarmak için onları kandırdığına dair inançları sebebiyle öfkeye dönüşür. Hakkında hüküm vermek üzere onu aramaya hazırlanırken, Eustache de Saint-Pierre'in cesedi siyah kefene sarılmış halde pazar yerine taşınır. Eustache sabah olmadan intihar etmiş, böylece kendiliğinden kurtulma hakkından feragat etmiştir. Eustache'nin intiharı, altı üyeye kendilerini yüce bir göreve nasıl adayacaklarını öğreten bir derstir. Bu davranış, barışçıl fedakarlığın doğasını göstermektedir. Altı üye kaderlerini beklerken, İngiliz Kralı, o gece bir oğlu doğduğu için şehri ve üyeleri bağışlar. Eustache'nin kendini kurban etmesi, bunu takiben kralın bebeğinin doğuşu ve kralın 'şehrin ilgasına karşılık altı rehine' kararını geri çevirmesi, Kaiser'in 'yeni insan' düşüncesini dramatize etmektedir. Kaiser'in bu oyundaki 'yeni insanı' Eustache de Saint-Pierre'dir ve onun ölümü yeni bir insanlığın dirilişini simgelemektedir: Bu ölüm ve diriliş motifi, Eustache'ın kendini feda ettiği gece kralın çocuğunun doğması ile tasvir edilmiştir.

> "[DER VATER EUSTACHE DE SAINT-PIERRES]: [….] Ich komme aus dieser Nacht — und gehe in keine Nacht mehr. Meine Augen sind offen —ich schließe sie nicht mehr. Meine blinden Augen sind gut, um es nicht mehr zu verlieren: — ich habe den neuen Menschen gesehen —in dieser Nacht ist er geboren!"[357]
>
> Çeviri
>
> "[EUSTACHE DE SAINT-PIERRE'İN BABASI]: [...] Bu geceden çıkıyorum – bir daha geceye dönmemek üzere. Gözlerim bir daha kapanmamak üzere açıldı. Kör gözlerim tanık olduklarımı asla unutmamak için iyi: – Yeni insanı gördüm – O bu gece doğdu!"

Bir önceki oyun "***Von Morgens bis Mitternachts***"ta "***Neue Mensch***" düşüncesinin 'ölüm ve yeniden doğuş' mekanizmasının ilk ayağı; ölüm bulunmaktadır: Oyun, protagonistin İsa'nın çarmıha gerilmesiyle analoji yaratan sembolik ölümüyle biter. "***Die Bürger von Calais***" ise "***Neue Mensch***" dramatizasyonunu bir adım ileri taşımıştır; oyunun sonu hem ölümü hem de yeniden doğuşu sembolize etmektedir. Eustache'ın ölümü ve aynı gece kralın bir bebeğinin doğması, yeni insanın doğuşunu simgelemektedir. "***Neue Mensch***" motifi, takip eden dönemlerde, ekspresyonist

[357] Georg Kaiser, **Die Bürger von Calais: Bühnenspiel in drei Akten**, 2.-3. bs., Berlin, S. Fischer Verlag, 1917, s. 105.

dramanın özellikle Georg Kaiser ve çağdaşı Ernst Toller'in oyunlarında referans verilen düşünsel motiflerden biri olmuştur.

Özetlemek gerekirse, ekspresyonist dramanın birinci dönemi, oyun yazarının kendisini temsil eden genç protagonistin yerleşik değerlere başkaldırısı, jenerasyonlar çatışması, bireysel potansiyelini keşfetme arayışı ve bilinçdışı arzu ve durumların gün yüzüne çıkması temaları çevresinde yapılanmıştır. Bu yapılanmanın arkaplanında, önceki yüzyılın son çeyreğinden beri şiddetini artırarak süregelen toplumun endüstrileşmesi ve hayatın mekanikleşmesi, çekişmeci kapitalist toplumda bireyin iç dünyasının önemini yitirmesi ile bireysel düzlemdeki yabancılaşma, ötekileşme ve anomi gibi bileşenler bulunmaktadır. Düşünsel arkaplanını ise **Nietzsche** felsefesi etkisinde üretilen "***Neue Mensch***" düşüncesi, Freudyen psikolojinin bilinçdışına ilgiyi teşviki ve görelilik kuramı ve odyofonik medyanın gelişimi bileşenler neticesinde sanatta ilginin soyut/tinsel olana kayması şekillendirmiştir.

5.3. GEÇİŞ DÖNEMİ: 1. DÜNYA SAVAŞI SIRASINDA BİREYSELLİKTEN TOPLUMSALLIĞA, YIKICILIKTAN BARIŞÇILLIĞA DÖNÜŞÜM

Avrupa ve dünya tarihine damga vurarak büyük yıkıma sebep olan 1. Dünya Savaşı, toplumsal alanda olduğu kadar sanatsal alanda da sarsıcı bir değişime neden olmuştur. Alman ekspresyonist dramasında, 1. Dünya Savaşı'na kadar olan birinci dönemde, ekspresyonist oyun yazarları, karşısında durdukları imparatorluk rejimini ve yozlaşmış burjuva toplumunu sıfırlayacağı düşüncesiyle savaşçı ve yıkıcı bir tutum içerisinde olmuşlardır. (Birinci dönem eserlerinde, öldürmek, zehirlemek, eski jenerasyona karşı silahlanmak ve genel anlamıyla yıkım alışıldık motiflerdir.) Nezaketini kaybetmiş ve yozlaşmış olan hayatın düzeltilebilmesi için eski yozlaşmış değerlerin ve onların sahiplerinin ilgası fikri ekspresyonist sanatçıların yıkıcılık ve savaş içgüdülerini teşvik etmiştir.

Ek olarak, toplumsal alana yabancılaşmış 'ötekiler' olan ekspresyonist sanatçılar için savaş, hala önceki jenerasyon ve devlet tarafından onaylanma isteği duyanlar için, içerdiği nasyonal duygular, 'aidiyet' ve 'anlam' hissiyle 'öteki' olmaktan uzaklaşma ve kendini 'vatana hizmet eden' olarak konumlayarak anlamlandırma vesilesidir. Öyle ki pek çok ekspresyonist sanatçı savaşta orduda görev yapmıştır.

Ancak 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle savaşa tanık olan ve savaş gerçekleriyle yüzleşen sanatçılar için savaşın yıkımının arzuladıkları şey olmadığını fark etmeleri an meselesi olmuş ve artarda gelen eserler savaşın yıkımını gözler önüne sermiştir. Birinci dönemin ekspresyonist draması çoğunlukla -yalnızca eserlerinin yazınsal tür olarak birer tiyatro eseri olduğuna atıf yapacak şekilde- "***drama***" [Tr.: yazınsal tür olarak tiyatro eseri], "***dramatisch***" [Tr.: dramatik], "***stück***" [Tr.: tiyatro oyunu anlamında; ilk anlamı "*parça*"], "***Schauspiel***" [Tr.: tiyatro oyunu anlamında; direkt çevirisi: "*izlemelik oyun*" (**Schau**=izleme, **spiel**=oyun)], "***Bühnenspiel***" [Tr.: tiyatro oyunu anlamında; direkt çevirisi: "*sahne oyunu*" (**Bühne**=sahne, **spiel**=oyun)] terimlerini içeren alt başlıklar taşırken[358] 1. Dünya

[358] Örneğin: "***Der Bettler: Eine dramatische Sendung***" [Tr.: "*Dilenci: Bir dramatik misyon*"]; "***Der tote Tag: Drama in fünf Akten***" [Tr.: "*Ölü Gün: Beş Perdelik Drama*"]; "***Der Sohn: Ein Drama in fünf Akten***" [Tr.: "*Oğul: Beş Perdelik Drama*"]; "***Von Morgens bis Mitternachts: Stück in Zwei Teilen***" [Tr.: "*Bir Gün İçinde: İki Bölümlük Oyun*"]; "***Mörder, Hoffnung der Frauen: Schauspiel***" [Tr.: "*Cinayet, Kadınların Umudu: Tiyatro Oyunu*"]; "***Der brennende Dornbusch: Schauspiel***" [Tr.: "*Yanan Çalı: Tiyatro Oyunu*"]; "***Die Bürger von Calais: Bühnenspiel in drei Akten***" [Tr.: "*Calais Vatandaşları: Üç Perdelik Tiyatro Oyunu*"]; "***Vatermord: Schauspiel***" [Tr.: "*Baba Katli: Tiyatro Oyunu*"]. (Eserlerin alt başlıklarında

Savaşı sırasındaki geçiş dönemi oyunlarının alt başlıkları "***Tragödie***" [Tr.: "*tragedya*" veya "*trajedi*"] kelimesini taşımakta ve savaşın yarattığı trajediye vurgu yapmaktadır: "***Antigone: Tragödie in 5 Akten***"[359] [Tr.: "*Antigone: Beş Perdelik Trajedi*"], "***Seeschlacht: Tragödie***"[360] [Tr.: "*Deniz Muharebesi: Trajedi*"], "***Ein Geschlecht: Tragödie***"[361] [Tr.: "*Bir Aile: Trajedi*"]. Benzer şekilde, Toller'in "***Die Wandlung***"[362] isimli eserine de -insanın bu dönemde verdiği mücadeleye atıf yaparak- "***Das Ringen eines Menschen***" [Tr.: "*Bir İnsanın Mücadelesi*"] alt başlığı verilmiştir. Bu, ekspresyonist eserler için önemli bir dönüm noktasıdır. Bu dönüm noktasında hem yıkım yerine barış ve pasifizm seçilmiş, hem de bu noktaya kadar önemli ölçüde bireysel ve sübjektif olan eser içerikleri yerini toplumsal içeriklere bırakmaya başlamıştır. Ekspresyonist dramanın içeriğinin toplumsallaşması, Politik ve Epik Tiyatro akımlarının ilk hazırlık aşaması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, bireysellikten toplumsallığa dönüşümün yaşandığı bu geçiş dönemi dramasının tiyatro tarihi bağlamındaki önemi de başattır.

Buraya kadar ifade edilen bu 'dönüşümü' dramatize eden eserlerin içerisinde Ernst Toller'in "***Die Wandlung***" [Tr.: "*Dönüşüm*", Ernst Toller, Yazım: 1917-8, Basım: 1919] adlı eseri otobiyografik nitelikte oluşu bağlamında askere katılan bir sanatçının savaş karşıtı dönüşümünü dramatize etmesiyle son derece değerlidir: Oyun, bir sanatçının vatan sevgisinden insanlık sevgisine dönüşümünü konu eder. Vatansever bir şekilde orduya katılan Friedrich, savaştan hayal kırıklığına uğrayarak döner, eski milliyetçiliğinden vazgeçer ve bunun yerine insanların uluslararası kardeşliğine olan inancı benimser. Eser, yazarı Ernst Toller'in 1. Dünya Savaşı sırasında cephedeki benzer dönüşüm deneyimi nedeniyle otobiyografik niteliktedir. Toller, bu oyunu

---

eserlerin tiyatro oyunu olduğunun vurgulanmasında dönemin tiyatro anlayışından uzaklaşan bu **avant-garde** eserlerin tür bilgisinin altını çizme ihtiyacının etkisinin de olabileceği gözden kaçmamalıdır.)

[359] Walter Hasenclever, **Antigone: Tragödie in 5 Akten**, Berlin, Paul Cassirer Verlag, 1918.

[360] Reinhard Goering, **Seeschlacht: Tragödie**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1917.

[361] Fritz von Unruh, **Ein Geschlecht: Tragödie**, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1917.

[362] Ernst Toller, **Die Wandlung: Das Ringen eines Menschen**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919.

savaşın ortasında yazıldığını ve bu sırada aklındaki tek şeyin barış için çalışmak olduğunu belirtmiştir.[363]

Bu dönemin diğer önemli eserleri şunlardır: Walter Hasenclever'ın son derece yıkıcı tonlardaki birinci dönem eseri "***Der Sohn***"dan sonra kaleme aldığı iki savaş karşıtı oyunu: "***Der Retter***"[364] [Tr.: "*Kurtarıcı*", Yazım: 1915, Basım: 1919] ve Sofokles'in "***Antigone***"sinin savaş karşıtı bir yorumu olan "***Antigone***"[365] [Yazım: 1916-7, Basım: 1918]. Bu iki savaş karşıtı eser de, Toller'in sözü edilen eseri gibi, Hasenclever'ın bir ekspresyonist yazar olarak konu edindiği tema ve tutumundaki evriminde 1. Dünya Savaşı'nın etkisinin izlenebiliyor olması bağlamında son derece değerlidir. "***Der Sohn***" savaştan önce, "***Der Retter***" ve "***Antigone***" ise savaş sırasında yazılmış olup, bireysellik ve toplumsallık ile yıkıcılık ve barışçıllık bağlamlarında tamamen zıt karakterler taşımaktadırlar. Hasenclever, 1. Dünya Savaşı sırasında Alman ordusunda görev yapmış ve savaş deneyimi onu savaş karşıtlığına sevk etmiştir.[366] Jenerasyonlar arası çatışmayı ele alan ve kör otoriteye karşı direnişi vaaz eden "***Der Sohn***"dan sonra, yazar, 1. Dünya Savaşı'na tanıklık etmekle bir dönüşüm yaşayarak, "***Der Retter***" ve "***Antigone***" isimli oyunlarında barışçıl ve savaş karşıtı fikirlerini ifade etmiştir.[367]

"***Der Retter***" savaşı durdurma peşindeki ve bu girişimi sebebiyle infaz edilen bir şair [Alm. Orij.: "***der Dichter***"] hakkındadır. "***Antigone***" ise Sofokles'in "***Antigone***"sinin bir yorumudur. Hasenclever, Antigone'yi Makedonya'daki askerliği sırasında yazmış, daha sonra 1916 ile 1917 yılları arasında Dresden'deyken tamamlamıştır.[368] Hasenclever bu oyunu kaleme aldığı sırada arkaplan şöyledir: Saldırılar eşi benzeri görülmemiş bir insan hayatı kaybıyla sonuçlanmaktadır. Bu

---

[363] Ernst Toller, **Gesammelte Werke/Kommentar und Materialen**, Ed. John M. Spalek & W. Frühwald, C:I, Münih, Carl Hanser, 1978-9, s. 137.

[364] Walter Hasenclever, **Der Retter: Dramatische Dichtung**, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1919.

[365] Walter Hasenclever, **Antigone: Tragödie in 5 Akten**, Berlin, Paul Cassirer Verlag, 1918.

[366] Henry Garland, Mary Garland, **The Oxford Companion to German Literature**, 2. ed., Oxford, Oxford University Press, 1986, s. 357.

[367] Bert Kasties, **Walter Hasenclever: Eine Biographie der deutschen Moderne**, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994.

[368] Rossana Zetti, "Sophocles' Antigone Reworked in the Twentieth Century: The Case of Hasenclever's Antigone (1917)", **New Voices in Classical Reception Studies** No:12, 2018, s. 89.

nedenle askerler ancak toplu mezarlara ya da yabancı topraklarda hayatlarını kaybettikleri noktaya gömülebilmektedir. Alman Devleti çoğu zaman askerlerin cenazelerini ailelerine teslim edememektedir. Pek çok ceset ise ya kayıp ya da kimliği belirlenemez durumdadır.[369] Savaşa katılan tüm halklar gibi Alman halkı da kaybını defnedememe travması yaşamaktadır. Hasenclever, kendi "***Antigone***"sinde özellikle savaşın neden olduğu yıkıma ve otokratik yönetime karşı (Kreon dönemi 2. Wilhelm dönemi ile özdeşleştirilmiştir) tutum sergilemiş ve barışı yeşertme ihtiyacına odaklanmıştır. Bu yorumda koro hem insanın çektiği acıya hem de kitlesel şiddet içgüdüsüne vurgu yapmaktadır. Hasenclever'in "***Antigone***"si ise barış ve direniş çağrısı yapan ateşli bir devrimcidir.

Bu dönemin bir diğer önemli eserleri Reinhard Goering'in "***Seeschlacht: Tragödie***"[370] [Tr.: "*Deniz Muharebesi: Trajedi*", Yazım: 1916-7, Basım: 1917] isimli oyunudur. Oyunun tarihsel arkaplanında genel çerçevede 1. Dünya Savaşı, özel olarak ise 31 Mayıs - 1 Haziran 1916 tarihleri arasında İngiliz ve Alman donanmaları arasında gerçekleşen ve tarihin en büyük deniz savaşlarından biri olan[371] Jutland Muharebesi veya "***Skagerrakschlacht***" bulunmaktadır. Oyun kişileri, bir savaş gemisindeki yedi denizcidir: Bireysel kimlikleri bir kenara koyulup yalnızca sayılarla ifade edilmişlerdir. Bu bağlamda oyun, savaş alanında insan hayatının birer sayıdan ibaret oluşuna dramatik bir vurgu yapmıştır. Oyun bir çığlık ve çatışma ile başlar ve kendilerini ülkelerine [eserde: **Vaterland**] adamış genç denizcilerin ölümü ve sayısız gencin ölümüne rağmen devam eden savaşa dikkat çekilerek ve feda edilen canların beyhudeliği dile getirilerek son bulur:

> "(Explosion. Der erste, vierte und fünfte Matrose liegen mit abgerissenen Gasmasken sterbend am Boden.)
> [DER ERSTE MATROSE]: Hauptmann! Hauptmann! Ist alles jetzt in Ordnung? Sind wir tot?
> [DER FÜNFTE MATROSE]: Die Schlacht geht weiter!
> [DER VİERTE MATROSE]: Tot sind wir noch nicht. Keine Übereilung in keiner Sache! Tot sind wir noch nicht.
> [DER FÜNFTE MATROSE]: Die Schlacht geht weiter!
> [DER ERSTE MATROSE]: O, jetzt aber kommt alles in Ordnung, nicht wahr, jetzt? Ich sterbe. Jetzt werde ich sehen?
> [DER VİERTE MATROSE]: Sehen wirst du wohl nichts.

[369] **A.e.**, s. 89-90.

[370] Reinhard Goering, **a.g.e.**.

[371] Volker Jaeckel, "Der Erste Weltkrieg zur See in der Deutschen Literatur," **Anuari De Filologia: Literatures Contemporànies**, No:6, 2016, s. 43.

[DER FÜNFTE MATROSE]: Hört ihr nichts? Ist es still? Ist die Schlacht gewonnen?
[DER VİERTE MATROSE]: Wirst du wohl auch nie wissen.
[DER FÜNFTE MATROSE]: Mach deine Augen auf du dort!
[DER VİERTE MATROSE]: Bist du es, Meutrer? Es ist still.
[DER FÜNFTE MATROSE]: Nein höre, die Schlacht geht weiter.
[DER VİERTE MATROSE]: Sage mir! Oder wozu? Ist ja alles gleich von Beginn bis Ende. Oder vielleicht: Warum hast du nicht gemeutert?
[DER FÜNFTE MATROSE]: Die Schlacht geht weiter, hörst du? Mach deine Augen noch nicht zu. Ich habe gut geschossen, wie? Ich hätte auch gut gemeutert! Wie? Aber schießen lag uns wohl näher? Wie? Muß uns wohl näher gelegen haben? "[372]

Çeviri

"(Patlama. Birinci, dördüncü ve beşinci denizciler gaz maskeleri yırtılmış halde yerde can çekişmektedir.)
[BİRİNCİ DENİZCİ]: Kaptan! Kaptan! Şimdi her şey yolunda mı? Öldük mü?
[BEŞİNCİ DENİZCİ]: Savaş devam ediyor!
[DÖRDÜNCÜ DENİZCİ]: Henüz ölmedik. Aceleye getirme! Henüz ölmedik.
[BEŞİNCİ DENİZCİ]: Savaş devam ediyor!
[BİRİNCİ DENİZCİ]: Ah, ama şimdi her şey yolunda, değil mi, şimdi? Ölüyorum. Şimdi görecek miyim?
[DÖRDÜNCÜ DENİZCİ]: Muhtemelen hiçbir şey görmeyeceksin.
[BEŞİNCİ DENİZCİ]: Bir şey duymuyor musunuz? Sessizlik oldu değil mi? Savaş kazanıldı mı?
[DÖRDÜNCÜ DENİZCİ]: Muhtemelen sen asla bilemeyeceksin.
[BEŞİNCİ DENİZCİ]: Aç gözlerini, oradaki!
[DÖRDÜNCÜ DENİZCİ]: Sen misin isyancı? Çok sessiz.
[BEŞİNCİ DENİZCİ]: Hayır, dinle, savaş devam ediyor.
[DÖRDÜNCÜ DENİZCİ]: Söyle bana! Ya da ne için? Başından sonuna kadar her şey aynı. Ya da belki: Neden isyan etmedin?
[BEŞİNCİ DENİZCİ]: Savaş devam ediyor, duyuyor musun? Henüz gözlerini kapatma. İyi atış yaptım ama, değil mi? İyi de isyan çıkarırdım! Ama nasıl? Ama ateş etmek muhtemelen bize daha yakın geldi? Değil mi? Bize daha yakın gelmiş olmalı?"

"***Ein Geschlecht***" [Tr.: "*Bir Aile*", Yazım: 1916, Basım: 1917] ise 1. Dünya Savaşı'nda görev yapan yazarlardan bir diğeri Fritz von Unruh'un oyunudur. Unruh, oyunu 1916 yılında alayı ile Fransa'da bulunduğu sırada yazmıştır. Oyun, yazarın savaş sırasında -1915 yılında- kaybettiği kardeşi Erich'e adanmıştır:

"Dem Andenken meines Bruders Erich
* 1888, gefallen 1915"[373]

Çeviri:

"Kardeşim Erich'in anısına
*1888, 1915'te şehit düştü"

[372] Reinhard Goering, **a.g.e.**, s. 128-130.

[373] Fritz von Unruh, **Ein Geschlecht: Tragödie**, 6. bs., Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918, s. 5.

Oyun, savaş sırasında bir ailenin vatana hizmet bağlamındaki düşünsel çatışmalarını konu etmektedir. Oyun, bir dağın tepesindeki bir mezarlıkta geçmekte ve gecenin ilerleyen saatlerinden sabaha doğru ilerleyen bir süreyi kapsamaktadır. Oyun kişileri anne [Alm. Orij.: "***Mutter***"] ve çocuklarıdır; en büyük oğul [Alm. Orij.: "***Ältester Sohn***], korkak oğul [Alm. Orij.: "***Feiger Sohn***], en küçük oğul [Alm. Orij.: "***Jüngster Sohn***"] ve kız çocuk [Alm. Orij.: "***Tochther***"]. Vatani görev kavramı her bir çocuğa farklı etki etmiştir: Oyun kişileri içerisinde bulunmayan bir oğul vatani görevini ve ebeveyn beklentisini karşılamak üzere savaş alanını seçmiş ve hayatını kaybetmiştir. Diğer üç oğuldan birinin (korkak oğul) korkuları onu ruhsal olarak çökertir. Büyük oğulun eylemlerini aşırı savaşçı coşkusu ve ilkel dürtüleri yönlendirir. Küçük oğul ise, diğerlerinden farklı olarak insan hayatına saygılı ve barışçıl bir vizyon benimser. Aile içi anlaşmazlıklar ailenin kızını delirtir. Bu oyunda en büyük oğulun savaş yanlısı, küçük oğulun ise savaş karşıtı bir tavır edinmesi, adeta genç sanatçıların barış yanlışı dönüşümünü simgeleyerek dönemi karakterize etmiştir.

Bu dönemin eserlerinden bir diğeri Georg Kaiser'in "***Die Koralle***" isimli oyunudur. Önceki oyunlar gibi direkt olarak savaşı konu etmeyen, ancak insanın şahit olduğu toplumsal koşullar nedeniyle 'dönüşümünü' içeren ve ekspresyonist dramanın bireysel konulardan toplumsal duyarlılıklara sevk oluşunu örnekleyen önemli bir geçiş dönemi eseridir. "***Die Koralle***"[374] [Tr.: "*Mercan*", Georg Kaiser, Yazım ve Basım: 1917], Kaiser'in "***Gas***" üçlemesinin ilk oyunu olmakla birlikte, aynı zamanda, diğer iki oyun "***Gas I***" ve "***Gas II***'den ayrı başına bir oyun niteliğindedir. 'Dönüşüm' motifinin oyundaki önemi ve yazım tarihi bağlamında da üçlemenin toplumsal dönemde yazılan diğer iki oyunundan ayrışarak geçiş dönemi ile karakterize olmuştur. Olay örgüsünün bütünlüğü açısından da (ortaya çıkardığı çatışma oyunun sonunda çözülür) diğer iki oyundan ayrı başına durmaktadır.

Olay örgüsünün başında, okuyucu "*Milyarder*" [Alm. Orij.: "***Milliardär***"] isimli zalim bir kapitalistle tanışmaktadır. Milyarder, mutsuz bir çocukluğun getirdiği yoksunlukların ardından büyük bir güç ve zenginlik elde etmiştir. Şimdi ise fakirlere para vererek vicdanını rahatlatmaktadır. Sekreteri, milyarderin birebir aynısıdır; onun klonu veya ikizi gibidir. Tek fark, sekreterin bir mercan parçası [Alm. Orij.: "***Die Koralle***"] taşımasıdır. Onları birbirinden ayıran bu mercandır. Birkaç kişi dışında hiç

[374] Georg Kaiser, **Die Koralle: Schauspiel in Fünf Akten**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1917.

kimse milyarder ile sekreterinin iki farklı kişi olduğunun farkında değildir. Milyarder, mutsuz ve fakir bir çocukluk geçirmiştir ve hiç yaşamadığı mutlu çocukluğu çocukları aracılığıyla (özellikle oğlu aracılığıyla) yeniden yakalamaya çalışmaktadır. Bu nedenle oğlunu ve kızını hayatın karanlık taraflarıyla her türlü temastan uzak yetiştirmiştir. Ancak oğlu ve kızı karşılaştıkları gerçeklik karşısında onun yaşam tarzını reddederler. Oğul [Alm. Orij.: "***Sohn***"], babasının lüks yatında seyahat etmek yerine, işçilerin koşullarını deneyimlemek için gemide kömür işçileri ile seyahat eder. Kız [Alm. Orij.: "***Tochter***"], babasının fabrikasındaki hasta işçilere bakan bir hemşire olur. Oyunun başında kendini oğlunun korunaklı ve üst düzey hayatıyla özdeşleşerek huzura kavuşmuş olan milyarder, oğlunu kaybettiğinde kendini özdeşleştirdiği refah içerisindeki bir çocukluğa dair kimliğini de kaybetmiş olur. Bu noktada, mutlu çocukluk anılarına sahip olan sekreterini öldürür ve ondan hiç yaşamadığı mutlu çocukluğunu simgeleyen mercanı alır. Ancak bu mercan yüzünden sekreter sanılır ve milyarderi öldürmekten suçlu bulunarak ölüme mahkûm edilir. Kurtarılamaz geçmişiyle ilgili o kadar çaresizdir ki, oğlunun kurtulma teklifini ve rahibin günah çıkarma teklifini reddeder, özgür ve bilinçli olarak ölümü seçer.

Geçiş döneminin 'dönüşüm' motifi bu oyunda milyarderin oğlu ve kızı üzerinden işlenmiştir. Her ikisi de babalarının zenginliğini bir maden patlamasından sonra işçilerine duyarsızlığı nedeniyle reddederler. Oğulun dönüşümü, gemideki kömür işçileri arasında filizlenir:

> "[SOHN]: Wie Schuppen ist es mir von den Augen gefallen. Das ganze Unrecht, das wir begehen, wurde mir offenbar. Wir Reichen - und die andern, die ersticken in Qualm und Qual - und Menschen sind, wie wir. Mit keinem Funken Recht dürfen wir das — weshalb tun wir es? Ich frage Dich, warum? Sage mir eine Antwort, die Dich und mich entschuldigt?"[375]
>
> Çeviri
>
> "[OĞUL]: Sanki gözlerimdeki pullar döküldü. Yaptığımız yanlışlar gözümün önünde açıkça ortaya çıktı. Biz zenginiz - ve diğerleri orada duman ve azap içinde boğuluyor - ama onlar da bizim gibi insanlar. Buna hiçbir şekilde hakkımız yok - bunu neden yapıyoruz? Sana nedenini soruyorum? Bana ikimizi de aklayacak bir cevap ver?"

Kızın dönüşümü ise, oğulun onu sevk etmesi üzerine, kazan dairesinin sıcağından yere yığılan bir işçiye dokunduğunda başlar:

[375] **A.e.**, s. 58.

"[TOCHTER]: Als ich meine Hände von der kochenden Brust des gelben Heizers aufhob, waren sie gezeichnet. Das Mal ist in meinem Blut bis zum Herzen zurückgesunken. Ich habe nicht mehr eine Wahl. Ich fühle die Bestimmung. Ich unterwerfe mich auch willig. Den Platz sollst Du mir anweisen, wo idi es erfülle.
[MİLLİARDÄR]: Was willst Du tun?
[TOCHTER]: Schicke mich zu den Elendesten, die krank liegen. Die in Deinen Fabriken verunglückten. Ich will sie pflegen.
[…]
[MİLLİARDÄR]: Wohin gehts Du jetzt?
[TOCHTER]: Zu meinen Schwestern und Brüdern."[376]

Çeviri

"[KIZ]: Ellerimi o sararmış kömür işçisinin yanan göğsünden çektiğimde damgalanmışlardı. Damga kanıma ve kalbime kadar işledi. Artık başka seçeneğim yok. Çağrıyı hissediyorum. Ve ona gönüllü olarak teslim oluyorum. Bana bunu çağrıya itaat edebileceğim yeri göstereceksin.
[MİLYARDER]: Ne yapmak istiyorsun?
[KIZ]: Beni acının en şiddetli olduğu yere, fabrikalarınızdaki yaralıların yanına gönderin. Ben onlara bakacağım.
[…]
[MİLYARDER]: Nereye gidiyorsun?
[KIZ]: Kardeşlerimin yanına. [İşçileri kastetmektedir]."

Oyun, ekspresyonist dramanın hem birinci (sübjektif) dönemine, hem de ikinci (toplumsal) dönemime göz kırpan unsurlarıyla tam bir geçiş dönemi eseridir: Birinci dönem eserlerine benzer şekilde, bir baba-oğul çatışmasıyla karakterize olmuştur. Kapitalist milyarderin karşısında görüşleri onunkilerle çatışan başta oğlu olmak üzere çeşitli oyun kişileri yer almaktadır. Aynı şekilde kızının da babanın değerlerine karşı çıkışını dramatize eden oyun, ekspresyonist dramanın birinci dönemindeki jenerasyonlar çatışmasını örneklemektedir. Diğer ana tema ise, yine birinci dönemle uyumlu olarak ana oyun kişisinin (milyarderin) mutluluk/anlam arayışıdır. Fakat aynı zamanda, oyun kişilerinin sınıfsal referansları, işçi sınıfının görünürlüğü, eserin düşünsel temeline toplumsal eşitsizliğin yerleştirilmiş olmasıyla ekspresyonist dramanın toplumsal dönemine işaret etmektedir. Eski nesil olan babanın (milyarderin) çatışmasının temelinde, görece bireysel bir hezeyan (fakir çocukluğundan kaçma isteği); yeni nesil olan oğul ve kızın çatışmasının temelinde ise toplumsal sınıfların eşitliksizliğine başkaldırıları bulunmaktadır. Bu bağlamda oyun, oyun kişilerinin çatışmalarının bu nesillere koşut ton değişimini de içermesiyle, bir geçiş dönemi eseri olarak dramanın ilgisini bireysel olandan toplumsal olana yöneltişini fevkalade şekilde örneklemektedir.

[376] **A.e.**, s. 69-71.

5.4. İKİNCİ (TOPLUMSAL) DÖNEM: 1. DÜNYA SAVAŞI SONRASI BİREY TOPLUM ÇATIŞMASININ, TEKNOLOJİ VE SAVAŞIN ETKİLERİNİN, 'EVE DÖNÜŞLERİN' VE ÇÖKÜŞÜN DRAMASI

1. Dünya Savaşı'na kadar olan sürede birey ile onun hezeyanları ile ilgilenen, sübjektif ve agresif tonlarda olan Alman ekspresyonist draması, -çoğu zaman oyun yazarının kendisini temsil eden- protagonistin eski jenerasyon ve onun değerlerine başkaldırısı ve anlam arayışı ile karakterize olmuştur. Akım, 1. Dünya Savaşı sırasında majör bir değişim geçirmiş; savaş ve yıkıma tanık olan Alman ekspresyonist yazarları, oyunlarının temaları bağlamında bireysellikten toplumsallığa ve yıkıcı tavırdan barışçıllığa adım atmışlardır. Savaş sonrasında bu dönüşüm tamamlanmış ve Alman ekspresyonist tiyatrosu yıkılan Alman İmparatorluğu'nun yerine kurulan Weimar Cumhuriyeti'nde, yaygınlaşmakta olan sosyalist öğretinin ve politik çatışmanın da etkisiyle **tamamıyla toplumsal bir karaktere bürünmüştür**. Eserlerin toplumsal arkaplanı daha görünür ve belirleyici hale gelmiştir. **Birey ve toplum** çatışması ön plana çıkmış, ekspresyonist drama gitgide daha **politik, radikal ve sosyalist bir tavır ile karakterize olmuştur**. Birinci dönem oyunlarındaki Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu aile yapısının, politik organlarının, Kapitalizm ve teknolojinin gücüne tapan burjuva toplumunun eleştirisinin yerini; şiddet, teknoloji, toplumsal çatışma ve savaş eleştirisi almıştır.

1. Dünya Savaşı'nın bitişinden ekspresyonist dramanın yerini başka akımlara devredişine kadarki bu döneme tezde **toplumsal dönem** adı verilmiştir. Bu toplumsal dönemin de kendi içerisinde, tarihsel ve toplumsal arkaplana koşut tematik yaklaşımları bağlamında **üç gruba ayrılması mümkün gözükmektedir**: 1) Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında sosyalist öğreti etkisindeki 'birey ve toplum çatışmasını' ve 'teknoloji eleştirisini' içeren eserler; 2) başta 1. ve 2. Dünya Savaşı olmak üzere savaşlardan veya sürgün, hapishane, hastane gibi konumlardan eve dönüşleri konu eden eserler; ve 3) Nazi iktidarı ve yazar sürgünleri sırasındaki nihilist tonun ağırlıkta olduğu karamsar son örnekler. Sıradaki alt başlıklarda, ekspresyonist dramanın 1. Dünya Savaşı'nın bitiminden son örneklerine uzanan toplumsal dönemi bu üç tematik gruba tasnif edilmiş şekilde incelenecektir:

5.4.1. Weimar'ın İlk Yıllarında Sosyalist Öğreti Etkisinde Birey ve Toplum Çatışmasının ve Yıkıcı Teknolojinin Dramatizasyonu: "*Gas*", "*Gas II*", "*Masse-Mensch*", "*Maschinenstürmer*"

1. Dünya Savaşı'nın bitişini takip eden yıllarda, yıkılan Alman İmparatorluğu'nun yerine kurulan Weimar Cumhuriyeti'nde üretilen ekspresyonist eserleri anlamak için öncelikle bu dönemin tarihsel ve toplumsal arkaplanını anlamak gerekmektedir: Bu dönemde, 1. Dünya Savaşı henüz bitmiştir ve Alman İmparatorluğu bu savaştan yenik çıkan ülkelerden biri olup, tüm toplumsal alan büyük ölçekte can kaybı, fiziksel hasar, -tüm yatırımın savaş endüstrisine yöneltilmiş olması nedeniyle- açlık, yoksulluk ve kıtlık ile karakterize olmuştur. Dünya sahnesinde, 1. Dünya Savaşı'nın sonunda Rus topraklarında meydana gelen 1917 Devrimi ile büyük ve kadim bir imparatorluk yıkılmış ve 1922'de sosyalist bir rejim olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin iktidara gelmesiyle sonuçlanan bir iç savaşa girilmiştir. Alman topraklarında da benzer şekilde Alman İmparatorluğu yıkılmış, yerine aşırı sağ ve aşırı sol grupların arasındaki çatışmaların beşiği olacak olan Weimar Cumhuriyeti kurulmuştur. Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında, Rus devriminin etkisiyle görünürlük kazanan sosyalist hareket, işçi sınıfı, sendikalaşma gibi unsurlar yankılanmış; bu bir kısım sanatçı nezdinde eserlerin büyük ölçekte politize olmasını beraberinde getirmiştir.

Bu dönemin toplumsal arkaplanı, ekspresyonist eserlere; **çatışma ve politik gruplaşma halindeki toplumun yarattığı "*kitlelerin*" bireyi yok edişi** konusunun dramatize edilmesi ile yansımıştır. Bu ana temanın yanında, **teknoloji eleştirisi**, bir yüzyıldır hayran olunan teknolojik gelişmenin savaş ve sınıf eşitsizliğini teşvik eden endüstrileşme gibi unsurların temel aracı oluşu bağlamında eserlerdeki ana eleştiri motiflerden biri haline gelmiştir.

Ekspresyonist dramanın birinci dönemine hâkim olan, toplumsal yenilenmeyi "*yeni insanın*" [Alm. Orij.: "***Neue Mensch***"] sağlayacağı inanışının da bu dönemde geçerliliğini kaybettiğini söylemek mümkündür. Bu dönemde artık toplum değişmeden bireyin değişmesinin -yani bireyin tek başına yenilenmesinin- bir başarı sağlayamayacağı inanışı ön plandadır. Öyle ki, eserlerde kitlenin gazabına uğrayarak hayatını veya özgürlüğünü kaybedenler bir dönem önce anlam arayışına ve toplumsal iyileşmeye çare olarak sunulan "*yenilenmiş insanlardır*". Bu dönemdeki oyunlar, daha

iyi bir insanlığın doğacağı idealiyle başlayan, ancak olay örgüsü geliştikçe, yıkılmaya mahkûm bir toplumu ve bireyin toplumsal yenilenme bağlamındaki yetersizliğini sunan oyunlardır. Ernst Toller, "***Neue Mensch***"in uzak gelecekte, ancak değişmiş bir toplumda çare olabileceği sonucuna varmıştır. "*Yeni insan*"ı "***Bürger von Calais***" isimli eseriyle ekspresyonist dramanın umudu kılan Kaiser ise bu toplumsal dönemde, savaş ve toplumsal çatışmayla geçen yıllar neticesinde daha radikal bir sonuca ulaşmıştır: İnsan doğası daha iyiye doğru değiştirilemeyecektir, o doğası gereği yozlaşmıştır.

Bu dönemin önemli eserleri şunlardır: "***Gas***" ["*Gaz*", Georg Kaiser, Yazım: 1918, Basım: 1919] ve "***Gas II***" ["*Gaz II*", Georg Kaiser, Yazım: 1919, Basım: 1920], "***Masse-Mensch"*** ["*Kitle-İnsan*", Ernst Toller, Yazım: 1919, Basım:1921] ve "***Die Maschinenstürmer"*** ["*Makine Parçalayanlar*", Ernst Toller, Yazım: 1920-1, Basım: 1922].

Kaiser'in **geçiş dönemi** içerisinde değerlendirilen "***Die Koralle***" [Tr.: "*Mercan*", Georg Kaiser, Yazım ve Basım: 1917] isimli oyununu da içeren "***Gas***" üçlemesinde, endüstriyel bir toplumdaki insanın ürkütücü portresi ortaya çıkmaktadır. "***Die Koralle***", "***Gas***" ve "***Gas II***" isimli üç oyun, sanayici bir ailenin hikayesini anlatmaktadır: Üç oyun aynı kuşaklarıyla ilgilenmektedir ve "*kırmızı mercan*" ve "*kırmızı gaz*" gibi bir dizi ortak ve devamlılığı olan sembol bulunmaktadır. Ekspresyonist dramanın **toplumsal dönemine** ait olan ", "***Gas***" ve "***Gas II***", "***Die Koralle***"de kısaca ele alınan sosyal temayı çok daha ayrıntılı olarak geliştirmektedir. Ve üç oyun bir araya geldiğinde, Alman toplumunun o dönemine dair artan kötümserlikte bir vizyon sunmaktadır. Hatırlamak gerekirse, "***Die Koralle***", 1. Dünya Savaşı sırasındaki 2. Wilhelm yönetimindeki Alman İmparatorluğu'nda geçmekte ve Alman kapitalist endüstri toplumunu konu almaktadır. "***Gas***" ve "***Gas II***" ise 1. Dünya Savaşı'nın yıkımının ardından yeniden canlanmakta olan endüstri ve Kapitalizmin başat olduğu Alman toplumunda sosyalist öğretinin ve bireyi önemseyen bir yaklaşımın, diğer bir deyişle "***Neue Mensch***" düşüncesi bağlamında '*yenilenmiş insanlığın'* yaygınlaşması ihtimali araştırılmaktadır:

"***Gas***"da[377], "***Die Koralle***"deki "*Milyarder*"in oğlu [Alm. Orij.: "***Milliardärsohn***"], bir "***Neue Mensch***" temsili olarak, proletaryanın sosyal koşullarını iyileştirebileceğine dair umut ve inançla fedakâr çalışmalar yapmaktadır. Ancak olay örgüsü, işçileri endüstriyel gaz üretiminden ve makinelerin zulmünden kurtararak pastoral bir yaşam tarzına kavuşturma çabalarının boşuna olduğunu gösterir. Oyun, "***Die Koralle***"deki baş oyun kişisi "*Milyarder*"in fabrikasında geçmektedir. Bu oyunun protagonisti ise "*Milyarder*"in oğludur. İşi devralmıştır ve artık modern endüstri için enerji sağlayan gaz ürünleri üreten fabrikayı kar paylaşımlı olarak yönetmektedir. Fabrikada önemli değişiklikler vardır: Duvarlarda eski fabrika binalarını gösteren -milyarderin zenginliğini hatırlatan- fotoğraflar yerine, grafiklerle kaplı duvar şemaları asılıdır. Yeni sistemde işçiler sosyalist öğreti doğrultusunda kârı paylaşmaktadır. "*Oğul*", eşitlikçi bir toplum hayaliyle, fabrikayı toplumsallaştırmıştır. Bir başka oyun kişisi olan "*mühendis*" [Alm. Orij.: "***Ingenieur***"] ise insani duygulardan yoksun ve yalnızca maddi çıkar peşinde olan biridir. Fabrikada üretilen gazla ilgili üretim hesaplamalarının yanlış ve tehlikeli olabileceği gündeme getirilse de tamamen teknolojinin cazibesine kapılmış olan mühendis bunu dikkate almaz; gaz üretimini durdurması istendiğinde istifa etmeyi tercih eder. Zaman içerisine üretilen gaz kırmızı renge dönerek yıkıma gidişi simgeler. Bilime göre gerçekleşmesi mümkün olmayan bir patlama meydana gelir ve fabrika yıkılır. "*Oğul*" işçilerine taşraya yerleşmelerini önerir; orada fabrika üretim hattı köleliğinden kurtularak daha insani bir şekilde yaşayacaklardır, ancak "*oğul*"un idealizmine kimse yanaşmaz. "*Mühendis*" tarafından yönlendirilen işçiler "*oğul*"un onları taşrada doğal bir hayata kavuşturma çabalarını boşa çıkarır ve fabrikanın açık kalmasını talep ederler. Bu taleplerinde iş dünyasının (bu grup koyu takım elbise giymiş erkekler tarafından temsil edilmektedir) desteğine sahiplerdir. Oyun "*oğul*"un hayal kırıklığı ve kız kardeşi tarafından onun mirasını koruyacak bir adamın doğuşuna dair bir kehanetle biter.

Kehanetteki kişi "*Milyarder*"in torunudur, oyundaki ismi "*milyarder işçi*"dir [Alm. Orij.: "***Milliardärarbeiter***"]. Bu kişi "***Gas II***"[378]nin protagonistidir ve Kaiser'in insanlık hakkında vardığı karamsarlığı dramatize eder: "***Die Bürger von Calais***"nin İsa benzeri kendini insanlık için feda eden "*yeni insanı*", bu oyunun sonunda acımasız bir

[377] Georg Kaiser, **Gas: Ein Schauspiel in fünf Akten**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919.

[378] Georg Kaiser, **Gas - Zweiter Teil: Schauspiel in drei Akten**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920.

figüre dönüşür. "***Gas II***", üçlemedeki en karamsar ve savaş sonrasının ruh halini yansıtan oyundur. Bir nesil geçmiş, savaş büyük yıkım boyutlarına ulaşmış ve fabrika artık insan etini öğüten zehirli bir gaz üretmeye başlamıştır. (Burada bilim ve teknolojinin savaş endüstrisi için kullanımına önemli bir atıf yapılmaktadır.) Milyarderin torunu insanların kardeşliğini ve savaşa karşı pasif direnişi savunan işçilerden biridir. Bir önceki oyundaki mühendis ise bu oyuna endüstrinin toplumsal alana hakimiyetinin büyümesine ithafen "*büyük/baş mühendis*" [Alm. Orij.: "***Grossingenieur***"] olarak taşınmıştır. Babası gibi milyarder torun da teknolojiyi sembolize eden oyun kişisi mühendisi seçen işçiler tarafından reddedilir. Çaresizlik içerisinde fabrikanın içinde bir şişe zehirli gaz kırar. Eşzamanlı olarak, fabrika bombalanır ve bunu korkunç bir katliam sahnesi izler: Gazdan etkilenen kişilerin iskeletleri, bombalanan binanın kalıntıları olan mezar taşına benzer beton levhaların arasında yatmaktadırlar; adeta kıyamet günüdür. Kaiser'in bu üçlemenin en karamsar oyununda verdiği mesaj, 'medeniyetin' sonunda kendi kendini yok edeceğidir.

"***Masse-Mensch***"[379] ["*Kitle-İnsan*", Ernst Toller, Yazım: 1919, Basım:1921] isimli oyunun arkaplanında özellikle 1918-1919 Alman Devrimi (Kasım Devrimi) etkili olmuştur. Bu devrim hakkında detaylı bilgi, tezin tarihsel arkaplan bölümünde verilmiştir. Bu devrim bağlamında Eisner önderliğindeki sosyalist ayaklanmalarda yer alan Ernst Toller'in oyunu, bu politik ve toplumsal arkaplana dayanması bağlamında otobiyografik niteliktedir. "***Die Wandlung***"un Toller'in savaş deneyimine dayanması gibi, "***Masse-Mensch***" de bu süreçteki deneyimine dayanmaktadır.

Oyunun yazar tarafından verilen alt başlığı "***Ein Stück Aus Der Sozialen Revolution Des 20. Jahrhunderts***" [Tr.: "*20. Yüzyılın Sosyal Devriminden Bir Oyun*"], oyunun politik içeriğini ve sosyal arkaplanının ön planda oluşunu ilk elden ortaya koymaktadır. Oyun, 'kitlelerin' [Alm.: **masse**] insan hayatını kolaylıkla feda edilebilişi üzerinde durmaktadır. Oyunda, birey ile kitlenin; bireysel zeka/mantık ile kitlesel duygunun çatışmasına dayanan bir dramatik diyalektik sunulmaktadır. "*Sonja Irene L.*" veya "***die Frau***" [Tr.: "*kadın*"] isimleriyle anılan ana oyun kişisi bir barış yanlısıdır. Zor şartlarda çalışan işçi sınıfını kanlı eylemler yerine, pasif ve barışçıl bir greve çağırır. Oyundaki karşıt güç olan "*İsimsiz*" [Alm.: "***Der Namenlose***"] bunun

[379] Ernst Toller, **Masse-Mensch: Ein Stück Aus Der Sozialen Revolution Des 20. Jahrhunderts**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1921.

yerine kanlı eylem ve şiddet çağrısı yapar ve kitleleri bu bağlamda manipüle eder. İşçiler şiddete başvurduklarında ise, Sonja Irene L. kontrol etmeye çalıştığı isyanı başlatmakla suçlanır ve infazı istenir. Mahkûm edildiği sahnelerde; kocasının, "*İsimsiz*"in, rahibin [Alm. Orij.: "***Der Priester***"], gardiyanın (Alm. Orij.: "***Offizier***") dahil olduğu bir düşünsel bir muhakeme evresi geçirir. Bu evrenin sonunda, kaçma girişiminde bulunursa bir gardiyanı öldürmek zorunda kalacağından, insan canı almak istemediğinden kaçmaz ve gönüllü olarak infaza giderek kendini feda eder.

