

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI



BRECHT ESTETİĞİ ÇERÇEVESİNDE THEODOROS ANGELOPOULOS'UN
ÜÇLEMELERİ

YAZAR

Muhammed Okur

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Ufuk Uğur

ORDU- 2024

TEZ KABUL SAYFASI

Muhammed OKUR tarafından hazırlanan “**Brecht Estetiği Çerçevesinde Theodoros Angelopoulos’un Üçlemeleri**” başlıklı bu çalışma, **29.01.2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç. Ufuk Uğur
Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi İmza

Üye Prof. Dr. Mehmet Yılmaz
Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi İmza

Üye Dr. Öğr. Üyesi Akıl Fikret Tosun
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi İmza

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Muhammed OKUR



ÖZET

SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS

BRECHT ESTETİĞİ ÇERÇEVESİNDE THEODOROS ANGELOPOULOS’UN ÜÇLEMELERİ

MUHAMMED OKUR

Bertolt Brecht, Aristoteles’in ‘‘ Dramatik Tiyatro’’ teorisine karşılık olarak ‘‘Epik Tiyatro’’ kuramını geliştirmiştir. Brecht, estetik kuramını 1920’lerin başından başlayarak vefatına kadar çalışmalarında sürdürmüştür. Brecht, katharsis ve özdeşleşmeye karşıt bir kavram olarak ‘yabancılaşma efektini’ savunmuştur. Karakter veya olaylarla özdeşleşen seyirci, olayları değerlendirme, sorgulama ve eleştirme açısından pasif kalır. Brecht’in estetiği ise buna karşı olarak yabancılaşma efektiyle, seyirciye izlediği şeyin bir oyun olduğu gerçeği yansıtılır. Bu sayede de seyirci, olaylara ve karakterlere karşı daha eleştirel bir bakış açısı kazanır. Brecht’in kuramını oluşturan sekiz kavram vardır ve bunlar yalnızca tiyatro ile sınırlı kalmamıştır, sinemayı da etkilemiştir. Brecht’in estetik kuramından etkilenen pek çok yönetmenler vardır. Bunlardan biri de Theodoros Angelopoulos’dur. Angelopoulos, filmlerinde Brecht’in estetik kuramındaki kavramlarla kendi mizansenini birleştirerek şekillendirmiştir. Seyirci, tıpkı epik tiyatrodaki olduğu gibi yabancılaşmaya uğrar ve izlediğinin bir film olduğu gerçeği yansıtılır. Bu çalışmanın amacı, Bertolt Brecht’in Estetik kuramının tanımının yapılması ve estetik kuramında yer alan kavramlar çerçevesinde, Theodoros Angelopoulos’un ‘‘Tarih Üçlemesi’’, ‘‘Sessizlik Üçlemesi’’, ‘‘Sınır Üçlemesi’’ ve ‘‘Modern Yunan Üçlemesi’’ adlı üçlemelerinden seçilen farklı dönemlere ait dört film ekseninde, çözümlenmesini amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Üçleme, Angelopoulos, Brecht, Epik Tiyatro, Yabancılaşma, Estetik

ABSTRACT

DEPARTMENT OF CINEMA AND TELEVISION

MSc THESIS

TRILOGIES OF THEODOROS ANGELOPOULOS WITHIN THE FRAMEWORK OF BRECHT'S AESTHETICS

MUHAMMED OKUR

Bertolt Brecht developed the theory of 'Epic Theatre' in response to Aristotle's theory of 'Dramatic Theatre'. Brecht continued his theory of aesthetics in his work from the early 1920s until his death. Brecht advocated the 'alienation effect' as a concept opposed to catharsis and identification. The audience, who does not identify with the character and events, remains passive in terms of evaluating, questioning and criticizing the events. Brecht's aesthetics, in contrast to this, with the effect of audience the fact that what he is watching is a play. In this way, the audience gains a more critical angle towards events and characters. There are eight concepts that make up Brecht's aesthetic theory. Brecht's aesthetic theory was not limited to theater, but also influenced cinema. There are many directors who were influenced by Brecht's aesthetic theory. One of them is Theodoros Angelopoulos. In his films, Angelopoulos combined the concepts of Brecht's aesthetic theory with his own mise en scene. The audience is alienated, just like in epic theatre. The fact that what he is watching is a movie is reflected. The aim of this study is to define Bertolt Brecht's aesthetic theory and to analyze it in the axis of four films belonging to different periods selected from Theodoros Angelopoulos trilogies named 'History Trilogy', 'Silence Trilogy', 'Border Trilogy' and 'Modern Greek Trilogy' within the framework of the concepts contained in the aesthetic theory.

Key Words : Trilogy, Angelopoulos, Brecht, Epic Theatre, Alienation, Aesthetic

TEŞEKKÜR

Bu araştırmada bana yol gösteren, destek veren, emeklerini esirgemeyen, beni yüreklendiren, öğrencisi olmaktan gurur duyduğum tez danışmanım Sayın Doç. Ufuk UĞUR’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Lisans ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca bilgileriyle ışık tutan, yüreklendirici sözleriyle bana akademik yolda yürüme şevki kazandıran Ordu Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümündeki tüm hocalarıma sonsuz teşekkür ederim.

Hayatım boyunca beni destekleyen, hakkını asla ödeyemeyeceğim anneme ve rahmetli babama teşekkürlerimi sunarım.

Muhammed OKUR

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ KABUL SAYFASI	ii
ETİK BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar	ix
ŞEKİLLER	x
GÖRSELLER	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1 Amaç	3
1.2 Problem	4
1.3 Önem	5
1.4 Sayıtlılar	5
1.5 Sınırlılıklar	5
1.6 Materyal ve Yöntem	5
2. ÜÇ SAYISI VE ÜÇLEME GELENEĞİ	7
2.1 Dinlerde Üç Sayısı ve Üçlemeler	9
2.1.1 Hristiyanlıkta Üç Sayısı ve Üçlemeler	9
2.1.2 İslamiyette Üç Sayısı ve Üçlemeler	10
2.2 Felsefede Üç Sayısı	12
2.3 Tiyatro ve Sinemada Üçleme	13
3. BRECHT ESTETİĞİ ve KAVRAMLARI	16
3.1 Bertolt Brecht'in Hayatı	16
3.2 Brecht Estetiği: Epik Tiyatro (Diyalektik Tiyatro) Kavramı	20
3.3 Dramatik Tiyatroya Karşılık Epik Tiyatro	23
3.4 Brecht'in Estetik Kuramını Oluşturan Kavramlar	29
3.4.1 Naivete Kavramı	29
3.4.2 Mesel Çalışması Kavramı	30
3.4.3 Epizotik Anlatım Kavramı	31
3.4.4 Gestus Kavramı	33
3.4.5 Anlatımcı Yapı Kavramı	36
3.4.6 Göstermecî Oyunculuk Kavramı	36
3.4.7 Tarihselleştirme Kavramı	37
3.4.8 Yabancılaşma Kavramı	39
3.5 Modern Sinema Anlatımı – Epik Tiyatro Benzerliği	41
3.6 Brecht'in Sinemaya Etkisi	42
4. THEODOROS ANGELOPOULOS ve SİNEMASI	48
4.1 Angelopoulos'un Hayatı	48
4.2 Angelopoulos Sineması	50
4.3 Angelopoulos'un Üçlemeleri	57
4.3.1 Tarih Üçlemesi	57
4.3.1.1 36 Günleri	58
4.3.1.2 Kumpanya	58
4.3.1.3 Avcılar	58

4.3.2	Sessizlik Üçlemesi	59
4.3.2.1	Kitera'ya Yolculuk	60
4.3.2.2	Arıcı	60
4.3.2.3	Puslu Zamanlar	61
4.3.3	Sınır Üçlemesi	61
4.3.3.1	Leyleğin Geciken Adımı.....	62
4.3.3.2	Ulis'in Bakışı	62
4.3.3.3	Sonsuzluk ve Bir Gün	63
4.3.4	Modern Yunan Üçlemesi.....	63
4.3.4.1	Ağlayan Çayır	64
4.3.4.2	Zamanın Tozu	64
5. BRECHT	ESTETİĞİ	ÇERÇEVESİNDE
DEĞERLENDİRİLMESİ	FİLMLERİN	66
5.1	Tarih Üçlemesi: Kumpanya (1975).....	66
5.2	Sessizlik Üçlemesi: Kitera'ya Yolculuk (1984).....	74
5.3	Sınır Üçlemesi: Ulis'in Bakışı (1995).....	83
5.4	Modern Yunan Üçlemesi: Ağlayan Çayır (2004)	93
6. SONUÇ VE ÖNERİLER.....		103
KAYNAKÇA.....		106
ÖZGEÇMİŞ		110

TABLÖLAR

Sayfa

Tablo 3. 1 Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro karşılaştırılması.....	27
--	----



ŞEKİLLER

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1. Geleneksel Dramatik Anlatım Şeması.....	32
Şekil 3.2. Epizotik Anlatım Şeması	32



GÖRSELLER

Sayfa

Görsel 4.1. Tarih Üçlemesi Film Afişleri	57
Görsel 4.2. Sessizlik Üçlemesi Film Afişleri.....	60
Görsel 4.3. Sınır Üçlemesi Film Afişleri	62
Görsel 4.4. Modern Yunan Üçlemesi Film Afişleri.....	64
Görsel 5.1. Tiyatro Sahnesi	66
Görsel 5.2. Kumpanya Oyuncularının Kasabaya Geldiği Sahne.....	67
Görsel 5.3. Lokanta Sahnesi	69
Görsel 5.4. Prova Sahnesi	70
Görsel 5.5. Golfo Oyunu Sahnesi	71
Görsel 5.6. Kameraya Bakılarak Yapılan Monologlar	72
Görsel 5.7. Filmin Son Sahnesi	73
Görsel 5.8. Rüya Sekansı	76
Görsel 5.9. Alexandros Kaldırım Sahnesi	77
Görsel 5.10. Takip Sahnesi	77
Görsel 5.11. Sypros'un Ülkeye Döndüğü Sahne	79
Görsel 5.12. Otel Odası Sahnesi	80
Görsel 5.13. Filmin Senaryosunun Okunduğu Sahne	81
Görsel 5.14. Filmin Son Sahnesi	82
Görsel 5.15. Açılış Sekansı	84
Görsel 5.16. Filmin Açık Havada Gösterildiği Sahne	85

