

## Brecht'in *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* Adlı Oyunu

### Dekor Temayı Güçlendirir

15 Kasım 2022

Alman edebiyatından iki tiyatro eserinin Türkiye'de çok özgün ve başarılı sahnelenişini izleme fırsatı yakalamakla birlikte haklarında yazma fırsatını 2022'nin son ayları olan Kasım ve Aralık Güncel Yazıları'nda buldum. Söz konusu oyunlar, Bertolt Brecht'in *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*, 1938) adlı epizotlardan oluşan tiyatro eserinden bir demet ile Georg Büchner'in *Woyzeck* adlı yarım kalmış (fragman) eseridir. Elinizdeki (gecikmiş) Kasım ayına ait yazı, yalnızca Brecht'in oyununu ele alıp, ağırlıklı olarak oyunun içeriğini tamamlayan, yönetmenin ve oyuncuların sahne performansını taçlandıran dekora odaklanacaktır. Anlaşıldığı kadarıyla oyunun yönetmeni, sahneye koyduğu oyunun ana motifini dekorla somutlaştırmış.

Tiyatro oyunlarında, dekor çeşitleri ve özelliklerine bir sonraki yazıda ağırlık vereceğimden burada bir noktaya dikkat çekmekle yetineceğim: Roman gibi düzyazı eserlerinde mekân, zaman, kişiler, duygular vb. olabildiğince betimlendiği için okura, yazarın paylaştıklarını hayalinde canlandırmak kalıyor. Tiyatro, opera, müzikal gibi sahne sanatlarında oyunun içeriği kadar sahneleme tercihleri de önemlidir. Bir edebiyatçı gözüyle dekora odaklanarak bunun, eserin içeriğini anlamada ne denli rol oynadığını örneklemek ve sizlerle paylaşmak isterim.

#### Eserin Tarihsel Arka Planı

Okumakta olduğunuz yazı, her ne kadar Bertolt Brecht'e ait oyunun sahnelenme performansına yoğunlaşıyorsa da, eserin yazılmasını tetikleyen faşist baskıcı rejimi de Brecht'in komünist dünya görüşünü de yok saymıyor. Brecht'in 1935-48 yılları arasında yazıp ekleme ve çıkarmalarla 24 epizotla sınırladığı *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* adlı eseri, Nazi Almanya'sında siyasi atmosferin günlük yaşama yansımaları tablolar yani epizotlar halinde sunuyor.

Tek tek bağımsız tablolardan oluşan oyunun bütünü, dikta rejimlerinin, toplumun tüm tabakalarında günlük yaşama sinmiş 'ölesiye korku' yarattığını, böyle ortamların insanların düşünce ve davranışlarında tahribatlara yol açtığını somutlaştırıyor. Faşizmin, ırkçılığın ve ötekileştirmenin en net görünür olduğu ortam günlük yaşamdır, der çağdaş Alman yazarlardan [Franz Xaver Kroetz](#). Nasyonal Sosyalistler, Türkçe karşılığıyla 'Ulusal Toplumsalçılar'<sup>1</sup>, adlarının çağrıştırdığı anlamlarla

çelişircesine en ırkçı, en faşist, en acımasız gibi nice olumsuz en-leri barındıran bir siyasi yapılanma ile kendi halkının ve Avrupa başta olmak üzere pek çok ülkede insanların yaşamını ve geleceğini olumsuz yönden derinden etkiliyor. Toplumu kutuplaşmaya zorlayan böyle dönemlerde güç odaklarıyla kendilerini özdeşleştirenlerin pervasız davranışlarına koşut maddi olanakları artarken, manen sömürülen halkın iç çöküntüsüne maddi sefalet de eşlik ediyor. Hangi ülkede ve hangi yüzyılda olursa olsun Bertolt Brecht seyirciyi, [faşist baskıların](#) insanları içine sürüklendiği utanılası “sefalet” tablolarıyla karşı karşıya bırakıyor.

