

Dea Loher'in Seçilmiş Oyunlarında Birey-Toplum Çatışması (*)

Nalan SAKA (**)

Öz: Bu çalışmada çağdaş Alman oyun yazarlarından Dea Loher'in "Olga's Raum ve Leviathan" adlı oyunları analiz edilmiş, söz konusu oyunlardaki başkahramanların topluma dönük yaşadığı iç ve dış çatışmalar ortaya koyulmuştur. Her iki oyun da bireyi oluşturan toplum, toplumsal değerler, toplumdaki aksaklıklar ve buna yönelik iyileştirme çabalarını konu edinmesi bakımından ortak özellikler taşımaktadır. Bu sebepten ötürü "Toplumcu Gerçekçilik" (Sosyal Realizm) yöntemiyle konu irdelenmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra oyunların ortaya çıktığı tarihsel, toplumsal ve siyasal koşullar doğrultusunda hareket edilerek zaman zaman sosyolojik eleştiri yöntemine de başvurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Dea Loher, Olga's Raum, Leviathan, toplumcu gerçekçilik, birey-toplum çatışması, sosyolojik eleştiri.

The Conflict Between The Individual and The Society in Selected Plays Of Dea Loher

Abstract: In this study, the contemporary German playwright Dea Loher's plays "Olga's Room and Leviathan" have been analysed, the internal and external conflicts which the protagonists in these plays experienced in the society have been presented. Both plays have common characteristics in terms of the society, the social values, the disruptions in the society and the improvement efforts towards it. For this reason Social Realism method has been studied. In addition to this, sociological criticism method has also been applied from time to time in accordance with the historical, social and political conditions in which plays emerged.

Keywords: Dea Loher, Olga's Room, Leviathan, socialist realism, the conflict between the individual and the society, sociological criticism.

Makale Geliş Tarihi: 05.07.2018

Makale Kabul Tarihi: 10.06.2019

I. Giriş

Çağdaş Alman oyun yazarlarından Dea Loher'in oyunları birden fazla dile çevrilerek sahnelenmiş ve tüm dünyada büyük yankı uyandırmıştır. Tiyatro alanına kazandırdığı sayısız eserler ve aldığı ödüller bunun somut birer kanıtıdır. Genel itibarıyla oyunlarında şiddet, suç, işsizlik, toplumsal eşitsizlik, baskı, zulüm, yalnızlık, dışlanmışlık, yabancılaşma, ötekileşme gibi konulara ağırlık vermiştir. Tüm bunları ise toplumla bütünleşemeyen, aidiyet sorunu yaşayan figürler üzerinden anlatmayı yeğlemiştir. Bu açıdan bakıldığında yazarın kendine toplumsal bir varlık olarak rol biçtiği ve sanat toplum içindir anlayışını benimsediği göze çarpar. Toplum, sanat ve ideoloji üçgeninde

*) Bu çalışma "Dea Loher'in Olga's Raum, Leviathan ve Adam Geist Adlı Oyunlarında Birey-Toplum Çatışması" Adlı Doktora Tezinden üretilmiştir. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum 2018.

**) Arş. Gör. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü (e-posta: nsaka@pau.edu.tr)

hareket ettiğini söylemek mümkündür. Üç oyununda da anlattığı dönemin toplumsal gerçekliğini yansıtan figürler ortaya koyar. Dolayısıyla toplumcu-gerçekçi bir bakışa sahip olduğu ifade edilebilir. O halde Toplumcu Gerçekçilik nedir? Bu konuda en iyi ve anlaşılır bilgilere Berna Moran'ın "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri" adlı kitabında ulaşmak mümkündür:

Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat yansıtmadır. O halde diğer yansıtma kurumlarından nasıl ayrılır. Nasıl bir gerçekliktir yansıtılan ve nasıl yansıtılır? Daha önce gördük ki sanatı yansıtma olarak tanımlayanlar yansıtılan gerçeklikten farklı şeyler anlıyorlardı. Bazılarınca bu, yüzey gerçeklikti, bazılarınca insan tabiatının özü, bazılarınca idealleştirilmiş gerçeklik, yine bazılarınca toplumun günlük hayatıydı... Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır. (Moran, 1999: 53)

Moran'ın yaptığı açıklamalar doğrultusunda toplumcu gerçekçiliğin diğer yansıtma kuramlarından belli kriterlere göre ayrıldığı söylenebilir. Toplumcu gerçekçiler, "yansıtacağı alan, kitle, unsur, obje ve sınıflar açısından onlardan ayrılır." (Kolcu, 2011: 47) Yansıttıkları toplumsal gerçeklik, devrimci bir çizgide ilerler. İşçi sınıfının günlük hayatı yapıtlara konu edinir. Bu durumun ortaya çıkması hiç kuşkusuz "Marksistlerin yol haritası olan diyalektik materyalizmin bir sonucu ya da geldiği nokta ile açıklanabilir." (Kolcu, 2011: 74) Marksist kuramcı Gyorgy Lukacs'ın toplumcu gerçekçilik üzerine yaptığı açıklamalar büyük önem taşır. Moran da bunu dikkate alarak kitabında söz konusu kuramcının düşüncelerine yer verir: "Lukacs'a göre de sanat bir yansıtmadır ve yansıtma yöntemleri başlıca ikiye ayrılır: Gerçekçilik ve Doğalcılık. Bunlardan birincisi sosyal gerçekliği yansıtabilir, ikincisi yansıtamaz." (Moran, 1999: 55) Moran'ın aktarımları tüm bunlarla sınırlı kalmaz, söz konusu kuramcının yazara biçtiği rolü ise şu şekilde ifade eder: "Yazarın görevi toplumun belli bir dönemindeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihi güçleri, yani toplumun içyapısını ve dinamiğini kavramaktır." (Moran, 1999: 55) Kolcu da yukarıda sözü edilen düşünceye ek olarak şu tespitini dile getirir: "Ona göre yazar yaşadığı ya da anlattığı dönemin tarihsel panoramasını verecek tipler yaratmalıdır." (Kolcu, 2011: 79) Genel itibariyle yazarlar yapıtlarındaki toplumsal gerçekliği tipik kişiler, olaylar ve durumlar üzerinden yansıtma yoluna başvururlar. Yalnız Lukacs'ın tip diye tanımladığı şey diğerlerinden çok farklıdır. Bu farklılığı Moran şu şekilde dile getirir:

Neo-klasikler değişmez bir insan tabiatının var olduğuna inanıyor ve sanat eserinde bireysel, yöresel özelliklerin yeri olmadığı fikrini savunuyorlardı. Lukacs'ın estetiğinde kişinin tipik olması demek, kişinin en derin yanının toplumda mevcut nesnel güçler tarafından belirlenmiş olması demektir. (Moran, 1999: 55)

Yukarıda belirtilenlere göre Lukacs'ın tipik olarak nitelendirdiği kişiler, olaylar, durumlar, içinde bulunduğu zamanı en iyi şekilde temsil eden güçler anlamına gelir. Loher'in her iki oyununda (Olgas Raum ve Leviathan) kadın ve devrim konuları ön

planda yer alır. Kadınlar, toplumsal devrim için çalışırlar. Dolayısıyla burada sosyo-politik şartların yarattığı devrimci kişiler söz konusudur.

II. Olgas Raum

1992 yılında Hamburg'daki Ernst-Deutsch tiyatrosunda ilk kez sahnelenen oyunun, başkahramanı ve ana figürü Olga'dır. Geriye dönüşler ve diyaloglar eşliğinde oyun, yahudi komünistin yakalanışını, tutuklanışını ve katledilişini bize anlatır. Oyun, Olga'nın nasyonal sosyalistler tarafından tutuklanmasından sonra başlar ve Almanya'ya gönderildikten sonra gaz odasında ölüme terk edilmesiyle son bulur. (Haas, 2006: 95) Gaz odasındaki ölümüyle biten son, zaten kendisinin Ravensbrück'e gönderildiğinden bahsettiği ilk monologda ima edilir:

Olga: Ben Olga. Burası benim odam. Ravensbrück toplama kampında bir hücre. Ne kadar süredir buradayım? Ne kadar süre burada kalacağım bilmiyorum. Savaşın üçüncü yılını geçiriyoruz. Savaş devam ettiği sürece ben Olga burada kalacağım. Savaş uzun sürebilir (Loher 1994: 11).