Görsel 5.17. Meşaleli ve Şemsiyeli Grup	86
Görsel 5.18. Meydan Sahnesi	87
Görsel 5.19. Kadın Karakterin Sahnesi	88
Görsel 5.20. Lenin'in Parçalanmış Heykel Sahnesi	89
Görsel 5.21. Açılış Sahnesi	93
Görsel 5.22. Tiyatro Sahnesi	94
Görsel 5.23. Konser Mekânı	95
Görsel 5.24. Spyros'un Cenazesi	96
Görsel 5.25. Selanik'teki Sahne	97
Görsel 5.26. Müzisyenlerin Konseri	98
Görsel 5.27. Eleni Hapishaneden Çıkış Sahnesi	99
Görsel 5.28. Yannis'in Cesedi	99
Görsel 5.29. Eleni'nin Sayıkladığı Sahne	100

SİMGELER VE KISALTMALAR

Kısaltmalar

Çev.	: Çevirmen
Ed.	: Editör
IDHEC	: Yüksek Film Çalışmaları Enstitüsü
s.	: sayfa numarası
Theo	: Theodoros
vb	: ve benzeri



1. GİRİŞ

Tarih boyunca her toplumda bazı sayılara güçlü ve gizemli anlamlar yüklenmiştir. Güçlü anlamların yüklendiği bu sayılardan biri olan ‘‘3’’ sayısıdır. Dini inançtan günlük yaşantımıza, tiyatrodan sinemaya, felsefi ve evrensel düşüncelerden geometrik terimlere kadar pek çok alanı kapsamaktadır. Yaşantımızın her alanında örf ve geleneklerde, masallarda, destanlarda, edebiyatta ve sinemada karşımıza çıkan üç sayısı gizemli bir sayı olarak görülmektedir. Halk anlatılarında, edebiyatta ve sinemada ayrıntılara değinmek ve konunun önemini daha verimli vurgulamak için üçleme ve yineleme tekniğini kullanmışlardır. Üçün her alanda anlam kazanması, üçlemenin de geleneğini beraberinde getirmiştir.

Üçlemeler yönetmenin anlatmak istediği bir konuyu üç farklı filme anlatmasıdır. Filmler arasında bir bağlantı vardır. Bu bağlantı konu ve karakter üzerinden yapılır. Üçlemeler, üç farklı filmin bir bütünüdür. Birbirleri arasında bir devam niteliği taşımaktadırlar. Özellikle de sinema alanında büyük bir önem kazanmıştır. Dünya sinemasında pek çok yönetmen anlatmak istediklerini üçleme geleneğiyle anlatır. Bu yönetmenlerden biri de Theo Angelopoulos’tur. Çoğu yönetmenlerin aksine filmlerini belli aralıklarla üçleme olarak çekmektedir. ‘‘Tarih Üçlemesi’’, ‘‘Sessizlik Üçlemesi’’, ‘‘Sınır Üçlemesi’’ ve ‘‘Modern Yunan Üçlemesi’’ adında dört adet üçlemesi vardır.

Theo Angelopoulos, Bertolt Brecht’in estetik kuramlarından etkilenmiştir. Bertolt Brecht, Alman yazar ve tiyatro kuramcısıdır. Brecht, Aristotelesçi anlayıştaki Dramatik Tiyatroya karşıt olarak Epik Tiyatro kuramını geliştirmiştir. Dramatik tiyatrodaki seyirci karakterlerle ve olaylarla karşı özdeşleşme bağı kurarak katharsisi (arınma) yaşar. Brecht, bu tarz bir anlatım biçiminin seyirciye uygun olmadığını düşünerek karşı gelir. Sahnede sergilenen olaylara ve karakterlere karşı seyircinin daha aktif bir konumda olmasını savunarak özdeşleşme temelli bir anlatım yerine yabancılaşmanın yoğun olduğu epik bir anlatımlı estetik kuram oluşturur. Oluşturmuş olduğu estetik kuramında, seyirci sahnede sergilenen oyuna karşı daha aktif bir konumdadır. Seyircinin izlediği şeyin bir oyun olduğu gerçeği yansıtılır.

Dramatik tiyatrodaki her sahne bir sonraki sahne için vardır. Olay örgüsünde giriş, gelişme ve sonuç vardır ve tek bir çizgi üzerinde ilerler. Seyircinin ilgisi daima hikâyenin sonu çekilir. Karakterler ve olaylar üzerinden seyircinin özdeşleşmesi sağlanır. Ancak Epik tiyatro, dramatik tiyatronun aksine her sahne kendi için vardır. Olay örgüsünde zamansal

ve mekânsal sıçramalar gerçekleşir. Seyircinin ilgisi hikâyenin gidişine bağlıdır. Karakterler ve olaylar üzerinden yaşanacak olan özdeşleşme kavramı yabancılaştırma efektiyle kontrol altına alınır. Seyirci izlediği şeylere karşı yabancılaşarak, olaylara daha eleştirel bakar. Epik tiyatrodaki seyirci, olayları eleştiren, yargılayan ve değerlendiren konumundadır. Bu açıdan Brecht'in Epik tiyatrosu yeni bir anlayış biçimi getirmiştir.

Brecht'in estetik kuramını oluşturan sekiz kavram vardır. Bunlar; naivete, gestus, göstermecilik, oyunculuk, anlatımcı yapı, epizotik yapı, mesel çalışmaları, tarihselleştirme ve yabancılaştırmadır. (Parkan, 2020). Brecht'in estetiğini oluşturan bu kavramlarla seyirci, izlediği oyuna veya filme karşı daha toplumsal bir perspektiften bakılması sağlanır. Olayların ve karakterlerin ekseninde gerçekleşen toplumsal olaylara karşı daha bilinci hale getirilme amaçlanmıştır. Seyircinin pasif olarak tanık olduğu anlayıştan, aktif bir konuma getirilmesiyle seyircinin, izlediği şeyi sorgular ve kendi bakış açısıyla eleştirir hale getirilmesi sağlanmıştır.

Epik tiyatro da olayların dramatik tiyatronun aksine, canlandırmak yerine göstererek anlatılır. Amaç düşündürmek ve seyircinin bir yargıda bulunmasını sağlamaktır. Brecht'in Marksist dünya görüşüyle benimsediği estetiğinde dünyayı yalnızca yorumlamak değil, onu değiştirmek istemiş ve bu doğrultuda kendinden sonrası için değişmez ve aşılmaz referans kaynağı olmayı başarmıştır. Hem tiyatroyu hem de sinemayı etkilemiştir. Sinemada da Brecht'in estetik kuramından etkilenen yönetmenler arasında Theodoros Angelopoulos ön plana çıkmaktadır.

Theodoros Angelopoulos, Brecht'i yönetmen olarak tanınmaktadır. Filmlerinde uzun plan-sekanslarla, müzik kullanımıyla, geniş açılarla yaratmış olduğu mizansenle Dünya sinemasında farklı bir yeri olan yönetmendir. Angelopoulos, ilk dönem eserlerinden itibaren Brecht'in estetik kuramından etkilenmiştir. Filmlerinde, seyircilerin karakterlere ve olaylara karşı bir özdeşleşme yaşamalarının önüne geçmiştir. Seyircinin, klasik sinema anlayışındaki pasif konumundan aktif konuma getirilerek eleştirel bir tavır sergilemesi hedeflenmiştir. Seyirci epik tiyatrodaki olduğu gibi ön plandaki karakter ekseninden arka planda var olan toplumsal sorunları irdelenmesi amaçlanmıştır. Seyirci, epik anlatımda yabancılaşma efektine uğrar ve filme karşı daha sorgulayıcı ve eleştirel bir bakış açısına sahip olmaktadır.

Bu çalışmada, Brecht'in estetiği çerçevesinde Angelopoulos'un üçlemelerinde yer alan ‘‘Kumpanya’’, ‘‘Kitera’ya Yolculuk’’, ‘‘Ulis’in Bakışı’’ ve ‘‘Ağlayan Çayır’’ filmlerinin çözülmesi amaçlanmıştır.

Beş bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde; amaç, yöntem, önem ve sınırlıklar hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde; üç sayısının ve üçleme geleneğinin dinlerde, felsefede, sinemadaki kullanımı üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde; Bertolt Brecht'in hayatı ve Epik tiyatro ve Dramatik tiyatro karşılaşması ve estetik kuramını oluşturan kavramlar hakkında bilgi verilerek, bu kavramların sinemadaki etkisi anlatılmıştır. Dördüncü bölümde; Theodoros Angelopoulos'un hayatı ve sinemasının özelliklerinden bahsederek üçlemesinde yer alan filmlerin konusu açıklanmıştır. Son bölümde ise Angelopoulos'un üçlemelerinden seçilen dört film örneği üzerinden Brecht'in estetiğinin etkisi analiz edilmiştir.

1.1 Amaç

Bu çalışmanın amacı, Bertolt Brecht'in Estetik kuramının tanımının yapılması ve bu kuramın temelinde yer alan naviete kavramıyla kuramın ekseninde gerçekleşen yabancılaşma, tarihselleştirme, mesel çalışması, gestus, anlatımcı yapı, gösterimci oyunculuk ve epizotik anlatım gibi kavramlar çerçevesinde, Theodoros Angelopoulos'un ‘‘Tarih Üçlemesi’’, ‘‘Sessizlik Üçlemesi’’, ‘‘Sınır Üçlemesi’’ ve ‘‘Modern Yunan Üçlemesi’’ adlı üçlemelerinden seçilen farklı dönemlere ait dört film ekseninde çözümlenmesini amaçlamaktadır. Bu bağlamda da temel amaç, epizotik anlatımın, tarihselleştirmenin ve yabancılaşmanın önemini ortaya koyarak Angelopoulos'un üçleme filmlerinde bu öğelerin nasıl dönüştüğünü ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda da şu sorulara yanıt aranmaya çalışılacaktır;

1. Üçleme nedir?
2. Brecht'in estetik kuramını oluşturan kavramlar nelerdir?
3. Epik tiyatro nedir?
4. Theo Angelopoulos, Brechtiyen yönetmen midir?
5. Brecht'in estetik kuramı, Theo Angelopoulos'un filmlerinde nasıl bir mizansen yaratılarak yansıtılmıştır?