Brecht, eserin başlığında zenginlikle (sıfat: reich) eş kılınan imparatorluğu (isim: das Reich,) sefalet ve aşırı korku ile birlikte kullanarak tezat (oxymoron) söz sanatıyla seyirciyi bu çelişkiye hazırlamış oluyor. Yazar her bir epizotla; sistemin, sıradan vatandaşlara doğrudan kaba kuvvet uygulayarak (“Kış Yardımı”) veya gözdağı vererek (“Sandık”) onları ölesiye korkutup esir aldığını, toplumsal ve kültürel hafızada görünür ve taze kılıyor. Ebeveynler, çocuklarının kendilerini öğretmenlere jurnallemesinden korkar duruma geliyor (“İspiyoncu”). Komşular, vicdanlarının sesini bastırarak birbirini otoriteye ihbar etmeye başlıyor (“İhanet”). Hıristiyan inancında bir doktor, hastanedeki yönetici görevinden olmamak için Musevi inancındaki karısının, evi kendiliğinden terk edecek duruma gelmesine sessiz kalıyor (“Yahudi Kadın”).

Bir örümceğin ağına düşmüş gibi bu korku ağına yakalananlar doğal olarak yalnızca bireylerle sınırlı kalmıyor. Brecht, devlet kurumlarındakilerin, örneğin hâkimler ve savcıların dahi totaliter yapı tarafından, toplumsal saygınlıklarının yıpratılacağı telkinleriyle (“Adaletin Tecellisi”) iradelerinin nasıl esir alındığını işliyor. Her ne kadar başlığın Türkçe çevirisinde yalnızca *korku* (Angst) olarak tercüme edildiyse de söz konusu olan [Sokakların dahi unutamayacağı](#) eserin orijinalinde “Furcht” kelimesi ile aktarılan *ölesiye bir korkudur*.

### **Kentoyuncuları Topluluğunun Temsili**

Bursa Nazım Hikmet Kültürevi<sup>2</sup> Kentoyuncuları Topluluğu da Brecht’in içeride yaşananları - ‘dışarı sızdırmış’ diyemeyeceğim - sahneye sızdırıp büyüteç altına alarak derin ve ayrıntılı işlediği bu sefalet tablolarını, seyirciyi duygusal girdaba çekecek güçte oynuyor. Brecht’in bir eserinin ve özellikle de otoriter rejimlerin günlük yaşamı nasıl biçimlendirdiğini somutlaştıran *III. Reich’in Korku ve Sefaleti* adlı oyunun seçimi, saygı duyulacak bir donanıma sahip dramaturg Beliz Güçbilmez’in. Bir yıl gecikmeli olarak iki yıl üst üste izleme olanağı bulduğum oyunun yönetmeni Yunus Emre Bozdoğan, 2018’den itibaren Brecht’in tablolarından yaklaşık on dördünü<sup>3</sup> başarı ile

sahneye koyarken 'yabancılaştırma tekniği'ni<sup>4</sup> - [bana göre](#) - bilerek ve isteyerek bir kenara bıraktığını; seyircinin, sahnede kurgulanan tablo ile empati kurmasını amaçladığını anlıyoruz. Bozdoğan, yabancılaştırma efektinin her zaman, her toplumda etkin olmadığını, seyirciyi oyun boyunca birlikte düşünecek boyuta getirmek için önce durumu sahiplenmesi, yeterince hissetmesi gerektiğini düşündürüyor.

Kültürel farklılıktan ötürü Türkiye'deki seyirciye yabancı kalabilecek durumlara pratik bir çözüm de üretiliyor. Şöyle ki, Brecht'in Almanca metninde, her bir tablo kısa bir şiir ile özetleniyor ve bir-iki tümce ile de hangi kentte, hangi yıl gerçekleştiğine dair bilgiler yer alıyor. Bu tür veriler metne belgesel nitelik kazandırırken okurda veya seyircide de, anlatılanların gerçek olduğu duygusunu güçlendiriyor. Çevirmen Yılmaz Onay bu şiir-özetleri ile mekân ve zamana dair açıklamaları Türkçeye aktarmış mı bilemiyorum ancak yönetmen Bozdoğan, her epizottun başlığını veya içeriğini bir animasyonla tanımlıyor. Örneğin gamalı haç, ayakkabı, ısırılmış elma, yargıç tokmağı, Muhafız Birliği sembolü SS (Schutzstaffel) gibi sahnenin siyah farbalasına yansıttığı animasyonlarla seyirciye bir önbilgi vermeyi amaçlıyor.

