

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**BERTOLT BRECHT'İN
“CARRAR ANA’NIN TÜFEKLERİ” VE NEZİHE ARAZ’IN
“SAVAŞ YORGUNU KADINLAR” ADLI OYUNLARINDA
SAVAŞ VE KADIN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seda DEMİR

Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Funda KIZILER EMER

MAYIS – 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BERTOLT BRECHT'İN
"CARRAR ANA'NIN TÜFEKLERİ" VE NEZİHE ARAZ'IN
"SAVAŞ YORGUNU KADINLAR" ADLI OYUNLARINDA
SAVAŞ VE KADIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seda DEMİR

Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı Programı

"Bu tez 29/05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir."

JÜRİÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Arif ÜNAL	Basarılı	Arif Ünal
Doç. Dr. Funda KIZILER EMER	Basarılı	Funda Kiziler Emer
Dr. Öğr. Üyesi Fatma GIMATDİNOVA	Basarılı	Fatma GimatdinoVA



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	SEDA DEMİR
Öğrenci Numarası	:	1660Y14014
Enstitü Anabilim Dalı	:	ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
Enstitü Bilim Dalı	:	ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	BERTOLT BRECHT'İN "CARRAR ANA'NIN TÜFEKLERİ" VE NEZİHE ARAZ'IN "SAVAŞ YORGUNU KADINLAR" ADLI OYUNLARINDA SAVAŞ VE KADIN
Benzerlik Oranı	:	%19

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

Seda DEMİR

29.05/2019
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Doç. Dr. Fuada Kızder Emir

Tarih: 29.05.2019
İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

2018 yılının Kasım ayında Berlin’de Brecht’i ziyaret edene kadar kiminle karşı karşıya olduğumu bilmiyorum ve içimdeki bu yoğun hissiyatı edebi bir şekilde yazıya dökebilmenin endişesini duyuyordum. Berlin’de yaşadıkları evin penceresinden görünen mezarlıkta Helene ile yan yana, el ele uzanmış; adeta evlerinden uzun zamandır izledikleri görüntünün içine doğru yürüyüp, tiyatro izleyicisine ve okurlarına bir de o taraftan fısıldamak istemiş gibiydiler. Uzun uzun onları izleyip, onlarla konuştuktan sonra böyle bir şehirde Brecht olabilmenin nasıl bir şey olabileceğini düşünüp yürürken buldum kendimi.

Brecht, Alman Dili ve Edebiyatı’na adım attığım ilk günlerde tanıştığım ve uyarlama oyunlarını ülkemde hep severek izlediğim bir insandı her şeyden önce. Berliner Ensemble’da uzun yıllardır sahnelenmekte olan Kafkas Tebeşir Dairesi’ni izleme fırsatı buldum. Oyun başlamadan önce tiyatronun tarihi dokunuşlarına, renklerin ahengine ve tiyatro perdesinin koyu kırmızı tonuna hayran hayran baktım. Öte yandan Araz ile ise aynı yollardan geçmiş olmamız bu çalışmadaki motivasyonumun büyük bir parçasını oluşturmaktadır. Lisans öğrenimini Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde tamamlamış olan yazar ile aynı fakültede okumuş, fakat ondan farklı olarak Alman Edebiyatı’nın incelikleriyle uğraşmaya koyulmuştum. Ankara’dan sonra İstanbul’a yerleşmiş olan Araz gibi benim de yolum İstanbul’a düşmüştü. Karşılaştırma konulu bir tez çalışmasında, kendi hayatımla benzerlikler kurduğum yazarla bütünleşmiş; yıllar önce gerçekleşmiş ölümüne derin üzüntü duymuştum. Brecht’i ziyaret ettiğim Dorotheenstadt Mezarlığı’ndan ilhamla Nezihe Araz’ın huzur bulunduğu yeri araştırırken, yaşadığım yere çok kısa bir mesafede bulunan Yeniköy Mezarlığı’nda olduğunu öğrenip hayrete düşmüş, kendisini de Brecht gibi ziyaret etmişim. Yollarımızın kesiştiği bu iki yazar da benim için hatırı sayılır değerdedir ve onlar hakkında yazmak, eserlerini çalışabilmek her zaman benim için bir onur olarak kalacaktır.

Son olarak bu çalışmanın fikrini üreten ve bana ilham olan tez danışmanım Doç. Dr. Funda Kızıler Emer’e dayanışması için, sonra varlığıma sebebiyet veren anneme yalnızca “var olduğu” için, Serbay ve Efe’ye benden esirgemedikleri sevgileri ve destekleri için müteşekkir olduğumu belirtmek isterim.

Seda DEMİR

29.05.2019

İÇİNDEKİLER

FOTOĞRAF LİSTESİ	ii
ÖZET.....	iii
SUMMARY	iv
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: İKİ YAZAR: BİYOGRAFİLER	8
1.1. Bertolt Brecht	8
1.2. Nezihe Araz	11
1.3. Yazarların Ortak Noktaları ve Farklılıkları	15
BÖLÜM 2: KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYATA GENEL BAKIŞ.....	18
BÖLÜM 3: TİYATRO, EPİK TİYATRO, DRAMATİK TİYATRO.....	22
3.1. Tiyatro, Üç Duvarlı Dünya.....	22
3.2. Epik Tiyatro ve Dramatik Tiyatro Üzerine	23
3.2.1. Carrar Ana'nın Tüfekleri	27
3.2.2. Savaş Yorgunu Kadınlar (Die Müden Frauen Des Krieges)	31
BÖLÜM 4: SAVAŞLAR.....	45
4.1. İspanya İç Savaşı	45
4.2. Bosna Savaşı.....	47
BÖLÜM 5: KADIN VE SAVAŞ İZLEĞİ ÜZERİNE.....	49
5.1. Toplumsal Kadın Rolü Üzerine.....	49
5.2. Savaşın Görünmeyen Yüzünde Kadınlar	50
BÖLÜM 6: KARŞILAŞTIRMA	54
6.1. Benzerlikler	54
6.2. Farklılıklar	57

SONUÇ	62
KAYNAKÇA	64
EKLER	69
ÖZGEÇMİŞ	79

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Carrar Ana'nın Tüfekleri Oyununun Berliner Ensemble'daki Temsili (s. 27)

Fotoğraf 2: Carrar Ana'nın Tüfekleri Temsili (s. 29)

Fotoğraf 3: Savaş Yorgunu Kadınlar Oyununun Ankara Devlet Tiyatroları'ndaki Temsili (s. 30)

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
Tezin Başlığı: Bertolt Brecht'in "Carrar Ana'nın Tüfekleri" ve Nezihe Araz'ın "Savaş Yorgunu Kadınlar" Adlı Oyunlarında Savaş ve Kadın			
Tezin Yazarı: Seda DEMİR EMER		Danışman: Doç. Dr. Funda KIZILER	
Kabul Tarihi: 29.05.2019		Sayfa Sayısı: iv (ön kısım) + 79 (tez)	
Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı			
<p>Alman Edebiyatı'nın ve uluslararası tiyatronun öncü isimlerinden, epik tiyatronun kurucusu kabul edilen Bertolt Brecht ile Türk Tiyatrosu'nda kadın sorununu ele alan ve eserleri Kültür Bakanlığı tarafından farklı dillere tercüme edilen Nezihe Araz'ın oyunlarındaki savaş ve kadın izleklerine yönelik bir inceleme yapacağımız çalışmamız karşılaştırmalı edebiyat yöntemine dayanmaktadır.</p> <p>Bu çalışmada, Brecht'in Carrar Ana'nın Tüfekleri ve Araz'ın Savaş Yorgunu Kadınlar eserlerindeki benzerlikler 'ortak motif' ve 'ortak konu' ekseninde ele alınmış olup, farklılıklar karşılaştırma yöntemi kapsamında ortaya konulmuştur.</p> <p>İspanya İç Savaşı ve Bosna Savaşı tarihi arka planına dayanan oyunlar, kadın izleği üzerinden yorumlanarak feminist inceleme bağlamında değerlendirilmiştir.</p> <p>Bu çalışmada kadına biçilen rollerin savaşta dahi toplumsal cinsiyet yönünde konuşlandırılmasının nedenlerini kıyas yoluyla açıklamak amaçlanmıştır. Çalışmanın kapsamı, ele alınan oyunların literatürdeki yeri ve savaş, kadın temasında inceleyebilirlikleri çerçevesinde sınırlanmıştır.</p> <p>Savaşta kadın izleği incelemesi yoluyla kadının toplumsal rolünün geçmişten günümüze değişikliğe uğramamış olduğunu saptadığımız çalışmada, iki yazarın da savaş ve kadın teması hakkında eserler üretmelerinin, sanatçının toplumun bakış açısını düzeltmesi ereğinden ileri geldiği fikrine vardık.</p>			
Anahtar Kelimeler: Savaş, Kadın, Karşılaştırma, Toplum, Bertolt Brecht, Nezihe Araz			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	<input checked="" type="checkbox"/>	Ph.D.	<input type="checkbox"/>
Title of Thesis: War and Woman in the plays Bertolt Brecht's Señora Carrar's Rifles and Nezihe Araz's Tired Women of War			
Author of Thesis: Seda DEMİR Supervisor: Assoc.Prof.Funda KIZILER EMER			
Accepted Date: 29.05.2019 Number of Pages: iv (pre text) + 79 (main body)			
Department: German Language and Literature			
<p>Our study is based on the method of comparative literature, in which we examine women and war subjects in the works of Bertolt Brecht, who is one of the pioneers of German literature and the founder of the epic theater and in the works of Nezihe Araz, who writes about the issue of women in Turkish Theater and whose works have been translated into different languages by the Ministry of Culture.</p> <p>In this study, similarities between Brecht's Señora Carrar's Rifles and Araz's Tired Women of War plays were discussed on the basis of 'common motif' and 'common subject', and the differences are presented under the comparison method.</p> <p>The plays based on the historical background of the Spanish Civil War and Bosnian War were interpreted in the context of feminist analysis by interpreting through the woman subject.</p> <p>In this study, it is aimed to explain the reasons why women are assigned to social gender even in war. The scope of the study is limited in terms of the role of plays in the literature and their researchability in the aspects of the war and the women.</p> <p>In the study, which we determined that the social role of women in the war was not changed from the past to the present in the society, we came to the conclusion that the aim of both writers is that the artist has the responsibility to change the point of view of society, when they produced works on the theme of war and women.</p>			
Keywords: War, Women, Comparison, Society, Bertolt Brecht, Nezihe Araz			

GİRİŞ

Bertolt Brecht, her zaman fark yaratan bir yazar, çok yönlü bir sanatçı olmasıyla dikkatleri üzerinde tutar. Ancak kendisine duyulan saygı ve hayranlığı bir nebze olsun azaltmaz bu durum. Hayatında inişli-çıkışlı olarak nitelendirebileceğimiz dönemlerden geçmiştir Brecht. Örneğin, eserlerine yansıyan Almanya eleştirisi sürgün yıllarının bir günah çıkarması olarak yorumlanabilir. Tüm bunların yanında kadın sorununu işlemeyi ihmal etmeyen Brecht, bu yönüyle çalışmama ışık tutmuştur.

Nezihe Araz ise Türkiye’de değeri bilinmemiş, yazdığı eserler hak ettiği yorumlanmamış olan, Türk Tiyatrosu’nun kıymetli bir yazarıdır. Kendisi üzerine çalışmak istememdeki en büyük etken kadın teması üzerine eserler vermiş olması ve bunu yaparken eserlerini cesur örneklerle harmanlamaktan kaçınmamasıdır.

Türk tiyatrosunda, hatta yazınında da bir eksiklik olarak değerlendirilebilecek savaşta kadın figürü üzerine eserler vermiş olan Nezihe Araz’ın bu bağlamda öne çıkan ilk eseri *Savaş Yorgunu Kadınlar* isimli eseridir. Bu oyun Kültür Bakanlığı’nca Almancaya da çevrilmiş olup, Devlet Tiyatroları’nda uzun yıllar sahnelenmiştir. Yazar ile ilk tanışmam da bu oyun vesilesiyle olmuş, savaşın kadınlar üzerindeki etkileri üzerine yazılmış olan az sayıdaki eserler arasında en değer verdiklerim arasında yerini almıştır.

Bu çalışmada Brecht’in *Carrar Ana’nın Tüfekleri* ve Nezihe Araz’ın *Savaş Yorgunu Kadınlar* isimli eserlerini savaş ve kadın temaları bağlamında karşılaştıracak olmanın yanı sıra iki yazarın da hayatına yakından bakacağız. İki oyunun da arka planını oluşturan savaş kavramına da yakından bakacağımız bu çalışmada oyunların geçtiği dönemlerde gerçekleşen İspanya İç Savaşı ve Bosna Savaşı hakkında bilgilendirmelerde bulunacağız. Savaş döneminde kadın sorunu bağlamında yorumlarda bulunacağımız bu çalışmanın ana hatları, karşılaştırmalı edebiyatın yönteminden faydalanıp eserlerdeki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyacaktır.

Bir diğer bölümde ise oyunlarla ilgili yorumlarda bulunup önemli noktaları ön plana çıkarmaya çalışacağız. İki oyun da dramatik tiyatro türünde olmasına karşın Brecht’in kurucusu olduğu epik tiyatroyu özümseyerek dramatik tiyatro ile ayrıldığı veya benzeştiği noktaları değerlendirebileceğiz.

Çalışmanın Konusu

Bu çalışmada Alman Edebiyatı'ndan eserler vererek tiyatro alanında adını duyurmuş olan Bertolt Brecht ile Türk Tiyatrosu'nda kadın teması üzerine önemli eserler vermiş olan Nezihe Araz'ın iki farklı dramatik tiyatro ürününü savaş ve kadın izleği arka planında karşılaştırmalı olarak inceleyeceğiz.

Brecht'in *Carrar Ana'nın Tüfekleri*, Nezihe Araz'ın ise *Savaş Yorgunu Kadınlar* isimli oyunlarını karşılaştırmalı olarak ele alacağımız bu çalışmanın ana teması savaşta kadın figürünün tiyatro eserlerinde ele alınabilirliğidir ve bu bağlamda dünya çapında sosyolojik açıdan verdiği mesajlar yadsınamayacak derecede büyük olan tiyatronun gücü de sorgulanacaktır.

Çalışmanın Önemi

Tiyatro alanında pek çok çalışmanın görülebileceği literatürde bu paydanın büyük bir kısmını kuşkusuz Brecht oluşturmaktadır. Brecht'in çalışmaları çoklukla epik tiyatro kapsamında ele alınmış, dünya yazınındaki diğer örneklerle karşılaştırmaları yapılmış veya hiciv konusunda ele alınarak eleştiri yaptığı noktaların altı çizilmiştir.

Nezihe Araz ise, Türk Tiyatrosu kadın teması bağlamında incelendiğinde karşımıza çıkan nadir isimlerden olması vesilesiyle araştırılarak hakkında çalışmalar yapılmıştır. Yazar hakkında detaylı bilgi bulmak mümkün olmasa da tiyatro metinlerine ulaşmak mümkündür. Brecht ile karşılaştırıldığında, Araz'ın oyunları üzerine yapılan inceleme ve karşılaştırmaların çok fazla olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Nezihe Araz'ın bazı oyunlarının Kültür Bakanlığı'nca Almancaya çevrilmiş olması Alman Dili ve Edebiyatı alanında incelemeler yapan araştırmacıların ve filologların dikkatini çekmiş ve bu oyunlar bu tür çalışmalara daha önce de konu olmuştur. Çalışmanın literatürdeki önemi ise bir açıdan bu noktadan beslenmektedir. Almanca eserler vermesi, savaşlar üzerine de yazması ve tiyatro yazarı bir kadın olmasıyla Nezihe Araz'ın tiyatromuzdaki varlığına bir teşekkür duruşu olan bu çalışma, aynı zamanda Bertolt Brecht ile daha önce bu açılardan karşılaştırılmış olan bir çalışmanın literatürde bulunmayışıyla da ender nitelikte olacaktır.

Çalışmanın Amacı

Edebi eserlerde kadın kimlikleri, gündelik yaşam içindeki kaygılarla örülü bir kültürel dokunun bireyin yaşamını şekillendiren yönlerinin vurgulandığı romanlarda, toplumsal

rol ve kadının etkinliği, bir geçişkenlik gösterir. (Kanter, 2010: 91). Bu çalışmanın amaçladığı da burada sözü edilen kadın kimliklerini savaş izleğinde değerlendirmek, bu bağlamda kadına biçilmiş toplumsal rolü sorgulamaktır.

Günümüzde savaş kavramı maddesel boyutundan psikolojik boyuta geçmiştir, ancak yine de etkileri bireysel bazda devam etmektedir. 21. yüzyılın psikolojik savaşında kadının toplumsal rolünde olumlu bir grafik gözlemlemek pek mümkün görünmemektedir. Edebi yazın da bunu sosyolojik verilerden de faydalanarak ele alır. Ereği, konu hakkında toplumsal bilinç oluşturmak, konunun sorgulanmasını ve eleştirilmesini sağlamaktır. Bu noktada çalışmanın ereği de edebiyatın savaş ve kadın izleğini ortaya koyuş ereğiyle ortak paydada buluşur.

Nezihe Araz, 2009 yılında vefat ettiğinde tiyatro çevresi derin bir üzüntüye gark olmuş, fakat son günlerini bir huzurevinde geçirmiş olan yazar ülkemizde layığıyla anlaşılamamıştır. Cenazesinde bulunan Kenan Işık, bir gazetenin Nezihe Araz'ın ölümü üzerine yaptığı haberde, duyduğu üzüntüyü şu sözlerle dile getirmiştir: "*Bu büyük, bu değerli yazarımızın, bu Anadolu kadın ereninin farkında değil Türkiye.*" (Bkz. CNN Türk Haber Sitesi).

Bu çalışmada amaçlanan diğer etmenlerden biri de Nezihe Araz'a bir saygı duruşunda bulunmak ve eserlerini daha fazla kitleye ulaştırmak olacaktır. Yine aynı kaynağa göre gazeteci Hakkı Devrim ise "*Hepiniz biliyorsunuz ki Türkiye'nin gerçek yıldızları başkaları. Ben isim söylemeyeyim. Nihayet popüler bir şöhret değildir Nezihe Araz, arkasından kalabalıklar gelsin*" (a.g.e.) şeklinde bir beyanda bulunmuştur. Tüm bunların ışığında yazarın tanınırlığı üzerine faydacı bir çalışma yapmanın doğru yönde bir karar olacağını düşünmekteyim.

Öte yandan epik tiyatronun kurucusu olarak nitelendirilen Brecht'i dramatik tiyatro açısından incelemek, epik tiyatro kapsamı dışında da ürünler verdiğini gözlemlemek karşılaştırma konulu çalışmamızın diğer çalışmalardan ayrıştığı bir nokta olacaktır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın alanına katkı sağlaması adına hedeflediği şeyler ve bununla doğru orantılı olarak önemi bariz hatlarıyla ön plandadır. Arka planda olan ise bir iddia üzerine yazılan yazıların dayandığı noktadır.

Bu çalışmada kullanılan yöntemlerden en ön plana çıkan ve asıl amaca hizmet eden Karşılaştırmalı Edebiyat yöntemidir. Karşılaştırmalı Edebiyat bilimini, oyunların benzerliklerini ve farklı yanlarını incelediğimiz bölümde daha detaylı görmek mümkün olacaktır. Bundan önce bu yöntemi bilimsel anlamda ana hatlarıyla açıklamaya çalışacağız.

Edebiyat denilince, salt kavramı açıklamak yerine hissedilen ve ondan anlaşılan da ön plana çıkar. Yüzyıllara dayanan tarihiyle edebiyat; dilden beslenen, dil var oldukça var olacak olan, çeviri yoluyla aktarımı sağlanabilmiş ve kuşaktan kuşağa taşınabilirliğiyle edebi insanların dünyada iz bırakabilmesine imkan sunmuştur. Bu bağlamda bir dünya kültür tarihinin oluşmasında büyük bir paydaya sahip olmuştur.

Tarih ve edebiyat birlikte harmanlanmışlar, edebiyat kurgusallığının yanı sıra tarihte geçen gerçek olaylardan da beslenmiş, onları farklı açılardan desenlerle düzyazının monotonluğundan uzaklaştırarak önümüze getirmiştir. Ders alınabilecek türden pek çok tarihi olay ünlü yazarların ellerinde tekrar hayat bulmuş, içine diyaloglar eklenerek pekiştirilmiş edebi eserler olarak karşımıza çıkmıştır.

Bu çalışmanın asıl amacı olan karşılaştırma da tarihi olaylar ekseninde yazılmış iki önemli tiyatro oyununun arka planındaki savaşları, yaşandığı tarihler, can kayıpları, kullanılan silahların sayısı gibi rakamsal kaygılardan kurtarmış; daha önce bakılmamış olan açılardan savaşta kadın figürüne atıflarda bulunmuştur.

Çalışmamda ortaya koymaya çalıştığım benzerlikler ve farklılıkları karşılaştırma yoluyla daha net bir çerçevede içinde sergileyebilme fırsatı buldum. Edebiyat alanında sıklıkla karşımıza çıkan kitap karşılaştırmalarına bir alternatif olarak ortaya koyabileceğimiz tiyatro oyunu karşılaştırması bazında ele aldığım bu çalışmada bu yöntemi oyunların yazılı metinleri yoluyla kullandım. Bu kavram, başta maddesel yönde ortaya çıkmış kıyas kavramını sanata ve edebiyata taşıyarak eserlere farklı boyutlar kazandırma yoluyla, incelediğimiz metinlerin öne çıkan yönlerini daha detaylı olarak görebilmemizi sağlamıştır.

İroni ve hiciv çalışmalarından eksik olmayan Brecht'in ironiyi çalışmalarına harmanlama şekline aldığımız ilhamla metinlerdeki ironik bölümlere sıklıkla değineceğiz. Brecht'in tümcelerinde baştan sona sık sık rastladığımız sövgü, iğneleme, kinik paradoks, kurnazca tersine çevirme çeşitlemelerinin hepsini kapsayacak bir ironi kavramı vardır.

Brecht'in ve Araz'ın bu iki eserindeki kadın figürlerin analizinde temel olarak karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Metin analizlerinde olayların geçtiği zaman dilimlerindeki tarihsel ve toplumsal verilerden de yararlanılacağı için metni aşkın eleştiri (werkextern) yöntemlerini metin içi (werkimmanent) analiz metoduyla harmanlayan eklektik bir yöntemden yararlanılacaktır. Karşılaştırma biliminde yine bir inceleme yöntemi olan ve edebiyat eserlerinde öncelikle cinslerin konumlarını irdeleyen feminist incelemeden de faydalanılacaktır.

Çalışmanın Kapsamı

Bu bağlamda değerlendirildiğinde elimizdeki iki esere de hakim olduğumuzu düşünürsek oyunlardan alacağımız haz olumlu bir grafik sergileyecektir. Birbirinden uzun yıllar arayla yazılmış bu eserlerin farklı kültür ve coğrafi özelliklerden gelmiş olmaları metinlerinin paydaş kapsamının dışına çıkarmaz onları. Hatta daha yoğun anlatı biçimleri sezinleyerek 'farklı' veya 'başka' olarak nitelendirdiğimiz eserlerde tanıdık öğeler bulmak kaçınılmazdır.

Araştırma kapsamı savaşları ve kadın figürünü de kapsadığından, yalnızca iki oyunun ekseninde kalmadığından dolayı fazlasıyla geniştir. Bu nedenle kullanılan yöntemler çeşitlilik göstermektedir. Bunlar terazinin bir kefesinde dururken, yazarlar ve savaşlar hakkındaki bilgilendirme kısmında kaynak kullanımına da gereken özeni gösterdik. Bu bilgilerin ışığında hiçbir çalışmanın büyük bir kolaylık ve rahatlık ortamı içerisinde yapılamadığını söylemek mümkündür. Özenli ve kapsamlı çalışmak bir diğer yanda maruz kalınan sınırlamaları da getirebilmektedir. Bu çalışma için konuşacak olursak bu sınırlamalar şu şekilde sıralanabilir:

- Bertolt Brecht hakkında çok fazla kaynak kitap buluyor olmamıza rağmen Nezihe Araz hakkında pek fazla kaynak bulamamış olmak,
- Araz oyunlarına erişim sağlansa bile hayatı hakkında internette dahi fazla bilgiye erişememek,
- Nezihe Araz'ın *Savaş Yorgunu Kadınlar* isimli oyunun metninin yalnızca Almanca dilinde olması ve çevirileri kendim yapmış olmam; bunu bir sınırlama olarak nitelendirmemin nedeni aslında yine ilk maddede yazdığım, yazarın kitaplarına erişmekte çektiğimiz sıkıntılarla ilgili olmasıdır. Bu nedenle oyundan

karşılaştırma yapabilmek amaçlı alınan bölümlerin Türkçe çevirileri de ilgili bölümlere eklenmiştir.