Yukarıda ifade edilenlerden hareketle daha ilk monologtan seyircinin Olga'nın acı hikâyesine tanık olduğu söylenebilir. Peki ya tarihsel ve politik bir kişilik olarak hafızalarda yer edinen Olga Benario'nun gerçek hayatı hakkında neler bilinir? Bu soruya verilecek olan cevabı Haas'ın kitabında bulmak mümkündür:

Benario 1908 yılında Münih'de doğdu ve orada komünist propagandacılığı yaptı. KPD'nin gençlik kolu olan komünist gençlik topluluğunun merkez komitesinde mücadele etti. 17 yaşındayken Berlin'in işçi kesiminin yaşadığı Neukölln'e taşındı. Weimar cumhuriyeti döneminde oldukça güçlenen Nasyonalsosyalizm'e karşı protestolar düzenledi ve bununla birlikte Emperyalizm ve Sosyal demokrasi iktidarına karşı da mücadele etti...1935 yılının Kasım ayında hükümetin durumdan haberdar olmasıyla Naziler tarafından gerçekleştirilen bir terör eylemiyle isyan bastırıldı... Olga ise ilk olarak Lichtenburg daha sonra Ravensbrück oradan da Bernburg toplama kampına gönderildi. 1942 Nisan ayında Naziler tarafından gaz odalarında ölüme terk edildi. (Haas 2006: 94-95)

Yukarıdaki alıntıda Olga Benario'nun trajik hayatı üzerine bilgi sunulduğu apaçık ortadadır. Olga, ideolojisi uğruna savaşmaktan asla vazgeçmeyen bir kadın figürü olarak karşımıza çıkar. Ömrünü devrim planları yapmakla geçirmiştir. Loher'in oyununa dönecek olursak, Olga'nın Ravensbrück toplama kampında yaşadıkları oyuna konu edilmemiştir. 1935'de sürükleyerek götürülmesinden direkt Bernburg'taki ölümüne geçilmiştir. (Haas, 2006: 95) Haas'a göre oyundaki Olga figürü, basitçe bir kurban olarak sunulmaz. Olayı yansıtır yorumladığı için daha çok kaderinin onu sürüklediği yere gider. Brecht'in tarihselleştirme dediği şey, tarihsel gerçekleri hem şimdiye hem de geçmişe göre anlatmaktır. Olga figüründe her iki zaman dilimi kesişir. Oyun, tiyatrodaki seyirci hapisanedeki konuşmaları kolayca dinleyebilsin diye şimdiki zamana uyarlanır. Bununla birlikte geçmiş yakinen yaşanmış bir şey olarak görünür. Buna rağmen Loher tüm gerçekçilikten kaçınır: Episodik sahne yapısı, yabancılaştırma efektleri, monologlar

ve kendini aynada seyretmeler sahne yanılması yok eder ve olaylar estetik bir mesafeden sunulur. (Haas, 2006: 96) Bu bağlamda oyunda brechtien estetiğin izlerini görmeyi mümkün olduğu söylenebilir. Daha ilk monologta Loher sonu önceden bize söyler. Olga hemen başlangıçta Bernburg'daki ölümünden söz eder. Epik tiyatro ile arasındaki bağlantılara yeniden geri dönecek olursak bu konuda Haas'ın şu yorumları dikkat çekici niteliktedir: *"Brecht tiyatrosuna benzer şekilde Olga karakterinin yaşadığı çelişkiler ve durumların "nasıl"ı ortaya çıkartılır."* (Haas 2006: 96) Haas'ın yorumları bize Loher'in tıpkı Brecht gibi olayların nasıl ve neden gerçekleştiğine önem verdiğini gösterir. Haas bu durumu daha da açarak şu şekilde bir ifade kullanır: *"Brecht'te olduğu gibi dikkat olayların çıkış noktası üzerinde değil, ona sebep olan gelişmenin analiz edilmesindedir."* (Haas 2006: 97) Oyun, sekiz kısa sahne ve on monologdan oluşur. Her sahnenin bitiminde bir monolog karşımıza çıkar. Oyundaki karakterler ise şu şekildedir: Olga Benario, Filinto Müller, Genny, Ana Libre, gardiyan ve hasta bakıcı. Oyunun merkezinde Olga ve Filinto arasındaki çatışma yer alır. Filinto, gözünü kan bulamış, işkence yapan, zalim bir insandır. Olga'yı sorguya çekerek ve ona işkence ederek isteklerinden vazgeçirmeye çalışır. Olga ikinci monologda ondan şu şekilde söz eder:

Filinto Müller, beni sorguya çeken kişidir. Onu mümkün olduğunca kandırmak istiyorum. Hikâyelerle aklımı karıştırarak beni ele vermesin istiyorum. Fakat Filinto, hikâyeye dinlemek istemiyor. Ve de hiç hikâyeye anlatmıyor. Susmaya mecburum. Dikkat et. Korktuğunu ona gösterme. Geçmişimi, başımı, hayatımı ve kendimi kurtarıyorum. Korkuyorum. Ben kurban değilim. Sadece işkenceciye güvenme. İşkenceyle hiçbir şey ortaya çıkmaz. Hiçbir şey. Hiçbir söz. Sessizlik (Loher 1994: 18).

Yukarıda sözü edilen konuşmalardan Filinto'ya dair önemli bilgiler ediniyoruz. Aslında Filinto düşman tarafına kaçan kişiyi canlandırır. İsyancılar tarafından hükümet tarafına geçtiği söz edilir. Oyundaki olaylar, Olga'nın tutuklanma sürecinden Almanya'ya gönderilmesine kadarki zamanı içerir. Haas'a göre entelektüel bir kadının iki çeşit mücadelesi gösterilir. İlki anne ve eş olarak ikinci olarak oyunda Filinto'nun temsil ettiği nasyonal sosyalizm rejimine karşı verdiği mücadeledir. (Haas 2006: 97) Bir kadın ve yahudi olarak her iki anlamda bir kurbandır. Fakat oyunun ilerleyen bölümlerinde yazarın bu kalıp yargıyı kullanmayı tercih etmediğini görüyoruz. (Haas 2005: 214-215) Oyundaki diğer iki karakter olan Genny ve Ana isimli kadınlardır. Genny, Olga'nın kaldığı hücrede arkadaşındır. Romanyalıdır. 17 yaşında genç bir kızdır. Devrim yanlısı olmaktan suçlanır. Olga'nın hapisanede içini dökebileceği tek kişi Genny'dir. Zaman zaman ona geçmişinden bahseder. Olga'nın Genny'e anlattıkları ikili arasında geçen bir diyalogda şu şekilde karşımıza çıkar:

Olga: Berlin'le başlıyorum. Senden biraz daha yaşça büyüktüm ve Berlin'de otuyordum.

Genny: Yalnız mı?

Olga: Yalnız değil. Birlikte yaşadığım adamla, Otto Braun'la.

Genny: Onu seviyor muydun?

Olga: O zamanlar.

Genny: Devam et.

Olga: İkimiz de komünist parti için çalıştık. O parti yetkilisiydi. Ben de para kazanıyordum

Genny: Daktilocu olarak mı?

Olga: Sekreter olarak.

Genny: Peki ya tutuklanma, kurtuluş?

Olga: Düzenli olarak Neukölln'deki küçük bir meyhanede buluşuyorduk. İşçilerden, gösterilerden, grevlerden, protesto eylemlerinden konuşuyorduk (Loher 1994: 13).

Yukarıdaki diyalogda Olga ve Genny'in Otto Braun hakkındaki konuşmalarına tanık oluyoruz. Olga, geçmişine geri dönerek Otto Braun ile nasıl tanıştığını arkadaşı Genny'e anlatır. Özellikle Berlin'de beraber yaşadıklarından, komünist parti için çalıştıklarından, Otto Braun'un parti yetkilisi kendisinin ise sekreter olarak görev yaptığından ona bahseder. Devamında ise düzenli olarak Neukölln'deki küçük bir meyhanede buluştuklarını ve burada işçiler, gösteriler, grevler, protesto eylemleri üzerine konuştuklarını söyler. Daha sonra Genny ondan Luis Prestes'den bahsetmesini ister. Olga ise ona şu şekilde bir karşılık verir:

Olga: Rusya'da bir kış günü partimizin sekreteri Dimitri Manuilski beni yanına çağırdı. Hızlı ve sessizce, herhangi bir duygu ifadesi olmadan bana mücadele hakkındaki fikrimi sordu. Bu Güney Amerika halkının mücadelesi, direnişi anlamına geliyordu. Herhangi bir zaman geldiğinde yine evet derim, o zaman oradaydı- açıkçası doğru zaman olduğunu sanmıyordum ve beni Almanya'ya, Berlin'e geri gönderseydi, Hitler yanlılarının zafer naraları atan hayvan gibi kocaman ağızlarını tıkamaktan, ağızlarından çıkan kahverengi salyaları içinde onları boğmaktan müthiş keyif alırdım. Ama daha sonra Manuilski bana sormadı. Moskova'da sürgünde bulunan Prestes, Vargas hükümetinin diktatörlüğünü devirmek için Brezilya'ya geri dönmeye çağırıldı. Görev: Luis Carlos Prestes'e eşlik etmeli ve onun güvenliğini sağlamalıyım. Sekreter bana düşünmek için zaman veriyor (Loher 1994: 14).