### **Temsilde Dekor Kullanımı**

Yazarın, yönetmenin ve oyuncuların aktarmak istedikleri içeriğe, dekor tasarımı da güçlü bir damga vuruyor. *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* adlı oyunda sabit ve sembolik tek bir dekor kullanılıyor. Sahnenin üçte ikisini enine doğru en az 3,5 - 4 metre yüksekliğindeki grimsi, parçalı geniş bir platform kaplıyor. Platformun üst kademeleri üç dar rampayla basık bir 'Z' oluşturuyor. Alt rampanın sağ ve solundan kesintilerle platformun yekpareliğini engelleyen, rıht (iki basamak arası) yüksekliği düzensiz ve küpeştesiz küçük basamaklar konumlandırılıyor. Böyle bir zemine rağmen başarılı bir koreografi ile oyuncular hareket alanını çok efektif kullanıyor. Dekorun parçalı basamaklar şeklinde tasarlanması sembolik olarak hiyerarşik yapının, ezen ve ezilenin, tahakküm eden ve baskılananın üzerinde durduğu tekinsiz zeminine işaret ediyor. Basamakların üst veya alt kademesinde bulunmaya bağlı olarak kişinin, hiyerarşinin neresinde yer aldığını somutlaştırıyor. Rampaların altında platformu ortalamayan bölümde, geniş halk kitlelerinin sefalet içindeki yaşam koşullarını yansıtan evden çok mağarayı andıran bir mesken girişinin önüne biri büyük biri küçük iki masa ve birkaç iskemle konulmuş.

Seyirciye doğru tasarlanan bölümün aksine kulise doğru daha düzgün ve insan adımlarıyla orantılı basamaklar olduğunu tahmin ettiren sahneler var. Örneğin, askeri

marşlar eşliğinde ürkütücü adımlarla, önce varlıklarını hissettiren, sonra sırasıyla baştan aşağı doğru tümüyle, gıcır gıcır üniformalar içinde seyircinin gördüğü en üst basamakta düzgün bir sıra halinde 11-12 SS subayı görünür olduklarında, dekorla ilgili bu varsayım doğrulanıyor. Canlandırılan tablo, Nazilerin politik sahneye çıkışını çağrıştırıyor. Evet, faşizm ve tüm otoriter yönetimler aslında gizlenerek değil, bağıra bağıra, gümbür gümbür iktidara geliyor.

Platformun rampa bölümlerinde duman rengi, meskenin olduğu alt kademe ise beyaz hâkim. Duman rengi, olumlu açıdan “sükûnet, olgunluk, sessizlik anlamına” gelse de oyunda kurgulanan dönemi yansıtan siyasi otoriterinin estirdiği olumsuz hava açısından değerlendirildiğinde aslında tekinsiz muğlak ortamlar tanımlanıyor.

Brecht’in epizotlarının sahnelendiği Bursa Nazım Hikmet Kültür Merkezi giriş kapısına, piyano tuşları şeklinde tasarlanmış 10-12 basamakla varılıyor. Benim gibi çocuksu ruhunu korumuş insanlar binaya yükseklik kazandıran, standartlara uygun bu düzgün basamaklara piyano çalar gibi basıp melodiler çıkararak ilerler. Dış ve iç mekânlar için tasarlanan standartlara uygun merdivenler, yaş almış insanların ve bedensel yeti kaybı olan insanların kullanımını zorlaştırırken *III. Reich’in Korku ve Sefaleti* adlı oyunda yüksek rıhtlı ve düzensiz basamaklar aslında oyuncuların hareket kabiliyetini zorlaştırmalıydı. Ancak sanatçılar, oyunda bu engelleri zıplayarak, sıçrayarak, büyük adımlarla ve atlayarak estetik bir görsellikle, kolaylıkla aşıyor. Oyuncuların eylemde ve söylemde hatasız ve seri performansları, seyirciyi oyuna kilitliyor. Dekor oluşturarak bu platform üzerindeki hareketlilik, insanların zor koşullara uyum sağlamadaki becerilerine işaret ettiği gibi her zorluğun, her ortamın ve koşulun üstesinden gelme yetenek ve isteğini de çağrıştırıyor, seyircide geleceğe yönelik umut da yaratıyor.