Genel hatlarıyla açıklamak gerekirse tezimin amacı, literatürdeki önemi, yöntemi ve konusu bu şekildedir. Bölüm bölüm inceleme yapacağımız çalışmada yazarların hayatlarından sonra oyunlara değineceğiz.

Çalışmanın birinci bölümünde iki yazarın da hayatına ilişkin önemli bilgileri paylaşp, bu bilgilerin ışığında yorumlarda bulunacağız. Brecht'in de Nezihe Araz'ın da aramızdan ayrılmış olması sebebiyle güncel bilgilerden ziyade genel hatlarıyla biyografilerini inceleyeceğimiz yazarları öznel bakış açısıyla da değerlendirmeye çalışacağız. İki yazarın da biyografik öğelerini paylaştığımız bölümün ardından yazarların farklılıklarına ve benzerliklerine kısaca değineceğiz. Böylelikle eserleri karşılaştırmadan önce yazarları karşılaştırarak konu hakkında daha detaylı bilgi sahibi olmak mümkün olacaktır.

İkinci bölümde ele alacağımız konu, çalışmanın yöntemi kısmında da değindiğimiz karşılaştırmalı edebiyat başlığı olacaktır. Ortak motif kavramına kısaca değineceğimiz bölüm çalışmanın gidişatı yönünde daha net bilgi sahibi olmamızı sağlayacaktır.

Üçüncü bölümde ise tiyatro kavramına genel bir bakış attıktan sonra Brecht'in kurucusu olduğu epik tiyatroyu anlamaya çalışacağız. Epik tiyatronun dramatik tiyatro ile karşılaştırılmasında çıkan farklılıklara ve benzerliklere de değineceğimiz bu bölümde Brecht'i kendi ağzından ve öznel olarak yorumlayan yazarların ifadelerine de sıklıkla yer vereceğiz.

Dramatik tiyatroyu da ana hatlarıyla tanıyıp yorumlamaya çalışacağımız bölümün çalışmamızda yer alma sebebi kıyasladığımız iki oyunun da dramatik tiyatro ürünü olmasıdır. Oyunlarını çoklukla epik tiyatro türünden veren Brecht'in nadir karşımıza çıkan dramatik tiyatro eserinden hareketle bu türü anlamaya çalışacağız.

Son kısmında oyunlarla ilgili bilgi vereceğimiz üçüncü bölüm, karşılaştırma bölümünden önce oyunlarla ilgili önemli noktalara ışık tutacaktır. Öncelikle *Carrar Ana'nın Tüfekleri*, sonrasında ise *Savaş Yorgunu Kadınlar* oyununu inceleyerek, oyundan önemli bölümleri de okuma fırsatı bulacağız.

Çalışmanın dördüncü bölümünde konumuzun iki büyük olgusundan biri savaş kavramına oyunlarda geçen İspanya İç Savaşı ve Bosna Savaşı ekseninden

yaklaşacağız. İki savaş hakkında da genel hatlarıyla bilgi sahibi olacağımız bölüm bize oyunları daha iyi algılama şansı tanıyacak ve bu bağlamda da oyunların kıyasını sağlayacaktır.

Beşinci bölümde yalnızca savaşlar hakkında değil de, kadın ve savaş izleği üzerine yorumlarda bulunacağız. Bu başlığın altında aynı zamanda toplumsal kadın rolü üzerine genel hatlarıyla çözümlenmeler bulmak mümkündür. Kadının toplumsal rolünü anlamak, yalnızca savaş atmosferinde değil; dünyada yaşanmış ve yaşanacak olan tüm fenomenlerde kadın olgusunu anlayabilmeyi mümkün kılacak ve bu bağlamda çalışmanın da anlaşılabilirliğini arttıracaktır. Yine aynı bölümde bir başlık halinde inceleyeceğimiz *Savaşın Görünmeyen Yüzünde Kadınlar* isimli başlıkta, farklı yazarların ağzından ‘savaşta adı olmayan kadın’ın varlığının altını çizeceğiz.

Altıncı ve son bölümde ise çalışmamızın asıl değinmek istediği nokta olan bu iki oyunun savaş ve kadın izleği açısından karşılaştırılmasına değineceğiz. Bölümü benzerlikler ve farklılıklar açısından değerlendirerek karşılaştırmamızın sonucuna erişmiş olacağız.

Savaş Yorgunu Kadınlar oyununu çalışmamızda yer yer *Die Müden Frauen Des Krieges*, *Carrar Ana'nın Tüfekleri*'ni ise orijinal dilinde *Die Gewehre der Frau Carrar* veya uluslararası bazda tanındığı ismiyle *Señora Carrar's Rifles* olarak görmek mümkündür. Carrar Ana karakteri de aynı şekilde yer yer “Frau Carrar”, “Teresa Carrar” veya yer yer “Señora Carrar” olarak karşımıza çıkar. Kadınlar oyun başlıklarında içeriklerinde olduğu gibi ortak paydada buluşurlar. Kadınlar iki oyunda da anadır, iki oyunda da savaştadır veya savaş mağdurlarıdır.

BÖLÜM 1: İKİ YAZAR: BİYOGRAFİLER

1.1. Bertolt Brecht

Asıl adı Eugen Berthold Friedrich Brecht, 10 Şubat günü Augsburg'da, Berthold ve Sofie Brecht'in oğulları olarak doğdu. 1893'den beri aynı kentte, Haindi Kağıt Fabrikası'nın ticaret bölümünde çalışan babası, 1914'te fabrikanın müdürü oldu. (Bkz. Cemal, 1994)

Brecht'in işçi sınıfına bu denli yakın duruyor olması, oyunlarında ve yazınlarında sıklıkla bu konuya yer vermiş olması başta babasının bir kağıt fabrikasında çalışmasına bağlanabilecek olsa da, esasında çok büyük zorluklar çektiğini söyleyemeyeceğimiz Brecht, hayat çizgisinin dışından yürüyenlerden olmuştur. Bir anlamda ailesinin imkanlarını kullanmayı reddeden Brecht, tam da bu noktada bir yazar olup çıkmıştır aslında.

Alman yazarları arasında burjuvaziye en amansız ve tutarlı biçimde eleştirenlerin başında gelen Brecht, zengin bir ailenin çocuğudur, ayrıca içinde doğup büyüdüğü kent, oldum olası kent-soyluluk bilincinin ve kentsoylu ticaret ahlakının yanı sıra çalışma hayatında dürüstlüğü ve çalışkanlığın da simgesi sayılan örnek bir kenttir. (Kesting, 1985:13)

Yazar olmak, eğer biyografi yazarı değilsek, aslında kendi gözünün dışından görmektir dünyayı. Bir nesneye bile farklı bakabilmektir. Yalnızca zihin işi değildir, soyut bir kavram değildir yazmak; aynı zamanda üçüncü bir göz, üçüncü bir eldir de. Brecht tüm bu kıstaslara kendini bir kalıba sokmaksızın uyar.

En önemli eserlerinden olan *Üç Kuruşluk Opera* dünyanın çeşitli yerlerinde hala aynı dokusunu koruyarak sahne almaya devam etmektedir. Bu eserin Türkçeye *Beş Paralık Roman* başlığıyla çevrilen bir de roman uyarlaması mevcuttur. Bu eserlerinin yanı sıra çalışmamızda işlediğimiz *Carrar Ana'nın Tüfekleri* ve *Cesaret Ana ve Çocukları*, ayrıca hala Berlin'de izlenebiliyor olan *Kafkas Tebeşir Dairesi* gibi önemli eserler vermiştir.

Siyasal bir dram olan *Cesaret Ana*, Brecht'in en ünlü eseridir. Savaşın, salt çıkarlar uğruna yapıldığını anlatır. Bu gerçeği, oyunun kahramanı *Cesaret Ana* da anlar. Anlamadığı ise Brecht'in deyimiyle "aslan payını almak için bıçağı büyük tutmak gerektiği"dir. Savaş, alışverişin başka türlü sürdürülmesi anlamına gelir. *Cesaret Ana*,

savaşın bu yönüne kapıldığı için gerekliliğine inanmaktadır. Verdiği kayıplardan ders almaz. Ancak oyunun amacı, Cesaret Ana'nın değil, seyircinin gözünü açmaktır. Brecht'in insanlığı bekleyen büyük felaketi sezmişçesine 1938-1939 yıllarında yazdığı bu oyun, 1941'de Zürih Şehir Tiyatrosu tarafından sahneye konmuştur. (Brecht, 1967: 1)

Brecht, epik tiyatronun kurucusu olarak kabul edilmektedir. Gençlik yıllarına yön veren ve hayatının dönüm noktası olarak nitelendirilebilecek şeylerin ilki eşi Helene Weigel, ikincisi ise bu ikilinin birlikte Berliner Ensemble'ı kurmuş olmasıdır. Epik tiyatronun kurucusu olma yönündeki tanınırlığı Berliner Ensemble'ın kuruluşundan sonrasına tekabül eder. Hayatının tam 14 yılını sürgünde geçirdikten sonra 1945'te Almanya'ya dönen Brecht 1949 yılında Doğu Berlin'de eşi Helene ile Berliner Ensemble'ı kurmuştur. Oyun ekibiyle birlikte Brecht kısa süreliğine Deutsches Theater binasında çalışmışlardır. Sonrasında Theater am Schiffbauerdamm binasına geçmişlerdir. (Bkz. Kesting, 1985:115) Tiyatronun ilk oyunu *Üç Kuruşluk Opera* olmuştur. *Üç Kuruşluk Opera*, müzikleri Kurt Weill tarafından yapılan sahneye konduğu günden bugüne şaheser olarak nitelendirilebilecek, dünyaca tanınırlığı olan bir oyun olmanın yanı sıra Brecht'in başarısının da en önemli paydasına sahiptir.

Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak* isimli eserinde kendisini şöyle anlatmaktadır:

“Bertolt Brecht'in oyunlarından veya oyunlarındaki karakterlerden bahsetmeden önce epik tiyatroyu tanımak ve anlamak gereklidir. Zira epik tiyatro, kitlelerce tanınan ve kabul gören tiyatro anlayışının fazlasıyla dışına çıkmaktadır. Ülkemizde ve hatta batıda tiyatro, beşeri duyguları harekete geçiren, üzüntü ve sevinç ile iç içe geçmişliğiyle insanları besleyen eğlence sektörünün bir parçası olarak görülür. Bu noktada Brecht devreye girer, tiyatroya başka anlamlar yüklemiştir; onun eleştirel olması gerektiğini vurgulamıştır ve günümüzde dünyanın dört bir yanında sahnelenen epik tiyatro eserlerine bakıldığında başarısı tartışmasızdır.” (Benjamin, 2014: 58)

Brecht'in sevilirliği elbette görecelidir. Politikacılar kendi dönemlerinde ondan pek haz etmemişlerdir örneğin. Burjuvaya yönelik ağır eleştirilerinden dolayı dönemin zengin olarak nitelendirilebilecek kesmi tarafından da pek sevilmemiş olsa gerek. Ancak günümüz tiyatro, edebiyat alanında çalışmalar yapan, ürünler verme amacıyla olan

akademisyenlerince, Brecht'i anlamaya çalışan, eserlerini analiz etme amacı güden insanlarca değeri yadsınamayacak düzeydedir. Bir dönemin önemli sorunlarını öngörüsüyle dönemden döneme taşımayı bilmiş ve bunu yaparken her zaman sevilen biri olamayacağı ihtimalini de göz önünde bulundurmuştur. Taraf olmaksızın yaşamının iktidarın ekmeğine yağ süreceğini şu sözleriyle dile getirmiştir:

“Savaşan toplum katları oldukça, toplum savaşan katlara bölündükçe, toplumun ortak sözcüsü olamaz. Giderek şunu da söyleyebiliriz: Sanatçı için hiçbir yanı tutmama, ‘tarafsız olma’ ‘iktidardaki partiden yana olmak’ anlamına gelir.”
(Aktürel, 1984: 65).

Her zaman farklı sesler çıkaran insanların sesi bastırılmaya çalışılmıştır. Brecht, hep bunun farkında olarak çıkarmıştır sesini ve hatta seslerini farklı kesimden insanlarla birleştirip bir koro oluşturmuştur. Söylemek istediklerini hep sağlam temellere oturtmak istemiştir. Bu çok sesli koroda toplumun her kesminden insana hitap edebilmenin yolu, toplumdaki anlamak, sosyolojiden yardım almaktır. İnsanı anlamak için psikoloji bilmek, döneme hakim olmak için tarihi iyi analiz etmek gerekir. Tüm bu beşeri bilimlerin yanı sıra fen bilimleri de Brecht'in önemseydiği alanların içinde yer alacaktır. Genel hatlarıyla ve tüm alanlarıyla bilim tiyatrosunun en üst katmanıdır ona göre. *“Sanatla bilim, her ikisi şu noktada: insanın yaşamasını kolaylaştırmada, hafifletmede birleşiyor: bilim, insanın bakımını sağlıyor, sanat da eğlendiriyor.”* diyor Brecht. (Aktürel, 1984: 69).

Bugün, Brecht bir yana, anılacak büyük isimden yoksun olan çağdaş tiyatro çözü ile Jdanov çıkmazından bu yana kısırlaştırılmış devrimci çözüünün ortasında olağanüstü bir parlaklık yayıyor. Tiyatro ve devrim üzerine düşünecek olan kişi kaçınılmaz bir biçimde karşılaşacaktır Brecht ile. Yapıtı, bütün gücüyle bilinçdışı ökenin karşı koyan söylencesine misilleme yapar ve zamanımıza en uygun düşen büyüklüğü, sorumluluğun verdiği büyüklüğü barındırır. Brecht'i tanımak, Brecht üzerine düşünmek, tek bir sözcükle Brecht eleştirmeni olmak, zamanımızın sorunsalına tanımlı gereği yayıcılık vermektir. Şu gerçeği yorulmadan yinelemek gerekir: Brecht'i tanımak Shakespeare'i ya da Gogol'u tanımaya göre daha başka bir önem taşımaktadır; çünkü tam tamına bizim için yazılmış bir tiyatrodur Brecht'inki, sonsuzluk için değil. (Barthes, 1987:66)

Bertolt Brecht, ilgilendiği Yahudi mistisizminin de etkisiyle son kertede kendine özgü bir estetik ve eleştiri anlayışı geliştirmiştir. 1940'ta İspanya-Fransa sınırında Gestapo'ya teslim edileceği olası karşılarında intihar etmiştir. (Bkz. Benjamin:2014).

Göç Edebiyatı ile ilgili okumalarda karşımıza çıkan yazar Emine Sevgi Özdamar'ın da bir Brecht hayranı olduğunu *Aynadaki Avlu (Der Hof im Spiegel)* isimli kitabında bulunan *Benim Berlin'im* isimli bölümde görmek mümkündür. Özdamar kitabında Brecht'in mezarından şöyle söz eder:

“İstasyondan, Chausse Caddesi kenarındaki mezarlığa gidiyordum. Orada bazı mezar taşları dev kitaplar gibi yerde dururdu. Her seferinde, Bertolt Brecht'in mezar taşına yöneliyordum. Brecht, kendi mezar taşı konusunda birtakım kararlar almıştı. “Kenarına her köpeğin işemek isteyeceği”, basit bir taş olmalıydı.” (Özdamar, 2012:47)

Tüm beşeri bilimlerce incelenebilecek eserler bırakmış olan Brecht'i anlamak, detayları incelendikçe hayran kalınan bir tablonun aslında kendi ellerimizle yapılmış olduğunu fark etmek gibidir. Kendisiyle ilgili literatürde pek çok kaynak bulmak mümkün olmasına karşın, onunla ilgili en iyi incelemeyi yine kendi okuru yapacaktır.

1.2. Nezihe Araz

Bu çalışma kapsamında Nezihe Araz'ı ele almak, onu tanımaya çalışmak başta çekindiğim bir noktaydı. Brecht gibi dünya çapında tanınırlığı olan bir tiyatro adamı, yönetmen ve kuramcının karşısına Nezihe Araz'ı getirmek ve onların ortak yanlarını, farklılıklarını aramak çok ütöpik bir fikir gibi görünse de aslında öyle olmayacağı çalışmanın gidişatıyla tamamen kendisini gösterir oldu.

Nezihe Araz, yalnızca kadın tiyatrocusu yanı sıra Brecht ile yarışır cinsten bir insandı oysa. Kadınlığının, tiyatroculuğunun yanında eğitimli bir kadındı ve aynı zamanda Brecht gibi oyunlarında savaş temasını işlemekten çekinmedi. İkisi de aramızdan ayrılan biri Türk tiyatrosunun, diğeri uluslararası tiyatronun mihenk taşı sayılabilecek bu önemli insanların bu dünyadan geçmiş olmasını şans olarak nitelendirmekte ve hayatlarına daha yakın bir açıdan bakabilme fırsatını yakalamış olan okuyucuyu da şanslı okuyucu olarak adlandırmakta bir beis görülmemektedir.

Kariyerine gazeteci olarak başlamış Araz pek çok farklı gazetede çalışmış, makale serileri yazmış, röportajlar gerçekleştirmiş, anketler yapmıştır. Emekliliğinden sonra dahi bağımsız gazeteci olarak çalışmaya devam etmiştir.

Türkiye’de en çok tanınan ansiklopedi serisi olan Meydan Larousse’un Türkiye ile ilgili olan maddelerinin yöneticiliğini yapmış, sonrasında ise müdür olarak Kaynak Yayınları tarafından çıkarılan *Türkiye 1923-1973 Ansiklopedisi*’ne katılmıştır.

Bozkır Güzellemesi, Öyle Bir Nevcihan, Alacakaranlık, İmparatorun İki Oğlu, Afife Jale, Cahide, Ballar Balını Buldum, Savaş Yorgunu Kadınlar ve *Uzun Bir Gün* oyunları Devlet Tiyatrosu repertuvarına alınmış ve ülkenin çeşitli yerlerinde sahnelenmiştir. *Akıllı Tavşan ve Güçlü Aslan, Sihirli Fındıklar, Ali Amca’nın Çiftliği* gibi çocuk oyunları bulunan yazarın oyunları izleyiciye geniş bir yelpaze sunmaktadır. Aynı zamanda bestelenen *Karyağdı Hatun* ve *Yusuf ve Züleyha* isimli libretto’ları (opera metinleri) Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir.

Nezihe Araz’ın ilk kitabı olan *El Muzaffer Daima*’nın sonrasında *Anadolu Evliyalari, Peygamberin Köyünden, Dertli Dolap, Aşk Peygamberi, Gelin Canlar Bir Olalım, O Emre’de Bu Emre’ye* ve *Hoşgörü Ustaları* oyunları yayımlanmış ve bu kitaplar 6-12 basım sayısına ulaşmışlardır. Yazarın toplamda 28 kitabı bulunmaktadır. (Bkz. Araz, 2002).

Televizyon çalışmalarına TRT-1’de *Hayattan Yapraklar* ile başladıktan sonra, ilk kadınlar grubu ve kadınların sorunlarına çözüm arayan bir formatta bir programı haftada iki ya da üç kere izleyici karşısına çıkmış, *Hanımlar Sizin İçin, Hanımlar Nasılsınız?, Hanımlar Merhaba* gibi başlıklar altında modern Türk ailesinin problemleri ve kadınların eğitimine yönelik içeriği bulunan işlerini de yayınlamıştır. Ayrıca yine televizyon için hazırlanmış olan *Macide Öğretmen, İlk Aşk, Anadolu Evliyalari, Kaybedenlerin Zaferi* gibi seriler defalarca yayınlanmıştır. *O Kadın, Ekmek Kavgası, İhtiras Fırtınası, Afife Jale* ve *Hanım* adlı senaryoları filme çekilmiş ve iki tanesi yurt dışında ödüllere aday gösterilmiştir. Atatürk ile ilgili senaryolarından *Kırmızı Gül* Kültür Bakanlığı’nca yayınlanmış, fakat henüz filmleştirilmemiştir.

Araz, Yunus Emre üzerine de geniş kapsamlı çalışmalar yapmış ve oyunlar yazmıştır. *Ein Weg...Yunus Emre* olarak Almancaya çevrilmiş oyununda yazar, Yunus Emre’nin barışa ve dostluğa açtığı yoldan bahseder. Bu “yolu” bize anlatmaya çalışır. Yunus

Emre erişmesi kolay olmayandır, ruhunun maneviyatta ağırlığından kaynaklıdır bu. Bu oyunda Araz, Yunus Emre'nin erenliğini değil, insani yanını arar ve bunu lirikle yapar. “Bir ben vardır bende, benden içeri” sözleriyle, birlikte ya da karşı karşıya savaştığımız bütün acıları bizlere bölüştürür. Üstelik Yunus, bu savaşı şiirlerinde huzura ve tanrıya ererek yapar.

Yunus Emre oyununun rejisörü ve Araz'ın yakın arkadaşı Raik Alıncaık provalar esnasında Yunus hakkında şunları söylemiştir:

“Yunus Emre, barış ve sevgi için dünyamıza gelmiştir. Bu dünyayı açıklayabilmek için önce kendindeki sevgiyi bulmalısın ve huzuru kendine dahil etmelisin. İşte bu Yunus Emre'nin yoludur!” (Araz, 1993c:60)

Yunus Emre'nin eli 13. Yüzyıldan beri tüm insanlık için ulaşılabilir. Sevgiyi ve huzuru arar. Sonsuzluğa kadar zamansızdır. Orijinal başlığı *Ballar Balını Buldum* ismiyle bu oyun 1991'de sevgi yılında dünya gelmiştir.

Nezihe Araz'ın hayatı hakkında çok derin ve detaylı bilgilere ulaşmak pek mümkün olmasa da elimizdeki bilgilerden yola çıkarak hayatına daha yakından bakacak olursak 1920 yılında Konya'da doğmuş olduğunu, Ankara Kız Lisesi'ni bitirdiğini ve sonrasında Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Psikoloji ve Felsefe Bölümü'nden mezun olduğunu söyleyebiliriz. (Yalçın, 2009). Mevlana ve Yunus Emre gibi figürlerden etkilenmesini Konya'nın ikliminden gelmesiyle açıklayabilir, sonrasında tasavvufu yakından ilgilenecek olmasını da Konya ile bağdaştırabiliriz. Psikoloji ve felsefe bölümlerini okumasıyla da insandan bu denli anlamasını ve insan çözümlerini oyunlarına yansıtmış olmasını anlamak mümkündür. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Atatürk'ün kurduğu ilk üniversite olan Ankara Üniversitesi bünyesinde kurulan bir fakülte olmasıyla Nezihe Araz'ın eğitim altyapısındaki sağlamlığı kanıtlar niteliktedir. Yazarla aynı fakültenin havasını solumuş olmak, aynı eğitim vizyonundan payını düşeni almak da çalışmamızın küçük ama önemli bir noktası olacaktır. Sonrasında yine kendi bölümünde 1946'da Behice Boran'ın asistanı olarak göreve başlamıştır. 1948 yılında hocası Boran'ın siyasi nedenlerle üniversiteden gönderilmesiyle Araz da görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Doktora yapmak üzere İstanbul'a gittiyse de akademik hayatını sürdürememiştir. Yazı hayatına *Resimli Hayat* (1953) ve *Hayat* (1956) dergilerinde yayımlanan röportajlarıyla başlamıştır. *Havadis* (1957), *Yeni Sabah* (1957-1962), *Yeni İstanbul* (1970), *Milliyet* ve *Güneş* gazetelerinde köşe yazarlığı yapmış,

Meydan Larousse Gençlik ve Türkiye ansiklopedilerinin yönetiminde görev almış; Kaynak Kitaplar Yayınevi'nin kurucuları arasında yer almıştır. (Uçman, 2016: 108).

Türk tiyatrosu adına önemli çalışmalar yapmıştır. Kültür Bakanlığı'nca yayınlanan *Kutlu Melek* isimli oyunu bunlar arasında en önemlilerindedir. Malazgirt Savaşı'nı Anadolu'ya yerleşim çerçevesinde ele alan oyunda Türk boylarının göç hareketinden bahseder Nezihe Araz. Savaş sonrası kurulacak olan yeni vatanın öyküsünü daha iyi anlatabilmek içinse dört grubun hikayelerini paylaşır izleyiciyle: Alp Erenler, Ahiler, Abdallar ve Bacılar. 1999'da Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş günlerine ait oyundan dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay övgüyle bahsediyordu:

“Bacılar takımının lideri olan bu kutlu kadın dünyada kadın haklarının ilk savunucusu olarak tarihlere, efsanelere, günümüzde de tiyatro sanatına girerek Türk Anadolu'nun doğuş öyküsüne yeniden can verdi. Tiyatro dünyasına kazandırdığı bu eseri için yazarımız Nezihe Araz'a ve kitabın basımında emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunarım.” (Bkz. Araz, 1998).