Olga, Luis Prestes ile olan anılarını anlatmaya Rusya'dan başlar. Rusya'da bir kış günü partilerinin sekreteri Dimitri Manuilski'nin kendisini yanına çağırdığını ve mücadele hakkındaki görüşünü sorduğunu dile getirir. Buradaki mücadeleden kastedilen Güney Amerika'daki halk direnişidir. Marksist düşünür ve sosyolog Michael Löwy bu hareket üzerine düşüncelerini kitabında şu şekilde açıklar: *"1935 Brezilya ayaklanması Latin Amerika'da bir komünist partisi tarafından yürütülen devrimci çalışmaların hem sonuncusu, hem de komünist hareketi otuzlu yıllardan itibaren tarihinin büyük bir bölümü boyunca yönlendirecek sınıf ittifakları politikası doğrultusunda ilk adımdı."*

(Löwy 1998: 30) Bu bağlamda Loher'in oyununun arka planında bu ayaklanmanın önemli bir yeri vardır. Moskova'da sürgünde bulunan Prestes, Vargas hükümetini devirmek için Brezilya'ya geri dönmeye çağırılır. Olga'nın görevi ise Luis Carlos Prestes'e bu devrimde eşlik etmek ve onun güvenliğini sağlamaktır. Tüm bu planlardan sonra Olga ve Prestes birlikte Brezilya'ya giderler. Bu yolculuk onları birbirine yakınlaştırır ve sevgili olurlar. İkinci monologda ise devrim girişimlerinin başarısız olduğu konusunda açıklamalar yapıldığına tanık oluruz. Prestes ve Olga'nın tutuklandığından söz edilir. Ayrıca burada polis şefi olan Filinto Müller'den bahsedilir. Filinto ve Olga'nın konuşmalarından Olga'nın tutuklandığı sırada hamile olduğu anlaşılır:

Filinto: İddiaya göre hamilesin.

Olga: Evet, hamileyim.

Filinto: Gestapo senin hakkında bilgilendirildi. Hitler'in komünist ajanlara nasıl bir gözle baktığını biliyorsun, seni Yahudi. Her an iade edilmeni sağlayabilirim.

Olga: Prestes ile evliyim. Brezilya uyruğuna sahibim. Brezilyalı bir çocuğun annesi olacağım. Ülkenizin yasalarına göre beni iade edemezsiniz.

Filinto: Yalan söylüyorsun. Pasaportun sahte. Evlilik cüzdanınız yok. Sen bir fahişesin, Prestes kendini tatmin etmek için seni çamurdan çıkardı, sürtük. Hitler, her Yahudi'den bir Yahudi'nin kurban edilmesini, senden de bir kurban istiyor. Belki çocuğunu sadece alıp götürür ve yaşamana izin verir. Çocuğunu Bay Hitler'e feda etmen gerekecek. *Gülüyor* (Loher 1994: 19).

Olga ve Filinto arasında geçen diyalogda Adolf Hitler ve Yahudi Soykırımı'ndan bahsedilir. Geçmiş şimdiki zamana taşınarak yeniden canlandırılır. Holokost figürlerin perspektifinden sahneye taşınır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Filinto burada nazi rejiminin bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Hitler'in Yahudiler hakkındaki görüşlerini dile getirir. Olga'ya hakaret edici sözler sarf eder. Bu sahnede Olga'nın nazi rejimine ve işkenceye karşı olan direnişine dikkat çekilir. Öte yandan Filinto hangi tarafta durduğunu açıkça şu sözlerle belirtir: "*Güçlünün tarafındayım, evet hukukun tarafı için iktidarın tarafı için savaşıyorum. Zayıfların var olmaya hakkı yok. Yalnızca güçlü bir iradeye sahip olanın sözü geçer. Asla zayıflara ait olmayacağım. Bir kimse ait olduğu yeri bilmek zorundadır.*" (Loher 1994: 25) Filinto, Olga'yı bu sözleriyle kışkırtmak ister. Olga'yı çaresiz bırakmak niyetindedir. Olga ise Filinto ile geçen konuşmaların ardından şu düşüncelere kapılır: "*Kendime işkence ediyorum. Benimle yola çıkan herkese işkence ediyorum. Sonunda bizzat kendimi de dâhil ettim. Luis Prestes'ten başlayarak sonunda kendime ulaştım. Beynime işkence ediyorum. Beyin ölümü.*" (Loher 1994: 31) Artık Olga içinde bulunduğu durumdan kendini kurtarmak niyetindedir. Filinto'nun işkencelerine tahammül edemez. Kendiyle baş başa kalarak yaşadıklarını sorgular. Tüm bu olup bitenlerden kurtulmak adına çeşitli yollar dener. Beyin ölümüyle burada kastedilen bildiklerini söylememek ve kendini tüm düşüncelerden kurtarmaktır. *Pas de Diable II* başlıklı sahnede Olga taktik değiştirir. Filinto'ya karşı bir oyun oynar. Onlardan taraf

olmak istediğini dile getirir: “Hayır. Ben kurban değilim. Sana yardım edebilirim. Kendime yardım etmek istiyorum. Hapishaneye girip sorguya çekeceğim insanlar görüyorum. Şehrin sokaklarında dolaşırım ve içine girdiğim insan bedenleri ve kafaları görüyorum. Fail olacağım.” (Loher 1994: 32) Böylelikle Filinto’yu ele geçirebileceğine inanır. Filinto’ya çeşitli sorular sorarak hakkında bilgi sahibi olmak ister. Ayrıca bu sahnede Filinto’nun işkence yöntemleriyle ilgili detaylı bilgi verilir. Beşinci monologda ise Olga’nın işkence üzerine düşüncelerine tanık oluyoruz. Bu sahne ayrıca yabancılaştırma efektine bir örnek niteliğindedir:

Olga: İşkenceye karşı gösterilen direnç aslında işkencenin ta kendisidir. Hiçbir şey bilmemelisin, unutma ki bu hiçbir şey değildi. Neyin olduğunu unut. Hiçbir şey bilmediğine inanmaları gerekir, fakat her şeyi biliyorsun, hafızan sana hatırlatır. Unutmamak için bizzat sen belleğinde sakla. Yani unutmamasına unut da aklında kalmaya direnen anılarını unutma. İşkenceciyi en büyük anılarının ve sonsuz belleğinin içine yerleştirin, anlamsız zevkten yoksun olan her anınızda ortaya koyun, seyirciyle paylaşın (Loher 1994: 39).

Yukarıdaki monologda Olga’nın çelişkili düşünceler içerisinde olduğu göze çarpar. Bir taraftan işkenceye dayanabilmek için tüm hatırladıklarını hafızasından silme isteği, diğer taraftan hafızasını koruma içgüdüsünün ağır basması onun kafasını karıştırır. Bu noktada Loher, Olga’nın hatırlama ve unutma arasında bir iç bölünme yaşadığına dikkat çeker. (Haas, 2006: 100) Anlaşıldığı üzere Olga, işkenceci tarafından kötü muamele görmekten kurtulmak için geçmişini hafızasından silmek zorundadır. Altıncı monologda Olga gelecekle ilgili düşüncelerinden bahseder. Yaşadıklarının ileride tüm kadınlar tarafından hatırlanacağına inanır:

Öyleyse, günümüzde bir kadının neler yapacağını canlı kanıtı benim. Bir erkek, bir çocuk, bir kariyer-belki şöhret- her şey mümkündür. Bu yüzden umutluyum. Tüm kızlar, kadınlar ve anneler tarafından gelecekte hatırlanacağım. Bu benim oyundaki rolüm. Benim hakkımda biyografiler yazılacağı vakit, güzel, akıllı, yürekli, mantıklı ve cesur, dimdik ayakta duran bir kadın olacağım. Entelektüel kadınların var olmadığını en iyi kanıtı bunlar olacaktır. Onların akıllarıyla bağlantısını kesen saçlarıdır. Hikâyem şöyle: Gaz ile zehirlenerek öldürüleceğim. İnancım uğruna. Çocuğuma söylenecek şeylerin hepsi bu (Loher 1994: 45).