Oyunu izlerken, dekor olarak neden rampalar ve orantısız basamaklar düşünülmüş, diye sorguluyoruz. Günlük yaşamımızda, mimari eserlerde ve sanat tarihinde merdivenlerin şekil ve anlamına şöyle bir göz gezdirdiğimizde *III. Reich’in Korku ve Sefaleti* adlı oyunun dekoru ile karşılaştırıp yorumlayabiliriz. Merdivenlerin eşik yüksekliğini belirleyen aslında insan vücududur. Oysa Brecht’in oyununu sahneleyen Yunus Emre Bozdoğan ile dekor ve ışık tasarımcısı Cem Yılmaz düzenli, kesintili, farklı genişlikte ve farklı yükseklikte basamaklar tasarlayarak hem merdiven basamak standardını göz ardı etmişler hem de paralellik estetiğini hiçe saymışlar.

Rampalar günlük yaşamda bedensel yeti kaybı olan insanların yaşamını kolaylaştırmakta; kanımca buradaki amacı hızlı yükseliş ve düşüşler için kullanılan bir imge olması. Görsel dekorun sembolik anlamını o dönemin siyasi atmosferi ile

açıklayabiliriz: Otoriter yönetimlerde siyasi zemin tüm toplumsal sınıflar için güvensiz, tehlikeli ve en önemlisi değişkendir. Bir gün önemli, değerli, anlamlı, vazgeçilmez vs. olan, ertesi gün tam aksi durumda olabilir; çünkü her türlü karar bir kişinin iki dudağı arasındadır.

Dekorun bir başka sembolik anlamı; otoriter sistemlerde o her şeye ayar verme, ölçü koyma ve bunu görsele dönüştürme tahakkümünü yıkma düşüncesinde gizlidir. Hatırlayalım! Ataerkil, ırkçı ve faşist kafalar, kadınlara on yıllarca 90-60-90 vücut ölçüsü, sarışınlık ve doğurganlığı dikte ettiler. Kadın hareketlerinin sağladığı bilinçle duyarlı kadınlar kendilerine yönelik anlamsız beklentilere tepki gösterip görsel açıdan sağlıklı ve doğal kalmayı güzellik anlayışının odağına yerleştirip tek çocuk veya çocuk doğurmamakla karşılık verdiler. Bir başka tepkiyi, her türlü ayrımcılık karşıtı oyuncak tasarımcılarının sarışın Barbie bebeklere, siyahi tombul bebeklerle veya Alf gibi 'çirkin' oyuncaklar üreterek yanıt vermelerinde yaşadık.

Kişilerin merdivenin hangi basamağında konumlandıklarına bakarak değerlendirdiğimizde ise merdivenin son basamağında bulunanların olaylara ve duruma hâkim olduklarını, ayrıca ileriye/geleceği görüp değerlendirme veya kendi çıkarı doğrultusunda dizayn etme şansına sahip olduğunu da anlıyoruz. Olumlu gibi duran bu konum çok kolay tahakkümcü, egemen ve belirleyici de olabiliyor. Diğer taraftan, basamaklarından ötürü merdivenler - tiyatro salonlarında veya amfilerde yaşadığımız gibi - farklı kademeleriyle görüş açısını rahatlatırken merdivenin ilk basamağındakiler aynı kotta yer almalarından ötürü birbirlerinin bakış açısını engelliyor. Merdivenlerin, özellikle mimaride anlaşılmasız büyüklü bir çekim gücü de var. Bundan ötürü olsa gerek manevi değeri yüksek olarak düşünülen dini mekânlar veya yönetim binaları merdivenlerle oluşturulan bir platformla 'yükseğe' konumlandırılırlar.<sup>5</sup> Bozdoğan ve Yılmaz ise toplumsal hiyerarşiyi ve tahakkümü temsilen değerlendirdiklerini hissettiriyorlar ki bunu renk seçimi de destekliyor. Gri rengin hâkim olduğu orantısız ve asimetrik basamaklar, üsttekiler ve alttakileri, baskı ve ezilmeyi, topluma hâkim olan ruhsal durumu, çukura düşülmüş hali sembolik ama oldukça net bir şekilde yansıtıyor.