1.2 Problem

Binlerce yıldır varlığını sürdüren geleneksel sinema anlayışı, seyircinin günlük hayattaki sıkıntılarından arındıran, büyüleyici bir an sunmaktadır. Geleneksel sinemanın anlatım yapısı Aristotelesçi dram anlatımıdır. Dziga Vertov'un "sinema-dram halk için afyondur" demesiyle binlerce yıldır var olan geleneksel sinema anlayışı ilk defa eleştirilir. Vertov, geleneksel sinemaya karşı çıkan ilk kişilerdendir. Sine-göz ve sine-gerçek kuramıyla geleneksel sinemaya karşı çıkmıştır. Parkan (2020)'a göre, sinema-dram elbette afyondur ve seyircini büyülenmesini sağlar. Ancak sinemada seyirciyi büyülemek için Vertov'un düşündüğü gibi bir esere ihtiyaç yoktur. Çünkü seyirci zaten, kendini gündelik hayatın akışına kaptırarak, yaşam tarafından büyülenmektedir. Gerçeğin kendisi de büyülemeye hizmet etmektedir. Görünenin ardındaki gerçeği kimse sorgulamamaktadır. Toplumsal olayların ve tarihsel gelişmelerin görünürlüğüne dair araçların olmayışı gerçeği ortaya çıkarmamaktadır. Bu yüzden de yaşamın içindeki olaylar da büyüleyici görülmektedir. Bu bakımdan da yaşamın olduğu gibi aktarılması filmlerinde büyüleyici özelliğine yansır ve seyircilerde afyon hizmeti görmektedir. Sinemanın gerçeği bir ayna gibi gösterdiği gelişme, büyüleyici olma özelliğini daha fazla arttırmıştır. Bu anlayışla bulaşan seyirci, yaşamından farklı olmayan, olduğu gibi aktarılanı olduğu gibi algılamaktadır. Olaylar ve karakterle özdeşleşen seyirci, eleştirel bir bakış açısı sergilemez, olayları da yaşamı da olduğu gibi kabul etmektedir.

Nitekim Brecht'te bu görünenin ardındaki gerçeği toplumsal ve tarihsel süreçleri ele alarak, geleneksel sinemanın aksine sinemaya estetik bir yaklaşım getirerek ona yeni bir işlev sunmuştur. Seyircinin olaylara ve karakterlere karşı eleştirel bir bakış açısıyla bakması ve geleneksel sinema anlayışının aksine olay örgüsünün eğrilik ve sıçramalı olmasıyla, sinemaya yeni bir anlatım getirmiştir. Brecht'in estetik kuramından gelişmeler sinemada da kendinde yer bulmuştur. Brecht'in estetiği bakımdan değerlendirildiğinde de sinemada bu estetiği tüm unsurlarıyla uygulayan birkaç yönetmen vardır. Theo Angelopoulos, bu yönetmenlerden biridir.

Bu bağlamda da Theo Angelopoulos'un "Kumpanya", "Kitera'ya Yolculuk", "Ulis'in Bakışı" "Ağlayan Çayır" adlı filmlerinde, Brecht estetiğini oluşturan, yabancılaşma, tarihselleştirme, gestus, naivete, mesel çalışmalar, göstermecilik, oyunculuk, anlatımcı yapı ve epizotik yapı kavramların nasıl ele alındığı ve Angelopoulos'un mizanseninde nasıl şekillendiği araştırmanın problemlerini oluşturmaktadır.

1.3 Önem

Theodoros Angelopoulos'un sineması hakkında yazılan metinlere ve yapılan çalışmalara bakıldığında onun filmlerini ve sinema dilini özellikle de üçlemelerini, Bertolt Brecht'in Estetik kuramı çerçevesinde yorumlayan bir çalışmayla karşılaşılmamıştır. Nitekim bu da tez çalışmasının önemini vurgulamaktadır. Yapılan çalışmalarda Theodoros Angelopoulos'un sineması, auteur yönetmen kişiliyle ve filmlerinde ön plana çıkan tarih, mit, zaman, metafor, bellek ve imge gibi kavramlar üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır. Angelopoulos'un filmlerinde sıklıkla başvurduğu Brecht Estetiği yaklaşımı, yapılan çalışmalarda değinilmemiştir. Angelopoulos'un filmlerindeki uzun planlar, olayların sıçramalı yapısı, izleyicisine düşünme zamanı tanıyan sahneler, seyirciye yönetilmiş bakışlar, izleyicinin aktif bir konumda olduğu ve yabancılaşma kavramının ön plana çıktığı Brechtçi öğelerin varlığını göstermektedir. Nitekim bu tez çalışması da Angelopoulos'un üçleme film örnekleriyle Brecht'in estetik kuramı çalışmalarına bir katkı sağlamayı hedeflemektedir.

1.4 Sayıtlılar

Bu çalışma, aşağıda belirtilen sayıtlılar üzerinden şekillenmiştir.

1. Theo Angelopoulos'un filmlerinde Brecht'in etkisi bulunmaktadır
2. Brecht'in estetik kuramı tiyatrodan sonra sinemayı etkilemiştir.
3. Brecht'in estetik kuramında yer alan yabancılaştırma efekti, özdeşleşmeye karşıt bir kavram olarak çıkmıştır.

1.5 Sınırlılıklar

Çalışma, aşağıda yer alan sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

1. Çalışmanın genelinde, Brecht'in estetik kuramını oluşturan kavramlar sınırında çalışma analiz edilmiştir.
2. Theo Angepoulos'un üçlemeleri açıklanırken üçleme dışında kalan filmlerine değinilmemiştir.
3. Theo Angeopoulos'un üçlemelerinde Brecht etkisini açıklarken, her üçlemeden bir film örneklem olarak seçilmiştir. Üçlemede yer alan diğer filmler incelenmemiştir.

1.6 Materyal ve Yöntem

Brecht'in estetik kuramı bağlamında Theodoros Angelopoulos'un "Tarih Üçlemesi", "Sessizlik Üçlemesi", "Sınır Üçlemesi" ve "Modern Yunan Üçlemesi" adlı üçlemelerinden seçilen birer filmle, mevcut literatür ve görsel kaynaklardan yararlanarak incelenecektir. Bu bağlamda Angelopoulos'un sinema dili, tarihselleştirme mizanseni, epizotik anlatımı ve yabancılaşma öğeleri bir bütünlük gözetilerek incelenecektir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemleri olan "doküman analizi" ve "betimsel analiz" yöntemlerine başvurulacaktır. Öne sürülen verilerin, örnek filmler üzerinden tespiti açısından doküman analiz yöntemine başvurulmuştur. Doküman analizi; yazılı ve görsel belgelerin (kitaplar, yasalar, görüşmeler, fotoğraflar, dergiler, makaleler, videolar vb.) içeriğini sistematik açıdan analiz etmeye yarayan nitel araştırma yöntemidir (Kıral, 2020, s. 173; Wach (2013)'tan).

Angelopoulos'un üçlemelerinden seçilen dört filmi üzerinden Brecht Estetiğinin tespitinde kavramlar, betimsel analiz yöntem doğrultusunda incelenecektir. Yıldırım ve Şimşek (2016, s.240)'e göre, betimsel analiz yöntemi, verilerin daha önce belirlenen temalar ekseninde özetlenmesi ve yorumlanmasıdır. Betimsel analiz yöntemiyle, elde edilen bulgular düzenlenir ve yorumlanır bir biçimde okuyucuya sunulmasıdır. Elde edilen veriler betimlenerek açıklanır ve yorumlanır.

Angelopoulos'un betimsel analiz yöntemi doğrultusunda analiz edilen filmleri; Tarih Üçlemesi "Kumpanya", Sessizlik Üçlemesi "Kitera'ya Yolculuk", Sınır Üçlemesi "Ulis'in Bakışı", Modern Yunan Üçlemesi "Ağlayan Çayır" şeklindedir. Betimsel analizi yöntemiyle Theodoros Angelopoulos'un üçleme filmlerinde Brecht estetiği kuramında yer alan kavramların (tarihselleştirme, gestus, yabancılaştırma, göstermecilik, oyunculuk, anlatımcı yapı, mesel çalışmalar ve epizotik anlatım) filmlerinde nasıl işlendiği incelenecektir. Aynı zamanda bulgular görsellerle de desteklenerek analiz edilecektir. Yönetmenin üçleme filmlerinde Brecht'in estetiğini oluşturan kavramların tespit edilmesi ve bu öğelerin betimsel analiz yöntemiyle ortaya çıkmasını sağlayarak elde edilen bulgular, çalışmanın sonuç kısmında değerlendirilecektir.

2. ÜÇ SAYISI VE ÜÇLEME GELENEĞİ

Tarih boyunca kültür ve dil birbirini etkileyerek insanlığın oluşumunda ve gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kültür ve dilin etkileşimi boyunca da bazı sayılara ve sembollere güçlü anlamlar yüklenmiştir. Kültür ve dille gelişen anlamlar, insanın düşünce sistemini etkileyerek günlük yaşantısını şekillendirmektedir. Sayılar, sadece matematiksel bir yapıda işlemediğini aynı zamanda ruhsal yaşantımızı dış dünyaya ifade etme biçiminde anlam yarattığının sembolize edilmiş halidir.

Sembol, kavram olarak bir gayeyi, bir düşünceyi ifade eden ve ortak bir anlamı barındıran harf, sayı, nesne ve resimlerin bütünü anlamına gelmektedir. Sembol, Yunanca ‘‘*simbolo*’’ kelimesinden Türkçeye çevrilmiştir (Aksoy, 2003). İnsanlar, düşüncelerini ve gayelerini ifade ederken de çoğunlukla sembolize ettikleri bazı sayılara anlamlar yüklemiştir. Geçmişten günümüze dil ve kültürle birlikte anlam kazanan sayılar, toplumlar ve kültürler arasında farklı bakış açılarıyla birlikte olumlu ve olumsuz olarak değer görmüştür. Sayılar her toplumun önemli bir parçası olmaktadır. İlahi dinlerden, batıl inançlara kadar pek çok alanda karşımıza çıkan sayılar, toplumun davranış ve düşünce mekanizmasını da etkilemektedir.

Güçlü anlamların yüklendiği bu sayılardan biri olan ‘‘3’’ sayısı da her kültürde ve dilde tekerlemelerden atasözlerine, dini davranıştan günlük yaşantımıza, evrensel düşüncelerden geometrik terimlere kadar pek çok alanı kapsamaktadır. Yaşantımızın her anında örf ve geleneklerde, masallarda, destanlarda, edebiyatta ve sinemada karşımıza çıkan üç sayısı her zaman uğurlu ve gizemli bir sayı olarak görülmektedir. Halk anlatılarında, edebiyatta ve sinemada ayrıntılara değinmek ve konunun önemini daha verimli vurgulamak için üçleme ve yineleme tekniğini kullanmışlardır. Üçün her alanda anlam kazanması, üçlemenin de geleneğini beraberinde getirmiştir. Her kültürde üç sayısının kutsallığı ve üçleme geleneğinin varlığı görülmektedir. Üç sayısı, zamanında sayısı olarak geçmektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek; sabah, öğle ve akşam; doğum, yaşam ve ölüm; başlangıç, orta ve son olarak da ifade edilmektedir.