Türkiye'de sahneye çıkan ilk müslüman Türk kadını olan Afife Jale'nin hayatını anlattığı aynı isimli oyununda ise Araz bambaşka bir sahne anlayışıyla karşımıza çıkmaktadır. 1900'lerin kanunlarına ve geleneklerine göre müslüman bir kadının aktris olması yasaktır. Ancak Afife Jale, tüm zorluklara göğüs gerip bunu yapmıştır. Bugün sahne alan kadın tiyatrocular bir anlamda bunu ona borçlulardır. Dünyadaki bütün kadınların onun yaşadığı zorlukları bilmesini isteyen Araz'a göre Jale'nin yaptığı şey, ilk doğum yapan kadın kadar kutsal, ilk şarkıyı çalan kadın kadar yetenek dolu, ilk ekmeği pişiren kadın kadar önemlidir. Afife Jale'nin savaşı evrenseldir. Dünyadaki tüm kadınların adına yapılmıştır bu savaş. İngilizceye de çevrilmiş olan bu oyunuyla Araz, hatırı sayılır bir başarıya ulaşmıştır. (Bkz. Araz, 1993b: 7).

Gazeteci kimliğini hiçbir zaman arka plana atmamıştır Araz. Bu özelliği sayesinde de toplumun nabzını tutmayı iyi bilecektir. Eserlerinde Türkiye'de yaşanan sorunlara hep öncelik verdiğini görürüz. Sanatçı yönüyle, toplumsal problemleri tespit eder ve bunları oyunlarına yansıtır. 'Kadın' unsuru onun için ayrı bir öneme sahiptir. Kadın sorununu eserlerine öncelikle taşır ve bu eserlerde onların sıkıntılarından, fedakarlıklarından ve maruz kaldıklarından bahseder. Bu noktada Nezihe Araz'ın feminist bir duruşu olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Öte yandan tasavvuf konusuna da çok önem

vermektedir Araz. İnsanların kalplerini naifleştirmesi amacını gütmüştür. Eserlerinde bu anlayış çerçevesinde figürler yaratır.

Nezihe Araz hayatı boyunca hiç evlenmemeyi seçmiş, ömrünün son günlerini Maltepe Huzurevi'nde geçirmiş ve yine burada 26 Temmuz 2009'da ölmüştür ve Yeniköy Mezarlığı'na gömülmüştür. (Bkz. Uçman:2016).

1.3. Yazarların Ortak Noktaları ve Farklılıkları

Bertolt Brecht ve Nezihe Araz genel hatlarıyla bakıldığında tiyatro çerçevesinin içinde birlikte yer almak dışında çok fazla ortak noktaları olmayan yazarlar olarak görülebilir. Ancak yazarların hayatlarının ve eserlerinin derinlerine ve detaylarına inildikçe son kertede benzer oldukları görülebilir.

Brecht, sürgün hayatı boyunca ait olduğu veya kendini ait hissettiği yerden uzakta yaşamış ve farklı ruh hallerine bürünmüştür. Avrupa'da nazi terörü fırtınalar koparıırken Finlandiya'ya ve ardından Amerika'ya gider. Amerika'daki yaşamına sürgün bile denmez, çünkü hiçbir zaman kendini oraya ait hissedememiştir. (Bkz. Thoss ve Boussignac, 2010:56).

Araz'ın hayatına bakıldığında Brecht gibi sürgünler, memleket hasretleri görülme de doğduğu şehir Konya'dan kendini tam anlamıyla gerçekleştireceği, kendini bulacağı şehir olan Ankara'ya yerleşmesi ve eğitimini burada tamamlaması yazarın hayatında büyük değişikliklerden biri olacaktır. Kimi oyunlarındaki motivasyonu sağlayan Mevlana, Yunus Emre figürlerinin çıkış noktası olan ilden, Ankara'nın sol kesimlerine doğru keskin kıvrımlı bir yoldan bir yolculuğa çıkmıştır. Aslında bir noktada Araz'ın da Brecht'in de ülke veya şehir, adını ne koyarsak koyalım ait oldukları yerlerden çıkıp farklı noktalarda yaşıyor olmaları hayatlarına farklı yönler vermiş ve oyunlarına motivasyon kaynağı olmuştur. Aynı zamanda iki yazar da sol kanadın alt yapısında (Nezihe Araz'ın bu yöndeki değişimi Brecht kadar köklü ve kalıcı olmasa da) söylemlerde bulunmuş, bu ideolojiyi yaşam tarzı haline getirmiştir.

Eserlerinde tasavvufa önem veren ve bu yönde eserler üreten Nezihe Araz'ın bu bağlamdaki ereği insanın yüreğinin saflaştırılmasıdır. Bu bir anlamda ruhun arınması olarak yorumlanabilir. Bu yönüyle Araz, epik tiyatronun en önemli özelliklerinden katarsis (arınma) kavramıyla özdeşleşir. Bir anlamda da epik tiyatronun kurucusu Brecht ile benzeşmiş olmaktadır.

Brecht'in seçtiği dil yalındır. Gerek epik tiyatronun gereği, gerekse Brecht'in sade yaşantı anlayışından kaynaklı olarak oyunlarda yalın bir dil kullanılmıştır. Nezihe Araz'ın dili de yalın olmasına karşın Brecht'in kullandığı dil karşısında daha müzeyyen kalmaktadır. Brecht özellikle işçi sınıfına dair yazdıklarında sorunlara yönelik metinler yazmıştır. Bu durum metinleri okuyucuya sade sunmayı gerektirir. Araz, örneğin ele aldığımız oyunu *Savaş Yorgunu Kadınlar*'da vurgulu ve Carrar Ana oyununa nazaran daha abartılı bir dil kullanmıştır.

Olumlu kahramana karşı çıkan Brecht için anti figür vazgeçilmezdir. Oyunlarında yalnızca yan karakterlerde olumlu bakış açısına rastlanır. Araz ise bu anlamda en azından hayatının farklı dönemlerinde olumlu oyun karakterleri kullanmakta bir beis görmemiştir. Kaldı ki Yunus Emre ve Mevlana'yı ele alış şekli olumsuz bakış açısına ilham vermez. Zira iki isim de barışla, sevgiyle anılan kült isimlerdir. Bu bağlamda Nezihe Araz'ın yine Brecht'e kıyasla daha olumlu bir bakış açısına sahip olduğu ve bunu eserlerine yansıtmaktan çekinmediği rahatlıkla söylenebilir.

Brecht'ci dramaturji, tiyatro sanatının gerçeği dile getirmekten çok onu imleme zorunda olduğunu öne sürüyor. Nezihe Araz'ın dramaturjisi de Brecht'inkiyle benzerlikler taşısa da daha az imleme zorunluluğu taşır. Ancak öte yandan dekoru daha detaylıdır. Berliner Ensemble'in dekorundaki şaşaalı duruş binanın Brecht ve Helene onu devralmadan önceki dönemine ait dokular taşır. Bugün Brecht ve Helene başka bir çatı altında oyunlarını sergiliyor olsalar, muhtemelen sadeliğin ön plana çıktığı bir mekanı tercih ederlerdi.

Brecht tiyatrosunda yabancılaşma süreci içindeki bir toplumda sanat eleştirel olmak zorundadır. Aktörel bir tiyatrodur. Aktöresi hemen hiç inandırıcılığı erek peylemediği gibi, çoğu zaman da düpedüz sorgulayıcıdır. (Barthes, 1987:71) Brecht için, aktörel her çıkmazın çıkışı, öznenin içinde bulunduğu somut durumun doğrudan incelenmesine bağlıdır. Aktöre temelde tarihin doğru okunuşundan oluşur. (a.g.e. s.72)

Nezihe Araz'ın tiyatrosu da aktörel bir tiyatrodur. Bu anlamda didaktik yönü de ön plana çıkar. Ancak aktörel arka planına rağmen her zaman ders verme ereği taşımaz; yer yer tarihi öğeler barındırmayı seven yazarın eserlerinde eleştirel ve sorgulayıcı bakış açıları görmek mümkündür.

İki yazar da farklı farklı yönleriyle edebiyat ve tiyatro alanında öke konumundadır. Tüm yönleriyle dünya için önemli değerlerdir. Onlarla ilgili araştırmalar yapmak, hayatlarıyla ilgili anekdotları okumak benim için her zaman bir onur olacaktır. Bunları yazmak, onları birlikte çalıştıkları bir oyun üretme telaşında tahayyül etmeme sebep olmasıyla bizi parlak düşünelere yönlendirmiştir. İkisinin de hala yaşadığı bir dünyanın şu ankinden daha güzel, daha barış dolu olacağını düşünmekteyim.

BÖLÜM 2: KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYATA GENEL BAKIŞ

Çalışmamızda biri Alman biri Türk iki ayrı kültür ve edebiyat mensubu yazarın tiyatro eserleri ortak konu ekseninde karşılaştırılacaktır. Dolayısıyla çalışmamızda öncelikle ‘karşılaştırma’ yöntemi kullanılacaktır.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi veya komparatistik, tarihi yazının ilk oluştuğu dönemlere uzansa da ilk bilimsel çalışmalarının 19. yüzyıl Fransa’sına dayandığı bir yöntemdir. Filozof, teolog, şair ve yazar Johann G. Herder gibi önemli temsilcileri Almanya’dan çıkmışsa da, Alman yazınında 20. yüzyılın ortalarına kadar akademik bir kimlik edinmemiştir. Fransa’da komparatistik, akademik yönüyle anlam kazandığında, Alman Dili ve Edebiyatı’nın (Germanistik) bir bilim dalı olarak henüz benimsenmeye başlaması kaynaklı olduğu şeklinde açıklanabilir. (Bkz. Emer, 2012: 1).

Ancak modern anlamdaki ilk ciddi karşılaştırmalı edebiyat incelemesini, 1800 ve 1810 yıllarında kalem aldığı *De la Littérature* ve *De l’Allemagne* adlı çalışmalarıyla, İsviçre kökenli Fransız bir yazar olan Madame de Staël’in (1766-1817) gerçekleştirdiği kabul edilir. Doğa bilimlerinden edebiyat dünyasına adım atan karşılaştırma yöntemi, edebiyatbiliminin inceleme alanına girdiğinde, “karşılaştırmalı edebiyat” (*littérature comparée*) adını alır. (Bkz. Emer, 2012: 1).

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde öteki karşılaştırmalı bilim dallarında olduğu gibi, Karşılaştırma yöntemi vardır. Ve bu yöntem, bilimde kullanılmadan önce de, insanın düşünce tarzında mevcuttur.

Edebiyatın pek çok alanı vardır ve hepsi kendi içerisinde farklı karakteristik özellikleri gözlemlenebilir. Örneğin, lirik formlarda sabitlik söz konusudur. Batı şiiri çok geniş bir yelpazeye sahip olarak görürüz, oysa bu kapsam onlara Greko-Latin dünyasından mirastır. Bu tür de diğer bütün türler gibi araştırmacılara açıktır. Araştırılan bu yönde verilen eserlerin, örneğin güzel bir şiirin bir kıtasının ruhsuzca ele alınmalarının yanında, dilin ustalıklı kullanımı ilgi çeker ve anlam taşır.

Aynı görüşleri paylaşan iki yazar arasındaki ahenk ya da uyumsuzluğun birbirlerinin gözüne bakan ve birbirlerinde kendi yansımalarını gören kişilerin uyumundan çok daha zengin ve gerçek gibi görünmekte olduğunu ifade eden Rousseau ve Pichois’a göre karşılaştırmaların, doğrusal ve karşılıklı, üç ya da daha çok kişi arasında yapılmış

olmasının hiç önemi yoktur. Karşılaştırmanın kendi hakkaniyetini ispatlaması ve düşünceyi teşvik etmesi yeterlidir. (Rousseau ve Pichois, 1994: 162-163).

Yalnızca roman türünde değil edebiyatın her alanında karşımıza çıkan karşılaştırma durumu aslında özünde aynı eserin farklı yorumlarından çıkardığı sonuçlarla da özgünlüğün önemini vurgular; farklılıkların önünü açar. Gürsel Aytaç, Karşılaştırmalı Edebiyatı enine boyuna incelediği eserinde bu durumdan şöyle bahsetmektedir.

Efsaneler, mitolojiler, tarihi olaylar edebiyat eserlerine yüzyıllar boyunca konular sunan ortak kültür hazineleri niteliğindedir. Mesela ruhunu şeytana satan araştırmacı Dr. Faust efsanesi, Ortaçağ'ın halk kitaplarından sonra 16. Yüzyılda İngiliz şair Marlow tarafından ele alınmış, Alman edebiyatında ise 18. yüzyılda Lessing, 19. yüzyılda Goethe, 20. yüzyılda da Thomas Mann'a konu olmuştur. Efsane aynı, ama işleniş her yüzyılda farklı farklıdır ve bütün bu eserlerin ortak ve farklı yanları karşılaştırmalı edebiyat araştırmacılarının birçoğunu çekmiş, onlara malzeme sunmuştur. (Aytaç, 1997: 8).

Bu noktada pek çok eserde karşılaştırma çalışması yapılabileceğini söylemek mümkündür. Tiyatro metinleri açısından ele alındığında düzyazı metinlerine nazaran daha belirgin bir karşılaştırma yapılabileceğini Rousseau ve Pichois'nun 1994 yılında kaleme aldığı karşılaştırmalı edebiyat üzerine yazılmış çalışmalarında yer verdikleri şu bölümden anlıyoruz:

Dramatik formlar daha belirgindir. Çünkü tiyatro, sürekli olarak, yazarın dilediği gibi alt üst edemeyeceği bir yapının, bir grubun, toplumun bir kesiminin verimli icaplarına bağlı kalmaktadır. Bununla birlikte tiyatro tekniğiyle ilgili çalışmalar, geniş anlamda, ancak yakın bir tarihte ve kişiliklerin karakterleri hakkında sonu gelmeyen çözümlenmelerden sonra, onurlu bir yere ulaşmışlardır. Artık şimdiden, çeşitli ülkelerdeki temsillerin maddi ve ahlaki çerçevesini daha iyi bilmekteyiz. Yoksa, Doğu'da ve Afrika'dakinden çok farklı olan Batı'daki oyun yazarlığı, bedensiz bir ruh gibi kalacaktır. (Rousseau ve Pichois, 1994: 163).

Komparatistik çalışmaları en yaygın şekliyle “ortak konu” ve “motif” ağırlıklı yapılıdır. Ortak konular, insanlık tarihinin buluştuğu ortak payda alanlarında üretilen ve kuşaktan kuşağa sözlü olarak günümüze kadar gelen masal, destan, atasözü veya efsane gibi antik edebiyat olgularının, yazın tarihi süresince çeşitli yazarlar tarafından yeniden ele alınıp

işlendiği konulardır. Bu tür konular için Alman edebiyat bilimcileri “Stoff”, Fransızlar “Thème”, İngilizler ise “theme” terimini kullanır. Bu tür konular ağızdan ağıza, kıtadan kıtaya geçip dünyayı dolaşmasıyla doğal olarak karşılaştırma bilimi araştırmacıları için en uygun çalışma alanını oluşturmuştur. Motif ise konu birimidir. Bu birimin defalarca ele alınmış olduğunu dünyanın her yerinde benzer örneklerine rastlayabileceğimiz tanıdık figürlerden algılayabilmemiz mümkündür. Bunlar zengin kız, fakir erkek, üvey anne, afacan bir çocuk karakteri olabilir. Gürsel Aytaç, farklı iki ülkede veya farklı zamanlarda yaşamış iki yazarda aynı konuyu keşfetmiş olmanın ve bunu bir tür iz sürme yoluyla yapmanın bir başarı sayılabileceğinden söz eder. Ancak bu noktada mühim olan ele alınan bu iki yazarın benzer konuları ele alış şekilleridir. Aytaç’a göre ortak konuyu ya da ortak motifi tamamıyla aynı şekilde ele almaları kopyacılık veya sanat katına ulaşamadıkları anlamına gelmektedir. Bu durumu yine ancak bir komparatistikçi ortaya çıkarabilecektir. Çalışmamızda ele aldığımız üzere bu keşfedilen konunun ne olduğu açıklanır önce, bu konunun nasıl keşfedildiği de önemlidir. (Bkz. Aytaç, 1997: 74).

Komparatistik şiirde, tiyatrodaki veya anlatı türlerinin herhangi birinde karşımıza çıkabilir. Bu türde inceleme yapmak ulusal boyutun dışına çıkmayı gerektirir. Bu bağlamda iki yazar arasındaki benzerlikleri bulmak inceleyiciye belli bir zevk verebilir, ancak bu özgünlükten ödün vermeyi gerektirmez, önemli olan bunları harmanlayıp ortaya yeni bir şey çıkarmaktır. Araştırmacı tam da burada bunun kendi yaratisına ne kattığını belirtmek yükümlülüğündedir, böylelikle etki avcılığını ilkel bir zevkten kurtarmış olacaktır. (Bkz. Aytaç, 1997: 76).

Zima ise karşılaştırmalı edebiyatın kendi kabuğunu yararak edebiyat dışı alanlara çıkmasını bir şans olarak görmektedir. Komparatistiğin kronolojisine bakıldığında ilk olarak doğa bilimlerinde ve sosyal bilimlerde başladığını vurgular. (Bkz. Aytaç, 1997: 80). Yöntem, kısa zaman sonra dilbilim, hukuk, siyaset ve edebiyat bilimlerine de uygulanır. Edebiyat alanına farklılık getirdiği yorumunu yapabileceğimiz bu yöntem uluslararası bazda da çalışmalar yapılmasına olanak sağlamıştır. Bu konu hakkında Carré şöyle der:

“Karşılaştırmalı edebiyat bilimi, edebiyat tarihinin bir dalıdır; uluslar arasındaki düşünsel ilişkilerin, Byron ile Puşkin, Goethe ile Caryle, Walter Scott ile Vigny arasında oluşmuş gerçek ilişkilerin araştırılmasıdır; bu ilişkiler eserler arasında, esinlemeler arasında, hatta birçok edebiyata birden dahil

olan yazarların hayat hikayeleri arasında da olabilir.” (Carré, 1973: 82. Aktaran Gürsel Aytaç, 1997: 81)

İki eserin düşünsel ilişkilerinin incelendiği bu çalışmanın dayanağı uluslararası iki farklı çalışmayı kapsamaktadır. Bu yönüyle ve içinde ortak konu ve motifleri kapsamıyla komparatistiğin bir ürünüdür.

Nitekim birden fazla eser ya da yazar incelemesi yaparken eleştirel bakış açısı başatır. Bu bakış açısı yazına nesnellik sağlamaktadır. Bu tür çalışmalar rastgele eserler seçilerek yapılamaz. Çalışılacak eserlerin karşılanabilir özellik taşıması ereği söz konusudur. (Bkz. Aytaç, 1997: 88). Ele aldığımız eserler bu kapsama girmeleri ve ilintili olmalarıyla karşılaştırmalı edebiyatın ölçütlerini taşımaktadırlar.

Daha iyi özümsemek adına, yöntemi çözümleyen Funda Kızıler Emer’in şu tümceleri bu noktada bize yardımcı olacaktır:

“Karşılaştırmalı edebiyat (Komparatistik/ Vergleichende Literaturwissenschaft), ayrı ayrı eserlerdeki, yazarlardaki ya da edebiyat akımlarındaki benzerlik ve farklılıkları, bunların birbirleriyle etkileşimlerini, alımlanmaları ya da türleri konusundaki sorunları, genellikle “genetik” ve ya “tipolojik” karşılaştırma yöntemleriyle araştıran disiplinler arası nitelikteki bilim dalına verilen addır.” (Emer Kızıler, 2012: 8).

BÖLÜM 3: TİYATRO, EPİK TİYATRO, DRAMATİK TİYATRO

3.1. Tiyatro, Üç Duvarlı Dünya

Yüzyıllar ötesine dayanan tarihiyle tiyatro hayatlarımıza girdiğinden beri her şey gibi ve her şeyle birlikte uğradığı devinimle süregelmiştir. Doğanın sahne olduğu zamanlardan bu yana, aracı insan olan tiyatronun hitap ettiği de insandır. Ortaya çıkış amacı eşelendiğinde ilk etapta eğlendirici veya didaktik yönüyle karşılayacaktır bizi tiyatro. İnsandan insana bir kavram olmasıyla duygu ve düşünceleri çoklukla karşımızdakinin yerine kendimizi koyabilme becerimizle sınırlar aynı zamanda.

Tiyatro denilince söylenebilecek şeylerin kapsamı dipsiz bir kuyuya benzer. İlk başta salt bir başlık altında toplanmaz ve kolları dallanıp budaklandıkça en ulaşılmaz yerlere ulaşır tiyatro. Bizim için de tiyatronun tanınırlığı, küçük yaşlarda tanışılması sebebiyle didaktik yönüyle ağır basar. Fakat çalışmamızda iki farklı örneğini görebileceğimiz tiyatro oyununda bu durum farklı bir açıdan bizlere gösterilecektir.

Toplumlar, insanın ayna yardımı olmadan kendini görememesi gibi kendilerini görmek için yardıma ihtiyaç duyarlar. Bu noktada da tiyatro koyu kırmızı perdesini aralar ve acı simli aynasını tutar kendini apaçık görmek isteyene. Bizim ele alacağımız oyunlarda da tiyatro bu acı yönüyle karşılayacaktır bizi.

Günlük hayatta şahit olduğumuz, yahut da başımızdan geçen herhangi bir hadise, bir macera, çoğu zaman idrakimizde ve şuurumuzda ufacık bir yankı dahi uyandırmadan silinip gidebilir. Duyu antenlerimiz de bizi her zaman çevremizde olup bitenlerle temas haline getirmeyebilir. Ama bir tiyatro salonunda durum tamamen tersinedir. Üç duvarlı dünya ile bizim dünyamızı birbirinden ayıran perde ortadan kalkar kalkmaz, görünmeyen sihirli kuvvetler tarafından yavaş yavaş kendi dünyamızdan çekilip alındığımızı hissederiz. Bu kuvvetler öylesine sihirli, öylesine zorludur ki, onlara karşı koymak hem beyhude, hem de imkansızdır. Temsil boyunca biz artık kendimiz olmaktan çıkar, başka ve adeta kendimize yabancı insanlar haline geliriz. Bu hal, seyredilen esere, oynanan oyuna göre, bazen salondan ayrıldıktan sonra günlerce de devam edebilir. (Taşer, 1951:4)

İyi bir temsilden sonra hissiyatımız (şaşkınlıklar, hüzn, heyecan), hangileri hissedildiyse oyun boyunca değişken grafiği kendimizce apaçık gözlemleriz. Çünkü tiyatro tüm insani duygularımıza hitap eder. Belki sabah kötü uyanıp akşam bir oyun

izlemeye gitmişizdir ya da biriyle sözlü bir münakaşaya girip bütün moralimizi bozmuşuzdur veyahut da maddi sıkıntılar içindeyizdir. Oyunu izledikten sonra duygular aksine seyreder. Hüznün panzehiri mutluluktur, dolayısıyla temsilden bize kalan da bu duygu olacaktır. Tiyatronun telkin edici gücü yalnızca izleyicinin oyun esnasında farkına varabileceği açıklıktadır.

Aristo bu hale “Ruhun temizlenmesi-Katarsis” adını verir. Gerçekten de tiyatronun insanlar üzerindeki tesiri bakımından en büyük, en paha biçilmez özelliği budur. Üç duvarlı dünyanın sahte güneşi, sahte yıldızları altında cereyan eden hadiseler ise, aksine derin ve sürekli yankılar uyandırır. Çünkü sahne, bütün beşeri kusurları ve meziyetleri en ince çizgilerine varıncaya kadar şaşmaz bir hassasiyetle aksettiren gerçeğin sadık bir aynasıdır. (Taşer, 1951:3)

3.2. Epik Tiyatro ve Dramatik Tiyatro Üzerine

Batıda tiyatro, iki bin dört yüz yıl boyunca Aristoteles kuramıyla beslenmiş ve yaşamıştır. Aristotelesçi tiyatro anlayışı derken biz şunu anlıyoruz aşağı yukarı: Seyirciyi alabildiğine duygulandırma, oyundaki kahramanla birleştirme, ortadaki eyleme katma, oyuncunun rolünü elinden geldiğince canlandırmasını, kişisini yaşamasını isteme, tiyatronun büyüüne seyirciyi inandırma, kısaca: catharsis (arınma) olgusunu gerçekleştirme. (Aktürel, 1984: 54).