Yönetmen neden bu sahneleri seçmiş, Türkiye'deki seyirci için bu sahneler ne oranda anlaşılır, gibi sorular da aklımıza geliyor? Brecht'in *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* adlı eseriyle her ne kadar Almanya'ya odaklanmış olsak da katliamlar ne çare ki her yüzyılda, yeryüzünün her karış toprağında, her köşesinde gerçekleşmiş, toplumsal ve bireysel tarihte de yazılı veya sözlü aktarıla gelmiştir. Sanat ve edebiyat eserleri kültürel hafızayı taze tutarak hem estetik anlayışımıza hem de siyasi bilincimize katkı

sunuyor. Bir söylevin sunum şekli, bir meskenin yaşam koşulları, bir siyasetin ifade biçimi içeriğini tamamlayan ipuçlarını verir. Tıpkı *III. Reich'in Korku ve Sefaleti* adlı oyunun Bursa'da ayakta alkışa değer sahnelenişinde olduğu gibi.

---

<sup>1</sup> Marksizm'in pratik öncülleri ve uluslararası örgütlenmesi sayılan 1860'ların 1. Enternasyonal'i oluşturan sosyalist hareketi, kapitalizmin ilk defa insanlık tarihinde bir uluslararası entegre Pazar oluşturduğuna, kar için üretim, sermaye birikimi ve sermayenin merkezileşmesi ve uluslararası ticaretin gelişimine bağlı olarak kapitalizmin tekelci aşamaya geçeceğine veya geçtiğine dikkat çeker. 1880'li yıllarda Marksizm'in teorik olarak işçi sınıfı hareketinde ağırlık kazanmasıyla birlikte, işçi sınıfın kurtuluşunun ulusal ölçekte, bölgesel, dünya ölçeğinde gelişecek uluslararası işçi sınıfı mücadelesinden kopuk olamayacağı ve böylesi bir anlayışın başarı şansının güç olacağı açığa kavuşmuştur. SSCB, Çin, Küba vb. benzeri ülkelerdeki deneyimler bu önermeyi ne yazık ki tersinden doğrulamıştır. Bu bakımdan sosyalizmin ulusal bir versiyonu olduğunun iddiası oksimoron niteliğindedir. Dünya genelinde 1. Dünya Savaşı'nın ekonomik ve sosyal yıkımlarının ardından 2. Büyük Buhran'ın (1929 ve sonrası) yarattığı alt üst oluş döneminde, özellikle emperyalist ülkelerdeki çeşitli burjuva fraksiyonlar, uluslararası ekonomik daralmadan yalnızca kendi ülkeleri kapsamında kurtuluşu amaçlamışlardır. Bu kapsamda Buhran koşullarında küçülen pastadan pay almak için örgütlenmesini artıran ve SSCB prestijinden yararlanan sosyalist işçi hareketini ezmek adına kendisini mecbur hissettiği faşist hareketi destekler. Söz konusu burjuva parti ve örgütleri, herhangi bir baskı rejiminden farklı olarak işçi sınıfının sadece sendikalarını, partilerini değil dernek vb. tüm sosyal örgütlenmelerini de sokak milisleriyle ezmeye aday faşistlere kendilerini mecbur hisseder. Uzun vadeli ekonomik çıkarları adına bir grup faşist tarafından kısa vadede siyasi olarak mülksüzleşmeyi kabullendiği, büyük burjuvazinin önemli kesimlerinin bu hareketlerle yakın ilişkiler kurduğu açıktır. Bu dönemde faşistler ırkçı, milliyetçi ve militarist dil kullanmalarının yanı sıra sınıf olarak çöküntü yaşayan küçük burjuvaziden ve lümpen proletaryadan kitle tabanı bulmuş, ikinci kitleyi cezbetmek adına "sosyalist" adını kullanmaya devam etmiş, iktidara gelirken içinde yer alan görece toplumcu fikirlere sahip faşist kadroları ise tasfiye etmiştir.