"***Maschinenstürmer***"[380] ["*Makine Parçalayanlar*", Ernst Toller, Yazım: 1920-1, Basım: 1922], Ernst Toller tarafından Niederschönenfeld'deki tutukluluğu sırasında yazılmıştır. Oyunun alt başlığı "***Ein Drama aus der Zeit der Ludditenbewegung in England***" [Tr.: "*İngiltere'deki Luddizm Hareketi Zamanı Hakkında Bir Drama*"], oyunun konusunu İngiltere'deki tekstil işçilerinin makine karşıtı eylemleriyle karakterize olan ve ismini işçi Ned Ludd'dan alan Ludizm hareketini konu aldığı bilgisini ilk elden vermektedir. Oyun, 1815 yılında Nottingham'de geçmektedir.[381] Görünüşte tarihsel bir drama niteliği taşıyan eser, çatışma dönemi Almanya'sının endüstriyel teknolojinin arazlarının ortaya çıktığı, işçi hareketleri ve sosyalist yapılanmalarla karakterize olan toplumsal arkaplanıyla örtüşmesi bağlamında yazıldığı dönemdeki Alman toplumunu da temsil etmektedir. Oyunda modern endüstri toplumunun makinesi, yarattığı toplumsal sefalet, işsizlik vb. ile makine çağının bir sembolü olarak kullanılmıştır.

Oyun, yeni bir dokuma makinesi nedeniyle toplu işten çıkarmaların neden olduğu bir isyanı konu etmektedir. Jimmy Cobbett, yazar Ernst Toller'i temsil eden protagonisttir. "***Die Wandlung***"daki Friedrich ve "***Masse-Mensch***"teki Sonia gibi Jimmy de şiddet yerine barışçıl ve pasif direnişi öneren bir 'ötekidir'. İşçiler arasında bu dokuma makinesini parçalamak gündeme gelmektedir. Jimmy Cobbett ise makineye zarar verilmemesi gerektiğini savunur. Eğer işçiler makineleri akıllıca kullanırlarsa makinelerin efendileri haline gelebilecekler ve makineleşmenin kölesi olmaktan kurtulabileceklerdir. İşçilerin sendikalar kurarak konumlarını güçlendirmeleri için sabır ister. Jimmy'nin coşkusuna kapılan işçiler, onu yeni liderleri olarak seçerler ve eski liderleri John Wible'ı görevden alırlar. John Wible ve yandaşları oyunun karşıt

[380] Ernst Toller, **Maschinenstürmer: Ein Drama aus der Zeit der Ludditenbewegung in England,** Wien, E. P. Tal & Co. Verlag, 1922.

[381] **A.e.**, s. 3.

güçleri olarak Jimmy Cobbett'in dokumacılar üzerindeki gücünü yok etmeye girişirler. John Wible'ın yanındaki karşıt güçlerden birisi Jimmy'nin kardeşi Henry'dir; geride bıraktığı işçi sınıfını temsil ettiği için abisi Jimmy'den nefret etmektedir. Artık üretici Ure için çalışmakta ve köklerini inkâr etmektedir. Ure oyunda acımasız kapitalist üreticiyi temsil etmektedir. Onun ilkesi yoksullara acımak değil, kârı garanti eden çıkarcılıktır. John Wible, aç dokumacıları Jimmy'den uzaklaştırmak ve geri kazanmak için bir oyun oynar. "***Masse Mensch***"teki "*İsimsiz*" gibi Wible da yıkıcı bir eylem çağrısında bulunur ve "*İsimsiz*"in Sonia'ya işçi sınıfına ait olmamasıyla saldırması gibi, Wible da Jimmy'ye sınıf aidiyetiyle saldırır: Onun aslında pasif direnişe yönlendirmeye çalıştığı işçi sınıfından olmadığını, burjuva sınıfından olduğunu bahane ederek işçileri manipüle eder. Jimmy'nin sosyalist yaklaşımını anlayamayan işçiler Jimmy'yi terk ederek onları şiddet içeren eylemlere sevk eden John Wible'ın tarafına geçerler. Çünkü ihtiyaçları acildir, Jimmy'nin önerdiği sendikalaşma gibi barışçıl süreçler ise uzun sürecek çözümlerdir. Dokuma makinesini parçalarlar ve Jimmy'yi kendilerine ihanet ettiği algısıyla öldüresiye döverler. Böylelikle, oyun, kitleleri kurtarmak için gösterdiği çaba yok sayılan bir bireyin kitle tarafından yanlış anlaşılarak öldürülmesini dramatize eder.

5.4.2. Eve Dönüşlerin Dramatizasyonu: "*Hinkemann*", "*Trommeln in der Nacht*", "*Hoppla, Wir Leben!*", "*Draußen vor der Tür*"

Alman ekspresyonist dramasının toplumsal dönemi eserlerinin bir kısmı ise, eve dönüşler teması çevresinde yapılanmıştır:

"***Hinkemann***"[382] [Ernst Toller, Yazım: 1921-22, Basım: 1923], savaşın yıkımının bedenselleşmiş bir temsili olan bireyin eve dönüşünü ve burada devam eden -bir bakıma esas eve döndüğünde başlayan- çilesini konu eden ekspresyonist oyunlardan biridir. Alman proletaryasının savaş sonrası sefaletine ve savaşın beyhudeliğine dikkat çeken eser, 1921-1922 yıllarında Toller'in 1920-1924 yılları arasında tutuklu kaldığı Niederschönenfeld hapishanesinde yazılmıştır.

Oyun, Georg Büchner'in "***Woyzeck***"ine benzer bir proleter kahraman olan Hinkemann'ın cepheden acizlik ve acı içerisindeki dönüşünü konu etmektedir.

[382] Ernst Toller, **Hinkemann: Eine Tragödie**, 24. bs., Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1925.

Hinkemann, 1. Dünya Savaşı sırasında cephede geçirdiği bir operasyon sırasında hayatının kurtarılabilmesi adına hadım edilmiş bir Alman askeridir. Fiziksel kaybına ek olarak cephe dönüşü yoksulluk içerisinde olan Hinkemann, hala yanında olan karısına bir Noel hediyesi almak için bir karnavalda canlı farelerin boyunlarını ısırıp kanlarını içeceği bir işi kabul eder. Eserin antagonisti, Hinkemann'ın arkadaşlarından Paul Großhahn, Grete'yi baştan çıkarır ve onu Hinkemann'ın performansına denk gelecekleri karnavala götürür. Hinkemann'ın bu aşağılayıcı gösteride ona olan sevgisinden dolayı rol aldığını fark eden Grete, Großhahn'ı reddeder. Daha sonra küçük bir işçi barında Hinkemann ve birkaç işçi savaşın hayatları üzerindeki etkilerini tartışırlar. İşçilerin oyundaki isimlendirilişleri savaş hakkındaki görüşleri ile örüntülüdür: Sınıfsal yaklaşımlı Max Knatsch ("***Knatsch***" Tr.: "*kavga*"), dini yaklaşımlı Sebaldus Singegott ("***Singe***" Tr.: "*söyle*"; "***Gott***" Tr.: "*Tanrı*"), kayıtsız olan Peter Immergleich ("***Immergleich***" Tr.: "*hep aynı*"), kaygısız olan Michel Unbeschwert ("***Unbeschwert***" Tr.: "*kaygısız*"). Grete'nin reddettiği Großhahn, burada herkese Hinkemann'ın hadım edildiği sırrını açıklar (Grete'den öğrenmiştir). Dahası, Grete'nin onun fare gösterisini iğrenç bulduğunu söyleyerek Hinkemann'ı daha da küçük düşürür. Hinkemann perişan durumdadır. Acısı ve ona davranılış biçimi, savaş sonrası toplumunun yozlaşmışlığı bir sonraki sahnede kesik kesik sekanslarla tasvir edilir: Hinkemann şehrin kalabalığının ortasında baygın halde yatarken, (Bu, Toller'in çocukluğunda Samotchin'de şahit olduğu sara geçiren işçinin başına gelen bir hadise ile benzerlik taşımaktadır) gazete dağıtan çocuklar manşetleri haykırmaktadırlar:

> "[ERSTER ZEİTUNGSJUNGE]: Extrablatt! Große Sensation! Eröffnung der Viktoriabar! Nackttænze! Jazzband! Französischer Sekt! Amerikanische Mixer!
> [ZWEİTER ZEİTUNGSJUNGE]: Abendausgabe des Generalanzeigers! Letzte Sensation! Judenpogrome in Galizien! Brand der Synagoge! Tausend Menschen bei lebendigem Leibe verbrannt!
> [EİNE STİMME]: Bravo! Alle Juden nach Galizien! […]
> [VİERTER ZEİTUNGSJUNGE]: Pest in Finnland! Mütter ertrænken ihre Kinder! Sensationelle Berichte! Rebellion des Proletariats! Unsere Regierung entsendet Hilfe zur Aufrechterhaltung Ruhe und Ordnung! Hundert Panzerautos auf Weg nach Finnland! […]
> [SECHSTER ZEİTUNGSJUNGE]: GröBte Erfindung zwanzigsten Jahrhunderts! Jevizit! Wunder der Technik! Unerhörtes Giftgas! Fliegergeschwader imstande größte Stadt mit Menschen und Tieren vom Erdboden zu tilgen! Erfinder zum Ehrenmitglied der Akademien aller Lænder ernannt! Vom Papst in Adelstand erhoben!
> [ACHTER ZEİTUNGSJUNGE]: Wettbank fiirs arme Volk! Hundert Prozent Dividende! Lösung der sozialen Frage! Lösung der sozialen Frage!"[383]

[383] **A.e.**, s. 42-43.

Çeviri

> "[İLK GAZETECİ ÇOCUK]: Ekstra! Ekstra! Büyük sansasyon! Victoria Bar'da gala açılışı, çıplak dansçılar! Caz grubu! Fransız şampanyası! Amerika mikseri!
> [İKİNCİ GAZETECİ ÇOCUK]: Akşam baskısı! Son sansasyon! Galiçya'da kıyım! Sinagoglar yanıyor! Binlerce insan canlı canlı yandı!
> [BİR SES]: Bravo! Yahudileri toplayın! Hepsini Galiçya'ya gönderin! […]
> [DÖRDÜNCÜ GAZETECİ ÇOCUK]: Finlandiya'da salgın! Anneler çocuklarını boğuyor! Sansasyonel görgü tanığı raporu! Proletaryanın isyanı! Alman birlikleri kanun ve düzeni korumak için gönderildi! Yüz tank Finlandiya yolunda! […]
> [ALTINCI GAZETECİ ÇOCUK]: 20. yüzyılın icadı! Levisit![384] Teknik harikası! Mucizevi zehirli gaz! Tek başına metropolü, insanları, bitkileri, hayvanları ve her şeyi yok edebilecek kapasite. Mucidi dünya çapında onurlandırıldı, ismi akademilere layık görüldü! Papa tarafından şövalye ilan edildi!
> [SEKİZİNCİ GAZETECİ ÇOCUK]: Yoksullar için piyango! Yüzde yüz temettü! Toplumsal soruna çözüm! Toplumsal soruna çözüm!"

Çıplaklık, cinsel yolla bulaşan hastalıklar, Yahudilerin katledilmesi, para ticareti, kimyasal gaz silahı, yoksulların piyangoyla oyalanması gibi bir dizi gazete haberinin verildiği bu sahne, eserin toplumsal eleştirisinin en yoğun hissedildiği sahnelerden biridir. Bu sahnenin ardından Hinkemann kasvetli dairesine döndüğünde Grete'ye söz verdiği Noel hediyesi yerine satın aldığı **Priapus** heykelini[385] taşımaktadır. Üzücü final sahnesinde Hinkemann ve Grete barışır, ancak Grete, kocasının derin çaresizliği karşısında dehşete düşer ve intihar eder. Oyun, karısının ölümünün ardından Hinkemann'ın insanlığın haline dair söylemleriyle son bulur. Bu bitiş, Toller'in dönemin insanlık kıyımı hakkındaki karamsar tonlardaki hissiyatının dışavurumu niteliğindedir:

> "[HİNKEMANN]: Wenn die Dinge so stehen, wer hat ein Recht den anderen zu richten? Jeder ist verdammt sich selbst zu richten … Erlösung! Erlösung! Auf allen Straßen der Welt schreien sie nach Erlösung! Der Französ, der mich zum Krüppel schoß, der Neger, der mich zum Krüppel schoß, schreit vielleicht nach Erlösung… Ob er noch leben mag? Und wie wird er leben? Ist er blind, ohne Arm, ohne Bein? Er tat mir weh, und ein anderer tat ihm weh… Wer aber tat uns allen weh? […] Im Krieg haben sie gelitten und haben ihre Herrn gehaßt und haben gehorcht und haben gemordet! ... Alles vergessen . . . Sie werden wieder leiden und werden wieder ihre Herm hassen und werden wieder … gehorchen und werden wieder ... morden. So sind die Menschen ... Und könnten anders sein, wenn sie wollten. Aber sie wollen nicht. Sie steinigen den Geist, sie höhnen ihn, sie schænden das Leben, sie kreuzigen es... immer und immer wieder… Wie ist das sinnlos! […]
> (*Leute tragen in eine Decke gehüllt die Leiche von Grete Hinkemann herein.*) […]"[386]

---

[384] Kimyasal savaşlarda kullanılan, doku hasarı yapan yakıcı gazlardan bir tanesi. Kaynak: http://bilheal.bilkent.edu.tr/aykonu/Ay2003/april03/KimyasalSil.htm

[385] Erkek cinsel organı ön plana çıkarılmış bir bereket tanrısı heykelidir.

[386] **A.e.**, s. 61.

Çeviri

"[HİNKEMANN]: Eğer işler böyleyse, hangimizin başkasını yargılama hakkı var? Hepimiz kendimizi yargılamaya mahkumuz… Kurtuluş! Kefaret! Dünyanın her yerinde her sokak köşesinde kurtuluş için ağlıyorlar! Beni sakat bırakan Fransız, beni sakat bırakan siyahi adam, belki şu anda kurtuluş için yalvarıyordur… Kim bilir hâlâ hayattan zevk alıyor mudurr? Nasıl bir hayat yaşıyordur?... Kör mü, bir kolu, bacakları mı eksik? O beni incitti, başkası da onu incitti… Ama hepimizi inciten kim?… […] Savaşta acı çektiler, üstlerinden nefret ettiler, itaat ettiler ve öldürdüler!… Artık hepsi unutuldu… Tekrar acı çekecekler ve üstlerinden tekrar tekrar nefret edecekler… itaat edecekler ve tekrar öldürecekler! İnsanlar böyledir ve isteseler farklı olabilirlerdi. Ama farklı olmak istemiyorlar. İnsan ruhunu taşlıyorlar ve onunla alay ediyorlar, yaşamı sakatlıyorlar ve onu çarmıha geriyorlar… tekrar tekrar ve tekrar. Ne kadar anlamsız! […]
(*İnsanlar GRETE'nin cesedini battaniyeye sarılı olarak taşımaktadırlar.*) […]"

"***Trommeln in der Nacht***"[387] ["*Gecede Trampet Sesleri*", Bertolt Brecht, Yazım: 1919-20, Basım: 1922], Brecht'in Epik Tiyatro akımını kuramsallaştırmadan evvelki ekspresyonist drama denemelerinden biri olup, 'eve dönüşler' temasına sahip eserlerden bir diğeridir. Oyunun arkaplanında, Alman İmparatorluğu'nun 1. Dünya Savaşı'daki yenilgisinin ardından patlak veren Kasım Devrimi'nin bir uzantısı olarak Berlin'de 5-12 Ocak 1919 tarihleri arasında süren **Spartakusaufstand** [Tr.: Spartakist Ayaklanması] veya **Januaraufstand** [Tr.: Ocak Ayaklanması] olarak bilinen silahlı çatışma bulunmaktadır.

Ana oyun kişileri, 1. Dünya Savaşı sebebiyle cephede esir düşmüş olan Andreas Kragler, sevgilisi Anna Balicke, ebeveynleri Karl ve Amalie Balicke, bir savaş zengini olan Friedrich Murk'tur. 1. Dünya Savaşı bitmiş olmasına rağmen Andreas'tan haber alınamamaktadır. Anna'nın ailesi Anna'yı Andreas'ın öldüğüne ve zengin bir savaş malzemeleri üreticisi olan Murk ile evlenerek hayatına devam etmeye ikna etmeye çalışmaktadır. Murk savaşmak için cepheye gitmemiş, bunun yerine insanların hayatlarını kaybettiği savaştan bir servet kazanmıştır. Dahası şimdi cephedeki bir askerin nişanlısını çalmaya çalışmaktadır. Anna'nın Murk ile evlenmeyi kabullendiği sırada Andreas ülkeye döner; kendisinden haber alınamayan yıllar içerisinde Afrika'da savaş esiri olmuştur. Anna, Murk'u ve ailesini terk eder ve Spartakist ayaklanmanın ortasında Andreas'ı arar. Son sahnede çift bir araya gelir ve

[387] Bertolt Brecht, **Trommeln in der Nacht: Drama**, München, Drei Masken Verlag, 1922.

"*beyaz vahşi çığlık*" sesiyle birlikte yürüyüp giderler. Oyun, savaşa giderek her şeyini kaybeden askerlere atfedilmiş bir balat ile -"*Ölü Askerin Baladı*"[388]- ile sonlanır.

Alman ekspresyonist dramasının toplumsal döneminde yazılan ve toplumsal yıkımın etkilerini yaşayan bireyin 'eve dönüşünü' ele alan eserlerden bir diğeri "***Hoppla, Wir Leben!***"[389] [Tr.: "*Hoppala, Yaşıyoruz!*", Ernst Toller, Yazım ve Basım: 1927], sekiz yılını akıl hastanesinde geçiren ve eve döndüğünde eski yoldaşlarının yozlaşmış konformistlere dönüştüğünü gören bir devrimci Karl Thomas'ın 1920'ler Almanya'sıyla çatışmasını sunmaktadır. 3 Eylül 1927'de sahnelenen oyun, yönetmeni **Erwin Piscator**'a da başarı kazandırmış; onun Politik Tiyatro'sunun yapılanmasında önemli bir kilometre taşı olmuştur. Oyun, karışık medya tekniğinin ilk örneklerinden biri olarak sahnede eylemle birlikte film yansıtması bağlamında politik tiyatro etkisi taşımaktadır.

Oyunun prolog kısmında ana karakterler tanıtılır; Karl Thomas, Eva Berg, Wilhelm Kilman, Frau Meller ve Albert Kroll, hepsi idam edilmeyi bekleyen devrimcilerdir. Serbest bırakılan Kilman ve idam edilmeyi beklerken delirdiği için akıl hastanesine gönderilen Thomas dışında herkesin idam cezası hapis cezasına çevrilmiştir. Oyunun geri kalanında, Thomas'ın akıl hastanesinde geçirdiği sekiz yılın ardından normal bir hayata devam etme mücadelesi ele alınır. Thomas geri döndüğünde zaman değişmiştir; artık devrim ve onun amaçları toplumsal alanda ön planda değildir. Thomas'ın arkadaşlarına gelince; Kilman, sistem içinde çalışarak proletaryanın durumunu iyileştirebileceği düşüncesiyle bir bakan olmuştur. Thomas, devrime ihanet ettiği için onu öldürmeye karar verir; Kilman'ı öldürerek siyasi yenilenme sağlayabileceğine inanmıştır. Ancak Kilman'ın ölümünün faydasız olacağını, çünkü onun yerine tıpkı ona benzeyen bir başkasının geçeceğini fark eder ve bu eyleminden vazgeçer. Ancak Kilman, tam da Thomas'ın planından vazgeçtiği sırada, bir Yahudi karşıtı tarafından vurulur. Thomas, Kilman'a suikast düzenlemekle haksız yere suçlanınca kendini önce yeniden akıl hastanesinde sonra hapishanede bulur. İdamını beklemeye yeniden katlanmaktan korkan Thomas, aklanmadan hemen

[388] Bertolt Brecht, "*Gecede Trampet Sesleri*", **Bütün Oyunları**, C:1, Çev. Yılmaz Onay, 1997, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, s. 221-223.

[389] Ernst Toller, **Hoppla, wir Leben!**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927.

önce kendini asar. Oyunun acı ve ironik sonunda, Kilman'ın suikastçısını kiralayan kişi olan Kont Lande, Kilman'a adanmış bir heykelin açılışını yapar.

Oyun bir yandan Weimar Cumhuriyeti'nin -iktidar arzusunun egemen olduğu siyasi ve endüstriyel yaşamın- karamsar bir tasvirini sunmaktadır: İnsanların sömüren ve köleleştiren ekonomik sisteme karşı verilen nafile mücadele ve Weimar Cumhuriyeti'nin yozlaşmış kurumları dramatize edilmektedir. Diğer yandan, **hayatını toplumsal amaç uğruna tehlikeye atmış bir bireyin** şans eseri hayata geri dönmesiyle, savunduğu değerlerin önemini yitirmiş olması bağlamında **yok yere kaybettiği yıllar ile acı yüzleşmesi** sunulmaktadır.

Fark edileceği üzere, Ernst Toller'in toplumun iyiye doğru değişimine ilişkin idealizmi oyunlarının tarihleri ilerledikçe körelmiştir. Önceki oyunlarındaki Friedrich, Sonya İrene, Jimmy Cobbett yerine, bir önceki oyundaki Hinkemann ve bu oyundaki protagonist Thomas çok daha çaresiz tonlardadır. Thomas, ikinci kez savaşmak yerine intiharı tercih etmesiyle bir bakıma Toller'in toplumsal alana olan inanç kaybını temsil etmektedir.

Alman ekspresyonist dramasının toplumsal dönemi eserlerinden "***Draußen vor der Tür***"[390] ["*Kapıların Dışında*", Wolfgang Borchert, Yazım: 1946-7, Basım:1947] savaşın [bu kez bireyi kimsesiz bırakan felaket 2. Dünya Savaşı'dır] yıkımının etkilerini çeken bireyin 'eve dönüşünü' ele alan eserlerden bir diğeri olup, tezin oyun analizi kısmında incelenecek olan ikinci eserdir.

5.4.3. Nazi İktidarı Sırasında Sürgünde Oyun Yazımı ve Çöküşün Dramatizasyonu: "*Pastor Hall*", "*Das Floss der Medusa*"

Weimar Cumhuriyeti'nde Nazi iktidarının güçlenmesi ve iktidarı ele geçirmesi neticesinde; 1933 yılından 2. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar toplumsal alanı sert otorite, sanatsal alanı ise baskı, sansür, modern eserlerin imhası[391] ile modern ve politik sanatçıların sürgünü karakterize etmiştir. Bu arkaplan, toplumsal ve eleştirel

[390] Wolfgang Borchert, **Draußen vor der Tür**, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1947.

[391] **Entartete Kunst** [Tr.: Dejenere Sanat], Alman Nasyonal Sosyalist Partisinin dönemin geleneksel olmayan sanat eserlerini adlandırış biçimi. Bu bağlamdaki eserler yasaklanmış, toplatılmıştır. Kaynak: Henry Garland & Mary Garland, **a.g.e.**, s. 210.

tonlarda olan ekspresyonist dramanın son birkaç örnek ile sonlanmasına, ve yaşamına kısa bir süre daha ABD'de, oraya göçen ekspresyonist sanatçıların tetiklediği Amerikan Ekspresyonizmi bağlamında devam etmesine neden olmuştur. Alman ekspresyonist draması bağlamında verilen bu son bir-iki örnek ise, sürgün veya hapsedilmiş oyun yazarlarının politik vahşete ve vahşete göz yuman kitlelere şahit olmalarına koşut olarak tamamen karamsar tonlara bürünmüş; ekspresyonist dramayı başından beri karakterize eden insanlığın "*yeni insanın*" doğuşu ve sayısının çoğalması ile kurtulacağına olan inanç, yerini, insanın özünde kötü olduğu ve insanlığın belki uzak bir gelecekte, belki de hiç kurtulamayacağı düşüncesine bırakmıştır. Bu bağlamda, eserlerde nihilist tonlar ve bu dönemin edebiyat ve sanatında önemli bir motif olan "*ölüm arzusu*" [Orij. Alm.: "***Todessehnsucht***"] başat hale gelmiştir.

Nazi iktidarının toplama kamplarındaki mahkumlara yönelik zalimce muameleyi ve toplumun politik vahşete kayıtsız kalışını tema edinen "***Pastor Hall***"[392] [Tr.: "*Papaz Hall*", Ernst Toller, Yazım: 1938-9, Basım: 1939] ancak 2. Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra, 24 Ocak 1947'de, Berlin'deki **Deutsches Theater**'da Thomas Engel rejisiyle sahnelenebilmiştir. İlk basımı 1939 yılında İngiltere'de yapılan oyunun başına düşülen şu not, Nazi iktidarının sansürle karakterize olan toplumsal ve sanatsal koşullarını ifade etmektedir:

> "Dedicated to the Day
> when this Play may be
> performed in Germany"[393]
>
> Çeviri
>
> "Bu oyunun
> Almanya'da sahnelenebileceği günlere
> ithaf edilmiştir"

Oyun, bir Alman papaz Pastor Hall'un [İng. Orij.: "***Friedrich Hall, Pastor***"] politik yaklaşımını anlamaya başladığı Nazi iktidarına karşı çıkmanın görevi olduğunu keşfetmesi ve bu yönde hareket etmesi sonucunda toplama kampına gönderilmesi sürecini konu etmektedir. Oyun kişileri arasındaki karşıt güç ise, Hall ailesinin eskiden

---

[392] Ernst Toller, **Pastor Hall: A Play in Three Acts**, Çev. Stephen Spender, London, John Lane The Bodley Head, 1939.

[393] **A.e.**, s. 10.

beri tanıdıkları ancak şimdilerde bir Nazi partisi üyesi olan Fritz Gerte'dir. Hall'un kızı Christine ile evlenmek isteyen Gerte, Nazi yasalarını ihlal ettikleri bahanesiyle Hall ve ailesine şantaj yapar. Hall, Gerte ile iş birliği yapmayı reddedince bir toplama kampına hapsedilir. İkinci perde, Hall'un işkence sahnelerine tanık olduğu kampta geçer. Kurtulması için Nazilere karşı faaliyetlerinden vazgeçtiğini belirten bir belgeyi imzalaması gerekmektedir ancak Hall hem bu beyanı vermeyi hem de eski bir öğrencisi olan Heinrich Degen isimli genç bir SS subayının [İng. Orij.: "***S.S. Man***"] yardımıyla kaçmayı reddeder:

> "[IDA HALL]: Friedrich, if you signed that form, saying that from now on you will always obey the Leader, I believe they would release you.
> [FRİEDRİCH HALL]: I have always rendered unto Caesar that which is Caesar's. I will go on doing so. […]
> [S.S. MAN] If I can help you in any way, Pastor. […]
> [S.S. MAN]: There is a spot I know of in the barbed-wire fence where the electric current has been turned off…
> [FRİEDRİCH HALL] No, my friend, I am prepared for the worst that can happen to me.
> [S.S. MAN] Death is not the worst, Herr Pastor. Remember Johann Herder.
> [FRİEDRİCH HALL] Yes, I know. I know. I'm afraid of that… terribly afraid. But I must be strong, do you understand. Degen? This is something that is required of me. I must bear everything."[394]
>
> Çeviri
>
> "[IDA HALL]: Friedrich, eğer şu andan itibaren lidere itaat edeceğini beyan eden o formu imzalarsan, seni serbest bırakırlar.
> [FRİEDRİCH HALL]: Ben her zaman Sezar'ın hakkını Sezar'a verdim. Bunu yapmaya devam edeceğim. […]
> [S.S. MAN]: Eğer size herhangi bir şekilde yardımcı olabilirsem, Papaz. […]
> [S.S. ADAM]: Dikenli tellerin arasında elektrik akımının kesildiğini bildiğim bir yer var…
> [FRİEDRİCH HALL] Hayır dostum, başıma gelebilecek en kötü şeye hazırlıklıyım.
> [S.S. MAN] Ölüm en kötüsü değil Sayın Papaz. Johann Herder'ı hatırlayın.
> [FRİEDRİCH HALL] Evet, biliyorum. Biliyorum. Bundan korkuyorum… çok korkuyorum. Ama güçlü olmalıyım, anlıyor musun. Degen? Benden istenen bu. Her şeye katlanmak zorundayım."

Ancak sıra ona gelip işkence edilişlerine tanık olduğu diğerleri gibi işkenceye mahkûm edildiğinde dayanamaz ve öğrencisinin yardımıyla kaçar. Son perdede, Nazi zulmüne karşı ses çıkarmanın ve kamuoyunu bilgilendirmenin bir papaz olarak görevi olduğuna karar verir. Oyun, askeri bir birlik yaklaşırken Hall ve ailesinin vaaz vermek üzere kiliseye gitmesiyle sona erer:

> "[FRİEDRİCH HALL]: Today is Sunday. […] (As if in a trance.): The evenig service is just going to begin. […] My place is in the pulpit. […] I can't sacrifice the truth any

[394] **A.e.**, s. 87-90.

longer, not even for you and Ida.
[…]
[IDA HALL]: Friedrich, they'll kill you.
[FRİEDRİCH HALL]: I will live. It will be like a fire that no might can put out, the meek will tell the meek and they'll become brave again. One man will tell another that the anti-Christ rules, the destroyer, the enemy of mankind— and they will find strength and follow my example."[395]

Çeviri

"[FRİEDRİCH HALL]: Bugün Pazar. […] (Transtaymış gibi): Akşam duası başlamak üzere. […] Benim yerim kürsü. […] Artık gerçeği feda edemem, sen ve Ida için bile.
[…]
[IDA HALL]: Friedrich, seni öldürecekler.
[FRİEDRİCH HALL]: Yaşayacağım. Hiçbir gücün söndüremeyeceği bir ateş gibi olacak, bir korkan bir diğer korkana anlatacak ve yeniden cesaret kazanacaklar. Bir adam diğerine, hüküm sürenin İsa karşıtı olduğunu söyleyecek, yok edici olduğunu, insanlık düşmanı olduğunu— ve güç bulacaklar ve beni örnek alacaklar."

Oyunun sonunda çalan kilise çanları eşliğinde yaklaşan askeri birliğin sesi ise Nazi hakimiyetini sembolize eder. Toller'in insanlığın düzeleceğine olan inancının yıllar içerisindeki kaybı bu oyunda ön plana çıkmaktadır. Eserde, kendini feda eden "*yeni insan*" toplumsal kurtuluş için yeterli değildir, ancak ileriki bir gelecekte, farklı toplumsal koşullarda çabaları meyve verebilecektir. Toller'ın bu döneme koşut karamsarlığı içerisinde bu eserde hala insanın özünün iyiliğine ve cesaretine dair bir umut bulunmaktadır.

Kaiser ise insanın özünün karanlığına işaret eden çok daha karamsar bir yaklaşım edinmiştir: Toller'ın "***Pastor Hall***"u gibi 2. Dünya Savaşı sırasında yazılan eseri "***Das Floss der Medusa***"[396] [Tr.: "*Medusa'nın Salı*", Georg Kaiser, Yazım: 1940-3, Basım: 1963] insanın özünde kötü olduğu düşüncesini çocuk oyun kişileri üzerinden sunan bir eserdir. Georg Kaiser'in İsviçre'de sürgünde olduğu 1940 ile 1943 yılları arasında yazılmış, prömiyeri ise 24 Şubat 1945'te Robert Pirk'in yönettiği **Basel Stadttheater**'da yapılmıştır.

Oyun kişileri büyükleri kadar yozlaşmış çocuklardır. Oyun kişilerinin çocuklar olması, okuyucu/izleyiciyi insanın toplumsal kurallarla törpülenmemiş en saf hali olan çocuğun bile ne kadar zalim olabileceğiyle yüzleştirerek insana olan inancın sarsıntısını en başat şekilde dramatize etmektedir. Oyundaki çocuklar belli toplumsal

[395] **A.e.**, s. 122-124.

[396] Georg Kaiser, **Das Floss der Medusa**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1963.

figürleri temsil etmektedir: Bir demagog olan Ann kitleleri manipüle etmeyi çok iyi becermektedir; onun söylediklerine sualsizce uyumlanan çocuklar ise fanatizmleriyle dönemin vahşetine destek veren yetişkin kitlelerini temsil etmektedirler, diğerlerinin vahşice denize attıkları çocuk dilsiz Füchslein ise, kurban edilenleri temsil etmektedir; bu göz bağcılığı fark ederek durdurmaya çalışan Allan ise (oyun yazarının kendini özdeşleştirdiği kişidir) oyunun sonunda insanın özüyle yüzleşecek ve yozlaşmış bir dünyada hayatta kalmaktansa ölümü seçecektir.

Oyun bir prologla başlamaktadır. Bu prolog, bir geminin bombalanması ve batırılmasını tasvir eden sahne talimatları şeklindedir. Bunu bir ağıt takip eder. Ağıt, "*Medusa*" kelimesi ekseni etrafında şekillenmiştir.[397] Oyun kısmı ise, her biri batan geminin cankurtaran salındaki bir günü tasvir eden yedi sahneye bölünmüştür. Cankurtaran salında eserde yalnızca üçünün adı verilmiş olan on üç çocuk bulunmaktadır: On iki yaşındaki Allan ve Ann grubun liderleridir ve sırasıyla kahramanı ve düşmanı; iyiyi ve kötüyü temsil etmektedirler. Dokuz yaşındaki dilsiz çocuk Füchslein ise mücadelenin kurbanı olur. Ann, salda on üç kişi oldukları için bu sayının uğursuzluğu sebebiyle boğulacaklarına inanmaktadır. Allan, Ann'in fanatizmini etkisiz hale getirmeye çalışsa da Ann ile başa çıkamaz. Ann, çocukları, bir çekiliş yapmaya ve bu çekilişte üzerinde siyah haç bulunan topu seçen kişinin ölmesi gerektiğine ikna eder. Çekiliş sırasında Allan, Ann'in haçlı oy pusulasını çektiğini fark eder ve onu tüm kuralları ilga ederek onu kurtarır. Hâlâ birinin kurban edilmesi gerektiğine inanan Ann, kurban olarak dilsiz çocuk Füchslein'i seçer; onu suya attıklarında hiçbir şey hissetmeyeceğini savunur. Allan ona karşı çıksa da onu da manipüle etmenin bir yolunu bulur: Allan'ın ona karşı olan hislerinin farkında olan Ann, onu bir evlilik töreni ritüeline ikna eder. İkili törenin ardından salın pruvasındaki küçük çadıra çekildiğinde, Ann'in talimatlarını uygulayan diğer çocuklar, Allan'ın o zamana kadar koruduğu Füchslein'i denize atarlar. Ertesi gün, bir kurtarma uçağı gelir. Allan tam bu sırada Füchslein'ın denize atılmış olduğunu anlar ve bu vahşet karşısında şoka girer. Çocukların işlediği suçtan habersiz olan pilot, onların şeytani bakışlarını teknede yaşadıkları çileye bağlar. Oyun Allan'ın tüm çocuklar için tekneyi sabit tuttuktan sonra kurtarılmayı ve 'medeniyet'e dönmeyi reddetmesi ve akabinde, yalnız kaldığı kurtarma botuna bir düşman uçağının saldırısında ölmesiyle son bulur:

[397] **A.e.**, s. 10.

"[ALLAN]: Ich rette mich nicht!
[…]
[ALLAN]: Ich will nicht – will nicht – will nicht ohne Füchslein in der Welt sein! […] Es hat die ganze Welt an Füchsleins Ende Schuld! […] Ja: sie töten – töten – töten. Sie haben sich vorgenommen, was sie nicht tun sollten, zu jeder Stunde und mit jedem Grund zu tun!
[PILOT]: Die Menschen werden einmal besser – und wie die Kinder sein.
[ALLAN]: Es werden die Kinder wie die Erwachsenen sein – weil sie als Kinder schon wie Erwachsene sind!
[PILOT]: Töten denn Kinder?
[…]
(Eine Salve aus dem Maschinengewehr schreckt Allan im Boot nieder. Das Flugzeug entfernt sich. Es dunkelt tiefer.)" [398]

Çeviri

"[ALLAN]: Kendimi kurtarmayacağım!
[…]
[ALLAN]: Füchslein'ın olmadığı bir dünyada olmak istemiyorum - istemiyorum - istemiyorum! […] Küçük Füchslein'ın sonundan tüm dünya sorumlu! […] Evet: öldürüyorlar – öldürüyorlar – öldürüyorlar. Onlar yapmamaları gerekeni yapmaya karar verdiler, her zaman ve herhangi bir sebeple!
[PİLOT]: İnsanlar bir gün iyileşecek ve çocuklar gibi olacaklar.
[ALLAN]: Çocuklar yetişkinler gibi olacak – çünkü onlar daha çocukken yetişkinler gibiler!
[PİLOT]: Çocuklar öldürür mü?
(Makineli tüfekten çıkan yaylım ateşi teknedeki Allan'ı yere serer. Uçak uzaklaşır. Hava kararır.)"

Allan'ın kurtarılmamayı dolaysıyla ölümü seçtiği son sahneden sonraki epilog da yine prologdaki bir şiirdir ve Allan'ın ölümü ile Hristiyanlık dinindeki insanın günahlarının bedelini ödeyen İsa motifine analoji içeren "***Wie Gekreuzigt***"[399] [Tr.: "*Çarmıha Gerilmiş Gibi*"] ve "***Wieder Einmal Ist Es Vollbracht***" [Tr.: "*Bir Kez Daha Tamamlandı*"][400] ifadelerini içermektedir:

"Blutrot entsteigt das Gestirn dem Meer und
färbt die Flutbahn wie Blut.
Auf dieser Blutflut treibt das Boot.
Da seine Wände von Schüssen durchlöchert,
sank es schon halb.
Allan liegt mit Kopf und ausgebreiteten Armen
auf der mittleren Bank:
WIE GEKREUZIGT
Höher umspült das eindringende Wasser
den Leib Allans.

[398] **A.e.**, s. 65.

[399] **A.e.**, s. 67.

[400] "***Es ist vollbracht***" [Tr.: "*Tamamlandı*"]; Hristiyan inanışında İsa'nın söylediği son söz olduğuna inanılan ifade.

Tiefer taucht das Boot.
Bis ein stärkeres Wogen der Flut das Boot
überschwemmt.
Als die Woge sich glättet, sind Boot und
Allan verschwunden.
WIEDER EINMAL IST ES VOLLBRACHT."[401]

Çeviri

"Kan kırmızını yükseliyor yıldızlar denizin üstünde ve
suyu kan rengine boyuyor.
Bot bu kan seli üzerinde yüzüyor.
Duvarları kurşunlarla delik deşik olduğundan,
zaten yarıya kadar batık.
Allan başı ve kolları uzanmış halde yatıyor
orta bankta:
ÇARMIHA GERİLMİŞ GİBİ
Su yükseliyor
Allan'ın cesedinin üzerine.
Bot daha derine batıyor.
Ta ki gelgitin daha güçlü bir dalgası tekneyi
batırıncaya kadar.
Dalga sakinleştiğinde tekne ve
Allan ortadan kayboluyor.
BİR KEZ DAHA TAMAMLANDI."

Fark edileceği üzere, ekspresyonist dramanın bu son iki örneğinde, -ekspresyonist dramada hep var olmakla birlikte- önceki eserlere kıyasla yoğunluğu artan dini referanslar ve analoji kullanımı söz konusudur.

[401] **A.e.**, s. 67.

5.5. DÖNEMLER ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: ALMAN EKSPRESYONİST DRAMASINDA 'ÖTEKİNİN' YOLCULUĞU

Buraya kadar sıralanan Alman ekspresyonist dramasının dönemlerinin her biri, ekspresyonist oyun yazarlarının toplumun 'öteki'sinin çevresinde şekillenen bir dizi temayı dramatize etmesiyle kümelenmiştir. Bu 'öteki', birinci (sübjektif) dönemde, İmparatorluk Almanya'sının 'ötekileri'dir; İmparatorluk Almanya'sının yerleşik burjuva değerlerinden ve sanatından ayrı konumlanan kişilerdir. Ve bu dönem bu 'öteki' genç yazarların karşı çıktıkları değerlere başkaldırısı ve anlam arayışı ile karakterize olmuştur. İmparatorluk otoritesini temsilen ebeveynleri ile çatışan protagonistler, söz hakları olan yeni bir hayat inşa edebilmek adına öncelikle artık geçerliliğini kaybetmiş olan yerleşik değerlerin (İmparatorluk Almanya'sının burjuva değerleri) ilgasına yönelmişlerdir.

'Ötekinin' yerleşik değerlere başkaldırısı ve kendi anlamının arayışına düşmesi olarak yorumlanabilecek bu dönemde eski düzeni temsil eden her güçle yıkıcı bir çatışmaya hazır olan ve yozlaşmış insanlığın yeniden doğması için gerekli olduğuna inandıkları savaşa olumlu yaklaşan oyun yazarları, 1. Dünya Savaşı'nın gerçeğiyle karşılaştıklarında bir dönüşüm geçirmişlerdir. Bu dönem eserlerine geçiş dönemi eserleri adı verilmiştir. Savaş sırasında üretilen bu eserler, çoğunlukla savaşa katılan oyun yazarlarının -yani 'ötekinin'- yıkıcılıktan barışçıllığa yönelimlerini ve eserlerinde bireysel konulardan çok toplumsal konuları ele almaya başlamalarını içermiştir. 'Ötekinin' savaşa katılımı bir boyutuyla, 'vatana hizmet ederek' toplumsal aidiyet kurgulama isteği ile karakterize olmuştur. Bu dönemde 'ötekinin' anlam arayışındaki dönüşüm dramatize edilmiştir.

Savaşın sonlanması ile geçiş sürecini tamamlayan ekspresyonist drama, 1. Dünya Savaşı'nın bitiminden son örneklerine kadar geçen süre içerisinde, toplumsal tonda eserlerle karakterize olmuştur. Bu eserler de kendi içerisinde üç gruba ayrılmıştır: Sosyalist öğretinin etkisindeki birey ve toplum çatışmasını konu eden eserler; savaşların ve teknolojinin etkileri ile 'eve dönüşleri' konu eden eserler ve Nazi iktidarı sırasında verilen son eserler. 'Öteki' kavramı bağlamında ele alındığında, geçiş döneminde yıkıcı ve bireysel bir anlam arayışı yerine barışçıl ve toplumsal bir anlam arayışına sevk olmuş olan 'ötekiler', miadını doldurmuş olan İmparatorluk yerine kurulan Weimar Cumhuriyeti'nde de bu kez kendilerini feda ettikleri kitleler

içerisinde yitip gitmişlerdir. (İşçiler için çabalamasına rağmen onlar tarafından alt edilen milyarderin oğlu; işçiler şiddete başvurduklarında kontrol etmeye çalıştığı isyanı başlatmakla suçlanan Sonja Irene L.; makineleri parçalamak yerine kontrol etmeyi öğrenmeyi ve barışçıl süreçleri öğütleyen ama sabırsız işçiler tarafından dövülen Jimmy Cobbett) Bu dönemin diğer önemli teması olan 'eve dönüşler', 'ötekinin' kendini yok yere feda edişinin altını çizmiştir. Beckmann; yıllarını akıl hastanesinde geçirdikten sonra savunduğu her şeyin boşa düşmesiyle yüzleşen Karl Thomas; savaştan dönüşte hayatı mahvolan Hinkemann, savaştan dönüşte nişanlısını bir savaş zengini ile evlenmek üzere bulan Andreas Kragler örneklerinin her birinde bu motif öne çıkmaktadır.

Ve son noktada, Nazi iktidarının derecesi artan şiddeti bağlamında insani duygular taşıyan ve vicdanlı olan 'öteki' için artık hiçbir çıkış yolu olmadığı kararına varılmıştır; çünkü insanlık onarılamaz şekilde çökmüştür: Medusa'nın salındaki Allan ve toplumsal sorunları kilisede dile getiren Pastor Hall karakterleri insanlığın çöküşü karşısında çaresiz kalan 'ötekiler' şeklinde dramatize edilmiştir. Bu bağlamda bu son eserler, 'ötekinin' fedakarlığının yetersiz kalışını simgelemiştir.

Birinci dönemdeki 'öteki' İmparatorluk Almanya'sında 'çemberin dışında' kalanlar; Yahudiler gibi etnik azınlıklar, gençler, modernist sanatçılardır. Toplumsal dönemde ise 'ötekiler' toplumsal alandaki vahşete göz yumamayan, vicdan sahibi herkestir: Örneğin, Beckmann sürekli ince bir ruhu olmasıyla eleştirilir ve ona ölümleri yok sayıp hayata devam etmesi öğütlenir. Dönem, acıya duyarsız kalabilenlerin dönemidir; çemberin içindekiler onlardır; "***Trommeln in der Nacht***"taki savaş zengini Murk; Beckmann'ın binbaşı, kabare direktörü, Bayan Kramer; Pastor Hall'de Nazi iktidarının buyunduruğu altına giren ve yıkıma sessiz kalan herkes; Medusa'nın salında kendileri hayatta kalabilmek adına zavallı bir dilsizi kurtarma botundan denize atan çocuklar. Bu bağlamda, çoğunluğun duyarsızlaşmayı seçtiği bir zaman diliminde 'ötekinin' fedakarlığı yetersiz kalmıştır.

ALTINCI BÖLÜM
İKİ DÖNEMDEN İKİ OYUN ÖRNEĞİ

Bu bölümde, Alman ekspresyonist dramasının tezin beşinci bölümünde önerilen dönemlerinden (sübjektif ve toplumsal dönem) seçilen iki oyun, tez boyunca sunulan bilgiler ışığında; yapısal ve düşünsel özellikleri, dönem özellikleri ve tezin kavramsal ve kuramsal çerçevesi bağlamında incelenecektir.

İncelenecek ilk eser, Alman ekspresyonist dramasının birinci (sübjektif) döneminden; ekspresyonist oyun yazarı Georg Kaiser'in "***Von Morgens bis Mitternachts***" [Tr.: "*Bir Gün İçinde*"] isimli oyunudur. İkinci inceleme eseri ise, ikinci (toplumsal) dönemden; Wolfgang Borchert'in "***Draußen vor der Tür***" [Tr.: "*Kapıların Dışında*"] isimli ekspresyonist oyunudur.