Bir oyundan beklentimiz öncelikli olarak bize bir şeyler hissettirmesi olur ve bunu sıklıkla kendimizi karakterlerin yerine koyarak yapmaya çalışırız. Oyunun sonunda elimize kalan geçirdiğimiz vakti iyi ya da kötü değerlendirmiş olmamızdır. Aristotelesçi kuramdan beri süregelen oyun izleme alışkanlığımızın getirisi bu aslında.

Brecht tiyatrosu kuramının belirgin özelliği, daha başka bir deyişle eylem yöntemi, bu tiyatronun Aristotelesçi olmayışıdır. Riemann’ın geometrisi nasıl Öklitçi değilse, Brecht’in tiyatrosu da öylece Aristotelesçi değildir: Epiktir. Oysa E. İonesco’ya göre: “tiyatro epik olamaz, çünkü dramatiktir.” Victor Hugo da Cromwell adlı oyununun önsözünde dram anlayışını şöyle tanımlıyordu: “Dram, sublime (ince, yüce) ile grotesque’in (kaba, saba, aşağı, bayağı) karışımıdır.” (Aktürel, 1984: 54).

Devrim niteliğinde değerlendirilebilecek epik tiyatro kavramı ile tanışılana kadar olan dönemde tiyatroya pek de faydacı bir gözle bakılmadığını söylemek mümkün. Faydacılıktan ziyade bir hazcılık hegemonyasından söz edilebilir. Antik çağlarda

arenalarda izlenen gladyatör dövüşleri insanlar için ne ifade ediyorsa dramatik tiyatro da aynı minvalde değerlendirilmiş, izleyen insanlar ödedikleri bedel döneme göre her neyse bu bedelin karşısında bir haz beklentisi içine girmişlerdir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde tiyatro, yalnızca şiddet içerikli bir alandan gelen haz ile aynı kefeye konmuş olur. Elbette tam anlamıyla aynı değildir bu haz; gladyatörle eşduyum kurmak istemez izleyici, öte yandan tiyatrodaki izlediği oyuncunun yerine koyar kendini.

Epik tiyatronun ereğini, ulaşmak istediği bir kitleden ziyade, insan aklı olarak yorumlayabiliriz. Ortaya çıktığı dönemde burjuva sınıfına bir tepki ve hatta proletaryaya bir destek olarak görülmüş, bu nedenle bazı kesimlerden tepkiler almıştı. Tiyatro, hazza hizmet ederken emekçi sınıfına uzak konumdaydı. Bir hizmet olarak görüldüğünden bedeli işçi sınıfının karşılayamayacağı cinstendi.

Emekçi sınıfı, nedense, her alanda erdiği bilince tiyatro alanında biraz geç ulaşmıştır. Çünkü, politika, sendika çalışmalarının yoğunluğu, emekçilerin bütün güçlerini tüketiyordu. Kültür çalışmalarını örgütlemek için vakit bulamıyordu işçiler. Sonra da 1870-80 yıllarındaki işçi sınıfı, sanat konusunda burjuva sanat anlayışlarına bağlıydı. Tiyatronun durumları, dayanışmaları-döşenişleri, donatımları (repertuvarları) işçilere göre değildi. (Aktürel, 1984:61)

Sonrasında toplum için sanat akımının da etkileriyle tiyatrodaki bir başkalaşım görülmeye başlandı. Dünyada devrimler ve makineleşme baş gösterirken işçilerin iş yükü azaldı. Tiyatroyu karşılayabilir duruma geldiler, fabrikalarda çalışır oldular ve daha kolay örgütlenmeye başladılar. Bu noktada dünyadaki değişimi tiyatroya aktaran ve üstesinden gelebilen kişi Brecht oldu. Tiyatronun toplumsal görevinin ve toplumu değiştirme, iyileştirebilme gücünün farkına belki de ilk o varmıştı diğer bir deyişle. Burjuva elbette bu değişiklikten pek memnun olmamıştır, zira tiyatronun uyuşturucu bir güç olmasını, izleyenin bir hayal alemine dalmasını, kendisinin de bu esnada dilediği dünya düzenini kurmasına ortam sağlanmasını istemiştir.

Brecht, tiyatroyu büyü olmaktan çıkardı, eleştiri kıldı. Özellikle, epik tiyatrosunun biçimci bir anlayışı deyimlemesinden, salt eleştiri tiyatrosu sayılmasından korkuyordu. Onun içindir ki, tiyatrosuna diyalektik tiyatro (daha doğrusu Diyalektik auf dem Theater/Tiyatro üstüne diyalektik) demeye başlamıştı. Böylelikle, epik gerçekliğin diyalektik gerçekçiliğe açılmasını diliyordu. Diyalektik tiyatrosunun aykırılıklarını

yadırgatma etkileriyle, yabancılaştırma etkileriyle¹ sağlıyordu. Ayrıca “montage”, “demontage”, “remontage”² tekniklerini kullanmıştır.

Yabancılaştırma etkisi, epik tiyatronun en belirgin özelliği olmakla birlikte Brecht denince akla gelen ilk kavram haline gelmiştir. Tüm oyunlarında bir örneğini görebileceğimiz bu teknikle Brecht, epik tiyatrosunu dramatik tiyatrodan ayıran en önemli özelliği de bize sunmuş olur. Bizi tiyatro oyununa yabancılaştırıp sürekli seyirci olduğumuzu hatırlatırken, oyuncusundan da karakteriyle bütünleşmesini ister. Artık izleyici de oyuncu da bir oyunda olduğunu biliyordur, ikisi de duyguya yabancılaşmış; eleştiriye açık hale gelmiştir. Böylelikle oyunun dramatik özelliği en aza indirgenmiş olur. Oyun izlediğimizi hatırlatan şarkılar, bayrak vb. nesnelere sürekli göz önündedir. Seyircinin nerede olduğunu hatırlatan pek çok detay görmek mümkündür. Blau, bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“[epik tiyatrodaki] nerede olduğunuzun size söylenmesi gerekiyor. En çok da izlediğiniz şeye kendinizi en çok kaptırdığınız zaman tiyatrodaki olduğunuzun size hatırlatılması gerekir” (Blau, 1957: 5).

Düşündürücü ve sorgulayan şey her neyse insanı her zaman rahatsız etmiştir. Yapısı gereği insan kendisini rahatsız eden şeye tahammül etmek istemez. Ondan hızlıca uzaklaşmak güdüsü içindedir. Bu epik tiyatrodaki da böyledir, sürekli olumlu düşüncelere gark olduğumuz mutlu dünyamızdan uzaklaşmış hissederiz ve bu bize oturduğumuz tiyatro koltuğundaki rahatsız bir his olarak geçip hücrelerimize işler. Hiciv de böyledir; insan yerilmeyi sevmez. Brecht toplumu ve iktidarı dolaylı yoldan hicvetmiştir. Ancak tüm halleriyle rahatsız edicidir bu ve toplumun hiçbir üyesi bireysel yergiye alışkın değildir. Hatta iktidar da hiçbir zaman uluorta yerilmez. Bunu yapacak cesaretle insan pek azdır. Tüm bunların ışığında epik tiyatrodaki duygusal bakış açısının beynimizin sağ lobunda kilitli bırakıldığını, anahtarını da Brecht’e teslim ettiğimizi söyleyebiliriz. Bunu destekler nitelikte olan Blau ise biz, izleyicilerle hemfikirdir:

“Epik tiyatro bize zaten bildiğimiz şeyi söylemez, birçoğumuzun duymak istemediğimiz şeyleri söyler. Epik tiyatronun söylemeye çalıştığını duymak istemeyenler için, onun söyledikleri rahatsızlık vericidir, çünkü hiçbir şekilde duygusal eğilime izin vermez” (Blau, 1957:8)

¹ Verfremdungseffekt

² Birleştirme, parçalama, tekrar birleştirme

Dramatik tiyatronun konforuna alışmış olan izleyici artık koltuğunda eskisi gibi rahat değildir. Yalnızca izleyici değildir çünkü artık, başka işlevler de yüklenmiştir ona. Eskiden duyduğu sevinç ve üzüntü hislerinin yerine eleştirir, sorular sorar, şaşırır. İzlediği oyun sahnede kalmaz; izleyiciyle birlikte eve yürür, onunla birlikte işe gider, onunla birlikte gündemi takip eder, onunla birlikte girer tartışmalara. Epik tiyatro eserinde oyunu birleştirip parçalayıp tekrar birleştirdikten sonra bunu bir de gerçek hayatta yaparız, yabancılaştığımız kendimiz ve yabancılaştırdığımız başkalarını gerçek hayatta arar oluruz.

Bütün bu yakıştırmaları, tanımlamaları göz önünde tutan Brecht, dramatik tiyatro ile epik tiyatro biçimini şöyle karşılaştırıyor:

Dramatik Tiyatro Biçimi:

Oyun, olay örgüsü eylemi canlandırır.

Seyirciyi eyleme katar.

Seyircinin eylemsel yanını yok eder.

Seyircide duygular uyandırır.

Seyirci eylemin içindedir.

Tiyatro esinleme aracıyla davranır.

Duygular nasılsa öyle kalır.

İnsan, bilinen bir şey olarak benimsenir.

İnsan evrensel ve değişmezdir.

Düğüm çözüldükten gerilim.

Her bölüm kendinden sonra gelenle

bağlantılıdır, görevlidir.

Olaylar düz bir çizgide gelişir.

Dünya olduğu gibi verilir.

İnsan durağandır, duruktur.

İçgüdüler söz konusudur.

Epik Tiyatro Biçimi:

Oyun, eylemin öyküsüdür.

Seyirci, eleştiren bir gözlemcidir.

Seyirciyi eylemli kılar.

Seyirci yargılamalarda bulunur.

Seyirci eyleme karşıdır.

Tiyatro belgeler aracıyla davranır.

Duygular, yargılamalarla dile gelir.

İnsan araştırma konusudur.

İnsan değişen ve değiştirendir.

Oyun başlar başlamaz gerilim.

Her bölüm kendi başına, kendisi

için, bağımsız olarak vardır.

Olaylar eğri bir çizgide gelişir.

Oluşan dünya verilir.

İnsan devingendir, değişmektedir.

İnsanın nedenleri söz konusudur.

Düşünce varlığı koşullandırır, belirler.

Toplumsal varlık düşünceyi
koşullandırır, belirler.

(Brecht, 1984:55)

Brecht, gelenekçi tiyatronun oyunu geliştirmesine karşılık “montage” tekniğini kullanıyor. (Gerçi bu teknik, öncü Alman edebiyatında kullanılmaktaymış ama, bu tekniği tiyatroya ilk uygulayan Brecht’tir.) Kaçınılmaz, karşı konulamaz bir evrimi göstermeyip, bir dizi olasılıkları, bir durumu alabildiğine küçük küçük, tikel öğelere bölerek, bu parçalardan seyircinin yeni bir düzen kurmasını, bu parçaların “montage”ını seyircilerin yeniden yapmasını sağlıyor. (Aktürel, 1984:69)

Yazıldıkları tarihler açısından farklı dönemlerde ortaya çıkan eserler olduklarını söyleyebileceğimiz *Savaş Yorgunu Kadınlar* ve *Carrar Ana’nın Tüfekleri* bu teknikleri ve dahasını bünyesinde barındıran iki farklı savaş dönemini anlatsalar da ortak pek çok noktaları bulunan eserlerdir. *Savaş Yorgunu Kadınlar*, Bosna Savaşı döneminde geçer, *Carrar Ana’nın Tüfekleri* ise İspanya İç Savaşı dönemini anlatır. *Carrar Ana’nın Tüfekleri*, İrlanda Tiyatrosu’nun önemli ismi Synge’in 1904 yılında sahneye koyduğu “*Denize Giden Atlılar*”³ oyununun modern bir versiyonudur. İspanya İç Savaşı merkez alınarak tekrar uyarlanmıştır. *Savaş Yorgunu Kadınlar* ve *Carrar Ana’nın Tüfekleri*, merkezlerindeki kadın figürleriyle ve savaş dönemlerinden geliyor olmalarıyla pek çok ortak noktaya sahiptirler. En başta ikisinde de kadın ve ana figürleri bulunur.

3.2.1. Carrar Ana’nın Tüfekleri

Carrar Ana’nın Tüfekleri, orijinal ismiyle *Señora Carrar’s Rifles*, Synge’in tek perdelik bir oyunundan esinlenerek kaleme alınan bir oyundur. Oyun 1937 tarihinde kaleme alınmış olup İspanya İç Savaşı dönemini anlatmaktadır. Tam da dönemin güncelliği koruyan bir konusu olmasıyla farklı yankılar bulmuş oyunda faşizm eleştiri yapılmış, anti-faşizm direnişinde ortaya serilen çabaya farklı açılardan bakılmıştır. İlk gösterimi 1937 yılında Paris’te gerçekleştirilen oyunda başrolü Brecht’in eşi Helene Weigel oynamıştır ve 6 erkek, 4’ü kadın olmak üzere 10 oyuncudan oluşan bir eserdir.

³ Denize Giden Atlılar 1904 yılında sahneye konmuş; Aran Adalarındaki hayatı, doğanın gücünü ve ölümü anlatan John Millington Synge oyunudur. (Bkz. Synge, 1984:25)

Fotoğraf 1

Carrar Ana'nın Tüfekleri Oyununun Berliner Ensemble'daki Temsili



Eşduyuma dayalı oyun, çizgisinin dışına çıkan Brecht'in en kısa oyunlarından biri olarak tanımlanabilir. (Bkz. Drama Online Library).

Carrar Ana'nın iki oğlundan Juan'ı sürekli denizde balık tutma işinde görevlendirmesi, onun orada güvende ve savaştan uzakta olduğunu düşünmesinden kaynaklanır. Oysa Juan tam da orada ölecektir. Oyunda öldürülme atmosferinin motifleri denizin sakinliği, gecenin berraklığı ve karanlığıdır. Botun lambası evden kolayca görülebilmektedir ve botun ışığının sönmesi de ölümü simgeler. Botun ışığı sönüp Juan öldüğünde, bu duruma şahit olan balıkçı bontan karşı koyma sesi duymaz. Juan aslında bir yönüyle teslim olmuştur. Carrar Ana kocasını savaşta kaybettikten sonra ona bu durumu sürekli hatırlatan komşuları sürekli ona savaşı fısıldarlar. Kocasını savaşa gitmesi için yüreklendiren Teresa Carrar, şimdi iki oğlunu savaştan korumanın yollarını arar. Bunu düşünürken de içten içe diğerleri gibi kaçmadığı için kocasını suçlamaktadır. Bu esnada çocuklar da babalarının peşinden gitmedikleri için hedef gösterilmektedir. Sırf bu nedenden Juan'ın sevgilisi Manuela ondan ayrılır. Tam da bu saydığımız nedenlerden Juan'ın kendi ölümüne mücadeleye karşılık vermediği düşünülür.

Teresa Carrar, çocuklarını savaştan koparmak için oyundaki üç muhalifle çatışma içinde olacaktır, yaralı, işçi (erkek kardeşi) ve işçinin amansız söylemlerini Teresa ile birlikte göğüsleyen rahip. Yaralı, sargısını değiştirmesi için Carrar Ana'ya gelir. Carrar Ana beklediğimizden de cömerttir. Büyükçe bir gömleği tamamen yarayı iyileştirmek için sargı bezi olarak kullanır. Ana, yaralıyı daha başka sargı bezi olarak kullanacakları bir şeylerinin kalmadığı ve bu nedenle dikkatli olması gerektiği konusunda uyarır. Yaralı güler ve bir dahaki savaşta daha dikkatli olacağını söyler. Savaşların gerekli olduğuna inanan eril bir figür olarak karşımıza çıkan yaralıyla kurduğumuz eşduyum öğeleri, bu

noktada ona karşı duruşla yer değiştirir. Bu adam aynı zamanda köyden savaşa giderek onlara verebileceği tüm desteği verdiğini düşünen köy insanlarını temsil eder.

Rahip ise geride kalıp da cephedekilerle eşduyum kuranları temsil etmektedir. Ebeveynleri cephede olan çocuklara bakar, elinde olanı herkese paylaşır ama tanrının şu emrine inanmaktadır: Öldürmeyeceksin! İşçi, artık onları dinlemeyen bir tanrıya dua ettiği için rahibi suçlar. Rahip her gün bir somun ekmek için dua ederken, ekmeğin ona ulaşmasını engelleyen Franco'nun⁴ barikatını yıkmak için hiçbir şey yapmaz. Bu durum da, yaralının söylemi gibi ironik olarak nitelendirilebilir. İşçi ise bu noktada ona karşı duruşunu, onlarla olmayanların karşı tarafta olduklarını söyleyerek göstermektedir.

Carrar Ana, kafasında karışıklık yaratan rahipten onun fikrini değiştirmesini bekler. Oğlu Juan'ın ölü bedeni eve getirilene kadar iki oğlunu da savaştan korumanın önemine inanır. Oğlunu getirdiklerinde evde kalıp pasif direniş sergilemenin yanlış tarafta durmak olduğunu fark edecektir.

İşçi, rahip gibi gerçeği saklamak için ihtişamlı sözcükler kullanmaz ama açıkça, gerçekçi ve bir partizan gibi düşünür, bir izleyici gibi değil. Kız kardeşi kadar insan yaşamına değer vermemektedir.

Kocasını öldüğünde kendini asmak isteyen Teresa Carrar'ı rahip kurtarmıştır. Franco ile savaşmayarak ona yardım ettiğini fark etmesiyle Carrar Ana, üç tüfeğini de çıkarır ve o an kardeşi ona kendisini asmasının belki de daha iyi bir karar olacağını söyler. Teresa Carrar, öldürmenin vahşiliğine teslim olmuştur. Juan'ın onu fakir biri olarak imgeleyen pespaye şapkası yüzünden öldüğünü düşünür. Düşünceleri belirginleşir ve rasyonelleşir. Carrar Ana, oğlunun ölümüyle isyana ve devrime yönelecektir. Kardeşi ve küçük oğlunu cepheye yollamakla kalmaz, kendi de onlara katılır.

Oyunun bir anlamda İspanya halkının mücadeleci direnişine adandığı söylenebilir. 1947-1967 yılları arasında yalnızca Almanya'da 54 farklı gösterimi yapılan oyun geleneksel yapısı, iklimi, düzyazı diyaloglarıyla Brecht'in epik niteliğinden en uzak oyundur. (Bkz. Poger, 1984).

Bu oyun aynı zamanda, Brecht'in önerdiği kurallara biçim yönünden ters düşen, Aristotelesçi bir oyundur; yani alışlagelinmiş dramatik tiyatro biçimine uygun olarak

⁴ Demokratik cumhuriyetin yıkılmasıyla sonuçlanan İspanya İç Savaşı'nda (1936-1939) milliyetçi güçlere önderlik eden İspanyol general ve devlet adamı. (Bkz. SANDOVAL ve AZCÁRATE (1969).

yazılmıştır. Buna karşın, Brecht'in diyalektiğini başarılı bir yolda özünde var eden bir yapıttır. (Nutku, 1976: 64).

Carrar Ana kocasını Franco'ya kurban ettikten sonra bu savaşta çocuklarını da kaybetmek istemediği için koruyucu ve savaşa karşı pasifist bir tutum sergiler. Çünkü kocasını mücadele ederken kaybetmiştir ve onun mantığına göre artık mücadele etmezlerse savaş gelip onlara zarar vermeyecektir, çocukları da güvende olacaktır.

Carrar Ana kocasının savaşta mücadele ettiği silahları oğullarının bulmaması için saklamıştır. Bu davranışında haksız da değildir, büyük oğlu faşistlere karşı girilen bu savaşa katılma isteğini dizginleyememektedir. Büyük oğlana evdekileri doyurması için balık tutması bir görev olarak atfedilmiştir, küçük oğlan ise pencereden onun güvende olup olmadığını gözler. Ancak oğlan kafasından bir kurşunla vurulmuş halde eve getirilince Carrar Ana silahlarını ortaya çıkaracaktır.

Fotoğraf 2

Carrar Ana'nın Tüfekleri Temsili



Oyunda arka planda faşizme karşı pasif olmak yerinde bir davranış mıdır, mücadeleye sadece bize değdiği noktada mı dahil oluruz gibi düşünceler hakim olur. Faşizm sadece bir kesme değil, toplumun tüm kesimlerine zarar verir.

Bu oyunda, savaşta savunma amaçlı da olsa tarafsız olmanın imkansızlığı, savaşta düşman bildiğine saldıranın karşısına uzlaşma teklifiyle çıkmamanın yanlışlığının altı çizilir. Savaşın dışında kalmak isteyenlerin, tarafsız kaldıklarını sanmakla, savaşın nihayetinde çözüme ulaştırılamayan kavgasında kurban gideceği vurgulanır.

Bertolt Brecht'in oyunları metnin yanı sıra sahnede daha etkilidir. Bu oyunda da bunu görmek mümkün. Oyunun çok kısa sürede okunabilen metni, tiyatral yoğunluğun

hissiyatı kadar etkili olmaz. Ancak yine de barındırdığı eşduyumsal ve didaktik öğelerle vurucu noktaları bulunur. Örneğin, oyunun didaktik tonu izleyiciyi, işçileri desteklemeye ikna eder. Ancak bu dönüşüm mantıktan değil, öldürme güdüsünden gelmektedir.

3.2.2. Savaş Yorgunu Kadınlar (Die Müden Frauen Des Krieges)

Savaş Yorgunu Kadınlar, İstanbul'da 1992-1993, Ankara'da ise 1995-1997 yılları arasında Devlet Tiyatroları bünyesinde sahnelenmiş, 1993 yılında ise tiyatro metninden kitaplaştırılıp Kültür Bakanlığı'nca Almanca olarak basılmış; tiyatromuz ve kadın sorununu işlemesi açısından değerli bir oyundur. Sahnelendiği esnada ve Devlet Tiyatroları arşivinde, oyuna *Savaş Yorgunu (Yorgunu) Kadınlar (Bosnalı Kadınlara Ağıt)* olarak rastlanmaktadır. 7 kadın, 6 erkek toplamda 13 oyuncu tarafından sahnelenen oyun Mustafa Avkıran tarafından yönetilmiş, özellikle Ankara'da oynandığı dönemde geniş kitlelere ulaşmıştır. (Bkz. Devlet Tiyatroları Dramaturji Bölümü Arşivi).

Fotoğraf 3

Savaş Yorgunu Kadınlar Oyununun Ankara Devlet Tiyatroları'ndaki Temsili



Oyun, Bosna Savaşı sonrası yaşananların en kederli tanıkları olan ve savaşın aldığı en çirkin ifadeyle yüz yüze gelmiş, tecavüz mağduru kadınların hikayesini ele almaktadır. Birincisi yedi, ikincisi dört bölüm olan iki perdeden oluşmaktadır. Oyun boyunca isimleri olmayan ya da isimleri önemli olmayan beş kadın ve iki genç kızın hastanedeki diyaloglarına kulak vermekteyiz. Oyunun yazarı olan Nezihe Araz; birinci kadın, ikinci kadın diye karakterize etmiştir şahısları. İsimlerinin ne olduğu önemli değildir, onların bir tek ismi, kaderi vardır o da kadın olmak. Savaşlar, vücudunda erkeklere nazaran daha az kalıcı hasarlar bıraksa da ruhlarında bıraktığı gözle görülemeyen kalıcı hasarlar daha yıkıcıdır.

8-10 yataklı bir hastane odasındadır kadınlar ve geleceğe dair hiçbir umutları yoktur. Hastaneden sonraki yaşamlarına dair hiçbir ışık görünmemektedir önlerinde. Farklı yerlerden bu hastaneye toplanmıştır kadınlar. Kimisi şehirden, kimisi kırsaldandır. Ev hanımı, hukukçu, öğretmendirler. Önceki hayatlarında ortak noktaları kadın olmakken, yeni hayatlarındaki ortak noktaları tecavüz mağduru kadınlar olmaktır. Endişeleri ve korkuları bitmemiştir kadınların. Savaş bitmiştir belki ama yaşadıklarını unutturabilecek uzunlukta ne bir süre vardır ne de bir yaşam şekli. Aylarca yaşadıkları tecavüzler o anlarda kalmamıştır, izleri bedenlerinden, canlarından bir parça olan ve herkes tarafından günah tohumu olarak adlandırılan çocukları aracılığıyla her an taptaze bir şekilde kalacaktır.

