

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	4
I. GOTTHOLD EPHRAİM LESSING	11
- "Emilia Galotti"	
- "Miss Sara Sampson"	
- "Minna von Barnhelm"	
II. GEORG BÜCHNER	25
- "Leonce ve Lena"	
III. BERTOLT BRECHT	31
- "Bay Puntila ve Uşağı Matti"	
- "Kural ile Kuraldışı"	
IV. MARTİN WALSER	46
- "Bay Krott'un Ölümsüzlüğü"	
V. PETER HANDKE	56
- "Vesayet Altındaki Vasi Olmak İstiyor"	
SONSÖZ	61
DİPNOTLAR	63
KAYNAKÇA	68

GİRİŞ

"EFENDİLER VE UŞAKLAR

Platon'un bir öğüdü hiç hoşuma gitmez: Kadın olsun, erkek olsun hizmetçilerimizle şakalaşmadan, senli benli olmadan hep bir efendi ağızıyla konuşmalıymışız. Benim aklım buna ermedikten başka, servet üstünlüğüne öylesine önem vermek hiç de insanca ve haklı bir davranış değil. Uşaklarla efendiler arasındaki ayrılığın daha az göze battığı yerde daha adaletli bir düzen vardır bence." (1)

MONTAIGNE

1570'li yıllarda yaşamış olan denemeci Montaigne, 420'li yıllarda yaşamış olan düşünür Platon'un bir öğüdünden yola çıkarak ve bu öğüde eleştirel bir bakış getirerek efendi-uşak ilişkisi üzerine düşündüklerini belirtmiş. Yazın sanatında karşılaştığımız, insana ilişkin, her zaman ve her yerde karşımıza çıkan, ancak içinde yaşanan çağ ve topluma göre değişen motiflerden biri de efendi-uşak ilişkisidir. İşte yüzyıllardır insan ilişkilerinde var olan bu öğe doğal olarak farklı dönemlerin yazınsal yapıtlarına

da farklı biçimlerde yansımıştır.

Bu çalışmada 18. yüzyıldan başlayarak günümüze dek efendi-uşak ilişkisi motifinin Alman yazınından seçilmiş yapıtlar çerçevesinde hangi biçimlerde ortaya çıktığı incelenmeye çalışıldı; yazın türü de tiyatroyla sınırlandı. Ele aldığımız yazarlar ve yapıtları sırasıyla Lessing'den "Emilia Galotti", "Miss Sara Sampson" ve "Minna von Barnhelm", Büchner'den "Leonce ve Lena" (Leonce und Lena), Brecht'den "Bay Puntila ve Uşağı Matti" (Herr Puntila und sein Knecht Matti), "Kural ile Kuraldışı" (Die Ausnahme und die Regel), Walser'den "Bay Krott'un Ölümsüzlüğü" (Überlesensgross Herr Krott) ve Handke'den "Vesayet Altındaki Vasi Olmak İstiyor" (Das Mündel will Vormund sein). Yapıtlardaki efendi-uşak ilişkisi motifleri, yapıtların yazıldıkları çağlar, buna bağlı olarak da yazarların insan ve dünya anlayışlarından izler taşımaktadırlar.

Lessing'in yapıtlarındaki efendi-uşak ilişkisi motifi 18. yüzyıl Aydınlanma Çağının dünya ve insana bakışında önemli bir yer tutan 'erdem' kavramıyla yakın bir ilişki içindedir. Lessing yapıtlarında, özellikle de "Emilia Galotti" ve "Miss Sara Sampson"

da erdemlilik ve erdemsizlik karřıtlıđını sunmuř, her iki yapıtta da ya erdemli ya erdemsiz ya da ikisi arasında bocalayan, ikileme dűřen karakterler yaratmıřtır. Oyunlardaki efendi-uřak tipleri erdem ya da erdemsizlik olarak karakterlerine yansıyan belli bir deđerler dizgesinin tařıyıcıları olduklarından, bu dizgenin yűnűnű belirlediđi bir eylem içindedirler aynı zamanda. Bu bűtűn gűz űnűne alınırsa, her ű yapıtta da efendi-uřak iliřkisi motifinin iki uçtan (erdemlilik-erdemsizlik) birinin tařıyıcısı iřlevini yűklendiđi sűylenebilir. Bugűnűn açısından bakarsak, Lessing'de efendi-uřak iliřkisi bađlamında sınıfsal bir karřıtlık sűz konusu deđildir. Gerçi "Emilia Galotti"de iki sınıfın, burjuvalarla soyluların atıřması, buna bađlı olarak da toplumsal dűzen eleřtirisi açıkça ortaya çıkmaktadır. Ancak bu yapıtta efendi ve uřak ayrı sınıflara deđil, aynı sınıfa, yani soylular sınıfına aittirler.

19. yűzyılda Bűchner de "Leonce ve Lena"da Lessing gibi efendi uřak iliřkisini sınıfsal çatıřma anlamında ele almamasına karřın, çađının en çok sűműrűlen, sefalet içinde yařayan kesimiyle, yani kűylűlerle soyluları karřı karřıya getirerek o dűnemde Almanya'da adamakıllı keskinleřen sınıf farklılıđını

gözler önüne serer. Yapıttaki efendi-uşak ilişkisiyse doğrudan Büchner'in çalışmamızın ilerki bölümlerinde ele alacağımız dünya ve insan anlayışının taşıyıcısı işlevini yüklenmiştir. Büchner'de efendi ve uşak Lessing'de olduğu gibi bir amaç uğruna karakterinin belirlediği yönde eylemde bulunan, yapıp eden tipler değil, aksine edilgenlikleri ve yaşamdan bıkmışlıklarıyla eylemsiz tiplerdir.

Lessing ve Büchner'de efendi-uşak ilişkisi sınıf farklılığı sorunsalını ortaya koymazken, 20. yüzyılda Brecht'de efendi ve uşak açıkça iki ayrı sınıfın temsilcisidirler. Lessing ve Büchner'de toplumsal düzen az çok eleştirilmiştir; Brecht'in yapıtı ise 20. yüzyıl toplumunu yalnızca eleştirmekle kalmaz, yazarın emekçi sınıfın ve toplumcu düzenin amaçlarıyla temelde anlaşmış olduğunu da gösterir. Bu 20. yüzyılda ortaya çıkan yeni bir tutumdur. Brecht emekçi sınıfında kapitalizmi yenecek, sınıfsız bir toplumu geliştirecek başlıca güç kaynağını görür, bu açıdan da efendi-uşak ilişkisi motifini bir sınıf sorunu olarak ortaya koyar.

Yine bir 20. yüzyıl yazarı olan Walser'de ise Brecht'in bakış açısının tersine döndürülmüş olduğu

nu görüyoruz. Walser'in, Brecht'in aksine yüzyılın başından beri toplumsal gelişmenin sınıfsal açıdan değişmeyen bir devinim içinde olduğu görüşü yapıtındaki efendi-uşak ilişkisini de belirlemektedir. Gerçi Walser'de de efendi-uşak ilişkisi Brecht'de olduğu gibi bir sınıf sorunu olarak ortaya çıkar. Ancak Walser'de uşak tipi, kendi çıkarları var olan düzenle çeliştiği halde, bu düzeni benimseyerek yaşatmaya devam eden başlıca itici güçtür.

Handke ise efendi-uşak karşıtlığını toplumda öğrenilen ve üstlenilen roller, bu rollerin getirdiği davranış biçimleri ve onların belirleyiciliği, eziciliği açısından ele alır. Handke'yi diğer yazarlardan ayıran en belirleyici özellik, yapıtın sözsüz olması ve herhangi bir öyküye dayanmamasıdır. Motifin gelişim grafiğinde Brecht ile başlayan soyutlama Handke'de doruk noktasına varır. Bu açıdan Handke'de efendi-uşak ilişkisi, Brecht ve Walser'de olduğu gibi sosyo-ekonomik koşulların belirlediği bir sınıf karşıtlığından çok, daha genel anlamda yöneten-yönetilen, belirleyen-belirlenen karşıtlığına dayanmaktadır.

Yapıtlardaki efendi-uşak ilişkisi motifinin nasıl bir gelişim çizgisi gösterdiğini açınlanmaya çalışırken, yalnızca söz konusu motife yönelik kaynak yetersizliği nedeniyle yapıtların kendilerinden yola çıktım. Bunun yanı sıra motifin anlamını daha iyi kavrayabilmek için gereken yerlerde yapıtların yazıldıkları çağların tarihsel-toplumsal arka planlarına ve yazarların görüşlerine başvurarak, elde ettiğim bilgilerle yapıtlardaki efendi-uşak ilişkisi arasında bağlantılar kurmaya çalıştım.

Çalışmam sırasında verdiği aydınlatıcı bilgiler ve yönlendirici önerilerle bana destek olan değerli Hocam Doç. Dr. Zehra İpşiroğlu'ya teşekkür borç bilirim.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

"Emilia Galotti"

"Miss Sara Sampson"

"Minna von Barnhelm"

18. yüzyılın ikinci yarısında (1772) yazılmış Bir Aydınlanma Çağı yapıtı olan Lessing'in "Emilia Galotti"si genç bir kızın, Emilia'nın trajik öyküsüdür. Guastalla Prensi Hettore Gonzaga bir rastlantı sonucu karşılaştığı Emilia'ya aşık olur. Kont Appiani ile nişanlı olan Emilia bir burjuva ailesinin, Odoardo ile Claudia'nın kızıdır. Prens, Emilia'nın nişanlı olduğunu sarayın ileri gelen memurlarından ve kendisine en yakın olan Marki Marinelli'den öğrenince düş kırıklığına uğrar ve kızı elde etmek için Marinelli'den yardım etmesini ister. Marinelli Prens'in isteğini yerine getirmek için türlü entrikalara başvurur ve işi Kont Appiani'yi öldürtmeye kadar vardırır. Prens'in eski sevgilisi Kontes Orsina düzenlenen oyunun ayarına varır ve kıskançlığı yüzünden gerçeği Emilia'nın babası Odoardo'ya anlatarak, ondan Prensi öldürmesini ister. Ancak gerçeği öğrenen Emilia, Prens'in, özellikle de Marinelli'nin zorbalıkları ve Kont Appiani'nin ölümü karşısında içine düştüğü durumdan ancak ölümle kurtulabileceğine inanır ve babasının kendisini hançerlemesini sağlar. Emilia'nın ölümü karşısında Prens büyük bir pişmanlık içinde Marinelli'yi lanetler.

Yapıtta efendi olarak ele aldığımız kişi Prens

Gonzaga, uşak olarak inceleyeceğimiz kişiyse Marki Marinelli'dir.