Schimmel (1998/2017, s. 69)’e göre 3 sayısı ‘‘*kapsayıcı sentez*’’ olarak ifade edilmektedir. 3 sayısı; başı, ortası ve sonu olan gerçek bir sayı olarak görülmektedir. Aynı zamanda geometrik bir şekli oluşturan ilk sayıdır. Üç çizgiyle ve üç noktayla şekillenen üçgen, ilk geometrik şekildir ve geometri terimlerinin gelişmenin ilk ayağı olarak ifade

edilmektedir. Ortaya çıkan bu üçgen şekilden geleneksel inanışa göre bütün diğer geometrik biçimler oluşur ve bütün şeylerin başlangıcı olarak ifade edilmektedir.

Ernst Cassier'e göre üç sayısı, tüm insanlığın ruhsal mirasıdır ve kutsal olan; göklerin, yerlerin ve suların üç farklı varlık olarak insan düşüncesinde yer almasından kaynaklanmaktadır (Coşkun,2010, s. 74).

Birlik bütün çokluğu içerir. Birlik olmadan ikilik varsayılmaz. İkilik, birliğin ve onun aynılığının inkârı ile doğar. Bu bütünleşmeyle üçlük ortaya çıkar. Zıtlıklar olmadan birlik ve bütünlüktük sağlanır. Buradan hareketle Trioloji; latince “*trio/üçlü ve logic/mantık*” kelimelerinin bilişimi olup, üçlü mantık/bilim anlamına gelmektedir. Ontolojik olarak varlığın, madde ruh ve ortada kesişim kümesinde bu ikisinin canlı birleşimi olan nefis olmak üzere üç yönü vardır. Terimdeki “trio/üçlü” sözcüğü, bu üç varlığa karşılık gelmekte olup ayrıca muhakememizde iki şeyi karşılaştırıp üçüncü bir hükme varmayı da ifade etmektedir. Bir şeyi nitelerken “*yalın/az-daha ve en*” olmak üzere en az üç temel karşılaştırma yapmayı yani düşüncedeki üç hareketi ifade etmektedir (Karaaslan, 2016, s.51).

Antik çağlardan bugüne dek tüm dünyada mistik bir sayı olarak benimsenmiş olan üç sayısı; insanda, evrende ve tanrıda var olan bir düzenin sembolizmi olarak ifade edilmektedir. Bir sayısı; gökyüzünü yani Tanrının varlığını gökte sürdürdüğü, iki sayısı; yeryüzünü ifade eder çünkü dünyanın oluşumundan önce gökyüzü vardı ve yaşadığımız ortam sonradan ortaya çıktı. Üç sayısı ise bir ve ikinin bütününe birbirine bağlayarak yer gök birliğini oluşturmaktadır.

Üç sayısı, eski çağ insanların çok tanrılı dinler döneminden bu yana gök-yer ve yeraltı üçlemesiyle kutsal sayılmıştır. Bir sembolik değer olarak anne-baba ve çocuk şeklinde kutsal bir birleşimin sonucunu da ifade etmektedir. Aynı zamanda üç sayısı, beden-can ve ruh üçlemesiyle insanı sembolize etmektedir. Üçlü kavramlarla sembolize edilen bu üçlü yapılar, eski Mısır (İsis-Osiris-Horus / Anne-Baba-Oğul), Sümer (Anu-Ea,Bel), İran ve Yunan (Zeus-Poseidon-Hades / Gök ve yer-Deniz-Yer altı) mitolojilerinde 3 tanrı inanışıyla kutsallığını korumuştur. Bu tanrı üçlemeleriyle semavi bir din olan Hristiyan inancında da tanrı inancı ‘Baba-Oğul ve Kutsal Ruh’ üçlemesine dönüşmüştür (Bozkurt, 2012, s.721).

Türk mitolojisinde de yukarıdaki üçlemelere benzer terimler mevcuttur. Şamanizm’de gök sözcüğü üç anlamı barındırmaktadır. Şamanlar, Tanrı Ülgen’e hitaben ‘‘ mavi gök’’,

“ ak gök” ve “ yıldızlı gök” terimlerini kullanarak ulaşılmaz olan gökyüzünü ifade etmişlerdir. Şamanizm’de evren; yeryüzü, yeraltı ve gökyüzü olmak üçere üç ana kavrama ayrılmıştır (Üstünoğlu, 2010, s.186).

2.1 Dinlerde Üç Sayısı ve Üçlemeler

Üç sayısının beşerî ve ilahi dinlerde de önemli bir yeri vardır. Eski dönemlerden bu yana insanlar, üç sayısına güçlü anlamlar katmışlardır. Lao-tzu’ya göre “ *Tao birliği oluşturur, birlik ikiliği, ikilik üçlüğü ve üçlükse her şeyi oluşturur*”. Dante ise üç sayısını teslisle (üçleme, tanrısallık) bağlantılı görerek üç sayısını, aşkın ve gücün simgesi olarak görmektedir (Coşkun,2010, s.75).

Üçün bu kavramlarla evrimleşmesi onu birçok teslis’leyen grupların üçlü tanrı inancının öne açmıştır. Pagan dinlerinde de tarih boyunca çoğunlukla bu üçlü tanrı inancı görülmektedir. Bu bağlamda da Hindistan’da Agni, Soma ve Ganghavra gibi üçlü tanrı inançları var olmuştur. Hinduizm’deki kutsal yaratıcı Brahma, yok oluşu simgeleyen Şiva ve gücü temsil eden Vişnu üçlemeleriyle görülmektedir. Dinler tarihinde üçlü tanrı inancının varlığını görmek mümkündür. Örneğin MÖ 3000’li yılların başında eski Sümer tanrıları Anu; gökyüzüne, Enlil; yeryüzüne ve Ea; yeraltına karşılık geliyordu. Eski Babil döneminde bu üçlü inanç Sin (ay), Şamaş (güneş) ve Iştar (Venüs) şeklinde anlamlandırılmıştır. İran’da Mithra (güneş), Atar (ateş) ve Apam (su) şeklinde üçlü tanrı grupları görülmektedir. Budizm’de Amida, Sheishi ve Kwannon göksel güçleri simgelemektedir. Mısır’da da İsis, Osiris ve oğulları kurtarıcı Horus şeklinde sıralayabileceğimiz pek çok üçlü tanrı gruplarına rastlamak mümkündür. (Schimmel, 1998/2017, s. 73). Üç ile ilgili inançlar semavi dinlerde de görülmektedir. Üç semavi din vardır; Müslümanlık, Hristiyanlık ve Yahudilik bu dinlerde de üçlemeleri görmek mümkündür.

Üç sayısı, eski Yunan ve Roma döneminde önemli bir yer almıştır. Roma’da kurban törenlerinde, özel günlerde domuz, koyun ve öküz olmak üzere bu üç hayvanın kurban edilmesi görülmektedir. Tevrat’ta Tanrı’nın İbrahim Peygamber’den üç farklı hayvan (inek, keçi ve koç) ve bu hayvanların her birinin üç yaşında kurban olarak istemesi de bu üçün varlığının göstergesidir ve o dönemde üç sayısına yüklenen anlamdan kaynaklanmış olduğunu göstermektedir (Coşkun, 2010, s.76).

2.1.1 Hristiyanlıkta Üç Sayısı ve Üçlemeler

İslam dışındaki diğer dinlerde Tanrı kavramı üçleme ile betimlenmiştir. Hristiyanlıkta ise Allah (Baba), İsa (Oğul) ve kutsal ruh üçlemesiyle ön plana çıkmaktadır. Kutsal ruh ve Baba'nın aynı güce sahip olmasıyla beraber Baba kavramının bütün kâinatın kurucusu olarak tasvir edilmektedir. Bu üç kavram baba, oğul ve kutsal ruh üçlemesi aynı grupta yer alsa da bunlar üç ayrı varlık olarak bilinmektedir. Ayrıca Hristiyanlık teslis inancının diğer dinlerin üçleme anlayışından yararlanmıştı (Küçük ve Tümer, 2002, s.214). Örneğin, İsa Peygamber'in doğumunu kutlamak için Kudüs'e gelen kahinler üç kişiydiler. Üç kişi olması onun üç görevine simgelemektedir. Kutsal ruh, rahip ve peygamberliğidir (Ersoy, 2000, s. 22).

Kutsal Ruhun da ayrı bir ilahi varlık olarak görülmesi üç ayrı tanrı ortaya çıkarmıştır. Bu duruma çare bulmak için Baba Oğul ve Kutsal Ruhun bir tanrısallığını üç ayrı oluşumunu içeren teslis bulunmuştur. Yunanca üçleme terimi (ilk defa Antakyalı Teofilos tarafından 180 yıllarında kullanılmıştır). Üçleme doktrini Hristiyanlara göre tek başına insan akliyle değil ancak ilhamla anlaşılabilen bir sırdır. Bundan dolayı teslis izah edilmesi zor fakat inanılması gerekli bir sır olarak formülleştirilmiştir (Küçük ve Tümer, 2002, s.169).

Hristiyanlık tarihinde üç sayısı ile ilgili en önemli olay Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi. Bu olayda yalnızca Hz. İsa çarmıha gerilmedi, onunla 2 kişi daha çarmıha gerilmiştir. Çarmıha gerilme olayında da teslis elde edilmektedir. Hz. İsa'nın tek başına çarmıha gerilmesi, teslise dayandırılmaz lakin onunla iki kişinin çarmıha gerilmesiyle üçe tamamlanması teslise önem atfetmektedir. Yine bu bağlamda, Hz. İsa'nın 3 Nisan 33'te çarmıha gerilmesi de üçleme anlayışıyla bağlantı kurulabilmektedir (Bayram, 2019, s.1319).

2.1.2 İslamiyette Üç Sayısı ve Üçlemeler

İslam aleminde de yer edinmiş ve önem kazanmış olan sayılar 10. yüzyılda ünlü matematikçi ve kuramcı Pisagor'un görüşlerini benimsemişlerdir. Bu inanışla birlikte alemin özü ve gayesinin sayılar olduğu öne çıkmıştır. Varlık âleminde üç sayısının yeri ayrı tutulmuştur. Tanrı yarattığı her nesneyi ve canlıyı üçlü olarak yaratmıştır. Buna madde, su ve her ikisinin bileşeninden oluşan nesneler; uzunluk, genişlik ve derinlikten oluşan üç boyut; geçmiş, gelecek ve şimdiden oluşan üç zaman; maden, bitki ve hayvanlar şeklindeki üçlü âlem tasarımı örnek olarak verilebilir (Çoşkun, 2010, s.76; Çetinkaya (2008)'dan).