Oyun boyunca tek tek hepsini dinliyoruz, sırayla anlatıyorlar hikayelerini, başlarına geleni. Oyunun ilerleyen bölümlerinde, mağdur olan kadınlarımız dışında kadın doktor karakteri de karşımıza çıkar ve endişelerini anlattıkları bir bölümde kendilerini anlamamakla suçladıkları bu kadın doktor da hikayesini anlattığında, doktorun adeta hasta kadınlara acılarını kısa bir süreliğine de olsa unutturacak kadar savaş mağduru olduğu gerçeğiyle karşı karşıya geliriz.

Kadınların hastanede olmalarına rağmen hala korktuklarını ve endişeli olduklarını oyunun ilk sahnesinden anlayabiliyoruz. Hastane yetkilileri kadınların bulunduğu odaya gelmek için kapıyı açmak üzeredirler ve ayak sesleri duyulduğu anda kadınlar dehşet içinde bağırmaya başlarlar. Birinci kadının⁵ (oyundaki ismiyle) çığlıkları eşliğinde oyuna giriş yapıyor. İkinci kadın da bu çığlıklara eşlik etmektedir. Hatta, yatağın altında saklanmaktadır üçüncü kadın, çünkü odaya birileri girmeye çalışmaktadır. Kadınlar her defasında tecavüze uğradıkları o anları yaşamaktadır. Burada en önemli nokta birinci kadının her gün tekrar ve tekrar, çektiklerine karşı haklı isyanıdır. Savaştan önceki hayatında eğitimci olan dördüncü kadının kendini harap ederek insanların şehri yakıp yıktıklarını ve yaşamının artık cehennem olduğunu ifade etmesi de oyunun girişindeki diğer bir vurucu noktadır. Diğerlerine nazaran daha iyi durumda olan ve aralarında geçen diyaloglardan hukukçu olduğunu anladığımız beşinci kadın ise daha akliselim bir şekilde yaklaşmaktadır olaylara. Onları sürekli sakinleştirmeye çalışır ve bu şekilde yaşamının mümkün olmadığını söyler. Sakinleşme sonrası kendileriyle birlikte yaşayan iki genç kıızı ararlar. Onlar da psikolojik olarak kötü durumdadırlar ve birisi yatağın altına diğeriye dolaba saklanmıştır.

⁵ Oyunda kadınlar birinci kadın, ikinci kadın şeklinde sıralanmıştır. Herhangi bir isim kullanılmamıştır.

Kadınların kendilerinden başka kimseleri yoktur ve onları onlardan başka hiç kimse, dünyanın en büyük çabasını gösterse de anlayamayacaktır. İlaçları ve çareleri yine kendileridir. Birbirlerine sarılır, birbirlerinin arkasına saklanır ve birbirlerinden destek alırlar her daim. O süreçte bile annelik duygularını kenara bırakmamaktadırlar ve kendilerinden yaşça çok küçük olan, 17-18 yaşlarında ve kadınlarla birlikte hastanede yaşamakta olan kızlar için derhal annelik görevini üstlenmiş durumdadırlar. Bir kadın, bir anne için savaş sadece öldürülmek demek değildir. Yuvanın yıkılması, ailenin dağılması, kadınlığının ayaklar altına alınması demektir. Oyundaki kadınların endişeleri ne dindir, ne devlettir, ne de bayraktır. İnsan olabilmek, kadın olabilmektir endişeleri. Tekrar yaşama umudu bulabilmektir.

Oyunu okumakta olan okuyucular ilk etapta oyunun hastanede geçtiğini bilmektedirler ama savaşın hangi sürecinde bulunduğu hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Kadınların tavırlarından hala bir savaş ortamı var gibi hissetmekteyiz. Başhekim ve hastane çalışanlarının içeri girmesinden sonra, savaş sonrası bir süreç olduğu daha iyi anlaşılmaktadır. Savaşın bitmiş olduğunu öğrenmek okuyucunun rahatlamasına neden olmuyor, aksine daha da derin ve üzücü düşüncelerin içerisine gömülüyor okuyucu. İliklerine kadar hala ilk günkü gibi savaşı, tecavüzleri yaşayan kadınların hikayelerine dokunuyor olmak okuyucuyu derinden sarsıyor.

Oyunun yine ilk sahnelerinde başhekimin içeri girmesiyle üçüncü, dördüncü, beşinci kadın ve başhekimin arasında geçen konuşmada, kadınların aynı anda ne kadar hassas ve haklı olarak alingan oldukları hakkında da bir bölüm vardır. Başhekim içeriye girdiğinde bağırsız çağırışlar söz konusudur ve bu durum onu sinirlendirmiştir. Ne olduğunu sorduğundaysa hasta bakıcıların içeri “*Yavrular ne haber?*” (a.g.e. s. 6) diye girdiğini söylemektedirler, dalga geçer bir ifadeyle “*Saçlarınızı toparlayın, başhekim geliyor.*” (a.g.e. s.7-8) derler; hastane görevlilerinin bu tutumun suçlusu olarak başhekimi görmektedirler. Kadınlar savaşın mağdurları, en büyük kurbanları oldukları halde, adeta savaş suçlusuymuşlar gibi muamele gördüklerini anlatmaktadırlar. Onurludurlar ve bu şekilde kimsenin onlarla konuşamayacaklarını her fırsatta dile getirirler. Her ne kadar ruhsal açıdan kötü durumlarda olsalar da kadınlık onurlarının ellerinden alınamayacağını adeta bize sözleriyle ve isyanlarıyla göstermektedirler. Hayatlarının hiçbir döneminde kendilerine saygısızca yaklaşılmasına izin vermeyeceklerdir. Çünkü kendilerinin yaşananlarda hiçbir parmağı ve suçu yoktur. Doğal olarak susmalarını ya da utanmalarını gerektirecek bir durum da söz konusu

değildir. Yaşadıkları sürece her daim güçlü kalacaklardır, güçlü kalmak zorundadırlar. Hayatta kaldıkları sürece direnmekten ve hayata tutunmaktan başka şansları yoktur. Tecavüze uğramış olmaları ya da çaresiz bir şekilde hastanede yardıma muhtaç bir şekilde yaşıyor olmaları kadınların her söylenene sessiz kalmaları gerektiği seçeneğini akıllarına getirmeyecektir. Bahsi geçen diyalog kitapta şu şekildedir:

Chefarzt: Was ist los hier, seid ihr alle verrückt geworden?

Başhekim: Ne oluyor burada? Hepiniz kafayı mı yediniz?

4. Frau: Ohne anzulopfen treten sie die Tür Mit dem Fuss auf, schimpfen und 'WEIBER' und zeigen Nicht den gerinsten Respekt...

4. Kadın: Kapıyı çalmaksızın içeri girip bize 'yavrular' diye hakaret ediyorlar ve hiçbir şekilde gerekli nezaketi göstermiyorlar.

5. Frau: Sie verwechseln uns mit Kriegsverbrechern aber wir sind keine Verbrecher sondern Opfer diese Krieges.

5. Kadın: Bizi savaş suçlarıyla karıştırıyorlar ama bizler suçlu olanlar değiliz aksine bu savaşın kurbanlarıyız.

2. Frau: Und Sie, Herr Doktor, dulden dieses Verhalten.

2. Kadın: Ve siz, Doktor Bey, bu duruma göz yuman kişi sizsiniz. (Araz, 1993a:7-8)

Başhekim, kadınlara kendince güzel bir haber vermek için gelmiştir. Onların fikirlerini almadan kameramanlar içeriye gelmişlerdir ve onlarla ilgili röportaj yapılacaktır. Kadınlar, kendilerinin fikirleri alınmadan böyle bir şeye girişilmiş olmasına çıldırırlar. Burada kadının mağduriyetine rağmen hala onları yok sayma, onların bir fikri alınmaksızın onlar adına karar verilmesindeki yok sayış vurgulanmıştır. Orada da yine çalışanlar tarafında hakarete maruz kalmışlardır. Her fırsatta hakaret duymaktadırlar. Yaşanmış kötü anılarla birlikte bu onların hayatlarıdır ve dünyaya duyurmak isteyip istememeleri de kendi seçenekleridir ve mutlaka fikirleri alınmalıdır. Tüm acılarıyla birlikte bu onların hayatıdır, hala hayattadırlar ve onlar izin vermedikçe onların adına kimse karar veremeyecektir. Bu durumda bile onlarla alay edebilme hevesini kendinde bulabilen erkek hastane görevlileri durumlarını alaya alarak kadınlara kendilerinin filmlerinin çekildiğini söyler. Ortalık bu esnada karışır ve kadınlar içgüdüleriyle

kendilerini koruyarak saldırıya geçerler. Ne onurlarından ne de özellerinden vazgeçmek gibi bir durum söz konusu değildir kadınlar için. Tam bu durum yaşanırken görevine yeni başlamış olan ve ilk günü olan kadın doktor da olanlardan hiçbir haberi olmadan oyuna bu süreçte dahil olur. Oyunun bir sonraki bölümlerinde yeni kadın doktorumuz önemli bir sembol ve figür olarak karşımıza çıkacaktır.

Birinci perdenin ikinci bölümlerinde kadınların endişelerine daha çok yer verilmiştir. İlerleyen günlerde ne yapacaklarını bilememektedirler fakat neden orada olduklarını tam olarak anlamasalar da hastaneden gidemeyeceklerini ve gitmek istemediklerini de belirtmektedirler. Gidecekleri bir evleri, bir yuvaları yoktur.

Ayrıca kendilerini dışarıda nasıl bir hayatın beklediğini tam olarak bilmeseler de korkmaktadırlar. Hastane onlar için artık bir sığınak, bir yuva haline gelmiştir ve güvenlidir de. Kadına ait tavırlara geri dönüşler yapabilmektedirler, zaman zaman durumlarından uzaklaşıp kart açıp fallar bakmakta, oyunlar oynamakta, şakalaşmakta; bir anda da olsa yaşadıkları buhrandan uzaklaşabilmektedirler. Toplum tarafından kabul edilmeyeceklerini düşünmektedirler. Onları dışarıda canlarından bir parça olan evlatlarıyla kabul edecek bir hayat yoktur. Bir piçle evlerine döndüklerinde ağır eleştirilerle suçlanacaklardır ve buldukları bölgede herkes tarafından konuşulan yegane konu olacaklardır.

Yine ikinci bölümün başlarında, açlık teması işlenmektedir. Açlıktan daha vahim bir durum vardır. Afrika'da çocuklar açlıktan ölmektedir belki ama en azından annelerinin ve babalarının kim olduğunu bilerek yaşamaktadırlar. Kitapta konuşma şu şekilde geçmektedir:

3. Frau: Was sagen die Karten?

3. Kadın: Kartlar ne söylüyor?

5.Frau: Was sagen wir den Karten ?

5.Kadın: Biz kartlara ne söylüyoruz?

1. Frau: Hunger.. Hunger...

1. Kadın: Açlık..... Açlık.....

3. Kadın: Meine Mutter sagte immer: Keiner brauch vor Hunger zu sterben, aber das war früher!

3. Kadın: *Annem derdi ki: Ölmek için açlığa gerek yok, ama bu eskidendi.*

5. Frau: *Aber in Afrika sterben sie von Hunger, Kinder, sie fallen um wie wie die Fliegen!*

5. Kadın: *Ama Afrika'da insanlar açlıktan ölüyor. Çocuklar sinekler gibi düşüyorlar.*

4. Frau: *Und dazu wissen die Kinder, wer ihre Mütter und wer ihre Vater sind...*

4. Kadın: *Ama yine de annelerinin ve babalarının kim olduğunu biliyorlar.*
(Araz, 1993a:15)

Yine aynı bölümde kadınlar kendi aralarında konuşurlarken kadınlarla birlikte hastanede yaşayan kız çocuklarından biri kabuslar görüp sayıklamaktadır. Tecavüzler sırasında hamile kalmıştır. Bu onun için utanç verici bir durumdur. Her fırsatta kadınlar onu teselli etmektedir. Tüm bu zorbalık ve tecavüzler oradaki kadınlar için nasıl zorsa, bir kız çocuğu için ne kadar yıkıcı olabileceğini tahmin etmek mümkün değildir. Kız çocuğu o kadar etkilenmiştir ki, sürekli rüyalar, kabuslar görmektedir. Nefret etmektedir karnındaki canlıdan. Karnındaki canlı bir günah tohumudur. Şeytana aittir karnındaki varlık. Toplum ona bu fikri dayatmıştır. Bu utançla yaşamak istememektedir. Toplum ahlakında tecavüzden doğan bir çocuğa, hele ki kendilerinden olamayan, bir yabancından olan bir çocuğa hiçbir şekilde yer yoktur. Küçücük yaşına rağmen bunu çok iyi tecrübe etmiştir. Onun için o çocukla birlikte yaşayacak bir yer yoktur yeryüzünde. Bu durum karnındaki bebeğe duyduğu nefret ile net bir şekilde ortaya konmaktadır. Bu bölümü oyunun şu bölümünde görmek mümkündür:

4. Frau: *Du auch nicht, du hast keine Schuld, vergiss das nicht!..*

4. Kadın: *Senin de, senin de suçun yok bunu unutma.*

1.Mädchen: *Oder- Was machen wir da mit, wie lange soll das noch so weitergehen, diese Schande in mir, wie soll ich sie loswerden?*

(schlagt sich auf den Lied)

Teufel- du bist die Schande des Teufels !

1.Kız Çocuğu: Peki ne yapacağız? Daha ne kadar devam edecek karnımdaki bu utanç, ne zaman yok olup gidecek?

(karnını tokatlar)

Şeytan – Şeytandan gelen utançsın sen! (Araz, 1993a: 17)

Kadınlar tecavüz sonrasında doğan ya da doğacak olan çocuklar hakkında farklı görüşlere sahiplerdir ve düşüncelerinin arasında bencillik bulunmamaktadır. Belki de erkek ve kadın arasındaki en önemli fark budur. Tecavüzü gerçekleştiren erkek için o durumun devamını düşünmek gibi bir kaygı söz konusu değildir. Halbuki erkek ve kadının ortak paydasıdır çocuk ve ikisinin bir parçasıdır da aslında. Erkekler açısından bu duruma bakıp anlayabilmek mümkün değildir. Oysa kadın ince ve naiftir. O çocuk kadın kadar, erkeğin de evladı değil midir? Nasıl korkunç bir zihin böyle ağır bir yükü hem kadına hem de kendisinin de olan çocuğa yükleyebilmektedir? O çocuğu dünyaya getirmekle, getirmemek arasında kalmaktadır kadınlar. Çocuk doğarsa onu nasıl bir yaşam beklemektedir? Piç damgasıyla nasıl mücadele edecektir çocuk? Çocuk da hiç suçunun olmadığı bu durumun ceremesini çekecek ve seçmediği bu hayattan dolayı hakaretler işitecek, şiddet görecektir. Okul hayatı nasıl olacaktır sorusunu bile düşünmektedir kadın. Peki zamanı geldiğinde çocuğa bu durumu nasıl açıklayacaktır? Kadının çilesi tecavüzle bitmeyecektir hiçbir zaman. Kocaman bir ikilem içerisinde geçecek bir hayat bekleyecektir onu. Bosna Savaşı'ndaki kadınlar için daha vahim bir durum vardır ki, o da toplu tecavüz girişimleridir. Eserde bu duruma önemli bir bölüm ayrılmaktadır. Tecavüzüne uğradığı insan sayısını bilmediği gibi çocuğunun babasının da bilmemektedir kadınlar. Kitapta birinci kadın ve birinci kız çocuğu diye isimlendirilen iki karakter arasında geçen sohbet esnasında birinci kadın başından geçenleri şu şekilde anlatmaktadır:

1.Frau: Das kind gehört doch nicht mir! Ich wollte es doch nich mir! Der Same, eines Gottlosen und außerdem..

1. Kadın: Çocuk benim değil, Ben istemedim onu! Alllahsız birinin tohumu bu ve ayrıca..

1. Mädchen: Außerdem...

1.Kız Çocuğu: Ayrıca...

1.Fraus: Nein, nein du bist noch so jung, nichts deine Ohren, schade um dich.

1.Kadın: Hayır, Hayır hala daha çok gençsin , bunlar senİN kulaklarına göre değil. Üzülüyorum senin için.

1. Mädchen: Ich will es wissen , spricht , bitte!

1.Kız Çocuğu: Bilmek istiyorum, anlatın, lütfen!

1. Frau: In der Nacht damals, es war nicht nur einer!

1. Kadın: O gece, o zaman, sadece bir kişi yoktu.

1. Mädchen: Wie viele ?

1 Kız Çocuğu: Kaç kişiydiler?

1.Frau: Ich weiss es nicht.

1. Kadın: Bilmiyorum. (Araz, 1993a:33-34)

Tecavüze uğramış olmayı daha algıyamazken birkaç kişinin birden saldırısına uğramış olma düşüncesi korkunçtur. Hastanedeki her kadın, birbirlerinin neden orada olduklarını bilmektedir, ama buna rağmen hala bir sırrı vardır birinci kadının ve bunun öğrenilmesini istememektedir. O da toplu tecavüze uğramış olmasıdır. Duyulsun istememekte ve ciddi anlamda endişe etmektedir bu durumdan. Bu endişesini, sohbetleri esnasında başkalarının duymasından çekindiğini dile getirerek belirtir. Öyle bir endişe ki, hastanedeki kadınlar onunla aynı kaderi ve kendilerine ait olmayan bu utancı paylaşıyor olmasına rağmen, onlardan farklı olarak defalarca tecavüze uğramış olması onu kendince diğerlerinden ayırmakta ve daha utanç verici bir konuma sokmaktadır. Öyle bir baskı, öyle bir ahlak anlayışıdır ki, bir kadın, başından geçeni başka bir kadına bile anlatmaya çekinecektir. Onun durumundakiler bile onu anlamayacak belki de hemcins kader ortakları bile onu çekiştirecekler, ardından kötü sözler söyleyeceklerdir. Onun kendi çocuğuna hiçbir zaman anlatabileceği bir durum değildir bu. “Babam kim?” sorusunun hiçbir şekilde cevap bulamayacağı bir durumdur onun için. Derdini, yaşadığını birilerine anlatmalıdır ve duyulmasından bu kadar çok endişe etmesine rağmen yetişkin bile sayılamayacak bir çocuğa içini açmıştır. Oyunun bu bölümünde birinci kadının yaşananları anlattığı esnada arkadan gelen sesler eşliğinde o gece yaşananlar canlanmaya başlar. Adamların hakaretlerini, küfürlerini duyarız gelen seslerden.

Savaş mağdur kadınlara kıyasla tecavüze uğramış olan kız çocuklarının durumu çok daha ağırdır. Bu ağır yükü psikolojisi kaldırmayan ikinci kızın intihar girişimiyle son bulur perde, bu girişimi sonrası şu sözler çıkar ağzından:

1. *Mädchen: Ich.. hab.. es.. geschafft.*

2. *Kız çocuğu: ben , ben başardım. (Araz, 1993a:52)*

Kız çocuğu için yenilgisinin, gücünün yetmemesinin itirafıdır ‘başardım’ sözcüğü. Ölüm ya da karnındaki günah tohumundan kurtuluş, karşılaşıcağı en büyük başarısıdır. Günah tohumu olan çocuğuyla yaşamak onun için mümkün değildir ve dolayısıyla hayattan vazgeçerek başarıya kavuşmuştur. İntihar girişimi sonrasında hayatta kalır, ama çocuğunu kaybeder, ya da onun anlayışıyla çocuğundan kurtulur kız çocuğu. Tecavüze uğramış olduğu gerçeği hiçbir zaman ortadan kaybolmayacaktır fakat uğradığı tecavüzün bir numaralı delili ortadan kalkmıştır artık. Daha zor bir hayat beklerken, belki de artık sadece zor bir hayat beklemektedir onu.

Kız çocuğunun intiharı sonrasındaki süreçle başlar ikinci perde. İntiharını haklı görenler de vardır, bu duruma üzülenler de. Kızın cesur olduğunu söyler üçüncü kadın ve beşinci kadın da buna şiddetle karşı çıkar. Ölümün bu vahim durumdan en güzel kurtuluş yolu olduğunu söyler. Ölüm dışında kurtuluşların da olabileceğini düşünmekte olan kadınlar da mevcuttur. Bu duruma bir şekilde alışılabileceğini söylemektedirler. Yalnız olmadıklarını söylemektedirler ve söylentiye göre yüz bin civarı kadın tecavüze uğramıştır; savaş hala devam etmektedir. Bu sayı her geçen gün artacaktır. Peki bu kadınlar da intiharı mı seçmelidir? Kadınların psikolojisi ve buldukları duruma yönelik en net ifadelerin geçtiği bölümlerden biridir bu bölüm. Tecavüze uğramış olan tek kadınların, kendilerini olmadığını düşünmek bile acı da olsa bir tesellidir. Yalnız olmadıkları düşüncesini zihinlerinin bir kenarına iliştmek kötü bir durumdan sağ çıkmayı sağlayacak en iyi yöntemlerden biridir belki de. İkinci perdenin girişi olan ve kadınların intihar üzerine söylemlerini barındıran diyalog şu şekildedir:

3. *Frau: Freuen uns, dass es das Kind geschafft hat, aber können uns dem Mädchen nicht trennen, wird sind verrückt, glaube ich.*

3. *Kadın: Kızın başarısına sevinin ki biz ondan hiçbir şey öğrenememişiz. İnanın bana bizler kafayı yemişiz.*

5. *Frau: Rede keinen Unsinn, das Mädchen noch nicht mal 1!*

5. Kadın: Saçma sapan konuşma, çocukcağz daha 17'sinde bile değil.

3. Frau: Das ist es ja, erst 17, und den langen Rest ihres Lebens mit so einer Schuld herumlaufen müsse!

3. Kadın: Evet doğru daha 17 ve hayatının geri kalanını bu kabahat ile geçirmek zorunda kalacak.

5. Frau: Leider... du bist grausam!

5. Kadın: Ne yazık... Zalimin tekisin!

3. Frau: Grausam aber wahr!

3. Kadın: Zalim ama gerçek!

5. Frau: Hör mal, wie sind doch nicht alleine, unsere Lage teilen hunderte und tausende von Frauen, sollen wir uns deswegen alle umbringen?

Höst du keine Radio? Allein in Bosnien sind 100.000 Frauen vergewaltigt worden, und der Kreig ist noch nicht zu Ende. Sollen wir jetzt die 100.00 Frauen einfach erschliessen ?

5. Kadın: Mantıklı ol, yalnız değiliz, bizim durumumuzda olan yüzlerce binlerce kadın var, sırf bu yüzden hepimiz ölelim mi?

Radyolara kulak vermiyor musun sen? Sadece Bosna'da 100 bin tane tecavüz mağduru kadın var ve savaş henüz bitmedi bile. Şimdi bu 100 bin kadını kurşuna mı dizmeli yani? (Araz, 1993a: 54)

Hikayedeki kadınlar ömür boyunca hastanede kalamayacaklardır. Tercih onlara bırakılsa, gerekirse orada yardıma muhtaç bir misafir gibi değil hastanenin temizliğinden sorumlu bir temizlikçi olarak da kalabilirler belki ama bir gün mutlaka oradan çıkmak zorunda kalacaklardır. Onları kabul edecek bir aileleri olup olmadığını bile bilmemekteler. Bu hastanede çocuklarını sağlıklı bir şekilde doğurabilmekte ve evlat edindirebilmektedir. Doktorun kadınların yanına gelip artık onların burada daha fazla kalamayacağını haber verdiği sırada ikinci kadın aşağıdaki şekilde bir soru yöneltir doktora ki, kadınların psikolojilerini ve akıl sağlıklarının durumunu anlayabilmek için bize büyük bir ipucu vermektedir:

2.Frau: Was machen sie mit der Kindern? Werden sie sie umbringen?

2.Kadın: *Çocuklarla ne yapıyorsunuz? Onları öldürüyor musunuz?* (Araz, 1993a:60)

Burada asıl önemli olan kadının hangi amaçla bu soruyu sormuş olduğudur. Acaba hiç mi sevmemektedir karnındaki çocuğu? Öldürülmüş olabilecekleri ihtimalini aklında tutuyor olmasına rağmen neden bu kadar normal ve sakin bir şekilde sorabilmiştir? Bir kadın ne olur ve nasıl bir durumda olabilir de evladından bu kadar kolay vazgeçer? Yoksa daha da acısı, çocukların öldürülmesini mi istemektedir ve bu yüzden mi merak etmiştir? Yaşam kadını da mı canavarlaştırmıştır artık.? Var etmenin, hayat vermenin sembolü olan kadını da mı saflarına katmıştır kötülük?