6.1. "*VON MORGENS BİS MİTTERNACHTS*" (G. KAİSER)

Bu bölümde, Alman ekspresyonist dramasının birinci (sübjektif) döneme ait bir eser olan "***Von Morgens bis Mitternachts***"[402] [Tr.: "*Bir Gün İçinde*"] isimli oyun incelenecektir.

Oyun, Alman ekspresyonist oyun yazarı Georg Kaiser tarafından 1912 yılında yazılmış olup 1916'da **S. Fischer Verlag** tarafından yayınlanmıştır. "***Modern Drama in Theory and Practice***"e göre, bu oyunun yazımına ilişkin fikir, Kaiser'in zihninde, bir bankada beklediği sırada gözlemlediği yoksul bir banka memurunun, işlem yaptığı yüklü değerdeki çeki neden alıp kaçmadığını düşündüğü sırada belirmiştir.[403] Oyunda, bu kişiden hareketle yaratılan baş oyun kişisine "***Kassierer***" [Tr.: "Veznedar"] adı verilmiştir. Oyun, küçük bir şehir olan "*W*"daki bir bankada çalışan bir veznedarın, günün birinde, çalıştığı bankadan yüklü miktarda para çalmasıyla başlayan ve büyük bir şehir olan "*B*"ye gitmesini ve burada giriştiği, para karşılığında satın alabileceği anlam ve değerler arayışını konu eden bir ekspresyonist dramadır. Oyunun düşünsel merkezinde, bireyin anlam arayışı ve kapitalist burjuva toplumu eleştirisi bulunup; oyun, bu düşüncenin çevresinde yapılanmıştır.

Sıradaki altbaşlıklarda, oyunun bu düşünce öğesi çevresinde inşa olan yapısal özellikleri, tarihsel ve düşünsel arkaplanı ve dönem incelemesi ile tezin kavramsal ve kuramsal çerçevesi bağlamındaki incelemesi sunulacaktır. İncelemede sunulan alıntılarda, eserin "*Bir Gün İçinde*"[404] isimli Türkçe çevirisinden yararlanılacaktır.

6.1.1. Yazar Hakkında

Georg Kaiser [1878-1945], Alman ekspresyonist dramasının önde gelen yazarlarından biridir. Hem sübjektif hem toplumsal dönemde oyun üretmiş olup, bu bölümde, birinci (sübjektif) dönem eseri "***Von Morgens bis Mitternachts***" ile yer alacaktır.

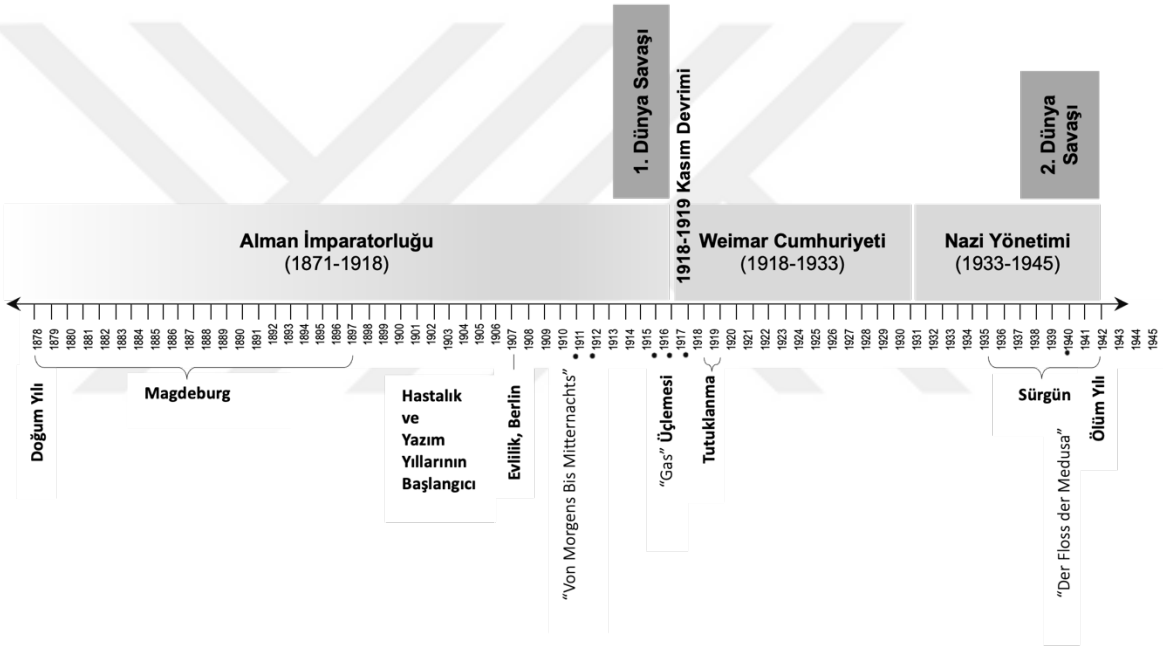
---

[402] Georg Kaiser, **Von Morgens bis Mitternachts: Stück in Zwei Teilen**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1916.

[403] J. L. Stylan, **Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3: Expressionism and Epic Theatre**, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, s. 48.

[404] Georg Kaiser, **Bir Gün İçinde,** Çev. Kemal Kaya, İstanbul, Maarif Matbaası, 1944.

Benson’a göre, Kaiser, kişisel hayatı hakkında çok az şey yazmıştır ve yazdıklarından edinilen bilgiler de dikkatle değerlendirilmelidir, çünkü mahremiyetini korumaya amacıyla bilgileri çarpıttığı veya tahrif ettiği bilinmektedir.[405] Yine de Benson’ın aktardığı bilgiler ışığında, Kaiser’in hayatındaki önemli duraklara ve ekspresyonist dramada önde gelen eserlerinin yazım tarihlerine odaklanan bilgilere ulaşmak mümkündür. Bu bilgiler sıradaki altbaşlıklarda sunulacak olup aşağıdaki görsel bu bilgilerin görsel takibine yönelik olarak çalışılmıştır:



Şekil 6.1. Georg Kaiser'in Hayatının Önemli Durakları ve Önde Gelen Eserleri

6.1.1.1. Magdeburg (1878-1898)

Kaiser, 25 Kasım 1878'de Alman İmparatorluğu’nun Magdeburg kasabasında altı erkek çocuktan beşincisi olarak dünyaya gelmiştir. Babası bir sigortacıdır. Kalabalıktan sıkılan gergin bir çocuk olarak tasvir edilen Kaiser’in, okul hayatında mutlu olmasa da, erken yaşta okumaya karşı büyük bir ilgi duyduğunun bilindiği

[405] Renate Benson, **German Expressionist Drama: Ernst Toller and Georg Kaiser**, London, Macmillan Press, 1984, s. 93.

aktarılmıştır.[406] Çocukluk yıllarını takiben, babasının emekliliği nedeniyle ekonomik sebeplerden akademik eğitime yönelmeyen Kaiser, çeşitli işler yapmıştır: Birkaç hafta bir kitapçıda çırak olarak çalışmış, sonra kahve ticareti ile ilgilenmiş, 1898'de Magdeburg'dan ayrılarak Buenos Aires'e gitmiş ve burada Berlin General Electric Company'nin bir şubesinde çalışmıştır.[407]

6.1.1.2. Hastalık ve Entelektüel Filizlenme (1901-1905)

1901 yılında hastalanarak Buenos Aires'ten Magdeburg'a dönmek zorunda kalmış ve sağlık durumu gitgide kötüleşmiştir; uykusuzluk, huzursuzluk ve sinir kasılmalarından rahatsızdır. Aktarılana göre, psikiyatrı nezdinde, bunların tümü sinirsel rahatsızlıklardır; Kaiser'i derinden rahatsız eden çevresine karşı verdiği psikopatik tepkilerdir; Kaiser esasen yeteneğini kısıtlama olmaksızın ortaya koymanın acil ihtiyacını hissetmektedir.[408] 1901'den 1905'e kadar herhangi bir mesleği icra edemeyecek kadar hastalanan Kaiser için bu görünürdeki durağan yıllar, oyun yazarlığı bağlamında bir entelektüel filizlenme dönemidir.[409]

6.1.1.3. Evlilik, İflas ve Tutuklanma (1908-1921)

1908 yılında evlenen Kaiser, ekonomik bağlamda refah içerisinde bir hayata kavuşmuş ve 1911 yılı itibariyle ise eserleri düzenli olarak yayınlanmaya başlamıştır. Ancak ilerleyen süreçte borç içerisinde kalmış, borçlarının bir kısmını karşılamak ve geçimini sağlamak için mobilyalarını ve değerli eşyaları rehin vermiş veya satmıştır.[410] Bir banka çalışanının bankadan zimmetine para geçirerek kaçışını konu eden "***Von Morgens bis Mitternachts***" işte bu dönemde yayınlanan eserlerinden biridir. Takip eden yıllarda, ekonomik düzelme sağlayamayınca, 13 Ekim 1920'de tutuklanmış ve Münih'e götürülerek hapsedilmiş; karısı ve çocukları ise yoksullar evine yerleştirilmiştir. Gustav Landauer ve Ernst Toller gibi isimlerle olan dostluğu nedeniyle ise komünist olmakla suçlanmış ve bir yıl hapis cezasına çarptırılmıştır.[411] Nisan

---

[406] **A.e.**, s. 93.

[407] **A.y.**

[408] **A.e.**, s. 94.

[409] **A.e.**, s. 95.

[410] **A.y.**

[411] **A.y.**

1921'de hapisten çıkmıştır. Kaiser'in bu dönemde yazdığı diğer ekspresyonist eserleri; "***Die Bürger von Calais***", "***Die Koralle***" ve "***Gas***" oyunlarıdır.

6.1.1.4. Sorunsuz 20'li Yıllar

1920'li yıllar Kaiser'in en sorunsuz yılları olmuştur. Bu yıllarda ailesiyle birlikte Berlin yakınlarındaki Grünheide'de yaşamış, burada, Bertolt Brecht ve Yvan Goll gibi sanatçıların buluşma yeri haline gelen bir daire kiralamıştır. Kaiser ayrıca, içerisinde "***Von Morgens Bis Mitternachts***"ın film yönetmeni Karlheinz Martin'in de bulunduğu çok sayıda yönetmenle tanışmış, sık sık seyahat etmiş ve eserlerini tanıtmıştır. "***Die Schmiede***" yayınevinin başyazarlarından biri haline gelmiş, 1926'da ise Prusya Sanat Akademisi üyeliğine seçilmiştir.[412]

Oyun yazımı bağlamında ise **ekspresyonist yelpazenin dışında örnekler vermeye başlamıştır:** 1923'ten itibaren ekonomik ve politik çalkantıların olduğu bir dönemde izleyicilerin hafif eğlenceyi, Ekspresyonist dramanın ağır içeriğine tercih ettiğini fark etmesi üzerine[413] bir dizi komedi yazmıştır. "***Kolportage***" [1923-4] isimli komedi ve romantik bir aşk hikayesi içeren dokuz sahnelik bir revü olan "***Zwei Krawatten***" ["*İki Kravat*", 1929] gibi eserler üretmiştir. Kaiser, bu dönemde ayrıca, "***Zweimal Oliver***" [Tr.: "*İki Kere Oliver*", 1925-6], "***Der Zar lasst sich photographieren***" [Tr.: "*Çar'ın Fotoğrafı Çekiliyor*", 1927], "***Der Silbersee: Wintermærchen in drei Akten*** " [Tr.: "*Gümüş Göl: Üç Perdelik Kış Masalı*", 1930] gibi eserlerinde, besteci Kurt Weill ile çalışmıştır. Benson'ın aktardığına göre, bunlardan üçüncüsünün prömiyer performansı, Nazi iktidarına eleştiri barındırmasıyla, Toller'in 1924'teki "***Hinkemann***" galasındakine benzer şekilde bir grup Nazi askeri tarafından kesintiye uğramıştır.[414]

6.1.1.5. Nazi İktidarı ve Sansür (1933), Sürgün ve Ölüm (1938-1945)

Kaiser, eserlerinin Naziler tarafından yasaklandığı 1933 yılına kadar Almanya'nın en başarılı ve en çok sahnelenen oyun yazarlarından biridir. O zamana

---

[412] **A.e.**, s. 99.

[413] **A.e.**, s. 100.

[414] **A.e.**, s. 102.

kadar elliden fazla oyun yazmış ve bunların kırk beşi sahnelenmiştir.[415] Bir süredir Nazi birimlerinin dikkatinde olan Kaiser, 1933'te Nazi partisinin iktidara gelmesi itibariyle yakın markaja alınmıştır. Şubat 1933'te, eserlerinin -diğer **avant-garde** eserlerin olduğu gibi- Almanya'da sahnelenmesi veya basılması yasaklanmıştır. Mayıs 1933'te Sanat Akademisi'nden ihraç edilmiş; 10 Mayıs'ta ise kitapları yakılmıştır. Haziran 1935'te Alman vatandaşlığından çıkarılmış, "*Yahudi*" ve "*kültür bolşeviği*" [Alm. Orij.: "***Kulturbolschewist***"] olmakla suçlanmıştır.[416] Bu sürecin sonunda Kaiser ancak 1938 yılına kadar Almanya'da kalabilmiş, 1938'de İsviçre'ye göçmüştür.

Kaiser'in İsviçre'de kaleme aldığı son oyunları, 'kaybedilmiş davalar konusundaki çaresizliği ve vatandaşların pasifliğini' yansıtmaktadır.[417] 1940'tan itibaren, sağlığı bozulmaya başlayan Kaiser'in depresyonu ciddi olarak intiharı düşünecek noktaya gelmiştir. Bu dönemde, üzerinden yıllar geçtikten sonra, ekspresyonist tarzda son bir eser üretmiştir: "***Das Floss der Medusa***" [Tr.: "*Medusa'nın Salı*", 1940-3]. Oyun, ölüm arzusu ve oldukça karamsar tonlar içermiştir. Oyunun kahramanları büyükleri kadar yozlaşmış ve gaddar çocuklardır. Kaiser, kendisini bu oyunda, anlamsız ve yozlaşmış bir dünyada hayatta kalmaktansa ölümü seçen genç kahraman Allan'la güçlü bir şekilde özdeşleştirmiştir.[418]

1945'e gelindiğinde ise, Kaiser, 2. Dünya Savaşı ve Nazi iktidarının sonlanmasının eşiğinde sürgünde hayatını kaybetmiştir.

---

[415] **A.e.**, s. 92.

[416] **A.e.**, s. 102.

[417] J. L. Stylan, **a.g.e.**, s. 47.

[418] Renate Benson, **a.g.e.**, s. 104.

6.1.2. Yapısal ve Düşünsel İnceleme

Bu başlık altında, "***Von Morgens Bis Mitternachts***" isimli eserin yapısal ve düşünsel özellikleri incelenecektir. İncelemede, tezin üçüncü ve dördüncü bölümünde sunulan, ekspresyonist dramanın yapısal ve düşünsel özellikleri izlek edinilmiştir.

6.1.2.1. "*Stationendrama*" ve Düşüncenin Örgüsü

"***Von Morgens Bis Mitternachts***", ekspresyonist oyun yazımının Türkçe'de "*istasyonlar/duraklar tekniği*" anlamına gelen "***Stationentechnik***" isimli tekniğiyle **Stationendrama** formunda inşa edilmiş olup **yedi istasyondan oluşmaktadır**. Her istasyon, eserin düşünce öğesini besleyen bir boyutun stilize bir ifadesi maiyetindedir. Bu bağlamda, oyunun istasyonlar boyunca bir düşünce öğesinin sunumunu içermesini vurgulamak adına, başlıkta "*olay örgüsü*" yerine "*düşüncenin örgüsü*" ifadesi tercih edilmiştir. Metin, birbirinin içerisinden doğan gerçekçi sahneler yerine, ana oyun kişisinin deneyimlediği, eserin düşünce öğesine ilişkin sekansların sıralanmasından oluşmuştur. Ek olarak, oyun, yazar tarafından, bu yedi istasyonu üçe dört şeklinde bölen **iki kısma ayrılmıştır**.

Oyun, **ekspresyonist Stationendrama**'nın en eski örneklerinden biridir. Baş oyun kişisi "*Veznedar*"ın oyun boyunca ziyaret ettiği yedi istasyondan her biri farklı bir mekândır. Bu, mantıksallık bağlamında birbirine gevşekçe bağlanmış ve birbirinden farklı mekânlarla karakterize olan istasyonlar dizisi (örneğin, banka, sporpalas, kabare…) aynı zamanda, sahnelerin mantıksallık ve nedensellik bağından güçsüz şekilde yan yana sıralanmış olması bağlamında, daha genel bir adlandırmayla, "***episodik***" olarak da nitelenebilir.

Oyunun yapısı şu şekilde görselleştirilebilir:

BİRİNCİ KISIM			**İKİNCİ KISIM**			
1. İstasyon	**2. İstasyon**	**3. İstasyon**	**4. İstasyon**	**5. İstasyon**	**6. İstasyon**	**7. İstasyon**

Şekil 6.2. "***Von Morgens Bis Mitternachts***" İsimli Oyunun **Stationendrama** Yapısı

Şimdi, "***Von Morgens Bis Mitternachts***" isimli **Stationendrama**'nın istasyonlarına ve bu istasyonlar boyunca inşa edilen ekspresyonist olay örgüsüne bakalım:

1. İstasyon: İlk istasyonda, mekân, küçük "*W."* şehrinde bulunan yerel bir bankadır. Burjuva toplumunun kapitalist bürokrasisinin en yoğun hissedildiği alanlardan biri olan bir mekân olarak bir bankada geçen bu ilk sahne, içerisinde çalışan insanların bürokrasi içerisinde sıkışmış ve makineleşmiş hayatlarının tekdüzeliğini imgelemek üzere mekanik ve tekrarlayan hareketler ile örülüp boğucu bir atmosfer ile karakterize edilmiştir. Bu istasyondaki oyun kişileri "*Veznedar*", "*Bay*", "*Bayan*", "*Direktör*", "*Odacı*", "*Kapıcı*" ve "*Hizmetçi Kız*"dır. Zengin ve hoş görünümlü bir kadın ("*Bayan*"), rutin işlemlerin sürdüğü kasa dairesine gelmiş ve hesabından 3000 Mark miktarında para tahsil etmek istemektedir. Ancak buradakilerden banka müdürü "*Direktör*" ve zengin bir banka müşterisi olan "*Bay*", kadının bir sahtekâr para avcısı olduğunu düşünür ve kadının bütün konuşması boyunca alaycı bir tavır takınarak elindeki para tahsilat belgesinin sahte olduğunu ima eden cevaplar verip gülüşürler:

> "[BAYAN]: Üç bin rica ediyorum.
> […]
> [DİREKTÖR]: Kimdir o? *(Kadını görünce duraklayarak susar.)*
> […]
> [DİREKTÖR]: (*Kısaca güler. Bayana.)* Bizden para almak istiyorsunuz, değil mi?
> [BAYAN]: Üç bin.
> [DİREKTÖR]: Demek üç bin? Bu üç bini memnuniyetle verirdim ama.
> [BAYAN]: Mektupta bir noksanlık mı görüyorsunuz?
> [DİREKTÖR]: (*Hafifçe sırıtarak cakalı bir eda ile.*) Mektup doğru tanzim edilmiş.
> […]
> [DİREKTÖR]: Sizin imzanızı taşıyan aviyi henüz almadık.
> *(Bay, öksürür gibi yaparak boğazını temizler; direktöre göz kırpar.)*
> […]
> [BAYAN]: Doğrusu bunu hiç beklemiyordum.
> [DİREKTÖR]: *(Kaba kaba gülerek)* Biz de bunu pek az bekliyorduk. Hatta hiç beklemiyorduk.
> [BAYAN: Paraya son derece ihtiyacım var.
> *(Bay, kanepede yüksek sesle güler)*
> [DİREKTÖR]: Elbette… Kimin ihtiyacı yok ki?
> *(Bay, kanepede kişner gibi güler.)*"[419]

[419] Georg Kaiser, **Bir Gün İçinde,** Çev. Kemal Kaya, İstanbul, Maarif Matbaası, 1944, s. 4-6.

Kadın hem bankadayken hem de bankadan ayrıldıktan sonra "*Direktör*" ve "*Bay*" arasında geçen materyalist ve cinsiyetçi konuşmalar, dönemin toplumunun ve insan değerlerinin ne denli yozlaştığını tasvir eder niteliktedir:

> "(*Bayan, kısa bir selam verir, gider.* […] *Direktör, kanepedeki adama keyifli keyifli bakar. Bay kanepede derin bir nefes alır.*)
> [DİREKTÖR]: (*Güler*) İtalya'nın bütün güzel kokuları… Sanki parfüm şişesinden… (*Bay, kanepede eliyle yüzünü yelpazeler.*)
> [DİREKTÖR]: İnsanı ateş basıyor, değil mi?
> [BAY]: Üç bine biraz tuzlu. Üç bin şıkırtısı da fena değil.
> [DİREKTÖR]: İhtimal daha ucuz teklifler de yaparsınız. Otelde, odada…"[420]

Kaiser, bu ikilinin konuşmasının ardından, "*Direktör*" figürünün kadına karşı bakışını içeren kısa bir monoloğa yer vermiştir. Bu monolog da dönemin insan değerlerinin yozlaşmasını ve toplumsal alanda kadına cinsiyetçi bakışı içermektedir:

> "[DİREKTÖR]: […] Sonra kürk ve ipek içinde köpürüp kabarış. Kadınlar! Bunlar modern sirenlerdir. Mavi cenubun nağmeleri; oh bella Napoli. İnsanı baştan çıkaran bakışlar… Ve insanı file gömleğine varıncaya kadar, hatta çıplak derisine kadar soyarlar. *(Veznedarın sırtına kurşun kalemle durmadan vurur.)* Mektubu veren Floransa'daki bankanın bu mektuba dair bir şeyler bilmesi Papanın ayda oturması kadar akıl almaz bir şeydir. Hepsi düzen. […]"[421]

Bir yandan ise, bütün bu süre boyunca orada bulunan baş oyun kişisi "*Veznedar*"ın, hem "*Direktör*" ve "*Bay*" arasında geçen konuşmalar hem de "*Direktör*"ün monoloğunun etkisi altında kaldığı fark edilmektedir. Bu sırada "*Bayan*" bankaya geri döner. Sahtekâr olmadığını kanıtlamak ve parayı tahsil etmek için Floransa'daki bankasından istenen belge gelene kadar mücevherlerini rehin bırakmayı teklif eder. Tam bu sırada, "*Hizmetçi Kız*"ın çıkardığı ani ses ile irkilir ve istemsizce elini "*Veznedar*"ın elinin üzerine koyar. İşte bu noktada, bu ana kadar kafasını önünden kaldırmadan kapitalist bürokrasinin çarkları arasında makineleşmiş şekilde çalışır şekilde tasvir edilen "*Veznedar*"ı başka bir hal ele geçirir. Kadın ile göz göze gelip gülümser ve -metinde tasvir edildiği üzere- "*sakalının teli titrer*".[422] Monoton hayatının içerisine gömülmüş çalışır iken bir kadının ten teması ile tetiklenen

[420] **A.e.**, s. 8.

[421] **A.e.**, s. 13.

[422] **A.e.**, s. 15.

"*Veznedar*", bankadaki çalışma hayatında veznede işlem yaptığı sırada sıklıkla eline geçen ama kendisinin olmayan paradan 60.000 Mark alır ve bankadan çıkıp gider.

2. İstasyon: İkinci istasyonda mekân, bankaya gelen Floransalı kadının konakladığı otelin yazı odasıdır. Bu istasyondaki oyun kişileri "*Bayan*", "*Oğul*", "*Veznedar*" ve "*Garson*"dur. Bu istasyonun girişinde okuyucu tarafından anlaşılır ki, Floransalı kadın ("*Bayan*") gerçekten zengin ve varlıklıdır. Oğlunun sanat eseri arayışı için seyahattedir ve bankadan tahsil etmek istediği parasını oğlu için bir tablo satın almaya harcayacaktır. "*Veznedar*", bankadan çaldığı parayla birlikte kadının kaldığı bu otele gelir. Kadınla birlikte kaçmak niyetindedir:

> "[VEZNEDAR]: Hadi yola çıkıyoruz.
> [BAYAN]: Nereye?
> [VEZNEDAR]: Huduttan dışarı… Varsa bavulunuzu toplayın… Siz istasyonda trene binersiniz… Ben ilk istasyona kadar yaya giderim, orada sizinle birleşirim. […] Yanıma altmış bin aldım. Elli bini banknot.. On bini altın.."[423]

Ancak "*Veznedar*" burada, kadının ten temasını ve kimliğini tamamen yanlış anladığı; onun düşündüğü tarzda bir kadın olmadığı gerçeğiyle yüzleşir. Bu yüzleşme sırasında kadına söyledikleri, birebir müdürü "*Direktör*"den işittikleridir. Bu vesileyle, oyunda, insanın kendine dikte edilen fikirleri nasıl kolayca içselleştirdiğinin altı çizilir:

> "[BAYAN]: Bu mektup hakiki değil mi?
> [VEZNEDAR]: Elmaslarınız kadar sahte.
> [BAYAN]: Ben kıymetli eşyamı rehin olarak teklif ettim. Niçin benim mücevheratım sahte olsun?
> [VEZNEDAR]: Sizin cinsten kadınlar ancak insanın gözünü kamaştırır."[424]

"*Sizin cinsten kadınlar ancak insanın gözünü kamaştırır*" der "*Veznedar*", çünkü üssünden -adeta içine daha iyi işlemesi için sırtına kalemle vurulurken- bu şekilde işitmiştir. Dönemin küçük burjuvasına empoze edilen materyalist ve cinsiyetçi zihniyetin bir başka dışavurumu ise, "*Veznedar*"'ın, kadının oğluna ait olan manto ve şapkayı gördüğünde, kadını bir başkasının 'kaptığını' düşünerek, onu satın alınabilen bir değer yerine koyan ifadeleridir:

> "[VEZNEDAR]: *(Gözü oğlanın şapka ve mantosuna ilişir)* Geç mi kaldım yoksa?

[423] **A.e.**, s. 21-22.

[424] **A.e.**, s. 23.

[BAYAN]: Geç mi? Ne demek istiyorsunuz?
[VEZNEDAR]: Nerede o? Onunla görüşeceğim. Her halde pazarlığa yanaşacaktır. Benim elimde vasıta var. Acaba ona ne kadar teklif etsem ki? Tazminatı ne kadar yüksek takdir edersiniz? Onun cebine ne kadar koysam. On beş bine kadar çıkarım… Uyuyor mu yoksa? Yatakta keyif mi çatıyor? Odanız nerede? Yirmi bin… zaman kaybetmemek için beş bin daha!"[425]

"*Veznedar*" son kertede yaptığı hatayı fark eder. "*Direktör*" ve "*Bay*" arasında geçen konuşmalar ile "*Direktör*"ün monoloğundan işittiklerine kapılıp -hayatından memnun olmamasının neden olduğu onu değiştirme itkisinin de etkisiyle- hesapsızca davranmış, bankadan para çalıp kadının yanına koşmuştur. Sahnenin sonunda içerisine düştüğü vaziyeti kavrar ve firar eder:

"[VEZNEDAR]: Çaldım!... Caddelerde ve pazarda göze görünemem. İstasyona girmem. Polis ayaktadır. Altmış bin!.. Kırlara gitmeliyim… Jandarma harekete geçmeden karları yara yara!
[…]
[VEZNEDAR]: Bütün parayı çaldım… Siz kasa dairesini doldurmuştunuz… Siz parıldıyor ve hışırdıyordunuz… Çıplak elinizi benimkine koymuştunuz… […] Fakat şimdi de…
[…]
(*Çabuk çabuk ve sessizce camlı kapıdan çıkar. Bayan, şaşkın şaşkın ayakta durur.*)"[426]

3. İstasyon: Üçüncü istasyonda mekân, karlarla kaplı bir arazidir. Bu sahnenin tamamı "*Veznedar*"ın iç dünyasını açığa çıkaran normal dışı uzunluktaki bir monologdan oluşmaktadır. Bir araziye kaçmış olan "*Veznedar*", hem yürümekte hem de modern hayat ve maddiyat hakkında katatonik bir bilinç akışı şeklinde konuşmaktadır. Zimmetine geçirmiş olduğu yüklü miktarda nakit para ile yepyeni bir hayata doğru yolculuğa çıkmanın heyecanı içerisinde kendinden geçmiş esrik bir konuşmadır bu. "*Bayan*" hakkında yanılmış olsa da, onun sayesinde tetiklenmiş ve büyük bir meblağın sahibi olmuştur. Bu bağlamda, monoloğunun ilk bölümünde, "*Bayan*"ı bağışladığını açıklar:

"[VEZNEDAR]: […] Şimdi, ey güzel kadın; size yakışan isimle söylenmesi icap ederse, ey ipekten kadın. Siz oyunumuzu suya düşürdünüz. Budala kaltak. […] Affedersiniz, öyle ya sizin bir oğlunuz var. Siz hüviyetinizi tamamen ispat etmiş bulunuyorsunuz. Ben şüphelerimi siliyorum. Allaha emanet olun […] teşekkürlerimi de beraber alınız… Ne? Bir şey değil mi?.. Bence çok mühim! Lafını etmeye değmez mi? […] Ben size

[425] **A.e.**, s. 23.

[426] **A.e.**, s. 25-26.

> hayatımı borçluyum… […] Beni çıtır çıtır ederek yumuşattınız! Arkanızdan bir sıçrama beni, emsali duyulmamış vukuatın mihrak noktasına düşürdü. […]"[427]

Küçük burjuva hayatında mutlu olmayan "*Veznedar*", zimmetine geçirdiği büyük ölçekteki para ile artık kendinden zenginlerin sahip olduğunu düşündüğü mutluluğa erişeceğine inanmaktadır. Paranın, her türlü değeri satın alabileceğine güvenmekte ve buna ilişkin heyecanını dışavurmaktadır:

> "[VEZNEDAR]: […] Oyuna altmış bin mark koydum; ve kozu bekliyorum. […] çantadaki para ile bütün imkanları ve kolaylıkları satın alırım. […] Peşin para veriyorum. Meblağ nakit haldedir. Peşin peşin tediye. Haydi bakalım, ne buyurulur? […] Ödemeliyim!... Bende nakit para var!.. Parası yüzde yüz ödenerek satın alınan eşya nerede?! Altmış binle… Ve bütün sancıları etleriyle ve kemikleriyle birlikte… (*Bağırarak*) Bana göndermelisiniz… Para ile malı birbirine uydurmalısınız. […]"[428]

Monoloğu bu minvalde devam ederken, "*Veznedar*", "*Kimin huzurunda şapkayı böyle hürmetle çıkarıyorum acaba?*"[429] diye sorduğunda doğanın ona verdiği cevap ile simgesel bir anlatım sağlanır; esen sert rüzgarla şapkası uçar ve karların içerisinde dev bir iskelete benzeyen bir ağacın dallarına takılır:

> "*Başından şapkası uçmuştur. Orkan, dallardaki karı süpürmüştür: Uçlarda kalan kar artıkları, sırıtan dişleriyle bir insan iskeleti manzarasını alır. Kemikten bir el şapkayı tutar.*"[430]

Bu iskelet figürü, ölümü temsil etmektedir, dolayısıyla, bu sahnede sözsüz ve simgesel bir anlatım ile, "*Veznedar*"ın karşısında şapka çıkaracağı gücün ölüm olduğu duyumsatılır. "*Veznedar*", karşısına bu iskelet motifi şeklinde çıkan ölüm ile konuşmaya başlar. Bu noktada, ölümü reddeder ve alaycı şekilde ona kendisini gece yarısına doğru bulmasını söyler: (Gece yarısına doğru, son istasyonda, iskelet motifi bir avizenin telleri ile yeniden sembolize edildiğinde "*Veznedar*" bu kez ölecektir.)

> "[VEZNEDAR]: Benim ısrarlı sualimin eksiksiz cevabı sen misin? […] Hizmetinize teşekkür ederim. […] Yapacak birkaç işim daha var. […] Akşama kadar daha birçok vazifelerim olduğunu görüyorum. Sizin birinci olabilmeniz imkânsız. Belki sonuncu.

---

[427] **A.e.**, s. 30.

[428] **A.e.**, s. 29-31.

[429] **A.e.**, s. 31.

[430] **A.e.**, s. 31.

Mamafih o zaman da ancak zaruret icabı… Burası söz götürür. Gece yarısına doğru beni tekrar çağırınız. […]"[431]

4. İstasyon: Dördüncü istasyonda mekân, "*Veznedar*"ın evidir. Bu istasyondaki oyun kişileri "*Veznedar*", annesi "*Anne*", eşi "*Kadın*", çocuklarından biri "*Büyük Kız*", diğeri "*Küçük Kız*" ve sahneye en son katılan "*Direktör*"dür. Bu sahnenin temel amacı, "*Veznedar*"ın ailesinin, -yani küçük burjuva ailesinin- evin erkeği ve onun çalışma hayatı etrafında şekillenen yapısını ve ev ahalisinin günlük rutinlerin monotonluğu içerisindeki makineleşmiş halini satire etmektir. Sahnenin başında, henüz "*Veznedar*" eve gelmeden evvel, ev ahalisinin temel işlevinin hayatın döngüsünü sağlamak olduğunu duyumsatan, ruhsuz ve otomatikleşmiş konuşmalarına yer verilmiştir:

"[KADIN]: *(Gelir)* Pirzolaları pişirmem zamanı geldi.
[BÜYÜK KIZ]: Daha hayli vakit var anne!
[KADIN]: Hayır, pirzolaları pişirme vakti henüz gelmedi. *(Gider)*
[ANNE]: Ne işliyorsun?
[BÜYÜK KIZ]: Fisto işliyorum.
[KADIN]: *(Annenin yanına gider)* Bugün pirzola var.
[ANNE]: Onları kızartıyor musun şimdi?
[KADIN]: Daha vakit var. Henüz öğle olmadı ki.
[BÜYÜK KIZ]: Öğleye daha hayli vakit var.
[KADIN]: Hayır, öğleye daha hayli vakit var.
[ANNE]: O gelirse o zaman öğledir.
[KADIN]: O henüz gelmez.
[BÜYÜK KIZ]: Babam gelirse o zaman öğledir."[432]

Kişilerin arasındaki iletişim derinliksiz ve yalnızca evdeki rollerine özgü tasvir edilmiştir. Ev içindeki hayat donmuş gibidir; "*Anne*", "*Kadın*" ve kızlar ev-içi alana adeta hapsolmuşlardır. Kamusal alana özgü olan erkektir. Öğlenin ne vakit olduğu bile babanın eve gelme vaktinden anlaşılmaktadır. Bu memur ailesi öyle bir monoton döngü içerisine girmiştir ki, babanın eve normalden biraz erken gelmesi bile şoka girmelerine sebep olur:

"[BÜYÜK KIZ]: Babam?
[KADIN]: Kocam?
[ANNE]: Oğlum?
[KÜÇÜK KIZ]: (*Sağdaki kapıyı açar*) Baba!
[BÜYÜK KIZ]: (*Ayağa kalkmıştır*) Baba!
[KADIN]: Efendi!

[431] **A.e.**, s. 32.

[432] **A.e.**, s. 34-35.

[ANNE]: Oğlum!"[433]

"*Veznedar*", eve erken gelmekle kalmayıp, bir de öğlen yemeğini yemeden gideceğini söyleyince, bu alışılmadık durum annesinin ölmesine, karısının ise şok geçirmesine neden olur:

> "[KADIN]: Şimdi öğlen yemeği yiyeceğiz.
> […]
> [ANNE]: Öğle yemeğini yemeden mi gideceksin?
> [VEZNEDAR]: Dolu mide insana uyku getirir.
> (*Anne, birdenbire kollarını havada sallar sonra arka üstü düşer.*)
> [BÜYÜK KIZ]: Büyük anne!...
> [KÜÇÜK KIZ]: Büyük anne!...
> (*İkisi de ihtiyar kadının başı ucuna çökerler. Kadın donuk bir halde ayakta durur.*)"[434]

"*Veznedar*", duruma kayıtsız kalır ve paralarını yoklayıp, bunları harcaması gerektiğini belirtir ve çıkar gider. Hemen ardından "*Direktör*" gelir ve ev ahalisine "*Veznedar*"ı sorar, ancak o gitmiştir.

Bu istasyon, "*Veznedar*"ın anlam arayışına koşut olarak ilk elden aile yaşantısına dikkatini yönelttiği istasyondur. Aile yaşantısını gözden geçirdiği şu pasaj, küçük burjuva ailesinin monoton yaşam döngüsünü tasvir etmekte ve monoton bir döngünün sonunda 'yaşamadan' gelen ölümü duyumsatmaktadır:

> "[VEZNEDAR]: (*etrafına bakınarak*) Pencere önünde ihtiyar anne. Masa başında nakış işleyen… Wagner çalan kızlar. Kadın mutfakta meşgul. Dört duvarla çevrili… Aile hayatı. Bir arada olmanın verdiği latif istirahat. Anne… oğul… çocuk bir araya gelmişler. Samimi bir füsun. İnsanı sarıyor. Masalı ve asma lambalı oda. Sağda piyano. Çini soba. Mutfak, günlük gıda. Sabah kahvesi, öğleyin pirzola. Yatak odası… Karyolalar, içine gir içinden çık. Samimi bir füsun. Nihayet… Sırtta… kaskatı ve bembeyaz. Buradaki masa duvara sürülür… Yerine sarı bir tabut meyilli surette konur. Çemberleri vidalı. Lamba bir parça kreple örtülü… Bir yıl hiç piyano çalınmaz…"[435]

Ölmeden evvel 'yaşamakta' karar kılan "*Veznedar*", elindeki parayla 'yaşamaya' dair anlam arayışına düşeceği yolculuğa çıkmak üzere üzerini giyinmeye başlar ve karısına şunları söyler:

---

[433] **A.e.**, s. 35.

[434] **A.e.**, s. 41.

[435] **A.e.**, s. 39-40.

> "[VEZNEDAR]: Ben bir cevap aramak için rüzgarla sallanan ağaçlardan aşağı indim. Burada önceden açıkça söyledim. […] Her şey son derece güzel… Söz götürmez faydaları küçümsemiyorum. Fakat son tecrübeler karşısında dayanamıyor. […]"[436]

"*Veznedar*"ın ev ve aile hayatının 'faydalarına' diyeceği yoktur. Ancak onun için peşine düşeceği 'tecrübeler' ağır basmaktadır. Bu bağlamda, geriye kalan üç istasyonda bu tecrübelerin peşinde koşacak olup, her bir istasyon çeşitli amaçlara hizmet edecektir. Bunlar hem veznedarın kalıcı değeri olan bir şey satın alma girişimindeki duraklarıdır, hem de oyun yazarı Kaiser'in modern toplumun büyük kenti Berlin'le bağdaştırdığı coşkulu eğlence ve ahlaki değerlerin çöküşünün parabolik sembolleridir.

5. İstasyon: Beşinci istasyondan itibaren artık mekân, metinde yer aldığı şekliyle "*küçük W şehri*" [Weimar olarak alımlanmaktadır] yerine "*büyük B şehri*" 'dir[437] [Berlin olarak alımlanmaktadır]. "*Veznedar*", bu istasyonda, bisiklet yarışları yapılan bir "*sporpalas*"tadır. Bu duraktaki oyun kişileri "*Veznedar*" ve "*Bir Bay*", "*İkinci Bay*", "*Öbür Bay*" isimlerini alan sayısız erkektir. "*Selamet Ordusu Kızı*" ise sahnenin sonunda kısa süreliğine belirir. "*Veznedar*" tamamen değişmiş, şapkası ve paltosunun yerini frak ve silindir şapka almıştır. Ayağında rugan iskarpinler vardır; sakalı sivriltilmiş, saçı farklı taranmıştır. "*Veznedar*", bu durakta, paranın satın alabileceklerini denemeye başlar. Altı gün yarışları adı verilen bisiklet yarışlarına ödül parası koyarak karşılığında kalabalığın coştuğunu görmek ister:

> "[BİRİNCİ BAY]: […] neden dolayı ortaya bin mark gibi yüksek değerde bir para mükafatı koyuyorsunuz?
> [VEZNEDAR]: Çünkü tesir çok enfestir."[438]

"*Veznedar*"ın bir elit spor karşısındaki bilgisizliği, toplumsal alanda sınıflar arasındaki farklılığın satire edildiği bir pasaj içerisinde verilmiştir:

> "[BAY]: Siz bizim sporumuzun bir dostusunuz.
> [VEZNEDAR]: Bunlardan bir şeycik anlamıyorum. Bu herifler aşağıda ne yapıyorlar? Bir daire ile eğri büğrü renkli çizgiler görüyorum. Bazen bir başkası karışıyor, bir diğeri vazgeçiyor. Bu neden?
> [BAY]: Biniciler çift çift koşuya giriyorlar. Bir partner direksiyonu kullanırken…
> [VEZNEDAR]: Öbür kerata uyku mu kestiriyor?
> [BAY]: Ona masaj yapıyorlar.

---

[436] **A.e.**, s. 40.

[437] **A.e.**, s. 2.

[438] **A.e.**, s. 47.

[VEZNEDAR]: Ve buna altı gün koşusu diyorsunuz.
[BAY]: Nasıl?
[VEZNEDAR]: Buna pek ala altı gün uykusu da denilebilirdi. Partnerin biri durmadan uyuyor."[439]

"*Veznedar*", kalabalığın ödül yarışları yapıldıkça coştuğunu gördükçe keyiflenir. Heyecanlı kalabalığı izledikçe, büyük ödüller sunarak kalabalığı manipüle etmeye karar verir. Ona göre, kendinden geçen kalabalık içerisinde sınıfsal ayrımlar da ortadan kalkmaktadır:

"[VEZNEDAR]: Yukarıda büyünün tılsımı çözülüyor. Üst üste üç katlı ve seyircilerle tıklım tıklım dolu halkalar içinde… Tesir son haddini buldu. İlk sırada… Anlaşılan en seçme halk şimdilik kendini zorla tutuyor. Yalnız bakışlar, uzak… yuvarlak… bir noktaya dikili. Daha yukarıda artık vücutlar harekette. Feryatlar. Orta sıra!.. En yukarıda son örtüler de düşüyor. Fanatikleşmiş bağrışma. Homurdayan çıplaklık. İhtiras galerisi!.. […] Birinci sıra deli gibi oldu. […] Fraklar çırpınıyor. Gömlekler parçalanıyor. Düğmeler sağa sola fırlıyor. Patlayan dudaklarda bıyıklar yerinden oynamış, dişler birbirine vuruyor. Yukarısı, ortası, aşağısı birbirine karıştı. Bütün sıralardan nara… farksız. Aralarında fark bulmak imkansız. Hedefe varıldı!"[440]

"*Veznedar*" elindeki parayla, toplumsal sınıf gözetmeyen heyecan, tutku ve holiganlığa ulaşmış kalabalıkla henüz tatmin olmaya başlamıştır ki, "*Prens Hazretleri*"nin gelişiyle, kalabalık sessizleşir ve ilgi ona yönlenir. Parasıyla 'satın aldığı' kalabalık onu terk ettiğinde hayal kırıklığına uğrayan "*Veznedar*", son koyduğu ödül parasını geri çekerek "*sporpalas*"tan ayrılır:

"[VEZNEDAR]: Demin alev alev yanan bu ateşi prens hazretlerinin ayağındaki rugan bir iskarpin söndürdü. Beni köpeklerin ağızlarına on fenik atacak kadar kaçık sanan delilerdensiniz demek? Bu bile fazla olurdu ya. Kıvrılmış bir kuyruğa bir ayak basışı. İşte mükafat."[441]

6. İstasyon: "*Veznedar*"ın hayatına anlam verecek bir deneyim arayışında ziyaret ettiği sıradaki istasyonda mekân, Berlin'de bir kabaredeki özel bir separe odadır. Bu duraktaki oyun kişileri "*Veznedar*", "*Garson*" ve "*Maske*" isimli kadınlardır. "*Selamet Ordusu Kızı*" yine kısa süreliğine belirir. "*Veznedar*", bu durakta, önceki durak "*sporpalas*"ta parasının karşılığında erişemediği tatmin duygusunu; kadın, erotizm ve eğlencede arar. Başta "*Veznedar*" ile "*Garson*" arasında geçen diyalog,

[439] **A.e.**, s. 45-6.

[440] **A.e.**, s. 48-49.

[441] **A.e.**, s. 54.

küçük burjuvanın lüks zevklerden ne denli soyutlanmış olduğunu bir güldürü ile sunmaktadır:

> "[GARSON]: Sayın Bayım şampanya markası.
> [VEZNEDAR]: (*Hafifçe öksürür*) Grand Marnier.
> [GARSON]: Bu, şampanyadan sonra içilecek konyaktır.
> [VEZNEDAR]: Şu halde iltifat olsun diye intihabı sana bırakıyorum.
> [GARSON]: İki şişe Pommery. Sek mi?
> [VEZNEDAR]: Üstelik bir de sekecek miyiz? Dediğinizden iki.
> [GARSON]: Ekstra sek mi?
> [VEZNEDAR]: Nereden çıkardın bu sekmeyi kuzum? Hem de ekstra. Bırak onu şimdi."[442]

"*Veznedar*", parasının karşılığında maskeli kadınlarla erotik bir macera yaşamak ister ancak bu girişimi de hüsranla sonlanır. "Maske" olarak anılan figürlerin hiçbiri dışarıdan göründüğü gibi değildir:

> "[VEZNEDAR]: Güzel maske, çünkü sen çok güzelsin. (*Ellerini yüzünün önünde tutar.*) Bir… iki… üç! (*Maskeler maskelerini kaldırırlar. Veznedar, bakar güler.*) Örtün örtün örtün!"[443]

Kadınların yüzlerini örten maskeler ile gerçeklikle görünüş arasındaki çelişki sembolize edilmiştir. "*Veznedar*"ın dansa davet ettiği "*Maske*" ise en grotesk olanıdır; tahta bacakları vardır. Bu sahnede, gerçekleri gizleyen 'maskeler' motifiyle, o dönemde Ekspresyonizm akımında ön plana çıkan "*sahtelik*" temasına yer verilmiştir. (Ekspresyonizmin düşünsel ve tematik örüntüleri içerisinde yer alan sahtelik teması ve maske motifi için tezin üçüncü bölümündeki "*3.3.4. Modern Toplum: Şehir, Kapitalizm, Sahtelik ve Yozlaşma*" ve "*3.3.7.1. Maske Motifi*" başlıklarını inceleyiniz.)

Nihayetinde, "*Veznedar*"ın parasının karşılığında satın alabileceği bir değer olarak yöneldiği erotik macera yaşama girişimleri de başarısız olmuştur. Bu istasyonda da aradığı tatmin duygusunu bulamaz ve kabareden ayrılır.

7. İstasyon: Son istasyonda mekân "*Selamet Ordusu Lokali*"dir. "*Veznedar*"ı buraya getiren, daha önceki istasyonlarda karşılaştığı "*Selamet Ordusu Kızı*" figürüdür. "*Veznedar*", burada dine yönelmiş "*tövbekârlar*" ile karşılaşır. Bunların her biri kendi tövbe etme yolunu anlatmaktadır ve her konuşmacıda "*Veznedar*"ın gün

[442] **A.e.**, s. 56.