Birinin efendi, diğerinin uşak olmasına karşın Marinelli ve Prensi birleştiren ortak bir payda vardır: saray çevresinin sınırsız yetkili ve koşulsuz egemen olduğu, denetim dışı saltıkçı bir yönetim biçiminin temsilcileri olmaları. Marinelli ve Prensin karakter özellikleri ve ilişkisi yapıt boyunca bu çerçevede içinde giderek netleşmektedir.

Prens, yapıt boyunca içinde bulunduğu sosyal konumun tanıdığı olanaklarla, daha da ötesi Emilia'ya olan tutkusunun, başka bir deyişle duygularının etkisi altında, saray ressamı Conti Emilia'nın bir portresini kendisine verdiği için ona karşılığında istediği kadar para alabileceğini söyleyecek (2), halktan gelen mektuplar arasında, devletin çıkarlarına aykırı düştüğü olası gibi görünen ve normal koşullar altında belli ki imzalamayacağı bir istek mektubunu sırf altında Emilia Bruneschi adını gördüğü için imzalayacak (3), ve en önemlisi kendi bireysel sorunuyla boğuşup durduğundan bir ölüm emrini incelemeye gerek bile duymadan hemen onaylayacak (4), kadar keyfi, sorumsuz, bencil ve duygusal

bir tutum içindedir. Ama bunun yanı sıra Prens'in bütünüyle erdemsiz bir efendi tipi olduğu da söylenemez. O aslında soyluların değerler dünyasıyla burjuva ahlak anlayışı arasında gidip gelmekte, bu farklı anlayışların getirdiği davranış biçimleri arasında bocalamaktadır. Bu bağlamda Marinelli ile somut bir çatışma içindedir, çünkü Marinelli'nin değerler dünyasında onur, insancillik, hoşgörü, yardımseverlik, duygu zenginliği gibi erdemler geçerli değildir; onun yaşama biçiminin temeli yalan dolan, dalkavukluk ve kişisel çıkarlara dayanmaktadır. Marinelli, oyunun başlarında Kont Appiani'nin servet ve ünvan sahibi olmayan basit bir kızla -sözünü ettiği kişi Emilia'dır; ancak Prens'in henüz bundan haberi yoktur- erdem ve duygunun çekiciliğine kapılarak evleneceğini, aşkın ona kötü bir oyun oynadığını alaycı bir biçimde Prense anlattığında, Prens ona, bunun alay edilecek değil, kışkanılacak bir durum, Appiani'nin de son derece onurlu bir insan olduğunu söyleyerek Marinelli'ye aykırı düşer.⁽⁵⁾ Daha başlangıçta ikisi arasındaki karşıtlık ortaya çıkmaktadır; bu aynı zamanda yapıtın bütününde karşılaştığımız saray ve burjuva anlayışlarının, erdem ve erdemsizliğin çatışması olarak da değerlendirilebilir. Yine de Prens daha sonra Emilia'yı elde edebilmek

amacıyla edilgenliğinden ve erdem ideallerinden sıyrılıp etkinliğe soyunacak ve sonunu öngöremediği bir entrikaya katkıda bulunacak kadar zayıftır. Zaman zaman Marinelli'yi sert bir dille eleştirse de çıkmaza girdiğinde Marinelli'den yardım dilenmekten başka çıkar yolu yoktur Prens'in, çünkü yapıt boyunca ipler Prens'in olayları denetleyemeyeceği kadar Marinelli'nin elindedir. Marinelli de bu olanaktan olabildiğince yararlanmakta, her söylediğini haklı çıkartacak bir neden bulabilmekte ve kendini olayların sorumluluğundan sinsice sıyrabilmektedir. Ama öte yandan, insan davranışlarına ilişkin varsayımlarında bütünüyle kendi mantığına, kendi değer yargılarına göre düşündüğü için, karşıt bir gücü, erdemin gücünü hesaba katmaz Marinelli; bu yüzden de yanılgiya düşer -Kont kendisine götürdüğü elçilik önerisini geri çevirmiş,⁽⁶⁾ Odoardo ise Emilia'nın Prens'in koruması altında kalmasını kabul etmemiştir.⁽⁷⁾ - ve planını istediği gibi gerçekleştiremez, bu da Emilia'nın trajik sonunu hazırlar.

Uşak konumundaki Marinelli, insanın duygusal yaklaşımlarını eleştiren, onları alaya alan, kişileri ünvanları ve sahip oldukları maddi zenginliklere göre değerlendiren, bireyleri mutlak ve tanrısal bir

güç olarak kabul ettiği Prensın karşısında kul ya da satın alınabilir bir mal durumuna indirgeyen, kötü niyetli, kurnaz, hesapçı, düzenbaz, duygusuz, acımasız ve sinsı bir kişiliğin temsilcisidir. Öte yandan Marinelli'nin Prense kölece bağlılığı da kuşku götürmez bir gerçektir; onun varoluş nedeni Prensın isteklerini yerine getirmektir. Marinelli'nin karakter özellikleri, düşünüş ve davranış biçimi diline de yansımıştır: kullandığı dil son derece imalı, iğneleyici ve tehditkardır. Çok dikkatli seçtiği nazik sözlerin ardında kişiliksiz, soğuk ve yozlaşmış bir dünya görüşünün taşıyıcısıdır Marinelli.

Buna karşılık Prensın, Marinelli gibi bütünüyle kötü olmadığını, ancak iç dünyasında iyiyle kötünün sürekli çatıştığını görüyoruz. Onun davranışlarına duyguları egemendir; ani kararlar verilmesi gereken durumlarda güçlük çeken, hep başka birisinin önerilerine ve yardımına gereksinim duyan, zayıf bir efendi tipidir Prens. O yalnızca Marinelli'nin sezdirmeden, istediği gibi yönettiği bir kukladır.

"Emilia Galotti" içinde olduğu ve Lessing'in gereç olarak kullandığı tarihsel-toplumsal gerçekliğe büyük ölçüde gönderme yaptığından, yapıttaki

efendi-uşak ilişkisi metin dışı bağlama yönelindiğinde daha açık bir anlam kazanmaktadır. "Emilia Galotti'de olay İtalya'da geçmesine ve zaman belirtilmemesine karşın, yapıttaki yönetim biçimi, buna bağlı olarak da efendi-uşak ilişkisiyle 18. yüzyıl Almanya'sının siyasal düzeni arasındaki koşutluklar dikkat çekicidir.

Avrupa'da 18. yüzyıl siyasal gelişmeler bakımından merkezîyetçi mutlak krallıkların egemen olduğu bir dönemdir (1648-1789). Ancak, 16. yüzyılda uluslararası ticaret yollarının değişmesi, buna bağlı olarak da Alman kentlerinin önemlerini yitirmeleri, Otuz Yıl Savaşları'ndan sonra da kentlerin politik ve ekonomik açıdan bütünüyle çökmeleri sonucunda Almanya'da prenslikler güçlenmiş, buna karşılık burjuva sınıfı 14. ve 15. yüzyıllarda yönetimde ele geçirdiği hakları yitirmiştir. Burjuva sınıfının ülke yönetimi ve her türlü politik etkinlikten uzaklaştırılması, halkın istencini yansıtmayı amaçlayan siyasal kurumların varlıklarını içerikten yoksun olarak sürdürmeleri sonucunda 18. yüzyıl Alman toplumunda geriye kalan tek siyasal erk, simgesel olarak Roma-Germen İmparatorluğu'na bağlı, ancak her biri kendi yönetiminde özerk ve kendi benimsediği dine sahip çok sayıda küçük prenslikten ve prenslere

kulluk etmeye başlayan yüksek devlet ve saray memurlarından oluşuyordu. Arnold Hauser yukarıda kısaca özetlemeye çalıştığımız görünümü şöyle betimlemektedir:

"... Yine de Almanya'da eğitilmiş ya da eğitimsiz, zorba ve daha az zorba, aydın ve geri kalmış, sanatsever ve salt gösteriş düşkünü çeşitli prensler bulunmaktaydı; ama sıradan bir ölümlü için varoluşun anlamını kendileri tarafından yönetilmek ve sömürülmenin oluşturduğundan kuşkusu yoktu hiçbirinin. (.....) Doğrudan doğruya sarayın yakınında, geri kafalı bir devlet mekanizmasının, ama aynı ölçüde iddialı ve savurgan bir prensin baskısı altında, daha az etkin, ama aynı biçimde insanlık dışı memurların gözetiminde Alman yurttaşı varoluşunun daha huzursuz ve tehdit altında sürdürür..."⁽⁸⁾

Bu gerçeklik göz önünde bulundurulduğunda, yapıt içinde Prens ve Marinelli'nin tutumları ve ikisinin ilişkisi kuşkusuz daha net bir anlam kazanacaktır. Yapıtta da Marinelli Prens ilişkisi, özellikle de Marinelli'nin entrikacı tutumu, mutlak monarşinin çarpıklığını, yönetimin prenslerin çevresine, dalkavutların dolaplarına, bireysel çıkarlara bağlı olarak biçimlendiğini gözler önüne sermektedir. Burada da Marinelli yetkileri elinde bulunduran, düzenle bü-

tünleşmiş tipik bir dalkavuktur.

Her ne kadar 18. yüzyılda insan doğasının açıklanmaya çalışılması, onun iç gerçeğine yönelinmesi, başka bir deyişle psikolojiye duyulan ilgi, buna bağlı olarak da Lessing'in "Emilia Galotti"de gerek Prens ve Marinelli'nin, gerekse diğer kişilerin karakterlerine gösterdiği özen ve trajik durumun kaynağını sosyal düzene değil de, insan karakterine bağlama eğilimi söz konusuysa da, yapıtta efendi-üşak ilişkisi motifi aracılığıyla var olan toplumsal düzenin eleştirildiği gözden kaçmamaktadır. Dönemin baskıcı yönetimi ve prensin dokunulmazlığı yüzünden ona en yakın olan Marinelli tipiyle hem egemen sınıfı, hem de Aydınlanma Çağının ilk yarısında sanatçının yaratıcılığı, sezgi ve düş gücünü bir takım yazınsal kurallar koyarak sınırlayan yazın kuramcısı Johann Christoph Gottsched'in kuru akılcılığını eleştirmiştir Lessing. Gottsched için aklın kuralları doğa yasalarıyla eşdeğerdir. Yapıtta Marinelli de tipik bir mekanik gerekircilikle düşünülmektedir. Ona göre insan ilişkilerini yöneten tek ilke nedensellik, neden-sonuç zincirlemesidir. Oysa Marinelli'nin sezgi ve duygudan yoksun kuru akılcılığı düşündüğünden bambaşka sonuçlara yol açmıştır. Bu bağlamda salt

duygu ve salt mekanik bir akılcılığın eleştirisi de efendi-uşak ilişkisi motifinde somutlaşmaktadır.