Doktorun getirdiği kötü haber sonrası ortalık karışmıştır ve kadınlar korku içerisinde ne yapacaklarını konuşmaktadırlar. Akıllarını kaybetmiş bir şekilde bağışmaktadırlar. Umutların son damlası da yitmiştir artık. Bu esnada kadın doktor gelerek onları nafile bir şekilde yatıştırmaya çalışmaktadır. Umudun sembolüdür kadın doktor burada. Birlikte bir şeyler düşünürlerse bir çıkış yolu bulunabileceğini umut etmektedir. Sonbahara kendilerini teslim etmiş olan kadınlara, ilkbaharın yeşilinden bahsetmektedir adeta. Kopkoyu bir karanlıkta bir ışık olma çabasındadır. Kadınlar ise sokaklardan başka seçeneği olmadığı için yalvarmaktadırlar, birkaç gün daha kalmak için tüm sözleri sarf ederler. Burasıdır artık onların yuvası ve gidecek hiçbir yerleri yoktur. Savaşın hala sürmekte olduğu bir ülkede kadına yine tecavüzler görünmektedir. Bu korkularının içerisinde doktorun onlara teselliler savurması korkularını hiçbir şekilde dindirmeyecektir. Kadın doktorun kendilerini anlamadığını ve hiçbir zamanda anlamayacak olduğunu söylerler. Doktorun buna büyük bir itirazı vardır ve o da savaş mağduru bir kadının çocuğudur. Tecavüze uğramamıştır belki ama bir tecavüzün ürünüdür. Hastanede kalan kadınların en baştan beri kendi karınlarındaki çocukları için söyledikleri “*günah tohumu, şeytan dölü ve piç*” (a.g.e. s.17) sözcükleridir aslında doktor ve bu durum kadınları büyük çapta bir şaşkınlığa uğratmıştır. Kendi dertlerini unutup, sakinleşmişler ve doktorun hikayesini dinlemeye başlar birden.

Aztin: Ich bin nicht vergewaltigt worden, aber ich bin ein Kind aus einer Wergewaltigung! Mein leben begann wie das Leben eines dieser Kinder da drinnen, ausgestossen, ungeliebt, verlassen.

Kadın Doktor: Tecavüze uğramadım, ama tecavüz sonucu dünyaya gelmiş bir bebektim. Benim hayatımda şuradaki, kovulmuş, sevgi gösterilmemiş, terk edilmiş çocuklar gibi başladı.

4. Frau: Das ist unmöglich, das glaube ich nicht, sie als Ärztin, und dann solch eine Vergangenheit.

4. Kadın: Bu mümkün değil, inanmıyorum bu duruma. Siz bir doktorsunuz ve böyle bir geçmişiniz var. (Araz, 1993a: 67)

Şaşırmıştır dördüncü kadın. Karşısındaki kişi tecavüz mağduru bir anneden dünyaya gelen biridir ve doktor olmuştur. Mümkün değildir onun gözünde birinin böyle yerlere gelmesi. Kadın doktorun annesi üstelik kendi ülkesinin askerleri tarafından tecavüze uğramıştır. Askerden dönen, eşini aramaya gittiği esnada belki de kocasının cephedeki arkadaşları olan askerler tarafından bir tren vagonunda sabah kadar tecavüze uğramıştır. Kadınların hepsinin başına gelenler tek bir kadının başına gelmiştir yıllar önce. Savaş, hep aynı savaştır ve kadın da hep aynı kadındır. Üçüncü kadın savaş hakkında şunu söylemektedir:

3. Frau: Ach immer dasselbe, Gott soll den Krieg, und die, die ihn anfangen, verfluchen!

3. Kadın: Hep aynı şeyler, Tanrı savaşı da savaşı başlatanları da lanetlersin. (Araz, 1993a:68)

Burada da kocaman bir umut görmekteyiz. Bir günah tohumu, bir hayat sürmüş ve doktor olmuştur. Annesi ona bu şansı vermiştir çünkü. Ne olursa olsun onun çocuğudur ve babasının kim olduğunun hiçbir önemi yoktur. Kadın doktorumuz da bu durumdan hiç utanır gibi bahsetmemektedir. Kendi çocukları için de mümkün olabilir midir bu? Toplum ne der telaşıyla vazgeçmeli bir kadın çocuğundan? Bu yaşananların ne kadarı çocuğun suçudur? Hatta illa bir suçlu aranacaksa belki de çocuk kadından daha suçsuzdur. Bir piç olarak her zaman herkesin karşına çıkmaya hazırdır doktor. Bir umut olmuştur doktorun hayatı kadınlar için. Utanmamaktadır başlarına gelenlerden ve kameraların karşısına çıkmakta bir sorun yoktur. Desteklenmeli ve anlaşılmalıdırlar artık. Öyle bir umut olmuştur doktor kadınlar için. Kadınların son sözü oyun bitmek üzereyken şu sözler olmuştur:

5. Frau: Dast ist eine Entscheidung!

Das Ende und ein neuere Anfang!

Wirklich ein neuer Anfang!

5. Kadın: *Bu bir karar!*

Bu bir son ve aynı zamanda yeni bir başlangıç!

Gerçekten yepyeni bir başlangıç! (Araz, 1993a: 74)

Kadınlara tavsiye ve ders niteliğinde önemli söylemleri bulunmaktadır kadın doktorun. Kitaptaki bahsi geçen bu noktaları şurada görmek mümkün olacaktır:

Artzin: Damals oder heute, es gibt keinen Unterschied, der Grund ist immer derselbe – Wergewaltigung!

Das sind die Frauen, Die ertragen, erdulden, die sich schämen müssen für da , was ihre Söhne oder Männer im Krieg machen !

Schämen sollen sich die, die es tun und ganz besonders die da oben, die es tun und ganz besonders die da oben, die es erlauben!

Denkt an die Frauen in Vietnam, an die Frauen am Golf, gibt es eine Jahrzeit ohne krieg, irgendwo ist immer Krieg und demzufolge finden Massenvergewaltigungen immer noch statt!

Denkt an eure Söhne und Töchter,

Oder an eure Enkelkinder.

Eines Tages werden sie wergewaltigen oder vergewaltigt werden.

Kadın Doktor: Eskiden ya da şimdi. Değişen hiçbir şey yok. Neden hep aynı- Tecavüz!

Kadınlar, oğullarının ya da erkeklerinin savaşta yaptıklarına tahammül ettikleri ve sebep oldukları için kendilerinden utanmalıdırlar.

Özellikle o yukarıdakiler, Özellikle hani o yukarıdakiler var ya izin verdikleri olaydan utanmalılar.

Vietnam'daki kadınları düşünün ya da Körfez'deki, dünyada savaşız geçen bir on yıl var mı? Hemen her yerde bir savaş ve bunu takiben de toplu tecavüzlerde her yerde vuku buluyor.

Oğullarınızı ve kızlarınızı düşünün,

Ya da torunlarınızı.

Bir gün tecavüz edecekler ya da tecavüze uğrayacaklar. (Araz, 1993a:72)

Eserin vermek istediği mesajı gerçek anlamda iletmesi kadın doktorun bu etkili konuşmasıyla başlamaktadır. Eğer kötülüğe bir son verilecekse bunu başaracak olanlar annelerdir. Kötünün karşısında durup onu yok edecek kişiler kadınlardır. Tecavüzcüyü de tecavüz mağdurunu da anneler doğurmuştur. Onlar istediğinde yeni bir dünya düzeni oluşacaktır. Mutlu bir dünya düzenini mümkün kılanlar yine kadınlar olacaktır. Tecavüz mağdurları için de hiçbir şey dünyanın sonu değildir. Kendisi de tecavüz sonucu dünyaya gelen bir bebektir ve şu anda muhteşem bir örnek teşkil etmektedir. Yeni başlangıçlar ve sonlar tamamen kişinin kendi elindedir. Nasıl bir hayat yaşayacaklarına karar verecek kişi yine kendileri olacaktır.

Oyun sigara içerek muhabbet eden iki askerin konuşmasıyla biter. Onlar konuşurken arka fonda biz yine kadınların çığlıklarını duyarız. “*Hasan oğlum, Neredesin? Franz! Franz!*” (a.g.e. s. 77) diye bağırılmaktadır arkada fondaki kadın sesleri. Askerlerse birbirlerini tanıyıp tanımadıklarını öğrenmeye çalışmaktadır. Dünyada çok farklı zamanlarda, çok farklı yerlerde birbirleriyle daha önce bacaksızken, kolsuzken tanışmışlardır. Defalarca kez tanışmışlardır bu evlatlar ve binlerce kez öldürmüşlerdir belki de birbirlerini. *Truva’da, Stalingrad, Haçlı Seferlerinde* çok kez savaşmışlardır.

Savaş hep insanlar savaşır çünkü, yüzyıl önce savaşan da Hasan’dır, elli yıl önceki savaştaki de. Franz hem İkinci Dünya Savaşı’nda ölmüştür, hem de Bosna Savaşı’nda.

BÖLÜM 4: SAVAŞLAR

4.1. İspanya İç Savaşı

1937 yılında Albert Einstein'ın soylu sesi şöyle sesleniyordu, “*Devrimizde, içimizde daha iyi zamanlar umudunu yaşatacak tek şey, İspanyol halkının özgürlük ve insanlık haysiyeti için kahramanca mücadelesidir.*” (Sandolval ve Azcárate, 1969:106)

Takvimler 1937 yılını gösterdiğinde İspanya'nın günümüzdeki yönetim şeklini belirleyecek olan, tüm savaşlar gibi yalnızca yaşandığı döneme değil, sonraki uzun yıllara etkisini bırakacak bir iç savaşın kötü tohumları dünyanın bereketli toprakları üzerinde kötülükle sulanarak filizlenmişti. Einstein'ın da dediği gibi demokratik yönetim için verilen mücadele binlerce insana umut olmuş, tüm dünyadan destek bulmuştu. Franco yönetimindeki faşist cephe ve cumhuriyet destekçileri 1939 yılına kadar savaşmışlar ve kazanan Franco ve destekçileri olmuş, İspanya'da köklü bir rejim değişikliği yaşanmıştı. Bu savaşın sonucuna umut bağlamış, demokratik İspanya ve bu bağlamda demokratik Avrupa hayali kuran pek çok insan hayal kırıklığına uğramış; yüzlercesi de bu uğurda yaşamlarından olmuştu.

Carrar Ana'nın Tüfekleri oyununun geçtiği tarih ekseninde de İspanya İç Savaşı karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca İspanya tarihinde değil, Avrupa tarihinde önemli bir yeri olan bu savaşta, taraflar faşistler ve cumhuriyetçiler olarak iki cepheye ayrılmış; savaşın sonunda ise demokratik cumhuriyet yıkılmış ve Franco yanlısı cephe güçlenmiştir.

Oyun tam da bu dönemde eski bir balıkçı evinin tahta kapısını aralar, bizi içeri sokar. Savaş dönemi yoksulluğu evde buram buram hissedilirken, konuşmalar da savaş atmosferinden bir an olsun uzaklaşmadan devam etmektedir. Karakterler kendi içlerinde savaş korkusunu yaşarken bunu birbirlerine hissettirmeme telaşı içindedirler; ancak öte yandan yazar bu korkuyu bize iletmeyi seçer.

İspanya'da 1936 yılından 1939'a kadar süren çatışma İngiltere'de bütün bir kuşağı siyasal bilinçlenme ve eyleme sevk etmiştir. Daha önceleri işçi sınıfı mücadelesine girmemiş olan binlerce insan, özellikle gençler ve profesyonel işçiler uyanmışlar ve faşizm karşısında İspanyol halkının yanında yer almışlardır. (Sandolval ve Azcárate,

1969: 7) Daha önce mücadeleye yönelik herhangi bir çaba göstermemiş insanların mücadelesine dönüşen savaş atmosferi oyunda da aynı şekliyle karşımıza çıkar.

Bu savaşı tüm bu bakış açılarından da ilham alarak yalnızca İspanya'yı ilgilendiren bir savaş olarak nitelendirmek doğru olmayacaktır. İkinci Dünya Savaşı öncesi dönemde Avrupa'da vuku bulmuş bu savaş, aynı zamanda yeryüzü topraklarını paylaşma telaşına düşmüş devletlerin destek oluşlarını ve karşı duruşlarını öne çıkararak olacakların sinyalini vermiştir.

1969'da kaleme aldıkları kitapta Sandoval ve Azcárate bu durumdan şöyle bahsetmektedir:

Avrupa ve Akdeniz'de genişleme siyasetine girmiş olan Hitler ve Mussolini'nin İspanya'da kendi arzularına boyun eğecek bir hükümetin kurulmasında elde edecekleri faydalar çoktu. İspanya kıyı ve adalarından İngiltere ve Fransa'yı sömürgelerine bağlayan deniz ulaşım yollarını tehdit etmek ve kesmek mümkün olabilecekti. Pireneler'de yerleşecek olan bir Almanya, Fransa'yı arkadan vurabilecek ve karadan hemen hemen çevirmiş bulunacaktı. (Sandoval ve Azcárate, 1969: 19)

Komünist ve Sosyalistlerin, faşizme karşı mücadelede yeniden güçlü bir birlik oluşturma çabaları, İtalyan ve Alman güçleri ile büyük bir askeri üstünlük sağlayan Faşist birlikler karşısında tutunamadı. 1938 yılı içerisinde Kuzey İspanya'dan Katalonya'ya girmeyi başaran ayaklanmacılar, 1939 yılı başında Barselona'yı ele geçirdiler. Mart ayı içerisinde Madrid'in de düşmesi İç Savaşa da Franco'nun güçlerinin zaferi ile son verdi. (Salman, 2003:161)

İç Savaşın en önemli sonucu, sol güçlerin ve liberallerin tasfiye edilmesidir. Reaksiyoner güçler, kilise ve ordu XIX. yüzyıldaki herhangi bir hanedan döneminden ya da askeri diktatörlükten daha fazla güce sahip olmuştur. İç savaşta faşist güçleri destekleyen büyük toprak sahipleri, tarım reformu uygulamaları ve kolektifleştirmelerle kaybettikleri topraklarını kazandıkları gibi, topraksız işçiler üzerindeki otoriteleri ve küçük çiftçilerle olan zenginlik farkları hiç olmadığı kadar artmıştır. Temel hak ve özgürlükler güvence altına alınmadığı gibi tarihin en büyük sansür uygulamaları da gerçekleştirilmiştir. Franco'nun yönetimi kısacası, yeniden İspanya'yı dünya tarihinden ayırmıştır. (Salman, 2003:161)

4.2. Bosna Savaşı

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da meydana gelen en büyük katliam olarak nitelendirilen Bosna Savaşı, insanlık suçunun en acı örneklerinin yaşanmış olduğu, günümüz tarihine en yakın ve tanıklarının, faillerinin ve eziyet görenlerin hala dünyada olduğu en canlı örneklerden biridir.

Bosna Hersek, Balkanlar'ın kan kaybı yaşayıp da hayatta kalabilen ülkelerinden biridir. Tarih boyunca Balkanlar; karmaşa, savaşlar, katliamlar ve zulüm gösterilerinin dünyadaki en büyük sahnelerinden biri olmuştur. Bugün aktif bir şekilde savaş devam etmiyor olsa da etnik milliyetçilik ve ırkçılık tüm dünyada olduğu gibi Balkanlar'da da bayrağını dalgalandırmaktadır ve her an fitili ateşlenmeye hazır bir bomba gibi gerginlik ortamı sürmektedir. Balkan Yarımadası ırk, dil, din ve hatta mezhepler bakımından dünyanın en karışık bölgelerinden biridir. Coğrafi yapıdaki bu karışık mozaik tarihi geçmiş ve bölge devletlerinin çıkarları; zaman zaman bu bölgede ihtilaflara, devletler arası savaşa ve hatta dünya savaşına yol açmıştır. (Harp Akademileri, 1995:8)

Tarihsel açıdan bakıldığında da Balkan konumu dolayısıyla çok önemli bir noktadadır. Uzun yıllar boyunca hem Doğu Roma hem de Batı Roma bu topraklarda hüküm sürmüştür. Bu noktadan anlaşılacağı üzere bu topraklar sadece din ve ırk savaşlarının değil, mezhep savaşlarının da uzun yıllar yaşandığı topraklar haline gelmiştir. Balkanlar ilerleyen yıllarda Kuzey Avrupa'dan gelen göçlerle birlikte bu çok uluslu yapısına Slav Irklarını da dahil etmiştir. Orta Asya'dan gelen göçlerle birlikte bugünkü mozaikine ulaşmıştır.

Bu topraklar, Osmanlının Balkanlar'a girişi sonrasında da çok renkli kültürüne yeni renkler de eklemiştir. Yüzyıllar boyunca Balkanlar'da hüküm süren Osmanlı, kültürünün bütün güzide parçalarını oraya taşımış ve Balkanların bugünkü kültürünün çok önemli bir parçası haline gelmiştir. Osmanlının da bölgede güç kaybetmesiyle birlikte Balkanlar alışıktığı olduğu savaşlar ve huzursuzluk dönemlerine geri dönmüştür. Osmanlının bu topraklarda hükmünü yitirmesiyle birlikte bölgede bir sürü devlet ortaya çıkmıştır ve bu devletler ilerleyen süreçte Yugoslavya ismi adı altında bir araya gelerek dönemin en önemli güçlerinden biri olmuştur. Bu gücün de parçalanması sonucunda dünyanın en kanlı ve acımasız, insana dair en korkunç olayların yaşandığı Bosna Savaşı vuku bulmuştur.

Yugoslavya ve Sovyetler Birliği gibi iki önemli gücün dağılması hem Balkanlar'da hem de Kafkasya'da korkunç katliamların başlangıcının fişegini ateşlemiştir ve bunun en kanlı sonuçları ekonomik, sosyokültürel nedenler ve en önemlisi etnik milliyetçiliğın de etkisiyle Bosna'da yaşanmıştır. Yugoslavya'nın sembol isimlerinden biri Tito'dur. Tito Yugoslavya'yı 6 cumhuriyet ve iki özerk bölgeye ayırmıştır. Bunlar; Sırp, Hırvat, Sloven, Makedonya, Bosna Hersek ve Karadağ Cumhuriyetleri'dir. İki özerk bölge ise Kosova ve Voyvodina'dır. (Harp Akademileri, 1995:15) Yugoslavya'yı Almanlardan kurtaran Tito'nun 1980 yılında (Bkz. Bosna-Hersek Gerçeği, 1995) ölmesiyle birlikte Yugoslavya'da etnik ayrımcılıklar yavaş yavaş baş göstermiştir. Gerginlik her geçen gün zirveye tırmanmıştır ve önce küçük bir kıvılcım olan gerginlik sonrasında kocaman bir yangına dönüşerek Boşnakların yaşadığı köyde, kadın çocuk demeden binlerce kişinin katledilmesiyle sonuçlanan Srebrenica katliamıyla harlanmıştır. Yanlış politikalar ve geç müdahaleler 1992 – 1995 yılları arasında Bosna'da binlerce sivil vatandaşın katliamına neden olmuştur. Sivillerin toplu katliamının yanı sıra toplu tecavüz olayları da savaş suçlarının en acımasız örneklerini de bizlere sunmaktadır. Bahsi geçen çatışmaların sonuçları günümüzde dahi etkisini sürdürmektedir ve bölgede hala yeni devletlerin bağımsızlıkları oluşumlarını devam ettirmektedir.

Yüz binlerce insanın katledildiği, on binlerce kadının tecavüze uğradığı, milyonlarca insanın mülteci konumuna düştüğü ahlak ve etiğın sükut ettiği bu savaşa dair yaşanmışlıklar hakkında her geçen gün çok daha farklı ve yeni bilgileri dünya basınından alabilmekteyiz. Hafızalarımızda sadece insan katli olarak değil, tarihin de yok edilişini olarak kalacak bir savaştır bu savaş. Mostar Köprüsü'nün gözlerimizin önünde bir pare top atışıyla yıkılışı her daim belleklerdeki yerini koruyacaktır.

Bosna-Hersek krizi sırasında yaklaşık 3 milyon insan çeşitli nedenlerle yer değiştirmiştir. 200.000 civarında Müslüman Boşnak hayatını kaybetmiştir. (Özdi, 1993:7).

BÖLÜM 5: KADIN VE SAVAŞ İZLEĞİ ÜZERİNE

5.1. Toplumsal Kadın Rolü Üzerine

Toplumda kadının rolünün belirlenmesinde ve bu grafiğin olumsuz bir gidişat izlemesinde savaşın paydası yadsınamayacak kadar büyüktür. İnsanlığın en başından incelemek gerekirse kadının toplumda önemi ve gücünün günümüzde olduğundan çok farklı olduğunu görmek mümkündür. Ataerkil toplum yapısının tarihi sandığımız kadar eski değildir. Kadının tarihteki seyri bazı dönüm noktalarıyla günümüzdeki şeklini almıştır.

Dünya tarihinde ilk anaerkil toplumlar, göçebe hayatı sürer, avcılık ve toplayıcılıkla geçimlerini sağlardı. Kadın cinsinin egemen olduğu bu dönemin ahlak anlayışında eşitsizlik ve özel mülkiyet olmadığı gibi, kişisel kavgalar dışında savaş da yoktu. Avlanmanın erkeğe, tarım ve aşiret yönetiminin kadına ait olduğu iş bölümünde, doğurganlığı ve çocukla ilişkisi nedeniyle kadın belirleyici cinsi oluşturuyordu. (Bakan, 2012:15) Ekonomik anlamda tüketime dayalı, üretim yapılmayan bu ilkel toplumlarda artı değer yaratılmadığı için toplulukta maddi anlamda sınıf farklılıkları yoktu. Bu sebeple avcılık ve toplayıcılıkla uğraşan topluluklar tarihe en eşitlikçi toplumlar olarak geçtiler. (Bkz. Giddens, 1998: 45-55).

“Dünyada sadece son altı bin yıldır anaerkil düzen görülmektedir. Daha önce tam bir milyon yıl, toplulukları kadınlar yönetmiştir.” cümlesiyle Evelyn Reed, *Kadının Evrimi* isimli kitabında bu savımızı kanıtlar nitelikte bir ifade kullanmıştır.

Peki bizi bu noktaya getiren köklü değişiklik tam olarak nasıl başlamıştı? Nasıl başlamıştı da ucu eril savaflara kadar götürülen kanlı dönemlerden geçmiştik? Avcılık ile geçimlerini sağlayan erkekler ne zaman ki hayvanları evcilleştirerek göçebe hayattan yerleşik düzene geçmeye başladılar, işte o noktada kadın ve erkekler arasında tarihte ilk ekonomik güç farklılıkları ortaya çıkmaya başladı. Her erkek sahip olduğu hayvan sayısına bağlı olarak bir ekonomik güce sahip oldu. Yerleşik düzene geçişle beraber üretime dayalı tarım faaliyetleri ve ekonomik anlamda artı değer olarak tarımsal ürünler elde edilmeye başlandı. Ürün elde edildiğinde değişim için gerekli mallara sahip olunuyordu. Çocuk bakımı, yemek gibi işlerle ev içinde sıkışıp kalan kadının herhangi bir ekonomik gücü yoktu. Bu dönem, kadını zamanla erkeğe daha bağımlı hale getirecek tarihsel sürecin başlangıcıdır. Farklı ekonomik güçlere sahip olan erkeklerin

mal varlıklarını yani miras haklarını kendi çocuklarına geçirmek istemeleri ile sadece ekonomik anlamda değil, aynı zamanda siyasi, toplumsal ve psikolojik açılardan da erkeğin hegemonyası kadın üzerinde daha fazla artmaya başladı. Erkekler kadınların cinsel özgürlüklerini tamamen kontrol altına almak istediler. İşte bu noktada mirasın devriyle erkek egemenliği konumu iyice farklılaşarak, kadın cinsi görünmez kılınmaya başlandı. (Bürgin, 2014)

Toplumsal yapı içinde rol değişimi ve kadının roller açısından eril duruma gelmesi, iş, meslek, giyim kuşamdaki modernleşmeler, kadının toplum içindeki görünürlüğüne yeni bir meşruiyet kazandırmıştır. Kadını içten içe kemiren ‘dışlanmışlık’ artık yavaş yavaş yerini söz hakkına ve iktidar sahibi olmaya bırakır. Bu dönüşüm, toplumsal cinsiyete dayalı ezilmeyi kullanarak ya da otoriteyi elde tutarak erkek üstünlüğünü görünmez hale getirmeye yönelik kimlik inşalarının bir sonucudur. Yeni ve modern kadın imgesinin boyunduruk altına girmemesi artık gizliden gizliye sosyal statüyle ortaya çıkar. Ancak bu tür kadınlar, “bağımsızlığı seçse bile, yaşamında erkeğe ve aşka yine epey yer ayıracaktır. Çoğunlukla, kendini, kadınlık yazgısını ihmal edecek kadar bir işe vermekten korkar. Bu korku çoğu kez açığa vurulmaz; ama vardır, elbirliğiyle ortaya çıkarılan istekleri yolundan saptırır, sınırlı yapar insanı. (Beauvoir,1993:352)

Toplum kadına yalnızca genel geçer kalıpları yakıştırır. Evlenmek, çocuk sahibi olmak, ev işleriyle uğraşmak bunlardan yalnızca bazılarıdır. Günümüzde bu durum hala devinime uğramamış, toplumsal kadın rolü üzerine büyük çapta gelişmeler yaşanmamıştır.