[443] **A.e.**, s. 60.

içindeki duraklarından izler vardır. Anlatıcıların arasındaki bir yaşlı adamın anlattıkları ise "*Veznedar*"ın durumu ile neredeyse tamamen örtüşmektedir:

> "[BİRİ]: Benim günahım! Ben aile babasıyım. İki kızım var, karım var. Annem de sağ. Hepimiz üç odada oturuyoruz. Bizim ev çok rahattır. Kızlarımdan biri piyano çalar… Biri nakış işler. Karım yemek pişirir. Annem pencerenin arkasındaki çiçek saksılarını sular. […] Bizim ev çok enfestir… Mükemmel… Örnek olacak tarzda… Pratik… Mostralık… (Değişerek) İğrenç… Çirkin… Leş gibi kokar orası… Sefil…"[444]

Bu kısa pasajda, küçük burjuva hayatına mutlulukla koşut empoze edilen değerler ile gerçek hislerin çatışması izlenir. "*Veznedar*", her bir anlatımda kendinden bir şeyler bulduktan sonra kendi itiraf konuşmasını yapar; bu itiraflar neticesinde kendi hakkındaki gerçeği bulmuştur. Gün içerisindeki farklı duraklardaki arayışının temelinde kendi hatalı algısı bulunmaktadır; maddiyatın, holiganlığın, erotizmin hayatına tatmin duygusu katacağını sanmıştır. Ancak nihayetinde, modern toplumun materyalist değerleri içerisine sıkışmış, yozlaşmış ve değerlerini kaybetmiş insanın kurtuluşunu dünya üzerindeki tüm paranın dahi sağlayamayacağını fark etmiştir:

> "[VEZNEDAR]: Ben bugün sabahtan beri yoldayım. İtiraf ediyorum: bana emniyet edilmiş olan kasayı soydum. Ben banka veznedarıyım. Büyük bir para: altmış bin! Bu para ile birlikte asfaltlanmış şehre kaçtım. Şimdi herhalde takip ediliyorum. Benim tevkifim için şüphesiz bir mükafat vadedilmiştir. Artık kendimi saklamıyorum, itiraf ediyorum. Dünyanın bütün kasalarından alınmış bir para ile herhangi bir kıymetli şey satın alınamaz. Ödendiğinden daha az şey satın alınır ve ne kadar fazla şey satın alınır ve ne kadar fazla ödenirse eşya o kadar az olur. Para kıymeti kötüler. Para. Hakikiyi saklar… Para mevcut sahtekârlar içinde en sefil bir dalaveredir!"[445]

Kıymetli şeyleri parayla satın alamadığını idrak etmesi üzerine, cebindeki parayı tövbekarların ona tamah etmeyip üzerine basıp geçeceklerini düşünerek kalabalığa savurur. Ancak kalabalık içerisinde paraları kapmak için hararetli bir boğuşma başlar ve "*Veznedar*"ın din ve maneviyata yönelik anlam devşirme girişimi de böylece yok olur. Kalabalık banknotlar arasında koştururken yalnızca "*Kız*" hareket etmeden yanında kalmıştır. "*Veznedar*", kızın bu duruşu üzerine ihtiyacı olan anlam ve değeri onda bulacağını düşünür:

---

[444] **A.e.**, s. 74.

[445] **A.e.**, s. 77.

> "[VEZNEDAR]: (*Gülümseyerek kızın yüzüne bakar*) Yanımda duruyorsun… Hep yanımda duruyorsun! […]"[446]

Ancak "*Veznedar*"ın bu kız ile tamamlanacağı düşüncesi de kızın polisin koyduğu ödül parasını almak için onu ihbar etmiş olduğunu öğrenmesiyle yıkılır. Finalde, karlı arazideki iskelet imgesi geri döner. Bu kez avizenin telleri iskelet formunu almıştır. "*Veznedar*", bu imge karşısında şunları söyler:

> "[VEZNEDAR]: Önce şurada oturuyor… Çırılçıplak kemik! Sonunda orada oturuyor… Çırılçıplak kemik! Sabahtan gece yarısına kadar daire içinde çılgın gibi dönüyorum… Şimdi parmağı ile çıkış yerini gösteriyor… Nereye?!!"[447]

"*Veznedar*", polisin gelmesiyle sona vardığını anlar ve kendini vurur. Ölürken, açık kolları ile perdenin üzerindeki haç imgesinin üzerine İsa'nın çarmıha asılı imajını sembolize eder şekilde düşer. Burada Kaiser'in sahne direktifleri, sahnenin İsa'nın ölümüne benzerliğini tarif eder. "*Ekze*" ve "*homo*" olarak Türkçeleştirilmiş olan kısım ise, İsa ölürken söylenen Latince "***ecce homo***" [Tr.: "*işte insan*"] ifadesine gönderme yapmaktadır:

> "Veznedar, perde üzerine dikilmiş haça karşı kollarını açarak yere yığılmış bir haldedir. Ahlayışları "ekze" der gibi… Oflayışları "homo" der gibi duyulur."[448]

"*Veznedar*"ın oyunun sonundaki intiharının anlaşılır bir zemine oturması açısından şunu tespit etmek önemlidir: "*Veznedar*", bankadan zimmetine geçirdiği parayla ayrılıp büyük şehir Berlin'de 'paranın satın alabileceği anlamlı deneyimler' peşine düşmüş ancak bu durakların her birinden hüsranla ayrılmış ve sonunda, deyim yerindeyse 'sıkışıp kalmıştır': Artık orta sınıf hayatına geri dönüş yoktur, ancak paranın getireceklerine dair hayaliyle gerçekler de bağdaşmamaktadır. Paranın satın alacağını zannettiği saygınlık, unvan, üst sınıf beğenisi ve gerçek aşk gibi bir dizi değeri ne sporpalasta, ne kabare barda, ne dini bir mekân olan Selamet Ordusu Lokali'nde bulabilmiştir; hayatın özündeki anlamsızlık ve sahtelik yüzüne acı şekilde çarpar. Nihayetinde, yanılgısına dayanan hatasının farkına varır; itiraf ederek arınmak, temizlenmek ister. Ancak ihanete uğrar ve sıkışıp kalır. Nihayetinde, tüm bu

---

[446] **A.e.**, s. 78

[447] **A.y.**

[448] **A.e.**, s. 80.

sıkışmışlığın içerisinde, -karlı arazide önceden işaret edilmiş olduğu üzere- ölüme gider.

Modern insanın modern toplum içerisindeki anlam arayışı onun ölümüyle sonuçlanmıştır; ancak onun bu arayışa düşmekten başka bir seçeneği de yoktur. Sonda İsa motifi ile sembolize edildiği üzere, bu arayışa düşenler insanlığın yenilenmesi için kendini feda eden, insanlığın günahlarının cezasını çekenlerdir. Ekspresyonist dramanın "***Neue Mensch***" düşüncesinin devşirildiği, Nietzsche'nin "*üst insan*"ına ulaşmak adına -yere çakılma pahasına- ipten bir köprünün üzerindeki yola çıkmış olanlardır.

6.1.2.2. Zamansallığın, Mekânsallığın Kırılması ve "*Parabolik Mekân*"

Görüldüğü üzere, "***Von Morgens Bis Mitternachts***", baştan sona bir düşüncenin, bir temanın etrafında yapılandırılmıştır. Bu nedenle olay örgüsü duraklara ayrılmış, yalnızca düşüncenin aktarımını destekleyen sekanslar okuyucuya iletilmiştir. Bütün eser, ana oyun kişisi "*Veznedar*"ın, yani kapitalist burjuva toplumunun 'modern' insanının anlam arayışı ile modern toplumun unsurları kapitalistleşme, kentleşme, makineleşme, bürokrasi ile sınıflar arası çatışmanın sunumu etrafında şekillenmiştir.

Bu bağlamda, zaman ve mekânın nedensellik ve mantıksallık bağı içerisinde birbirinin içerisinden doğan yapısı kırılmış, artarda gelmesi olası olmayan mekânlar düşünceyi desteklemek adına artarda sıralanmış; zamanda atlamalar, zamansızlık veya zamansallığın indirgenmesi söz konusu olmuştur. Oyunda dikkat çekilen tek bir zamansal bilgi vardır, bu da oyunun başlığında verilmiştir; "*Bir Gün İçinde*". "*Veznedar*"ın sabahleyin Weimar'daki bankada başlayan macerası, geceleyin Berlin'de Selamet Ordusu Lokali'ndeki polis baskınında hayatını kaybettiğinde son bulur. "*Veznedar*", aynı gün içerisinde hem Weimar'da hem Berlin'de bulunabilmektedir, çünkü eserde önemli olan küçük şehir ile büyük şehirden geçişi ve bu iki şehirdeki deneyimin zıtlığını sunmaktır.

Dahası, oyunda gerçekçiliği gözeten bir mekân detaylandırması yoktur; bunun yerine, yazar tarafından, ciddi anlamda basitleştirilmiş ve yalnızca temaya hizmet eden sahne tasarımları tasvir edilmiştir. Dekor ve aksesuar kullanımı da minimum düzeyde olup olanlar da semboliktir. Örneğin, birinci istasyondaki mekân tasviri

yalnızca zaruri derecede gerekli dekorları içermektedir. Ve bu zaruri dekor da yalnızca bir yazı ile bildiren, oldukça sade ve görsel detaycılığa değil, temaya hizmet eden bir sahne tasarımına işaret etmektedir:

> "Solda: gişe ile üzerinde "Direktör" yazan bir kapı. Ortada: "Çelik kasalar dairesine gider" yazılı bir kapı. Sağda: bariyerin arkasında, dışarı çıkma kapısı. Onun yanında hasır bir kanepe ile üzerinde sürahi ve bardak duran bir masa."[449]

Oyunda temelde küçük şehir ile büyük şehir arasındaki farkı duyumsatmak üzere iki şehir kullanılmış ve bunlar girişte şu şekilde tasvir edilmiştir: "*Küçük W şehri ve büyük B şehri*"[450]. "*W*"nun dönemin görece geleneksel ve küçük olan şehirlerinden Weimar'ı; "*B*"nin ise modern toplumun, endüstrileşmenin ve kentleşmenin beşiği olan büyük şehir Berlin'i temsil etmek üzere kullanılmış olması muhtemeldir. İlk dört istasyon Weimar'daki; sonraki üç istasyon ise Berlin'deki mekânlarda geçmektedir. Oyunun önceki altbaşlıkta verilen istasyon ve kısımlarına koşut mekân kullanımı şu şekilde şematize edilebilir:

1. KISIM			**2. KISIM**			
WEİMAR				**BERLİN**		
BANKA (1. istasyon)	**OTEL** (2. istasyon)	**ARAZİ** (3. istasyon)	**EV** (4. istasyon)	**SPOR PALAS** (5. istasyon)	**KABARE** (6. istasyon)	**LOKAL** (7. istasyon)

Şekil 6.3. "*Von Morgens Bis Mitternachts*" İsimli Oyunun Mekân Kullanımı

Oyunun mekân özelliklerinde ön plana çıkan diğer öğe ise, ekspresyonist oyun yazımının ana bileşenlerinden biri olan **parabolik mekân** kullanımıdır. Oyundaki her bir sahne için parabolik mekânlar seçilmiştir. Birinci istasyondaki mekân, banka, burjuvazinin iş hayatı ve kapitalist bürokrasiyi; ikinci istasyondaki mekân, otel, evinden ayrılma ve yoldan sapmayı; üçüncü istasyondaki mekân, karla kaplı arazi, doğada kendiyle baş başa kalmayı; dördüncü istasyondaki mekân, ev, burjuvazinin aile hayatını; beşinci istasyondaki mekân, sporpalas, büyük kentli burjuvanın elit spor

[449] **A.e.**, s. 3.

[450] **A.y.**

faaliyetlerini; altıncı istasyondaki mekân, kabare bardaki separe oda, şehvet, eğlence ve gece hayatını; yedinci istasyondaki mekân, Selamet Ordusu Lokali ise, dini öğretileri ve maneviyatı kullanan toplulukları simgelemektedir. Hayatın farklı bir boyutunu temsil eden bu parabolik mekânların her biri, baş oyun kişisinin anlam arayışının duraklarıdır.

6.1.2.3. Oyun Kişileri: Merkezdeki Protagonist ve İşlevsel "*Tipler*"

Görüldüğü üzere, bütün oyun, düşünce öğesine koşut olarak, ana oyun kişisi olan "*Veznedar*"ın çevresinde şekillenmiştir. Bu merkezdeki protagonist, oyunun düşünce öğesini kendi deneyimleri boyunca taşıyan ve ileten en önemli oyun kişisidir. Kapitalist burjuva toplumunun içerisindeki her çalışanı temsil etmektedir; bürokratikleşmiş ve makineleşmiş hayat içerisinde sıkışmış olan modern insanın sesidir. Onun dışındaki oyun kişileri, grotesk sahne tasvirleri ile iletilen, stilize ve işlevsel yardımcı figürlerdir. Oyunun düşünce öğesinin iletiminde gerekli olan toplumsal alanı ve toplumsal rolleri simgelemek üzere oyuna yerleştirilmiş olup, oyundaki işlevleri yalnızca buna koşuttur. Sahneler arası akan bir devamlılıkları veya olay örgüsüne başat etkileri bulunmamaktadır. Tüm sahnelerde okuyucuya eşlik eden, merkezdeki protagonisttir; zaten ziyaret edilen tüm duraklar, onun anlam arayışında yolculuğu üzerindeki duraklardır. Diğer figürler ise "*Veznedar*"ı bu yolculuğu üzerindeki duraklarda karşılayan ve o sahnedeki parabolik mekânının altını çizen, yaşayan simge ve aksesuarlar gibidir. Bankada direktör ve zengin müşteri; otelde hayat kadını olmayan zengin kadın; evde anne, kadın ve kızlar; sporpalasta bahisçiler ve kalabalık; kabare barda maskeli kadınlar; lokalde ise tövbekarlar ve Selamet Ordusu kızı. Her biri, oyunun düşünce öğesine bulundukları duraktan destek vermek üzere konumlanmış simgesel ve işlevsel figürlerdir.

Baş oyun kişisi de dahil olmak üzere, tüm oyun kişileri, karakter özellikleri taşımayan tiplerdir. Karakter özelliği taşımayan bu oyun kişileri ile, bütünsel bir kapsayıcılık sağlanmıştır. Özel isimleri bulunmayan bu evrensel ve anonim tipler ile benzer toplumsal konumlardaki herkesin temsil edilebilirliği sağlanmıştır. "*Veznedar*" isimli oyun kişisi ile modern toplumun kapitalist bürokrasisi içerisinde monotonlaşmış ve makineleşmiş her birey temsil edilir. "*Direktör*" ile kurumların üsleri ve bu bağlamda kapitalist modern toplum temsil edilir. "*Anne*", "*Kadın*" ve kızlar; orta sınıf aile hayatının ev içi alanına konumlanmış kadınlardır. "*Maskeler*" sahte ilişkileri, "*tövbekârlar*" ise

manevi bir çıkış yolu arayanları, "*Selamet Ordusu Kızı*" ise bu duyguları istismar edenleri simgelemektedir... Bu bağlamda tüm oyun kişileri, oyunda, toplumsal konumlarını veya hayata yaklaşımlarını simgeleyecek şekilde yer almıştır; her biri bir sınıfı, bir toplumsal rolü, bir duruşu temsil ektedir. Bu kişilerin, eserin düşünce öğesine koşut olarak, birer karakter değil, bir toplumsal sınıfı veya tavrı temsil eden evrensel ve anonim tipler olmaları sayesinde, oyun kişileri özelindeki çatışmalar dolaylı yoldan toplumsal alandaki sosyal sınıflar veya tutumlar arasındaki çatışmayı temsil etmektedir. Örneğin, bankadaki sahne, aslında, "*Direktör*", "*Bay*", "*Veznedar*" veya "*Kadın*" kişilerinin kendilerine özel ve biricik kişilik özellikleri bağlamında yapılanmaz. Diğer bir deyişle, esas oyun kişileri onlar değil, temsil ettikleri şu kimliklerdir; kapitalist burjuva toplumunun kurumlarındaki güç sahipleri, ekonomik sermaye sahibi olan zenginler, kapitalist bürokrasinin çarkları arasında sıkışmış emekçiler ve toplumsal alanda ikincilleştirilen kadınlar. Bu sayede, karakter boyutluluğunda sunulmayan oyun kişilerinin kişiselleştirilmemiş sınıfsal davranış paternleri ile, olay örgüsünün temsil edilen toplumsal roller bağlamındaki herkes için geçerli olması sağlanmıştır.

6.1.2.4. Dil ve Diyalog Özellikleri: Uzun Monologlar, "*Telegrammstil*" ve Anafor Kullanımı

Oyunun dil ve diyalog özelliklerine bakmak gerekirse, oyun boyunca, uzun monologlar ve kısa kısa telgraf konuşması benzeri, "***Telegrammstil***" adı verilen stildeki cümlelerin ve kelime tekrarlarının biradalığının tezatlığı izlenmektedir.

Uzun monologlar, temelde, eserin düşüncesinin belirleyici noktalarının ana karakterin dilinden verilmesi için kullanılmıştır. Örneğin, üçüncü sahnenin tamamı, "*Veznedar*"ın iç dünyasını açığa çıkaran normal dışı uzunluktaki bir monologdan oluşmaktadır. Bu monolog katatonik bir bilinç akışı şeklindedir. Bu monolog içerisinde, dil yer yer esrik ve bilinç akışını temsil edecek şekilde kuralsız ve tamamlanmamış ifadeler dizimi şeklindedir. Yer yer ise karakterin yeni hayatına dair heyecanını ifade edecek şekilde coşkulu ve liriktir. Bu esrik ve coşkulu stilin iç içe geçmesi, veznedarın geleceğine dair korku ve heyecanın bir arada yansıtılmasını sağlamıştır.

Bu tarzdaki uzun monologların hemen ardından gelen ve kısa kısa ifadelerden oluşan diyaloglar ciddi bir tezat yaratarak ekspresyonist stile hizmet etmiştir. Oyunda, özellikle ikinci ve altıncı duraklarda kullanılan, -ekspresyonist dramada "***Telegrammstil***" adı verilen- kısa, kesikli ve telgrafı andıran konuşmalar; okuyucuya,

kişilerin arasındaki iletişim bozukluğunu ve konuşmanın anlamsızlığını hissettirmeye hizmet etmiştir. İkinci durakta, "*Veznedar*"ın zimmetine para geçirdikten sonra birlikte kaçmak için yanına gittiği kadının kendi kafasında yarattığı bir yanılgıdan ibaret olduğunu kavratan diyalog, iki kişinin zihinlerinin uyumsuzluğunu ortaya koymaya hizmet edecek şekilde "***Telegrammstil***" ile yazılmıştır:

"[VEZNEDAR]: Altmış bin!
[BAYAN]: Ne münasebet?
[VEZNEDAR]: O benim bileceğim iş.
[BAYAN]: Nasıl olup da ben…
[VEZNEDAR]: Hadi yola çıkıyoruz.
[BAYAN]: Nereye?
[VEZNEDAR]: Huduttan dışarı…
[…]
[BAYAN]: Ben kasa dairesine girdim…
[VEZNEDAR]: Sıkılmadan…
[BAYAN]: Maksadım…
[VEZNEDAR]: Denediniz.
[BAYAN]: Aradım.
[VEZNEDAR]: Sahte mektubunuzu takdim ederken bankayı dolandırmayı…"[451]

Aynı duraktaki şu kısım da iletişim bozukluğu ve anlamsızlığı vurgulayan kesikli telegraf stilinin kullanımına örnek teşkil etmektedir:

"[VEZNEDAR]: Kasaya elimi uzattım…
[BAYAN]: Daha fazlası beni ilgilendirmez.
[VEZNEDAR]: Bankayı soydum…
[BAYAN]: Bay, beni rahatsız ediyorsunuz?
[VEZNEDAR]: Şimdi siz…
[BAYAN]: Ne yapmalıyım?
[VEZNEDAR]: Şimdi siz herhalde!!
[BAYAN]: Gülünç."[452]

Tekrar eden kelime ve ifadeler (**anafor kullanımı**) ise, oyunun dil ve diyalog özelliklerinde göze çarpan bir diğer unsurdur. Bir yazınsal araç olan anafor, spesifik kelimelerin veya ifadelerin tekrarını içermektedir. Ekspresyonist dramada, anafor kullanımı, hem eserin seyircinin bilinçdışına etkisini daha imkanlı kılmaya hem de anlamsızlık ve iletişimsizlik halinin anlatımını güçlendirmeye katkıda bulunmaktadır. Örneğin, kabare bardaki sahnedeki şu pasajda, "*Maske*" adı verilen kadınlarla kurulan ilişkinin sahteliğinin anlatısında kelime tekrarından yararlanılmıştır:

[451] **A.e.**, s. 21-23.

[452] **A.e.**, s. 26.

"[MASKE]: (*Masanın etrafında koşarak*) Şampanya! (*Her iki kadehteki şampanyaları ağzına döker, kanepeye düşer.*) Şampanya!
[VEZNEDAR]: (*Yeniden kadehi doldurarak*) Mayi halinde barut. Kamuflajlı gövdeni doldur!
[MASKE]: (*İçer*) Şampanya!
[VEZNEDAR]: Bataryalar mevzie girdi; ve ateşe hazırlandı.
[MASKE]: Şampanya!
[VEZNEDAR]: (*Şişeleri bir tarafa kaldırarak*) Boş. […]
[MASKE]: Şampanya."[453]

Ancak oyunda anlatım, yalnızca monologlar, telgraf stilini benimseyen ve yer yer tekrarlar içeren dil ve diyalog kullanımı ile sınırlı değildir; ekspresyonist dramada yoğunlukla uygulanan şekilde, anlatımda sözün ötesine geçilmiştir.

6.1.2.5. Anlatımda Sözün Ötesine Geçiş ve Simgesel Anlatım

Oyunda, söz ile neredeyse eşit yoğunlukta sözsüz oyun ve simgesel anlatım bulunmaktadır. Öyle ki, geleneksel oyunlarda muhakkak söz ile iletilen önemli kısımlar bile bu oyunun içerisinde yazarın sahne direktiflerinde kâh oyuncunun sözsüz oyunuyla kâh nesne ve ışığın simgesel kullanımıyla aktarılmak üzere not edilmiştir. Örnek vermek gerekirse, birinci istasyonun başında, küçük burjuvanın makineleşmiş ve materyalist değerlere koşut çalışma hayatı, sözsüz bir oyunla anlatılmak üzere yazar tarafından uzun bir sahne direktifi şeklinde verilmiştir:

"Gişenin içinde Veznedar; ve masa başında yazı yazmakta olan muavin (memur). Hasır kanepede oturmakta olan şişman bir erkek, kısa kısa öksürür gibi yaparak boğaz temizler. Sağdan biri dışarı çıkar. Gişenin önündeki odacı arkasından bakar. Veznedar, gişeye eliyle vurur. Odacı, kağıdını bekliyen ele, çabucak uzatır. Veznedar, bir şeyler yazar, gişenin altından para alır, avucuna sayar; sonra gişenin önüne kor. Odacı, paraları gişeden alarak kenara çekilir ve bir bez torbaya boşaltır."[454]

Altıncı istasyon olan kabare barda ise, "*Maske*" adı verilen figürlerin maskeleri kaldırıldığında bambaşka görünen çirkin yüzlerle karşılaşılması ve bir "*maske*"nin eteği kaldırıldığında altından tahta bacağın ortaya çıkması; görünenle ardındakinin zıtlığının ve dönemin sahteleşmiş bireyleri ile ilişkilerinin simgesel bir sözsüz anlatımı niteliğindedir.

Üçüncü istasyonda karlı arazideki ağaç dallarının, son durakta ise Selamet ordusu lokalindeki avizenin bir iskelete benzeyen görüntüsü, "*Veznedar*"a, her iki

[453] **A.e.**, s. 58-59.

[454] **A.e.**, s. 3.

seferde de ölümü simgeler ve anlam arayışında son durağının ölüm olduğunu duyumsatır. İlkinde bu imge, yazarın şu sahne tasviri ile esere aktarılmıştır:

> "[Veznedar'ı kastederek] Şapkası başından uçmuştur. Orkan, dallardaki karı süpürmüştür. Uçlarda kalan kar artıkları, sırıtan dişleriyle bir insan iskeleti manzarasını alır. Kemikten bir el şapkayı tutar."[455]

İkincisinde ise, bu kez avizenin telleri ile oluşan ölüm imgesi şu sahne direktifleri ile tasvir edilmiştir:

> "Kız, polisin dediğini yapar. Bir lambadan maada, avizedeki tüm lambalar söner. Bu tek lamba avizenin parlak tellerini o suretle aydınlatır ki, bunlar bir insan iskeleti meydana getirmiş görünürler."[456]

Bu sahnenin devamında, "*Veznedar*"ın açık kolları ile perdenin üzerindeki haç imgesinin üzerine düşerek ölmesi de İsa'nın çarmıha gerilme imajını simgeleyen bir sözsüz anlatım niteliğindedir. Bu sırada "*Veznedar*"ın ağzından işitilen son sesler olan "***homo***" ve "***ecce***", (Tr.: "*İşte", "insan*") sesleri de İsa'nın çarmıha gerilmesine bir atıf yapıldığı hususunda simgesel anlatımı desteler: (Bunlar, Hristiyan inanışına göre, İsa'nın ölümünün ardından söylenen sözlerdir.)

> "Veznedar, perde üzerine dikilmiş haça karşı kollarını açarak yere yığılmış bir haldedir. Ahlayışları "ekze" der gibi… Oflayışları "homo" der gibi duyulur."[457]

Simgesel anlatımın ön plana çıktığı bir diğer anlatım durağı, "*Veznedar*"ın karla kaplı arazide banka çalışanı kimliğinden kopuşunu simgeleyecek şekilde manşetini sökmesidir. "*Manşet*" kurum çalışanı olmayı simgeleyen bir aksesuar olarak anlatıma yerleştirilmiş olup, "*Veznedar*"ın bunu söküşü, çalışma hayatından ve orta sınıf beyaz yakalı konumundan ayrılıp, ekonomik sermaye sahibine dönüşümünü simgelemektedir:

> "[VEZNEDAR]: (*Yumuşamış olan manşetlerini sıyırır.*) […] (*Düğmelerini açarak manşetleri fırlatıp atar.*) Vazifesi bitti. İşte orada yatıyor. Çamaşırda yeriniz boş

[455] **A.e.**, s. 31.

[456] **A.e.**, s. 79.

[457] **A.e.**, s. 80.

kalacak. Çamaşırlıktan şikayet yükselecek: Bir çift manşet noksan. Çamaşır kazanında katastrof. Kıyamet!"[458]

Bu simgesellik, dördüncü istasyonda Veznedar'ın giyiminin değişiminde de anlatım bulmuştur: "*Veznedarın üstünde frak, başında silindir şapka, ayağında rugan iskarpinler vardır; sakalı sivriltilmiştir. Saçı derin ayrıktır.*"[459]

6.1.3. Dönem Değerlendirmesi: Sübjektif Dönem Draması (Anlam Arayışı ve Burjuva Toplumu Eleştirisi)

"***Von Morgens bis Mitternachts***", ekspresyonist dramanın birinci dönemine ait bir eserdir. Ekspresyonist dramanın birinci dönemi, tezin beşinci bölümünde sunulduğu üzere, akımın dramadaki başlangıcından 1. Dünya Savaşı'na kadar geçen süre ile karakterize olmuştur. Bu dönemde yazılan eserler, bireysel hezeyanları, başkaldırıyı ve anlam arayışını konu etmekte olup, sübjektif niteliktedir. "***Von Morgens bis Mitternachts***"ta iç hezeyanlarına, mevcut yaşantısına başkaldırısına ve anlam arayışına tanık olduğumuz oyun kişisi "*Veznedar*"dır. Eserde, küçük bir şehir olan "*W*"daki bir bankada çalışan "*Veznedar*"ın günün birinde, yüklü miktarda para çalarak büyük bir şehir olan "*B*"ye gitmesi ve buradaki para karşılığında satın alabileceği anlam ve değerler arayışı konu edilmiştir. Bu bağlamda, birey ve onun arayışlarını sunan bu eser yazım tarihiyle [1912] olduğu kadar, düşünsel içeriğiyle de ekspresyonist dramanın birinci dönemiyle karakterize olmuştur. Oyun, olay örgüsü ve peşinden gidilen düşünce bağlamında, bireyin anlam arayışı üzerine kurgulanmıştır.

Bu söz konusu sübjektif ve birey temelli birinci dönem eserlerinde bir toplumsal ton varsa o da bireyin içerisinde yer aldığı modern burjuva toplumu eleştirisidir. Bu eleştiri, temelde, kapitalist, endüstrileşmiş ve kentleşmiş burjuva toplumunun ekonomik çekişmeciliğine, ahlaki yozlaşmışlığına, kaotik yaşam hızına yöneltilmiştir. Bu toplumsal alan içerisinde gitgide mutsuzlaşan ve umutsuzlaşan bireyin iç hezeyanları ve arayışları konu edilir. "***Von Morgens bis Mitternachts***"ta toplumsal eleştiri tam olarak bu unsurlar bağlamında kurgulanmıştır. İlk elden, modern toplumun küçük şehirlerine kadar nüfuz etmiş olan kapitalist burjuvazinin çalışma hayatı;

[458] **A.e.**, s. 28-29.

[459] **A.e.**, s. 45.

"*Veznedar*"ın küçük şehir "*W*"daki bankada makineleşmiş bir otomata benzer çalışma hayatının sunumuyla eleştirilmiştir. Daha sonra ev içi hayatı, küçük burjuva ailesinin yaşantısının güvenli ve belirli olanaklara sahip fakat monoton ve standardize edilmiş bir döngü içerisine saplanmış haldeki sunumu ile eserin diğer bir eleştiri durağı olmuştur. Kadının toplumsal alanda ikincilleştirilmesi ise eserdeki eleştirel unsurlardan bir diğeridir. Hem bankadan parasını tahsil etmek isteyen kadına yöneltilen cinsiyetçi yaklaşım üzerinden hem de "*Veznedar*"ın ev hayatında ev-içi alana konumlanmış olan ailesi ("*Anne*", "*Kadın*" ve kızlar) üzerinden, dönemin toplumsal alanında ön planda olan cinsiyetler arası ayrıştırmanın eleştirel bir sunumu ile karşılaşılmaktadır. İlerleyen durakların her birinde, yine modern burjuva toplumu bir boyutuyla eleştiriye maruz bırakılmıştır: Sporpalas'ta elit sporlarla ilgilenen zümrenin karşısına konumlanan orta sınıf burjuvanın bu konudaki bilgisizliğinin altı çizilmiş; kabare barda insan ilişkilerinin sahteleşmesi; Selamet Ordusu Lokali'nde ise dini ve manevi duyguların sömürüsüne dikkat çekilmiştir.

6.1.4. Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve Bağlamında Değerlendirme: "*Yabancılaşma*", "*Rasyonalizasyon*" ve "*Demir Kafes*"

"***Von Morgens bis Mitternachts***", 20. yüzyıl başındaki Avrupa toplumunun bir bileşeni olan Alman coğrafyasının bir ürünü olup; bu toplumsal arkaplan, tezin birinci bölümünde kavramsal ve kuramsal çerçeve bağlamında sunulan "*modern toplum*" karakterini taşımaktadır. Bu bağlamda, kapitalistleşme, endüstrileşme, kentleşme gibi bir dizi modernite bileşeninin inşa ettiği "*modern toplumun*" bireyler düzlemindeki etkilerinin sosyal bilimsel yaklaşım çerçevesi ile ele alınması ve anlaşılması, söz konusu dönemin oyunlarının incelenmesine katkı sağlayacaktır. Tezin kavramsal ve kuramsal çerçevesinde, üç öncü sosyal bilimcinin, "*modern toplumun*" bireyler düzlemindeki etkisine ilişkin bir yaklaşım yaratan kavram ve kuramlarına yer verilmiştir. Bunlar, sırasıyla, Karl Marx'ın "*yabancılaşma*" kuramı; Emile Durkheim'ın geleneksel toplum ile modern toplum arasındaki ayrımı ve "*anomi*" kavramı ve Max Weber'in modern topluma ilişkin "*rasyonalizasyon*" kuramı ile "*demir kafes*" benzetmesidir. "***Von Morgens bis Mitternachts***" isimli eserin alımlanmasına katkı yaratacak sosyal bilimsel bir katman yaratmada Karl Marx ile Max Weber'in kavram ve kuramlarından yararlanılacaktır.

Karl Marx'ın modern toplumdaki bireyin sorunlarının temeline yerleştirdiği sınıf çatışması ve buna ilişkin "*yabancılaşma*" kuramı, "***Von Morgens bis Mitternachts***" isimli oyunun alımlamasında kullanılmaya elverişli bir sosyal bilimsel bir yaklaşımdır. Öyle ki, oyunda, olay örgüsünün temelinde yer alan ana oyun kişisi "*Veznedar*"ın iç hezeyanlarının ve olay örgüsünü başlatan eski yaşantısıyla bağlarını koparark bir anlam arayışına girişmesinin temelindeki itkiyi yaratan temelde modern toplumdaki bireyin "*yabancılaşması*" bulunmaktadır.

Marx, kapitalist üretim biçimleriyle karakterize olmuş modern endüstri toplumunda, insanın dört çeşit "*yabancılaşmaya*" maruz kaldığından bahsetmiştir. Bunlar, -tezin birinci bölümünde açıklandığı üzere- bireyin ürettiği ürüne yabancılaşması, bireyin üretim sürecine yabancılaşması, bireyin türsel varlığına yabancılaşması ve bireyin diğer insanlara yabancılaşmasıdır. Marx'a göre, üretim bandı gibi endüstriyel araçlar ve kapitalist süreçlerle karakterize olmuş modern yaşantıda, geleneksel yaşam biçimindeki yaratıcı ve sosyal emek ve üretim kavramları köklü bir dönüşüme uğramıştır. Modern kapitalist toplumdaki birey, artık kendi özgür iradesi ve yaratıcılığı ekseninde, diğer insanlarla sosyal bir edim içerisinde üretmemektedir. Modern toplumda üretim, kişinin kendine ait olmayan bir üretim çıktısını, tamamen rasyonel ve asosyal biçimde üretmesini, bu çıktının ise kapitalist sermaye sahiplerinin himayesinde oluşunu içermektedir. Bu bağlamda kişi, hem ürettiği ürüne, hem üretim sürecinin kendisine, hem çalışma arkadaşları bağlamında topluma, hem de yaratıcı üretimden koparılmasıyla insani özüne yabancılaşmıştır.

Bu "*yabancılaşma*" hali, "***Von Morgens bis Mitternachts***" isimli eserde çeşitli sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Kapitalist üretim ve ekonomi biçimlerinin simgesel bir anlatım durağı olarak bir bankada geçen ilk sahnede, emek verenin üzerinde çalıştığı ürüne (bu örnekte direkt olarak paranın kendisine), üretim sürecine, çevresine ve türsel özüne "*yabancılaşması*" söz konusudur. Baş oyun kişisi "*Veznedar*", bankada işlem yaptığı sırada eline düzenli olarak yüklü miktarda para geçmesine rağmen, bu miktar para üzerinde hak sahibi olmayan bir banka memurudur. Bu bağlamda, Marx'ın "*yabancılaşma*" kuramı bağlamında ele alındığında; işlem yaptığı ürünün kendi zimmetine ait olmamasıyla ürüne "*yabancılaşmış*" bir emekçidir. "*Veznedar*", sınıflı bir toplum yapısındaki Marx'ın iki temel toplumsal sınıfından emeğini mübadeleye sokan taraftadır; diğer tarafta ise

kapitalist sermaye ve üretim araçlarının sahipleri bulunmaktadır. Bu sınıfın zenginliği, üretimden elde edilen artı değere dayanmaktadır. Bu artı değer, üretilen ürün ile ona biçilen değer arasındaki eşitsizlikten kaynaklanmaktadır. Bu Marksist üretim ve sermaye ilişkisi, oyunda "*Veznedar*"ın dilinden de ifade edilmiştir. "*Veznedar*"ın oyunun sonuna doğru, -farklı duraklardaki, parasının karşılığında satın alabileceği anlam ve değerler peşindeki yolculuğunun sonunda-, ne kadar çok parası olursa olsun asla parasının tam karşılığını alamayacağını kavradığı noktadaki ifadesi, Marx'ın sözünü ettiği, kapitalist ekonomideki kârın yaratılmasını imkanlı kılan, ürün ile artı değer arasındaki muazzam uçuruma işaret etmektedir:

> "[VEZNEDAR]: Dünyanın bütün kasalarından alınmış bir para ile herhangi bir kıymetli şey satın alınamaz. Ödendiğinden daha az şey satın alınır ve ne kadar fazla ödendiyse eşya o kadar az olur."[460]

Oyunda, Marksist "yabancılaşma" kuramının üretim sürecine, diğer kişilere ve insanın insani özüne yabancılaşması boyutları ise daha ilk sahnede anlatım bulur. Banka içerisinde çalışanlar, insani vasıflarını kaybetmiş, otomatikleşmiş, iletişimsiz makineler gibi tasvir edilmiştir. Üretim süreci o kadar otomatikleşmiştir ki, kişiler, belli kurallar çerçevesinde bir döngünün içerisinde hareket eden makineler gibidir. Marx'ın üretim bandı bu kez bir bankanın kasa dairesidir. Elden ele alınıp verilen kağıtlar, basılan mühürler, sayılan paralar ve bu sırada birbiriyle iletişim kurmayan çalışanlar… "*Veznedar*"ın karlı kaplı arazide dile getirdiği eleştiri işte insanın bu mekanikleşmesine yöneltilmiştir:

> "[VEZNEDAR]: Şu insan elbette bir harikadır. Mekanizm menteşeler içinde… Gürültüsüzce hareket ediyor. Birdenbire kabiliyetler keşfedildi; ve süratle faaliyete geçti. […] Kütleleri öyle alabora ediyor ki, onları toz duman gibi savuruyor."[461]

Marksist yaklaşıma göre, ürüne, üretim sürecine, birbirine ve kendi özüne "*yabancılaşmış*" bu modern insan, sosyolog Max Weber'e göre, modern toplumda hayatın her alanının olduğu gibi çalışma ortamının da yüksek düzeydeki bürokratikleşmesi ve rasyonalizasyonundan kaynaklanan bir "*demir kafes*" içerisindedir.

---

[460] **A.e.**, s. 77.
[461] **A.e.**, s. 28.

Weber, modern toplumun bireye etkisi bağlamındaki görüşlerinde, modern hayatın rasyonalizasyon ve bürokratikleşme ile karakterize olduğunu; bireyin bu bağlamdaki kapitalist, rasyonel ve faydacı kuralların "*demir kafesi*" içerisinde olduğunu ifade etmiştir. "***Von Morgens bis Mitternachts***"taki "*Veznedar*" isimli oyun kişisi tam olarak böyle bir "*demir kafes*" içerisindedir. Bu kafes içerisinde otomatikleşmiş iş döngüsünü gerçekleştirirken bir kadının ten temasıyla irkilerek insani özüyle bağlantı kurar ve hayatını değiştirmek üzere tetiklenir. Oyunda, modern hayatın Weberyan rasyonalizasyonu ve bürokratikleşmesi ile insan davranışının buna bağlı makineleşmesinin anlatım bulduğu şu bölüm dikkat çekmektedir:

> "Solda: gişe ile üzerinde "Direktör" yazılı bir kapı. Ortada: "Çelik kasalar dairesine gider" yazılı kapı. Sağda: bariyerin arkasında, dışarı çıkma kapısı. […] Gişenin içinde veznedar; ve masa başında yazı yazmakta olan muavin (memur). […] Sağdan biri dışarı çıkar. Gişenin önündeki odacı arkasından bakar. Veznedar, gişeye eliyle vurur. Odacı, kağıdını bekliyen ele, çabucak uzatır. Veznedar, bir şeyler yazar, gişenin altından para alır, avucunda sayar; sonra gişenin altından para alır avucunda sayar; sonra gişenin önüne kor. Odacı, paraları gişeden alarak kenara çekilir ve bir bez torbaya boşaltır. […] Veznedar, sabırsızlıkla elini gişeye vurur. […] Veznedar, elini gişeye vurur.
> [BAYAN]: (el çantasını açar, bir zarf çıkarır ve veznedara verir.) Üç bin rica ediyorum.
> (Veznedar zarfı evirip çevirir ve geri uzatır.)
> [BAYAN] (Maksadı anlamış görünerek) Pardon. (Zarftan mektubu çıkarır ve ona verir.)
> (Veznedar aynı şekilde davranır.)
> [BAYAN] (Katlanmış kağıdı açar.) Lütfen üç bin.
> (Veznedar, kağıda bir göz gezdirir ve muavinin önüne kor. Muavin ayağa kalkar; üzerinde "Direktör" yazılı kapıdan çıkıp gider.)
> […]
> (Veznedar, para saymakla meşgul olur.)
> [BAYAN]: Paraları banknot olarak vermenizi rica ederim.
> (Veznedar, eğilmiş vaziyette beklemektedir.)[462]"

Bu pasaj adeta bürokratikleşmiş ve insani iletişimden eser kalmamış bir çalışma hayatının ve modern toplumun yabancılaşmış ve makineleşmiş insanının sözlü ve sözsüz anlatımını içermektedir.

[462] **A.e.**, s. 3-4.

6.2. "*DRAUßEN VOR DER TÜR*" (W. BORCHERT)

Bu bölümde, Alman ekspresyonist dramasının tezin beşinci bölümde önerilen dönemlerinden ikinci (toplumsal) döneme ait bir eser olan "***Draußen vor der Tür***"[463] [Tr.: "*Kapıların Dışında*"] isimli oyun incelenecektir.

Wolfgang Borchert, Alman ekspresyonist dramasının belki de en geç örneğini vermiş olan oyun yazarıdır. Bu bağlamda, 1947 tarihli eseri ***"Draußen vor der Tür"***, ekspresyonist akımın Alman dramasındaki evrimini gözlemlemede, akımın ilk eserlerinden olup birinci (sübjektif) dönemi temsil eden 1912 yazım tarihli "***Von Morgens bis Mitternacht***"ın ardından ikinci (toplumsal) dönemi temsil eden inceleme durağı olarak seçilmiştir.

"***Ein Stück, das kein Theater spielen will und kein Publikum sehen will***" [Tr.: "*Hiçbir Tiyatronun Oynamak, Hiçbir Seyircinin İzlemek İstemediği Oyun*"] alt başlıklı oyun, 1946'da yazılmış ve 1947'de **Rowohlt Verlag** tarafından yayınlanmıştır. Literatüre göre, bu oyunun yazımı, Borchert'in kişisel savaş deneyimine ilişkindir.

Oyunda, baş oyun kişisine "***Beckmann***" adı verilmiştir. Oyun, 2. Dünya Savaşı'nın bitiminde üç sene kaldığı Rus cephesinden binbir zorlukla memleketine dönen 25 yaşındaki bir genç bir asker olan "***Beckmann***"ın burada karşılaştığı olumsuz tablo neticesinde intihara girişmesi ile başlayarak, ikinci defa yaşamayı denemek üzere Elbe Nehri tarafından kıyıya vurulmasını takiben yaşama tutunabileceği bir dizi istasyonu ziyaret etmesini içermektedir.

Sıradaki altbaşlıklarda, sırasıyla yazar hakkında bilgi verilecek, oyunun düşünce öğesi çevresinde inşa olan yapısal özellikleri incelenecek, dönem değerlendirmesi ile tezin kavramsal ve kuramsal çerçevesi bağlamındaki incelemesi sunulacaktır. İncelemede sunulan alıntılarda, eserin "*Kapıların Dışında*"[464] isimli Türkçe çevirisinden yararlanılacaktır.

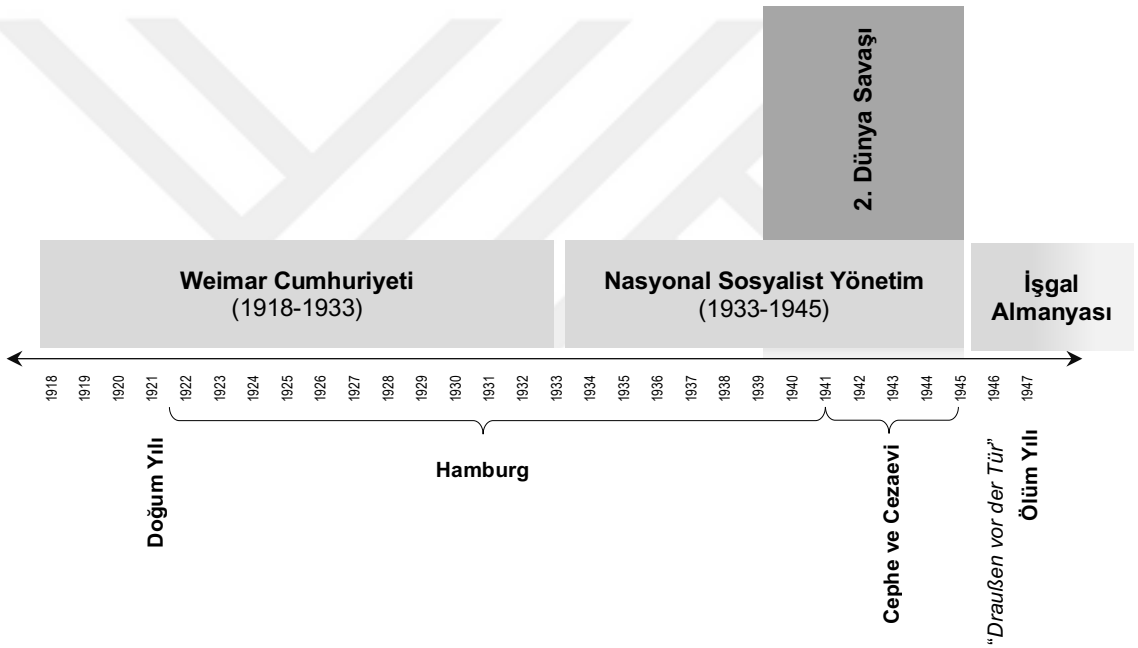
---

[463] Wolfgang Borchert, **Draußen vor der Tür**, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1947.

[464] Wolfgang Borchert, **Kapıların Dışında**, Çev. Behçet Necatigil, İstanbul, Can Yayınları, 2017.

6.2.1. Yazar Hakkında

Wolfgang Borchert (1921-1947), 26 yıllık kısa hayatında yalnızca bir adet drama ["***Draußen vor der Tür***"] yayınlayabilmesine rağmen, bu eserin üst düzey ekspresyonist niteliğiyle Alman ekspresyonist dramasının en önemli yazarlarından biri sayılmıştır. Eseri incelemeden evvel, bu genç yazarı böylesi bir oyunun yazımına sevk eden arkaplanı hakkında bilgi sahibi olmak gereklidir. Yazarın hayatındaki önemli duraklara ilişkin bu bilgiler sıradaki altbaşlıklarda sunulmuş olup aşağıdaki çizim bu bilgilerin görsel takibine yönelik olarak çalışılmıştır:



Şekil 6.4. Wolfgang Borchert'in Hayatının Önemli Durakları

6.2.1.1. Hamburg (1921-1941)

Borchert, 1921'de Hamburg'da doğmuştur. Biyografisinde ifade ettiğine göre, babası bir öğretmen, annesi ise yazardır. Hamburg'da ilk ve orta okulu bitirdikten sonra iki sene bir kitapçıda çalışmış ve bir yandan oyunculuk eğitimi almıştır. 17 yaşına geldiğinde ise, gazete ve dergilerde şiirleri yayınlanmaya başlamıştır.[465]

[465] Wolfgang Borchert, **Allein mit meinem Schatten und dem Mond: Brife, Gedichte und Dokumente**, Ed. Gordon J. A. Burgess, Michael Töteberg, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1996, s. 19.