Lessing, diğer iki yapıtında, gerek "Miss Sara Sampson" gerekse "Minna von Barnhelm"de Marinelli ve Prens Gonzaga'dan daha farklı, hatta onların kişiliklerinin karşıtı efendi ve uşak tipleri yaratmıştır.

"Miss Sara Sampson" da "Emilia Galotti" gibi bir burjuva trajedisidir. Sir William'ın kızı Sara babasını aşık olduğu Mellefont ile terketmiştir. Sir William uşağı Waitwell ile Mellefont ve kızının bulundukları otele gider. Mellefont'un eski sevgilisi Marwood da Mellefont'dan olan kızı Arabella ile oteldedir. Tam Waitwell'in çabaları sayesinde babasıyla arasının düzeleceği sırada Sara, Mellefont'u kendisine dönmesi için ikna edemeyen Marwood tarafından mehirlenerek öldürülür. Sara'nın ölümü üzerine Mellefont intihar eder.

"Miss Sara Sampson"da bir yandan Sir William ve Waitwell, öte yandan da Mellefont ve Norton'u efendi uşak olarak ele alabiliriz. Sir William ve Waitwell "Emilia Galotti"de Marinelli ve Prens aksine insan-

aililik, hoşgörü, yardımseverlik, duygu zenginliği gibi erdemlerin egemen olduğu bir anlayışın taşıyıcısıdır. Bu bağlamda ikisinin ilişkisi, davranışları ve ahlak anlayışları Emilia, ailesi (Claudia/Odoardo) ve Kont Appiani'nin simgeledikleri değerler dizgesini çağrıştırmaktadır.

Sir William Waitwell'i bir dost gibi görmekte ve kızından uzak kalmanın acısını onunla paylaşmaktadır. Buna karşılık Waitwell de sadık, sevecen, dürüst, yardımsever, iyimser ve bağışlayıcı bir uşak tipidir. Waitwell aldatmacaya yalnızca iyilik ve efendisine hizmet amacıyla başvurmaktadır. Sara babasından gelen mektubu okumayı yadsıdığına, Waitwell onu ikna etmek için mektubun çok sert bir dille yazıldığını belirterek yalan söyler, çünkü babasını çok seven Sara acı çeken bir babanın mektubunu okumak istemez.⁽⁹⁾ Sara mektubu okuyup gerçeği ayımsadığıdaysa, Waitwell ona yaşamında ilk kez yalana başvurduğunu, çünkü Sir William gibi iyi bir insan olan efendisine mektubu okunmadan geri götürmektense, ona bir daha hiç geri dönmemenin yeğleneceğini söyler.⁽¹⁰⁾ Waitwell oyun boyunca baba kızı karşılaşmaya, ikisinin de birbirleri karşısında duydukları korkuları, varsayımlara dayanarak ürettikleri

olumsuz düşünceleri ortadan kaldırmaya çalışır ve bunu başarır da. Sir William ise Waitwell'in yaptıkları karşısında ona teşekkür borçludur.

Yapıttaki ikinci efendi tipi, Sara'yı kaçıran Mellefont ise benzerlikleri açısından Prens Gonzaga ile karşılaştırılabilir. Bu anlamda Mellefont, ben-cil, saman saman kendine acıyan, aklından çok duygularının çağrısına uyan, ne bütünüyle iyi ne de bütünüyle kötü bir kişiliğin temsilcisidir. Buna karşılık Norton dürüstlüğü, haklıdan yana çıkma eğilimi, efendisinin yaşam biçimini eleştirme yürekliliğiyle Marinelli'den çok keskin çizgilerle ayrılmakta ve bütünüyle farklı bir kişiliği yansıtmaktadır. Sir William ve Waitwell arasında efendi-uşak karşıtlığından çok insanca bir ilişki söz konusuyken, Mellefont her fırsatta kendini toplumun diğer kesimlerinden ayırarak efendi olduğunu duyumsatmakta ve Norton'a da yalnızca bir uşak olduğunu anımsatmaktadır.⁽¹¹⁾ Buna karşılık Norton da kendi konumunun bütünüyle bilincinde olmasına karşın, gereken yerde Mellefont'a başkaldırmak ve onu eleştirmekten çekinmemektedir.⁽¹²⁾

"Minna von Barnhelm"deki efendi-uşak ilişkisiyse Sir William ve Waitwell'in ilişkisine benzemektedir.

Yedi Yıl Savaşları'ndan sonra ordudun ayrılmış olan von Tellheim uşağı Just ile birlikte bir otele yerleştiğinde beş parasızdır. İçinde bulunduğu koşullara karşın insanlığını korur, örnekse şehit olmuş bir arkadaşının karısından alacağı paradan vazgeçer.⁽¹³⁾ Von Tellheim'in efendi olarak oyun boyunca en belirleyici özelliği onuruna verdiği önemdir. Buna karşılık Just da her koşulda efendisinin yanında kalmaya hazırdır; von Tellheim'in parasız kalması onu hiç ilgilendirmemektedir. Just'a borcu olan Tellheim ona borcunu ödemek ister ve artık yanından ayrılmasını önerir. Oysa Just Tellheim ile aynı kanıda değildir; von Tellheim'a borçlarının sıralandığı bir hesap çıkarır; ama öte yandan kendisinin de efendisine olan borçlarını yazmayı unutmaz. Yapılan hesap sonucunda, borçlu çıkan von Tellheim değil, Just'dur.⁽¹⁴⁾ Efendisinin yanında kalmak Just için herşeyden önemlidir.

Görüldüğü gibi Marinelli dışında Lessing'in yarattığı uşak tiplerinin (Waitwell/Norton/Just) karakterlerinde efendiye bağlılık, özveri, efendinin doğru yola girmesinde yönlendirici etki, yaşam deneyimi, yalınkatlık, dürüstlük gibi özellikler baskındır. Buna karşılık Lessing "Emilia Galotti"nin konusunu Romalı yazar Livius'dan aldığı için, Ma-

rinelli-Prens ilişkisinde gerek Antik Yunan, gerekse eski Roma tiyatrosunda egemen olan efendi-uşak ilişkisinin, özellikle de eylemin ilerlemesinde önemli bir rolü olan entrikacı uşak tipinin izdüşümlerini görüyoruz. Yapıtlardaki efendi tipleriye ya bütünüyle erdemli ve onurludurlar (Sir William/von Tellheim), ya da erdemlilik ve erdemsizlik arasında bocalamaktadırlar (Mellefont/Prens Gonzaga). Lessing'in yapıtlarında, özellikle de "Emilia Gallotti" ve "Miss Sara Sampson"da en geniş anlamıyla yozlaşmışlık ve erdemlilik karşıtlığının sunulduğu düşünülürse, efendi-uşak ilişkisi motiflerinin de bu iki uçtan birinin taşıyıcısı işlevini yüklendikleri söylenebilir.

GEORG BÜCHNER

"Leonce ve Lena"

Bir 19. yüzyıl (1836) yapıtı olan Büchner'in "Leonce ve Lena"sı görünüşte basit bir aşk öyküsüdür. Leonce, babası Kral Peter'in isteği üzerine tanımadığı bir prensesle, Lena ile evlendirilmek üzeredir. Evliliği önlemek için uşağı Valerio ile Krallığından kaçır. Aynı şekilde Lena da tanımadığı birisiyle evlenmemek için dadısıyla kaçmıştır. Ancak bir rastlantı sonucu karşılaşırlar ve kim olduklarını bilmeden birbirlerine aşık olurlar. Leonce Lena'yı kendi ülkesine götürür. Evlendiklerinde gerçek ortaya çıkar.

Efendi ve uşağın konumları açısından "Leonce ve Lena" Lessing'in "Emilia Galotti"siyle benzerlikler gösterir. Burada da efendi olan Leonce Prens, Valerio ise onun uşağıdır. Ama "Emilia Galotti"de Prens ve Marinelli daha belirgin ve gerçeğe uygun bir ilişki sunarken, Leonce ve Valerio gerçek bir dünyadan çok bir düş dünyasının içinde yaşar gibidirler.

Oyunun başından itibaren gerek Leonce, gerekse Valerio bir eylemsizlik ve aylaklık içindedirler; ikisinin de canı hiçbir şey yapmak istemez. Onların davranışlarına abartılı bir keyif hali, alaycılık

ve melankolik bir can sıkıntısı egemendir. Leonce daha oyunun başında saray nazırını gördüğünde yapacak çok işi olduğunu, örneğin bir taşın üzerine üçyüzatmışbeş kere tükürmesi gerektiğini ya da yerden bir avuç kum alıp havaya atarak, kaç tanesinin yere düştüğünü saptayarak oyun oynadığını belirtir alaycılıkla.⁽¹⁵⁾ Sonra yine alay ederek bütün kötülüklerin tembellikten ve can sıkıntısından doğduğunu, insanların gerçekte birer kukladan başka bir şey olmadıklarını, doğumlarından ölümlerine dek eylemlerinde can sıkıntısının kurbanı olduklarını, oysa kendisinin bu gerçeği bildiğini, bu yüzden de kendini önemli kılamadığını öne sürer. ⁽¹⁶⁾

Valerio da Leonce'den farksızdır. Örneğin ona göre para kazanmanın üç yolu vardır: yolda bulmak, piyangodan kazanmak, mirasa konmak ya da çalmak; parasını başka yollardan kazanan namussuzdur Valerio'ya göre; onun tek sanatı, tek becerisi aylaklıktır.⁽¹⁷⁾

Leonce ve Valerio'nun biricik sorunları, yeryüzünün onlara sunduğu zevklerden yararlanmaktır. Bilim, kahramanlık, topluma yararlı olma gibi ülküler onlar için yalnızca boş laftır.⁽¹⁸⁾ Bunun içindir ki, hep bir şeyler yaptıklarını sanan sarayın

diğer ileri gelenleriyle acımasızca sürekli alay ederler. İnsanlara olduğu kadar doğaya da hafif bir alaycılıkla yaklaşır Leonce ve Valerio. Onlar kendi 'Ben'lerine bile kuşkuyla bakmakta, kim olduklarını doğru dürüst bilmemekte, insanları otomat durumuna indirgemektedirler. Leonce, Lena ve Valerio yüzlerinde maskelerle Kral Peter'in sarayına vardıklarında, Peter onların kim olduklarını öğrenmek ister. Valerio'nun yanıtı şöyledir:

"Valerio Bilsem? (Ard arda bir kaç maske çıkarır yüzünden ağır ağır.) Bu muyum ? Yoksa bu mu? Yoksa bu mu? ..."(19)

Leonce ve Valerio'nun ilişkisinde herşey de olduğu gibi ölüm de bir alay konusudur. Ama masalsı ve komik olan herşey gerçekte son derece sarsıcıdır.