Arap yarımadasında ay (baba), güneş (ana) ve Zühre (oğul) biçiminde tanrılardan oluşan bir yıldız sistemi olduğuna dair inanç vardır. İslam'ın mutlak olan tek tanrı inancında bile diğer dinlerde olduğu gibi tanrısal üçleme biçimleri görülmektedir. Hz. Ali'ye bağlı bazı Şii'ler, Hz. Muhammed'i Tanrı'nın görünüşü, Hz. Ali'yi de içi ve gerçekliği kabul görmüşlerdir. "Allah'tan başka ilah yoktur; Hz. Muhammed O'nun habercisidir; Hz. Ali, O'nun yakınıdır" gibi söylemlerle üçleme içerisinde görülmektedir. Zamanla da bu düşünce biçimi kaybolarak, "Allah-Muhammed- Ali birdir" olarak dönüşmüştür (Çoşkun, 2010, s.77; Bayat (2000)'tan). Üç sayısı, tek sayılı olan çoğulun ilkidir. Hadiste: "Allah tektir, vitri sever." (Müslim, Zıkr 5, no: 2677) buyurulmuştur. Bu açıdan bakıldığında, İslamda üç sayısı, ilk çoğul sayı olarak ifade edilmektedir.

Diğer dinlerde görülen üç tanrılı teslis anlayışını Kur'an'da ayetlerden yola çıkarak Sami dinlerin üç sayısına önem arz ettiklerini gözlemleyebiliriz. Semud kavmine giden Salih Peygambere, mucize olarak verilen dişi bir devenin öldürülmesinden sonra ilahi azabın gelişi için Semudlulara üç gün süre verilmesinden, Semudluların üç sayısına kutsallık yüklediği sonucu çıkarılmaktadır. Bu olayda Salih Peygamber ilahi azabın gelişini üç gün vade şartına bağlamış ve kutsal saydıkları sayı ile Semudluları ikna etmeye çalışmıştır. Böylece işlediği suçtan ötürü tövbe ederek Allah'tan af dileme şansını elde etmiştir. Bu duruma başka bir örnek ise Hz. Musa ile Hz. Hızır arasında geçen olayda Hz. Hızır'ın Hz. Musa'ya üç gün süre vermesiyle dönemin kültüründe ve dilinde var olmuş olan üç sayısına yüklenen anlamların yansıması görülmektedir (Bayram, 2019, s.1318; Kur'an Meali (1993)'dan).

İlk vahiy geldiğinde ibadet için Hira Dağlarına giden Hz. Muhammed'e (a.s.m.), Allah'ın emriyle Cebrail (a.s.) üç defa, "Oku!" dedi. "Yaratan Rabbinin adıyla oku!" (Kur'an. Alak, 96/1-5). Bu ayetle de üç sayısına yüklenen anlamın kutsal olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda İslam inancındaki üç sayısı ve üçlemeleri hayatımızın her anında kullanmaktayız. Nitekim Kur'an'ı ve ekmeği üç kez öpüp başımıza koyulması, Recep, Şaban ve Ramazan aylarının mübarek üç aylar olarak görülmesi, abdest almadan önce farz bilinen ağız, burun ve yüzün üç kere yıkanması, bir bebek doğduğunda onun kulağına üç kere ezan eşliğinde isminin söylenmesi, "Allah'ın hakkı üçtür" sözü, tesbih çekerken üç kere zikirle tekrar edilmesi gibi pek çok unsurlar da üç sayısı ile bağlantılıdır (Altın, 2019, s.26). Bu bağlamda da İslam dini içerisinde üç sayısının kutsal bir yeri olduğu ve günlük yaşantımızda da bunları hala görmek mümkündür.

2.2 Felsefede Üç Sayısı

Üçün gizemli gücünü kabul edenler çoğunlukla ilkçağ filozoflarıdır. Yunan filozof Thales, dik üçgeni çizen ilk kişidir ve bu geometri şekli üç sayısı sayesinde elde etmiştir (Bayram, 2019, s. 1317). Üçgen, üç noktadan çekilen çizgiyle elde edilen geometrik bir şekildir. Ersoy (2000, s.23) 'a göre üçgenin kenarları; özgürlüğü, eşitliği ve kardeşliği simgelerken açıları ise; akı, gücü ve güzelliği simgelemektedir.

Thales'ten etkilenen Pythagoras'a göre üç sayısı Monad (bir) ve Duad'ın (iki) birleşiminden triad (üç) ortaya çıkmaktadır ve bu birleşimin sembolü de üçgendir. Üç sayısı bir bütün olarak üçgen ile sembolize edilmektedir. Üçgen bütün geometrik şekillerin başlangıcı kabul edilir. Pythagoras felsefesinde bir çizginin başlangıcı ortası ve sonu üçlü kavramları içermektedir. En, boy, derinlik; tanrısal, insani, doğal; Beden, can ve ruh gibi üçlemeleri ortaya çıkarmaktadır. Pythagoras'a göre her şey nicelikten oluşmaktadır. Üç sayısı da evrendeki her şeyi temsil etmektedir. Evreni sayılarla anlamlandırmak bir bakıma modern bilimin temelini oluşturmaktadır. Evrendeki her oluşumda ruh, beden ve can üçlemesi yer almaktadır. Can sudan, ruh ateşten ve beden de topraktan tezahür edilmektedir. Pythagoras teorisinde iki zıt kavramın bir araya gelerek birleşiminde yeni bir unsur ortaya çıkmaktadır. Bu iki kesişimin sembolizmi de üçlemeyi oluşturmaktadır. Tıpkı baba-anne ve çocuk üçlemesinde olduğu gibi. Kadın ve erkeğin birleşiminden doğan çocuk sembolik olarak bu üçlemenin bir parçasıdır (Kılıç, 2006, s. 41).

Üç sayısı, insanı oluşturan akıl, ruh ve madde gibi insanın yaşamı sürecinde doğma, yaşama ve ölme gibi kavramlarla da ilişkilidir (Ersoy, 2000, s.23). İhvân-ı Safâ'nın felsefesi bakıldığında Tanrı, varlık anlamında birçok hususu üçlü şekilde yaratmıştır.

Bunlara örnek olarak;

- uzunluk, genişlik, derinlik;
- geçmiş, gelecek, şimdi;
- madde, bitki, hayvan;
- sabah, öğle, akşam;
- madde, suret ve cisimdir (Kılıç, 2006, s. 42).

Felsefede ve psikolojide üç sayısı sınıflandırma olarak kullanılmaktadır. Zaman, mekân ve nedensizliği bir bütünü olarak görülmektedir. Aynı zamanda üç sayısı maddenin

oluşumundaki unsurları da temsil etmektedir. Bunlar ateş, su ve hava'dır. Felsefe, bir varsayımı ispatlamadan önce tez, antitez ve sentez ile üçlü ilkeler içinde ele almaktadır. Immanuel Kant'ın felsefesine bakıldığında da üç ilke ön plana çıkmaktadır. Bunlar Bir, Birlik ve Bütünlük olarak üç aşamada oluşmaktadır. Bir; Tanrıyı, Birlik; evreni, Bütünlük ise ruhu göstermektedir. Kant'tan sonra Hegel de bu üç ilkenin etkisinde kalarak üçlemeler yapmıştır.

Platon da üç sayısına anlamlar kazandırmıştır. Platon'a göre zamanın var olması için Tanrı'nın ay, güneş ve gezegenleri yaratması gerektiğini savunur. Bu üç varlık olmasaydı zaman olmazdı. Platon, evrenin en önemli öğeleri olan ateş, hava ve suyun da üçgenden meydana geldiğini savunmuştur. Sevgi, zaman, düzensizlik, sanat, iyi şeyler, karışık şeyler vb. kavramların üç türünün olduğunu ve insanlar bir karara varırken kavramların üç türün etkilerinden esinlendiğini savunur. Platon canlıları da üç sınıfa ayırmıştır. Bunlar; karada yaşayanlar, suda yaşayanlar ve kanatlılardır (Bayram, 2019, s. 1317; Laertios (2007)'tan).

Alman bilim insanı Richard A. Müller de üçün masallarda, halk hikayelerinde, şiirde ve görsel sanatlardaki yerini açıklarken üçün ve üçlemenin öneminin doğanın gözlenmesiyle ortaya çıktığını açıklar. Müller'e göre insan suyu, havayı ve toprağı görmüştü; bu Alman mitolojisine göre üç dünya anlayışı yani Midgard, Asgard ve Nilfheim inancı yatmaktadır. Yer yüzündeki canlıların ve yaratılan şeylerin üç sınıftan bitkilerden, hayvanlardan ve minarellerden oluştuğunu savunur. Yaşadığımız dünya üç boyutludur ve yeryüzündeki tüm deneyimlerimiz, davranışlarımız, örf ve adetlerimizde de üç sayısına ve üçlemelere yer verilmiştir (Schimmel, 1998/2017, s.70-71). Geçmişten bugüne kadar kültür ve dildeki değişimler olumu ya da olumsuz her şekilde farklılık göstermiştir. Üç sayısı ve üçlemeler de hayatımızın içindeki örf ve adetlerimizde, dini inancımızda, batıl inançlarda, matematikte, sinemada vb. her alanda kendisine ayrı bir anlam yüklenmiştir.

2.3 Tiyatro ve Sinemada Üçleme

1909 yılında Danimarkalı araştırmacı Axel Olrik tarafından geliştirilen Halk Anlatılarındaki epik kurallarından '*yineleme kuralı*', '*üçleme kuralı*' ve '*ilk ve son durumun önemi*' adlı bu üç ilkesi yazılan, çizilen ve uyarlanan her eserin bu kavramlar ışığında olmasına kanaat getirmiştir. Halk hikayeleri ayrıntılara inme özelliğinden yoksun olduğu için seyircinin yahut dinleyicinin ilgisini çekmek ve konunun önemine vurgu yapmak için yineleme tekniğinden yararlanır. Aynı zamanda yineleme tekniğiyle anlatımı destekleyerek boşlukları doldurur. Yineleme tekniği her daim üç sayısını içinde

barındırır ve yinelenen şeylerin üç kere olması gerekmektedir. Eserlerde her daim üç elma, üç kardeş, üç engel, üç aşamalı olaylar vb. durumlar kendini gösterir. Nitekim üç sayısı da kendi başına bir kuraldır. İlk ve son durumun önemi kuralına göre de hikayedeki en önemli kişi önce gelir ve sonra gelen kişi ise anlatımın gidişatına etki sağlar. Üçler kuralıyla bağlantılı olan bu ilke üçüncü kişinin gelmesiyle üçüncü kişi anlatımın ağırlık noktasını oluşturur (Durbilmez, 2007, s.178; Olrik (2003)'ten).