5.2. Savaşın Görünmeyen Yüzünde Kadınlar

Kadınlar tarihte ilk M.Ö 4. yüzyılda Atina ve Sparta’da Yunan ordularında savaşmışlardı. Sonrasında ise Makedonyalı İskender’in seferlerine katıldılar. Yeniçağda ise ilk olarak İngiltere’de 1560-1650 yıllarında kadın askerlerin görev yaptığı hastaneler kurulmaya başlandı. Birinci Dünya Savaşı’nda İngiltere’de kadınları kraliyet Hava Kuvvetleri’ne kabul etmeye başladılar; 100 bin kişiden oluşan Yardımcı Kraliyet Kolordusu ve Motorlu Taşıtlar Kadın Lejyonu kuruldu. Yakın tarihe gelindiğindeyse dünya tam bir kadın fenomeniyle karşı karşıyaydı. (Bkz. Aleksieviç, 2017:7) İkinci Dünya Savaşı ile kadınlar savaşta ön plana çıkmışlardı.

Kadınlar artık dünyanın birçok ülkesinde çeşitli askeri birliklerde hizmet veriyordu: İngiliz Ordusu’nda 225 bin, Amerikan ordusunda 450-500 bin, Alman ordusunda 500

bin kadın vardı. 2015 Nobel Edebiyat ödüllü Svetlana Aleksiyeviç, *Kadın Yok Savaşın Yüzünde* isimli kitabında bir tarihçiyle yaptığı görüşmede kadın perspektifinde savaşın, savaş perspektifinde ise kadının olmayışını şu sözlerle aktarmıştır:

“Sovyet Ordusu’nda bir milyon kadar kadın savaşmaktaydı. En erkeklere has sayılanlar dahil tüm askeri branşlara hakimlerdi. Hatta bir dil sorunu bile baş göstermişti: ‘Tankçı’, ‘piyade’, ‘nişancı gibi kelimelerin dışı cinsleri mevcut değildi, zira kadınlar daha önce bu işleri hiç yapmamıştı. Bu sözcüklerin dışı cinsleri o zaman, savaş sırasında türetildi.” (Aleksiyeviç, 2017:8)

Savaşların tarihinden çok öncedir kadınlığın tarihi. Kadınlar ilkel toplumlardan beri üretkenliğin vücut bulmuş halidir. Doğurganlık da kadına atfedilen bir özelliktir. Kadının kutsallığı yalnızca doğurganlığından kaynaklanmaz elbette. Kadın içgüdüsel pek çok farklı yanılla kutsaldır. Bu içgüdüsel yanlardan biri de kendini ve sevdiklerini savunma içgüdüdür. Yüzyıllar boyunca erkeğe atfedilen savaşçı figürü aslında kadının da içsel bir özelliğidir. Kadın toplumsal rolünü değiştirme savaşı verir çoğu zaman, ancak insanlık tarihimiz kadının savaşını yalnızca psikolojik bir savaş olmaktan çıkarıp onu savaşın içine çekmiştir.

Aleksiyeviç, bu bağlamda kadınların yaşadıkları üzerine en geniş kapsamlı çalışmalarda bulunan yazarlardan biridir. Gazetecilik geçmişi sayesinde konunun altından başarıyla kalkmıştır. Nezihe Araz’ın *Savaş Yorgunu Kadınlar* eseriyle bazı benzerlikler taşıyan *Kadın Yok Savaşın Yüzünde* isimli kitabında kadınlara yönelik cinsel saldırıları, Araz’ın oyununda olduğu gibi açıkça görmek mümkündür. Oyunda işlenen tecavüz olgusunun daha sert hatlarla işlenmiş bir şeklini Aleksiyeviç kitabında şöyle işler:

“Bir hemşiremiz esir düşmüştü. Bir gün sonra o köyü geri aldığımızda oraya buraya yığılmış ölü atlar, motosikletler, zırh araçlar gördük. Hemşireyi de bulduk. Gözleri oyulmuş, göğüsleri kesilmiş. Kazığa oturtmuşlar. Hava buz gibi, kendi bembeyaz, saçları olduğu gibi ağarmış. On dokuzundaydı. Sirt çantasında evinden gelen mektupları ve yeşil bir lastik kuş bulduk. Oyuncak...” (Aleksiyeviç, 2017:179)

Kadınların savaş esnasındaki psikolojilerini en iyi anlatan örneklerden biri olan kitap, Araz’ın oyunundaki dramatik tiyatro öğelerinin düzyazıya dökülmüş bir şekli gibidir. Araz’ınki bir tiyatro oyunudur ve anlatısı daha masalsıdır; Aleksiyeviç ise gazeteci kimliğini kullanırken kitabını savaşı yaşayan kadınlarla yaptığı gerçek röportajlardan

derler. Oyunda da görebileceğimiz savaştaki kadının fizyolojik değişimlerini Aleksiyevç'in kitabında şöyle görürüz:

“Nasıl erkek olursun ki? Mümkünü yok. Düşüncelerimiz bir yana, yaradılışımız tamamen farklı. Biyolojimiz... Gidiyoruz...İki yüz kız önde iki yüz kız arkada. Hava sıcak. Yüksek tempoyla otuz kilometre. Otuz ya! Biz gidiyoruz, kumda kırmızı lekeler kalıyor... Kırmızı lekeler...Şey işte...Kimden neyi saklayacaksın? Askerler arkamızdan yürüyor, görmezden geliyorlar...Yere bakmıyorlar...Pantolonlar üzerimizde kuruyup cam gibi olurdu. Sürtünürdü. Oralarımız yara olurdu ve devamlı kan kokusu duyulurdu. Bir şeyler vermiyorlardı ki bize...Askerler gömleklerini çalılara assın diye beklerdik. Birkaç tane aşırıverirdik...Sonradan anladılar; ‘Başçavuş, bize başka çamaşır ver, kızlar bizimkileri almış,’ diye dalga geçiyorlardı.” (Aleksiyevç, 2017:262)

Çocukluk döneminde İkinci Dünya Savaşı döneminde büyük yaralar almış yazar Cengiz Aytmatov da savaşta kadın figürü üzerine eserler vermiş, bu alandaki duyarlılığa büyük katkı sağlamıştır. Yazar Kırgız halkını, anne, baba, çocuklar, büyükanneler, büyükbabalardan oluşan, gelenek göreneklerine bağlı, inançlı bir halk olarak anlatır ve aile yapısının önemini vurgular. Ailede ve sosyal yaşamda, 20. yüzyılın en büyük siması olarak gördüğü kadının rolü büyüktür. Bu nedenle de eserlerinde, kadın figürlerin çok baskın olduğunu, günlük hayatta eşlerine ve çocuklarına, savaş zamanı da cephedekilere ve cephe gerisindeki bütün halka destek veren, emekçi kadınlarla doludur. Kadın kimi zaman, savaştaki oğulları için endişe duyan bir ana, kimi zaman sevilen ve seven güzel bir sevgilidir, eştir. Kısacası zavallı, korunmaya muhtaç bir kadın değildir, güçlü, kararlı, çalışkan, becerikli bir kadındır ve tarihsel özün içinde kadının yeri çok özeldir. (Çelik, 2010: 165)

Aytmatov'a göre de savaş aslında cephe arkasında geçmektedir. Kadınlar, savaş döneminin zorlukla geçen günlerinde çocuklarına bakmak ve bunu yaparken bir de üstüne açlıkla savaşmak, cepheye giden erkeğin yaptığı işleri de yapmak durumunda kalmışlardır. Yazar da Aleksiyevç ve Araz gibi bunu edebi bir açıdan eserlerine taşımak istemiş ve toplumsal bir sorunu ele almıştır.

Farklı yazarların bakış açılarıyla da savaşta kadın figürü üzerine fikirler edindiğimiz bu bölüm ışığında karşılaştırma yapmak daha mümkün olacaktır. Görüldüğü üzere güncel

yazarlar, tiyatro yazarları veya Aytmatov gibi köklü yazarlar da savaşta kadın figürüne kayıtsız kalmamışlardır.

BÖLÜM 6: KARŞILAŞTIRMA

6.1. Benzerlikler

Çalışmanın tiyatro başlığı altında ana hatlarıyla incelemeye başladığımız oyunların daha detaylarına inmek bize benzerlikler konusunda net fikirler verecektir. Bu bölümde oyunlarda ilk bakışta gözümüze çarpan benzerliklere değineceğiz. Bunu yaparken metin içi yöntemden faydalanarak oyunlardan kesitleri art arda sunacağız.

Açlık teması iki oyunda da karşımıza çıkar. Savaşın en hızlı görülen etkilerinden olan yoksulluk fazlasıyla hissedilmektedir. Bu durumu Araz'ın oyununda şöyle görmekteyiz:

3. Frau: Was sagen die Karten?

3. Kadın: Kartlar ne söylüyor?

5.Frau: Was sagen wir den Karten ?

5.Kadın: Biz kartlara ne söylüyoruz?

1. Frau: Hunger.. Hunger...

1. Kadın: Açlık..... Açlık.....

3. Kadın: Meine Mutter sagte immer: Keiner braucht vor Hunger zu sterben, aber das war früher!

3. Kadın: Annem derdi ki: Ölmek için açlığa gerek yok, ama bu eskidendi.

5. Frau: Aber in Afrika sterben sie von Hunger, Kinder , sie fallen um wie wie die Fliegen !

5. Kadın: Ama Afrika'da insanlar açlıktan ölüyor. Çocuklar sinekler gibi düşüyorlar. (Araz, 1993a:15)

Carrar Ana'nın Tüfekleri'nde ise açlık teması şu şekilde karşımıza çıkar:

OĞLAN – Karnım acıktı.

ANA – Gördün mü? Niye kızılıyorsun öyleyse ağabeyinin balık tutmasına?

OĞLAN – Ne dersin anne, yiyecek getiren gemiler geçebilecek mi?

ANA – Bilmem. Unumuzda kalmadı, hepsini kullandım demin. (Brecht, 1984: 87)

Yine Araz'ın oyununda apaçık görmenin mümkün olduğu bir diğer konu da savaşın sorumlusunun aslında salt insanlar değil, yönetimdekiler olduğu olgusudur. Bunu oyunda şu diyalogta hissedebiliriz:

Ärztin: Schämen sollen sich die, die es tun und ganz besonders die da oben, die es tun und ganz besonders die da oben, die es erlauben!

Kadın Doktor: Özellikle o yukarıdakiler, özellikle hani o yukarıdakiler var ya izin verdikleri olaydan utanmalılar! (Araz, 1993a:72)

Brecht ise Carrar Ana'nın ağzından dökülen şu sözlerle hissettirir bu olguyu bizlere:

MANUELA – Bütün erkekler askere çağırıldı. Okumadım diyemezsiniz bu çağırımı.

ANA – Okudum. Ama çocuklarımı Devlet doğurmadı; göz göre göre ölüme gönderemem onları. (Brecht, 1984: 98)

Savaş döneminde ön plana çıkan olgular yalnızca olumsuzluklar değildir elbette. Birbirlerinden başka kimsesi olmadığını anlamaya başlayan insanlar birbirlerinin üzerlerine titrerler, hiç olmadığı kadar merhamet duygusu duyarlar. Merhamet duygusunun hat safhaya çıktığı bu dönemde vicdanlı insanlar, özellikle kadınlar yardımseverlik konusunda büyük özveri gösterirler. Carrar Ana'nın kendi evladı dahi olmayan yaralı askere yaklaşımını oyunda şu bölümde görmekteyiz:

YARALI – Sargını değiştiririm, demiştiniz Bayan Carrar.

ANA – Şimdi Paolo, bak kirlenmiş!

...

ANA – Canını yakmıyorum ya? İyi beceremiyorum, elimden geldiğince yapıyorum işte.

OĞLAN – Madrid dayanır!

YARALI – Belli olmaz.

OĞLAN – Bak görürsünüz, dayanacak!

YARALI – Keşke! Ah, Bayan Carrar, koca gömleği kullandınız gene.

ANA – Bırak canım, bulaşık bezlerini saram ya.

YARALI – Sizin de verecek çok şeyiniz yok ki.

ANA – Ne yapalım, bitince düşünürüz ama gözünü aç, öteki koluna saracak bir şey bulamam artık.

Bosna Savaşı esnasında geçen Araz'ın oyununda ise bu durum yemek paylaşımı olarak karşımıza çıkar:

Soldat: Habt ihr Brot?

1. Mädchen: Halt! Warte hier, ich bringe dir Brot..

Savaşın çağrıştırdığı en korkunç kavramlardan biri 'öldürmek'; iki insanın toplumsal sebepler için, toprak kaygıları için birbirlerini öldürebilmeleri... Savaşın korkutucu boyutu olan kan dökme güdüsü. Bunu mümkün kılan, bir insanın canını alan madde olan silah; savaşın eli kanlı kitlesinin vazgeçilmezidir. Brecht'in sıklıkla değindiği bu konu Carrar Ana'da apaçık ortadadır; oyuna ismini veren tüfekler savaşın aracını bize sürekli hatırlatır:

PEDRO – Baba Lopez yaşıyor yalnız. Savaşa katılan çok mu?

OĞLAN – Epeyce... Ama gitmeyenler de var.

PEDRO – Bizim katolikler bile katıldı

OĞLAN – bizden de bir kaç katolik gitti.

PEDRO – Tüfekleri var mı?

OĞLAN – Hepsinin yok.

PEDRO – Yazık. Bugün en gerekli nesne tüfek.Köyde yok mu dersin.

ANA – Yok.

OĞLAN – Saklıyorlar. Patates gibi toprağa gömenler bil var!

Yine oyunun bir noktasında rahip karakteri Pedro'ya tüfeklerin gereksizliğinden bahsederken kendini şöyle ifade eder:

RAHİP – Çıplak, geliriz şu yeryüzüne. Tanrı tüfek vermiyor elimize.

Yaşamımızı ellerimizle kazanıyoruz. Biliyoruz, yeryüzü üzüntülerle dolu.Silahsız geliyoruz, silahsız gidelim.

*Savaş Yorgunu Kadınlar'*da silahların verdiği zarar ve gereksizliği üzerine daha sert bir üslup kullanılır:

Soldat B: Es wird nie ein Ende benutzen, die prodiziert worden sind? Denk daran, jeden Tag werden mehr Waffen gemacht, jeden Tag gemeinere, hinterlistigere, tod-sichere Waffen...

Asker B: Üretilmesinin bir sonu olmayacak mı? Düşünün, her gün daha fazla silah yapılır, her gün daha kötü, daha sinsî, her gün öldürme garantili silahlar...

Olumsuzluklarla beslenen savaşı dünyadan silecek şey belki de sevgidir. İnsandan insana nedensiz sevgi, mutluluk sebebi olacaktır. Kadınların çocuklarına olan sevgisi de korumacı ve bir o kadar da kutsal bir sevgidir. Savaş dönemi ise bu sevgi karşılıksız bir savunmaya dönüşür. Sürekli annelerini anan savaş mağduru kadınların arasındaki doktor karakteri, soyadsız bir çocuk olmaması için annesinin gösterdiği çabayı şu sözlerle anlatır:

Ärztin: Meine Mutter hatte für mich einen Ausweis ausstellen lassen...

Carrar Ana ise açık bir şekilde çocuklarını herkesten sakınır. Her anne gibi onları savaşa göndermek istemez ve bu sebepten hep yadırganır ve çevresinden tepki alır.

Oyundaki benzer noktaları metnin içinden aldığımız bölümlerle yorumlamaya çalıştık. Ortak motif bağlamında da paydaşlıkları bulunan oyunların benzer noktaları edebi veya tiyatral bakış açılarıncı farklı yorumlanabilecek düzeydedir. Ancak yine de yöntemlerin yardımıyla tüm bu anekdotlar savaş ve kadın izleğini bize sunmaya yetecek türdendir.

6.2. Farklılıklar

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi kapsamında daha önce de söz ettiğimiz gibi metinler çoklukla benzer özellikler taşır. Metinleri kendi içlerinde farklı olarak nitelendirebilmek, benzer yanlar bulmaktan daha belirleyicidir. Benzerliklerinden söz ettiğimiz bu iki oyundaki farklılıklara genel hatlarıyla yorumlamak mümkündür.

Girişinden sonuna kadar bir ekmek motifi gördüğümüz Carrar Ana'nın Tüfekleri oyununda Carrar Ana'nın ekmek pişirmesi ve bu eylemi süreklileştirmesi yaşamı simgelemektedir. Öte yandan yaşamın zıttı olan ölüm Araz'ın oyununda daimi olarak karşımıza çıkacaktır.

Die Müden Frauen Des Krieges (Savaş Yorgunu Kadınlar) ile *Carrar Ana'nın Tüfekleri* eserlerinin en farklı özelliklerin birisi *Die Müden Frauen Des Krieges* eserinin etnik farklılıklar dolayısıyla çıkmış olan bir savaş üzerine yazılmış olmasıdır. *Carrar Ana'nın Tüfekleri* eseri ise siyasi görüş farklılıkları dolayısıyla ortaya çıkmış bir iç savaş üzerinedir. Mezhep veya din farklılıkları gibi etnik nedenlerin körüklediği savaşlar

kadınların mağduriyetini her daim, daha da arttırmış ve kadın bu gibi savaşlarda bir ganimet ya da bir obje olarak görülmüştür.

Öte yandan *Savaş Yorgunu Kadınlar* bir tiyatro metni olarak ele alındığında ortalama uzunlukta bir oyun olarak nitelendirilebilir. İçinde pek çok karakter barındıran oyun, Carrar Ana gibi tek mekanda geçer. Ancak Carrar Ana iletmek istediğini çok daha kısa süre içinde ele alma ereğindedir.

Carrar Ana'nın Tüfekleri'nde konu evlatlarını savaşa göndermek ve onları kaybetmek istemeyen bir annenin etrafında geçiyor. *Die Müden Frauen Des Krieges* eserinde birden fazla savaş mağduru kadın karakter vardır ve evlat sevgisinden daha çok kimden olduğu belli olmayan çocuklarına karşı yaşadıkları aidiyet sorununu esas almaktadır.

Carrar Ana'nın Tüfekleri'nde baş karakter olarak tek bir kadın bulunmaktadır ve kadın çevresinde geçmektedir olay örgüsü. *Die Müden Frauen Des Krieges* eserindeyse birden çok fazla karakter vardır ve bu karakterlerin isimleri dahi geçmemektedir. Kitapların isimlerinden de anlaşılacağı gibi birinde Carrar Ana vardır, diğerindeyse Savaş Yorgunu İsimsiz kadınlar.

Die Müden Frauen Des Krieges'teki kadınların geleceğe dair bir beklentisi yoktur. Ne bir aile vardır onları bekleyen ne de yaşama tutunmak için bir neden. İntihar güzel bir seçenek olarak eserde hep ihtimaller dahilinde tutulmaktadır. *Carrar Ana'nın Tüfekleri*'ndeki baş karakterimiz Carrar Ana ise aile fertlerini korumak üzerine bir öz savunma geliştirmiştir. Eşini kaybetmiş olsa da evlatlarını korumak adına elinden geleni yapmaktadır.

Die Müden Frauen Des Krieges'in son bölümlerinde savaşın başlama nedenlerini ve suçunu bir şekilde kadınlara bağlamaktadır. Özellikle, yine isimsiz karakterlerimizden olan kadın doktorun konuşması şu şekilde bir söz geçmektedir:

“Das sind die Frauen, Die entragen, erdulden, die sich schamen müssen für da , was ihre Söhne oder Männer im Krieg Machen !

Kadınlar, oğullarının ya da erkeklerinin savaşta yaptıklarına tahammül ettikleri ve sebep oldukları için kendilerinden utanmalıdırlar.” (Araz, 1993a:72)

Kitabın hedefi ve öğüt verdiği kesim kadınlardır, esere göre bu savaşları yeryüzünden silecek en önemli kişiler kadınlardır. Bu eserde kadın savaştan sonra yeni bir hayata başlamanın endişelerini ve umutlarını taşımaktadırlar.

Carrar Ana'nın Tüfekleri'ndeki karakterimiz Carrar Ana ise, *Die Müden Frauen Des Krieges* eserindeki kadınların tersine istemeyerek de olsa savaşa giriş hazırlığı yapıyor ve diğer eserin eleştirdiği noktadaki kadınlardan biri olup çıkıyor. Oğlunun ölüm haberini aldıktan sonra hazırlıklarını yapıyor ve gözü pek bir şekilde savaşa gitme kararı alıyor. Kitabın son bölümü de olan, Ana'nın küçük oğluyla konuşması şu şekildedir:

Ana- (Tezce) Alın tüfekleri. Sen de hazırlan Jose. Ekmek de pişti onu da alırsın.

Oğlan- Anne?!

Ana – 'Evet' Ben de geliyorum sizinle... Juan'ın yerine! (Brecht, 1984:118)

Bu açıdan baktığımızda *Carrar Ana'nın Tüfekleri* eseri daha çok evladını kaybeden bir annenin savaşa hazırlığını anlatan savaş kahramanı bir kadının doğuş hikayesi olarak ortaya çıkıyor. *Die Müden Frauen Des Krieges* eserindeyse kadının savunmasızlığı ve mağduriyeti söz konusu. Bu şekilde savaşı arzulayan hiçbir karakter, tavır ya da olay söz konusu değil.

Die Müden Frauen Des Krieges'te savaşın sonlarına gelinmiştir ve savaşın kadınlar üzerinde bıraktığı izler söz konusudur. *Carrar Ana'nın Tüfekleri* eserindeyse her şey daha çok yeni başlamaktadır. Kadınların evlatlarını kaybetmekten başka yaşadığı herhangi bir mağduriyet şimdilik söz konusu değildir.

Die Müden Frauen Des Krieges'te her ne kadar esas konu Bosna Savaşı olsa da dünyadaki tüm savaşlara karşı bir tutum söz konusudur. Olay örgüsü barışın gerekliliği ve tüm savaşların gereksizliği üzerinedir. *Carrar Ana'nın Tüfekleri* eserindeyse olay daha özele indirgenmiştir ve sadece İspanya İç Savaşı söz konusudur.

Die Müden Frauen Des Krieges eserinde savaşın tüm tahrip edici özelliklerine değinilmiştir. Kadınların mağduriyeti, toplu tecavüzler konusudur. *Die Müden Frauen Des Krieges* eserindeki feminist duruş yerini Carrar Ana'da anaç bir kadın duruşu sergileyen bir anneden öteye gitmeyen, fazla politik olmayan bir noktada durmaya çalışan bir kadın duruşuna bırakır.

Die Müden Frauen Des Krieges eserinde takdire şayan bir kadın dayanışması görürüz. Birbirine destek çıkmaktadır kadınlar. *Carrar Ana'nın Tüfekleri*'nde ise tam aksi bir tutum söz konusudur. Kadın, komşusu ve oğlunun sevgilisi Manuela sürekli Carrar Ana'yı tahrik ve taciz etmektedir. Kitapta Carrar Ana'nın maruz kaldığı tacizler aşağıdaki şekildedir:

MANUELA – Nerde Juan?

MANUELA – Top oynasın diye çocuk bahçesine gönderdiniz dediler de...

...

MANUELA – Bir anlaşmaya varıldı, gidebilenler gidecek bu gece cepheye. Toplantıdan haberiniz vardı, Juan da biliyordu, neden gelmedi?

.....

MANUELA – Hepimizi gülünç bir duruma sokuyorsunuz, Bayan Carrar! Nereye gitsem alay ediyorlar benlen. Juan adını duymaktan çekinir oldum. Ne biçim insanlarsınız?

ANA – Yoksul insanlarsınız kızım.