Çalışmamızın başında Büchner'de efendi-uşak ilişkisinin doğrudan onun dünya ve insan anlayışının taşıyıcısı işlevini yüklendiğini belirtmiştik. Gerçekten de Büchner'in Fransız Devrimi'nden beklediğini bulamayıp düş kırıklığına uğramasının, çağının toplumsal gerçeklerine karşı çıkışının, kendini özdeş göremediği bir dünyadaki iç tedirginliğinin, öz-

gürlük kaygılarının, gelişen kapitalist toplumdaki gelişmelerin izdüşümlerini, içinde Leonce ve Valerio'nun bulunduğu masalsı ve romantik dünyada buluyoruz. Büchner'e göre insan kendi istenci dışında bir dış güç, bir bilinmeyen tarafından yönetilen, özgür olamayan, eylemlerinin belirlendiği, ezilen ve edilgen bir araç, bir kukladan başka bir şey değildir. İpleri elinde tutan bu bilinmeyen güç karşısında eli kolu bağlanan, daha da ötesi onun elinde bir kukla, bir araç olduğunu, eylemlerinin kendisine ait olmadığını ayımsayan kişide huzursuzluk, can sıkıntısı, yalnızlık duygusu egemen olur. Bu görüş Leonce ve Valerio'nun ilişkisinde dile gelmektedir: bunun içindir ki, belirlenmişlikleri ve sınırlılıkları altında ezilen Leonce ve Valerio için, içinde bulundukları anın zevklerinden yararlanmanın ötesinde insan eylemi hiçbir anlam taşımaz. Dolayısıyla ikisi de değer yitiminin getirdiği bir inançsızlık, karamsarlık ve hiçlik içinde sürüklenmekte, düzenli bir yaşam sürdüren, eylemlerini kendi 'Ben'inin belirlediğini ve özgür olduğunu sananları alaya almaktadırlar.

Büchner'de Lessing'de olduğu gibi gerek efendi, gerekse uşak belli bir değerler dizgesinin ve bu dizgeye göre de belli bir eylemin taşıyıcısı değil. Bu

bakımdan, yani eylemde bulunmayışları, çözülmüşlükleri ve edilgenlikleriyle Leonce ve Valerio 'kahraman değil, 'anti-kahraman' niteliği taşıyorlar. Bunun yanısıra Büchner de Lessing gibi çağının sınıflarını karşı karşıya getirmektedir. Gerek dönemin halkının sefaleti ve insan onurunun çiğnenmesi olgusuyla, gerekse tipler - özellikle Kral Peter - aracılığıyla soylu sınıfı gülünç duruma düşürmekle sınıfsal karşıtlığı ortaya koymaktadır Büchner. Bu bağlamda "Leonce ve Lena"da bir masal ülkesi ve romantizm ile toplum eleştirisi ve gerçekçilik sıkı sıkıya örülüdür.

BERTOLT BRECHT

"Bay Puntila ve Uşağı Matti"

"Kural ile Kuraldışı"

Brecht'in "Bay Puntila ve Uşakı Matti"sinde efendi ve uşak açıkça iki ayrı sınıfın temsilcisidirler ve sınıf karşıtlığı oyununda ana motif olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan Brecht'in yapıtındaki efendi-uşak ilişkisi motifi şimdiye dek incelediğimiz yapıtlarda farklı işlevler taşıyan efendi-uşak ilişkisi motiflerinden belirgin bir biçimde ayrılmaktadır.

Puntila içtiği ve sarhoş olduğu zaman, ilk başta çevresindekilere insanca davranan, onlara yakınlık gösterip karşılığında yakınlık bekleyen, olmadık kişilere olmadık sözler veren bir kişiliğe bürünmektedir. Ama ayıldığı zamanlarda sarhoşken söylediklerinin, savunduğu değerlerin tümünü yadsıyan, işçilerine zalimce davranan ve onları aşağılayan bir efendi olup çıkmaktadır. Matti ise zeki, kurnaz, işi bilen, çıkarlarını kollayan ve ona göre davranan bir uşak tipidir. Ayıkken Puntila'nın tüm aşağılamalarına işini yitirmemek uğruna göz yuman Matti, oyunun sonunda efendisini terketmeye karar verir.

Oyunun başında efendi (Puntila) olumsuz nitelikleriyle tanıtılır: Önsözde çoban kız eski zamanlardan kalma, gereksiz, utanmaz ve baş belası bir

hayvanı, mal sahibi anlamına gelen 'estatum posse-
sor'u gözler önüne sereceklerini söyler.⁽²⁰⁾ Daha en
baştan Puntila'da somutlaşmış, maddi zenginliği e-
linde bulunduran, dolayısıyla egemen olup ezen ve
sömüren güç, artık ortadan kaldırılması gereken bir
baş belası olarak tanıtılmaktadır. Bunun hemen ar-
dından gelen birinci sahnede çoban kızın sözünü et-
tiği Puntila bir otelde sarhoş durumda oturmakta,
şoförü Matti ise iki gündür dışarıda onu beklemek-
tedir. Beklemekten sabrı tükenen Matti kendisini
daha doğru dürüst tanımayan Puntila'ya kendini ta-
nıtır ve onu daha fazla bekleyemeyeceğini, bir in-
sana böyle davranılamayacağını söyler.⁽²¹⁾ Çok sar-
hoş olduğu halde Puntila'nın yanıtı şöyledir:

"Puntila Ne demek bir insana? Sen insan mısın?
Önce şoför olduğunu söyledin. Değil
mi, işte şimdi seni çelişirken yaka-
ladım! İtiraf et!"⁽²²⁾

En sarhoş anında bile Puntila'nın ayık kimliğinden
özellikler taşıdığını görüyoruz. Yine aynı sahnede,
kızını evlendirmek üzere olan Puntila için evlilik
armağanı olarak bir orman gözden çıkarmak neredeyse
yaşamsal bir sorundur ve bu durumunda bile bu so-

rundan söz edebilmektedir.⁽²³⁾ Ama öte yandan garsona Matti'yi dostu olarak tanıtmakta ve onunla aynı masada içki içerek dertleşmektedir.⁽²⁴⁾ Kızının nişanlanma işi için Matti ve dostu Yargıçla Kurgela'ya vardığında hala sarhoştur Puntila. İçki bulabilmek için Kurgela'da yollara düşer ve rastladığı dört yoksul kızla (kaçakçı kız Emma, telefoncu kız Sandra, çoban kız Lisu ve eczacı kalfası Manda) nişanlanır. Matti ile işçi pazarına gittiklerindeyse ayıktır artık Puntila. Önce Matti'yi aşağılar,⁽²⁵⁾ ama bir süre sonra içtiği için yine tavrını değiştirir ve önceden söyledikleri yüzünden ondan özür diler.⁽²⁶⁾ Hatta komünist gerekçesiyle işten attığı Surkkala'yı, onun tek zeki işçisi olduğunu öne sürerek yeniden işe almaya karar verir.⁽²⁷⁾ Ama tüm bu insancillik gösterilerinin yanı sıra birkaç işçiye angaje olurken, Matti'nin bütün ısrarlarına karşın onlarla bir türlü kontrat imzalamaz.⁽²⁸⁾ Ayıldığındaysa almaya karar verdiği tüm işçileri evinden kovar; bütün olanlardan da Matti'yi sorumlu tutar, hatta daha da ileri giderek kendi isteğiyle önceden verdiği cüzdanını Matti'nin cebinde yakalayarak onu hırsızlıkla suçlar ve işten atmakla tehdit eder.⁽²⁹⁾ Sarhoşken Matti'yi gerçek bir insan olarak gören Puntila, onun kızı Eva'ya uygun bir eş olduğunu düşünmekte, ama

ayıldığı zaman Matti'yi "yere inmiş yüce bir yaratık gibi iğverenin kızı önünde eğilmesi" (30) yolunda aşağılamaktadır. Puntila'nın nişanlandığı Kurgela'lı kadınlar ona bir şaka yapmak amacıyla çiftliğe geldiklerinde Puntila ayıktır, tabii hiç birini tanımadığını savlar, polis çağıracağına ilişkin tehditler savurur ve hepsini çiftlikten kovar. (31) Puntila kızının Eino Silakka ile nişanlanacağı gece yine sarhoş olur; Ataşenin kızına uygun olmadığını, onun yalnızca "frak giymiş bir çekirge" olduğunu öne sürerek, konukların engelleme çabalarına karşın Ataşeyi evden kovar ve Eva'yı Matti ile nişanladığını ilan eder. (32) Ancak bu kısa süren bir nişandır; Puntila ayıldığında durum eskiye döner. Surkkala'nın hala çiftlikte çalıştığını, onu bir tehlike olarak gören dostlarından öğrenen Puntila bir kez daha çılgına döner ve artık içmemek için evdeki bütün içkileri yok etmeye karar verir. Bu arada Surkkala'yı ve Matti'yi yanına çağırtır. Bir yandan Matti'yi kendi yaptıklarından sorumlu tutup aşağılarken, diğer yandan yok etmeye karar verdiği içki şişelerine bilinçsizce sarılır ve yavaş yavaş sarhoş olur. Ama çok sarhoş olmasına karşın yine de Surkkala'yı kendisinin ona zarar verdiği, işçisi için bir asalaktan başka bir şey olmadığı gerekçesiyle işten çıkarır. (33)

Matti, Puntila'yı terkedene dek onun bütün tutarsızlıklarına, aşağılamalarına göz yumar. O Puntila'nın ne istediğini anlayacak ve işini yitirmemek uğruna ona göre davranacak kadar zeki, gerçekçi ve sınıfının bilincindedir. Ama kendini bu yolla savunduğu kadar, kurnazlığıyla kendi sınıfından olanları da kollama çabası içindedir. Örnekse, işçi pazarından alınmasına karar verilen işçilerle Puntila'nın kontrat yapması ve onlara kapora vermesinde ısrar eder, çünkü efendisi ayıldığında neler olacağını öngörebilmektedir. Nitekim daha sonra Puntila almaya karar verdiği işçileri kovar. Matti Eva ile olan ilişkisinde de son derece akıllıca davranmaktadır; Ataşeyle evlenmek istemiyen ve çiftlikten kaçma amacı güden Eva'nın ikiyüz Mark'lık borç isteğini, bu parayı daha sonra Puntila'dan geri alamayacağı gerekçesiyle geri çevirir ve Ataşeyle evlenmenin Eva için iyi olacağı yolunda onu ikna etmeye çalışır.⁽³⁴⁾ Matti açıkça işini ve cebini düşünmektedir. Ayrıca Eva'nın Matti ile evlenme düşüncesi, Matti açısından gerçekleşmesi olanaksız bir düştür. Matti'nin bu görüşü Puntila sarhoş olup, nişan günü Ataşeyi çiftlikten kovduğunda ve kızını Matti ile evlendirmeye karar verdiğinde kanıtlanır: herkesin gözü önünde gerçekleştirdikleri bir evlilik oyununda Eva

pes eder; (35) çünkü ikisinin yaşam biçimleri arasında çakışabilecek tek nokta yoktur. Nihayet Puntilla'nın sarhoş olduğu halde Surkkala'yı işten çıkarması, onu Matti'nin gözünde dayanılmaz kılar ve efendisini terketmeye karar verir; çünkü onun sarhoşken bulunduğu tüm dostluk girişimlerinin "suyla yağ hiçbir zaman karışamayacağından" (36) boş olduğunun ayrıntıdadır.