6.2.1.2. Cephe ve Cezaevi (1941-1945)

1941 yılına gelindiğinde Borchert henüz oyunculuk sınavlarını tamamlayarak Lüneburg'daki Doğu Hannover'daki bölge tiyatrosuna katılmıştır ki, aynı yılın Haziran ayında 1945'in Nisan ayına kadar sürmek üzere askere alınmıştır. Askerde, kendi anlatımıyla, yaralanmış, donma tehlikesi geçirmiş ve Rusya'da ömrü boyunca devam edecek bir tür sarılığa yakalanmıştır.[466] Bu süre zarfında yalnızca cephede kalmamış; silahlı kuvvetlere, devlete ve Nazi partisine karşıtlık suçundan toplam 17 ay olmak üzere iki hapis cezası çekmiştir. 1942'de ise idam cezası istenmiştir. Bu süreç, "*Kapıların Dışında*" isimli Türkçe çevirinin başında yer alan biyografisinde şu şekilde aktarılmıştır:

> "İkinci Dünya Savaşı sırasında askere alınarak gönderildiği Rusya Cephesi'nde ağır yaralandı. Nasyonal sosyalizme karşı görüşlerinden ötürü tutuklandı, difteri ve sarılığa yakalanmış olmasına karşın sekiz ay cezaevinde tutuldu, daha sonra da yeniden cepheye gönderildi. Çürüğe ayrılacağı sırada bir daha tutuklandı ve bu kez dokuz ay hapis yattı."[467]

6.2.1.3. Savaş Sonrası Sanatsal Üretim ve Ölüm (1945-1947)

Borchert, 2. Dünya Savaşı'nın sonlandığı 1945 yılında serbest kaldığında, memleketi Hamburg'a dönmüş ve kabarelerde çalışmış ve Hamburg Devlet Tiyatrosu'nda reji asistanlığı yapmıştır.[468] Daha sonra ise "***Die Komödie***" tiyatrosuyla çalışmaya başlamıştır.[469] 1945'in Ekim ayına gelindiğinde ise sağlığı bozulmaya başlamış ve İsviçre'de hastaneye yatmıştır. Kendisinin kaleme aldığı biyografisinde, bu hastalığı takiben, 1947 Eylül'üne kadar radyoda dört kez yayınlanan ve 6 tiyatro tarafından gösterime sunulan bir oyun yazdığını aktarmıştır.[470] Bahsettiği oyunu, "***Draußen vor der Tür***"dür. Ayrıca "***Hamburgische Bücherei***" yayıneviyle birlikte, daha önce "***Die Fähre***", "***Der Ruf***", "***Der Horizont***", "***Das Karussell***" gibi çeşitli

---

[466] **A.y.**

[467] Wolfgang Borchert, **Kapıların Dışında**, Çev. Behçet Necatigil, İstanbul, Can Yayınları, 2017, s. 7.

[468] **A.e**., s. 7.

[469] Wolfgang Borchert, **Allein mit meinem Schatten und dem Mond: Brife, Gedichte und Dokumente**, Ed. Gordon J. A. Burgess, Michael Töteberg, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1996, s. 19.

[470] **A.y.**

dergilerde yayınlanmış olan şiir ve öykülerinin derlemesini yayınlamıştır.[471] Ve ölümünden [Kasım 1947] hemen önce kaleme aldığı biyografisinde [Eylül 1947], öykülerinin ikinci cildini, oyununu da yayınlayan **Rowohlt Verlag** tarafından yayınlayacağını kaydetmiştir.[472] Yazarın savaştan eve dönüşünü takip eden iki yıllık kısıtlı ama verimli sanatsal üretim dönemi ve 26 yaşında gelen ölümü, "*Kapıların Dışında*" isimli Türkçe çevirinin başında yer alan biyografide şu şekilde aktarılmıştır:

> "Sağlığının giderek kötüleşmesi üzerine İsviçre'ye gönderildi, yatırıldığı bir hastanede henüz 26 yaşındayken 20 Kasım 1947 günü öldü. Fener, Gece ve Yıldızlar adlı şiir kitabını 1946'da, ilk öykü kitabı Karahindiba'yı ise 1947'de yayımladı. Kapıların Dışında adlı tek oyununu 1946 sonlarında tamamladı. İkinci öykü kitabı Bu Salı'yı (1947) hazırladı. Ne var ki, hem oyununun hem de bu kitabının basılması, yapıtlarının çeşitli dillere çevrilmesi ve rekorlar kırarak satması hep ölümünden sonra gerçekleşti."[473]

6.2.2. Yapısal ve Düşünsel İnceleme

Bu başlık altında, "***Draußen vor der Tür***" isimli eserin yapısal ve düşünsel özellikleri incelenecektir. İncelemede, tezin üçüncü ve dördüncü bölümünde sunulan, ekspresyonist dramanın düşünsel ve yapısal özellikleri izlek edinilmiştir. "*Stationendrama ve Düşüncenin Örgüsü"*, "*Rüya Atmosferi*", "*Zamansallığın ve Mekânsallığın Kırılması ve "Parabolik Mekân""*, "*Oyun Kişileri: Merkezdeki Protagonist, İşlevsel "Tipler" ve Diyalektik Figür "Öteki""*, "*Dil ve Diyalog Özellikleri: Uzun Monologlar ve Anafor Kullanımı*" ve "*Simgesel Anlatım: Simgesel Konuşma Özellikleri, "Kapıların Dışında", "Gaz Maskesi Gözlüğü""* başlıklarında, sırasıyla; oyunun formu ve olay örgüsü, rüya atmosferi ve düş dramaturjisi, zaman ve mekân özellikleri, oyun kişileri, dil ve diyalog özellikleri ve simgesel anlatım özellikleri üzerinde durulacaktır.

6.2.2.1. "*Stationendrama*" ve Düşüncenin Örgüsü

"***Draußen vor der Tür***" ekspresyonist oyun yazımının Türkçe'de "*istasyonlar/duraklar tekniği*" anlamına gelen "***Stationentechnik***" isimli tekniğiyle **Stationendrama** formunda inşa edilmiş olup; **giriş pasajı, ön oyun**, **rüya sahnesi**,

---

[471] **A.e**., s. 20.

[472] **A.y.**

[473] Wolfgang Borchert, **Kapıların Dışında**, Çev. Behçet Necatigil, İstanbul, Can Yayınları, 2017, s. 7.

bir sahne ve biri oyunun öncesine konumlanmış olan **beş istasyondan oluşmaktadır**. Her istasyon, tıpkı diğer oyunda olduğu gibi, eserin düşünce öğesini besleyen bir boyutun stilize bir ifadesi maiyetindedir. Metin, birbirinin içerisinden doğan gerçekçi sahneler yerine, ana oyun kişisinin deneyimlediği, eserin düşünce öğesine ilişkin sekansların sıralanmasından oluşmuştur ve bu bağlamda, oyunun istasyonlar boyunca süren düşünce öğesinin sunumunu içermesini vurgulamak adına, başlıkta "*olay örgüsü*" yerine "*düşüncenin örgüsü*" ifadesi tercih edilmiştir.

Oyun, **ekspresyonist Stationendrama**'nın son örneklerinden biridir. Bir ön oyun, bir rüya sahnesi ve baş oyun kişisi "*Beckmann"*ın oyun boyunca ziyaret ettiği beş istasyondan oluşmaktadır. İstasyonlardan her biri farklı bir mekânları içermektedir. ("*Kız*"ın evi, "*Binbaşı*"nın evi, kabare…) Her bir istasyon, savaştan 'eve' dönen baş oyun kişisi "*Beckmann"*ın, vicdanıyla uzlaşma, insanlığa olan inancını yeniden kazanma ve toplumla yeniden entegre olma arayışı üzerindeki duraklardır.

Oyunun yapısı şu şekilde görselleştirilebilir:

	TEK PERDE							
	Giriş Pasajı	**Ön Oyun**	**Rüya Sahnesi**	**1. Sahne**	**2. Sahne**	**3. Sahne**	**4. Sahne**	**5. Sahne**
(1. İstasyon)	-	-	-	-	2. İstasyon	3. İstasyon	4. İstasyon	5. İstasyon

Şekil 6.5. "***Draußen vor der Tür***" İsimli Oyunun **Stationendrama** Yapısı

Şimdi, "***Draußen vor der Tür***" isimli **Stationendrama**'nın bölümlerine ve bölümler boyunca inşa edilen ekspresyonist olay örgüsüne bakalım:

Giriş Pasajı: Eserde, ön oyundan hemen önceki sayfada, niteliği bir başlık ile belirlenmemiş, şiirsel bir girişe benzer bir pasaja yer verilmiş ve burada, oyunun içeriği, olay örgüsü, eserin toplumsal arkaplanı ve yazarın temaya yaklaşımı hakkında okuyucuya ilk elden bilgi veren bir anlatı sunulmuştur. Anlatı şöyle başlamaktadır: "*Bir adam Almanya'ya geliyor.*"[474] (Bu ifade, pasajın içerisinde tekrarlarak şiirsel bir patern oluşturmaktadır.) Anlatıya göre, cephede savaşmış olan "*bir adam*" Almanya'ya

[474] **A.e.**, s. 26.

dönmektedir. Oyunda baş oyun kişisi "*Beckmann*" ismini alacak olan bu kişi; zar zor dönebildiği memleketinde, ne kimsesi ne gidecek yeri ne de yaşanacak bir hayatı kalmış olan, savaş mağduru bir nesli temsil etmektedir. Uzun süre "*yad ellerde*" kalmış olan bu adam, giderken başka, dönüşünde bambaşkadır; hem dışı hem iç dünyasıyla çökmüş, adeta tarla korkuluklarına benzemiştir:

> "Uzun zaman yâd ellerde kalmıştı, bu adam. Çok zaman. Belki haddinden fazla. Adam giderken başka idi, dönüşünde bambaşka. Hani kuşları (kimi de gece vakti insanları) korkutmak için tarlalara bir şeyler konur; adam dışıyla işte tıpkı onlara benziyor. İçiyle de öyle. Adam bin şu kadar gün soğuklarda, ayazda, kapıların dışında bekledi. Para yerine dizkapağını verdi de içeriye öyle girebildi. Bin şu kadar gece soğuklarda, ayazda, dışarılarda bekledi, işte en sonunda yerine yurduna dönebildi."[475]

Şimdi, nihayet ve bin bir zorlukla geri döndüğü memleketi Almanya'da "*yaman bir film*" ile karşılaşacak ve sonunda kendini kendi memleketinde savaş alanında olduğu gibi evsiz, kimsesiz ve aç sokakta bulacaktır:

> "Bir adam Almanya'ya geliyor. Geliyor, yaman bir film seyrediyor. […] sağında solunda daha bunca insanın aynı filmi yaşadıklarını görüyor. Demek gerçek, diye düşünüyor, ne çare, gerçek! Evet, sonunda karnı aç, ayakları üşümüş, kendini tekrar sokakta bulunca bunun pek orta malı, pek beylik bir film olduğunu anlıyor."[476]

Pasajın sonunda ise, "*bir adam*" denen bu kişinin, savaşın vahşetini deneyimleyen ve nihayet evine dönebildiğinde ise kimsesinin kalmadığı ve tüm yaşantısını kaybetmiş olduğu ile yüzleşen herkesi -"*onlardan birini*"- temsil ettiği vurgulanarak, ön oyuna geçilmiştir:

> "Almanya'ya dönen bir adamın, onlardan birinin hikâyesi. Adam, onlardan biri; onlar yurtlarına dönerler, ama evleri barkları kalmamış ki yurtlarına kavuşsunlar. Artık onların yerleri kapıların dışıdır. Onların Almanya'sı dışarısıdır, gece vakti yağmurda sokak. Budur onların Almanya'sı."[477]

Ön Oyun: Ön oyunda, mekân, Elbe Nehri kıyısıdır. Burası, intiharların yükselişte olduğu bir toplumsal bunalım dönemini vurgulayan simgesel bir mekân olarak seçilmiştir. Bu sahnedeki oyun kişileri "*Cenaze Servisi Müdürü*" ve "*İhtiyar Adam*"dır. Bu kişiler, sahnenin yapılanmasına koşut olarak sırasıyla "*Ölüm*" ve "*Allah*"

---

[475] **A.y.**

[476] **A.y.**

[477] **A.y.**

isimlerini alırlar. Sahne, "*Cenaze Servisi Müdürü*"nün, insan ölümünün sıradanlaştığı ve değersizleştiği 20. yüzyılı simgesel bir anlatıyla sunan rutin işleyişi ve konuşmasıyla açılmaktadır. Bu kişi, gerek tavırları, gerek fazlasıyla tok bir karna işaret edecek şekilde sürekli geğirmesi ve hıçkırması, gerek insanların sinekler gibi sapır sapır öldüğü gibi söylemleriyle, İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında insanlığın bunalımının ve insan hayatının değerinin indirgendiği noktanın anlatısını sunmaktadır:

> "[CENAZE SERVİSİ MÜDÜRÜ]: (*Birkaç kere yüksek sesle geğirir.*) Hıkk! Hıkk! Tıpkı… Hıkk! Tıpkı sinekler gibi, sapır sapır. Aha, işte biri. İskelede. Üniformalı da galiba. Evet, sırtında eski bir asker kaputu. […] Yoksa canından bezmiş sürü sürü insanlardan biri mi? Böyleleri vururlar tekmeyi, ortadan çekilirler. Dubanın üstündeki şu adam, bunlardan biri galiba. […] (*Ağır ve boğuk bir sesle geğirir. Karaltı birden kaybolur.*) Hıkk! Vay! Gitti. Suya atladı. […] Hıkk! Birisi ölüyor. Sonra? Sonrası hiç. Rüzgar yine eser. Elbe yine durmadan bir şeyler geveler. Tramvay yine çanlarını çalar. Orospular beyaz ve yumuşak, yine pençelere abanırlar. Bay Kramer öte yana dönüp yine horuldar. Hiçbiri, saatlerin hiçbiri duracak değil ya. Hıkk! Birisi öldü. Sonra? Sonrası hiç! Yalnız halka halka birkaç dalga, onun az önce orada olduğunu ispat eder. Ama bu dalgalar da silinip gitmiştir çarçabuk. Dalgalar geçip gittikten sonra o adam da unutulur, sanki hiç yaşamamış gibi, iz bırakmadan geçer gider."[478]

Ölümü temsil eden ve ölümle beslenen bu oyun kişisinin sürekli olarak geğirmesi ve hıçkırması, içerisinde bulunulan dönemde ölüm sayılarının sınırları aşmış olduğunun ekspresyonist ve simgesel bir anlatısını sunmaktadır:

> "[ALLAH]: […] ölüm, ama yağlanmışsın sen. […] fıçı gibi olmuş, yağ bağlamışsın; keyfin neşen yerinde. […]
> [ÖLÜM]: Ben bu yüzyılda biraz yağ bağladım. İşler iyi gitti. Harp harbi çekti. Sinekler gibi! Ölüler bu yüzyılın duvarlarına sinekler gibi yapıştılar. […]
> [ALLAH]: Ya bu geğirme? Bu iğrenç geçirme?
> [ÖLÜM]: Çok yedim de ondan. Ne varsa sildim süpürdüm."[479]

Geğirme, "*Ölüm*"ün bu dönemde çok hayat yemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Dahası, "*Ölüm*", söylemleri ile, bir insanın hayatına son vermesinin artık bir yankı uyandırmadığı, herkesin ve her şeyin olduğu gibi devam ettiği gerçeğiyle yüzleştirmektedir. İnsan hayatının yitimine üzülmek, insanların trajedisini paylaşmak ve onlarla duygulanmak gibi edimler, bu dönemde artık var olmayan insan tepkileridir. Acının ve vahşetin yoğunluğu insanları adeta uyuşturmuş

[478] **A.e.**, s. 27-28.

[479] **A.e.**, s. 30.

ve kayıtsızlaştırmıştır. Öyle ki, "*Cenaze Servisi Müdürü*", kendini nehre atarak intihar eden adamın ardından işittiği ağlama sesini garipser:

> "[CENAZE SERVİSİ MÜDÜRÜ]: […] Aaa, birisi ağlıyor. Garip şey! İhtiyar bir adam durmuş, ağlıyor."[480]

Bu kişi, önce "*İhtiyar Adam*" olarak isimlendirilen sonra ise "*Allah*" olduğu keşfedilen oyun kişisidir. İnsanlığın geldiği noktaya ve insanlarının tek tek kendini ve birbirini öldürüyor olmasına ağlamaktadır. O artık bir şey yapamamaktadır; çaresizdir:

> "[İHTİYAR ADAM]: (*Sızlanarak değil, içinden sarsılarak.*) Yavrular! Yavrular! Yavrularım!
> [CENAZE SERVİSİ MÜDÜRÜ]: Neye ağlıyorsun, babalık?
> [İHTİYAR ADAM]: Değiştiremiyorum da ondan, ah, değiştiremiyorum.
> […]
> Ah, yavrularım! Onların hepsi benim yavrularım!
> […]
> Artık kimsenin inanmadığı Allah'ım ben.
> [CENAZE SERVİSİ MÜDÜRÜ]: Peki, neden ağlıyorsun? Hıkk! Pardon!
> [ALLAH]: Değiştiremiyorum da ondan. Kendilerini vuruyorlar, asıyorlar, boğuyorlar. Kendilerini öldürüyorlar, bugün yüzlerce, yarın yüz binlerce. Ben, bense değiştiremiyorum.
> […]
> [ALLAH]: Çok fena. Ben artık kimsenin inanmadığı Allah'ın. Çok fena. Değiştiremiyorum, yavrularım, değiştiremiyorum. Fena, fena!"[481]

Sahnenin sonunda, "*Ölüm*"ün şu sözleri ile, az evvel intihar girişiminde bulunan kişinin nezdinde, dönemin insanını intihara sürükleyen çaresizlik hakkında bilgi verilmiştir:

> "[ÖLÜM]: […] Bu gece bu suyun başında duranlar sevdalı çiftler, şairler değil artık. Artık istemeyen ya da bezmişlerden yalnız bir tanesiydi o. Artık aciz kalanlar, gece vakti bir yerlerden kendilerini sessizce suya bırakıverirler. Cump! […] Artık aciz kalmışlardan yalnız bir tanesiydi o; ümitsizlerin büyük yığınından sadece biri… bir tanesi…"[482]

Bir dönemin bir yığın insanını intihara sürükleyen bu 'aciz kalma' ve 'ümitsizlik' halini, oyunun kavramsal ve kuramsal çerçeve bağlamındaki incelemesinde Durkheim'ın "*anomi*" kuramı çerçevesinde yeniden ele alacağız.

---

[480] **A.e.**, s. 28.

[481] **A.e.**, s. 28-29.

[482] **A.e.**, s. 30-31.

Rüya Sahnesi: Ön oyunu rüya sahnesi takip etmektedir. Rüya sahnesinde mekân, bu kez, Elbe Nehri'nin içidir. Bu sahnedeki oyun kişileri "*Elbe*" ve "*Beckmann*"dır. Sahnenin tamamı rüya atmosferi ile karakterize olmuş; bu sayede Elbe Nehri kişileştirilerek diyaloğa katılımı sağlanmıştır. Bu sahnede, ilkin, ön oyunda kendini suya bırakarak intihar eden o kişinin ana oyun kişisi "*Beckmann*" olduğu algılanır:

> "[BECKMANN]: Neredeyim? Allahım, burası neresi?
> [ELBE]: Benim koynumdasın.
> [BECKMANN]: Senin koynunda mı? Sen, sen kimsin?
> [ELBE]: Kim olacağım, St. Pauli'deki iskeleden suya atladığına göre ben kim olabilirm, yavrucak?
> [BECKMANN]: Elbe misin?
> [ELBE]: Ta kendisi. Elbe."[483]

İkili arasında geçen diyalogda, "*Beckmann*"ın ölümle yaşam arasında bir arafta gibidir. "*Elbe*", onun intihar etme sebebini sorar. "*Beckmann*"ı intihara sürükleyen "*yukarıya*" diye ifade ettiği; artık yeryüzündeki hayata ne fiziksel ne de ruhsal olarak dayanamamasıdır:

> "[BECKMANN]: Yukarıya dayanamıyorum artık. Artık kuvvetim kalmadı. Ben uyumak istiyorum. Ölü olmak. Bütün ömrüm boyunca ölü olmak. Ve uyumak. Nihayet rahat bir uykuya kavuşmak. On binlerce gece uyumak. […] Her şey, yukarıda olup biten her şey. Artık açlığa dayanamıyorum. Artık seke seke önüne gelip de yatağımda başka bir erkeğin yattığını görünce topallaya topallaya evimden çıkıp gitmeye dayanamıyorum. Ayak, yatak, ekmek… artık dayanamıyorum, anlıyor musun!"[484]

"*Elbe*" için ise, "*Beckmann*"ın acısı, bunca zorlukla karakterize olmuş bir zamanda intihar etmek için yeterli değildir. İlk fırsatta pes ettiğini düşündüğü "*Beckmann*"ı zor şartlar altında yaşamaya çalışmaya geri gönderir:

> "[ELBE]: […] seni intihar düşkünü sümsük seni! […] Sen sanır mısın ki karın artık seninle oynaşmak istemiyor, topallıyorsun, karnın zil çalıyor diye burada benim eteğimin altına girivereceksin? Cump diye suya atlayıvermekle olup biter mi bu iş? Azizim, aç kalan herkes kendini suda boğmaya kalkışsaydı bu biçare dünya kel bir hamal kafası gibi çıplak kalırdı […] Yağma yok delikanlı! Bu kaçamak ağızları yutmam ben. Bana sökmez bu ağızlar. Sana bir güzel sopa çekmeli yavrucuğum, evet! İstersen altı sene askerlik etmiş ol! Bu işi herkes yaptı. Topallayan bir taraf mı ararsın, çook, hepsinde. […] O biçare ve azıcık hayatını istemem ben. […] Hele önce yaşa! Önce çiğnen bakalım! Hele burnunun ucuna kadar, şuraya kadar dol, ensende boza pişsin hele, yüreğin yüzükoyun yerlerde sürünsün bir; bu işi ancak o zaman tekrar

[483] **A.e.**, s. 31.

[484] **A.e.**, s. 32-33.

konuşabiliriz. […] İntiharının içine edeyim senin! Süt kuzusu! […] Hey gençler! Bu yavruyu Blankenese'ye, tekrar kumların üstüne fırlatın! Yeniden deneyecek, şimdi bana söz verdi. […]"[485]

Rüya sahnesi böylelikle son bulur. "*Elbe*"ye ait yukarıda bir kısmı verilmiş olan bu uzun monologda, içerisinde bulunulan zaman diliminde intihara sebebiyet verecek acı çekme eşiğinin bile ne yükseğe konumlandığı göze çarpmaktadır. Bir diğer dikkat çekici nokta ise, bir önceki inceleme eseri "***Von Morgens bis Mitternachts***" ile ölümle iki kez karşılaşma paterninin bağlamındaki benzeşmedir. "***Draußen vor der Tür***"de ana oyun kişisi "*Beckmann*"ın, can alma yetkisi bağlamında bir anlamda ölümü simgeleyen "*Elbe*" ile tekrar denemeye ve başarısız olma halinde ölüme gitmeye ilişkin yapılan anlaşma; önceki inceleme oyunu olan "***Von Morgens bis Mitternachts***"taki protagonist "*Veznedar*"ın karlı arazide karşılaştığı iskelet görünümü alan ağaç dalları ile geceye doğru yeniden buluşmak üzere sözleşme ile benzerlik taşımaktadır. Her iki oyunda da ölümün oyunun henüz başında duyumsatılması, ölümle kurulan diyalog ve ana oyun kişisinin neticede ölümle sonuçlanacak bir arayış sürecine girmesi bağlamındaki yapısal ve tematik ortaklık ekspresyonist bir motif olarak yorumlanmaya elverişli ve dikkat çekicidir.

İşte bu şekilde, "*Beckmann*", yaşamak üzere yeniden denemeye sevk edilir.

1. Sahne (ve 1. İstasyon Hakkında Bilgi): Ön oyun ve rüya sahnesini beş sahne takip etmektedir. Birinci sahnede mekân, "*Elbe*"nin dalgalarına talimat vererek "*Beckmann*"ı kıyıya vurulduğu Blankenese kıyılarıdır. Bu sahnedeki oyun kişileri "*Beckmann*", "*Öteki*" ve "*Kız"*dır. "*Beckmann*" henüz kendine gelmektedir ki bu sahnede ilk kez sunulan ve oyun boyunca düşünce öğesinin diyalektik sunumunda "*Beckmann*" gibilerin iç dünyasının tersini, -yaşamaya dair olanı- temsil ederek işlevsel görev görecek olan "*Öteki*" isimli oyun kişisiyle karşılaşır:

"[BECKMANN]: Kim var orada? Gece yarısı. Suda. Heyy! Kim var orada?
[ÖTEKİ]: Ben.
[BECKMANN]: Sen mi? Peki kimsin sen?
[ÖTEKİ]: Öteki.
[…]
Dünkü. Daha önceki. Her zamanki. Evet diyen. Cevap veren.
[…]
Benden kurtulamazsın. Benim binlerce çehrem var. Ben herkesin tanıdığı sesim. Ben her zaman var olan ötekiyim. Öteki, cevap veren. Sen ağlarken gülen. Sen yorgunken

[485] **A.e.**, s. 33.

> dürten. […] Kötüde iyiyi, en koyu karanlıklarda lambayı gören iyimserim ben. İnanan, gülen, sevenim ben! Topallayarak da olsa yürüyüp gidenim ben. Sen hayır derken evet diyenim ben!"[486]

"*Öteki*", "*Beckmann*" gibi ince ruhların, acı çekenlerin tersidir; gülüp geçen, hayata devam edendir. Bir anlamda, her insanın içindeki yaşam itkisidir. Ölüm itkisi sınıra ulaşmış "*Beckmann*"ın antitezidir.

"*Beckmann*"ın "*Öteki*" ile diyaloğundan onu intihara sevk eden çaresizliğini yaratan bileşenler anlaşılmaya başlanır. "*Beckmann*" üç yıl kaldığı Rusya cephesinden evine, Almanya'ya, bir gün evvel fiziksel ve ruhsal arazlarla dönmüştür. Diz kapağı alındığından bir bacağı immobilize olmuştur, dolayısıyla topallamaktadır. Savaştan dönüşte nasıl olunursa o haldedir; üşümüş, aç ve yıpranmıştır. Ruhsal olarak ise hem evinden uzakta ve cephede olmanın psikolojik etkisini hem de yanı başında ölen askerlerin ağırlığını taşımaktadır. Bin bir zorlukla memleketine döndüğünde ise karşılaştığı tablo içler acısıdır; Hamburg'da taş üstünde taş kalmamıştır; karşılaştığı şey bir moloz yığınıdır:

> "[BECKMANN]: […] Sonra bu enkaz yığını. Yurdumdaki bu moloz tarlası. Burada, Hamburg'da. O molozların altında bir yerde benim çocuğum yatıyor. Biraz çamur, biraz harç, biraz sıva. İnsan çamuru, kemik harcı. Tam bir yaşındaydı, ben onu görmemiştim bile. Ama şimdi her gece görüyorum. On binlerce taşın altında. Moloz, olup olacağı bir parçacık moloz."[487]

Çocuğunu kaybettiğini öğrenen "*Beckmann*" evine gittiğinde, karşılaştığı yıkım tamamlanmıştır; karısının ona bir yabancıya seslenir gibi yalnızca soyadıyla seslenmesiyle sarsılmış, dahası onun başka bir ilişkisi olduğunu görmüştür:

> "[BECKMANN]: […] ben üç yıl yad ellerde kaldım. Rusya'da. Yurduma dün döndüm. Bu bir felaket oldu. Üç sene az değil, bilirsin. Karım bana Beckmann dedi. Sadece Beckmann. […] eskiden karım olan kadın. O bana, masaya masa der gibi sadece Beckmann dedi. Sonra karımın yanındaki öbür erkek, bana sırıttı."[488]

İşte "*Beckmann*"ı ilk intihar girişimine sevk eden arkaplan ve oyunun -olay örgüsünün öncesine konumlanmış olan- **birinci istasyonu** budur: Eserin olay örgüsü içerisinde yer almayan bu ilk istasyona dair bilgi, çeşitli sahnelerde ana oyun kişisi

---

[486] **A.e.**, s. 34-35.

[487] **A.e.**, s. 37.

[488] **A.y.**

"*Beckmann*"ın anlatımından öğrenilmektedir. "*Beckmann*" uzun süre cephede kaldıktan sonra, yaşamına devam etmek üzere, ilkin, evine gitmiştir. Ancak bu durakta karısının yanında bir adam olduğunu görerek yıkılmıştır. Dahası henüz tanışamadığı çocuğu şehrin işgali sırasında hayatını kaybettiğini öğrenmiştir. Cepheden 'eve' dönüşünde 'kapının dışında' kaldığı ilk durak burasıdır.

"*Beckmann*", "*Dayanamayacağım, diye düşündüm. Kendimi suya atmak istedim*" der; "*Bu çok kolay diyordum: dubadan aşağı. Cump. Tamam. Bitti!*"[489] Ancak Elbe Nehri bile onu ölümde bulacağını düşündüğü dinginliğe kavuşturmayı kabul etmemiş, acılar içerisindeki hayata 'geri fırlatmıştır':

> "[BECKMANN]: […] Rüyamda Elbe'nin beni tükürüp dışarı attığını gördüm. […] Elbe beni istemedi. Hele bir kere daha dene, dedi. Hakkın yok, pek toysun dedi. Senin ufacık hayatının içine edeyim, dedi. İntiharının içine edeyim, diye kulağıma söyledi. […] Hayat güzel dedi. Bense burada, Blankenese kıyılarında ıslak paçavralar içinde yatıyor, donuyorum. Ben her zaman dondum. Rusya'da uzun zaman dondum. Bu bitip tükenmez üşümelerden artık usanç geldi."[490]

Bu noktada sahnenin üçüncü oyun kişisi olan "*Kız*" görünür. "*Kız*"ın "*Beckmann*"ın neden yarı kıyıda yarı suyun içinde yattığını sorguladığı sırada kıyıya vuran ölüler hakkındaki sözleri, intiharlar ve ölümlerin dönemin sıradanlaşmış toplumsal edimleri olduğunu bir kez daha vurgular:

> "[KIZ]: […] Burada suyun içinde gece vakti artık çokluk ölüler yatar. Bazen şişmiş ve kaygandırlar. Hem de hayaletler gibi beyaz."[491]

"*Kız*" perişan haldeki "*Beckmann*"ı kendi evine götürmeyi teklif eder. "*Kız*", yardım edecek, bakım ve sevgi verecek birini bulmuştur; "*Beckmann*" ise yıllar sonra sıcak bir iletişim ve sıcak bir ev. İkili uzaklaşır. Sahne, "*Öteki*"nin, insanın doğası ve sevgi temelli yaşam itkisine değinmesi bağlamında eserin düşünce örüntüsüne bir tuğla yerleştiren şu kısa monoloğu ile sonlanır:

> "[ÖTEKİ]: Gittiler. Böyledir bu iki bacaklılar. Bu yeryüzü insanları pek gariptirler. Kendilerini önce suya atarlar, çılgın gibi ölümdedir gözleri. Derken bir başka iki bacaklı, karanlıktan tesadüfen çıkagelir; eteklikli, göğüslü, uzun saçlı biri. O zaman yaşamak birdenbire yine çok güzeldir, tatlıdır. O zaman hiçbir erkek ölmez istemez. O zaman

[489] **A.e.**, s. 37-38.

[490] **A.e.**, s. 38.

[491] **A.e.**, s. 39.

artık ölü olmak istemezler. Birkaç tel saç yüzünden; beyaz bir ten, birazcık kadın kokusu uğruna. O zaman ölüm döşeklerinden kalkarlar, şubatta on binlerce geyik gibi zindedirler. O zaman bu lanetli, boş, sefil yer yuvarlağında yaşamaya dayanamadıklarını iddia eden, sular içinde o yarı ölüler bile dirilir. Sulardaki ölüler yine kımıldamaya, yürümeye başlarlar... Hepsi o bir çift göz, o bir parça yumuşak ve sıcak sevgi, o ufacık eller, o narin boyun uğruna. Hatta sudaki ölüler bile. Ah bu iki bacaklılar, ah şu dünyanın bu pek garip insanları..."[492]

Sıradaki sahneler, "*Beckmann*"ın yaşamaya tutunma arayışının diğer istasyonlarıdır: 2., 3., 4., 5. sahneler; "*Beckmann*"ın arayışının 2., 3., 4., ve 5. istasyonlarıdır. Borchert, oyunun içerisinde, baş oyun kişisi "*Beckmann*" aracılığıyla oyundaki istasyonları şu şekilde ifade etmiş, ancak karakterin dilinden gündelik kullanım diliyle bunları perde [Alm.: "***Akt***"] olarak isimlendirmiştir:

"[BECKMANN]: […] Dinle bak hayat nedir:
1. Perde: Gökyüzü kurşun renginde. Canınızı yakarlar. [Olay örgüsünden önce evini ziyareti]
2. Perde: Gökyüzü kurşun renginde. Tekrar canınızı yakarlar. [2. sahne]
3. Perde: Hava kararır, yağmur başlar. [3. sahne]
4. Perde: Karanlık çoğalır. Bir kapı görülür. [4. sahne]
5. Perde: Gece, koyu gece, kapalı kapalı. Dışarıdasınız. Kapının dışında. Elbe kıyısındasınız; Seine Nehri, Volga, Mississipi kıyısında. Boyuna düşünüyorsunuz, soğuktan donmuş, aç ve müthiş yorgun. Derken birdenbire cump diye bir ses duyulur. Suda küçük, şirin halkalar peyda olur. Sonra perde hışırtıyla kapanır.[493] [5. sahne]"

Bu pasajda, yazar hem oyunu düşünsel olarak ne şekilde bölümlediğini açıklanmış hem de ana oyun kişisinin oyunun sonundaki intiharı okuyucuya önceden ve karakterin dilinden haber verilmiştir.

2. Sahne (2. İstasyon): İkinci sahnede mekân, "*Kız*"ın evinde bir odadır. Bu, "*Beckmann*"ın yaşamaya tutunma arayışındaki ikinci istasyondur. Bu sahnedeki oyun kişileri "*Beckmann*", "*Kız"*, "*Tek Ayaklı Adam*" ve "*Öteki*"dir. "*Beckmann*" ve "*Kız*" henüz eve gelmiştir. Bu sahnede, ilk kez, oyunun en önemli sembollerinden biri olan, "*Beckmann*"a ait gaz maskesi gözlüğü vurgulanır:

"[KIZ]: Tamam; şimdi oltama düşen balığı lamba ışığında bir göreyim hele! Vaay… (*Güler.*) Aman Allah aşkına, bu da nedir kuzum?
[BECKMANN]: Bu mu? Bu benim gözlüğüm. […] Haklısınız, belki biraz gülünç! Camların etrafında bu gri teneke çerçeveler. Sonra kulaklara geçirmeye bu gri saplar. Burnun üstündeki bu gri köprü! Bu gözlük, insanı üniforma giymiş gibi yapıyor. İnsan tenekeden bir robot oluyor, gaz maskesi takmışa dönüyor. Bu da zaten gaz maskesi

[492] **A.e.**, s. 41.

[493] **A.e.**, s. 90.

gözlüğü! […] Gözlük kullanan askerler için. Gaz maskesi takınca da görebilsinler diye."[494]

"*Beckmann*"ın kendi numaralı gözlüğünün savaş alanında kırılması üzerine cepheden evine beraberinde getirdiği ve burada kullanmaya devam ettiği bu numaralı gaz maskesi gözlüğü, oyun boyunca onun bedeninde savaşa dair bir sembol olarak taşınarak, oyunun en önemli simgesel anlatım unsurlarından biri haline gelir. Bu gözlük, onu savaşa dair kılmaktadır. Standardize etmekte; bir oğul, bir eş, bir baba kimliklerinden ayrıştırılmış anonim ve rakamdan ibaret bir er haline getirmektedir. Oyunda bu savaş sembolünün savaş sonrasında savaş alanının dışına, şehre getirilmesi, savaşın fiili sonlanma tarihinde ve cephede bitmediği; insanların hayatlarındaki etkilerinin yıllarca devam ettiğine dair düşünce öğesinin fevkalade bir ekspresyonist sunumudur. Bu düşünce, "*Beckmann*"ın savaşın ve yaşanan kıyımın üzerine bir örtü örtüp hayatlarına devam eden insanlara savaşı hatırlattığını ifade ettiği şu kısımda da desteklenir:

"[BECKMANN]: Belki de sahiden bir hayaletim ben. Dünden kalma, bugün artık kimsenin görmek istemediği bir hayalet. Harpten kalma, sulh için üstünkörü bir tamir görmüş bir hayalet."[495]

Sahnenin devamında, "*Kız*" "*Beckmann*"a cepheden dönemeyenlerden biri olan kocasının kıyafetlerini verir. Kocası üç senedir kayıptır ve yüksek ihtimalle şehit düşmüştür:

"[KIZ]: Açlıktan öldü, dondu, kaldı… bilir miyim? Stalingrad'dan beri kayıp. Üç sene oldu.
[BECKMANN]: (*Donmuş*) Stalingrad'da mı? Stalingrad'da öyle ya! Evet, Stalingrad'da, çoğu orada kaldı."[496]

Kıyafetlerin cepheden dönemeyen bir eşe ait olduğunu öğrenmek "*Beckmann*"ı dehşete düşürür. Kendi evinde bir başka erkekle karşılaşan "*Beckmann*", şimdi bir başkasının evindeki diğer erkek konumundadır. Kişiler değişmekte fakat hikâye hep aynı kalmaktadır; savaşa giden erkekler ve geride kalan eşlerinin yanlarında onların kıyafetini giyen başkaları:

---

[494] **A.e.**, s. 41-42.

[495] **A.e.**, s. 43.

[496] **A.e.**, s. 44.

> "[BECKMANN]: (*Donmuş.*) […] Dönenler, dönmeyenlerin elbiselerini giyiyorlar. Kocanız, pehlivan, bu elbiselerin sahibi orada kaldı. Ben geldim, onun elbiselerini giyiyorum. […] Bu ceketin içinde mahvoluyorum. Beni boğuyor bu ceket. Ben bu ceketin içinde bir şaka gibiyim. Harbin yaptığı müthiş ve adi bir şaka. […]
> [TEK AYAKLI ADAM]: (*Hep gayet monoton ve hissiz*) Hey, ne işin var burada?
> [BECKMANN]: (*Kesik kesik soluyarak, yavaş.*) Dün gece karımın yanındaki erkeğe ben de bunu sordum. Benim gömleğimi giymişti. Benim yatağımda. "Hey ne işin var senin burada?" diye sordum. Adam omuzlarını kaldırıp indirdi. "Sahi ne işim var benim burada?" dedi. Böyle cevap verdi. […] önce ışığı söndürdüm. Sonra yine dışarıdaydım, sokaklarda."[497]

"*Beckmann*"ın yaşadığı dehşet, ona, rüya atmosferi ile olanaklı kılınan "*Tek Ayaklı Adam*" imajını getirir. Sürekli "*Beckmann*" ismini tekrarlayan imajın yarattığı kâbus ile dehşete düşen "*Beckmann*", kendini evin dışına atar. Böylece, hayatına devam etmeyi yeniden deneme arayışındaki ilk duraktan perişan şekilde ayrılmıştır. Yine bir kapının dışındadır. Burada onu "*Öteki*" beklemektedir. Elbe'ye -yani ölüme- dönmekte ısrarlı olan "*Beckmann*"ı vazgeçirerek onu yaşam itkisi arayışına devam etmeye sevk eder. Bu noktada kurulan diyalogda, "*Beckmann*"ın iç dünyası ve savaş alanından dönenlerin taşıdıkları görünmez yük vurgulanır:

> "[ÖTEKİ]: Hayır, Beckmann. Bu yol Elbe'ye gider. Gel, senin yolun ilerde. […] Gel, sen bu yolu yürüyeceksin. […] Gel, Beckmann!
> [BECKMANN]: (*Heyecanlı olmaktan çok, duygusuz*) Bu ismi söyleme. Ben artık Beckmann olmak istemiyorum. Benim artık adım yok. […] Beckmann adında bir çavuş, "Onbaşı Bauer, bulunduğunuz noktada sonuna kadar mutlaka dayanacaksınız!" dediği içindir ki, bu adam böyle tek ayaklı. Ben boyuna, Beckmann, diyen bu tek ayaklının olduğu yerde yaşamaya devam edeyim, öyle mi? O hiç durmadan Beckmann derken, habire Beckmann derken, bu ismi mezar der gibi söylerken; cinayet der gibi, köpek der gibi; bu adam benim adımı kıyamet der gibi, boğuk, tehditli, üzgün söylerken, sen bana, "Yaşamaya devam et!" diyorsun ha? Ben dışarda, kapıların dışındayım, yine dışında. Dün gece kapıların dışındaydım. Bugün yine dışında. Ben daima kapıların dışındayım. Ve kapılar kapalı. […] Tek ayaklıysa boyuna ismimi söylüyor. Geceleri gözüme artık uyku girmiyor. Ben nereye gidebilirim yahu? Bırak da geçeyim!"[498]

Böylelikle, "*Beckmann*", hem oyunun sembolik isminin derin anlamını duyumsatmakta, hem de cepheden sağ olarak dönenlerden olmanın ve kendi emrinde kaybedilen canların sorumluluğu altında ezildiğini ifade etmektedir. Onu intihara sevk eden yalnızca karısının sadakatsizliği, çocuğunu kaybetmesi, memleketinin yıkıntısı veya sakat bacağı değildir. Bunların hepsinden daha ağır bir duygusal yük taşımaktadır: Dönemeyenlerin yükünü. "*Öteki*", "*Beckmann*"ın yaşamasını olanaklı kılacak bir çözüm sunar; kurtuluş, taşıdığı duygusal yükü -

[497] **A.e.**, s. 44-47.

[498] **A.e.**, s. 49.

dönemeyenlerin sorumluluğunu- başka birine devretmesindedir. Bir sonraki istasyon, işte bu sorumluluk devri girişimini içerecektir:

> "[ÖTEKİ]: […] Ben seni bir adama götüreceğim. Ona devredersin. […] Sorumluluğu.
> [BECKMANN]: Bir adama mı gideceğiz? Pekâlâ, gidelim. Üzerimdeki sorumluluğu ona devrederim. Haydi, gidelim. Tek ayaklıdan kurtulup bir gece rahat uyumak istiyorum. Ona devrederim. Evet! Ona devrederim. Ölüleri ona devrederim."[499]

3. İstasyon (3. İstasyon): Üçüncü sahnede mekân, "*Binbaşı*" ve ailesinin evinin salonudur. Bu, "*Beckmann*"ın yaşamaya tutunma arayışındaki üçüncü istasyondur. Bu sahnedeki oyun kişileri "*Beckmann*", "*Binbaşı"*, "*Damat*", "*Kız*" ve "*Anne*"dir. "*Binbaşı*" ve ailesi, "*Beckmann*" salon kapısından içeri girdiği sırada akşam yemeği yemektedir. "*Beckmann*"ın burada sıkıntılarını dile getirmeye başlar. Bu sırada "*Binbaşı*" ve ailesinden gelen tepkiler ile, onların [savaşı uzaktan kumanda eden, kendileri sıcacık evlerinde zarar görmeden savaş gerçeğinden izole olan fakat insanların canına mal olan kararlar alan emirler verenler ve ailelerinin] savaş gerçekliğinden, ülkenin durumundan, insanların halinden ne denli bihaber oldukları acı şekilde dramatize edilmiştir:

> "[BİNBAŞI]: Akşam yemeğinde beni rahatsız ediyorsunuz. İşiniz bu kadar acele mi?
> [BECKMANN]: Hayır. Ben yalnız, bu gece kendimi sulara mı atayım, yoksa hayatta mı kalayım, işte bunu öğrenmeye geldim. Hayatta kalırsam nasıl yaşarım, bilmiyorum. O zaman gündüzleri arada bir şeyler yemek isterim. Geceleri, geceleri uyumak isterim. Hepsi bu kadar.
> [BİNBAŞI]: Hadi, hadi, hadi! Bir erkeğe yakışmayan bu saçma lafları bırakınız. Siz askerdiniz, öyle mi?
> […]
> [KIZ]: Baba, bir sor bakalım, ne istiyormuş. Hep benim tabağıma bakıyor.
> [BECKMANN]: (*Candan*) Pencereleriniz dışarıdan öyle sıcak ki! Böyle pencerelerden bakmak nasıl oluyor, hele bir daha göreyim, dedim. Ama içeriden bakmak, içeriden. Geceleri aydınlık, sıcak pencerelere karşı açıkta, dışarıda olmak ne demektir, bilir misiniz?
> [ANNE]: (*Nefret değil daha çok dehşet duyarak*) Bey, söyle de gözlüğünü çıkarsın. Bu gözlüğü gördükçe üşüyorum."[500]

"*Beckmann*"ın savaşı sembolize eden gaz maskesi gözlüğü, bu istasyonda da oyunun düşünce öğesi bağlamında önemli bir yere sahiptir. "*Binbaşı*"nın eşi, defalarca bu gözlüğü ve "*Beckmann*"ı gördüğünde üşüdüğünü dile getirir. Bu üşüme, bir

[499] **A.e.**, s. 50.

[500] **A.e.**, s. 51-52.