Yukarıdaki sahne bize Olga’nın yaşadıklarından pişman olmadığını ve umudunu kaybetmekten asla vazgeçmediğini gösterir. Olga, hayatının dönüm noktalarını ardına sıralar. İdeali uğruna ölümü göze alan bir kadının yaşam öyküsünün, tüm kadınların ilgisini çekeceğinden söz eder. Hayatı üzerine yazılar yazıldığında, kendisinden cesur, yürekli, akıllı bir kadın diye bahsedeceklerinden adeta emindir. Ayrıca bu monolog, seyircinin merak unsurunun kırılmasına hizmet eder. Seyirci sonu önceden öğrenir. Olga hikâyesinin nasıl biteceğini doğrudan söyler. Son olarak Olga, ileride çocuğuna tüm bu yaşadıklarının anlatılmasını ister. Oyunda Olga’nın kişisel kaderi üzerinden Holokost’a gönderme yapılır. Daha önce bu durum Genny ve Olga

arasında geçen konuşmalarda karşımıza çıkmıştı. Olga'nın direniş savaşı olarak yaşadıklarını heyecan verici ve romantik maceralarla dolu bir şekilde anlatması Genny tarafından tepkiyle karşılanır. Genny artık gerçekleri bilmek ister:

Hayır, artık seni dinlemek istemiyorum, sessiz ol, kimsin sen, beni cesaretlendirebileceğini mi düşünüyorsun, hikâyelerini bir daha dinlemek istemiyorum, her şeyi yalan söyledin, her şeyin yalan; sen bizden daha iyi değilsin, senin gibi olmak istemiyorum; ölmek istemiyorum, korkuyorum, korkuyorum ve sen, oynuyorsun, konuşuyorsun, Olga sana inanmıyorum, sana hiçbir şey olmadı, sana ve Luis'ine, o halde bizi neden tutukladılar, neden burada olmak zorundayım... (Loher 1994: 49)

Genny'in sözlerinden öfkeli olduğu açıkça anlaşılır. Olga'nın kendisine anlattıklarının gerçek olmadığına inanır. Onu yalan söylemekle suçlar. Onun gibi olmak istemediğini, ölmekten korktuğunu defalarca dile getirir. Haas, *Olga's Raum* ile tiyatronun bir bellek alanına dönüştüğünü ifade eder. Dramatik vurgunun kişisel belleğin üzerinde olduğuna dikkat çeker. Postmodern bir oyun olmadığına altını çizer. Oyunun pastiş, ironi, alıntı gibi postmodernizme özgü teknikler içermediğini vurgular. Daha çok Loher'in Olga Benario'nun kaderini bize sunduğunu ve bunu da brechtien teknikler kullanarak gerçekleştirdiğini belirtir. (Haas, 2006: 102) Olga'nın son monoloğunda hem hapsedilmenin zulmünü dile getiren hem de kendini yansıma yoluyla estetik bir mesafeye getiren sözleri dikkat çekicidir. Bununla birlikte Olga figürü bir yandan seyirciye yaklaşıyor, diğer yandan yabancılaştırma yoluyla onu uzaklaştırarak hayatının son dakikalarını şu şekilde anlatır:

Geldim.

Bernburg.

Yerin adını koyuyorum.

Ben Olga. Yalnızım.

Burası benim boş alanım.

Bir Oda.

Şimdiden gazın kokusunu alabiliyorum. Kokmadığımı söylüyorlar...

Nefes aldığım yerlerde deniz ve badem ağaçları var.

Denizi göreceğim için öyle sevindim ki...

Kolay olacak.

Boğazım tırmalanıyor.

Gözlerimi geniş bir o kadar geniş bir arazide açıyorum...

Yine nefes alıyorum (Loher 1994: 63).

Yukarıdaki sahnede Olga gaz odasında bırakılarak ölüme terk edilir. Olga'nın içinde bulunduğu durum seyirciye yabancılaştırma yoluyla anlatılır. Ayrıca Olga'nun ruhunun son ana dek direnmeye devam ettiği göze çarpar.

III. Leviathan

1993 yılında Hannover devlet tiyatrosunda ilk kez sahnelenen oyun, RAF örgütünün kurucu üyelerinden biri olan Ulrike Meinhof'un hikâyesinden yola çıkar. Loher'in oyununa verdiği başlık ise İngiliz filozof Thomas Hobbes'un 1651 yılında yayımladığı kitabıyla aynı adı taşır. Hatta Loher'in kitabının önsözünde Hobbes'un şu sözleri yer alır: “Sanat iledir ki, yapay bir insandan başka bir şey olmayan, Latince’de CIVITAS denilen, DEVLET adlı o büyük EJDERHA yaratılır; bu, doğal insanın korunması ve savunulması için tasarlanmış olup ondan daha büyük bir cesamete ve kudrete sahiptir.” (Hobbes 1992: 17)

Oyunu analiz etmeye geçmeden önce, oyunun arka planında duran Thomas Hobbes'un *Leviathan: Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti* adlı kitabından kısaca bahsetmenin bize fayda sağlayacağı kanısındayız. Çeşitli alanlarda birçok araştırmacının dikkatini çekmeyi başaran söz konusu yapıt bize Hobbes'un ideal devlet anlayışının temellerinden bahseder. Hobbes'a göre insan özü itibarıyla olumsuz davranışlar sergilemeye eğilimlidir. Bu sebepten ötürü toplumu oluşturan bireyler arasında sürekli çatışmalar, anlaşmazlıklar, kavgalar meydana gelir. Toplumsal yaşamda sıkça karşılaşılan bu durumu kontrol altında tutabilmek ve güvenli bir ortamda yaşayabilmek için bireyin aklını kullanıp toplumsal bir sözleşme yaparak bütün yetkilerini siyasi bir otoriteye devretmesinin gerekliliğinden söz edilir. Söz konusu durumu Bilgehan Emeklier, Hobbes'un o ünlü sözünden hareket ederek şu şekilde yorumlar:

Hobbes'un insan doğası anlayışına göre insanlar doğuştan kötü, bencil ve çıkarıcıdır. Doğası gereği her insanın bireysel çıkarları doğrultusunda hareket ettiğini belirten Hobbes, doğa halini “insan insanın kurdudur” (homo homini lupus) biçiminde tasvir ederek, toplum öncesi dönemi “herkesin herkesle savaştığı” (bellum omnium contra omnes) bir ortam olarak tasarlamaştır. Onun “savaş meydanı” kurgusunda belirtmek istediği nokta, fiili ve/veya eylemsel bir savaş durumu olmayıp, herhangi bir güvencenin bulunmadığı böylesine bir ortamda çarpışma ve/veya kavga olasılığının süreklilik arz etmesi ve insanların da bu ihtimalin farkında ve bilincinde olmasıdır. Bu şekildeki bir doğal yaşam döneminde her insan birbirini tehdit ya da tehlike olarak algılamakta ve herkes herkesi düşman biçiminde değerlendirmektedir. (Emeklier 2011: 105-106)

Hobbes'a göre insanlar hayatta kalmak için sürekli başkaları ile mücadele içerisine girmek zorunda kalır. Bu sebepten ötürü insanlar arasında çatışmayı önleyebilecek bir yapıya gereksinim duyulduğunu belirtir. Hobbes, insanlığın doğal durumu ile ilgili eşitlik ilkesinden yola çıkarak şunları söyler:

Eşitlikten güvensizlik doğar. Bu yetenek eşitliğinden, amaçlarımıza erişme umudunun eşitliği doğar. Bundan ötürü, iki kişi aynı anda sahip olamayacakları bir şeyi arzu ederse, birbirlerine düşman olurlar ve, esas olarak varlığını korumak ve bazen de sadece zevk almak olan amaçları uğruna, birbirlerini yok etmeye veya egemenlik altına almaya çalışırlar. (Hobbes 1992: 93)

İnsanın doğal ortamda sınırsız özgürlüklere sahip olması aslında herkes için bir tehdit haline gelir. Çünkü iki insan aynı anda aynı şeyi isterse bir tartışma çıkar. Herkes birbirine düşman olur ve kavga etmeye başlar. İşte ortaya çıkan bu kaos ortamının ve insanların birbirine karşı olan güvensizliğinin sebebini Hobbes, eşitlik durumuna bağlar. Doğal halde güvensiz bir ortamda yaşayan insanoğlu, varlığını sürdürebilmek için savaşmak durumundadır. Bu bağlamda Hobbes, “*güvensizlikten savaş doğar*” (Hobbes 1992: 93) ifadesini kullanır. Ona göre “*insan doğasında üç temel kavga nedeni buluyoruz. Birincisi, rekabet; ikincisi, güvensizlik; üçüncüsü de şan ve şeref.*” (Hobbes 1992: 94) Görüldüğü üzere insan rekabet, güvensizlik, şan ve şeref olmak üzere üç sebepten ötürü savaşır. Bu savaşın egemen ve otoriter bir güç ortaya çıkana kadar devam edeceğinin altını şu şekilde çizer: “*Devlet olmadıkça, herkes herkese karşı daima savaş halindedir. Buradan şu açıkça görülür ki, insanlar hepsini birden korku altında tutacak genel bir güç olmadan yaşadıkları vakit, savaş denilen o durumun içindedirler; ve bu savaş herkesin herkese karşı savaşdır.*” (Hobbes 1992: 94) İnsanların huzur ve güven içinde yaşamalarını sağlayacak otoriter güç ise devlettir. Herkesin herkese düşman olduğu bir savaş durumunun ahlaki sonuçlarını ise Hobbes şu şekilde açıklar:

Böyle bir savaşta hiçbir şey adalete aykırı değildir. Bu herkesin herkese karşı savaşının bir sonucu da, böyle bir savaşta hiçbir şeyin adalete aykırı olamayacağıdır. Orada, doğru ve yanlış, adalet ve adaletsizlik kavramlarına yer yoktur. Genel bir gücün olmadığı yerde, yasa yoktur; yasa olmayan yerde de, adaletsizlik yoktur. Cebir ve hile savaşta en büyük iki erdemdir... Herkesin herkese karşı savaşının bir başka sonucu; mülkiyetin, egemenliğin *benim ve senin* ayrımının bulunmaması; sadece herkesin eline geçirebildiği şeye, onu elinde tutabildiği sürece sahip olmasıdır. (Hobbes 1992: 96)

Yukarıda belirtildiği üzere hayatta kalabilmek için savaşan ve sadece kendini düşünen insanoğlu için hiçbir şey adalete ters düşmez. İnsanın en doğal hakkı olan canını koruma isteği onu her şeyi göze alma durumuna getirecek ve ahlaki değerlere karşı gelmeye sevk edecektir. Doğal savaş ortamında doğru ve yanlış, adalet ve adaletsizlik gibi kavramlara öncelik verilmez. İnsanlar üzerinde yaptırım gücüne sahip bir kurum var olmadığı sürece ahlakın uygulamaya girmesi mümkün değildir. Bu bağlamda savaşın erdemi zorbalık ve hile olarak tanımlanır. Öte yandan bir başka ahlaki sonuç ise insanın her şeye sahip olma arzusundan ileri gelir ve gözünü başkalarının sahip olduklarına diker. İnsanın doğa tarafından sürüklendiği bu kötü durumu Hobbes bu şekilde açıklamaya çalışır. Hobbes’un kitabının genel içeriği ilgili yaptığımız açıklamalardan sonra oyunun geçtiği döneme kısaca bir göz atmanın bize fayda sağlayacağını düşünüyoruz.

Loher *Leviathan* adlı oyununda devrimci ruhun zirveye tırmandığı bir yıl olarak kabul edilen 1968'in en tanınmış savaştığı figürlerinden Ulrike Meinhof'u ele alarak o dönemde yaşananları tartışmaya açar. Söz konusu yılı özgün kılan özellikleri ise Amerikalı gazeteci ve yazar Mark Kurlansky şu şekilde açıklar:

1968'i kendine özgü kılan taraf, insanların birbirinden çok ayrı meseleler için ayaklanması ve ortak bir başkaldırı arzuları, bunu nasıl yapacaklarına dair fikirleri olması, kurulu düzene yabancılaşmaları ve her türlü otoriterliğe karşı derin bir nefret duymalarıydı. Nerede komünizm varsa komünizme; nerede kapitalizm varsa kapitalizme başkaldırıyorlardı. İsyancılar çoğu kurumu, siyasi lider ve partiyi reddediyordu. (Kurlansky 2008: 1-2)

68 Kuşağı eylemlerinin heterojen bir kimliği içerisinde barındırdığını söylemek mümkündür. Söz konusu eylemler, ilk olarak 1968 yılının Mayıs ayında Paris'teki Sorbonne Üniversitesi'nde otoriter yönetime karşı öğrenci hareketi ile başlar ve daha sonra işçilerin de katılımıyla büyük bir kitle hareketine dönüşür. Oyunun geçtiği zaman dilimine ilişkin verdiğimiz bilgilerden sonra şimdi de içeriğinin önemli bir kısmını oluşturan Raf (Kızıl Ordu Fraksiyonu) örgütü gerçeğinden ve nasıl ortaya çıktığına kısaca bahsedelim. Bu konuda Judt'un kitabından yola çıkarak şu bilgilere ulaşmak mümkündür:

Parlamento dışı politikalarla düpedüz şiddet arasındaki bağlantı daha 1968 Nisanında ilk olarak Almanya'da, dört radikal gencin –aralarında Andreas Baader ile Gudrun Ensslin de vardı- Frankfurt'taki iki alışveriş mağazasının ateşe verilmesi kuşkusıyla tutuklanmalarıyla ortaya çıkmıştı. İki yıl sonra Ulrike Meinhof'un planlayıp yürüttüğü silahlı bir baskında Baader hapisten kaçtı. Arkasından, ikili yayınladıkları “Şehir Gerillası Bildirisi” ile Federal Cumhuriyeti zor kullanarak yıkmayı amaçlayan Rote-Armee Fraktion'u (Kızıl Ordu Fraksiyonu-RAF) kurduklarını ilan ettiler. Adını RAF kısaltmasına özellikle uydurmuşlardı: Britanya'nın Kraliyet Hava Kuvvetleri'nin Nazi Almanya'sına havadan saldırması gibi halk arasında bilindikleri adla Baader-Meinhof Çetesi de ondan sonra gelen devletin tabanını sarsıp ona boyun eğdirecekti. (Judt 2006: 571)

Yukarıda belirtilenler doğrultusunda 60'ların sonu ve 70'lerin başlarından ortaya çıkan ve “Baader-Meinhof” çetesi olarak bilinen söz konusu örgütün bombalama, adam kaçırmaya, öldürme, soygun gibi çeşitli eylemlerde bulunduğu apaçık ortadadır. Baader-Meinhof çetesinin komünist bir ideoloji üzerinden hareket ettiği herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Siyasi hedeflerini de hiç kuşkusuz sınıfsız bir toplum üzerine inşa ederler. Bu bağlamda Batı Almanya'da ve diğer Avrupa ülkelerinde sosyalist devlet kurma hayallerinin olduğu söylenebilir. Tüm bu anlatılanlarla birlikte o dönemin terör ve şiddet olayları “Leviathan”ın tarihsel arka planında geniş bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür.

Oyun, ünlü ve itibar sahibi bir gazeteci olan Marie'nin alışveriş merkezi kundaklama olayından sorumlu Karl'ı hapishaneden kaçırma girişiminde bulunmasıyla başlar. Söz konusu olayda bir memur yaralanır. Marie de polisten ve diğer suç ortağı arkadaşlarından kaçarak kız kardeşi Christine'in evine saklanır. Burada Karl ve Luise ile terör eylemlerine katılıp katılmama konusunu sakın kafayla düşünmek ister. Yalnız içindeki şüpheler, kararsızlıklar, güvensizlikler onu rahat bırakmaz. Bu süre boyunca kız kardeşi Christine ve de izini bulan eski eşi, Karl, Luise ile anlaşmazlıklara düşer. Tüm konuşmalar ve tartışmalar sonucunda burjuva hayatını terk edip Leviathan'a karşı silahlı mücadeleye katılmaya karar verir. Oyunda Marie "Ulrike Meinhof"u, Karl "Andreas Baader"i, Luise ise "Gudrun Ensslin"i canlandırır. Oyundaki tüm karakterler ise şu şekilde karşımıza çıkar: Marie, Christine, Wilhelm, Der Elegante Herr, Luise, Karl ve Frankie. Oyun, on altı kısa sahneden oluşur. Özellikle oyunun ilk yarısı birbiri ardına gelen diyalog ve koro sahneleriyle şekillenir. Ana figür Marie'nin kendi içinde ve başka insanlarla yaşadığı anlaşmazlıklar ve çatışmalar yabancılaştırma yoluyla seyirciye aktarılır. Oyunun "Überfall" adlı ilk sahnesinde Christine ve Marie, Karl'ın olaylı bir şekilde hapishaneden kaçırılması üzerine tartışırlar. Hemen ardından gelen koro sahnesinde ise ikisi arasındaki görüş birliğindeki uyumsuzluğun nesnel bir görünüm kazandığına tanık oluyoruz. "Chor zur Befreiung" adlı koro sahnesinde Christine ve Marie alışılmış rollerinin dışına çıkarak aşağıdaki metni hep bir ağızdan söylerler:

Ve infazdan dolayıldı.

Ve mahkûmun infazından dolayıldı.

Karl Be hapishaneden kaçırıldı.

Ve bunu birkaç silahlı eylemci gerçekleştirdi.

Ve onun kurtuluşuna vesile oldu.

Memur Ge El çok sayıda silah atışlarına maruz kaldı

Ve dolayısıyla yaralandı ve ayrıca

Ve ayrıca iki ceza infaz memuru yaralanmalar geçirdi.