"...

Gün gelir, kölelerin sana sırt çevirir
İyi efendi bulurlar nasıl olsa tez zamanda
İş kendi kendilerinin efendisi olmalarında." (37)

dizeleri bir yandan Matti'nin değişen dünya görüşünün, diğer yandan Brecht'in amaçladığı toplum düzeninin göstergesidir.

Lessing'in yapıtlarında efendi-uşak motifi çerçevesinde eylemi ve davranışları daha çok kişilerin karakterleri, onların iç gerçekleri, bireysellikleri belirliyor, ortaya çıkan durumların kaynağı sosyal düzenden çok insan karakterine bağlanıyordu.

Büchner'in yapıtında ise genelde insan, özelde efendi-uşak kendi istençleri dışında bir dış güç tara-

fından yönetilen, özgür olamayan, edilgen birer araçtırlar, bu yüzden de eylemsizliğe sürüklenmekteydiler. Onları belirleyen bütünüyle bu bilinmeyen güçdü.

Brecht'de ise ikisinden de farklı bir insan ve toplum anlayışıyla karşılaşırız: Gerek Puntila, gerekse Matti'nin yapıp ettiklerini ne Lessing'de olduğu gibi onların karakterleri, ne de Büchner'deki gibi bilinmez bir güç değil, bütünüyle toplumsal koşullar, başka bir deyişle toplum düzeni ve bu düzen içinde bulundukları konum belirlemektedir. Onların ilişkileri ve bu ilişkinin biçimi, içinde yaşadıkları sistemin zorunlu bir sonucudur. Düzen değiştiğinde ilişkiler de değişecektir. Ama düzenin değişmesi için de ezilen ve sömürülen kesimin, yani emekçi sınıfının içinde yaşadıkları toplumsal düzene eleştirel ve dönüştürücü bir tavır alması zorunludur.

Bu bağlamda Puntila'nın kişiliğini, içinde yaşadığı düzene bağlı olarak ortaya çıkan iyilik-kötülük çatışması belirler. Puntila iyi insan olma çabası içinde olsa da, kendi sınıfının dışındaki kişilerle dostluklar kurmaya kalksa da, toplumsal konumu yüzünden, efendi olma niteliğini taşıdığından, başka

bir deyişle sınıfsal çıkarları adına ister istemez kötülüğe ödün vermek zorundadır. Düzenin sonucunda aynı Sezuan'ın iyi insanı Shen Te gibi bütünlüğünü yitirmiş, parçalanarak kişilik bölünmesine uğramış, çelişkili bir kişiliğin temsilcisidir Puntila; onun yakalandığı hastalık toplumsal bir usyarılımdır. Ne kadar iyi olmaya çalışsa da bu boş bir çabadır; çünkü önemli olan tek tek bireylerin iyi olma çabaları değil, insanca ve hakça bir düzenin gerçekleştirilmesidir. Yapıtta bu görüşe Matti'nin son sözleri sahip çıkmaktadır.

Matti'nin de davranışları, Puntila'nın haksızlıklarına boyun eğişi onun kişiliksiz ya da zayıf olmasından kaynaklanmaz; onun Puntila'ya karşı tutumunun bütünüyle maddi bir temeli vardır: işini yitirmemek ve geçimini sağlayabilmek. Ama Matti tüm gerçekçiliğine karşın Puntila'ya bağlandığı halde, oyunun sonunda onun ikiyüzlülüğüne dayanamaz hale gelir; ancak kendi karşıtı (efendilik) ortadan kaldırıldığında, kendisinin içinde bulunduğu konumun, yani uşaklığın da yok olacağı bilinci içinde Puntila'yı terkeder.

Brecht'in yapıtında efendi-uşak karşıtlığı salt

Matti ve Puntila ile sınırlı değildir. Yapıtta dünya ikiye bölünmüştür adeta: Bir yanda maddi zenginliği elinde bulunduran, egemen, ezen ve sömüren gücün temsilcileri Puntila, kızı Eva, Eva'nın nişanlısı Ataşe, Puntila'nın dostları Yargıç, Avukat, Papaz ve karısı bulunmakta, onların karşısında ise yoksul, ezilen, sömürülen emekçi sınıfının temsilcileri Matti, Kurgela'lı kadınlar, işçi pazarındaki işçiler, Surkka-la ve çocukları, ahçı Laina, hizmetçi Fina yer almaktadırlar. Oyuncuların tanıtımında kişiler bireyselliklerinden soyutlanarak tipikleştirilmiş, bu nedenle oyuncular özel isimler yerine çoğu kez belli bir kesimin temsilcileri olan Ataşe, Yargıç, Avukat, İşçi, Ahçı gibi meslek gruplarıyla donatılmışlardır. Bu bağlamda efendi-uşak ilişkisi motifi oyunun bütününe yayılmakta ve özü, Brecht'in diğer oyunlarında olduğu gibi sınıf karşıtlığı anlamında ezen-ezilen, sömüren-sömürülen karşıtlığı oluşturmaktadır. Bu sorun Kurgela'lı kadınların yer aldıkları "Fin Öyküleri" sahnesinde⁽³⁸⁾ özellikle yoğun olarak ortaya çıkar. Kurgela'lı kadınlar öykülerinde hep kendileri ve kendileri gibi olanlarla, içinde Puntila ve dostlarının da yer aldığı diğerlerinden söz etmektedirler. Anlatılan tüm öykülerde birileri diğerlerini sınıfsal çıkarların korunması uğruna ezmekte ve sö-

mürmektedir.

Yapıtın sonunda Brecht düzenin beraberinde getirdiği çelişkilerin ve çarpıklıkların ortadan kalkmasına ilişkin hazır bir çözüm sunmasa da, izleyici ya da okura Matti'nin son sözleri aracılığıyla kendi dünya görüşüne uygun ipuçlarını vermektedir.

Brecht "Bay Puntila ve Uşağı Matti"den (1940) önce yazdığı öğretici oyunlarından biri olan "Kural ile Kuraldışı"nda (1930) yine aynı sorunu işler. Oyun oyuncuların şu sözleriyle başlar:

"Bir yolculuğun öyküsünü
anlatacağız birazdan size. Bir sömüren
ve iki sömürülen katılmaktalar ona.
Bakın adamakıllı bu kişilerin davranışına:
Garip olmasa da garip
olağan olsa da açıklanamaz
kural olsa da anlaşılmaz gelsin o size.
Görünüşte basit, en küçük eyleme bile
kuşkuyla bakın! Kaçınılmaz olup olmadığını
araştırın onun
Alışılmışın özellikle de!
Israrla rica ediyoruz,
olağan gelmesin hep olup bitenler size!
..."(39)

Burada da "Bay Puntila ve Uşağı Matti"de olduğu gibi, hatta onda olduğundan daha belirgin bir biçimde oyunun özü, yani sömüren-sömürülen izleği ve izleyicilerin oyunu hangi gözle izlemeleri gerektiği daha baştan verilmektedir. Oyun kişileri yine özel isimlerle değil, temsil ettikleri meslek gruplarıyla çıkarlar ortaya.

Tüccar Karl Langmann yanında bir rehber ve yükünü taşıyan bir hamal olduğu halde iş için Urga kentine gitmektedir. Ardında rakipleri vardır. Kim önce giderse kazanan o olacaktır. Tüccar ikisinin de daha hızlı olmaları için acımasızca davranmaktadır. Jahi çölüne girmeden önce diğer rakiplerden evvel vardıkları son durakta tüccar rehberi hamalın ondan nefret ettiği, çünkü kendisinin hamaldan üstün olduğu yolunda uyarır ve ona hamaldan uzak durmasını söyler.⁽⁴⁰⁾ Ama rehber tüccarın dediklerini yerine getirmeyince, onu sudan nedenlerle işten atar. Rehber ayrılmadan önce gerekli olur düşüncesiyle matarasını hamala verir. Tüccar yol boyunca, kendisine zarar verebileceğini düşünerek hamaldan kuşkulanıp durur. Sularının yükseldiği Mir nehrine geldiklerinde hamal yüzme bilmediğini söyler, ama tüccar onu silah zoruyla suya sokar.⁽⁴¹⁾ Nehri geçmeyi başarsa

da bir kolu kırılır hamalın. Bir süre sonra tüccar içme sularının bittiğini söyler, oysa yedekte içecek suyu vardır. Ama bu arada hamalın yanında da rehberin verdiği su bulunmaktadır. Hamal daha sonra başına iş açılacağından korktuğu için suyu tüccara vermeye karar verir. Aynı anda tüccar da yedeğinde bulunan suyu gizli gizli içmektedir. Ansızın, suyu vermek için karşısında dikilen hamalı görünce, onun kendisini içerken gördüğü ve saldıracığı sanısına kapılarak hamalı silahıyla öldürür. Oysa hamalın amacı yalnızca yanında bulunan şişeyi tüccara vermek- tir. Hamalın karısının şikayeti üzerine tüccar yargılanmak üzere mahkemeye çıkar ve sonuçta suçsuz bulunarak serbest bırakılır.

Burada da tüccar Karl Langmann Puntila gibi düzenin yarattığı acımasız, yalnızca kar peşinde koşan ve insanları bu uğurda ezen, sömüren, onları yalnızca araç olarak gören, neredeyse 'yaşamak için öldür' gibi orman yasalarına uyan bir efendi tipidir. Ona göre "Tanrı iyi ki efendi ve köleyi yaratmıştır!"⁽⁴²⁾ Düzenin de kendisi adına çalıştığının bilincindedir tüccar. Karl Langmann yapıtın ikinci sahnesinde rehber ve hamal için düşündüklerini şöyle dile getirir:

"Tüccar ... Yerde sürünen ağıllık ayak takımı bunlar. Tabii bir şey söyleme yüreklilikleri yok; çünkü Tanrı'ya şükür ki hala düzeni sağlayan bir polis teşkilatı var." (43)

Bu sözler Puntila'nın ayık olduğu ve dara düştüğü samanlarda çevresindekileri polis çağırma tehditleriyle nasıl sindirdiğini anımsatmaktadır. Tüccar da Puntila'nın ayık olduğu samanlardaki gibi emekçilerin kendisine düşman olduklarını, onu ortadan kaldırmak istedikleri kuşkusunu taşımaktadır hep. Bu nedenle de sürekli savunma durumundadır.