ürpermedir. Yok sayılan savaş alanının ve kıyımın; soğuktan, açlıktan, hastalıktan kırılan binlerce askeri çağrıştıran bir simgenin evlerinin salonuna gelmesidir:

> "[ANNE]: (*Nefret değil daha çok dehşet duyarak*) Bey, söyle de gözlüğünü çıkarsın. Bu gözlüğü gördükçe üşüyorum. […]
> [ANNE]: Bey, bitir şunu. Bu adamın karşısında üşüyorum. […]
> [ANNE]: Bey, yanımızdan ayrılma. Korkuyorum. Bu adamın karşısında üşüyorum. […]
> [ANNE]: Bey, bizi bırakma. Üşüyorum."[501]

"*Beckmann*", kendisi gibi savaş alanında bulunup savaşın zorluğunu çekenlerle, onları uzaktan kumanda edenler arasındaki farkı şu sözlerle vurgular:

> "[BECKMANN]: Evet, Binbaşım. Bir yere dalanlar arasında ben de vardım. Stalingrad'da, Binbaşım. Ama işimiz ters gitti, onlar bizi yakaladılar. Üç yıl harp ettik, yüz binlerce adam, hepimiz. Reisimiz sivil giyindi, havyar yedi. Üç yıl havyar. Geridekiler karlar altında kaldılar, ağızlarına step kumları doldu. Biz sıcak su kaşıkladık. Fakat şefin havyar yemesi gerekiyordu. Tam üç sene."[502]

"*Beckmann*", "*Binbaşı*" ve ailesinin yok saydığı savaş gerçeklerinden bahsettiğinde, sırasıyla, "*Alman gerçekçiliğinden*" sapmakla, 'delilikle', sarhoşlukla ve nihayetinde, yumuşak bir mizaca sahip olmakla yaftalanır. Bu kısım, toplumda, hoşlanılmayan gerçeklerin dile getirilmesi karşısındaki savunma mekanizması olarak ilgili kişinin kredibilitesinin indirgenişinin stilize bir dramatizasyonunu sunmaktadır:

> "[BİNBAŞI]: Genç ve aziz dostum! Siz durumu enikonu değiştirerek anlatıyorsunuz galiba. Biz Alman'ız canım. Bizim, o kendimize vergi gerçekçiliğimizden ayrılmamız doğru mu? […]
> [BECKMANN]: Evet, binbaşım! Pek güzel, Binbaşım! Buna, bu gerçeğe ben de katılıyorum. Biz karnımızı güzelce doyuruyoruz, binbaşım, adamakıllı doyuruyoruz, Binbaşım! Biz yeni bir gömlek, düğmeleri tamam ve deliksiz bir elbise giyiyoruz. Sonra biz sobayı yakıyoruz, Binbaşım, çünkü bir sobamız var değil mi, Binbaşım? Sonra biz biraz grog hazırlamak üzere çay güğümünü sobanın üstüne koyuyoruz. Sonra biz panjurları indiriyoruz, bir koltuğa gömülüyoruz. Çünkü bir koltuğumuz var, değil mi Binbaşım? Biz karımızın latif parfümünü kokluyoruz, kokladığımız kan değil, değil mi Binbaşım, kan değil ve biz tertemiz bir yatağımız var diye seviniyoruz, bir yatağımız var, ikimizin de var değil mi Binbaşım; yatak odasında bizi bekleyen yumuşak, ak pak sıcak bir yatak. O zaman biz gerçeği üstün tutuyoruz, Binbaşım, biz Almanlara vergi gerçekçiliğimizi.
> [KIZ]: Bu adam deli.
> [DAMAT]: Ne münasebet, sarhoş.
> […]

[501] **A.e.**, s. 52-56.

[502] **A.e.**, s. 52-53.

> [BİNBAŞI]: Edindiğim kuvvetli kanaate göre siz onlardan birisiniz, azıcık bir harp karşısında aklı karışanlardan biri. […] biraz yorgun, biraz yumuşak olanlardan biri, ne dersiniz?"[503]

Dahası, askeri sınıflar arasındaki yaşam standardı farkı ve ölüm ile vahşetin er'lere reva görülüp, subaylar gibi üst düzey askerlerden başlayarak, hayati tehlike ve savaş deneyiminin ortadan kalkışı "*Binbaşı*"nın kendisi tarafından tasdiklenerek sunulur; ve bu bağlamda insan hayatının değerine bakış açılarının farklılığının altı bir kere daha çizilir:

> "[BİNBAŞI]: Siz neden subay olmadınız? Bambaşka çevrelere girebilirdiniz. Kibar bir karınız, şimdi de hoş bir eviniz olurdu. Bambaşka bir insan olurdunuz. Neden subay olmadınız?"[504]

Sahnenin devamında, "*Beckmann*"ın ayakta uyur ve dalgın halde tasvir edilmesi ile başlayarak her gece gördüğü bir kâbusu anlattığı, rüya atmosferi ile karakterize olan kısım başlamaktadır. Bu kısımda, "*Beckmann*", savaşın iç dünyasında açtığı yarayı biliçdışının çağrışımsal gerçekliğiyle en filtrelenmemiş şekilde ifade etmektedir. "*Beckmann*"ın kâbusunda ksilofon çalan bir adam vardır. Adam çok şişmandır ve kan terlemektedir. Bir generale benzemektedir. Takma kolları birer el bombası sapı gibidir. Ksilofonun çubukları ise insan kemiğindendir.Kemikten çubuklar ksilofonun üzerine genişten inceye dizilmiştir: Sırasıyla, kafatasları, kürek kemikleri, kalça kemikleri. İnce sesler için kol ve bacak kemikleri, daha ince sesler için el ve ayak parmaklarının kemikleri, en sonda ise dişler bulunmaktadır. General "*Prusya Zaferi*", "*Badenweiler*", "*Gladyatörlerin Girişi*", "*Eski Silah Arkadaşları*" gibi askeri marşlar çalmaktadır. Çaldığı sırada gladyatörler, çürümüş sargılar, üniformalarla gömülmüş askerler mezarlarından çıkarlar. Bu korkunç ölüler çoğalırken, kan terleyen general ona "*Beckmann Çavuş, sorumluluk sizin, sağ baştan saydırınız*" der ve "*Beckmann*" "*Sağdan say!*" diye emreder; ancak ölüler saymazlar. İskeletler çenelerini oynatmakta ama sayı saymamaktadır. Hep bir ağızdan "*Beckmann Çavuş*" diye bağırırlar. Sesleri büyüyerek ve onu boğarcasına tekrarlarlar "*Beckmann Çavuş*". İşte "*Beckmann*" her gece bu sırada haykırarak uyanır. Kabusunu

[503] **A.e.**, s. 53-54.

[504] **A.e.**, s. 54.

anlatan “*Beckmann*“ “*Binbaşı*”na, uykusunda hortlaklara dönüşen bunca ölü askerin sorumluluğunu ona devretmeye geldiğini açıklar:

> “[BECKMANN]: Sorumluluk bende kalmıştı. […] İşte size bunun için geldim, Binbaşım; çünkü ben de artık tekrar uyumak istiyorum. […] Ben size sorumluluğu geri vermeye geldim. Hiç mi hatırlamıyorsunuz Binbaşım? 14 Şubat'ı? Gorodok'ta. 42 dereceydi soğuk. Hani siz bizim sipere gelmiştiniz de Binbaşım, “Beckmann Çavuş!” demiştiniz. “Buyur komutanım!” diye seslenmiştim. Sonra demiştiniz ki… […] “Beckmann Çavuş, size yirmi er veriyorum, yirmisinden de siz sorumlusunuz. Gorodok'un doğusundaki ormanı keşfe çıkacak, mümkünse birkaç düşman askeri ele geçireceksiniz, anlaşıldı mı?” Ben, “Evet Binbaşım!” demiştim. Sonra yola koyulmuş, yapacağımız keşfi yapmıştık. Sorumluluk bendeydi. Sonra bütün gece keşifle uğraşmıştık, sonra ateş açılmıştı. Tekrar sipere döndüğümüzde on bir kişi eksilmişti. Bendim sorumlu. İşte hepsi bu kadar Binbaşım. Ama şimdi harp bitti, şimdi uyumak istiyorum, şimdi sorumluluğu size veriyorum, Binbaşım; daha fazla bende kalmasını istemiyorum, onu size geri veriyorum Binbaşım.”[505]

“*Binbaşı*” ise, okuyucunun tüylerini ürperten bunca derin anlatıma rağmen “*Beckmann*”a ve isteğine anlam veremez. Onunla empati kurmaktan çok uzaktadır. Ona telkinlerde bulunur. “*Binbaşı*”na iç dünyasını açmış olan “*Beckmann*” ise karşılaştığı algı farkı karşısında bozuma uğrar. Son bir ciddiyetle “*Binbaşı*”na cephede ölenlerin geride bıraktıkları insanlarının çektiği acıdan söz eder ve geceleri rahat uyuyup uyuyamadığını sorar:

> “[BECKMANN]: […] yaşayanlar soruyorlar. Her gece soruyorlar, Binbaşım. Yatağımda uyanmış yatarken geliyor ve soruyorlar. Kadınlar, Binbaşım, yaslı üzgün kadınlar. Ağarmış saçları, katı çatlak elleriyle yaşlı kadınlar. Issız, özlemli gözleriyle genç kadınlar. Çocuklar, Binbaşım, çocuklar, pek çok küçük çocuk. Karanlıkların içinden sesleniyorlar: Beckmann Çavuş, babam nerede, Beckmann Çavuş? Beckmann Çavuş, kocamı ne yaptınız? Beckmann Çavuş, oğlum nerede, ağabeyim nerede, Beckmann Çavuş, nişanlım nerede, Beckmann Çavuş? Beckmann Çavuş, nerede? Nerede? Nerede? Ortalık ağarana kadar hep böyle fısıldaşıyorlar. Yalnız on bir kadın, Binbaşım, benimkilerin sayısı yalnız on bir. Ya sizinkiler ne kadar, Binbaşım? Bin mi? İki bin mi? İyi uyuyor musunuz, Binbaşım? İki bine ek olarak şu benim on bir kişinin sorumluluğunu da size verirsem ne kaybedersiniz ki! Uyuyabiliyor musunuz, Binbaşım? Geceleri iki bin hayaletle? Uyumayı bırakın, yaşayabiliyor musunuz, haykırmadan bir dakika yaşayabiliyor musunuz? Binbaşım, Binbaşım, geceleri iyi uyuyor musunuz? […]”[506]

“*Binbaşı*”nın bu denli acıyı dahi gülmekle geçiştirmesi ve “*Beckmann*”ın anlatımını ‘şaklabanlık’ yapmak ve mizahi yetkinlik ile yorumlayarak onu ‘sahneye’ yönlendirmesi, bu istasyon için kırılma noktasıdır. Bu noktadan itibaren “*Beckmann*”ın

---

[505] **A.e.**, s. 60-61.

[506] **A.e.**, s. 61.

"*Binbaşı*" ve ailesinin insaniyete ve empatiye sevk edilebileceği; onlardan kendine içsel huzur yaratacak bir yarar gelebileceğine dair inancı kırılmıştır. Bir isyan koparır ve kendini kapıdan dışarıya atar. Geride kalanların ardından söyledikleri, bunca konuşmanın onlara hiçbir şey ifade etmediğinin apacı bir anlatısını sunmaktadır:

> "[DAMAT]: Herifçioğlu gitmiş. Bu adamı hiç gözüm tutmadı.
> [KIZ]: Bir, iki, üç, dört. Hayır, her şey tamam. Yalnız et tabağı kırılmış.
> [DAMAT]: Belki de gerçekten aptalın biri.
> [KIZ]: Aaa, bakın, rom şişesi yok!
> [ANNE]: Aman Allah, bey, senin canım rom gitmiş.
> [KIZ]: Yarım da ekmek vardı, o da yok.
> [BİNBAŞI]: Nee, ekmek de mi yok?
> [ANNE]: Ekmeği de mi almış? Peki ama, ne yapacak ekmeği?
> [DAMAT]: Yiyecek belki. Ya da rehine koyacak. Bu gibiler hiçbir şeyden çekinmezler.
> [KIZ]: Evet, yiyecek belki.
> [ANNE]: İyi ama, kuru ekmeği nasıl yer?"[507]

"*Binbaşı*" ve ailesi, "*Beckmann*"ın ardından, aç olduğunu defalarca dile getirmiş olmasına rağmen, halen ekmeği ne yapacağını konuşmaktadırlar. Refah seviyelerine rağmen evdeki eşyaları saymaları; bir şişe rom ve yarım ekmeğin ardından yakınmaları; kuru ekmeğin nasıl yeneceğine dair halktan kopukluklarını ele veren söylemleri ile ailenin bu sunumu; eserin toplumsal eleştirisinin en yüksek tonajda olduğu bölümlerden biridir.

Sahnenin sonunda, kendini üçüncü defa bir kapının dışında bulan "*Beckmann*", iç dünyasını açmasına ve yardım istemesine rağmen çarptığı duvarın, kendisiyle alay edilmesinin etkisiyle oyunun karşıt güçleri olan 'gülüp geçenlerin', acıya duyarsızların hayata bakışlarını romun sarhoşluğuna koşut acı bir ironiyle kendi dilinden ifade eder. Ve kendisine salık verildiği gibi bir kabareye gitmeye sevk olur:

> "[BECKMANN]: (*Yine sokakta. Bir şişeden lıkır lıkır içer.*) Hakları var. (*Gitgide sarhoş olmaktadır.*) Şerefe, ısıtıyor. Doğru, hakları var. Şerefe! Ölüm peşimizi kollarken biz olduğumuz yerde dikilip ölenlerin yasını mı tutalım yani? Şerefe! Hakları var! Ölülerin sayısı başımızdan aşkın. Dün on milyondular. Bugün otuz. Yarın biri çıkar, dünyanın bir kıtasını havaya uçurur. Haftaya biri gelir, insanları on gram zehirle yedi saniyede öldürmenin yolunu bulur. Bunların yasını mı tutalım yani? Şerefe, bu zamanda kendimize bir başka yıldız aramalıyız gibime geliyor. Şerefe! Hakları var. Ben sirke gidiyorum. Hakları var, yahu! Binbaşı gülmekten kırılıyordu. Sahneye çıkmamı söyledi. Topallayarak, omzumda kaput, bu suratla, yüzümde bu gözlük, başımda bu güdük saçlarla. Binbaşı'nın hakkı var, millet kırılır gülmekten. Şerefe! Yaşasın Binbaşı! Benim hayatımı o kurtardı. Heil, Binbaşım! Şerefe, yaşasın kan! Yaşasın ölülere atılan kahkahalar! Ben sirke gidiyorum; kanlarla, ölülerle temsil müthiş oldu mu millet kırılır

[507] **A.e.**, s. 64-65.

gülmekten. Lıkır lıkır şişeden gel hele, şerefe! Benim hayatımı bu içki kurtardı, aklım içkide boğuldu! Şerefe! (*Gösterişli ve zilzurna.*) […]"[508]

4. Sahne (4. İstasyon): Dördüncü istasyonda mekân, bir Kabare; sahnedeki oyun kişileri ise "*Beckmann*", "*Kabare Direktörü*" ve "*Öteki*"dir. Bu, "*Beckmann*"ın yaşamaya tutunma arayışındaki dördüncü istasyondur. "*Beckmann*" ile "*Direktör*" arasında daha çok "*Direktör*"ün konuştuğu hummalı bir sanat konuşması geçmektedir. "*Direktör*", sanatta cesur ve devrimci; "*romantizmden uzak realizme yakın*" gençlere ihtiyaç duyulduğunu ifade etmektedir. Tasvir ettiği ve yücelttiği yaklaşım ilkin sanatta gerçekçiliktir; daha sonra ise avant-garde'ları ön plana çıkarır. "*Direktör*"ün bu söylemlerinde hissedilen, onun birbiriyle tutarsız, sağlam bir zemine oturmayan beylik laflar ve üstüncü bir dil ile, deyim yerindeyse bir çeşit sanatsal 'ahkam kestiğidir':

"[DİREKTÖR]: […] öyle bir gençlik ki hassasiyeti bir kenara bırakacak, objektif ve hakim, hayatın karanlık sayfalarına cesaretle bakacaktır. Biz gençlere muhtacız, dünyayı olduğu gibi görüp seven bir nesle muhtacız. Gerçeği her şeyin üstünde tutan; planları, tasavvurları olan bir nesle muhtacız. […] Ama bu gençlik, ateşli ve cesur olmalıdır. Hele sanatta! Ben daha on yedi yaşında iken kabarede buldum kendimi; geri kafalılara dişlerimi gösterdim, içtikleri puroları onlara zehir ettim. Bizim eksiğimiz avantgartlardır: Bizi yaşadığımız devrin asık, diri, azap çeken çehresiyle yüz yüze getirecek, bize bunların resmigeçidini yaptırtacak avangartlar!"[509]

"*Direktör*"ün sanatta gerçekçilerle avant-garde'ları bir tutan söylemlerinin karmaşasına rağmen, bu ilk konuşmasında, gençliği, konvansiyonel olana başkaldırıyı ve cesur sanatı vurguladığı anlaşılmaktadır. Ancak "*Direktör*", "*Beckmann*"ın gaz maskesi gözlüğünü konu ettiğinde, az önceki söylemlerinin yalnızca bir 'ahkam kesmeden' ibaret olduğu; onun özünde, savaş gerçeklerinin dahi farkında olmayan 'sözde duyarlı' bir sanat patronu olduğu anlaşılır:

"[DİREKTÖR]: […] siz bu adeta gülünç gözlük çerçevesini ne diye takıyorsunuz? Bu acayip şeyi de nereden buldunuz kuzum? Yüzünüze baktıkça insanın öğüresi geliyor. Burnunuza taktığınız şu nesne, hani pek yaman şey doğrusu!
[BECKMANN]: (*Bir otomat gibi)* Evet, gaz maskesi gözlüğüm. Gözlük kullananlarımıza bunu askerlikte verdiler; gaz maskesi takmışken de düşmanı görelim, vuralım diye.
[DİREKTÖR]: Peki ama harp biteli hanidir! Tekrar sivil hayatın civcivli devresine gireli bir hayli zaman oldu. Oysa siz asker kılığındasınız hala.
[BECKMANN]: Kusura bakmayın. Ben Sibirya'dan daha evvelki gün geldim. Evvelki gün mü dedim? Öyle ya, evvelki gün!
[DİREKTÖR]: Sibirya ha? Korkunç değil mi? Korkunç. Ah, bu harp! Peki ama başka gözlüğünüz yok mu? […] Siz de önceden bir çaresine baksaydınız, azizim!

[508] **A.e.**, s. 65-66.

[509] **A.e.**, s. 66-67.

[BECKMANN]: Nerede, Sibirya'da mı?
[DİREKTÖR]: Haa, öyle ya! Ah şu lanet Sibirya! Bakın ben ihtiyatlı davrandım, gözlüklerimi önceden tedarik ettim."[510]

Devamında, "*Direktör*"ün gözlüklerini anlatımı ile, dönemin sanatçısının biçim ve şekli allayıp pullayan ve buna bağımlı olan sanat anlayışının içeriğinin ne denli boşalmış olduğu acı şekilde satire edilerek oyunun önemli sanatsal eleştiri duraklarında birini olmuştur:

"[DİREKTÖR]: Üç tane birinci sınıf, ekstra bağa gözlüğüm var, ne mutlu bana! Halis bağa, azizim! Çalışırken sarı gözlük. Sokağa çıkarken pek dikkate çarpmayanı. Bir de akşamları sahne gözlüğü; anlıyorsunuz ya, siyah kalın bağa gözlük. Görmelisiniz azizim, birinci sınıf!
[BECKMANN]: […] Acaba gözlüklerinizden birini bana…
[DİREKTÖR]: Bakın şu düşündüğünüz şeye, azizim? Ben, gözlüklerimin hiçbirinden mahrum kalamam. Benim bütün ilhamlarım, etkim, havam hep onlara bağlı."[511]

Sahnenin devamında "*Direktör*", gaz maskesi gözlüğüyle "*Beckmann*"ın insanların yoksaymaya uğraştığı savaşı hatırlatarak onları dehşete düşüreceğini ifade eder. Ve toplumun sanattan beklentisini açık eden şu ifadeleri kullanır:

"[DİREKTÖR]: Sizi gördüler mi hepsinin ensesi, buz gibi bir dehşetle taş kesilir. Mezarından kalkan bir hortlak karşısında duydukları buz gibi dehşet, onların içinde yükseldikçe yükselir. Millet aslında sanattan kam almak, yüksek duygulara ermek, vecde gelmek istiyor; ıslak, soğuk hortlaklar görmek değil. Hayır, biz sizi sahneye bu şekilde bırakamayız. Seyircilerin karşısında biraz daha dahice, daha üstün, daha neşeli olmanız gerekir. Müspet olmalı azizim, müspet! […] Sahneye bir acemi çıkarmak bizi mahva sürükleyebilir. Seyirciler şöhret ister, şöhret! […] Siz kaç yaşındasınız?
[BECKMANN]: Yirmi beş.
[DİREKTÖR]: Yaa, görüyor musunuz! Hele feleğin çemberinden geçin bir kere, genç dostum!"[512]

Bu ifadelerin sahibi ile, sahnenin başında, sanatta gençlere ihtiyaç olduğunu, 'geri kafalılara dişlerini gösteren', onlara 'içtikleri puroyu zehreden' cesur gençlere, -avantgarde'lara- ihtiyaç olduğunu söyleyen aynı kişidir. Bu, konuşurken ayrı, iş uygulamaya gelince ayrı ifadeler kullanan sanatçı oyun kişisi ile, sanatsal alandaki iki yüzlülüğün ve beylik laflarla inşa edilen havalı görüntünün ardındaki konvansiyonel,

[510] **A.e.**, s. 67-68

[511] **A.e.**, s. 69.

[512] **A.e.**, s. 70-71.

kâr amaçlı sanatsal edimlerin altı çizilmiştir. Bu kısımda, oyundaki yerleşik sanata yöneltilmiş eleştiri doruk noktasına ulaşır.

Nihayetinde, "*Direktör*", "*Beckmann*"ın dinlemeyi kabul eder. "*Beckmann*"ın eve dönen bir askerin trajedisini içeren bir şarkıyı performansının ardından "*Direktör*"ün söylemleri; doruk noktasındaki sanatsal eleştiriyi boyutlandıran niteliktedir. Espri, neşe ve erotizmin sanatta aranan başat özellikler olduğunun, hayatın acı gerçeklerinin ambalajı parlatılarak sunumunun tasviri yapılır:

> "[DİREKTÖR]: […] esprisi pek az, azizim delikanlı! Yeteri kadar renkli değil! Gerekli parıltı yok. […] İhanet temasının istediği örtülü ve gıcıklayıcı erotizmden yoksun. Seyirciler gıdıklanmak ister, çimdiklenmek değil. […] Genç olduğunuz için henüz şu yok: o neşeli…
> [BECKMANN]: (*Önüne bakarak*) Neşeli.
> [DİREKTÖR]:… soğukkanlılık, üstünlük. Pirimiz Goethe'yi düşünün. Goethe, dükle birlikte harbe gitti, açık ordugâhta ateşin başında operet yazdı.
> [BECKMANN]: (*Önüne bakarak*) Operet.
> [DİREKTÖR]: […] Sizin gösterinizde incelik ve tecrübe yok henüz. Her şey baştan bala yaslı, çıplak. Siz benim seyircilerimi kızdıracaksınız. Hayır biz millete nasıl olur da siyah ekmek…
> [BECKMANN]: (*Önüne bakarak*) Siyah ekmek.
> [DİREKTÖR]:… vermeye kalkarız, bizden bisküvi isterlerken."[513]

Konuşmanın sonunda, "*Beckmann*", sahne başında sanatta gerçekçiliği yücelterek "*romantizmden uzak realizme yakın*" gençlere ihtiyaç duyulduğunu ifade eden "*Direktör*"ün şu sözleriyle kendini kapıdan dışarı atar: (Burada sözü edilen "*gerçekler*", hem sanatsal alandaki toplumsal yaralara yönelen gerçekçilik, hem de toplumsal alanda gerçeklerle yüzleşmek bağlamında çift anlam taşımaktadır.)

> "[DİREKTÖR]: […] sanatın gerçekle bir ilgisi yoktur ki! […] Gerçeğe bağlı kalırsanız ilerleyemezsiniz. […] Bu sizi ancak gözden düşürür. Herkes birdenbire gerçeği söylemeye kalkışsaydı halimiz neye varırdı? Bugün gerçeğin birazını bile öğrenmek isteyen var mı? […]
> [BECKMANN]: Asla unutulmaması gereken hakikatler: Gerçeğe bağlı kalan ilerleyemez. Gerçeğe bağlı kalan, ancak gözden düşer. Bugün gerçeğin birazını bile öğrenmek isteyen var mı? (Yüksek sesle) Evet, yavaş yavaş anlıyorum, hakikat bunlar…
> (*BECKMANN selam vermeden gider. Bir kapı gıcırtıyla açılır, kapanır.*)"

Kapının dışında onu "*Öteki*" beklemektedir. Beckmann'ın burada haykırdıkları, memleketine döndüğünden beri karşılaştığı tablonun özeti gibidir:

---

[513] **A.e.**, s. 74-75.

> "[BECKMANN]: […] Sesim çok yavaş çıktığı için subay olamadım. Sesim çok yüksek çıktığı için seyircileri korkutuyorum. Geceleri, ölüleri hatırlayarak haykıran bir kalbim olduğu için önce yeniden insan olmayı öğrenmeliyim. Binbaşı'nın eskilerini giyerek. […] Cadde kan kokuyor, çünkü gerçeği öldürdüler, ve bütün kapılar kapalı."[514]

Uyumsuz olduğu bir toplum ve zaman diliminde "*Beckmann*", tüm kapıların dışında kalmıştır. Dönemin insanından farklıdır; ölülerin sorumluluğuyla ezilen bir kalp taşımaktadır. Bu, yüzden "insanlıktan çıkmakla" yaftalanır, savaş alanını unutup insan olması salık verilir. Bu, dönemin ironik trajedisidir. Çaresizlik içerisinde intihar etmek üzere bir kez daha Elbe'ye yönlenir. Ve "*Öteki*" onu bir kez daha Elbe'ye giden yoldan çevirir ve arayışa devam etmeye sevk eder. Yaşama tutunma arayışında sıradaki istasyon, anne ve babasının bulunduğu evidir.

5. Sahne: Beşinci -son- sahne, ikiye bölümlenerek ele alınabilecek epey uzun bir sahnedir. Sahnenin ilk kısmı, "*Beckmann*"ın yaşamaya tutunma arayışındaki beşinci istasyondur. "*Beckmann*"ın tıpkı "*Binbaşı*"nın evi ve kabare gibi, yaşama tutunma umuduyla ailesinin evini ziyaret etmesini içermektedir. Buradaki oyun kişileri "*Beckmann*", "*Bayan Kramer*"dir. "*Beckmann*"ın buradaki hüsranına koşut kırılma noktasını takip eden ikinci kısımda ise "*Öteki*", daha sonra ise sırasıyla "*Allah*", bu kez "*Çöpçü*" adını alan ölüm figürü, "*Binbaşı*" "*Direktör*" "*Kız*" ve "*Tek Ayaklı Adam*" isimli oyun kişileri sahneye dahil olur. Bu kısım, oyun boyunca ziyaret edilen durakların, insanlığın geldiği noktaya dair görüşlerin, hesaplaşmaların, yüzleşmelerin yapıldığı bir bitiş kısmıdır.

Bu nedenle, beşinci sahne, düşüncenin takibini kolaylaştırmak adına, -eserde bölümlenmemiş olsa da- aşağıda "*1. Kısım*" ve "*2. Kısım*" başlıklarına bölümlenerek incelenecektir:

1. Kısım (5. İstasyon): Beşinci sahnenin birinci kısmında mekân, "*Beckmann*"ın aile evinin kapısının önüdür. "*Beckmann*" buraya, "*Öteki*"nin yönlendirmesiyle, bir yaşam itkisi yakalamak üzere anne ve babasıyla bir arada olmak üzere gelmiştir. Burası onun beşinci istasyonudur. Ancak kapı plakasında kendi soyisimleri yerine "*Kramer*" yazmaktadır. Toplumun kökten değiştiği, milyonların hayatını kaybettiği bir dönemde, bir evin kapı ismi de bir çırpıda değişmiştir.

[514] **A.e.**, s. 77-78.

"*Beckmann*" isyan eder; "*Otuz senedir bu isim burada duruyordu. Nasıl olur da bir çırpıda kaldırılıp yerine bir başkası konur?*"[515] Kapıyı çaldığında kapıyı "*Bayan Kramer*" açar:

> "[BAYAN KRAMER]: (*Bütün kabalıklardan, yabaniliklerden daha beter, kayıtsız, korkunç, kaypak bir nezaketle.*) Ne istiyorsunuz?"[516]

"*Beckmann*"ın cephede olduğu sırada, annesi ve babası hayatını kaybetmiştir. "*Bayan Kramer*"in bu tatsız hadiseyi ve artık mülklerinin kendilerine ait olduğunu anlatımı ile dönemin insanının nezaketten ve empatiden çok uzaktaki makineleşmiş tavrı dramatize edilmiştir:

> "[BAYAN KRAMER]: Benim bildiğime göre: beşinci adada onlar.
> [BECKMANN]: Beşinci ada mı? Ne demek, beşinci ada?
> [BAYAN KRAMER]: Ohlsdorf'ta beşinci ada. Ohlsdorf neresi biliyor musunuz? Mezarlık mahallesi. Ohlsdorf neresidir, biliyor musunuz? Fuhlsbüttel'in bitişiğinde. Hani Hamburg'un son üç istasyonu var ya! İşte Fuhlsbüttel'de hapishane, Alsterdorf'ta tımarhane vardır. Ohlsdorf'ta ise mezarlık. Yaa sizinkiler de şimdi oradalar. Yerleri orası. Oraya taşındılar, göçtüler, gittiler. Bilmiyor muydunuz? […]
> Babanızı açığa çıkardılar, emekli maaşı bağlamadan. Sonra da bu evden çıkmaları gerekti. Ellerinde kala kala yalnız bir tencere kalmıştı. Tabii, berbat! İki ihtiyar için bu, son darbe oldu. Daha fazlasına dayanamadılar. Artık yaşamak istemiyorlardı. Bu durum karşısında kendi kendilerini Nazilikten temizlediler. […] sizin ihtiyarlarda artık yaşama isteği kalmamıştı. Bir sabah onları; kaskatı, morarmış, mutfakta buldular. Bizimki, olur aptallık değil, dedi, bu havagazıyla biz tam bir ay yemek pişirebilirdik."[517]

Nazi yönetiminin devrilmesi sırasında, "*Beckmann*"ın geçmişte Nazi yönetimine destek vermiş olan babası görevden alınmış, takiben ailenin hiçbir şeyi kalmamıştır. Yaşlı karı-koca çözümü intihar etmede bulmuştur. Bu bölümde, politik süreçlerin toplumu nasıl kutuplaştırdığının ve yıkıma sebep olduğunun altı çizilmiştir. Ancak burada vurgulanan temel nokta, her ne sebeple olursa olsun insan hayatının yitiminin bu denli kayıtsız ve alaycı şekilde anlatımıdır. Bu tavır karşısında dehşete düşen ve bir kez daha bir kapının eşiğinde hüsrana uğrayan "*Beckmann*", "*Bayan Kramer*"in derhal kapıyı kapatmasını söyler. Son istasyonda da kapıların dışında kalmıştır.

---

[515] **A.e.**, s. 80.

[516] **A.y.**

[517] **A.e.**, s. 82-84.

2. Kısım: Beşinci sahnenin ikinci kısmı, "*Bayan Kramer*"in kapıyı kapatmasının ardından "*Beckmann*"ın, her istasyonda olduğu gibi, kapının dışında onu bekleyen "*Öteki*" ile diyaloğuyla başlar. "*Beckmann*"ın ilk hesaplaşması, yaşam itkisi ve olumcul yönlendirmesiyle onu insan doğasının iyiliğine dair bir illüzyonun peşinde kapıdan kapıya dolaştıran "*Öteki*"yle olacaktır:

> "[BECKMANN]: Dayanamıyorum! Dayanamıyorum! Dayanamıyorum!
> [ÖTEKİ]: Hayır, Beckmann, hayır! Dayanılır.
> [BECKMANN]: Yok! Bütün bunlara artık dayanmak istemiyorum! Git buradan! Evet diyen aptal! Git buradan!"[518]

Daha sonra isyan etmeye başlayan "*Beckmann*", ilkin, insanların kalpsizliğine dem vurur. Gezdiği istasyonlar boyunca ince mizacı ile topluma uyumsuz biri gibi alımlanmış ve konumlandırılmıştır. Bunca istasyonda sabırla dinginliğini koruyan "*Beckmann*", geldiği noktada, insanların onun kalbinden çıkan çığlıklara aldırış etmediğini dile getirir:

> "[BECKMANN]: […] Haykıran bir kalbin, bir cinayet işlemek isteyen bir kalbin olsun da boşver! Harcanan gaza acıyan bu bedbahtları öldürmek isteyen biçare bir kalbin olsun da! İnsanın bir kalbi olsun da, anlıyor musun, Elbe'nin derinliklerinde uyumak isteyen bir kalbi! Bu kalp, sesi kısılana kadar bağırdı da çığlığını hiç kimse duymadı. Ne aşağıda ne yukarıda kimse!"[519]

İkinci olarak ise, içerisinde yaşanılan zaman diliminde, bunca vahşete koşut olarak, insan ölümlerinin artık kimsenin umurunda olmadığı bir kez daha dile getirilir:

> "[BECKMANN]: İki ihtiyar mezarlık mahallesine göçtüler. Onlar dün belki iki bin kişiydiler, evvelki gün belki yetmiş bin kişi. Yarın dört bin ya da altı milyon olacaklar. Ölülerin küme küme gömüldüğü mezara göç edenler. Bu iş kimin umrunda? Kimsenin! Aşağıda insanların kulakları tıkalı, yukarıda Tanrı'nın! Tanrı uyuyor, bizse yaşamaya devam ediyoruz.
> [ÖTEKİ]: […] Evvel zamandaymış o: Alaska'da iki kızın buzlar arasında donup öldüğünü gazetede okudukları vakit Kap şehrindeki adamların, lambalarının yeşil abajuru altında derin derin içlerini çekmesi! Eskidenmiş o: Boston'da bir çocuk kaçırılınca Hamburg'daki halkın uyku yüzüne hasret kalışı. Eskidenmiş, Paris'te bir adam balondan düşüp parçalanınca San Francisco'luların yas tutması."[520]

---

[518] **A.e.**, s. 85.

[519] **A.e.**, s. 86.

[520] **A.y.**

"*Beckmann*" ile "*Öteki*" arasında geçen uzun bir diyalogda, "*Beckmann*"ın isyanları ve bu isyanlar bağlamında oyunun düşünce öğesi boyutlandırılarak sunulur. Bu isyana ve ölüm isteğine koşut olarak "*Öteki*", "*boşver*" diyerek onu yaşama yönlendirmeye çalışmaktadır. Epey uzun süren, yaşamaya ve ölüme dair bu tartışmanın ardından, "*Beckmann*" oyun boyunca sunulan oyun kişileriyle tek tek görüştüğü esrik bir faza girer. Burada, yoğun bir rüya atmosferi duyumsanmakta ve sahnenin zamansallığı ile mekânsallığı kaybolmaktadır. "*Beckmann*" ilkin "*Allah*" ile konuşur ve ona sitemini iletir:

> "[BECKMANN]: Bu gelen Allah Baba mı acaba? Merhaba, ihtiyar! Sen Allah Baba mısın?
> [ALLAH]: (*Ağlamaklı*) Allah Baba'yım, evlat, evladım!
> […]
> [BECKMANN]: Sen şu babalığını ne zaman gösterirsin, Allah Baba? Vınlayan bir bombanın, benim bir yaşındaki oğlumu, ufacık oğlumu parçalamasına göz yumdun, bu mu babalık? Onun öldürülmesine ses çıkarmadın, bu mu babalık?"[521]

Burada, "*Beckmann*"ın, dönemin ilahiyatçılarının dini istismar ederek dini inancın sarsılmasına neden olduğuna yönelik eleştirisi sunulur:

> "[BECKMANN]: Sen de mi ilahiyat okudun? Kim kimin umrunda? Ah, ah, sen ihtiyarsın, Allah Baba […] Sen cümleleri kim kimi düşünüyor, kim kimden yüz çevirdi, siz mi benden, biz mi senden, diye evirip çeviriyorsun; işte o kadar. […] sen sadece mürekkep yalayan bir ilahiyatçısın […] işte budur mesele, Allah Baba. Değiştiremiyorsun. Biz artık senden korkmuyoruz. Biz artık seni sevmiyoruz. […] İlahiyatçılar seni ihtiyarlattılar. […] İşler ters gitti mi sorumluluğu hep sana yüklerler. […]"[522]

"*Beckmann*"ın sıradaki ziyaretçisi, bu kez "*Çöpçü*" ismini almış olan ölüm figürüdür. Bu figürün sahneye katılımıyla, "*Beckmann*"ın ölümünün yaklaştığı duyumsatılır. Diğer yandan, oyunun başında "*Cenaze Servisi Müdürü*", "*Beckmann*"ın kabusunda ise 'kan terleyen bir general' halini alan ölümün, bu sahnede yeniden karşılaşıldığında bir çöpçü kimliğine bürünmüş olması ile, ölümün bile gözden düşmüş olmasının simgesel bir anlatısı sunulur:

> "[ÇÖPÇÜ]: Ben Ölü, Çürük Gömme Kurumu'nda memur Ölüm.
> [BECKMANN]: Ölümsün, ha? Peki çöpçülük mü yapıyorsun?
> [ÇÖPÇÜ]: Dün generaldim, bugün çöpçü. […]

[521] **A.e.**, s. 92-93.

[522] **A.e.**, s. 94-95.

> [BECKMANN]: Ölümün süpürgesi fırt fırt ediyor. Generallikten çöpçülüğe. Ölüler bu kadar mı gözden düştüler?
> [ÇÖPÇÜ]: Düşüyorlar. Düşüyorlar. Ne saygı ateşi ne kilise çanları ne de mezar başı söylevi. Hatırasına anıt dikmek yok. Düşüyorlar. Düşüyorlar. Süpürge de fırt fırt ediyor."[523]

"*Beckmann*"ın sıradaki ziyaretçisi "*Binbaşı*"dır. "*Beckmann*", "*Binbaşı*"na, onu ölüme sevk edenlerden biri olduğunu söyler. Onun acısına kulak vermemesi ve empatiden uzak, dahası alaycı tavrıyla ölüme giden yoluna bir taş da o eklemiştir:

> "[BECKMANN]: Elbette, Binbaşım, kahkahalarınızla siz, benim ölümüme sebep oldunuz. Kahkahalarınız, dünyanın bütün ölümlerinden daha korkunçtu, Binbaşım. Beni kahkahalarınız öldürdü, Binbaşım!"[524]

"*Beckmann*" her ziyaretçi arasında ölüme bir adım daha yaklaşmakta, bu ziyaretler boyunca hep yanında olan "*Öteki*" ise onu kişiler arasında uyandırmaya ve yaşatmaya çalışmaktadır. Ona sürekli uyanmasını, bir rüya görmekte olduğunu, insanların özünde iyi olduğunu tekrarlar. "*Beckmann*"ın sıradaki ziyaretçisi kabaredeki "*Direktör*"dür. "*Beckmann*"a göre onu öldürenlerden biri de odur:

> "[BECKMANN]: Siz beni öldürdünüz, Bay Direktör.
> [DİREKTÖR]: Aman, azizim…
> [BECKMANN]: Öldürdünüz. Çünkü korkaktınız. Çünkü gerçeğe ihanet ettiniz. Siz beni Elbe'nin sularına sürdünüz, çünkü siz bir acemiye başlamak fırsatı vermediniz. Ben çalışmak istiyordum. Açtım. Ama siz beni kovup kapınızı kapadınız. Siz beni Elbe'ye sürdünüz, Bay Direktör."[525]

"*Beckmann*"ın sıradaki ziyaretçisi "*Bayan Kramer*"dir. O da kalpsizliği ve kayıtsızlığıyla "*Beckmann*" ve onun gibilerin ölümünde payı bulunanlardan biridir:

> "[BECKMANN]: Sizde kalp var mı, Bayan Kramer? Beni öldürürken kalbiniz neredeydi, Bayan Kramer? Evet, Bayan Kramer, ihtiyar Beckmann'ların oğlunu siz öldürdünüz. Hem sonra annemin, babamın ölümünde sisin de rolünüz olması mı dersiniz? Hakçası Bayan Kramer, birazcık olsun emeğiniz geçmedi mi bu işe? Hayatın dayanılmaz hale gelişinde sizin de payınız yok mu yani? Sonra da oğullarını Elbe'ye sürdünüz. Ama kalbiniz, Bayan Kramer, kalbiniz ne söylüyor? […] Başvurduğum sonuncu kapı sizin kapıydı. Siz ise beni dışarıda bıraktınız. Oysa ben bin şu kadar gece, Sibirya'da bin

[523] **A.e.**, s. 97-98.

[524] **A.e.**, s. 103.

[525] **A.e.**, s. 107.

şu kadar gece hep bu kapının ümidiyle yaşadım. Siz de pek de önem vermeden bir küçük cinayet işlediniz, yalan mı?"[526]

"*Bayan Kramer*"in imajının da ayrılmasını takiben, "*Beckmann*"ın öldüğü anlaşılır. Artık bir hayalet olan "*Beckmann*"ın sıradaki ziyaretçileri sırasıyla, birinci istasyondaki "*Kız*" ve şehit kocası "*Tek Ayaklı Adam*"dır. "*Kız*" ile olan diyalogda, oyunun başındaki sahneye döngüsel bir atıf yapılır. "*Tek Ayaklı Adam*" ile olan konuşmada ise, buraya kadar "*öldürülen*" olan "*Beckmann*", bir başkasının ["*Tek Ayaklı Adam*"ın] "*öldüreni*" kimliğini kazanır. Onu öldürdükleri gibi o da birinin ölümüne sebep olmuştur:

"[BECKMANN]: Ben cinayet işlemedim.
[TEK AYAKLI ADAM]: İşledin, Beckmann. Biz her gün bir cinayete kurban gider, her gün bir cinayet işleriz. Biz her gün bir cinayetin önünden kayıtsız geçer, gideriz. Ve sen beni öldürdün Beckmann. Hemen de unuttun mu? Ben üç yıl Sibirya'da kaldım, Beckmann, dün akşam evime döndüm. Ama yerimi bir başkası almıştı, benim yerimi sen almıştın Beckmann. Ben de kalktım Elbe'ye gittim, Beckmann, hemen dün akşam."[527]

"*Tek Ayaklı Adam*"ın anlatısı, "*Beckmann*"ın eve dönüşteki anlatısının aynısıdır. Bu bağlamda oyunda bunların kişisel ve biricik hikayeler olmadığının; bu dönemde, insanlığın bu evresinde, "*Tek Ayaklı Adam*"ın deyimiyle herkesin 'bir başkasının katili' olduğunun altı çizilmiştir. "*Tek Ayaklı Adam*", "*Beckmann*"a onu unutmamasını söyler ve sahneden ayrılır. "*Beckmann*" tek başına kalmıştır. Ne "*Kız*" ne "*Tek Ayaklı Adam*" ne de bütün istasyonlarda onu takip eden ve yaşamaya yönlendiren "*Öteki*" artık yanında değildir. Belli ki, o, başta Elbe Nehri'nde aradığı ve özlemini duyduğu ölüm ile kavuşmuştur. Ancak öldüğünde tüm acılarından arınacağına inanan "*Beckmann*" halen, ölümüne sebep olduğu "*Tek Ayaklı Adam*"ın adımlarının sesinden kurtulamamıştır:

"[BECKMANN]: […] Tak tuk, tak tuk bütün ölüm boyunca! Tak tuk, tak tuk bütün hayat boyunca!"[528]

[526] **A.e.**, s. 110-111.

[527] **A.e.**, s. 116.

[528] **A.e.**, s. 117.

Bu şekilde oyunun sona gelindiğinde, tıpkı ön oyundan öncekine benzer şiirsel pasaja yer verilmiştir. Bu kısım, giriş pasajı gibi ayrıca isimlendirilmemiş olsa da, şiirsel bir epilog olarak nitelenmeye elverişlidir:

"*İşte hayat! Bir adam var, adam Almanya'ya geliyor*" diye başlayan pasajda, "*Beckmann*"ın istasyonlar boyunca süren yaşam arayışı ve kapıların dışında kalmasıyla simgelenen hüsranı şiirsel bir dille ifade edilir:

> "Bir adam Almanya'ya geliyor! Evine geliyor, yatağında bir başkası. Bir kapı kapanıyor, adam kapının dışında.
> Bir adam Almanya'ya geliyor! Bir kıza rastlıyor, ama kızın kocası var, tek ayaklı; kızın kocası iniltiyle hep aynı ismi tekrarlıyor: Beckmann. Bir kapı kapanıyor, adam kapının dışında.
> Bir adam Almanya'ya geliyor! İnsanlar arıyor, ama bir binbaşı gülmekten kırılıyor. Bir kapı kapanıyor, adam yine kapının dışında.
> Bir adam Almanya'ya geliyor! İş arıyor, ama Direktör korkaktır, kapı kapanıyor, adam yine kapının dışında.
> Bir adam Almanya'ya geliyor! Anasını, babasını arıyor, ama ihtiyar bir kadın havagazına acıyor, kapı kapanıyor, adam yine kapının dışında."[529]

Bu anlatımda, eserin beş istasyonunun tek bir kalıp çerçevesinde ifade edildiği ve her bir istasyondaki arayış ile kapının kapanmasına sebep olan şeyin sıralandığı görülecektir. "*Beckmann*" birinci istasyonda ev, ikinci istasyonda sevgi, üçüncü istasyonda insan, dördüncü istasyonda iş, beşinci istasyonda ise anne babasının peşindedir. Ancak her bir istasyondan eli boş döner. Pasajın devamında yozlaşan insanlığa ve vahşet ile karakterize olmuş bu zaman diliminin anlatısı sunulur. Epilog, acılarından kaçarken sığındığı ölümün kucağında yapayalnız kalakalan "*Beckmann*"ın şu sözleriyle sonlanır:

> "Şimdi sen neredesin, ey evet diyen? Bana asıl şimdi cevap ver! […] Niçin sesi çıkmıyor acaba? Cevap versenize! Niçin sustunuz? Niçin? Yok mu bir cevap verem? Kimse cevap vermiyor mu? Kimse, hiç kimse cevap vermiyor mu?"[530]

6.2.2.2. Rüya Atmosferi

Rüya atmosferi ve düş dramaturjisi, bu oyunda başat öneme sahiptir. Oyun, gerçekçiliğe yaklaşan sahnelerle düş veya kâbus benzeri sekansların iç içe geçmesi

[529] **A.e.**, s. 118.

[530] **A.e.**, s. 119.

ile kurulmuş bir dramaturjiye sahiptir. Oyunun düş ile gerçek hayat arasındaki geçişkenliğe bağlı düş dramaturjisi, ilk elden giriş pasajında ifade edilmiştir:

> "Bir adam Almanya'ya geliyor. Geliyor, yaman bir film seyrediyor. Oyun sürüp giderken sık sık kolunu çimdiklemesi gerek; çünkü uyanık mı, yoksa rüya mı görmekte, bilmiyor."[531]

Oyunda, "*Beckmann*"ın iç dünyasını, kabuslarını ve "*Elbe Nehri*", "*Öteki*", "*Allah*" ve "*Ölüm*" gibi oyun kişileriyle iletişimini içeren sekanslar rüya atmosferi içerisinde verilerek olanaklı kılınmıştır. Bu bölümlerde, dil, çoğunlukla esrik, tekrarlı ve sayıklama benzeri bir stille karakterize olarak bir rüyanın deneyimi yaratılmıştır. Gerçeklikle sunulması mümkün olmayan Elbe Nehri'nin konuşması, onunla diyalog kurabilmek, ölümle ve Tanrı'yla konuşabilmek gibi unsurlar rüya atmosferi bağlamında olanaklı kılınmıştır. Örneğin, Elbe Nehri'nin konuşturulduğu şu bölüm, rüya atmosferi ile kurgulanan pasajlardan biridir:

> "[BECKMANN]: Neredeyim? Allahım, burası neresi?
> [ELBE]: Benim koynumdasın.
> [BECKMANN]: Senin koynunda mı? Sen, sen kimsin?
> [ELBE]: Kim olacağım, St. Pauli'deki iskeleden suya atladığına göre ben kim olabilirm, yavrucak?
> [BECKMANN]: Elbe misin?
> [ELBE]: Ta kendisi. Elbe."[532]

Rüya atmosferinin oyundaki kullanımı yoğunluklu olarak, "*Beckmann*"ın onu her yerde takip eden hayali bir "*Öteki*" ile kurduğu diyaloglarda karşımıza çıkmakta olup, bu pasajlar oyunun düşünce öğesinin diyalektik sunumunda başat öneme sahiptir. "*Öteki*"; savaştan 'eve' dönen "*Beckmann*"ın ölüp geride kalanlar bağlamında vicdanıyla uzlaşma, insanın özünün iyiliğine inanma ve topluma yeniden entegre olma arayışında, her kapıdan elleri boş döndüğü noktada onu hayata ve yaşam itkisine yönlendiren figürdür. O, yaşama itkisini, hayatına devam edebilen insanları temsil etmektedir. Oyunun düşüncesinin sunulması için diyalektik bir tartışma ortamı yaratan oldukça işlevsel bir figürdür. "*Beckmann*"ın, her istasyondaki olumsuz deneyiminin ardından, bilinçdışı düzleminde buluşup insanlığa dair hissiyatını paylaştığı kişidir. O, insanın iyi özüne hala inanç taşıyandır; istasyonlar boyunca insanlığa inancını ve yaşama itkisini kaybetmekte olan "*Beckmann*" ile olan düşsel diyaloglarında, oyunun

[531] **A.e.**, s. 26.