Ve eyleme katılım

oldukça şüpheli

Ve de kaçaktırlar

Ve açıklanıp ele geçirilmesi için talimatlar

On bin

Ve De Em'e on bin ödül

ve

maruz kalmıştır

maruz kalmıştır

maruz kalmıştır

Kundakçının kurtuluşu yüzünden (Loher 1994: 153)

Yukarıdaki sahnede “ve” bağlacının sürekli olarak tekrar edilmesi, Karl Be, Ge El, De Em gibi kısaltmaların ve sıralı dizilimlerin çokluğu göze çarpar. Yazarın durağan bir etki yaratan söz konusu üslubu, aslında o zamanki yılları yapılan bir göndermedir. Yazar bilinçli olarak kısaltılmış cümleler kullanmayı seçer. Bu durumla ilgili Haas şu çıkarımlarda bulunur:

Gerçekleri gizlediği gerekçesiyle Springer Basınına yöneltilen suçlamalar sıklıkla yansıtılıyor. Marie'nin sözleriyle “Senin için kurgulayan ve anlatan dil” Victor Klemperer'in ifadesinden bir alıntı örneğidir. Kendisi sürgün edildiği zamanlarda sadece bu kararlar hüküm giymiştir. Oyunda kasıtlı olarak eksik bilgilerin verilmesi, Batı Almanya'ya yönelik bir eleştiriyi akıllara getirir. (Haas, 2006: 131)

Oyunun analiz edilmesinde karşımıza çıkan bu durum hiç de tesadüf değildir. Daha önce de belirttiğimiz gibi tarihsel arka planında duran düşünceler bize oyunun içeriğini kavramada yardımcı olmaktadır. Haas da bu doğrultuda hareket ederek oyunun analiziyle ilgili düşüncelerini ortaya koyar. Viktor Klemperer'in “LTI Nasyonal Sosyalizmin Dili” adlı kitabından örnekler vererek figürlerin ağzından çıkan sözlerle nazi rejiminin ideolojik dili arasında bağlantılar kurar. Buna örnek olarak Marie'nin “Senin için kurgulayan ve anlatan dil” şeklindeki ifadesini gösterir.

Oyunun “Brandstiftung” (Kundaklama) adlı üçüncü sahnesinde Raf örgütünün geçmişte işlediği suçlar anımsatılır. Christine ve Marie arasında geçen diyalogda Marie'nin kız kardeşine yaptığı açıklamalar ise şu yöndedir:

Marie [...]

Kundakçılıkla ilgili tek gerçek devrimci şey

yasayı çiğneme cesaretiydi.

İnsanları koruyamayan

ve protesto sınırlarının ötesine geçmek için

mülkiyet hakkını geçersiz kılma iradesinin

yüksek olduğu bir yasayı.

Christine Sokağa çıkan insanların etkisi vardır.

Sen kaçmayı istediğin vakte kadar

onların Paskalya, Pentekost ve Noel yürüyüşü düzenlemesine yardım ettin.

Fakat bir şeye sebep oldular.

Marie Ne oldu

Savaş devam ediyor

Anayasa değiştiriliyor

Olağanüstü Hal kanunu çıkarılıyor

Protestolar dâhil ediliyor

Hayır

Tartışmaların süresi bitti. (Loher 1994: 156-157)

Yukarıdaki diyalogda Marie'nin Federal Almanya'ya yönelik eleştirileri ve gerekçeleri ön plandadır. Öte yandan kız kardeşi ise ona her şeyin farkında olduğunu, insanları sokağa dökerek fırsattan yararlanıp firar ettiğini söyler. Marie bu durumu kabullenmek yerine konuyu başka taraflara çekerek kendini savunmaya çalışır. Protestoların artık sonuç vermediğini, sisteme hizmet edip onu korumaya yardım ettiğini belirtir. Julian Preece, bu durumu Amerikalı filozof, sosyolog ve politik felsefeci olan Herbert Marcuse'un "Baskıcı Hoşgörü" kavramıyla bağlantı kurarak açıklamanın uygun olabileceğini dile getirir. (Preece 2007: 380) Marcuse'un ileri sanayi toplumundaki hoşgörü düşüncesini ele aldığı "Baskıcı Hoşgörü" adlı yazısındaki şu ifadeleri yukarıda sözü edilenleri açıklar niteliktedir: "*Ulaşılan sonuç şudur: Hoşgörünün amaçlarının gerçekleşmesi geçerli politikalar, tutumlar ve düşüncelere karşı hoşgörüsüzlüğü ve hoşgörünün yasadışı ilan edilmiş ya da bastırılmış politika, tutum ve düşüncelere doğru genişletilmesini gerektirir.*" (Marcuse, 2012: 122) Bu bağlamda Marie'nin sözleriyle yukarıda savunulan düşünceler arasında bir paralelliğin olduğunu söylemek mümkündür. Preece'a göre, "Leviathan"da politik olmayan bir başka temel sorun ise şu şekilde özetlenebilir: "*Kişi nasıl olur da devrime ve dolayısıyla insanlığa hizmet etmek için tüm kişisel bağlarını ardında bırakıp kendi çocuklarını, Marie'nin durumunda derinden sevdiği kızlarını, görmek istemez.*" (Preece 2007: 380) Marie, geleceği ile ilgili önemli bir karar verme noktasındadır. Kapitalist ve tüm iyi değerlerini kaybetmiş bir topluma karşı mücadele mi etmeli yoksa gazeteci olarak hayatını devam edip annelik görevini mi yerine getirmeli? Aslında oyun bu soru üzerine odaklanmayı kendine amaç edinir. Petr Stedron da Dea Loher'in oyunlarını kaleme aldığı makalesinde söz konusu duruma şu sözlerle dikkat çeker:

Marie, gelecekte yaşamını şekillendirme sorunu ile, vicdan meselesiyle karşı karşıyadır. Kapitalist ve yozlaşmış topluma karşı savaşmalı ya da güvenlik için burjuva hayatını mı seçmeli? Marie'nin içinde bulunduğu trajik çatışma Dea Loher tarafından koro yardımıyla anlatılır. Koro sahnede canlandırılan olayı devralıp yansıtır. Hikâyenin belgesel sınırların dışına çıkmasını mümkün kılar. Marie'nin gazeteciden teröriste dönüşümü (Burada kastedilen tabi ki de Ulrike Meinhof'un yaşam öyküsü) öncelikle 1977 olaylarının perspektifinden gerçekleşmiyor. RAF'ın belgesel anlatımına yönelik bir deneme değil, daha çok Loher ideolojisinin, Marie'nin uyuşmazlığının ve şüphelerinin, suçluluk duygusunun aracı olduğu bir şiddet uygulamasından bahsetmeye kendini adar. (Stedron 2004: 269)

Yukarıdaki ifadeleriyle Stedron oyundaki temel soruna açıklık getirir. Oyunun başkahramanı Marie'nin içine düştüğü çıkmazları somut bir şekilde gözler önüne serer. Ayrıca oyunun belgesel tarzda yazılan bir oyun olmadığına altını çizer. Bunda etkili olan faktörlerin başında ise koro unsurunun geldiğini belirtir. Daha sonra oyunun içeriğinde önemli bir yere sahip olan Raf örgütünün bütünüyle belgelere dayanılarak anlatılmadığını ifade eder. Son olarak, Marie figürünün gazetecilik mesleğini bırakıp terörist olmayı seçmesinin arka planındaki duygu ve düşüncelerin neler olduğunu dile getirir. Stedron'un oyun üzerine yaptığı açıklamalar tüm bunlarla sınırlı kalmaz:

Ulrike Meinhof'un biyografisi oyunun sadece çıkış noktasını oluşturur, Loher esasen bir kararın gerçekleştirilmesi ve politik ideallerle bağlantılı olan kişisel yaşam üzerinde durur. RAF'ın nedenlerinin araştırılması ve "Alman Sonbaharı"nın olayları Alman yazını ve dramatik yazını halk bilimine girmekle tehdit ediyor. "Leviathan"ın başlığı kesinlikle eski ahit ejderhasının bir göstergesi olarak anlaşılabilir, fakat bundan daha ziyade "konuşan bir başlık" olarak devlete "büyük Leviathan" ve "ölümlü tanrı" diyen, onu insanı koruyup mutlu etmekle yükümlü insanlardan tarafından yaratılan yapay bir varlık olarak gören filozof ve kuramcı Thomas Hobbes'a atıfta bulunur. Loher'de somut bir ideoloji ön planda değil, daha çok "Leviathan"da insanın ideallerini tasfiye etmeden önce kendi hayatını ne derece yerine getirdiği gibi ahlaki sorular sorulur. (Stedron 2004: 269-270)

Stedron, Loher'in somut bir ideoloji üzerinden hareket etmediğini vurgular. Onun politik idealleri uğruna bir kadının hayatından nasıl vazgeçtiğine ve bunun ahlaki sonuçlarına yanıt aramaya çalıştığını belirtir. Öte yandan Meinhof'un öz yaşam öyküsünden bütünüyle bahsedilmediğinin altını çizer. Marie'nin hayatıyla ilgili bir karar verme aşamasında olduğu ve kendisini ideallerine kavuşturacağına inandığı yolların canlandırıldığını ifade eder. Bu bağlamda Haas'ın Hobbes'un teorisi ve Raf örgütü arasında kurduğu ilişki ise şu yönde karşımıza çıkar: "Kızıl Ordu Fraksiyonu, Batı Almanya hükümetinin vatandaşların özgür iradesi tarafından desteklenmediği, faşist olduğunu iddia eder. Raf'ın gözünde Hobbes'un önerdiği devlet biçiminin karmaşık, kararsız doğası açıkça ortaya çıkıyor." (Haas 2006: 128) Oyunun üçüncü sahnesinde Marie'nin kız kardeşi Christine, normal bir vatandaşın hareket ettiği gibi yaşananların kendisine yabancı olduğunu ise şu şekilde ifade eder: "İtiraf etmeliyim. Alişveriş merkezi yangını ile bir çeşit devrim arasındaki bağlantıyı hiç anlamadım." (Loher 1994: 154). Buna karşılık Marie, Batı Almanya hükümetini kapitalist olmakla suçlar. Daha önce de bahsettiğimiz üzere Hobbes, bireyin tüm haklarını devlete devretmesinin gerekli olduğunu ve böylece devletin her birey için barış ve özgürlük sağlayabileceğini savunur. Haas'a göre onların gözünde Hobbes'un istediği gibi, Leviathan'ın imgesi artık herkesin iradesini temsil etmiyor. (Haas 2006: 128-129) Oyundaki sahneler episodik bir yapıyla birbirine bağlıdır. Her bölümün kendi içinde anlattığı farklı şeyler vardır. Yedinci sahnede Marie'nin eşi "Der Elegante Herr" ortaya çıkar. İkili arasında geçen tartışmalar bize anlamadıklarını ve farklı düşüncede olduklarını gösterir:

Marie: (...) Onun hayatını anlatan sözün ne olduğunu biliyor musun ?