<sup>2</sup> Sanata değer veren kentlerimizde olduğu gibi Bursa'nın Nilüfer ilçesinde de sanata sağlanan olanaklar farklı mekânlara dağıtılmıştır. Nazım Hikmet Kültür Merkezi bu mekânlardan biridir. Düşünülen ve uygulanan bu dağılım, insan-mekân ilişkisinde monotonlaşmayı engellemekte, sanatseverleri ilçedeki birçok kültür merkezi ile buluşturmaktadır.

<sup>3</sup> Yönetmen Bozdoğan'ın seçip sahnelediği epizotlar: **2 Der Verrat/ İhanet:** Bir karı koca, ihbar ettikleri komşularının dövülerek tutuklanmasını gizlice izlerler. **3 Das Kreidekreuz/ Tebeşir İşareti:** Bir SA (Sturmabteilung, Nazi A Takımı/Fırtına Birliği) askeri sevgilisine, siyasi muhalifleri nasıl saptadığını ve tutuklamak için sırtlarını tebeşirle nasıl işaretlediğini uygulayarak anlatır. **6 Rechtsfindung/ Adalet Arayışı:** Bir yargıç, önüne gelen dava dosyasında olay apaçık ortadayken, aile ve resmi çevreler 'adalet' beklentisini dile getirir. Yargıç, 'üstten' gelen istek ve baskılar doğrultusunda hüküm verir. **9 Die jüdische Frau/ Yahudi Kadın:** Yahudi bir kadın, kocası ari ırkı mensuplarınca daha fazla dışlanmasın diye kocasını ve evini terk eder. **10 Der Spitzel/ İspiyoncu:** Tek çocuklu varlıklı bir çift, muhalif oldukları fark edilecek korku ve şüphesi içinde (paranoya), bir an ortadan kaybolan ilkökul çağındaki oğullarının onları ihbar etmiş olabileceği endişesine kapılırlar. **11 Die schwarzen Schuhe/ Siyah Ayakabılar:** Dul bir kadının ekonomik sefaleti yani açlık sınırındaki yaşamları, kızı ile arasında geçen konuşmada dile gelir. **13 Die Stunde des Arbeiters/ İşçinin Zamanı:** Bir radyo muhabiri, propaganda amacıyla işçilerle röportaj yaparken,

---

işçilerden biri gerçek fikrini söyleyince mikrofondan uzaklaştırılır. **14 Die Kiste/ Sandık:** Aldığı ücretin açlık sınırında olduğunu söylediği için öldürülen işçinin, nasıl öldürüldüğü anlaşılmasın diye SA (Sturmabteilung, Nazi A Takımı/Fırtına Birliği) birimleri cesedi aileye çinko bir sandık içinde getirir. **16 Winterhilfe/ Kış Yardımı:** Yaşlı bir kadın ve hamile kızı bir arada iken SA'nın adamları kış için erzak kolisi getirirler. Yaşlı kadın teşekkür için elma ikram ederken dikkatsizce, kızının ve damadının pahalılıktan şikâyet ettiğini ağzından kaçırır. Hamile kadın hoyratça tutuklanarak götürülür. **17 Die Wahl/ Seçim:** SA'dan adamlar, istedikleri doğrultuda oy kullanmaları için görme yeteneğini kaybetmiş bir gazi ve onun yaşlı annesini, milliyetçi duyguları körükleyen telkinlerle seçim sandığına kendilerinin belirleyeceği partiye oy vermek üzere götürürler. **17 Zwei Bäcker/ İki Fırıncı:** İki fırıncı hapishanede karşılaşır. Biri, ekmeğe kepek katmayı reddettiği için hapiste; diğeri kepek kattığı için iki yıl önce tutuklanmış. **18 Der Bauer füttert die Sau/ Çiftçi Domuzları Besliyor:** Köylü, gece gizlice hayvanlarını beslerken karısını ve çocuklarını gözcülük yaptırıyor. Devlet yem vermeyi yasaklamış ama hayvanlar açlıktan telef oluyor. **19 Der alte Kämpfer/ Eski Nefer:** Partinin eski fanatiklerinden bir kasap, hem iflas edip hem de partiye girmesi için zorladığı oğlu savaşta ölünce, boynuna "Hitler'e oy verdim" levhası asarak vitrindeki et çengelinde intihar eder.