Halk anlatılarındaki bu epik kurallar ‘‘yineleme’’, ‘‘üçleme’’ ve ‘‘ilk ve son durumun önemi’’ önce masallarda, halk hikayelerinde ve sonralarda da sinema filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle üçleme kuralı sinemada ayrı bir önem kazanmıştır. Üçleme, birbirinin devamı niteliğinde olan karakter, olay ve konu bakımından bağlantılı olan eserlerdir. Çoğunlukla edebiyatta, tiyatrodan ve sinemada üçlemelere çokça kullanılır. Ortaya çıkan eserler kimi zaman bir eserde üç parça olarak yansıtılırken kimi zaman da üç ayrı parça olarak oluşturulur.

Sinema alanında üçlemeler oldukça yaygın olarak kullanılır. Hikayelerdeki konunun veya karakterlerin ayrıntılı bir şekilde irdelenmesine olanak sağladığı için önemli bir etkidir. Üç farklı filmde anlatılan öykü ve temalar birbiriyle bağlantılıdır. Üçlemede yer alan üç filmin birbiriyle ortak kaidesi veya devam niteliğinde bağlantısı vardır. Devam niteliğinde çekilen üçleme filmler birbirine bağlıdır ve çoğunlukla birinci filmde oluşturulan karakterleri veya temaları ele alarak devam eder. İkinci filmde olay örgüsü derinleşerek hikâye yapısını tamamlar ve üçüncü filmde de hikâye bitmiş olur. Oluşturulan üç film bir bütünlük sağlayarak üçleme olarak tek çatı altında incelenebilir. Nitekim üç farklı filmin ana konusu farklı olsa da arka planda anlatmak istediği mesaj üç filmde de aynıdır.

Aristoteles (1796 /1987, s. 1450)'göre Tragedyalar, tamamlanmış ve bir bütünü eylemsel taklidir. Tragedyada olması gereken üç önemli unsur vardır. Bunlar; bütünü oluşturacak olan başlangıç, orta ve sonudur. Bütün; başlangıcı, ortası ve sonu olan bir süreci temsil etmektedir. Baş, herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan kısmıdır. Zorunlu olan kısım ise başlangıçtan sonra ortaya çıkar. Son ise, başka bir şeyden dolayı zorunlu olarak gelmesi gereken ve gerçekten de gelen kısımdır. Orta ise, bir başka şeyden sonra gelen ve kendinden sonra da bir şeyin geleceğini gösteren kısımdır. Nitekim de iyi oluşturulmuş öykülerde hiçbir zaman gelişigüzel bir başlangıç ve bir son olmaz. Tragedyada da her eylem birbirine bağlı bir köprü gibi sahnelenmiş ve eylemler bir sonraki aşamaya geçilmiştir.

Sinemada da birçok senaryo bu bütünsel eyleme dayanarak çekilmektedir. Sinemada olaylar, temalar, karakterler, karakterlerin hikayeleri ve gelişim aşamaları üçlü bir yapıya sahiptir. Tiyatro ve sinema; ‘‘üç perdelik yapı’’, ‘‘üçlü karakter yapı’’ ve ‘‘üç anahtarlı yapılar’’ üzerine kurulmuştur. Senaryodaki kurgu ilk olarak üç perdelik yapıya göre tasarlanmaktadır. Hikâye üç perdeden oluşmaktadır. Bunlar; giriş, gelişme ve sonuç’tur. İlk perde, hikâyede yer alan karakterler seyirciye tanıtılır. İkinci perde, çatışmayı ve hikâyenin gelişim aşamalarını açıklar ve üçüncü perde de çatışmanın doruk noktasını ve hikâyenin sonuçlandığı kısımdır. Üçlü karakter yapısında ise karakterlerin başlangıçtaki durumu, hikayedeki çatışmaya dayalı değişimi/dönüşümü ve son aşamadaki durumunu açıklamaktadır. Yapı, seyircinin karakterlerin gelişimlerini daha iyi analiz etmesini sağlamaktadır. Üç anahtarlı yapıda da hikâye anlatımındaki dönüm noktaları üzerine kuruludur. Bu dönüm noktaları, hikâyenin gidişatını, karakterlerin dönüşümünü ve çatışmalarını yansıtmaktadır. Dönüm noktaları girişte, ortada ve final kısmında hikâyenin içinde yer almaktadır. Bu hikayeler kimi zaman üçleme şeklinde de anlatılır.

Sinema filmlerindeki üçlemeler, belli bir tema, konu, olay örgüsü, mekân, tarih, anlatım biçimi ve akımlar çerçevesinde gerçekleştirilir. Nitekim bu tezin araştırma konusu olan Yunan yönetmen Theo Angelopoulos’un üçleme filmleri de Alman yazar Bertolt Brecht’in estetik kuramları izleri taşımaktadır. Angelopoulos, Brecht’in estetik kuramından etkilenecek üçleme filmlerinde bu kavramları yansıtmıştır.

3. BRECHT ESTETİĞİ ve KAVRAMLARI

Bertolt Brecht, 1898-1956 yılları arasında yaşamış 20. yüzyıl en önemli Alman oyun yazarlarından biridir. Brecht, aynı zamanda şair, tiyatro yönetmeni ve kuramcısıdır. Geleneksel tiyatro anlayışını estetik kavramlarla harmanlayıp tiyatronun değişimine etki eden Epik Tiyatro akımının kurucusu ve baş temsilcisidir. Çalışmalarıyla hem Tiyatro alanını hem de Sinema alanını etkilemiştir. Özellikle estetik kuramındaki kavramlarla tiyatroya ardından da sinemaya yeni bir bakış açısı sunmuştur. Brecht, geleneksel Dramatik Tiyatroya karşıt olarak Epik Tiyatro anlayışını geliştirmiştir. Yabancılaşma efekti, diyalektik tiyatro biçimi, naiv tutumlar ve epizotik anlatımlarla estetik kuramını zenginleştirmiştir. Bu bölümde Brecht'in hayatını ardında da estetik uygulamadaki kavramlarını ve sinemaya olan etkisini incelenecektir.

3.1 Bertolt Brecht'in Hayatı

Asıl adıyla Eugen Bertolt Brecht, 10 Şubat 1898 yılında Almanya'nın taşra bir kenti olan Augsburg'da zengin bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Berthold Friedrich Brecht, Haindlsch Kâğıt Fabrikasının müdürüdür. Annesi Sophie Brecht ise bir memurun kızıdır (Ünal, 2019, s. 25). Brecht, 1904 yılında Augsburg'da ilkokula yazılır. İlkokuldan sonra 1908 yılında Peutinger lisesine gider. Gençlik yıllarında Eugen olarak tanınan Brecht, Bertolt Brecht adını kullanmaya başlar. Lise yıllarında edebiyata ve tiyatroya ilgisi artan Brecht, Augsburger Neueste Nachrichten adlı bir Alman gazetesinde ilk şiir ve denemelerini yayımlamıştır (Nutku, 2015, s. 355).

1914 yılında ilk düzyazılarını yazan Brecht, savaşla ilgili tutumları yazılarına aktarır ve bu sert söylemlerden dolayı liseden atılma tehdidi ile karşı karşıya kalır. Ailesinin ve öğretmenlerinin yardımıyla okuldan atılma kararı iptal edildikten sonra öğrenimine devam ederek 1917 yılında Peutinger Lisesinden mezun olur (Kambur, 2021). Brecht'in edebiyata ve tiyatroya ilgisi olsa da 1917'de liseyi bitirdikten sonra Münih'teki Ludwig Maximilian Üniversitesi Tıp Fakültesine kaydolar. I. Dünya Savaşının son yıllarında 1918 yılında, eğitimini yarıda bırakarak askere alınır. Augsburg'daki gezici bir askeri hastanede gönüllü sağlık görevlisi olarak askerliğini yapar (Nutku, 2015).

Savaş boyunca cephe gerisinde duran ve olayların hassasiyete hastanede tanık olan Brecht, ileride sürdüreceği savaş karşıtı bir ideolojik duruşunun temelini burada oluşturmuştur. Brecht, 1918 yılında ilk tiyatro eseri olan 'Baal'i yazar. Brecht bu oyunu

askerlik yaptığı dönemde yazar. Baal, burjuvanın kabul edemeyeceği kadar vasıfsız bir şairdir. Baal, yetenekli olmasına rağmen sarhoş olmayı seven bir şairin, akşam yemeği esnasında misafirlerine şiir okumasını sonucunda da misafirlerin şairin okuduğu şiire hayran kalmasına rağmen şairinin saygısız davranışından ötürü şairi yemekten kovmasını konu alan bir tiyatro oyunudur. Brecht, Baal'i yaşama karşı gelişi güzel yaşayan ve doymak bilmeyen burjuva karşıtı bir sembol olarak kabul etmektedir. Baal'in hissettikleri Brecht'in hislerinin yansıması ve Brecht'in içindeki anarşizmin Baal karakteriyle dışa çıkmasıdır.

Brecht'in 1927 yılında ilk şiirlerini bir araya getirerek yazdığı "Ev Vaazları" adlı kitabındaki, 'Dinsel Alaylar', 'Kronikler', 'Ölüm Gidenlerin Küçük Zamanları' adlı şiirleri Baal'da olduğu gibi aynı varoluş sancılarını taşımaktadır. Karakter savaşın içinde sanata ve hayata tutunma çabasını göstermektedir. Baal, Augsburg gazetelerinde tiyatro eleştirmenleri tarafından tam not alır. Yazmış olduğu bu ilk tiyatro oyunundan sonra Brecht, 1919 yılında Volkswille adlı bir gazetede tiyatro eleştirmeni olarak eleştirel yazılar yazmaya başlar. 1920 yılında Münih'teki Tıp öğrenimine devam ettiği sürede annesinin vefatı üzerine tıp öğrenimini de yarıda bırakarak tiyatro oyunları, eleştiriler ve şiirler yazarak geçimini sağlamaya başlamıştır (Nutku, 2015, s. 15).