Tüccar mahkeme sonucunda da suçsuz bulunur; çünkü yargıçlara göre tüccar ve hamal ayrı sınıfın üyesidirler; tüccar yol boyunca hamala acı çektirdiği mahkemede yargıçlar bu gerçeğin ortaya çıkması için ellerinden geleni yaparlar- için hamal kendisinden nefret etmektedir kuşkusuz; bu nedenle de çevrede hiç kimsenin bulunmadığı, bomboş bir gölde hamalın efendisini içme suyunu almak için tehdit etmesi ve buna karşılık tüccarın kendini korumak için onu öldürmesi hiç de akıldışı değildir. Kural göze göz, dişe diş olmaktadır. Kuraldışı, başka bir deyişle insanlığa yakışır olansa yenik düşmeye yargılıdır.

Burada, insan davranışlarını düzenlemek için konulan bir kurallar dizgesi olarak hukuk da egemen sınıfın varlığını sürdürmesi ve çıkarlarını koruması için bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Oysa verilen yargının gerçekte hiçbir ilgisi yoktur. Hamalın tek amacı bir an önce Urga'ya varabilmektir, çünkü orada dinlenebilecek, parasını alacak ve karısıyla çocuğunu görebilecektir. O da Matti gibi işini yitirmemek uğruna tüccarın tüm acımasızlıklarına katlanır, ama bunun bedelini yaşamıyla öder.

İki oyunda da görüldüğü gibi Brecht için efendi-uşak ilişkisi bir sınıf sorunudur. Ama bu sorun yine onun için aşılamaz değildir; dünya değiştirilebilir olduğuna ve değiştirilmesi gerektiğine göre efendiliğin ortadan kaldırıldığı yerde, onun varoluş nedeni ve karşıtı olan uşaklık/kölelik de ortadan kalkacaktır.

MARTİN WALSER

"Bay Krott'un Ölümsüzlüğü"

Walter "Hay Krott'un Ölümlülüğü"nde efendi-
lık ilişkisini Brecht gibi sınıfsal anlamda ele alarak
ancak onun serüven yaklaşımları ve başka açıları Brecht'ten
kenden oldukça farklıdır.

Yaslı kapitalist Fritz Krott karısı Rirchen ve
balıca -aynı zamanda da sevgilisi- Maralda ile Ek-
seleier adlı bir dag otelinin terasında tekerlekli
işkemlelerde kışkırtılmakla yaşamaktadır. Krott
"Gaban Duası"(44) monologunda temsil ettiği sınıftan
ve düzenin artık zamanını doldurduğunu itiraf e-
der ve bu nedenle de kendisi ile hesaplaşacak ve
düzeni değiştirecek birinin gelmesi için yakarır.
Ancak öldürülmek istemesine karşın, yaşamını sona
erdirecek kişi bir türlü gelmemektedir. Oyun süre-
since Krott'un bu isteği devam eder. Buna karşılık
Krott'lara hizmet eden uşak Ludwig Grubel elden ayak-
tan düşmüş olan Krott'un yaşamını sürdürmesi için e-
linden geleni yapmakta, çünkü kendi güvenliğini ve
mesleğini sürdürebilmesini Krott'un yaşamaya devam
etmesi koşuluna bağlamaktadır. Ludwig'in karısı Ro-
sa ogulları Hansi'nin babasından daha iyi bir mes-
leğe sahip olmasını arzuladığı, onu sürekli okuma-
ya yönelttiği halde, Ludwig Hansi için uşaklığın di-
ğindeki her türlü mesleği tehlikeli bulmaktadır.

Hansi ise anne ve babasının değişik etkilemeleri karşısında meslek seçimi konusunda kararsızdır. Krott, Ludwig ve Hansi'nin kendisini öldürcekleri umuduyla onları servetine ortak etmek ister. Ancak bu istek Ludwig tarafından geri çevrilir; çünkü o yerinden memnundur ve güvencilikte olduğu inancındadır. Krott bu kez de öldürölme umudunu, kendisini ziyarete gelen Güney Amerika temsilcisi Selzhammer ve sendika temsilcisi Strick'e bağlar. Ludwig ve Hansi'ye Selzhammer'den onu aşağılayarak söz eder. Onların, Selzhammer için söylediklerini kendisine iletceklerini ummaktadır. Krott'un amacı Selzhammer'i kendisini öldürmesi için kışkırtmaktır. Ancak Selzhammer kendisi için söylenenleri duyduğunda intihar eder. Krott'a ait bir firmanın düzenlediği gezide memurlar için mavi, işçiler içinse kırmızı balonlar üretildiğini, oysa işçilerin böyle bir davranışı hak etmediklerini açıklamak ve kırmızı balonlar konusunda şikayette bulunmak üzere otele gelen sendika temsilcisi Strick'e kendisini öldürmesi için bir tabanca bile verir Krott. Oysa Strick bir yanlış anlama sonucu, Krott'un ona intihar etmesi için silah verdiğini sanarak paniğe kapılır. Krott'un umutları bir kez daha suya düşmüştür. Rosa oyunun sonunda Hansi'nin Ludwig'in oğlu olmadığını, onun soylu bir müzisyen

yenden olduğunu, bu nedenle oğlunda büyük bir müzik yeteneğinin bulunduğunu kocasına söyleyerek, Hansi ile otelden ayrılma kararını açıklar. Ama Hansi otelde kalmayı ve uşaklık mesleğini sürdürmeyi seçer. Oyun güneşin doğuşu ile başlamıştır, yine ertesi gün güneşin doğuşu ile son bulur. Başlangıç durumu -Ludwig'in Krott'lara sabah kahvaltısı götürmesi- yapının sonunda yinelenir.

Brecht'in "Bay Puntila ve Uşağı Matti"siyle karşılaştırıldığında efendi tiplerinin, Puntila ile Krott'un bütünüyle zıt özellikler taşıdığını görürüz. Puntila bir yönüyle çıkarları adına ne kadar düzeni devam ettirmeye çalışan, yerini yitirmekten korkan, işçilerine ödün vermekten kaçınan bir efendi tipiye, Krott da o kadar zamanın dolduğuna, ölmesi ve yeni bir düzenin başlaması gerektiğine inanan bir efendi tipidir. Sendika temsilcisi Strick'e şöyle der Krott:

"Krott iskemlesinden fırlar: Protesto ediyorum. Sizin bir misyonunuz var Bay Strick. Zamanı geldiğinde dinazorlar öldüler (.....) Havayı, sizin olan havayı soluyorum Bay Strick, soluduğum sizin havanız, sizden çaldığım hava." (45)

Ama Krott'un öldürölmek için giriştiği tüm çabalar boşa çıkar. Bu ölüm isteğinin yanı sıra Krott, her kendini kötü hissedişinde doktor çağırılması için haykırmakta, sonra da bu yaptığını zayıflık olarak nitelendirmektedir. (46)

Buna karşılık Ludwig, başlangıçta Matti'nin olduğu gibi fırsatçı, kurnaz, kendi çıkarlarını korumaktan yana bir uşak tipidir. Efendisinin günlük bedensel ve ruhsal gereksinimlerini özenle karşılar o; bir yandan ona ölmemesi için gereken besin maddelerini verirken, diğer yandan da onu sürekli pohpolayarak her türlü ölüm tehlikesinden uzak tutmaya çalışır; Krott'un heyecanlanmaması için Strick ve Selzhammer'in onun yanına girmelerini bile engeller. (47) Zenginlerin uşaklığını yapmak Ludwig'e göre bu tehlikeli dünyada en güvenilir meslektir. Bu nedenle Hansi'yi de uşak olması için sürekli ikna etmeye çalışır:

*Ludwig ... Bak, uşak nasıldır? Halılar üstünde yürür uşak. Uşağın bastığı yer sağlamdır, orada bomba patlamaz. Neden buraya Exzelsior'a geliyorlar? Kesesine güvenen cerrahlar, yöneticiler, uzmanlar. Bir dağ otelinin olduğu yerde pislik yoktur. Aşağıda ne olduğu hiç fark etmez... (48)

Yaşamında kesin bir oportunizmin egemen olduğu Ludwig daha sonra Hansi'nin kendi oğlu olmadığını öğrendiği halde, onun müsiyen olmak yerine yanında kalması ve uşak olmasında ısrar eder. Brecht'in Matti'si başlangıçta Ludwig ile benzer özellikler taşıdığı halde oyunun sonunda tutumunu değiştirmesine karşın, Ludwig aynı rolü baştan sona sürdürür. Hatta Hansi de oyunun sonunda Ludwig gibi uşaklığı seçer.

Grübel (Ludwig/Rosa/Hansi) ve Krott (Fritz/Elfchen/Mafalda) aileleri arasında bir ara sınıf oluşturan Strick ve Selzhammer'in de Krott karşısındaki tutumları Ludwig'den farklı değildir, onları da belirleyen güçlü bir oportunizmdir. İkisi de var olan düzenin sürmesinden yanadırlar, bu nedendir ki, Selzhammer Krott'un işlerini başarıyla sonuçlandırmış olmaktan büyük bir mutluluk duyarken, sendika temsilcisi Strick de işçilerin kırmızı balonları hak etmediklerini öne sürer.