- <sup>4</sup> Yabancılaştırma Efektü (**Verfremdungs-Effekt**) olarak bilinen bu sahne/tiyatro tekniğı ile seyircinin oyundaki karakterlerle ve oyunun konusu ile özdeşleşmesi engellenerek oyun süresince eleştirel düşünmesi amaçlanır. Birçok tiyatrocunun emeğı ile geliştirilmesine rağmen Brecht, olay-davranış çelişkisi, beklenmedik ses ve afiş gibi görsel efektlerle V-Efektin geliştirilmesine, yaygınlaştırılmasına emek verince, Brecht ile anılır oldu.
- <sup>5</sup> Merdivenler daha çok saray, tapınak, parlamento binaları veya kiliselerin girişinde daha sonraları yaygın bir şekilde kent kültüründe görünür oluyor. Basamakları ile ünlü bazı mimari örnekleri saymak gerekirse: Türkiye'de bulunan ancak Berlin'de sergilenen Bergama Tapınağı, Ankara'da Anıtkabir, Potsdam/Berlin'de Sanssouci sarayı, Çin'deki Çin Seddi ve Buda İlkbahar Tapınağı, Meksika'da Kukulkan-Piramidi, Roma'da İspanyol Merdivenleri, Helsinki Parlamento Binası, Amerikan Kongre Binası, Budapeşte Parlamento Binası, İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı, Odessa'da Potemkin Merdivenleri, Paris'te Sacre Coeur'e (Kutsal Kalp) adlı büyük kiliseye giden merdivenler, Hawai'de Haiku merdivenleri ile Haifa'daki Baha'i Bahçeleri bunlardan en çok bilinenleridir.

Yukarıda listelenen görsellerin çoğunda tasarlanan ve uygulanan merdivenler, birbirine paralel, düzgün basamak kodları ile düzgün çizgilerle veya hafif kıvrımları ile estetik, genelde tirabzansız geniş inşa edilerek hayranlık, biat, ferahlık ve 'güzel' olanı hissettirir. Topluma açık merdivenli mekânlarda, çoğunlukla sınıf farkı gözetilmemiş. Ancak aristokrasinin geniş araziler içindeki malikânelerinde veya burjuvazinin kentteki taş binalarında evin giriş merdivenleri 'efendiler' için, yan ve servis merdivenleri ise hizmetliler için tasarlanarak aynı mekânda 'eşit' koşullarda bulunmaları engellenir; toplumsal hiyerarşi de görünür kılınır. Özgürlük mücadelelerinin sağladığı kısmi haklar doğrultusunda artık her milletten her sınıftan insan – olanakları elverdiğince - bu merdivenlerde bir arada bulunabiliyor. Merdivenlerin hoşlanılan mekânlar olduğunu, insanların merdiven basamaklarında oturup sohbet etmelerinden, merdiven çıkarken soluklanıp etrafı yeni bir yükseklikten seyran eylemelerinden veya sadece basamaklara oturmak veya genelde gençlerin tercih ettiği şekliyle uzanmak istemelerinden dahi orada bulunmaktan ne derece mutlu olduklarını çıkarabiliriz.