[532] **A.e.**, s. 31.

düşünce öğesindeki insanlığın özüne dair düşünce öğesinin muhakemesi gerçekleşir. "*Öteki*" figürünün bu oyunun düşünce öğesi bağlamındaki kritik ve işlevsel kullanımı, tamamen ekspresyonist rüya atmosferi ile olanaklı kılınmıştır. Aşağıda, "*Öteki*" figürünün bulunduğu, rüya atmosferi ile kurgulanan pasajlardan örnekler sunulmuştur:

> "[BECKMANN]: Kim var orada? Gece yarısı. Suda. Heyy! Kim var orada?
> [ÖTEKİ]: Ben.
> [BECKMANN]: Sen mi? Peki kimsin sen?
> [ÖTEKİ]: Öteki.
> […]
> Dünkü. Daha önceki. Her zamanki. Evet diyen. Cevap veren.
> […]
> Benden kurtulamazsın. Benim binlerce çehrem var. Ben herkesin tanıdığı sesim. Ben her zaman var olan ötekiyim. Öteki, cevap veren. Sen ağlarken gülen. Sen yorgunken dürten. […] Kötüde iyiyi, en koyu karanlıklarda lambayı gören iyimserim ben. İnanan, gülen, sevenim ben! Topallayarak da olsa yürüyüp gidenim ben. Sen hayır derken evet diyenim ben!"[533]

"*Öteki*"nin "*Beckmann*"ı kendinden geçtiği ve ölüme yaklaştığı noktada uyandırmaya ve yaşamaya sevk etmeye uğraştığı şu kısımda da rüya atmosferine açıkça atıf yapılan örneklerden biridir:

> "[BECKMANN]: Hıı… (*Uyuklar*)
> [ÖTEKİ]: Beckmann, uyuyorsun!
> [BECKMANN]: (*Uykuda.*) Evet, uyuyorum.
> [ÖTEKİ]: Uyan, Beckmann, yaşamalısın!
> [BECKMANN]: Hayır, uyanmak aklımdan bile geçmiyor. Şu anda rüya görüyorum. Çok tatlı bir rüya görüyorum.
> [ÖTEKİ]: Bırak rüyayı, Beckmann, sen yaşamalısın.
> [BECKMANN]: Yaşamak mı? Ne münasebeti ben şu anda rüyamda kendimi ölmekte görüyorum."[534]

"*Öteki*", "*Beckmann*"ı defalarca uyandırmaya çalışır ve rüya halinin onu ölüme götürdüğünü söyler: "*Sen öldürücü bir rüya görüyorsun, Beckmann. Uyan! Yaşa!*"[535] Oyunun sonuna yaklaşırken, ölmekte olan "*Beckmann*"ın onu sırasıyla ziyaret eden oyun kişileri ile bir çeşit hesaplaşmaya giriştiği bölüm, oyunun rüya atmosferi ile olanaklı kılınan önemli kısımlarından bir diğeridir:

> "[BECKMANN]: […] İşte ihtyiar bir adam geliyor, Allah Baba'ya benzeyen birisi. […]

[533] **A.e.**, s. 34-35.

[534] **A.e.**, s. 91.

[535] **A.e.**, s. 112.

[BECKMANN]: […] bak, işte birisi geliyor. Hatırladın mı? Beni eski elbisesiyle yeni bir insan yapmak isteyen Binbaşı. Binbaşı! Binbaşım! […]
[BECKMANN]: Bak, işte Bayan Kramer cesedimin önünden kayıtsız geçip gidiyor. […]
[BECKMANN]: […] karım geliyor. Karım iyi kalplidir. […]
[ÖTEKİ]: İşte kız geliyor, seni Elbe'den çekip çıkaran […]
[BECKMANN]: [Kıza] Nereye gidiyorsun? Kal, gitme! Her şey birdenbire karanlığa gömüldü. Lamba, küçük lambacığım! Yansana! […]"[536]

6.2.2.3. Zamansallığın, Mekânsallığın Kırılması ve "*Parabolik Mekân*"

Oyunun zaman ve mekân özelliklerine bakmak gerekirse: Oyun, genel çerçevede, 2. Dünya Savaşı'nın bitiminden birkaç yıl sonra, Almanya'da, Hamburg'da geçmektedir. Üç yıl cephede kalmış bir asker olan "*Beckmann*"ın evine dönüşünde karşılaştığı olumsuz tablo sebebiyle Elbe Nehri kıyısında intihar girişiminde bulunduğu sırada başlamakta ve yaşama tutunma arayışını içeren istasyonları ziyaretinin sonundaki ölümü ile sonlanmaktadır.

Aşağıdaki tablo, oyunun sahne tasvirlerinde belirtilen zaman ve mekân bilgilerinin dökümüne yönelik çalışılmıştır:

TEK PERDE						
Ön Oyun	**Rüya Sahnesi**	**1. Sahne**	**2. Sahne**	**3. Sahne**	**4. Sahne**	**5. Sahne**
Akşam	Akşam	Gece	Gece	-	-	-
Elbe Nehri Kıyısı	Elbe Nehri	Blankenese Kıyıları	"*Kız*"ın Evi	"*Binbaşı*"nın Salonu	Kabare	Aile Evinin Kapısı

Şekil 6.6. "*Draußen vor der Tür*" İsimli Oyunun Zaman ve Mekân Kullanımı

Oyunda yalnızca, ön oyun, rüya sahnesi ile 1. ve 2. sahnelerin başında yer alan sahne tasvirlerinde zaman bilgisi verilmiştir. İlk ikisinde "*akşam*", diğer ikisinde ise "*gece*"dir. Oyun içerisindeki bilgilerden, bu akşam ve gecenin "*Beckmann*"ın cepheden dönüşünde ülkesine ve şehrine varıp evini ziyaret ettiği günün akşamı ve gecesi olduğu anlaşılmaktadır. Geriye kalan sahnelerde sahne talimatları içerisinde herhangi bir zaman bilgisi verilmemiş olup, 4. sahnede "*Beckmann*"ın cepheden evvelki gün geldiğini belirtmesiyle, ertesi güne geçildiğini düşünmek mümkündür. Bu

[536] **A.e.**, s. 92-115.

hakkında çok kısıtlı bilgi verilen zamansallık, eserin düşünce öğesinin yapılandırılmasında ön planda değildir. Oyunun 2. Dünya Savaşı sonrasında cepheden eve dönüşler yıllarına konumlanmış olması kritik önemde olup, eserin düşünce öğesi için başat önem arz eden başka bir zamanlama bulunmamaktadır. Yalnızca, ziyaret edilen duraklardan özellikle akşam ve geceye konumlanmış olanlarda karanlığın çağrıştırdığı anlatım düzleminden yararlanılmak istenmiş olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bağlamda, eserin gerçekçi bir oyunun zaman özelliklerine sahip olmadığı; ve zamansallığın (zamana bağlı olay örgüsü yapılanmasının) -bir önceki eserde olduğu gibi- bu eserde de kırıldığı gözlemlenmektedir.

Mekân özelliklerine bakmak gerekirse; bu eserde de tıpkı bir önceki eserde olduğu gibi simgesel anlatım düzleminde önem arz eden "*parabolik mekân*" kullanımı söz konusudur. Her bir mekân, eserin düşünce öğesinin desteklenmesinde farklı bir boyutu temsil edecek şekilde planlanmıştır. Ön oyun, rüya sahnesi ve 1. sahnedeki mekânlar; insanların kendilerini içerisine bırakarak intihar ettikleri Elbe Nehri ve ölülerin kıyıya vurduğu Elbe Nehri ve Blankenese kıyıları olup, intiharların yükselişte olduğu bir toplumsal bunalım dönemini simgeleyen mekânlar olarak eserin düşünce öğesinde başat öneme sahiptir. Savaştan dönemeyen bir askerin karısının evi olan "*Kız*"ın evi isimli mekân, parabolik mekânlardan bir diğeridir. "*Binbaşı*"nın salonu, savaşa bizzat katılmayıp insanların hayatlarına mâl olan emirler veren yönetici tabakanın sıcak ve zengin evini temsil etmektedir. Daha önceki oyunda da kullanılan bir parabolik mekân olarak kabare, dönemin sanatsal alanına yönelik eleştirinin yapılandırıldığı oyun mekânıdır. Son sahnedeki mekân, "*Beckmann*"ın aile evinin kapısı ise, insanın aile bağlarını, ve bu oyun özelinde, bunların çöküşünü temsil etmektedir.

Bu şekilde, simgesel önem arz eden mekânların yan yana dizimini içeren bu parabolik mekân kullanımı; gerçekçi tiyatronun mekânlamasından da farklı niteliktedir: Sahne tasvirlerinde bu mekânların gerçekçi sahnelemesine yönelik hiçbir dekor-aksesuar detayı bulunmamaktadır. Dahası, her bir mekân, bir rüyanın içerisinde ansızın doğan düşünce balonunun içerisindeki flu ve yalnızca önemli bileşenleri ile (kapanan kapılar, kızın yatağı, Binbaşı'nın yediği yemek, sıcak pencereler, kabarede

çeşit çeşit renkli gözlükler, aile evinde artık Beckmann soyisminin yerine Kramer yazan kapı plakası) öne çıkan imajlar gibidir.

Özetlemek gerekirse, bu eserin zaman ve mekân özelliklerinde de, tıpkı bir önceki eserde olduğu gibi, düşünce öğesini destekleyen, bilinçdışı düzleminde anlam yaratacak bileşenler ön plana çıkarılmış olup zamanın ve mekânın mantıksallığı gözeten gerçekçi detaylandırılması söz konusu değildir.

6.2.2.4. Oyun Kişileri: Merkezdeki Protagonist, İşlevsel "*Tipler*" ve Diyalektik Figür "*Öteki*"

Görüldüğü üzere, buraya kadar ele alınan tüm oyun özellikleri, düşünce öğesine ve ona koşut olarak ana oyun kişisi "*Beckmann*"ın çevresinde şekillenmiştir. Bu merkezdeki protagonist, oyunun düşünce öğesini kendi deneyimleri boyunca taşıyan ve ileten en önemli oyun kişisidir: "*Beckmann*", 25 yaşında 2. Dünya Savaşı sırasında cepheye gönderilmiş genç bir erkektir. O, ya cephede hayatını kaybeden, ya da 'eve' döndüğünde geride bir hayatı kalmamış olan; yani her iki türlü de 'kaybeden' tüm savaş mağdurlarını simgelemektedir. Onlar toplum tarafından yok sayılmaktadır ve acılarının sorumluluğunu kimse üzerine alınmamaktadır. Örneğin, oyunda "*Beckmann*"ın mağduriyetlerini anlattığı kısımda kabare direktöründen aldığı cevap, toplumsal alandaki bu acıya sırt çeviren tutumu duyumsatan niteliktedir:

> "[DİREKTÖR]: Ona bakarsan ben kimseyi Sibirya'ya göndermiş değilim. Ben göndermedim."[537]

"*Beckmann*"ın temsil ettiği insanlar, savaşta hayatta kalan ancak yeniden hayata entegre olamayanladır. Hayata tutunmaları için kimse yardım eli uzatmamaktadır:

> "[BECKMANN]: Hayır, kimse bizi Sibirya'ya göndermedi. Biz kendimiz gittik. Bazıları da kendiliklerinden orada kaldılar. Kar altında, kum altında. Şansı varmış kalanların, ölenlerin. Bize gelince; biz işte hiçbir yerde başlayamıyoruz. Hiçbir yerde başlayamıyoruz."[538]

---

[537] **A.e.**, s. 72.

[538] **A.y.**

"*Beckmann*"ın temsil ettiği, biten bir savaşın ardından savaşın vahşetini hatırlatmaları bağlamında 'istenmeyenlerdir'. Onlar bir neslin gençliğidir. Oyun, cepheden zar zor 'eve' dönen bu kişileri simgeleyen "*Beckmann*"ın farklı duraklar boyunca süren hayata tutunma arayışını ve her bir kapıdan eli boş dönerek sonuçta kimsesiz ve çaresiz ölüme gidişini konu almaktadır. Böylece, bir neslin trajedisi ve insanlığın geldiği olumsuz noktaya ilişkin düşünce öğesi ekspresyonist stille duyumsatılmış olur.

"*Beckmann*"ın temsil ettiği savaş ve insanlık mağdurlarının karşısına konumlanan ise, hayatına devam eden; insan acılarını kendine dert edinmeyen herkestir. "*Beckmann*" bu kişilerden, "*onlar*" diye söz eder:

> "Hepsinde aynı kayıtsız, korkunç çehre. Hepsinde laf dedin mi gırla, ama bir kerecik olsun evet demelerini iste, hepsi dut yemiş bülbüle döner. Eh, ne çare, böyledir bu insanlar. Hem de korkaktırlar. Onlar bize ihanet ettiler. Kalleşçe ihanet ettiler. Biz daha küçücüktük, harplere girdiler. Biz biraz büyüdük, bize harplerden söz açtılar. Coşkundular. Onlar daima coşkundular. Biz daha da büyüyünce onlar bizim için de bir harp düşündüler. Sonra da bizi bu harbe yolladılar. Onlar coşkundular. Daima coşkundular. İçlerinden hiçbiri bize nereye gittiğimizi söylemedi. Hiçbiri bize cehenneme gidiyorsunuz demedi. Ne gezer, hiçbiri. Onlar marşlar çaldılar, Langemarck Zaferi'ni kutladılar. Divan-ı harpler kurdular, istila planları hazırladılar. Kahramanlıklar için şarkılar, madalyalar yaptılar. Böylesine coşkundular. Derken harp patladı. Bizi cepheye sürdüler. Bize hiçbir şey söylemediler. Yalnız, görelim sizi, dediler. Gösterin kendinizi, yiğitler! Onlar bize bu şekilde ihanet ettiler. Kalleşçe ihanet ettiler. Şimdi onlar kapılarını kapamış, evlerinde oturuyorlar. Sayın müsteşar, sayın direktör, sayın yargıç, sayın başhekim. Şimdi bizi harbe gönderenler sanki onlar değil. Hayır, hiçbiri. Şimdi onlar hepsi kapılarını kapamış, evlerinde oturuyorlar. Onlar kapılarını sımsıkı kapadılar. Bizler kapıların dışında kaldık. Onlar kürsülerinden, koltuklarından doğru parmaklarıyla bizi gösteriyorlar. Onlar bize bu şekilde ihanet ettiler. Kalleşçesine ihanet ettiler. Onlar şimdi öldürdüklerinin önünden hissiz geçip giderler, kollarını sallayarak kayıtsız geçip giderler."[539]

Bu kişiler oyunda farklı tiplerle simgelenmiştir: "*Binbaşı*", "*Direktör*"… "*Bayan Kramer*" onlardan biridir. Söylemleri de bu tavrı duyumsatmaya yöneliktir:

> "[BAYAN KRAMER]: Bunlar bana pek dokundu diyelim, ama herkes ağlamaya kalkışsa sonu nereye varır?"[540]

"*Bayan Kramer*" gibi diğer oyun kişileri de ["*Kız*", "*Binbaşı*", "*Direktör*" vd.] karakter özelliği taşımayan, simgesel ve işlevsel tiplerdir. Oyunun düşünce öğesinin

[539] **A.e.**, s. 109.

[540] **A.e.**, s. 111.

iletiminde gerekli olan toplumsal alanı ve toplumsal rolleri simgelemek üzere oyuna yerleştirilmiş olup, oyundaki işlevleri yalnızca buna ilişkindir. Onlar, "*Beckmann*"ın ziyaret ettiği duraklarda bulunan ve kendilerine biçilmiş toplumsal rolü veya yaklaşımı dramatize ederek, "*Beckmann*"ın her bir istasyonda inşa olan düşünce ve duygu dünyasındaki hüsranı yapılandıran; onun insanlığa inancının tamamen kaybolması ve çaresiz şekilde ölüme sevk olmasına sebep olan işlevsel figürlerdir. Bunlardan "*Binbaşı*", savaşı uzaktan kumanda eden, kendileri sıcacık evlerinde zarar görmeden savaş gerçeğinden izole olan fakat insanların canına mâl olacak kararlar alıp emirler verenleri temsil etmektedir. Oyunda, "*bu şehirde, her şehirde*" denerek onun özel bir karakter olmayıp, her yerde var olan 'kumanda edenleri' temsil edişi vurgulanmıştır:

> "Evet, gel, bir adama gidelim, sıcacık bir evde oturan bir adama. Bu şehirde, her şehirde. Bu adama gidelim. Hoş, iyi, namuslu bir adama; bütün ömrü boyunca yalnız görevini yapmış bir adama gidelim. Görev, ama müthiş bir görev! Korkunç bir görev! Yere batası, batası, batası bir görev!"[541]

"*Binbaşı*", ömrü boyunca görevini yaptığı için hoş, iyi ve namusludur. Ancak görevinin içeriği iyilikle çelişmemekte midir? Tıpkı onun gibi, ailesinin üyelerinin de insanlık yıkımından haberleri veya gerçeklikle bağlantıları yoktur.

"*Direktör*" isimli oyun kişisi ile ise sözleri ile uygulamaları birbirini tutmayan, toplumsal vahşete duyarlı gibi gözüken ama aslında yaşam gerçeklerinden kopuk, yozlaşmış sanat dünyasının eleştirisi sunulur. "*Kız*" ise, cepheye gidenlerin geride kalanlarını; travmatize olmuş, yalnız kalmış eşlerini, ailelerini temsil etmektedir. Oyunun başında ve sonunda karşılaşılan ve farklı isimler alan "*Allah*" ve "*Ölüm*" figürleri ise, aralarında geçen diyaloglar ile bir yandan içerisinde bulunulan zaman diliminde erozyona uğramış dini inanç ve maneviyatı, diğer yandan bu zamanda çoğalıp sıradanlaşmış olan ölümü simgeleyerek, oyunun düşünce öğesini destekleyen anlatımların sunumunda işlevsel görev yapan kişilerdir.

Bu kişilerin her biri kendi durağına özgü olup, sahneler arası devamlılığı bulunmamaktadır. Yalnızca, son sahnedeki, tüm oyun kişilerinin "*Beckmann*"a tek tek göründüğü son hesaplaşma kısmında son bir kez yeniden belirirler. Tüm sahnelerde okuyucuya eşlik eden; merkezdeki protagonist "*Beckmann*"dır. Tüm sahnelerde yer

[541] A.e., s. 50.

almasa da, sahneler arası devamlılığı bulunup çoğu sahnede "*Beckmann*"a eşlik eden tek figür ise "*Öteki*" figürüdür:

"*Öteki*", ölüm itkisiyle dolup taşmış "*Beckmann*"ın antitezidir; gülüp geçen, hayata devam eden, insanın iyiliğine inanandır. Bir anlamda, her insanın içerisindeki yaşam itkisidir. Oyun boyunca düşünce öğesinin diyalektik sunumunda "*Beckmann*" gibi acı çekenlerin iç dünyasının tersini, -yaşamaya dair olanı- temsil ederek ve "*Beckmann*"ı yaşama tutunmasını sağlayacak farklı duraklara sevk ederek işlevsel görev görmektedir. Ölümün eşiğindeki "*Beckmann*"a şöyle söyler:

> "[ÖTEKİ]: […] Beckmann. Uyan! Yaşa! Kendine bu kadar değer verme. İnsanlar her gün ölüyor. Ebediyet, yas çığlıklarıyla mı dolsun? Sen yaşamana bak! Margarinli ekmeğini yiyerek yaşa! Hayatın yüzlerce ucu, saçağı vardır. Yakala birini! Ayağa kalk!"[542]

Oyunun sonunda "*Beckmann*"ın ölümüyle birlikte "*Öteki*" figürü de sessizliğe bürünür.

Görüldüğü üzere, baş oyun kişisi de dahil olmak üzere, tüm oyun kişileri, karakter özellikleri taşımayan tiplerdir. Bu oyun kişileri ile, bütünsel ve evrensel bir kapsayıcılık sağlanmıştır. Kişilerin özel isimleri bulunmamaktadır; "*Anne*", "*Kız*", "*Binbaşı*", "*Direktör*" gibi anonim isimlerle isimlendirilmişlerdir. Bu bağlamda, benzer toplumsal konumlardaki herkesin temsil edilebilirliği sağlanmıştır. En özel isim olan "*Beckmann*" dahi, askerde anonimleşen ve soy ismiyle anılan askerleri temsil etmektedir. Bu kişiselleştirilmemiş anonim isimlere sahip ve karakter boyutluluğunda sunulmayan oyun kişileri ile oyundaki sunulan düşüncenin kişilere spesifik değil, bütünsel, evrensel ve kavramsal düzlemde kapsayıcı olması sağlanmıştır.

6.2.2.5. Dil ve Diyalog Özellikleri: Uzun Monologlar ve Anafor Kullanımı

Oyunun dil ve diyalog özelliklerinde, doğal konuşma tarzına yakın diyalogların arasına serpiştirilmiş olan ve oyun kişilerinin iç dünyasının dışavurumu bağlamında eserin düşünce öğesini duyumsatan uzun monologlar; anafor (kelime veya ifade

[542] **A.e.**, s. 112.

tekrarları) kullanımı; ve oyun kişilerinin temsil ettiği toplumsal rolleri veya yaklaşımları duyumsatan kendilerine has ifadeleri dikkat çekmektedir.

Uzun monologlar, hayata tutunma arayışı içerisinde istasyonlar boyunca yolculuk eden "*Beckmann*"ın iç dünyasını dışavurmada, dolayısıyla oyunun düşünce öğesini yapılandırılmada kullanılmış olup; buradaki dil yer yer esrik yer yer rüya halindeki katatonik bir stil ile karakterize olmuştur.

Bu oyunda özellikle dikkat çeken dil ve diyalog özelliği, "*anafor kullanımı*" olarak tanımladığımız, tekrar eden ifadeler ile anlatımın güçlendirilmesidir. Bu tekrarlar, okuyucu/izleyicinin önemsemesi gereken ifadelerin, empoze edilmek istenen bir düşüncenin veya oyun kişilerinin oyundaki rollerinin altını çizmektedir. Örneğin, "*Beckmann*"ın "*Binbaşı*"nın evini ziyaret ettiği sırada eşi "*Anne*" isimli oyun kişisinin tekrarladığı "*üşüyorum*" ifadesi, zengin ve sıcak evine konumlanmış üst tabakayı temsil eden bir kadının, savaşın vahşetini salonlarının ortasına taşıyan "*Beckmann*" karşısında ürpermesini anlatmaktadır:

> "[ANNE]: (*Nefret değil daha çok dehşet duyarak*) Bey, söyle de gözlüğünü çıkarsın. Bu gözlüğü gördükçe üşüyorum.
> […]
> [ANNE]: Bey, bitir şunu. Bu adamın karşısında üşüyorum.
> […]
> [ANNE]: Bey, yanımızdan ayrılma. Korkuyorum. Bu adamın karşısında üşüyorum.
> […]
> [ANNE]: Bey, bizi bırakma. Üşüyorum."[543]

Bir başka örnek, "*Ötekİ*" isimli oyun kişisinin oyun boyunca tekrarladığı ve onun düşünce öğesi bağlamında oyunda temsil ettiği yaklaşımın altını çizen "*Uyan*", "*Yaşa*", "*Boş ver*" kelimeleridir. Neredeyse her cümlesi bu kelimeleri içermektedir. Bu sayede, "*Ötekİ*" figürü ile, hayata devam etmenin acıda derinleşmeden -boş vererek- olacağına ilişkin döneme hâkim yaklaşım; yani acıyı, duygulanımı, empatiyi ve insani sorumluluğu önemseyen "*Beckmann*"ın antitezi ifade edilmektedir. Örneğin, oyunda , "*Ötekİ*"nin "*boş ver*" ifadesini tekrarının öne çıktığı pasajlardan biri şöyledir:

> "[ÖTEKİ]: Beckmann! Beckmann! Boş ver! Sen her şeyi gaz maskesi gözlüğüyle görüyorsun. Her şeyi gizli tarafından görüyorsun, Beckmann! Boş ver, yahu!
> […]

[543] **A.e.**, s. 52-56.

[ÖTEKİ]: Boş ver, Beckmann!
[…]
[ÖTEKİ]: Boş ver!"[544]

Oyunda, diğer yandan, "*kapıların dışında*" ifadesi oyun boyunca tekrar tekrar kullanılmış ve bu bağlamda, protagonistin topluma entegre olma uğraşı ile dış dünyanın sert gerçekleri arasındaki keskin kontrast vurgulanmıştır. Bu ifadenin sürekli tekrarı, okuyucu/izleyiciye düzenli şekilde protagonistin topluma yabancılaşmasını ve hüsranını duyumsatmaktadır.

"*Ben Beckmann*" ise bu oyunda tekrarlanan bir başka kalıp olup, protagonistin savaştan döndüğünde sanki hiç var olmamış gibi hissettiği toplumsal alanda bireysel varlığını tesis etme çığlığı niteliğindedir.

"*Kapının eşiğindeyim*" ifadesi ise bir başka anafordur. Oyunda bu cümlenin tekrarı ile, Beckmann'ın toplumsal alana entegre olma uğraşındaki eşiksel konumunun altı çizilmektedir: Beckmann ne tamamen dışarıdadır -savaştan dönmüştür-, ne de bir kapıdan içeriye girebilmektedir. Burada "*kapının içerisi*" Beckmann'ın memleketinde hayata devam etme gücünü edineceği bir toplumsal alan veya kişileri ifade etmektedir. Ancak çaldığı her kapının eşiğinde kalakalır ve eli boş döner. Bu, bir sonraki başlıkta da ele alınacak olan, "*kapı*" ve "*eşik*" kelimeleri ile kurulmuş bir simgesel anlatım düzlemidir.

6.2.2.6. Simgesel Anlatım: Simgesel Konuşma Özellikleri, "*Kapıların Dışında*", "*Gaz Maskesi Gözlüğü*"

Oyunda, önceki oyunda olduğu gibi, yoğun bir simgesel anlatım bulunmaktadır. Bu simgesel anlatım düzleminin pek çok bileşeni vardır: Önceki başlıklarda görüldüğü üzere oyun kişilerinin kendileri ve seçilen mekânlar dahi anlatımı destekleyen simgesel unsurlardır. Bunların yanı sıra bazı nesneler, ifadeler, kişilerin kendine has ve toplumsal rolleri ve oyundaki konumlarını belli eden dil ve diyalog özellikleri ile simgesel bir anlatım kurgulanmıştır.

Örneğin, kabaredeki "*Direktör*", oyunun dönemin konvansiyonel sanat alanına yönelik eleştirisine koşut olarak, karşısındakine pek az söz veren ve üstenci bir dil

[544] **A.e.**, s. 86-87.

kullanan şekilde kurgulanmıştır. Bu üslubunu simgeleyen "*azizim*" şeklindeki hitabı da dikkat çekmektedir:

> "[DİREKTÖR]: Yeni mi başlıyorsunuz? Ee, azizim, hayatta işler öyle kolayca oluvermez ki! Siz bu işleri biraz basit görüyorsunuz galiba. Hiç böyle armut piş, ağzıma düş kariyer mi yapılır? […] Hayatın savaş meydanlarında olgunlaşın azizim! Çalışın, kendinize bir isim yapın, o zaman sizi tantanalı bir şekilde takdim ederiz. Önce dünyayı öğrenin, sonra yine gelirsiniz. Bir varlık olun hele!"[545]

Kişinin toplumsal rolünü ve oyundaki düşünsel konumunu belli eden bir diğer simgesel konuşma özelliği, "*Binbaşı*" isimli oyun kişisinde karşımıza çıkmakta olup, bu da anlatımı destekleyici nitelikte kullanılmıştır: Oyunda insanların hayatına mal olan emirleri veren askeri üsleri simgeleyen "*Binbaşı*", karşısındakine sahte bir şefkat ile yaklaşan, üstenliğini tahsis eden babacan bir tavır ile karakterize bir dil kullanmakta ve karşısındakine "*delikanlı*", "*dostum*", "*Beckmann'cığım*" şeklinde hitap etmektedir. "*Binbaşı*" ile karşı karşıya geldiğinde bir savaş figürünün karşısındaki "*Beckmann*"ın ifadelerine otomatik olarak eklemlenen "*Binbaşım!*" kelimesi ile ise, savaş alanı, askerlik ve buradaki rütbe ilişkileri duyumsatılmıştır.

Konuşmalardaki kelime tercihleri ve dili kullanımın yarattığı simgeselliğin yanı sıra, oyunda, iki önemli simgesel anlatım bileşeni bulunmaktadır. Bunların bir tanesi, bir tamlama olup, oyunun başlığını da meydana getiren "*kapıların dışında*" ifadesi ve ona ilişkin ifadelerdir. "*Beckmann*" oyun boyunca sıklıkla kapıların dışında olduğunu ifade eder:

> "[BECKMANN]: Ben dışarda, kapıların dışındayım, yine dışında. Dün gece kapıların dışındaydım. Bugün yine dışında. Ben daima kapıların dışındayım. Ve kapılar kapalı."[546]

Bu niteleyici tamlama, oyunda "*Beckmann*" kişisi özelinde dramatize edilen, cepheden eve dönenlerin geride yaşayabilecek bir hayatlarının kalmamış olması ve onlara yardım eli uzatmasını umdukları her kapıdan elleri boş dönmelerini, bu bağlamda "*kapıların dışında*" kalmalarını ifade etmektedir. Bu, oyunun en temel düşünsel simgesidir.

---

[545] **A.e.**, s. 70-71.

[546] **A.e.**, s. 49.

Buna ek olarak, yine bu tamlamanın içerdiği "*kapı*" simgesine ilişkin olarak yan kullanımlar ile de simgesel bir anlatım sunulmuştur. Örneğin, oyunun her istasyonunda şu sahne tasviri tekrarlanmaktadır: "*bir kapı gıcırtıyla açılır kapanır*". Bu ifade ile, yalnızca fiziksel bir fenomen olarak birinin dışarıya çıkmak üzere bir kapıyı açması ardından kapaması değil; "*gıcırtıyla*" yani zorlukla açılan bir kapının kapanması ile kişinin bin bir ümitle eşiğine geldiği o kapıda aradığını bulamaması ve ümidin yok oluşu simgelenmektedir.

Oyundaki simgesel anlatımın ikinci en önemli öğesi gaz maskesi gözlüğüdür. "*Beckmann*"ın kendi numaralı gözlüğünün savaş alanında kırılması üzerine cepheden evine beraberinde getirdiği bu numaralı gaz maskesi gözlüğü, oyun boyunca bedeninde savaşa dair bir sembol olarak taşınarak, oyunun en önemli simgesel anlatım unsurlarından birini oluşturur. Bu gözlük onu savaşa dair kılmaktadır. Onu standardize etmekte; bir oğul, bir eş, bir baba kimliklerinden ayrıştırılmış anonim ve bir rakamdan ibaret bir er haline getirmektedir. Belki de böyle olduğunda yiten canlar anonim ve standardize birer sayıya dönüşmekte ve duygusal etkisi hafiflemektedir. Oyunda bu savaş sembolünün savaş sonrasında şehre getirilmesi, savaşın cephede bitmediği ve insanların hayatındaki etkilerinin yıllarca devam ettiğine dair düşünce öğesinin ekspresyonist stildeki sunumudur.

6.2.3. Dönem Değerlendirmesi: Toplumsal Dönem Draması (Savaş Karşıtı Ton ve 'Eve Dönüşler' Teması)

"***Draußen vor der Tür***", Alman ekspresyonist dramasının ikinci dönem, yani toplumsal dönem eserlerinden biridir. Birinci (sübjektif) döneminde bireysel anlam arayışı, yerleşik değerlere başkaldırı ve jenerasyonlar çatışması gibi daha sübjektif temalarla ve yıkıcı tonlarla karakterize olan ekspresyonist oyun yazını; 1. Dünya Savaşı'nın ardından toplumsal ve yıkım karşıtı bir karaktere bürünmüştür. Bireysel hezeyanların yerine, toplumsal yıkım ve bileşenleri vurgulanmıştır. Birinci dönemdeki yıkıcı tonun yerini ise, savaş ve yıkım karşıtı, barışçıl bir ton almıştır.

"***Draußen vor der Tür***", bu değişimin gözlemlenebileceği önemli örneklerden biridir. Eserde, tıpkı birinci dönem eseri "***Von Morgens bis Mitternachts***"ta olduğu gibi istasyonlar boyunca arayışta olan bir protagonist bulunmaktadır. Ancak **ilk eserdeki arayış, görece masum ve bireysel bir 'hayatını anlamlandıracak**

deneyimler' arayışıyken; bu eserdeki arayış, cepheden eve dönen bir askerin ev, yemek, iş ve insan, -yani hayatta kalma- arayışıdır.

Bu şekilde değerlendirildiğinde, -insanların en sübjektif görünen arayışlarının arkaplanında dahi toplumsal koşulların bulunduğunu gözden kaçırmamak şartıyla, (birinci eserdeki arayışın arkaplanında kapitalist bürokrasi ve makineleşmiş modern toplumun yarattığı bireysel sıkışma bulunmaktadır)- ikinci eser olan "***Draußen vor der Tür***"ün toplumsal karakteri birinci eserin sübjektif karakterinden daha net ayrışmaktadır.

Bu eser, özel olarak ise, toplumsal dönemin içerisindeki "*eve dönüşler*" teması bağlamındaki eserlerden biridir. Hatırlamak gerekirse, Alman ekspresyonist dramasının toplumsal dönem eserlerinin bir kısmı, 'eve dönüşleri' konu almıştır. "***Hinkemann***", "***Hoppla, Wir Leben!***" [Tr.: "*Hoppala, Yaşıyoruz!*"], "***Trommeln in der Nacht***" ["*Gecede Trampet Sesleri*"] bu temanın iyi bilinen diğer örneklerdir. Bu "*eve dönüşler*" teması ile, kendi bireysel kontrolünün dışında toplumsal alandaki bir hizmeti veya zaptı sebebiyle evinden uzak kalan kahramanın evine döndüğünde karşılaştığı olumsuz tabloya ve kahramanı bu noktadan itibaren takip eden olay örgüsüne odaklanılmaktadır. "***Draußen vor der Tür***"de de ana oyun kişisi "*Beckmann*" tamamen toplumsal bir olgu olan savaşa katılımının ardından Almanya'ya dönüşünde karşılaştığı olumsuz tablo bağlamında ele alınmış ve oyunun istasyonları boyunca, bu tabloda kendine yaşam alanı yaratabilmek için tutunabileceği bir yaşamsal unsurun izini sürmesi işlenmiştir.

6.2.4. Kavramsal ve Kuramsal Çerçeve Bağlamında Değerlendirme: "*Anomi*" ve "*Bencil ve Anomik İntihar*"

"***Draußen vor der Tür***", 2. Dünya Savaşı'ndaki Avrupa ve özel olarak Alman coğrafyasının başat toplumsal değişimi ve bunalımının eseri olup; bu toplumsal arkaplan, tezin birinci bölümünde kavramsal ve kuramsal çerçeve bağlamında sunulan, Emile Durkheim'ın toplumsal değişim süreçlerine ilişkin "***anomi***" kavramı ve bireysel bir edim olarak görülen intiharın toplumsal temellerine ilişkin **bencil intihar** ve **anomik intihar** kuramları bağlamında değerlendirilmeye elverişlidir.

Hatırlamak gerekirse, Durkheim'a göre, olumlu veya olumsuz başat toplumsal değişim süreçleri; bireylerin hayatı anlayıp anlamlandırmalarını sağlayan değerler sisteminin erozyonu sonucunda, anlamsızlık, normsuzluk, yalnızlaşma, mutsuzlaşma ve anlam arayışı gibi bileşenleri ifade eden "*anomi*" hali ile karakterize olmaktadır.

"***Draußen vor der Tür***" isimli oyunun toplumsal arkaplanında da böylesine başat bir değişim bulunmaktadır. Avrupa coğrafyası neredeyse tamamen yıkılmış, milyonlarca insan ölmüş, yönetim sistemleri değişmiş, dine, maneviyata, insanın 'iyi özüne' olan inanç sarsılmıştır. Bu bağlamda, dönemin, Durkheim'ın "*anomi*" kavramı ile karakterize olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Bu "*anomik*" duruma koşut olarak, kimileri, hayata devam etmek adına, psikolojik bir tepki olarak acıya duyarsızlaşmış, savaşı, vahşetini, yıkımı yok saymıştır. "*Beckmann*" gibi kimileri ise, hayata devam etmek ve onu yeniden anlayıp anlamlandırmak adına tutunacak bir el aramış, ancak arayışının sonuçsuz kalmasıyla "*anomi*" halinin derinliklerine gömülmüştür.

Durkheim, ikinci olarak, "*anomi*" kuramına eşlik eden ve **bireysel bir edim olarak görülen intiharın toplumsal temelleri olduğu inancına ilişkin** intihar türlerinden bahsetmiştir. Bu intihar türlerinden, "*bencil intihar*" topluma entegre olamamaktan; "*özgeci intihar*", toplulukla aşırı bütünleşmeden; "*anomik intihar*" ise, "*anomi*" durumunun başat hale gelmesi sonucunda bireylerin normsuzluk, değer atfedememe, anlamlandıramama halinden kaynaklanmaktadır.

"***Draußen vor der Tür***" isimli eserde, "*Beckmann*"ın intiharı bu çerçevede ele alındığında, onda "*anomi*" halinin baskın hale gelmesiyle oluşan anlamsızlık hissine koşut "*anomik intihar*"ın izlerini bulmak mümkündür. Ancak, onun durumunda çok daha başat olduğu fark edilecek olan Durkheim'ın "***bencil intihar***" adını verdiği intihar türüdür:

Durkheim'a göre, "*bencil intihar*" türünde; "*insan kendi başına terk edildiği, bir toplumsal grupla iyice bütünleşmediği ve bundan ötürü o toplumsal gruptan kaynaklanan ortak güç ona yeterince canlılık ve yetke vermediği zaman, intihara eğilim gösterir.*"[547] "*Beckmann*"ı oyundaki istasyonlar boyunca süren arayışına sevk

[547] Emile Durkheim, **İntihar: Toplumbilimsel İnceleme**, Çev. Z. Zühre İlkgelen, İstanbul, Pozitif Yayınevi, 2013, s. 24.

eden, işte bu topluma entegre olma ve toplumsal bir üye olmanın verdiği "*canlılığı*" yakalama çabasıdır. Ancak her istasyondan eli boş döner. Cephede, toplumsal hayatından uzun süre izole kalmış ve bu bağlamda hali hazırda "*anomik*" ruh halinin pençesinde olan bir asker olarak, 'eve' döndüğünde, oranın artık uyuyup beslenebileceği, sevebileceği ve insanlarıyla iletişim kurabileceği bir 'ev' olmadığını fark eder ve bunun üzerine sonunda çaresiz kalacağı bir arayışa girişir. "*Kız*"ı ziyaretinde sevgi, "*Binbaşı*"nı ziyaretinde insani iletişim, paylaşım ve 'anlaşılma', "*Direktör*"ü ziyaretinde karnını doyurabileceği bir iş, "*Bayan Kramer*"in kapısını açtığı aile evini ziyaretinde ise ebeveynlerinin sıcaklığını, yani aile bağlarını bulmayı ummaktadır. Ancak ziyaret ettiği hiçbir kapıda hayata ve topluma tutunmasını sağlayacak bir karşılık bulamaz; topluma entegre olamamış halde ve çaresiz kalır. Bu bağlamda, oyunun sonundaki intiharı, Durkheim'ın hem toplumla bütünleşememekten ileri gelen "*bencil intihar*" türüyle, hem de toplumsal değişim ve bunalım süreçlerine koşut anlamsızlık duygusuna koşut "*anomik intihar*" türüyle anlaşılmaya elverişlidir.

Oyunda, dönemin insanını intihara sürükleyen ve Durkheim'ın "*anomik intihar*" türüne işaret eden çaresizlik haline şu pasajda yer verilmiştir:

> "[ÖLÜM]: […] Bu gece bu suyun başında duranlar sevdalı çiftler, şairler değil artık. Artık istemeyen ya da bezmişlerden yalnız bir tanesiydi o. Artık aciz kalanlar, gece vakti bir yerlerden kendilerini sessizce suya bırakıverirler. Cump! […] Artık aciz kalmışlardan yalnız bir tanesiydi o; ümitsizlerin büyük yığınından sadece biri… bir tanesi…"[548]

[548] Wolfgang Borchert, **a.g.e.,** s. 30-31.

SONUÇ

20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkarak modern sanatı başat şekilde etkileyen ve yapılandıran **avant-garde** akımlardan biri olan Ekspresyonizm sanat akımının, Alman oyun yazımındaki öncü ve modern tiyatroya temel hazırlayan yolculuğu bağlamında ortaya çıkan Alman ekspresyonist draması, bu tez çalışmasının odağını oluşturmuştur. Çalışmada, Alman ekspresyonist dramasının tarihsel, düşünsel ve yapısal bağlamda incelenmesi; bu inceleme ışığında, akımın farklı dönemlerinden seçilmiş iki oyun örneğinin sunulması; ve bu sunumun, akımın ortaya çıktığı döneme ilişkin sosyal bilimler kuramlarından destek alınarak disiplinlerarası bağlamda boyutlandırılması planlanmıştır.

Bu planlamaya koşut olarak, ilkin, tezin birinci bölümünde sunulan kavramsal ve kuramsal çerçevede, modern sosyal bilimin kurucularından Karl Marx, Max Weber ve Emile Durkheim'ın Alman ekspresyonist dramasının tarihsel arkaplanını oluşturan 20. yüzyılın ilk yıllarındaki 'modern toplum' yapısına ilişkin; modernitenin bireyler düzlemindeki etkisine yönelik "*yabancılaşma*", "*rasyonalizasyon*" ve "*anomi*" kavramları ile bu kavramlara ilişkin kuramları hakkında bilgi verilmiştir: Bu bölümde sunulan bilgiye göre, geleneksel toplumlardan bir dizi özellik ile ayrışan modern toplum, bireyi toplumsal alana ve diğer insanlara yabancılaştıran bir karakterdedir.

Marx, bu yabancılaşmanın temeline, modern toplumun özünü oluşturduğunu düşündüğü, insanları temel insan doğasından uzaklaştıran kapitalist sınıf ve emek mübadelesi sistemini yerleştirmiştir: Marx'a göre, modern toplumun kapitalist üretim sisteminde, emeğini satmak zorunda kalan birey; ürettiği ürüne, üretim sürecine, türsel varlığına ve diğer insanlara yabancılaşmıştır. Bu **yabancılaşma**, dört şekilde gerçekleşmektedir: Geleneksel toplumda yaratıcı ve sosyal bir edim olan üretim ve emek, modern kapitalist toplumda zorunlu üretim ve emek haline gelmiştir; bir amaç olmaktan çıkıp bir amaca (para kazanmaya) yönelik bir araç biçimini almıştır. Bu bağlamda, birey, **üretim faaliyetine yabancılaşmıştır**. İkinci olarak, modern kapitalist üretimde, ürettiği ürün ve bu ürünün elden çıkarılması üzerinde herhangi bir kontrole sahip olmayan birey, **ürettiği ürüne yabancılaşmıştır**. Üçüncü olarak, geleneksel özünde yaratıcı bir edim olan üretim sürecine yabancılaşmış olan birey; onu insan türü olarak diğerlerinden ayrıştıran bu yaratıcı faaliyetinden yoksun kalması

bağlamında **türsel varlığına yabancılaşmıştır**. Dördüncü olarak ise, tüm toplumsal ilişkilerin ekonominin egemenliği altına girdiği modern toplumda, birey, katı iş bölümü ve -hızlandırılmış ürün bandı gibi- sosyalliğe ve iletişime olanak tanımayan unsurları bulunan kapitalist çalışma koşulları bağlamında, diğer **insanlara ve topluma yabancılaşmıştır.**

Durkheim'a göre ise, geleneksel toplumdan modern topluma geçişte, bireyler, "***anomi***" adı verilen; ve hayatı anlayıp anlamlandırma sistemlerinin ani ve hızlı ilgasından kaynaklanan "*normsuzluk*" haline koşut olarak; anlamsızlık, mutsuzluk, yalnızlık gibi bir dizi olumsuz bileşen ile karakterize olmuştur. Bu, Durkheim'ın "***anomik intihar***" adını verdiği intihar türüne kadar varan, olumsuz ve toplum kaynaklı bir ruh durumudur. Diğer intihar türleri ise "***bencil intihar***" ve "***özgeci intihar***"dır. Bunların ilki toplumla bütünleşememekten; ikincisi ise fazlaca bütünleşmekten kaynaklanmaktadır. Örnek vermek gerekirse, ilki, topluma entegre olamayan, dışlanan birinin intiharını; ikincisi ise, manevi bir grupla fazlasıyla özdeşleşmekten doğan, kendini ideolojik olarak feda etme şeklindeki intiharları ifade etmektedir.

Weber'e göre ise, modern toplum, yüksek düzeyde **rasyonalizasyona** koşut gelişen bir toplum türüdür ve geleneksel toplumdan bu bağlamda ayrışır. Rasyonalizasyon, modern toplumlarda hayatın her alanının faydacı ve rasyonel kurallar ile düzenlenmiş olmasını ifade etmektedir. Özellikle bürokraside ön plana çıkan rasyonalizasyon, modern toplumun bireylerini, Weber'in "***demir kafes***" metaforuyla ifade ettiği bir sıkışma içerisine hapsetmektedir. Bu kavramsal ve kuramsal çerçeveden, tezin sonundaki iki oyun örneğinin düşünsel olarak boyutlandırılarak alımlanmasında yararlanılmıştır.