MANUELA – Bütün erkekler askere çağırıldı. Okumadım diyemezsiniz bu çağrıyı.

MANUELA – Kurşuna dizilsin diye bekliyorsunuz anlaşılan? Ne alıklık? Duyulmamış şey. Sizin gibilerin yüzünden bu duruma düştük ya!

ANA – Evimde böyle konuşulmasını istemiyorum.

MANUELA – NE o? Gerçeği işitmekten hoşlanmıyor musunuz?

...

MANUELA – Juan'la aramızda hiçbir şey kalmadı artık. Söyleyin ona, beni görünce saklanacak delik aramasın. Neden daha buralarda sürttüğünü sormayacağım, hiçbir şey sormayacağım artık, korkmasın... (Brecht, 1984:97-99)

Die Mden Frauen Des Krieges eseri ise tamamen kadın dayanışması üzerinedir. Özellikle son bölümler kadın doktorun konuşması sonrasında muhteşem bir kadın dayanışması söz konusudur:

5. Frau: *Dast ist eine Entscheidung!*

Das Ende und ein neure Anfang!

Wirklich ein neuer Anfang!

5. Kadın: *Bu bir karar!*

Bu bir son ve aynı zamanda yeni bir başlangıç!

Gerçekten yepyeni bir başlangıç! (Araz, 1993a:74)

SONUÇ

Okuduklarımızdan anladıklarımızı kendi algımızın süzgecinden geçiririz önce. Kim ne yazmış olursa olsun bizim algıladığımız kadardır okuduklarımız. Bir metin, günümüzde tuşlayarak ortaya çıkıyor olsa da, elin kıvrımlarında kendimizi yazılı ifade etmemize yarayan bir araçla büyümlü bir gerçeklik yaratır esasında.

Ortaya çıkan ürün bir kitap, bir mektup, bir bildiri veya bir tiyatro eseri olabilir. Yüzlerce kelimenin -bir düşünsek ya, evrende katrilyonlarca kelime varken- özellikle onları dimağımızda misafir edip çağırılmamızla kağıda dökülmüş yüzlerce sözcüğün bir araya gelmesiyle oluşan hiçbir metin rastgele olamaz. Onu anlarken madden bir enerji sarf ediyor gibi görünsek de aslında onu varlığımıza katmaktayızdır. İçselleştirerek hazmetmekteyizdir mevzubahis cümleleri.

İşte bu noktada kendi payıma düşen okuduğumu anlama kısmından nemalanıp algımıza misafir ettiğimiz ve kalıcı olmasını istediğimiz metinlerden yola çıkarak bu sefer 'rastgele' seçtiğimiz kelimelerin yöneticiliği koltuğuna biz otururuz.

Tiyatro ürünü iki eseri, naçizane değerlendirmeye niyetlendiğimiz bu tez çalışmasında savlarımızın ışığında ulaştığımız bazı noktaları burada paylaşmak yerinde olacaktır.

Savaş ve kadın izleğinde karşılaştırmalı olarak yaklaştığımız ikisi de dramatik tiyatro ürünü olan eserlerden *Savaş Yorgunu Kadınlar* oyununun Türkiye'de tanınırlığı konusunda geniş çapta çalışmalar yapılabilceği ve hatta Devlet Tiyatroları tarafından oyunun tekrar senaryolaştırılıp sahneye koyulabilirliğinin değerlendirilmesi gerektiği kanısına vardığımızı söylebiliriz öncelikle. Nezihe Araz gibi bir değer de isminin tiyatro alanında daha sıklıkla adının anılması elzemdir.

Çalışmamın bir diğer dayanağı olan Brecht ile ilgili karşılaştırma çalışmalarının Türkiye'de beşeri bilimler alanında karanlıkta kalmış pek çok noktayı aydınlatabileceğini düşünmekteyim. Pek çok konuda oyun sergilemiş olan yazarın oyunların karşısında değerlendirilebilecek nitelikte pek çok oyun bulmak mümkündür Türk Tiyatrosu'nda.

Kıyastan bahsetmişken karşılaştırma bölümümüzde halihazırda ele aldığımız üzere değerlendirdiğimiz iki oyunda kısmi benzerlikler ve keskin farklılıklar saptadık. Bu noktada oyunları ortak motif bazında benzeştirdiğini, tiyatral değerlendirme açısından da farklı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Öte yandan yalnızca eserlerde değil, yazarların hayatında da örtüşen noktalara temas ettik. Bu durum bizi oyunlarda benzerlikler bulmamızın temel sebeplerine götürmüştür. Her insan başta insan olmasıyla manevi açıdan benzerlikler taşısa da, Araz ve Brecht'in geçtiği yolun aynı izlekte kesişmesinin hayat öykülerinden kaynaklı olduğunu yorumlayabiliriz.

İki yazarın da savaş ve kadın teması hakkında eserleri olması, onları toplumsal sorunlara kayıtsız kalamayan iki insan olarak değerlendirmemize sebep olmuştur. Bu noktada iki yazarın duyarlılıklarının sanatçının, toplumun bakış açısını düzeltmesi ereğinden ileri geldiğini saptadık.

Savaşların korkunç yüzüyle tekrar yüzleştığımız bölümlerde, savaşın yalnızca bilgi yönünde paylaşılmasının bile insanda yarattığı karanlık yüzü çalışmamızın bir köşesine ilişitirdik ve ders almak için defalarca dönüp baktık. Sonrasında kadınlarla eşduyumsal bazda bir ilişki kurarak onların gözünden savaşta olmayı denedik, ancak savaşta kadının adı yoktu; dolayısıyla kadının gözünden savaşta koca bir boşluk görmüş olduk.

Kavramsal bazda daha pek çok şey söylemenin mümkün olduğu savaşta kadın izleği incelemesi sayesinde kadının toplumsal rolünün geçmişten günümüze pek değişikliğe uğramadığını gözlemlemiş olduk. Bu anlamda farkındalığın artmasını sağlamak amacıyla kurulan derneklerle yapılacak bilgi alışverişleriyle, araştırmaların kapsamı genişletilerek Türkiye'de kadın sorunu üzerine yapılacak incelemelerin tüm kesimlere hitap edecek yönde olmasının gerekliliği tartışılmazdır.

İstanbul Balat'ta bulunan Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'na sağlanacak hükümet desteğiyle pek çok verinin üniversitelere ulaştırılması ve öğrencilerin bu alanda çalışmaya teşvik edilmesi de bir seçenek olarak değerlendirilmelidir. Böylelikle iki farklı oyunun karşılaştırılmasından çıkan verilerin sadece edebiyat alanında değil, sosyoloji ve psikoloji alanlarında da kullanılabilir olduğu anekdotu da çalışmamızın bir diğer sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Savaş ve kadın izleğiyle ilgili karşılaştırma bağlamında çok fazla eserin bulunmadığı literatürümüzü genişletebilmek adına yazdığım bu çalışmanın toplumsal kadın rolünde küçük de olsa bir değişikliğe sebep olmasını umuyorum.

KAYNAKÇA

- ALEKSIYEVİÇ, Svetlana (2017), “Kadın Yok Savaşın Yüzünde”, İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- ARAZ, Nezihe (1993a), “Die Müden Frauen Des Krieges”, Çev. Editha Alınacı. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı. Kitap, oyunun asıl dili olan Türkçeden Almanca diline çevrilerek yayınlanmıştır. Alıntılamalardaki çeviriler Almanca-Türkçe yönünde tarafımca yapılmıştır.
- ARAZ, Nezihe (1993b), “Afife Jale”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ARAZ, Nezihe (1993c), “Ein Weg... Yunus Emre”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ARAZ, Nezihe (1998), “Kutlu Melek”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara. İstemihan Talay’ın giriş konuşmasından alıntı yapılmıştır.
- ARAZ, Nezihe (2002), “The Emperor’s Two Sons”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- AYTAÇ, Gürsel (1997), “Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi”, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- BAKAN, Bekir (2012), “Türkiye’deki Kadın Hak İhlalleri”, Cinius Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland (1987), “Yazı Nedir?”, Hil Yayınları, İstanbul.
- BEAUVOIR, Simon (1993), “Kadın, İkinci Cins”, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yayınları, İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (2014), “Brecht’i Anlamak”, Metis Yayınları, İstanbul.
- BLAU, Herbert (1957), “Brecht’s ‘Mother Courage: The Rite of War and the Rhythm of Epic” Educational Theatre Journal 9. 1 19: pp. 1-10. JSTOR. Erişim Tarihi: Nisan 2019
- BRECHT, Bertolt (1967) “Cesaret Ana ve Çocukları”, Çev. İsmet Sait Damgacı ve Muammer Sencer, Sıralar Matbaası, İstanbul.
- BRECHT, Bertolt (1981), “Epik Tiyatro”, Çev. Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul.
- BRECHT, Bertolt (1984), “Carrar Ana’nın Tüfekleri” Çev. Teoman Aktürel, De Yayınevi, İstanbul. Teoman Aktürel kitapta çeviri dışında epik tiyatro ve Brecht ile ilgili önemli yorumlarda bulunmuştur. Aktürel olarak alıntılanan noktalar yazarın kendi yorumlarıdır.
- BRECHT, Bertolt (1994), “Me-Ti Özdeyişler Kitabı”, Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos Yayınları. Ahmet Cemal’in çevirisinden alınan Brecht ile ilgili bilgiler Cemal, 1994 olarak alıntılanmıştır.

- CARRÉ, Jean M. (1973), “Vorwort zur vergleichenden Literaturwissenschaft”, İçinde: H. N. Fügen (Hrsg.), *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Econ Düsseldorf-Wien. (İçinde: Zima, Peter V. (2011). *Komparatistik*, 2. Aufl., A. Francke Ver., Tübingen und Basel, s. 30).
- ÇELİK, Reyhan (2010), Cengiz Aytmatov’un Eserlerinde Savaşın Görünmeyen Yüzü ve Kadınlar, *Folklor Edebiyat*, Kıbrıs
- EMER KIZILER, Funda (2012), “Die Imagologie Als Arbeitsbereich Der Komparatistik,” *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 8, s. 1-17.
- ERCİYEŞ, Gülnur Aydınoglu (2014), “Kadın ve Toplum”. İçinde Defne Erzene-Bürgin “Feminist Kuram”, İzmir, İzmir Üniversitesi.
- GIDDENS, Antony (2012), “Sosyoloji”, Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- HARP AKADEMİLERİ KOMUTANLIĞI YAYINLARI (1995), “Bosna-Hersek Gerçeği”, Harp Akademileri Yayınları, İstanbul
- JAMESON, Frederic (1998), “Brecht ve Yöntem”, Çev. Yurdanur Salman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KESTING, Marianne (1985), “Brecht”, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir (1976), “Türkiye’de Brecht”, Tiyatro/76 Yayınları, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir (2007), “Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro”, Özgür Yayınları, İstanbul.
- POGER, Sidney (1984), “Brecht's *Senora Carrar's Rifles* (Die Gewehre Der Frau Carrar)" and Synge's *Riders to the Sea*", *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 10, No. 2, pp. 37-43, Canadian Journal of Irish Studies. Erişim URL’si: <https://www.jstor.org/stable/25512606>, Erişim Tarihi Mayıs 2019.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2012), “Aynadaki Avlu” İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZDİL, Ersin (1993), “Bosna-Hersek Krizinde Uluslararası Kuruluşlar ve NATO”, İzmir.
- ROUSSEAU, André-M. ve PICHOS, Claude (1994), “Karşılaştırmalı Edebiyat”, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- SALMAN, Bora (2003), “İspanya’da II. Cumhuriyet ve İç Savaş” Yüksek Lisans Tez Çalışması, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Ana Bilim Dalı.
- SANDOVAL, Jose ve AZCÁRATE, Manuel (1969), İspanya İç Savaşı, Köprü Yayınları, İstanbul.
- SYNGE, John Millington (1984), “Denize Giden Atlılar”, Çev. Teoman Aktürel, De Yayınevi, İstanbul.

TAŞER, Suat (1951), “Üç Duvarlı Dünya”, Emek Yayımevi, Ankara.

THOSS, Micheal ve BOUSSIGNAC, Patrick (2010), “Yeni başlayanlar için Brecht”
Habitus Yayıncılık, İstanbul.

UÇMAN, Abdullah (2016), “Nezihe Araz”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara

İnternet Kaynakları

Devlet Tiyatroları Dramaturji Arşivi, Ankara Erişim URL'si:

<http://www.devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-basdramaturgluk-oyunarsivi-2853.html>

Drama Online Library, Erişim URL'si:

<https://www.dramaonlinelibrary.com/plays/senora-carrars-rifles-iid-130796>

CNN Türk Haber Sitesi, Erişim URL'si:

<https://www.cnnturk.com/2009/yasam/diger/07/28/nezihe.arazin.son.yolculugu/536816.0/index.html>

Fotoğraflar ve eklerde kullanılan görseller için erişim URL'leri: (Erişim tarihleri, Mayıs 2019)

Fotoğraf 1: Carrar Ana'nın Tüfekleri Oyununun Berliner Ensemble'daki Temsili,

https://www.musik-sammler.de/cover/215500/215427_300.jpg

Fotoğraf 2: Carrar Ana'nın Tüfekleri Temsili,

<https://images.grassets.com/books/13571643281/17204411.jpg>

Fotoğraf 3: Savaş Yorgunu Kadınlar Oyununun Ankara Devlet Tiyatroları'ndaki Temsili, <http://tiyatronline.com/oyunlar/savas-yorgunu-kadinlar-9595>

Ek 1: Carrar Ana'nın Tüfekleri Giriş Bileti, [https://kuenste-im-](https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/brecht-laterne-carrar-programmzettel-en.html)

[exil.de/KIE/Content/EN/Objects/brecht-laterne-carrar-programmzettel-en.html](https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/brecht-laterne-carrar-programmzettel-en.html)

Ek 2: Carrar Ana'nın Tüfekleri Programı ve Oyuncu Listesi, Ek 2: Carrar Ana'nın

Tüfekleri Programı ve Oyuncu Listesi, [https://kuenste-im-](https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/brecht-laterne-carrar-programmzettel-en.html)

[exil.de/KIE/Content/EN/Objects/brecht-laterne-carrar-programmzettel-en.html](https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/brecht-laterne-carrar-programmzettel-en.html)

Ek 3: Carrar Ana'nın Tüfekleri ve Denize Giden Atlılar,

https://cdn.1000kitap.com/resimler/kitaplar/27823_97d8a_1549296701.jpg

Ek 4: Bertolt Brecht ve Helene Weigel Berliner Ensemble Önünde

http://3.bp.blogspot.com/jmvLT_LGFis/UzWk_BQEyzI/AAAAAAAAA1E/ffRo9HVO11s/s1600/

Ek 5: Dorotheenstadt Mezarlığı, Kasım 2018 (Seda Demir fotoğraf arşivinden)

Ek 6: Yeniköy Mezarlığı, Mayıs 2019 (Seda Demir fotoğraf arşivinden)

Ek 7: Savaş Yorgunu Kadınlar Temsilinden

http://newsanat.com/isDosyalar/2019/02/03/crop_savas-yorgunu-kadinlar-ist_iLIUCZEUuX.jpg

Ek 8: Savaş Yorgunu Kadınlar Temsilinde Kadın Doktor

http://newsanat.com/isDosyalar/2019/02/03/crop_savas-yorgunu-kadinlar-ist_gE6puMRAKX.jpg

Ek 9: Die Mden Des Krieges Kitap Versiyonu

<https://images.gr-assets.com/books/1510237027/36564065.jpg>

Ek 10: Fatma Nezihe Araz

https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/madde/EK-1/araz-fatma-nezihe-1_m.jpg

EKLER

Oyunlarla İlgili Görseller

Ek 1

Carrar Ana'nın Tüfekleri Giriş Bileti



Ek 2

Carrar Ana'nın Tüfekleri Programı ve Oyuncu Listesi

UNTER DEM PROTEKTORAT DES SCHUTZVERBANDES DEUTSCHER SCHRIFTSTELLER

PROGRAMM

I.

"DER LETZTE MILLIARDER"
Ein Film von **RENÉ CLAIR**

II.

SONGS und BALLADEN

1. **HELENE WEIGEL** singt :
"Ballade von der Judenhure Marie Sanders"
von **Bert Brecht**.
Musik von **Hans Eisler**.

2. **G. Ruschin** singt :
Ein deutsches Landsknechtlied aus den spanischen
Erbfolgekriegen.
Musik von **Erich Berg**.

3. **Lutka** spricht :
"Mein Bruder der Flieger"
von **BERT BRECHT**.
Am Flügel : **J. COSMA**.

III.

URAUFFUEHRUNG
"DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR"
von **BERT BRECHT**

Personen :

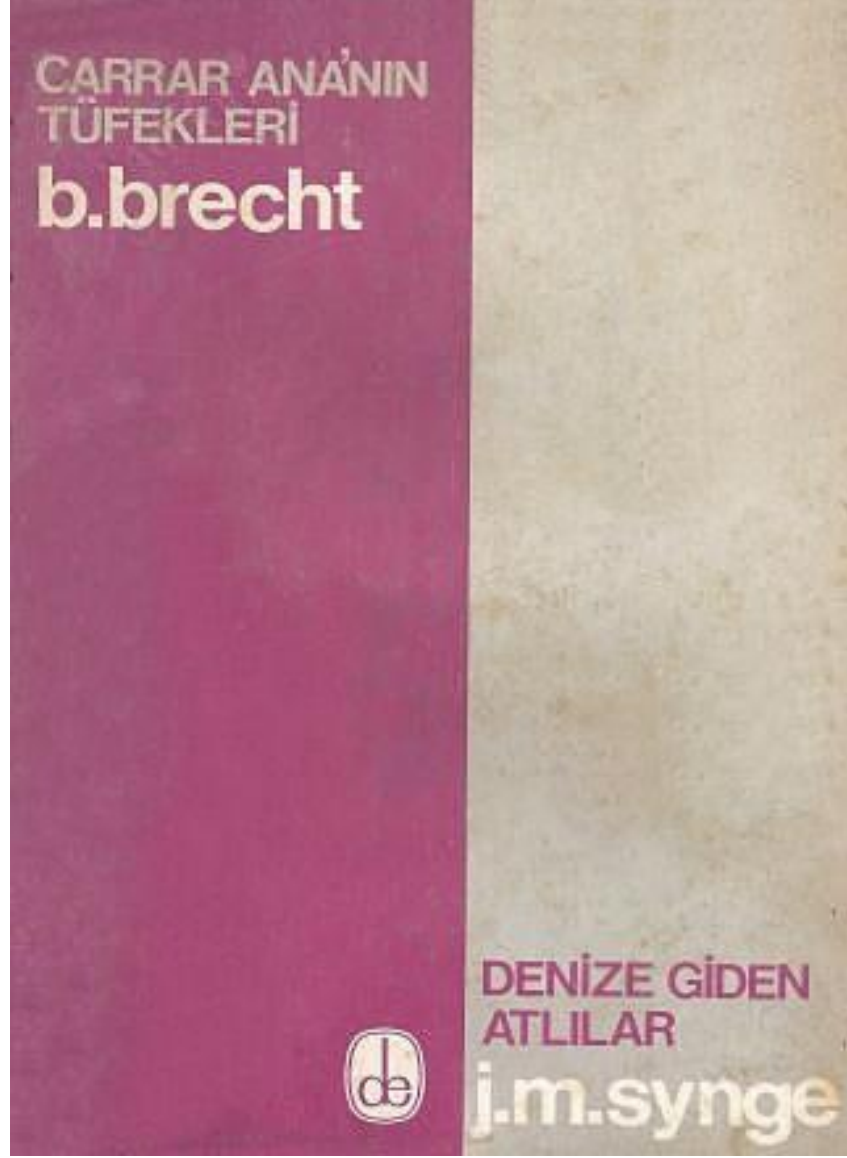
Frau Carrar **HELENE WEIGEL** als Gast
José, ihr Sohn **W. Hain**
Pedro, ihr Bruder **W. Florian**
Der Padre **G. Ruschin**
Die alte Frau Peter **Steffie Spira**
Das junge Maedchen **Lutka**
Der Verwundete **H. Altmann**
Der Fischer **S. Schidloff**

Buehnenbild : **H. Lohmar**
Kuenstlerische Gesamtleitung : **S. Th. DUDOW**

Preis : fr. 0,75

Ek 3

Carrar Ana'nın Tüfekleri ve Denize Giden Atlılar



Ek 4

Bertolt Brecht ve Helene Weigel Berliner Ensemble Önünde



Ek 5

Dorotheenstadt Mezarlığı, Kasım



Ek 6

Yeniköy Mezarlığı, Mayıs 2019



Ek 7

Savaş Yorgunu Kadınlar Temsilinden



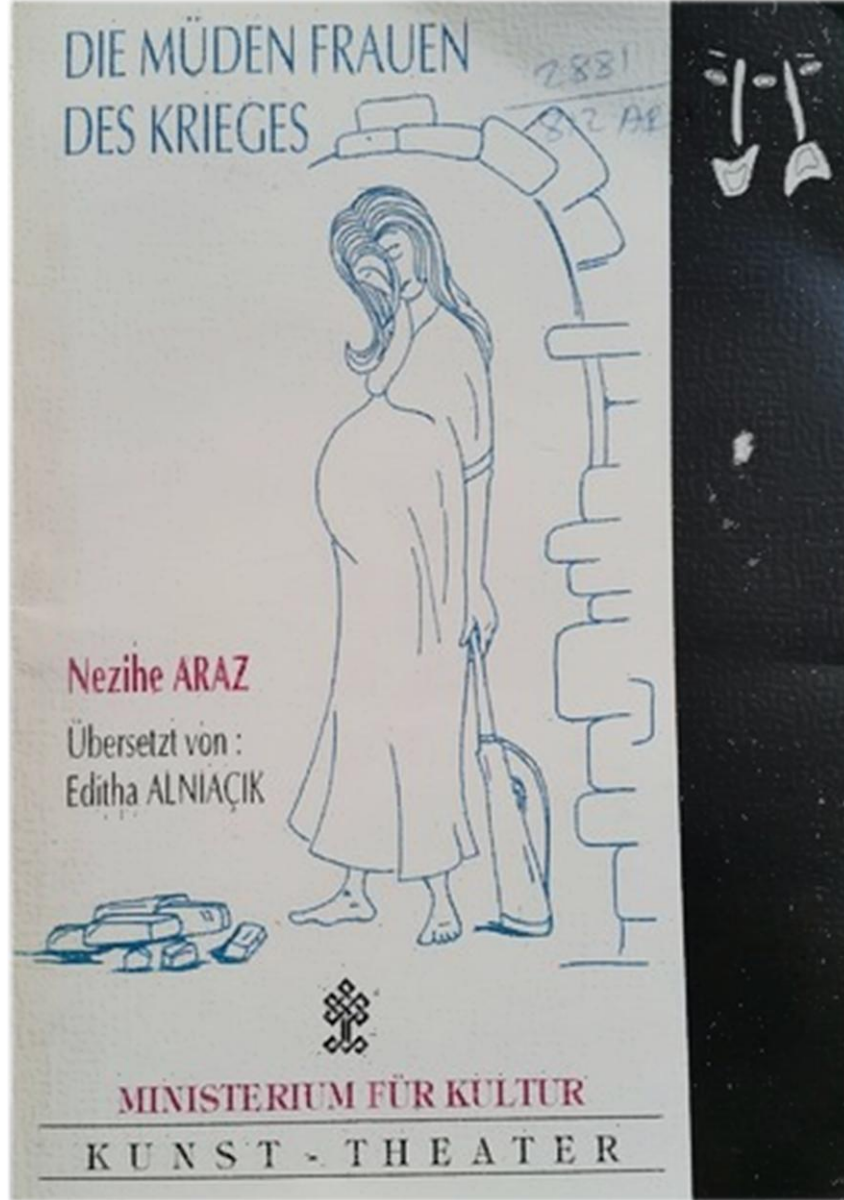
Ek 8

Savaş Yorgunu Kadınlar Temsilinde Kadın Doktor



Ek 9

Die Mäden Des Krieges Kitap Versiyonu



Ek 10

Fatma Nezihe Araz



ÖZGEÇMİŞ

Seda Demir 1989 yılında İzmit'te doğmuştur. Lisans öğrenimini Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde tamamladıktan sonra Almanya'da, Bielefeld Üniversitesi'nde değişim öğrencisi olarak öğrenimini sürdürmüştür, 2014 yılında ise Marmara Üniversitesi'nde pedagojik formasyon eğitimi almıştır. 2016 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında yüksek lisans eğitimine başlamıştır.