Waller'de Brecht'in aksine güçsüzün güçlüden yakınmadığını, ona karşı tavrını değiştirmeye niyeti olmadığını, çünkü durumundan hoşnut olduğunu görmekteyiz. Yapıtta, Brecht ile karşılaştırıldığında, efendi-uşak ilişkisini içeren sınıfsal karşıtlık

yer değiştirmiştir neredeyse: gerçekte sömüren sömürülüyor, smrlense sömürüyor gibi görünmektedir. Walser, Brecht'de tanık olduğumuz toplum eleştirisi ve sınıf karşıtlığını bambaşka bir açıdan ele almak-tadır. Onun gönderme yaptığı toplumsal düzen 20. yüz-yılın ikinci yarısından başlayarak oluşan ağdaş t-ketici refah toplumudur. Yazar simgesel bir anlatım-la eleştirdiği bu düzenin yapısını görünür kılmak i-in dört zümreden oluşan bir model geliştirir: Krott'lar en st zümreyi oluşturan sermaye sahiplerini, ay-nı zamanda da kapitalizmi, Selzhammer ve Strick orta sınıfı, Grbel ailesi orta sınıfın bir altını, Krott'ların eğlenmeleri ğruna yaşamlarını yitiren dağcı-lar Sepp ve Hias ise en alt sınıfı temsil ederler. Walser bu modelle içinde yaşadığı topluma bir tanı koymaya, düzenin yozlaşmış hastalıklı yönlerini gs-termeye çalışır. Ancak bu tanı, doktorun iyileşme u-mudu olmayan bir hastalığa koyduğu tanıya benzemek-tedir neredeyse. Hastalığı iyileştirmek gibi, var o-lan koşullarda sağlıklı bir topluma ulaşmanın da o-lanağı yoktur. Gerçekten Selzhammer, Strick ve Lud-wig kendilerinden bekleneni yapma yetisine sahip ol-mayan, daha da ötesi yapmak istemeyen, değiştirilme-si gereken bir dünyaya, Krott'ların içi boş, anlam-sız dünyasına el sürmeyen tiplerdir. Bu da eski ve

çürümüş olanın utkusu anlamına gelmektedir. Son sah-
nede Mafalda'nın "Elfchen sevinebilirsin, herşey es-
kisi gibi kalıyor"(49) sözleri onun salt Krott ve
Elfchen ile olan kişisel ilişkisini değil, toplum-
sal koşulların değişmezliğini de imler aynı zamanda.
Bu noktada Walser toplum ve insan anlayışına koştur
olarak, yapıtta dönüştürücü gücü devindirmeyenleri
-başta Ludwig olmak üzere Strick ve Selzhammer'i-
haklı çıkarmamakta, aksine onları eleştirip yargı-
lamaktadır. Eskinin, var olan düzenin devam etmesi
sorumluluğunu Krott'lar taşımazlar. Krott zamanının
dolduğu inancı içinde birinin kendisini öldürmesini
beklemektedir. Buna karşılık sömürülen sınıf, kendi
çıkarları var olan düzenle çalıştığı halde, bu dü-
zeni benimseyerek yaşatmaya devam eder. Onların dü-
zene karşı aldıkları benimseyici tavır, kurulu sis-
temi devam ettiren biricik itici güçtür. İşte bu
tutum, Krott'un, başka bir deyişle kapitalist siste-
min neden yaşamaya devam ettiğini ve edeceğini gös-
terir. Walser'e göre de, Brecht'de olduğu gibi, top-
lumun değişmesi gerekmektedir; ancak bu düzen de-
ğişikliği gerçekleşmemektedir. Walser'in bir yandan
düzene başkaldırısı, öte yandan gereken değişimin
gerçekleşmemesi karşısında karamsar bir geri çekili-
şe yönelmesi yapıta da açıkça yansımakta ve onu be-

lirlemektedir. Bu bağlamda onun yapıtlarında küçük adam sömürü karşısında karşıt bir güç oluşturmamaktadır. Walser'in bir diğer yapıtı "Küçük Bir Gezinti"de ("Der Abstecher") yine aynı durum söz konusudur. Puntila gibi dostça bir tavra yönelme çabasında olan egemen güç Hubert'in karşısında şoförü Berthold, Matti gibi sınıfının bilincinde bir emekçi değil, kafası çalışmayan bir budaladır. Walser'e göre 20. yüzyılın tüketim toplumunda emekçi sınıfın durumu da böyledir: sınıf bilinci ve savaşımlı politik sahneden çekilmiştir.

Yapıttaki efendi-uşak ilişkisi motifinin duralılığı, değişmezliği biçime de yansımaktadır. Yapıtta gösterilen belli bir olay dizisi değil, türlü grotesk ve absurd diyaloglarla sürüp giden, örneğin Beckett'in "Godot'yu Beklerken" ya da "Son Oyun"unda olduğu gibi yinelenen sözler ve davranış biçimlerinin belirlediği belli bir durumdur.

Walser'de Brecht'in aksine hiçbir şeyin değişmediği ve değişmeyeceği saptamasıyla karşı karşıya kalıyoruz. Brecht'e göre düzenin değişmesi olanaklıydı; bu bağlamda efendi-uşak karşıtlığı emekçi sınıfın gücüyle ortadan kaldırılabilirdi. Walser'e

göre de düzen değiştirilebilir ve değiştirilmesi gereken bir yapıdır; ancak toplum onu değiştirecek gücü taşımamaktadır artık, bu nedenle de efendi-uyak karşıtlığı sürüp gidecektir. Brecht'de insan içinde yaşadığı toplumla çelişirken, Walser'de insan topluma uyum sağlamaktadır. Brecht'de ezilen sınıf ilerisi bir güç olarak ortaya çıkarken, Walser'de tutucu ve duraldır. Gerek Brecht'de, gerekse Walser'de efendi-uyak ilişkisi motifi bir sınıf sorunu olarak ortaya çıkar. Ancak Brecht bu sorun çerçevesinde geleceğe umutla bakarken, Walser'in bakış açısı karamsardır.

PETER HANDKE

"Vesayet Altındaki Vasi Olmak İstiyor"

Handke'nin "Vesayet Altındaki Vasi Olmak İstiyor" oyununu ele aldığımız diğer yapıtlardan ayıran en belirleyici özelliği sözsüz olmasıdır. Metin yalnızca sahnedeki eylem, olay, nesne ve kişileri betimlemektedir; ne diyalog ne de monolog söz konusudur. (50)

Oyunun başlangıcında sahne düzeni en ince ayrıntılarına kadar betimlenir, burada bir köy evi ve çevresinden söz edilmektedir. Bu dekor içinde Mündel (Vesayet Altındaki) evin önünde, bir taburenin üstünde oturmakta ve elma yemektedir. Az sonra sahneye giren Vormund (Vasi) Mündel'e öyle uzun bakar ki, Mündel giderek yavaşlayan yemesini sonunda keser. Bir sonraki sahne evin içinde geçmektedir, bu kez de evin iç düzeni betimlenir. Yapılan eylemlerde öncelik genellikle Vormund'undur; Örneğin oturulacaksa önce Vormund oturur, o bacaklarını uzattıktan sonra Mündel de bacaklarını uzatır vb. Vormund Mündel'i bakışlarıyla sürekli denetlemekte, Mündel de bu denetim altında ona hizmet etmektedir. Öte yandan Mündel bir çocuk gibi Vormund'un yaptıklarına öykünmektedir; Örneğin Vormund gazete okurken, kendisi de kitap okur gibi yapmakta, ama aslında kitabı karalayıp durmaktadır. Yine Vormund'un bakışları

durdurur onu. Mündel'in tüm eylemleri Vormund ile sınırlıdır; Vormund ona gözünü diktiğinde eylemlerine son verir Mündel. Kimileyin de Mündel Vormund'un yaptıklarının tersini yapar; Vormund koşarken o yürür, Vormund masanın üstüne çıktığında o iskemlenin üstüne çıkar vb. Bunların yanı sıra Mündel Vormund'a hizmet etmeye devam etmekte, onun oraya buraya attığı eşyaları toplamaktadır. Bir başka sahnede Mündel cebinden çıkardığı otları Vormund'un üstüne fırlatıp durur. Ama bu tepkisi bir sonuç vermez; bir sonraki sahnede Mündel'i burnu kanarken görürüz. Daha sonra Vormund Mündel'e havuç kesme makinasının nasıl kullanılacağını gösterir, o da Vormund'un gösterdiklerini yinelemeye çalışır. Son sahnede Mündel tek başına bir küvete su doldurmakta ve içine kum atmaktadır.

Görüldüğü gibi oyunda egemen güç belli davranış biçimlerini Mündel'e öğretmeye çalışan Vormund'dur. Mündel ise bir yandan ona hizmet etmekte, öte yandan da öykünmecilik yoluyla bir öğrenim süreci içindedir. Mündel Vormund'un kendisinden çok belli davranış kalıpları altında ezilmekte, yer yer onlardan kurtulmak için çabalasa da, girişimleri sonuçsuz kalmaktadır.

Handke'nin ele aldıkları oyunlarda da, Brecht ile birlikte giderek önemli yitirici de belli bir öykü birliğiyle sunuluyordu, başka bir deyişle bu görünüş, yani öykünün ardında yatmaktaydı.

Handke'de ise dil söz konusu olmadığı gibi, belli bir öyküden de söz etmek olanaksızdır. Bu anlamda oyun tiyatroyu neredeyse tüm fasilatlarından arındırıyor. İzleyici ya da okur için anlam görünüşü ardında değildir; algılananın ötesine uzanmaz; aksine göze görülenin kendisi önemlidir. Ös, Mündel ve Torwund'un sahnede söylediklerinden başka bir şey değildir. Bu da bize efendi-uşak, ezen-esilen, güçlü-güçsüz, yöneten-yönetilen karşıtlığını imlemekte, bu karşıtlığı, onun getirdiği davranış kalıplarını dolayısıyla göstermektedir. Sahnede görünen, görünenden başka bir anlam taşımaz. Handke efendi-uşak ilişkisi çerçevesinde günlük yaşamda her zaman karşılaşılan basit olayları, davranış biçimlerini soyutlanmayla yabancılaştırmakta, yani tiyatroyu dil, öykü, kişilerin bireyselliği, olay dizisi gibi öğelerden aratarak söz indirgenekte, izleyici ya da okura da kendi yaşamını keskin bir biçimde gözlemlemesi için etkin kalmaktadır. Handke'ye göre toplumda egemen olan insan ilişkilerinin biçimi ancak öykü

küden soyutlanarak görünür kılınabilir, çünkü öykü ya da konu biçimleri gizlemektedir. İnsanları belirleyen, onları belli bir rolü üstlenmeleri için zorlayan, önceden hazır veri ve ezici bir güç olarak var olan davranış kalıplarını efendi-uşak ilişkisi çerçevesinde sunmaktadır Handke.

Brecht, efendi-uşak ilişkisini kendi dünya görüşü çerçevesinde değerlendiriyor, bu ilişkinin çelişkilerini gösteriyor ve onların çözümünü olanaklı görerek dünyanın değiştirilmesi gerektiğine inanıyordu. Brecht'in sanatı ve dünya görüşü arasında sıkı bir bağlantı ve tutarlılık söz konusuydu. Handke'yi Brecht'den ayıran en belirleyici özellikse onun, sanatında belli bir dünya görüşüne bağımlı olmamasıdır. Ona göre sanat kendisinin dışında bir anlam taşımaz ve kavramsal olmaktan çok biçimdir. Bu bağlamda Handke Walser'e daha yakın gibi görünmektedir. Ama Walser'in yapıtında yine de efendi-uşak ilişkisi bağlamında, Brecht'in dünya görüşünden uzak olsa da, içinde yaşanan toplumu imleyen, onu simgesel bir anlatımla değerlendiren ve eleştiren bir bakış açısı vardı. Oysa Handke'de böyle bir değerlendirme söz konusu değildir; o yalnızca yabancılaşmış bir gözle gözlemlemekte, betimlemekte ve göstermektedir.

Kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle der Handke:

"Sanırım tiyatro ve toplum ilişkisi üzerine
söylenebilecek herşey boş laf. Ben daha çok
(.....) dünyanın nasıl görüldüğünün göste-
rilmesi gerektiğine inanıyorum..."(51)

Sonuç olarak Handke'de efendi-uşak ilişkisi ya-
pıtından soyutlanabilir bir motif olmaktan çok yapı-
tın kendisidir. Bu nedenle de yapıt toplum arasında
bir ilişki kuran yorumlara gitmek fazlaca bir anlam
taşımamaktadır.

Ele aldığımız yapıtlarda yazarlar anlaşılacağı gibi efendi-uşak ilişkisi motifi çerçevesinde kendi çağlarının gerçeğine belli bir açıdan ışık tutmakta ve bu gerçeğe hesaplaşmaktadırlar. Bir yandan çağ ve topluma göre motifin içeriği değişirken, öte yandan onu sunma biçimi de türlü değişikliklere uğramaktadır.

Lessing'in oyunlarında olası ve gerçeğe benzer bir olay dizisiyle karşılaştık hep. Gerek olaylar, gerekse tipler okur ya da izleyiciye yabancı, onları yadırgatacak nitelikte değil, aksine kendilerini onlara kaptırabilecekleri denli yakın ve canlıdırlar. Bu yüzden yapıtlardaki bütün karakterler gibi efendiler ve uşaklar da izleyici ya da okurda türlü duygular uyandırmakta, bu duygulanım ve özdeşleşme sürecinde de onların düşünsel yönleri kilitlenmektedir. Duyular ve duygulara seslenen sanat, yani tiyatro gerçekliğiyle yaşamın gerçekliği içiçedir adeta; efendi uşak tipleri de tüm canlılıklarıyla bu gerçekliğin bir parçasını oluşturmaktadırlar.

19. yüzyılda Büchner'de bu olgunun belli ölçüde değiştiğine tanık oluyoruz. "Leonce ve Lena"da gerçek yaşama benzer bir olay dizisi aktarılmaz yapıta. Nitekim Valerio ve Prens Leonce'nin davranışları, konuşmaları bütünüyle içinde yaşadığımız gerçekliğe uygun, akla yakın, bildik, tanıdık nitelikte değildir.

20. yüzyılda ise Brecht, Walser ve Handke'de olduğu gibi, duyguları devindiren bir tiyatro geleneğinden çok, düşünmeye çağıran bir tiyatro anlayışı ile karşılaşırız. Bu bağlamda yaşam gerçekliğinin bir parçası olan efendi-uşak ilişkisi olgusu da bildik, alışıldık bağlamından soyutlanarak ayrı bir gerçekliğin, tiyatro gerçekliğinin içine oturtulmaktadır. Soyutlamayla yabancılaştırılan, doğallığını ve olağanlığını yitiren motif duygulandırmaktan çok düşündürmektedir bizi. Böyle bir tiyatro anlayışı özdeşleşen, duygulanan okur ya da izleyicilerden çok, yapıtın gönderme alanlarını saptamaya çalışan, garip ve olağandışı olanın neyi imlediğini soran, yazınla ilgisi açısından salt tüketici değil, aynı zamanda da üretici bir alıcı kitlesini gerektirmektedir.

- (1) Michel de Montaigne, Denemeler, Cem Yayınevi, İstanbul 1982, S.331 (Çev: Sabahattin Eyüboğlu)
- (2) Gotthold Ephraim Lessing, Werke, Hoffmann und Campe, Hamburg 1969, S.206
- (3) Aynı yapıt, S.201
- (4) Aynı yapıt, S.213
- (5) Aynı yapıt, S.208
- (6) Aynı yapıt, S.225-227
- (7) Aynı yapıt, S.259
- (8) Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, C.H Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1953, Band II, S.109/110

"... Es gab in Deutschland dennoch verschieden mehr und minder gebildete, despotische und weniger despotische, aufgeklärte und zurückgebliebene, kunstliebende und bloss prunksüchtige Fürsten, es gab aber wohl keinen, der daran gezweifelt hätte, dass für einen gewöhnlichen Sterblichen der Sinn des Daseins darin bestehe, sich von ihnen beherrschen und aussaugen zu lassen. (.....) In der unmittelbaren Nähe des Hofes, unter dem Druck eines kleinlichen Staatsapparats, aber eines ebenso anspruchsvollen und verschwenderischen Fürsten, unter den Augen von weniger einflussreichen, doch ebenso unmensch-

lichen Beamten führt der Bürger in Deutschland eine noch beunruhigtere und bedrohlichere Existenz."

(9) Gotthold Ephraim Lessing, Werke, Hoffmann und Campe, Hamburg 1969, S.43

(10) Aynı yapıt, S.44

(11) Aynı yapıt, S.57

(12) Aynı yapıt, S.12/58

(13) Aynı yapıt, S.121-122

(14) Aynı yapıt, S.123

(15) Georg Büchner, Woyzeck/Leonce und Lena, Reclam, Stuttgart 1973, S.30

(16) Aynı yapıt, S.31

(17) Aynı yapıt, S.32/33

(18) Aynı yapıt, S.42

(19) Aynı yapıt, S.58

"Valerio Weiss ich's? (Er nimmt langsam hintereinander mehrere Masken ab.) Bin ich das? oder das? oder das? ..."

(20) Bertolt Brecht, Gesammelte Werke 4/Stücke 4,

Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, S.1611

(21) Aynı yapıt, S.1613

(22) Aynı yapıt, S.1614

"Puntila Was heisst: einen Menschen? Bist du ein Mensch? Vorhin hast du gesagt, du bist ein Chauffeur. Gelt, jetzt hab ich dich auf einem Widerspruch ertappt! Gib's zu! "

- (23) Aynı yapıt, S.1619
- (24) Aynı yapıt, S.1614
- (25) Aynı yapıt, S.1633/1634
- (26) Aynı yapıt, S.1637
- (27) Aynı yapıt, S.1639
- (28) Aynı yapıt, S.1640
- (29) Aynı yapıt, S.1646
- (30) Aynı yapıt, S.1655
- (31) Aynı yapıt, S.1670-1672
- (32) Aynı yapıt, S.1678-1682
- (33) Aynı yapıt, S.1702/1703
- (34) Aynı yapıt, S.1660/1661
- (35) Aynı yapıt, S.1686-1692
- (36) Aynı yapıt, S.1709
- (37) Aynı yapıt, S.1709

"...

's wird Zeit, dass deine Knechte dir den Rücken
kehren.

Den guten Herrn, den finden sie geschwind
Wenn sie erst ihre eignen Herren sind."

- (38) Aynı yapıt, S.1672-1676

- (39) Bertolt Brecht, Gesammelte Werke 2/Stücke 2,
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, S.793

"Wir berichten euch sogleich

Die Geschichte einer Reise. Ein Ausbeuter
Und zwei Ausgebeutete unternehmen sie.

Betrachtet genau das Verhalten dieser Leute:
Findet es befremdend, wenn auch nicht fremd
Unerklaerlich, wenn auch gewöhnlich
Unverstaendlich, wenn auch die Regel.
Selbst die kleinste Handlung, scheinbar einfach
Betrachtet mit Misstrauen! Untersucht, ob es
nötig ist

Besonders das Übliche!

Wir bitten euch ausdrücklich, findet

Das immerfort Vorkommende nicht natürlich!
..."

(40) Aynı yapıt, S.798

(41) Aynı yapıt, S.805/806

(42) Aynı yapıt, S.808

(43) Aynı yapıt, S.796/797

"Der Kaufmann ...Es ist ein niedriges Gesindel,
das am Boden klebt. Sie wagen na-
türlich nicht, etwas zu sagen,
denn es gibt ja Gott sei Dank
noch Polizei, die für Ordnung
sorgt. "

(44) Martin Walser, Gesammelte Stücke, Suhrkamp Ver-
lag, Frankfurt am Main 1971, S.158

(45) Aynı yapıt, S.205

"Krott springt auf von seinem Stuhl: Ich pro-
testiere. Sie haben eine Mission, Herr
Strick. Die Echsen durften sterben, als
es Zeit war. (.....) Die Luft, ich atme
ihre Luft, Herr Strick, das ist Ihre Luft,
die ich, die ich atme, die ich Ihnen
wegatme, Ihre Luft."

(46)Aynı yapıt, S.175

(47)Aynı yapıt, S.166

(48)Aynı yapıt, S.161

"Ludwig ... Schau, wie ist das mit dem Kellner? Auf Teppichen geht der Kellner. Wo der Kellner geht, zieht es nicht. Da explodiert keine Bombe. Warum kommen sie denn herauf ins Exzelsior? Chirurgen, Direktoren, Fachspezialisten, sobald sie sich's leisten können? In einem Berghotel, da gibt es kein Schlammassel. Egal was drunten passiert..."

(49)Aynı yapıt, S.206

"Elfchen, du kannst dich freuen, es bleibt alles beim alten."

(50)Peter Handke, Stücke 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973

(51)Michael Scharang (hrsg.), Über Peter Handke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, S.157

"Ich glaube, das ist alles Blabla, was man über das Verhaeltnis zwischen Theater und Gesellschaft sagen kann. Ich glaube eher, man sollte (.....) zeigen, wie die Welt aussehen sollte..."

KAYNAKÇA

BECKERMANN, Thomas (hrsg.), Über Martin Walser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970

GRIMMINGER, Rolf (hrsg.), Hansers Sozialgeschichte Der Deutschen Literatur, Band 3/Zweiter Teilband, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980

HAUSER, Arnold, Sozialgeschichte Der Kunst Und Literatur, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1953, Band II

HINCK, Walter, Die Dramaturgie Des Späten Brecht, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1959

İPŞİROĞLU, Zehra, Tiyatroda Devrim, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1988

METZLER, J.B, Deutsche Literaturgeschichte, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1979

MIXNER, Manfred, Peter Handke, Athenaeum Verlag, Kronberg 1977

SAYIN, Şârâ, Devrimci Dram Yazarı Georg Büchner,
İstanbul 1966

SCHARANG, Michael (hrsg.), Über Peter Handke, Suhr-
kamp Verlag, Frankfurt am Main 1972

WALSER Martin, Gesammelte Stücke, Suhrkamp Verlag,
Frankfurt am Main 1971

**ALMAN YAZININDA 18. YÜZYILDAN 20. YÜZYILA
EFENDİ-UŞAK İLİŞKİSİ MOTİFİ**

**LESSİNG
BÜCHNER
BRECHT
WALSER
HANDKE**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Yöneten : Doç. Dr. Zehra İPŞİROĞLU
Hazırlayan : Çağlar TANYERİ 86 - 835**

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YABANCI DİLLER EĞİTİM BÖLÜMÜ
ALMANCA ANABİLİM DALI**