Tiyatro eleştirmeni olarak yazılar yazması aynı zamanda onu tiyatrocusu ve yazarlarla yakından ilişkileri kurmasını sağlamıştır. Münih'te Alman kabare sanatçısı Karl Valentin'le tanıştı. Brecht, Karl Valentin'in 'Gürültülü Tiyatrosu'nda çalıştı. Karl ile yaptıkları çalışmalar Brecht'in ilerideki tiyatro anlayışını önemli bir biçimde etkilemiştir. Tiyatro alanındaki ilk başarısını 1922 yılında 'Gecede Trampet Sesleri' ve 'Kentlerin Ormanında' adlı oyunları ile Kleist Ödülü'nü alarak kazandı. Münih Oda Tiyatrosu'nda sahnelediği bu oyunlar ona Kleist Ödülü'nü kazandırmıştır.

Oyun, bir burjuva ailesinin geçmişini anlatmaktadır. Oyun tema olarak, ayrılığı ve askerin dönüşünü ele alır. Klasik oyun anlatımlarında olduğu gibi giriş, düğüm ve çözüm bölümleri vardır. Kızlarını bir gençle evlendirmek için düğün hazırlıkları yapan ailenin, kızının savaşta öldüğü sanılan eski sevgilisi yaralı bir şekilde ortaya çıkmasıyla bu durum beklenen mutluluğu bozmasını ele alır. Oyun bu bölüme kadar klasik bir anlatımda ilerler. Ancak ikinci bir olay olarak şehirdeki bir politik ayaklanma geceyi tehdit etmektedir. Ayaklanma seyirciye davul sesiyle yansıtılır ve eski sevgilinin makyajının da korkutucu bir şekilde sergilenmesiyle burada anlatım klasik çerçevenin dışına çıkar. Salon girişinde ve sahne önündeki pankartlarda da "Burası bir sahne ve siz de bir izleyicisiniz" yazısı

vardır. Brecht bu oyununda; sanatın, siyasetten ve ideolojiden üstün olduğu ve bunu sahnede izleyiciler üzerinden kışkırtıcı bir metafor olarak kullanarak yeni tiyatro modelini oluşturmaya çalışmıştır.

Sık sık Berlin'i ziyaret eden Brecht, orada Arnolt Bronnen, Carl Zuckmayer, Max Reinhardt ve Helena Weigel gibi isimlerle tanışır ve onlarla çalışmalarda bulunur. 1922 yılında Opera Sanatçısı Marianne Zoff ile evlenir. Bir yıl sonra Hanne adında bir kızları dünyaya gelir. Bu evlilikleri pek uzun sürmez ve 1927 yılında sona erer. 1930 yılında Tiyatro arkadaşı Helena Weigel ile evlenir ve Barbara Brecht Schall dünyaya gelir. Helena Weigel sadece eşi değil aynı zamanda yıllarca çalışacağı en önemli iş arkadaşından biri olur. Birçok oyunlarında Helena Weigel başrol olarak oynar (Öztürk, 2007, s. 53).

Bir tiyatro anlayışı arayışına giren Brecht, 1925 yılında Alman Tiyatro Yönetmeni olan Erwin Piscator ile tanışır. Piscator, Politik Tiyatro'nun kurucusudur. Brecht, Piscator'un tiyatrosunda dramaturg olarak çalışmaya başlar (Öztürk, 2007, s. 57). Brecht, Piscator'un tiyatrosunda politik tiyatro anlayışını yakından takip etmektedir. Oyunlarda özellikle de son perdeler de yanılsamalarla seyirciye katarsis yaşattığını ve onları uyuşturduğunu fark eden Brecht, sahneleme çalışmalarında farklı bir teknik ve yaklaşım kullanmayı düşünerek, sahnedeki görünenin ardındaki gerçeğe ulaşmaya ve bunu seyirciye sunmayı hedeflemektedir.

Piscator'la beraber 1926 yılında '*Adamlar Adamlar*' oyununu sahneye taşır. Oyunda, sıradan bir işçi olan Galy Gay'ın işgalci güçlere karşı direnişini, karakterin değişim sürecini ve etrafında gelişen olayları anlatılmaktadır. Bu oyun Brecht'in epik tiyatro anlayışının ilk denemesidir. Klasik tiyatro oyunlarının aksine bu oyun öğretici bir tiyatro oyunudur. Olaylar klasik tiyatrodaki olduğu gibi canlandırma yapılarak değil de izleyiciye üçüncü kişi ya da karakterlerin biri olarak hikâye anlatılır. Sahnede oynanan oyunu izleyiciler birer gözlemci gibi seyrederek. Olaylar çerçevesinde izleyicilere bir karara varma eylemi sunulur ve bunun bir oyun olduğu gerçeğini izleyicilere yansıtılarak duygusal bir boşaltım yani katarsis yaşanması engellenir. Bu tiyatro anlayışındaki amaç seyirciyi düşündürmek eğlendirici tiyatrodan öğretici tiyatroya taşımaktır.

1928 yılında Berlin'de yeni kurulan Theater am Schiffbauerdamm tiyatro sahnesinde açılış oyunu olarak Brecht'in '*Üç Kuruşluk Opera*' adlı oyunu sahnelenir. Bu yapımla büyük bir başarı getirmiştir. Oyun Avrupa'nın her ülkesinde sahnelenmiştir (Nutku, 2015,

s. 23). Brecht'in en büyük tiyatro başarısı olan sayılmaktadır. Aynı zamanda bu oyun, Brecht'in epik tiyatro anlayışını en etkili şekilde gerçekleştirdiği bir oyundur.

Üç Kuruşluk Opera oyununda geleneksel ve anlamsız opera anlayışının aksine daha anlaşılır, şiir dili olan, gerçekçi ve modern bir atmosferde kurgulanmıştır. Brecht, ileride daha da geliştireceği müzikle beraber ‘‘yabancılaşma’’ kavramını Kurt Weill'in besteleriyle gerçekleştirmiştir. Aksiyon ile şarkıları birbirinden ayırır, projeksiyon yardımıyla İncil'den ve diğer materyallerden yararlanarak özdeyişler yansıtarak seyirciye doğrudan yönelerek kuramlarını ilk defa bu oyunda ustaca gerçekleştirmiştir. Seyircilere her fırsatta bunun bir tiyatro oyunu olduğunu anımsatmıştır. Oyun hem seyirci hem oyuncular açısından yeni bir türün ortaya çıkışının ilk örneğidir (Nutku, 2015, s. 202).

Brecht, ‘‘Üç Kuruşluk Opera’’, ‘‘Gecede Trampet Sesleri’’ ve ‘‘Baal’’ oyunlarından sonra uzun bir sıçrama yaşamıştır. Oyunlarının bu kadar başarı elde etmesi onun gelecekte Tiyatro ve Sinema alanında daha iyi şeyler yapmasının önünü açmıştır. Brecht, eserlerindeki yeni bir arayışı Epik Tiyatro olarak adlandıracağı akımda bulmuştur. Tiyatronun teknik olanaklarında faydalanarak bir amacı arayan Brecht, oyunlarında da politik izlenimlerini yansıtacaktır. Tiyatro eğlendirmeden ziyade artık öğretici bir amaca da hizmet etmesini hedeflemektedir. Brecht, bu oyun ile artık Epik Tiyatro kavramını geliştirir ve oyunları da bu kavrama göre şekillendirmektedir.

1933 yıllarına gelindiğinde Adolf Hitler Şansölye olmuştur ve ülke artık Nazilerin yönetimindedir. Nazilerin başa gelmesiyle işçiler, komünistler, Yahudiler ve sosyalistlerin haksız yere tutuklanmaları ve katledilmeleri boy göstermiştir. Brecht'in de Almanya'da artık çalışma şansı yoktur ve aynı yıl ülkeyi terk eder. Brecht, önce İsviçre'ye sonra Paris'e daha sonra da Danimarka'ya kaçar (Öztürk, 2007, s.60).

Brecht, Avrupa'daki sürgün yıllarında; ‘‘Galile'nin Yaşamı’’ (1938), ‘‘Cesaret Ana ve Çocukları’’ (1939), ‘‘Lukullus'un Sorgulanması’’ (1940), ‘‘Sezuan'ın İyi İnsanı’’ (1941), ‘‘Simone Machard'ın Düşleri’’ (1942), ‘‘Kafkas Tebeşir Dairesi’’ (1944) vb. birçok oyunları sahneler (Karacabey, 2021). Bu oyunları ülkeye dönme umuduyla gerçekleştirmemiştir. Sürgün dönemi aslında Brecht'in en verimli yıllarıydı aynı zamanda en çok başarı getirecek oyunlarını da bu yıllarda yazmıştır.

1941 yılında Danimarka'da Nazi tehdidiyle karşı karşıya kalır. 1941 yılında ABD'ye kaçar ve orada Charlie Chaplin ile tanışır. Birçok oyunu ABD'de İngilizceye çevrilerek sahnelenir. Sürgün yılların ardından Almanya'ya geri dönen Brecht, 1954 yılında

"Cesaret Ana ve Çocukları" oyunuyla Kleist ödülünü alır. Aynı yıl "Kırık Testi" oyunuyla da Stalin ödülünü kazanır. 1956 yılında da Berlin'deki evinde kalp krizi nedeniyle hayatını kaybeder (Nutku, 2015).

Nutku (2015)'a göre Brecht, estetik kuramını oluşturmada önce üç temel evreden geçmektedir. Birinci evre: '*duygunun egemenliği*', ikinci evre: '*akıl vurgulanması*' ve üçüncü evre: '*duygu-akıl çatışması*' dır. Birinci evre, Brecht'in iç disiplinin daha oturmadığı ve dünya görüşünün yeterli olmadığı bir duygunun yoğun olduğu evredir. İlk dönem eserlerine bakıldığında duygusallık tüm yapıtlarında egemenlik sağlamaktadır. İkinci evrede, duygusallığın yanlışlığını fark eden Brecht, disipline ve olumlu sonuçlara götürecek olan akıllı politik görüşle birleştirerek dünya görüşünü de genişletir. Eserlerinde politik bir duruş sergilemiştir. Üçüncü evrede, Brecht birinci ve ikinci evredeki dengesizlikten dolayı doğru düzenin akıl-duygu çatışmasından oluşacağına inanmıştır. Brecht, eserlerinde hem toplumsal sorunları eleştirirken hem de karakterlerin duygularını işlemiştir. Aynı zamanda Brecht, eserlerinde akıl ve duygu çatışmasını karakterlerinde iki yönlü olarak sunmuştur. Bu bağlamda da Brecht'in estetik kuramını oluşturan kavramlar değişim göstererek üç evreden geçmiştir.