Partilere gittiği kişilerle

Kapitalizm devam ettiği sürece tadını çıkar

Sosyalizm çekilmez

Daha sonra bunu dogmatik olmayan ve özgün bir şeymiş gibi tanımlıyordu.

Eleganter Herr: İkimizden hırslıydın

Büyük siyaset yapıp farkındalık yaratmak istiyorsun.

Zaten dünyayı değiştiremediysen,

üstelik en azından Orta Avrupa'yı

gazetemizle

gazetemle

ve birkaç şey başarmışsın

fakat unutma

editörlüğün ve genel yayın yönetmenliğün

sana verilmesine yardımcı oldum (Loher 1994: 181-182)

Yukarıdaki konuşmalardan Marie'nin eşine hangi konularda karşıt görüş içerisinde olduğunu anlamak mümkündür. Eşinin yaşam tarzının kendisine uymadığını dile getirir. Öte yandan Eleganter Herr, Marie'nin kendisini sürekli eleştirmesinden yakınır. Kendisine gazetedeki üst düzey görevler verdiğini hatırlatır. Oyunda "Der Elegante Herr", gerçekte Ulrike'nin gerçek hayatına döndüğümüzde eski eşi olan ve "Konkret" dergisinin yayıncısı Klaus Rainer Röhl adlı kişidir. Marie'nin hem bir anne hem de bir gerilla savaşçısı olma arasında gidip geldiği hissedilir. Öyle ki sahnenin sonlarına doğru kararsızlığı ve normal hayatını özlediği fark edilir:

Marie: Eğer ben ve çocuklar için

bir çıkış yolu varsa

Bazen onları yanıma almayı

onlarla evde olmayı

düşünüyorum

Neredeyse her şeyi yapmaya

Hazırdım

Sessizlik

Fakat bu da ne

Az olan kişisel mutluluğu tercih etmek
belli bir açıdan kendini tatmin etmek istemek
ve kendi hayatının ötesine bakmamak
Hiçbir şeyi riske atmamak
Esenlik uğruna
Belki de sahte bir esenlik (Loher 1994: 189)

Marie'nin içinde biriktirdiği tüm düşünceler istemeyerek de olsa bir bir ortaya çıkar. İki arada kalmış bir vaziyette duygularını dışa vurur. İlk bir anne olarak çocuklarına duyduğu özleminden, onlarla vakit geçirmeyi ve yanına almayı istediğinden bahseder. Daha sonra hayatının geri kalanını onlarla geçirmek konusunda kararsız kalıp soğukkanlı bir tavır sergiler. Kendine göre geçerli sebeplerini sıralar. Oyunun “Chor zum Volkrieg” adlı koro sahnesi halk savaşı sloganı üzerine odaklanır. Marie ve Christine, 1970'lerdeki yaşananların basına nasıl yansıdığı konusu üzerine üstü kapalı açıklamalar yaparlar. Açıkçası burada o dönemdeki Springer basınına ve gazetelere gönderme yapılır:

Marie: Kelimeler Kelimeler Kelimeler

Christine: Ben söylüyorum

Sen söylüyorsun

O söylüyor

Marie: Peki ya neden?

Biri konuşuyor

Christine: Biz söylüyoruz Biz

Marie: Biz

Halk kimdir?

(...)

Amaçlanmış bir rapor sayesinde

Halkı reşit olmama durumları üzerinden etkileyerek

Yanlış bilgiler verilir ve gerçek mesele gizlenir

Ve nihayet halk büsbütün yönünü kaybetme durumunun içine düşebilsin diye
kritik gerçek saklanır... (Loher 1994: 191-192)

Yukarıdaki sahnede Marie, halka yalan yanlış bilgiler verildiğini, işin aslının örtbas edildiğini söyler. Bunu da halkın rüşünü ispat edemediğini öne sürerek dile getirir. Oyunun dokuzuncu sahnesinin başlığı “Stadtguerilla” olarak karşımıza çıkar. Bu da bize

Raf'in ilk politik metni olan ve Ulrike Meinhof tarafından yazılan "Şehir Gerillacılığı Konsepti" ni anımsatır. Oyunun "Leviathan" adlı on ikinci sahnesinde Karl ortaya çıkar ve Marie ile aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Karl Evet son derece hassas olan algılayıcınızın orada olduğunu sanıyordum

İnce beyin zarınız

belli ki çok fazla titremişti

Kulağında bir top patlama sesi çınladığında

Ve dönüşü çabucak yapardın

Marie Ben senin önündeydim ve sıra bendeydi

Karl Ama

Marie Uzun konuşmaların süresi bitti.

Şimdi

Leviathan'a karşı mücadele başlıyor. (Loher 1994: 210)

Karl, Marie'nin kendilerine katılıp katılmama konusundaki kararsız tutumunu bedensel durumuna bağlar. Vaktiyle geçirdiği beyin ameliyatının bir sonucu olarak onun böyle davrandığını ima eder. Marie ise kendisini baskı altında hisseder. Zayıf yanlarını kimsenin öğrenmesini istemez. Demir gibi sert, kararlı ve radikal olduğunu ve de silahlı mücadeleyle karşı karşıya gelebilecek kadar güçlü olduğunu Karl'a kanıtlamak ister. Öte yandan Luise, Marie'nin şüphelerini, kararsızlığını ve korkularını anlama konusunda çaba göstermek yerine onu hiç ciddiye almaz. Ondan sadece gerillaların teorik başı olarak hareket etmesini ister, ona psikolojik baskı uygular. Marie, eyleme katılıp katılmama konusunda yaşadığı tereddütü ona açtığında, Luise hiç vakit kaybetmeden şu tespitlerini öne sürer:

Luise Başka seçeneğin yok

Aynı yolun yolcusu olarak

Sen zaten oldukça derin bir yola girmişsin

Ne yapmak istiyorsun öyleyse

Sana sormak istiyorum

Sessizlik

Bunun ne demek olduğunu

bilirsin

Sessizlik

Vatan hainliği

Sessizlik

(...)

Dışarıdaki domuzlardan

Hala neyi umuyorsun

Onların düşmanısın

bizim gibi

ve şimdi yine onların arkalarından gidip onlara yaltaklanmak mı istiyorsun

ya da ne

pişman mı oldun gammaz ...(Loher 1994: 197)

Luise'nin Marie'ye arka arkaya sarfettiği sözler neticesinde ikili arasında bir iletişim problemi olduğunu gözlemek mümkündür. Luise'nin sorduğu sorular karşısında Marie sessizliğini korumayı tercih eder. Bunun yanında Luise ona karşı kaba, anlayışsız bir tutum içerisindedir. Fakat yine de sözleriyle Marie'nin aklını çelmeyi başarır. Bu tartışmadan sonra artık Marie'nin korkularını geride bıraktığı endişelerinden kurtulduğu söylenebilir. Devrimci olma arzusu ağır basar:

Marie Devrimcinin kişisel

çıkarları, işleri, duyguları ya da eğilimleri yoktur.