Tezde, ikinci olarak, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin sorgulanmasına zemin hazırlayan tarihsel ve düşünsel arkaplan ile bunların sanatsal alana etkisi hakkında bilgi verilmiş; özel olarak ise Ekspresyonizmin tarihsel arkaplanı bağlamında Almanya tarihine yer verilmiştir. Ekspresyonizmin de içerisinde bulunduğu **avant-garde** akımların ortaya çıktığı **20. yüzyılın ilk yıllarında Avrupa, eşiksel bir dönemeçtedir**. Bu dönemeç, 19. yüzyılın tarihsel ve düşünsel unsurlarının ivme kazanarak en çekişmeci halini alması ve bunlara karşıt tonların yükselmeye başlamasıyla karakterizedir. Bu dönemde, 19. yüzyılın endüstrileşme, silahlanma, Kapitalizm, kentleşme, kente göç, burjuva sınıfının tekil toplumsal güç olarak yükselişi

gibi unsurları ile bilimsel Pozitivizmi, Batı merkezli tek yönlü gelişmişlik düşüncesi zirve noktasındadır. Dahası, sömürgeci güçler arasındaki güç savaşımı 1. Dünya Savaşı'na doğru tırmanmaktadır. Bu ortamda, modern toplumun arazları ortaya çıkmaya, burjuva ideali çökmeye, işçi sınıfı bilinci oluşmaya başlamış, Batı 'uygarlığına' ve 19. yüzyıl bilimselliğine olan inanç sarsılmış; "*odyofonik*" medyanın icadı gibi teknolojik açılımlar bağlamında görünenin ötesindekine ilgi duyulmuş; sosyal bilimlerde "*tarihsel tikelcilik*" ve "*kültürel görelilik*" gibi Batı merkezli **etnosentrik** düşünceyi yıkan yönelimler ile psikolojide bilinçdışına yönelim gibi bileşenler düşünsel yapıyı başat şekilde etkilemiştir. Bu bağlamda, sanatsal alanda da 19. yüzyılın sanatsal akımı olan gerçekçilik sorgulanmaya ve yerine alternatifleri üretilmeye başlanmıştır. İlkin **karşı-gerçekçi eğilimler** ortaya çıkmış; takip eden birkaç yıl içerisinde ise **avant-garde** akımlar sanatsal alanı domine etmiştir.

Bu bölümdeki bu tarihsel arkaplanın devamında, Ekspresyonizm akımı bağlamında **Alman tarihi** de özel olarak ele alınmıştır. Ekspresyonist akımın ortaya çıkışı ile bu coğrafyadaki yolculuğuna koşut tarihsel arkaplan şu önemli duraklardan meydana gelmektedir: **2. Wilhelm Dönemi Alman İmparatorluğu** (1888-1918), **1. Dünya Savaşı ve Kasım Devrimi** (1918-1919), **Weimar Cumhuriyeti** (1919-1933), **Nazi İktidarı ve 2. Dünya Savaşı** (1933-1945). Söz konusu duraklar, ekspresyonist dramanın düşünsel ve tematik yönelimlerini de etkilemiştir. Alman ekspresyonist dramasının bu tarihsel arkaplana koşut olarak şekillenen dönemleri tezin beşinci bölümünde derinlemesine incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, diğer **avant-garde** akımlar eşliğinde 20. yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkan Ekspresyonizm akımı ve sanat düşüncesi; akımın içerisinden gelişen ekspresyonist tiyatro düşüncesi; ve buna koşut olarak drama alanında şekillenen düşünsel ve tematik örüntüler incelenmiştir. Ekspresyonist akım, temelde diğer **avant-garde** akımlarla ortak bir düşünsel özü -**19. yüzyıl gerçekçiliğinin reddi, yerleşik sanat formunun yıkımı ve sanatın köklü değişimine yönelik düşünsel öz**ü- paylaşmaktadır. Özel olarak ise, Alman tarihsel ve düşünsel arkaplanına koşut bir dizi düşünsel ve yapısal unsur ile karakterize olmuştur:

Ekspresyonizm, Türkçe'de "***dışavurumculuk***", dış yaşam gerçeğinin sanatçının iç dünyasında yarattığı etkinin dışavurumunu ifade etmesine koşut olarak bu şekilde isimlendirilmiştir. Ekspresyonizm olarak bilinen akımın ilk kez **güzel**

sanatlar alanında ortaya çıktığı ve "*ekspresyonist*" teriminin, **1900'lerin başında**, Van Gogh ve Henri Matisse gibi ressamların eserlerini empresyonist [Tr.: izlenimci] sanattan ayırt etmede kullanılarak literatürdeki tanınırlığını edindiği konusunda genel bir fikir birliği bulunmaktadır. Çoğunlukla, 1905 yılı, akımın bilinçli doğuşunu ifade etmede kullanılan yıldır: Bu yıl hem ekspresyonist ressamları bir araya getiren "***Les Fauves***" Paris sergisi düzenlenmiş, hem de Almanya'nın Dresden kentinde aralarında Kirchner, Schmidt-Rottluff ve Heckel'in bulunduğu bir grup ressam "***Die Brücke***"yi [Tr.: "*Köprü*"] kurmuştur. İkinci bir ekspresyonist ressam grubu olan "***Der Blaue Reiter***" [Tr.: "*Mavi Süvari*"] ise 1911 yılında, Kandinsky, Klee, Marc, Macke ve Lawlensky tarafından kurulmuştur. Grubun sanatçısı Kandinsky, ekspresyonist sanata ilişkin fikirlerini "***Über das Geistige in der Kunst***" [Tr.: "*Sanatta Tinsellik Üzerine*", 1912] isimli yazısında ana hatlarıyla açıklamıştır. Sanat tarihçisi **Wilhem Worringer** tarafından 1908 yılında yayınlanan, "***Abstraktion und Einfühlung***" [Tr.: "*Soyutlama ve Özdeşleşme*"] ise akımın kuramsal temeline yerleşen çalışmalardan bir diğeri olmuştur. Worringer, bu çalışmasında, iki temel estetik tutum olarak; daha çok ilkel sanatta karşımıza çıkan "*soyutlamadan*" ve gerçekçilik ile karakterize olan "*özdeşleşmeden*" bahsetmiştir. Modern toplum ve endüstri çağının özdeşleşme olanağını ortadan kaldırmış olduğu savunusuyla; özdeşleşmeyi ve dış dünyanın kaosunu yenmeyi olanaklı kılan tek sanatsal yolun estetik soyutlama olduğunu öne sürmüştür. Ekspresyonizm, resim sanatında ortaya çıkışını takiben önce edebiyat ve şiire; sonra ise drama alanına nüfuz etmiştir:

Drama alanında Ekspresyonizm, **Georg Büchner**, **August Strindberg** ve **Frank Wedekind**'in öncül eserlerini takiben ilk bilinçli ekspresyonist drama eserlerinin üretildiği **1910'lu yıllarda** başlamıştır. **Oskar Kokoschka** ve **Reinhard Johannes Sorge** ile karakterize olan bu ilk girişimleri, **Ernst Barlach, Walter Hasenclever**, **Georg Kaiser** ve **Ernst Toller** gibi oyun yazarlarının eserleri izlemiştir. Ekspresyonist tiyatro düşüncesinin oluşmasında hem tarihsel ve düşünsel arkaplandaki gelişmeler, hem de spesifik olarak ekspresyonist dramayı etkileyen felsefi/sanatsal görüşler etkili olmuştur.

Tarihsel arkaplanda, modern toplumun endüstrileşme, Kapitalizm ve kentleşme gibi unsurlarının arazlarının ortaya çıkarak başat hale gelmesi, ekspresyonist dramayı, **bireyin bunlara koşut iç hezeyanlarını sergilemeye yöneltmiştir**. **Modern toplumda bireyin yabancılaşması ve yalnızlaşması ile**

anlam arayışı eserlerin ortak teması haline gelmiştir. 2. Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu'nun baskıcı toplumsal yapısından duyulan rahatsızlık, ekspresyonist dramada bir **başkaldırı ve isyan ruhu** ile karakterize olmuştur. Yine tarihsel arkaplandaki **savaşlar ve sınıf/görüş/birey-toplum çatışması**, eserlerin bu temalara yönelmesine sebep olmuştur.

Düşünsel arkaplanda ise, 19. yüzyıl Pozitivizmini sorgulatan alternatif bilimsel görüşler, psikoloji bilimindeki Freudyen gelişme, sosyal bilimlerdeki "*görelilik*" düşüncesi, "*odyofonik*" medyanın keşfi vb. bir dizi gelişme bulunmaktadır. Bunlar, ekspresyonist tiyatro düşüncesine, 19. yüzyıl gerçekçiliğine karşıt tavırda, **bilinçdışını ve içsel süreçleri önemseyen**, **mantıksallığın yerine duyusallığı** getiren ve seyircide **taklide dayalı bir yanılsama yaratmak yerine eserin düşünsel özünü duyumsatma** yaklaşımının inşası şeklinde etki etmiştir.

Bunlara ek olarak, ekspresyonist tiyatro düşüncesinin özünde, **Friedrich Nietzsche**'nin, 20. yüzyıl Alman sanatçıları üzerinde etkili olan birtakım felsefi/sanatsal görüşleri bulunmaktadır:

Nietzsche'nin 1872 tarihli "***Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik***" [Tr.: "*Tragedyanın Müzihin Ruhundan [Yeniden] Doğuşu*"] isimli eseri, ekspresyonist tiyatro düşüncesini derinden etkileyen bir dramatik teori eseridir. Bu eserde Nietzsche, sanatın özündeki iki karşıt güç olarak **Apollon** ve **Dionysos**'un ayrımına değinmiş ve Antik Yunan'da **tragedyanın**, bu iki karşıt gücün birlikteliği ve mücadelesinden geliştiğini öne sürmüştür: Nietzsche'ye göre, tragedya temelde, **dithyrambos korosunun bölümleriyle duyumsatılan Diyonizyak özün, Apollonist diyalogda somutlaştırılması**nı içeren bir yapıdır. Tragedyanın sonunu hazırlayan şey ise, zaman içerisinde gelişen mantıkçı ve kuramsal yaklaşım uyarınca, Dionysos'u temsil eden **koro öğesinin** bu **dramatik yapıdan uzaklaştırılması** olmuştur. Nietzsche, bu 'mantıkçı ve kuramsal' yaklaşımı, kendi dönemine de (19. yüzyılın sonu) işaret edecek şekilde ele alarak, **sanatın esrik özünü baskılayan bir karşıt güç** olarak tasvir etmiş; sanatın Diyonizyak özünün, **bilgiye ve bilimin iyimserliğine yönelik dürtü nedeniyle bozulduğunu** öne sürmüştür. Bu bağlamda, modern zamanda sanatın Diyonizyak özü gitgide kaybolmuştur; ve tiyatro, yalnızca gerçeğe benzetmeye ve taklide dayalı sınırlı bir sanat haline gelmiştir. Nietzsche'nin 'Diyonizyak özünden koparılmış sanat' tasviri, Alman ekspresyonist yazarları

üzerinde, dışsal gerçekliğin taklidini içeren yerleşik sanat kabulünden uzaklaşarak eserlerinde **öze ulaşmaya, metafizik olanı duyumsatmaya** ve **sanatın esrik özüyle bağlantı kurmaya yönelmeleri** bağlamında etkili olmuştur. Nietzsche'nin eserinin sonuna doğru, 'trajik olanın' ve 'trajik insanın' yeniden doğuşuna yaptığı çağrı ise, ekspresyonist eserlerde, **modern toplum içerisindeki insanın acılarına mercek tutulmasını**; ve bunların **Apollonist somutlaştırma ve dışsal taklitle değil, Diyonizyak esrime ve özün duyumsatılmasıyla** seyirciye iletimini teşvik etmiştir.

Nietzsche'nin "***Also Sprach Zarathustra***" [Tr.: "*Böyle Buyurdu Zerdüşt*"] isimli eserinde okuyucusuna tanıştırdığı "***Übermensch***" [Tr.: "*Üst İnsan*"] kavramı ise, ekspresyonist tiyatro düşüncesinin temelinde bulunan "*yeni insan*" [Alm. Orij.: "***Neue Mensch***"] ve "*insanlığın yenilenmesi*" fikirlerinin inşasında başat etkiye sahip olmuştur. Nietzsche'ye göre, "*üst insan*", insanın üzerindeki bir mertebedir; ve insan, bu "*üst insan*"a varmak için çaba sarfetmelidir. Bu bağlamda, insan, **kendini aşma yolunda olma**yla karakterize olmuştur. Bu devam eden bir **olma sürecidir**. Nietzsche, insanı, "*üst insanla*" hayvan arasına gerilmiş bir ip, bir köprü olarak görmüştür. Bu köprü üzerinde yol almak tehlikelidir, ancak insan, bu tehlikeli ip köprü üzerinden düşmeyi göze alarak yol almalıdır, ancak bu şekilde insanlığın "*üst insana*" dönüşmesi mümkündür. Dolayısıyla bu köprünün üzerindekiler insanlığın dönüşümü için acı çekmeyi göze alarak adım atanlardır. Onlar, kendini yok etmeyi olumlu karşıyanlardır; 'ruhları derindir, dolup taşmaktadır; ruhları da kalpleri de özgürdür'. Nietzsche'nin, kendini "*üst insanın*" doğuşu için **feda edebilen** ve **kendini aşma süreciyle karakterize** olmuş "***Übermensch***"i, ekspresyonist dramada "***Neue Mensch***" kavramı olarak yankı bulmuştur. Ekspresyonist "***Neue Mensch***", dönemin arkaplanına koşut olarak, **yozlaşmış burjuva toplumundan kopan** ve **konvansiyonel ahlak kurallarına karşı mücadele eden** ve **kendini gerçekleştirmek üzere yola çıkan** karakterdir. Ekspresyonistler, modern insanın geldiği hale bir tepki olarak, **yeni bir insanın yaratımını** öncelikli görevleri olarak görmüşlerdir, çünkü bu sayede toplum da dönüşebilecektir. Bu yaklaşımla, **toplumun değişimi için bireyin reformu**nu öncelemişlerdir.

İnceleme eserlerinden "***Von Morgens bis Mitternachts***"ta küçük şehirdeki bir banka memuru olan protagonist "*Veznedar*", konfor alanından uzaklaşıp bir anlam arayışına girişerek, adeta Nietzsche'nin bir ucu "*üst insana*" gerili olan 'ip' metaforunun üzerine adım atar. Oyunun sonundaki ölümü ise, "*yeni insanın*" doğuşu

için gerekli olan deneme sürecinin kaçınılmaz sonudur. Protagonistin kendi sınırlı alanından çıkarak **kendini gerçekleştirme**nin peşine düştüğü oyun, yalnızca **bu deneme alanında var olarak "*yeni insanın*" doğuşuna katkıda bulunan protagonistin 'ipten yere çakılmasıyla'** son bulur. Bu 'kendini gerçekleştirme' arayışının ölümle sonuçlanacağı, eserin içerisinde, henüz protagonist bu yolculuğa çıkmadan evvelki eşiksel bir mekân olan karla kaplı arazide ona duyumsatılır. Ancak o yine de bu yolculuğa çıkar. Bu bağlamda, protagonistin, insanlığın yenilenmesi adına kendini gerçekleştirme arayışına girişmesi tıpkı Nietzsche'nin anlatımındaki gibi bir 'kendini feda etme'dir. O, düşme tehlikesini bile bile "*üst insana*" uzanan ipin üzerine adım atıp kendini gerçekleştirme yolculuğuna çıkmış ve bu bağlamda kendini insanlığın yenilenmesi adına feda etmiştir.

Bu bölümde, Nietzsche'nin Alman ekspresyonist dramasına etki eden felsefi/sanatsal görüşlerini takiben, üçüncü olarak, Alman ekspresyonist dramasının düşünsel örüntülerine yer verilmiştir. Bunlar ekspresyonist dramada eserlerarası olarak tekrarladığı saptanan yabancılaşma ve anlam arayışı teması; otorite eleştirisi ve jenerasyonlar çatışması; dönüşüm teması; modern topluma ilişkin kent, Kapitalizm, sahtelik ve yozlaşma temaları; bilim, endüstri ve savaşın yıkımı temaları; yerleşik sanat ve sanat çevresinin eleştirisi ile; maske, çığlık, kitle/kalabalık, gazete, din ve ölüm motifleridir.

Dördüncü bölümde, Alman ekspresyonist dramasının yapısal özelliklerine yer verilmiştir. Ekspresyonist dramada en temel yapısal bileşenin **düşünce öğesinin birincil konuma yerleşmesi** olduğu ve geriye kalan özelliklerin bu birincil konumdaki düşünce öğesi çerçevesinde yapılandığı saptanmıştır:

Bunlar, episodik yapı ve "***Stationendrama***" formunun kullanımı; rüya atmosferi ve düş dramaturjisinin yaratımı; zamansallığın ve mekânsallığın kırılması ve "*parabolik mekân*" kullanımı; dekor ve ışıklamanın yorumcu haline gelmesi; oyun kişilerinde merkezde düşünce öğesini sırtlanan protagonistin bulunması; diğer oyun kişilerinin simgesel ve işlevsel kullanımı; tüm oyun kişileri bağlamında düşünce öğesini ön plana çıkarak anonimite, evrensellik ve kapsayıcılık; farklı suretlere bürünen oyun kişilerinin kullanımı; anlatımda sözün ötesine geçiş; dil ve diyalogda uzun monologlar ile kısa konuşmaların bir arada kullanımının yarattığı karşıtlıklar

estetiği; "***Telegrammstil***"; simgesel anlatım düzlemi; anafor kullanımı; ve karışık sanat/yazı/medya formu kullanımı olarak belirlenmiştir.

Beşinci bölümde, **Alman ekspresyonist draması dönemlere ayrılmıştır.** 2. Wilhelm döneminde başlayıp Nazi iktidarı elinde son bulan Alman ekspresyonist draması, bu tarihsel arkaplana koşut üç döneme ayrılmıştır: 1) **Sübjektif Dönem**: Ekspresyonizm 2. Wilhelm dönemi Alman İmparatorluğu sırasında doğmuştur. Bu dönemde bireysel ve yıkıcı bir tonda olup, içeriği başkaldırı, anlam arayışı ve yeni insanın doğuşu temalarına; eleştirelliği ise imparatorluk otoritesi ve burjuva toplumuna yöneliktir. 2) **Geçiş Dönemi**: Ekspresyonist drama, 1. Dünya Savaşı sırasında, savaşın yıkımıyla karşılaşan sanatçıların elinde bireysellikten toplumsallığa, yıkıcı tondan barışçı tona dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemdeki eserler dönüşüm temasını içermiş, eleştirelliği ise savaşa yönelmiştir. 3) **Toplumsal Dönem**: Ekspresyonist drama, Weimar Cumhuriyeti ve Nazi iktidarı yıllarında, iç çatışmanın ve sosyalist öğretinin etkisinde, oldukça politize ve toplumsal bir karaktere bürünmüştür. Bireyin toplumla çatışması; savaş teknolojileri ve endüstriyel teknolojinin eleştirisi ile 'eve dönüşler' bu dönem eserlerinde ön plana çıkan temalardır. Nazi iktidarının güçlenmesiyle ise, son birkaç karamsar tonda eser, Nazi yıkımı ve insanlığın çöküşünü dramatize etmiş ve akım bu coğrafyadaki miadını doldurmuştur.

Altıncı bölümde ise akımın birinci (sübjektif) ve ikinci (toplumsal) dönemlerinden seçilen iki oyun örneği sunulmuştur. Bunlar Georg Kaiser'in 1912 tarihli eseri "***Von Morgens bis Mitternachts***" [Tr.: "*Bir Gün İçinde*"] ile Wolfgang Borchert'in 1947 tarihli "***Draußen vor der Tür***" [Tr.: "*Kapıların Dışında*"] isimli eseridir. Bu oyunlar, çalışma boyunca inşa edilen kuramsal, tarihsel, düşünsel ve yapısal çerçeve bağlamında değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda, bu iki ekspresyonist drama eseri arasında şu paralellikler tespit edilmiştir:

Söz konusu iki oyun, form bağlamında minimum farklılıklar gösterseler de (bölümleme, istasyon sayısı vb.) temelde, ikisi de **Stationendrama** formundadır: İlk eser iki kısma ayrılmıştır ve yedi istasyondan oluşmaktadır; ikinci eser ise tek perde olup giriş pasajı, ön oyun, rüya sahnesi, birinci sahne ve biri oyunun öncesine konumlanmış olan beş istasyondan oluşmaktadır. Her iki eserde de olay örgüsünün değil düşünce öğesinin örüntüsünün izi sürülmektedir. Her iki oyundaki mekânlar da düşünce öğesini destekleyen "*parabolik mekânlar*" niteliğindedir. Bu "*parabolik*

mekânlar" içerisinde, sanat ve eğlence dünyasını simgeleyen "*kabare*", her iki oyunda da yinelenerek paralellik göstermiştir. İki oyunda da uzun monologlar ile kısa diyalogların bir arada kullanımı söz konusudur ve anlatımda sözün ötesine geçiş bağlamında simgesel anlatım ile anafor kullanımı ön plana çıkmıştır. Karakter niteliği taşımayan oyun kişilerinde anonimite, simgesellik ve işlevsellik; protagonistin ise düşünce öğesi bağlamındaki öncü ve kapsayıcı niteliği ile yazarı temsiliyeti iki eserde de ortaktır. Her iki oyunda da bir veya birden çok ölüm motifi bulunmakta; dahası, bu ölüm motifi ile diyalog kurulmakta ve onunla, peşine düşülen arayışın ardından yeniden buluşmak üzere sözleşilmektedir. Her iki oyunda da maske motifi kullanılmıştır: Bu, ilk oyunda, kabaredeki "*Maske*" isimli maskeli oyun kişileri bağlamında, dönemin sahteliğinin anlatısı şeklinde ortaya çıkmış; ikinci oyunda ise, savaşın simgesi olan bir gaz maskesi şeklini almıştır. Son olarak, iki oyunda da sahne tasvirleri bağlamında, natüralist dekorlamaya yönlendiren bir detaylandırma bulunmamaktadır.

Eserlerin birbirinden farklılaştığı noktalar ise şunlardır: İkinci eserde birinci esere göre daha spesifik ve mantıksal bir zamanlama ve mekânlama söz konusudur. Bunda, bu eserin akımın son örneklerinden biri olmasıyla, sübjektif fazdaki birtakım kullanımların bu dönemde zayıflamasının etkisi olduğu düşünülebilir. Diğer yandan, ikinci eserde birinci eserden çok daha yoğun bir rüya atmosferi kullanımı ve buna koşut bir düş dramaturjisi bulunmaktadır. İlk eserde de rüya atmosferi yaratmaya elverişli sahneler olmakla birlikte; bunlar, ikinci eserdeki kadar vurgulanmamış ve dramaturjik yapıda ikinci eserde olduğu kadar önem arz etmemiştir. Rüya atmosferinin yoğunluğu ve önemi bağlamındaki bu ayrılık, dönemsel bir farklılıktan ziyade, yazarların bireysel tercihi gibi gözükmektedir.

İki eser arasındaki temel fark ise, eserlerin ait oldukları ekspresyonist drama dönemlerine koşuttur: İlk eserdeki tema bağlamında, bireyin kendini gerçekleştirme girişiminin; ikinci eserde ise bireyin toplumsal alanın vahşeti çerçevesinde yaşama tutunma çabasının ön planda olması, ilk eserin bir sübjektif dönem eseri, ikinci eserin ise toplumsal dönem eseri niteliği taşımasından kaynaklanmaktadır.

Eserlerin kavramsal ve kuramsal çerçeve bağlamındaki değerlendirmelerinde ise, şu sonuçlara ulaşılmıştır: İlk eserdeki ana oyun kişisi "*Veznedar*"ın kendini gerçekleştirme arayışına girişmesinin arkaplanındaki sıkışmış ve monoton hayatı,

Marx'ın yabancılaşma kuramı ile Weber'in "*demir kafes*" metaforu bağlamında açılmaya elverişlidir. Bu kişi, kapitalist sistemin simgelendiği parabolik bir mekân olarak, bir bankada çalışmaktadır. Buradaki çalışma hayatının ilk sahnedeki tasviri, çevresine, kendisine, ürüne ve yaptığı işe yabancılaşmış bir modern insanı karakterize etmektedir. Diğer yandan, bu kişinin çalışma ortamı ve ev yaşantısını Weber'in modern topluma ilişkin hayatın rasyonalizasyonu düşüncesi bağlamında alımlamak mümkündür. Öyle ki hem iş hem ev hayatından kesitler sunulan "*Veznedar*"ın çevresi; makineleşmiş kişilerin rasyonel ve otomatikleşmiş şekilde tekdüze işleyişte bulunduğu bir "*demir kafese*" benzemektedir. İnsani duygular, bireysel iletişim ve inisiyatif gibi insani bileşenler ortaya kalkmış; yerine iş yerinde iletişim kurulmadan elden ele aktarılan evraklar ve ailenin babasının ne zaman öğle yemeğini yiyeceğini kurallarla düzenleyen bir ev yaşantısı gelmiştir.

İkinci eserdeki ana oyun kişisi "*Beckmann*"ın hayata tutunma arayışı ve neticede topluma entegre olamayarak intihara sevk oluşu ise; Durkheim'ın "*anomik*" ruh hali ile "*bencil intihar*" kuramı bağlamında alımlanmaya elverişlidir. "*Beckmann*" toplumun diğer üyeleri gibi, majör bir toplumsal değişim getiren 2. Dünya Savaşı'nın ardından "*anomik*" bir ruh halindedir. Anlamsızlık ile karakterize olmuştur ve yaşama tutunmaya çalışmakta, bu bağlamda anlam devrişebileceği bir kapı aramaktadır. Bu arayışının sonucunda toplumsal alanda kendine hayata tutunacak hiçbir alan bulamamasıyla ölme gidişi; Durkheim'ın toplumsal temelli intihar türlerinden hem "*anomik intihar*" türü, hem de topluma entegre olamamaktan kaynaklanan "*bencil intihar*" türü ile alımlanmaya elverişlidir.

Tezin bölümleri boyunca ulaşılan sonuçlar yukarıdaki gibidir. Son bir değerlendirme yapmak gerekirse:

İncelenen eserden ilki, ekspresyonist akımın drama alanındaki ilk eserlerinden biri; ikincisi ise en geç eserdir. Bu ikisinin arasında dönemlerinden kaynaklanan bir ton farkı olmasına rağmen, üslup ve yapısal özelliklerinin büyük ölçüde korunduğu görülmektedir. Bu ekspresyonist üslup ve ekspresyonist oyun yazımının düşünsel ve yapısal özellikleri, ekspresyonist dramanın Alman coğrafyasında etkinliğini kaybetmesiyle rafa kalkmamış; takip eden süreçte farklı sanat yaklaşımları tarafından benimsenerek kullanımına devam edilmiştir:

Alman ekspresyonist tiyatrosu, Alman tiyatrosundaki yerini zamanla; ‘zamanın ruhunu' beklemekte olan Politik ve Epik Tiyatro’ya bırakmıştır. Yazar sürgünleri ile karakterize olan dönemde ABD’ye göçen ekspresyonist yazarlar ise Amerikan Ekspresyonizminin gelişmesinde etkili olmuştur. Ekspresyonist drama için nasıl Büchner, Wedekind ve Strindberg birer öncül görevi gördülerse, -içerisinde Brecht’in Epik tiyatrosunu inşa etmeden evvelki ekspresyonist denemelerini de barındıran- Alman ekspresyonist draması da Politik ve Epik Tiyatro’nun ve modern Alman tiyatrosunun öncülleri görevi görmüş; oyun yazımı ve sahneleme tekniklerini özel olarak Alman tiyatrosuna genel çerçevede ise Avrupa ve Dünya tiyatrosuna miras bırakarak zirvedeki döneminin sonuna gelmiştir.

Akımın, ardından gelen dönemlere miras bıraktığı ekspresyonist teknikler, modern oyun yazımı ve sahneleme havuzunda yerini alarak günümüze kadar taşınmıştır. Bugün, herhangi bir modern tiyatro eserinde, ekspresyonist oyun yazımı veya sahneleme tekniklerinden veya bunlara temellenen gelişmelerden izler görmemek neredeyse mümkün değildir.

KAYNAKÇA

Abercrombie, Nicholas, Hill, Stephen, & Turner, Bryan S.: **The Penguin Dictionary of Sociology**, London, Penguin Books, 1994.

Alpkaya, Gökçen, & Alpkaya, Faruk: **20. Yüzyıl Dünya ve Türkiye Tarihi**, İstanbul, Tarih Vakfı, 2004.

American Psychological Association: **APA Dictionary of Psychology,** (Çevrimiçi) https://dictionary.apa.org/social-learning-theory

American Psychological Association: **APA Dictionary of Psychology**, 2. ed., Ed. Gary R. Vandenbos, Washington DC, American Psychological Association, 2015.

Antmen, Ahu: **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 2. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009.

Armaoğlu, Fahir: **20. Yüzyıl Siyasi Tarihi,** İstanbul, Alkım Yayınevi, 2007.

Barlach. Ernst: **Der tote Tag: Drama in Fünf Akten**, 3. bs., Berlin, Verlag von Paul Cassirer, 1919.

Barlach. Ernst: "Der Tote Tag: Drama in fünf Akten", **Dramen,** Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1989.

Barnard, Alan, & Spencer, Jonathan: **Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology,** London, Routledge, 2002.

Barnard, Alan: **History and Theory in Anthropology,** Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Beauvoir, Simone de: **The Second Sex,** Middlesex, Penguin Books, 1949.

Benson, Renate: **German Expressionist Drama: Ernst Toller and Georg Kaiser**, London, Macmillan Press, 1984.

Borchert, Wolfgang: **Allein mit meinem Schatten und dem Mond: Brife, Gedichte und Dokumente**, Ed. Gordon J. A. Burgess, Michael Töteberg, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1996.

Borchert, Wolfgang: **Draußen vor der Tür**, Hamburg, Rowohlt Verlag, 1947.

Borchert, Wolfgang: **Kapıların Dışında,** Çev. Behçet Necatigil, İstanbul, Can Yayınları, 2020.

Bourdieu, Pierre: **Outline of a Theory of Practice,** Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Bourdieu, Pierre: **Distinction: A Social Critique Of The Judgement Of Taste,** Cambridge, Harvard University Press, 1984.

Bourdieu, Pierre, & Wacquant, Loic: **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar,** Çev. Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Brecht, Bertolt: "Gecede Trampet Sesleri", **Bütün Oyunları**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2007.

Brecht, Bertolt: **Trommeln in der Nacht: Drama**, München, Drei Masken Verlag, 1922.

Brockett, Oscar G., & Hildy, Franklin J.: **History of the Theatre**, Edinburgh, Pearson, 2014.

Brockett, Oscar G., & Hildy, Franklin J.: **Tiyatro Tarihi**, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2016.

Bronnen, Arnolt: **Vatermord: Schauspiel**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1920.

Bruce, Steve, & Yearley, Steven. **The Sage Dictionary of Sociology,** London, Sage Publications, 2006.

Büchner, Georg: **Dantons Tod: Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft,** Frankfurt am Main, Druck und Verlag von J. D. Sauerländer, 1835.

Büchner, Georg: **Woyzeck**, Wien, Neue Freie Presse, 1875.

Bürger, Peter: **Avangard Kuramı,** Çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.

Cevizci, Ahmet: **Felsefe Sözlüğü,** İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999.

Chalton, Nicola, & MacArdle, Meredit: **20. Yüzyıl**, Çev. Osman Bulut, İstanbul, Maya Yayınları, 2018.

Chodorow, Nancy: "Family Structure and Feminine Personality," **Women, Culture and Society,** California, Stanford University Press, 1974, s. 43-66.

Crepaldi, Gabriele: **ArtBook Ekspresyonizm: Sanatçılar, Gruplar, Başyapıtlar**, Çev. Durdu Kundakçı, Ankara, Dost Kitabevi, 2004.

Çakmak, Banu: "Tiyatroda Ekspresyonizm Akımı ve Leopold Jessner'in Shakespeare Oyunlarına Yönelik Ekspresyonist Sahneleme Çalışmalarından

Örnekler", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi** (19), 2015.

Delaney, Carol: **Tohum ve Toprak: Türk Köy Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji,** Çev. Selda Somuncuoğlu, Aksu Bora**,** İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Donahue, Neil H.: **A Companion the Literature of German Expressionism**, New York, Camden House, 2005.

Durkheim, Emile: **Toplumsal İşbölümü,** Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, İstanbul, Cem Yayınevi, 2014.

Durkheim, Emile: **İntihar: Toplumbilimsel İnceleme**, Çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya, İstanbul, Cem Yayınevi, 2013.

Durkheim, Emile: **İntihar: Toplumbilimsel İnceleme**, Çev. Z. Zühre İlkgelen, İstanbul, Pozitif Yayınevi, 2013,

Encyclopedia Britannica: **Philosophy&Religion** (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/topic/Stations-of-the-Cross, 01 Kasım 2023.

Engels, Friedrich: **The Origin of Family, Private Property and the State,** New York, International Publishers, 1820-1895 (1942).

Everdell, William R.: **İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller**, 3. bs., Çev. Hülya Kocaoluk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Freud, Sigmund: **Das Ich und das Es**, Leipzig, Wien, Zurich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1923.

Freud, Sigmund: **Die Traumdeutung**, Leipzig und Wien, Franz Deuticke Verlag, 1900.

Friedrich, Carl Joachim, & Brzezinski, Zbigniew: **Totalitarian Dictatorship and Autocracy**, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

Furness, Raymond, & Humble, Malcolm: **A Companion to Twentieth-Century German Literature**, 2. bs., London, Routledge, 1997.

Garland, Henry, & Garland, Mary: **The Oxford Companion to German Literature**, 2. ed., Oxford, Oxford University Press, 1986.

Gay, Peter: **Weimar Kültürü**, Çev. Eren Buğlalılar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2023.

Giddens, Anthony: **Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori: Marx, Durkheim ve Max Weber'in Çalışmalarının Bir Analizi**, 2. bs., Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994.

Giddens, Anthony: **Sosyoloji,** Çev. Hüseyin Özel, Cemal Güzel, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2012.

Giddens, Anthony: **Sosyoloji: Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş,** 4. bs., Çev. Ülgen Yıldız Battal, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2012.

Goering, Reinhard: **Seeschlacht: Tragödie**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1917.

Gombrich, Ernst Hans: **Sanatın Öyküsü,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 2017.

Gruber, Helmut: "The Political - Ethical Mission of German Expressionism", **The German Quarterly**, New Jersey, Wiley Press, 40(2), 1967, 186-203.

Hasenclever, Walter: **Antigone: Tragödie in 5 Akten**, Berlin, Paul Cassirer Verlag, 1918.

Hasenclever, Walter: **Der Retter: Dramatische Dichtung**, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1919.

Hasenclever, Walter: **Der Sohn: Ein Drama in fünf Akten**, 6. bs., Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1917.

Haviland, William, Prins, Harald, & Walrath, Dana: **Kültürel Antropoloji,** Çev. İnan Deniz, Erguvan Sarıoğlu, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2008.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: **Phänomenologie des Geistes**, Goebhardt, Bamberg und Würzung, 1807.

Hill, Claude., & Ley, R.: "Georg Kaiser", **The Drama of German Expressionism: A German-English Bibliography,** University of North Carolina Press, 28, 1960.

Hung, Hsin-yu: ""Circe" and Expressionist Drama", **James Joyce Quarterly**, Vol:52, No:2, 2015.

Innes, Christopher: **Avant-Garde Tiyatro: 1892-1992**, 2.bs., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010.

Jaeckel, Volker: "Der Erste Weltkrieg zur See in der Deutschen Literatur," **Anuari De Filologia: Literatures Contemporànies**, No:6, 2016.

Kağıtçıbaşı, Çiğdem, & Cemalcılar, Zeynep: **Dünden Bugüne İnsan ve İnsanlar: Sosyal Psikolojiye Giriş**, 16. bs., İstanbul, Evrim Yayınevi, 2014.

Kaiser, Georg: **Bir Gün İçinde,** Çev. Kemal Kaya, İstanbul, Maarif Matbaası, 1944.

Kaiser, Georg: **Die Bürger von Calais: Bühnenspiel in drei Akten**, 2.-3. bs., Berlin, S. Fischer Verlag, 1917.

Kaiser, Georg: **Die Koralle: Schauspiel in fünf Akten**, Berlin, S. Fischer Verlag, 1917.

Kaiser, Georg: **Gas: Ein Schauspiel in fünf Akten**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919.

Kaiser, Georg: **Gas - Zweiter Teil: Schauspiel in drei Akten**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920.

Kaiser, Georg: **Das Floss der Medusa**, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1963.

Kaiser, Georg: **Von Morgen Bis Mitternachts,** Berlin, S. Fischer Verlag, 1916.

Kaiser, Georg: **Von Morgens bis Mitternachts: Stück in Zwei Teilen**, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1930.

Kandinsky, Wassily: **Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei**, München, R. Piper & Co. Verlag, 1912.

Karabulut, Tufan: **Modern Tiyatro: Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2014.

Kasties, Bert: **Walter Hasenclever: Eine Biographie der deutschen Moderne**, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1994.

Kitchen, Martin: **A History of Modern Germany: 1800 to the Present,** 2. ed., West Sussex, Wiley-Blackwell, 2012.

Kokoschka, Oskar: **Der brennende Dornbusch: Schauspiel (1911), Mörder, Hoffnung der Frauen: Schauspiel (1907),** Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1917.

Kokoschka, Oskar: **Mörder, Hoffnung der Frauen**, Berlin, Verlag der Sturm, 1907.

Kokoschka, Oskar: "Mörder, Hoffnung der Frauen", **Der Sturm: Wochenschrift für Kultur und die Künste**, Vol:1, No: 20, Berlin, Verlag Der Sturm, 14 Temmuz 1910.

Kottak, Conrad Phillip: **Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış,** Çev. Serpil Altuntek, Balkı Aydın-Şafak, Dilek Erdal v.d., Ankara, Ütopya Yayınevi, 2002.

Keskin Korumaz, Esra: "The Crisis of the Individual in the Modern Society: An Analysis of the Works of Marx, Durkheim and Weber", **Sosyoloji Dergisi**, 40, 2019.

Lord, M. P.: **Macmillan Dictionary of Physics**, London, The Macmillan Press, 1986.

Marshall, Gordon: **Dictionary of Sociology,** Oxford, Oxford University Press, 2000.

Marshall, Gordon: **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. O. Akınhay, D. Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları,1999.

Marx, Karl: **Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie,** C:1, Hamburg, Verlag von Otto Meissner, 1867.

Matsumoto, David: **The Cambridge Dictionary of Psychology,** Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Masheck, Joseph: "Raw Art: "Primitive" Authenticity and German Expressionism". **RES: Anthropology and**

Aesthetics, 4, The University of Chicago Press, 1982, s. 92–117.

Mead, Margaret: **Sex and Temperament in Three Primitive Societies,** New York, W. Morrow & Company, 1935.

Mead, Margaret: **Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World,** New York, W. Morrow, 1949.

Melchinger, Siegfried: **Drama zwischen Shaw und Brecht**, Bremen, Schünemanns Leitfaden, 1957.

Morris, Mike: **Concise Dictionary of Social and Cultural Anthropology,** West Sussex, John Wiley & Sons, 2012.

Murphy, Richard: "Expressionism"**, A Companion to Modernist Literature & Culture**, Ed. Davıd Bradshaw, Kevin J. H. Dettmar, Oxford, Blackwell Publishing, 2006.

Nietzsche, Friedrich: **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Nietzsche, Friedrich: **Die Geburt der Tragödie: Aus dem Geiste der Musik**, Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch, 1872.

Nietzsche, Friedrich: **Tragedyanın Doğuşu**, 13. bs., Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021.

Nutku, Özdemir: **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2,** İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2008. (3. bs)

Oakley, Ann: **Sex, Gender and Society,** San Francisco, Harper and Row., 1972.

Ortner, Sherry: "Is Female to Male as Nature to Culture," **Women, Culture and Society**, California, Stanford University Press, 1974, s. 67-88.

Outhwaite, William: **The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought,** Oxford, Blackwell Publishing, 2006.

Özbudun, Sibel, & Uysal, Gülfem: **50 Soruda Antropoloji,** İstanbul, Bilim ve Gelecek Kitaplığı, 2012.

Özbudun, Sibel, Balkı Şafak, & Altuntek, Serpil: **Antropoloji: Kuramlar Kuramcılar,** Ankara, Dipnot Yayınları, 2012.

Pavis, Patrice: **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**, Toronto, University of Toronto Press, 1998.

Reichert, Herbert W.: "Nietzsche and Georg Kaiser", **Friedrich Nietzsche's Impact on Modern German Literature: Five Essays,** University of North Carolina Press, 1975, s. 51-72.

Richard, Lionel: **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, 3. bs., Çev. B. Madra, S. Gürsoy, ve İ. Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

Ritzer, George: **The Blackwell Encyclopedia of Sociology,** Oxford, Blackwell Publishing, 2009.

Rosaldo, Michelle Zimbalist: "Introduction", **Women, Culture and Society**, California, Stanford University Press, 1974, s. 17-42.

Sarfraz, Hamid: **Alienation: A Theoretical Overview**, Pakistan Juornal of Psychological Research Vol.12, 1997,

Schultz, H. Stefan: "German Expressionism: 1905-1925", **Chicago Review**, 13(1), 1959, s. 8-24.

Sorge, Reinhard Johannes: **Der Bettler: Eine Dramatische Sendung**, 2.-3. bs., Berlin, S. Fischer Verlag, 1918.

Statt, David A.: **The Concise Dictionary of Psychology**, 3. ed., London and New York, Routledge, 1998.

Strickland, Bonnie B.: **The Gale Encyclopedia of Psychology**, 2. ed., Detroit, Gale Group, 2001.

Strindberg, August: **Ett Drömspel**, Stockholm, C & E Gernandts Förlag, 1902.

Strindberg, August: **Spöksonaten: Kammarspal Opus III**, Stockholm, Aktiebolaget Ljus, 1907.

Strindberg, August: **Till Damaskus**, Stockholm, C & E Gernandts Förlag, 1898.

Sytlan, J.L.: **Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre,** Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Şener, Sevda: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Ankara, Dost Kitabevi, 2014. (8. bs)

Taner, Haldun, And, Metin, & Nutku, Özdemir: **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumları Yayınları, 1966.

Taşer, Suat: **Sahneye Koyma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003.

Toller, Ernst: **Die Wandlung: Das Ringen eines Menschen**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1919.

Toller, Ernst: **Die Wandlung: Das Ringen Eines Menschen**, 6-10. bs., Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920.

Toller, Ernst: **Gesammelte Werke / Kommentar und Materialen**, Ed. John M. Spalek & W. Frühwald, C:I, Münich, Carl Hanser, 1978-9

Toller, Ernst: **Hinkemann: Eine Tragödie**, 24. bs., Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1925.

Toller, Ernst: **Hoppla, wir leben!,** Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927.

Toller, Ernst: **Maschinenstürmer: Ein Drama aus der Zeit der Ludditenbewegung in England,** Wien, E. P. Tal & Co. Verlag, 1922.

Toller, Ernst: **Masse-Mensch: Ein Stück Aus Der Sozialen Revolution Des 20. Jahrhunderts**, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1921.

Toller, Ernst: **Pastor Hall: A Play in Three Acts**, Çev. Stephen Spender, London, John Lane The Bodley Head, 1939.

Touraine, Alain: **Modernliğin Eleştirisi**, 2. bs., Çev. Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Turner, Bryan S.: **The Cambridge Dictionary of Sociology,** Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Türk Dil Kurumu: **Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü**, (Çevrimiçi) https://sozluk.gov.tr.

Türk Dil Kurumu: **Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi) https://sozluk.gov.tr.

Türk Dil Kurumu: **Türkçe Sözlük**, 9. bs., C:2, Haz. İ. Parlatır, N. Gözaydın, H. Zülfikar, B. T. Aksu, S. Türkmen, ve Y. Yılmaz, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.

Von Unruh, Fritz: **Ein Geschlecht: Tragödie**, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1917.

Von Unruh, Fritz: **Ein Geschlecht: Tragödie**, 6. bs., Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918.

Weber, Max: **Economy and Society**, C:2, Berkeley, University of California Press, 1978.

Weber, Max: **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu**, Çev. Zeynep Gürata, Ankara, Ayraç Yayınevi, 1999,

Wedekind, Frank: **Die Büchse der Pandora: Tragödie in drei Aufzigen**, Berlin, Insel Verlag, 1902.

Wedekind, Frank: **Erdgeist: Tragödie in vier Aufzügen**, München, Albert Langen Verlag, 1895.

Wedekind, Frank: **Frühlings Erwachen: Eine Kindertragödie**, Zürich, Jean Groß Verlag, 1891.

Willett, John: **Expressionism,** London, Weidenfeld and Nicolson, 1970.

Williams, Rhys W.: "Culture and Anarchy in Georg Kaiser's Von morgens bis mitternachts." **The Modern Language Review**, 83(2), 1988, s. 364–374.

Worringer, Wilhelm: **Abstraktion und Einfühlung**, München, R. Piper & Co. Verlag, 1908.

Yılmaz, Simay: “Ekspresyonist Tiyatro: Ekspresyonizm Sanat Akımının Tiyatro Sanatına Etkisinin Oyun Yazımı ve Sahneleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi”, **Konservatoryum - Conservatorium**, 9(1), 2022

Zarilli, Philip B., McConachie, Bruce, Williams, Gary Jay, & Sorgenfrei, Carol Fisher: **Theatre Histories: An Introduction,** New York and London, Routledge, 2010. (2. bs)

Zetti, Rossana: “Sophocles’ Antigone Reworked in the Twentieth Century: The Case of Hasenclever’s Antigone (1917)”, **New Voices in Classical Reception Studies,** No:12, 2018.

ÖZGEÇMİŞ

Lise eğitimini İstanbul Alman Lisesi'nde tamamlamıştır. Lise eğitimi sırasında tiyatro ve şan alanlarında faaliyet göstermiş, 2009 yılında Mısır'ın İskenderiye şehrinde düzenlenen "*Jugendmusiziert*" yarışmasında "*Duo: Kunstlied*" dalında üçüncülük derecesini kazanmıştır.

Lisans eğitimini Yeditepe Üniversitesi'nde %100 burslu olarak İngilizce eğitim dilinde Antropoloji Bölümü'nde tamamlamış; bölüm birincisi olarak mezun olmuştur. Lisans eğitimi sırasında çift anadal protokolü bağlamında Psikoloji Bölümü'nden ders almıştır. Tiyatro prodüksiyonlarında yer almakta olduğu bu yıllarda İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikal Tiyatro Programı'na katılmış ve Prof. Güzin Gürel'in şan sınıfı öğrencisi olmuştur. Programın "*Lüküs Hayat*" prodüksiyonunda "*Atıfet*" rolü ile yer almıştır.

Yüksek Lisans eğitimine İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Sahne Sanatları Anasanat Dalı'nda Tiyatro alanında devam etmiş ve bu programdan "*19. Yüzyıl Rus Toplumsal Yapısı Bağlamında Çehov Oyunlarının İncelenmesi*" başlıklı tez çalışmasıyla mezun olmuştur. Takiben, yine İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Sahne Sanatları Anasanat Dalı'nda Tiyatro alanında Sanatta Yeterlilik eğitimine devam etmiştir. Sanatta Yeterlilik eğitimi sırasında Alman ekspresyonist draması üzerine çalışmıştır.

2020 yılı itibariyle İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı'na bağlı araştırma görevlisi olarak görev yapmaya başlamıştır.