Hiçbir mülkü hatta bir adı bile yoktur

İçindeki her şey

tek bir özel ilgi,

bir düşünce ve

devrim tutkusu tarafından yutulur (Loher 1994: 198-199)

Marie'nin aklındaki devrimci kişiliği yukarıda bahsettiği şekilde karşımıza çıkar. Ona göre kendini devrime adanmış bir insanın özel istek ve arzuları tüm değerini yitirir. Oyunun "Massnahme" adlı on dördüncü sahnesinde Luise çocuğunun babası Wilhelm ile karşı karşıya gelir. Luise ona küçümseyici, aşağılayıcı sözler sarfeder. Wilhelm ise onu devrim fikrinden vazgeçirip ailesine geri dönmeye çağırır. Luise ise bunu öfkeyle karşılar:

Luise Birisi en ufak bir

özeleştiriyi yapmadan

seninki kadar büyük

bir ego taşıyorsa

ancak bu narsist gerici burjuvazinin
kişisel ihtiyaçlarını tatmin etme isteğiyle
belki şansı olabilir
bu ülkedeki ezilen sınıfın durumu
değişmediği sürece
halk savaşı kesinleşecek
Bu durumda
domuz veya insan
domuz veya insan
arasında bir karar vermen gerekiyor (Loher 1994: 224)

Luise, ezilen sınıfın durumu değişmediği sürece kararından asla geri dönmeyeceğini üstüne basa basa belirtir. Asıl seçim yapması gerekenin ise Wilhelm olduğunu ima eder. Wilhelm ise Luise'nin olaylara at gözlüğüyle bakma alışkanlığına artık katlanamaz. Ardında Luise'ye bir mektup bırakarak intihar eder. "Aufbruch und Tod" adlı on beşinci sahne Marie'nin Luise'ye bu mektubu okumasıyla biter. Karl, Luise ve Marie ise Yakın Doğu'ya gitmek üzere planlar yapar. Burada gerilla eğitimi almak niyetindedirler. Oyunun sonunda Christine'nin, Marie'nin yanında kalmasıyla radikal bir dönüşüm yaşadığını gözlemlemek mümkündür. Başlangıçta hemşirelik mesleğinin vermiş olduğu görevler neticesinde her türlü şiddete karşı olduğu hissedebiliyorduk. Hatta teröristlerin mantığını anlayamadığını açıkça ifade etmişti. Fakat sona yaklaştığımızda kız kardeşinin ve suç ortaklarının silahlı mücadele fikrine sıcak baktığı hatta onlarla gitmek istediği anlaşılır. Öte yandan grup onu yanında götürmek istemez ve Almanya'da bırakır. Bu durum ise onda hayal kırıklığı yaratır. Oyunun analizine dair yaptığımız tüm açıklamalar neticesinde, yazarın Raf'ın politik yönüne çok az değindiğini söyleyebiliriz. Daha çok figürlerin terörist olmaya karar verme noktasında yaşadığı iç çelişkiler üzerinde durulduğu göze çarpar. Oyundaki figürlerin her biri, içinde yaşadıkları toplumsal düzene başkaldıran kişiler olarak hafızalarda yer edinir. Bunun sonucunda birey ve toplum arasındaki ilişkinin çatışma olarak karşımıza çıktığını söylemek yerinde bir ifade olacaktır.

IV. Sonuç

Değişen toplumsal yaşam ile birlikte insanı insan yapan tüm toplumsal ve ahlaki değerler anlamını yitirir. Özgürlük, adalet, hoşgörü, sevgi ve saygı, kardeşlik, birlik ve beraberlik, yardımseverlik gibi ortak değer ve kavramların yok olmasıyla birlikte birey ve toplum arasında çatışmalar meydana gelir. Diğer bir ifadeyle toplumun birlik ve bütünlüğünü bozucu eylemlere yönelişler baş gösterir. Bu bağlamda ele aldığımız iki oyundaki başkahramanlardan her birinin yukarıdaki sözü edilen değer yargılarının ortadan kalkması sonucu şiddete ve suça eğilim gösterdiği saptanmıştır. Öte yandan oyunlar içinde bulunduğu zaman dilimi ışığında analiz edilerek tarihsel arka planlarında

bulunan sosyo-politik açıdan önem arz eden düşünce ve olaylar gün ışığına çıkartılmıştır. Bunun sonucunda “Olgas Raum”un Hitler döneminde, “Leviathan”ın RAF örgütünün başlangıç yıllarında geçtiği kanısına varılmıştır.

Makalemizde ele aldığımız oyunlardan “Olgas Raum”da, Almanya’da faşizmin egemen olduğu yıllarda Yahudi Komünist Olga Benario’nun tutuklanarak Ravensbrück toplama kampına gönderilmesi sonucu burada çektiği acılara ve işkencelere dikkat çekilmiştir. Yazar bu yapıtıyla içinde yaşadığı toplumun tüm baskılarına rağmen özgürlük tutkusundan asla vazgeçmeyen bir kadın ruhunu mercek altına almıştır. “Leviathan”da ise İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’nın Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılmasıyla ortaya çıkan sosyo-politik sorunlar ele alınmıştır. Batı Almanya’yı tehdit eden terör örgütü Kızıl Ordu Fraksiyonu’nun (RAF) kurucu militanlarından Ulrike Meinhof’un hayat hikâyesinden yola çıkılmıştır. Oyunda hak ve adalet uğruna mücadele eden bir kadının terörist olmaya karar verme süreci sorgulanmıştır. Her iki oyundaki kadın figürün toplumsal devrime hizmet etmek için aile yaşantılarından vazgeçmeyi göze aldıkları tespit edilmiştir. Öte yandan bu durum onların aidiyet sorunu yaşadığını bize göstermiştir. Kendilerine toplumda bir yer arayışı içerisinde oldukları sonucuna varılmıştır. Bunun altında yatan en büyük sebep ise hiç kuşkusuz bireyin yaşadığı topluma kendini yabancı hissetmeye başlamasıdır. Bireyin kendini arayışı üzerine şekillenen tablo, her bir oyunda karamsar ve çıkmaz bir yol olarak tasvir edilmiştir. Kendi ruhunu yeterince keşfedemeyen figürler, söz konusu açlığını materyalist yönelişlerle gidermeye çalışmıştır. 20. yüzyıldaki devrimci kadınların hayatlarından esinlenerek oluşturduğu bu iki oyunda yazar, rejime başkaldırı, isyan, komünizm gibi temaları ele almıştır. Dolayısıyla materyalist ideoloji üzerinden toplumsal eleştiri yapıldığı bilincine varılmıştır. Söz konusu oyunlar esasen yaşanmış gerçeklerden yola çıkılarak kurgulanmıştır. Belli bir ideolojik duruşu temsil ettikleri zaten önceden bilindir. Dönemin sosyopolitik ortamının yarattığı güvensizlik duygusunun, figürleri düşünsel ve ruhsal açıdan arayışlara ittiği kanısına varılmıştır.

Oyunların yapısına ilişkin tespitlerimize gelince, epik tiyatroya özgü araçların kullanıldığı göze çarpmıştır. “Olgas Raum”da monologlar, “Leviathan” da korolor sahnede olup bitenleri yorumlama ve arka plandaki olayları seyirciye aktarma işlevi görmüştür. Tıpkı “Olgas Raum”da olduğu gibi figürler zaman zaman rollerinin dışına çıkmış, açıklama gerektiren olay ya da durumlarda monolog tarzı konuşmalar yapmışlardır. Bu şekilde yazar yanılsamayı ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Bu amaca hizmet eden bir başka örnek ise tüm oyunların başlıklı sahnelerden oluşmasıdır. Yabancılaştırmalar ise özellikle “Olgas Raum”da birbiriyle çelişkili olan ifadelerden ortaya çıkmıştır. Tüm oyunlar açık biçime göre kurgulanmıştır. Sonuç olarak yazar, epizodik sahne yapısı, yabancılaştırma efekti, monolog, koro gibi yöntemler kullanarak bir nevi epik tiyatro anlayışı benimsemiştir.

Kaynaklar

Emeklier, B. (2011). “Thomas Hobbes ve John Locke’un Güvenlik Anlayışlarının Karşılaştırmalı Bir Analizi”, *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, İstanbul, 13(13), 99-123.

- Haas, B. (2006). Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende, Aisthesis Verlag, Bielefeld.
- Hobbes, T. (1992). Leviathan, (Çev. Semih Lim), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Judt, T. (2006). Savaş Sonrası 1945 Sonrası Avrupa Tarihi, (Çev. Dilek Şendil), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kolcu, A. İ. (2010). Edebiyat Kuramları: Tanım-Tenkit-Tahlil, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.
- Kurlansky, M. (2008). 1968 Dünyayı Sarsan Yıl, (Çev. Zehra Savan), Everest Yayınları, İstanbul.
- Loher, D. (1994). Olgas Raum Tätowierung Leviathan, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- Löwy, M. (1998). Latin Amerika Marksizmi, (Çev. İrfan Cüre), Belge Yayınları, İstanbul.
- Marcuse, H. (2012). "Baskıcı Hoşgörü", (Çev. Soner Soysal), Tabula Rasa, Sayı: 25-26, Isparta, 122-143.
- Moran, B. (1999). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Preece, J. (2007). "Die Terroristin als alter ego in den" bleiern Zeiten" und andere umgewandelte Motive in Dea Lohers Zeitstück Leviathan". *Monatshefte*, 99(3), 373-388.
- Stedron, P. (2004). "Dea Loher: die elf glucklosen Stücke", https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/106049/1_BrunnerBeitraegeGermanistikNordistik_18-2004-1_15.pdf?sequence, Erişim Tarihi: 15.01.2018, 265-280.