3.2 Brecht Estetiği: Epik Tiyatro (Diyalektik Tiyatro) Kavramı

Kendisini bir Komünist olarak tanıtmaya başlayan Bertolt, zamanla eserleri de kendisi gibi daha politik bir tavır almaya başlamıştır. İlk dönem eserlerine bakıldığında daha dışavurumcu bir yaklaşıma sahip olan Brecht, bu eserlerinde çoğunlukla burjuvayı ağır bir şekilde eleştirir ve zamanla da Komünist parti çizgisinde ilerler. 1926 yıllarına geldiğinde Brecht, sonra kurucusu olarak kabul edildiği '*Epik Tiyatro*' diğer adıyla '*Diyalektik Tiyatro*' kavramı üzerine çalışmaya başlar. Aristoteles'in "Dramatik Tiyatro" teorisine karşılık olarak "Epik Tiyatro" kuramını geliştirmiştir. Brecht, estetik kuramını 1920'lerin başından başlayarak vefatına kadar çalışmalarında sürdürmüştür. Brecht'in estetik kuramı günümüzde Epik Tiyatro ile anılmaktadır. Epik Tiyatroyu Marksizm ve Leninizm felsefe akımlarıyla harmanlayarak, izleyicilerini emekçi sınıfı olarak belirler. Brecht, tiyatronun artık lüks bir burjuva eğlencesi gibi görülmesine karşı çıkarak teoride de pratikte de Marksizmin tüm öğelerini tiyatrosuna yansıtır.

Brecht'in estetik kuramının oluşumundaki en etkin isimlerden biri de Erwin Piscator'dur. Piscator, görsel anlatım olanaklarını geliştirerek, tiyatro anlayışında ve tekniğinde yeniliklere imza atmıştır. Politik Tiyatro, Epik Tiyatro, Belgesel Tiyatro gibi kavramları

geliştirmiştir. Tiyatronun işlevinin yeniden şekillendirmek ve denemelerde bulunarak kalıpların dışına çıkmıştır. Böylelikle tiyatro düşüncesini etkileyerek amacını, hikayesi, anlatımı, tekniği, dili, görsel zevk ilişkisini ve zaman kavramlarıyla ilişkili yeni çalışmalar yapmıştır. Nitekim bu da Brecht'in epik/diyalektik tiyatro anlayışında yeni bir aşamaya taşımaktadır. Epik tiyatro akımı, karşı gerçekçi ve deneyci biçimlerden sonra gerçekçi ve doğalcı tiyatroyu sahneye getirmiştir. Brecht estetik kuramındaki epik tiyatro anlayışını sahne uygulamalıyla kendini evrimleştirmiş ve bununla birlikte diyalektik tiyatro anlayışını oluşturmuştur. Bu anlayış geleneksel tiyatro kalıplarını kırmış ve gözden geçirilmesine sebep olmuştur (Şener, 2006, s. 256).

Aristoteles (1796/1987)'e göre epik; tragedyadan daha geniş bir biçime sahip bir yapıttır. Kişisel olaylar yerine daha geniş bir bakış açısı sunar ve olaylar ön plandadır. Epik yapılar istenildiği kadar uzatılabilir oysa tragedyada bu imkansızdır. Tragedyada sahnede oyuncular tek bir olayı canlandırmaktadır. Epik, bir anlatım biçimi olduğundan dolayı aynı anda birkaç olay da gösterilebilir. Bu bağlama epik öğeler konuyu genişleterek zenginleştirir. Epik, insanları yabancılaştırarak konuyu verirken, tragedyada insanları kendi içine bırakarak duyguyu vurgulayarak verir.

Epik sözcüğü, Almanca'da "*anlatımlı şiir*" anlamına gelmektedir. Epik-dramatik ayrımından doğan bu anlam, olayları canlandıran tiyatro edebiyatı ile olayları anlatan destan edebiyatı arasındaki farkı netleştirmiştir. Brecht, kendi yapıtlarını dramatik olay örgüsünde tasarlamadığını, olaylara geniş bir açıdan ve eleştirel bir bakış açısıyla sunarak ikinci elden hikâyeyi anlatıyormuş gibi sergilemek için bu tiyatro biçime "*epik*" sözcüğünü tercih etmiştir (Şener, 2006, s. 267).

Nutku (2015, s.107)'a göre, Brecht'in "*epik*" sözcüğü ile anlatmak istediği şey şudur; biçimsel olay örgüsüyle, zaman, mekân ve olaylar çerçevesinde yapay kısıtlamalar olmaksızın olayların sahnede dizgesel olarak yansıtılmasıdır.

Bertolt Brecht'in "*bilim çağının tiyatrosu*" olarak değerlendirildiği epik tiyatro araçlığıyla kapitalizmi ve sınıflı olan toplumu eleştirerek sınıfsız bir toplum düşüncesini hedefler. Brecht, görünen ardındaki gerçeği göstermenin canlandıran ve aynı zamanda da taklit eden gerçekçi bir tiyatro anlayışıyla olamayacağını düşünür. Nitekim Brecht'e göre tiyatro aslında tam aksine bu yanlış algıyı kırmalıdır. Seyirciyi bir gözlemci olarak konumlandırmalı ve onlardan bir yargıya varmasını talep etmektedir. İzleyicilerin üzerindeki merak unsurundan daha çok önem verdiği unsur, tarihselleşmeyle bağlantılı

olarak günümüz örneklerini gözler önüne sürmek ve kendi eleştirel tutumunu doğrudan seyircisinde uyandırabilmektir.

Savaşlar arasında geçen zamanda gerçekçi ve doğalcı akıma karşın, görünen gerçeğin aksine onun derininde olanın anlatımına önem verilen ve bu anlayışı gerçekleştirmeyi amaçlayanların açısından en önemlisi ‘‘epik tiyatro’’ akımıdır (Şener, 2006, s. 265).

Brecht, Epik Tiyatro kavramını geliştirmesinde üç önemli tiyatro anlayışının etkisi vardır. Bunlar, ‘‘gerçekçilik’’, ‘‘dışavurumculuk’’ ve ‘‘Çin Tiyatrosu’’ dur. Gerçeklik, Epik Tiyatro’nun öz ve biçim açısından etkin olmuştur. Dışavurumculuk, biçim ve anlatım yönünden etkilemiştir. Son olarak Çin Tiyatrosu da estetik ve teknik yönden etkilemiştir. Karakterler, dekorlar, konuşma örgüsü, aksesuarlar gerçekçidir. Tabelalar, projeksiyon ve sinemada dışavurumcu akımın etkisinden yararlanarak geliştirilmiştir. Aynı zamanda insanın aksine toplumun vurgulanması, savaş karşıtı olunması ve sanatın insana yardımcı olma duruşu dışavurumculuktan gelmektedir. Duygudan ziyade düşündürmek, yabancılaştırma etmek, illüzyonu değil bir davayı savunmak Çin Tiyatrosu’nun etkisini taşımaktadır. Oyuncular karakteri gösterir onu canlandırmaz ve kendi rolüyle arasına uzaklık koymaktadır. Epik Tiyatro ve Çin Tiyatrosu arasında benzerlikler mevcuttur. Yabancılaştırma, müzik kullanımı, dekorlar, anlatım biçimi, akılcılık ve yargılama bu benzerliklere örnektir (Nutku, 2015, s. 110).

Brecht, estetik kuramını 1920’lerde başlayarak çalışmalarında şekillendirmiştir. Brecht’in bu kavramın ön plana çıkması ve açıklık kazanması yalnızca 1930’lu yıllardan sonra olabilmıştır. Brecht’in epik tiyatro kuramının, başta Kapital olmak üzere Marksist klasik eserleri incelenmesiyle, pratikte ve teorideki çalışmalarıyla sürecin temelinde diyalektik öğelerin yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda da Brecht’in estetik kuramını diyalektik tiyatro olarak anlatmak için daha etkin ve uygun olacaktır. Nitekim epik tiyatro kavramını da tamamıyla terk etmemek gerekir. Çünkü onun tiyatro biçiminin sahneye yansıtılması epik tiyatro ile vücut bulacaktır (Parkan, 2020, s. 33).

Epik tiyatro kuramı, geleneksel Avrupa tiyatrosunun özüne ve biçimine karşı çıkışlarda belirlenmiştir. Bertolt Brecht, klasik tiyatro biçimlerini eleştirirken çağının tiyatrosunun nasıl olması gerektiğini de belirtmiş, böylece “epik-diyalektik” tiyatro düşüncesini olgunlaştırmıştır. Brecht, burjuva tiyatrosunun çağdaş tiyatroda beklenen işlevi yerine getiremeyeceği kanısındadır. Burjuva tiyatrosu derken 1920’lerin Alman tiyatrosunu ve genel olarak “gerçekçi-doğalcı” tiyatroyu kastetmektedir. Bu tiyatroyu hem özündeki cılızlık hem de tekniğindeki yetersizlik açısından eleştirmektedir. Brecht, gelenek çizgisinden ayrılmayan bu tiyatronun insanlığın önemli

sorunlarına değinmediğini, yaratıcılığını yitirmiş ve donuklaşmış olduğunu söyler (Şener, 2006, s. 266).

Brecht, epik tiyatro kuramını, kendi oyunları ile deneyerek geliştirmiştir. İleriki yıllarda da epik tiyatro anlayışının içindeki diyalektik kavramı ön plana çıkararak kuramına ‘‘Diyalektik Tiyatro’’ demiştir. Ancak bu kavram Brecht’in, adıyla tanınarak tekrardan ‘‘Epik Tiyatro’’ anlayışı olarak anlam kazanmıştır.

Öztürk (2007, s.73)’e göre Epik tiyatronun sınırlarını, ‘‘İnsanların toplu eylemlerinin, savaş, çıkar kavgaları, tarihsel olaylar, çağdaş sorunlar örneklendirildiği ve tartışıldığı tiyatro.’’ olarak tanımlar. Epik tiyatro anlayışının en önemli unsuru yabancılaşma kavramıdır. Yabancılaşmada oyunculuk, rejî, dekorlar ve müzik yardımıyla bütün öğelerle bir bütünü oluşturarak sahnede sergilenir. İzleyicinin izlediği şeye yabancılaşması sağlanmaktadır. Brecht’in gayesi, toplumsal sorunları somut bir biçimde karakterlere de yansıtarak sahnede anlatmaktır. Seyircinin, gerçeklikler üzerine düşünmesi, yargıya varması ve dağılmış toplum düzenine değiştirmenin mümkün olduğunu inandırmaktır.

Brecht’in, tarihsel ve diyalektik bir anlayışla tarihe ve düşüncelere yaklaşması tiyatroya yeni ve farklı bir anlayış getirmiştir. İdealist ve politik bir estetiğin hikâyede daha etkili bir biçimde anlatılabileceği düşüncesi Brecht’in dönüşüm süreci ile kendine yer bulmuştur. Tiyatronun özü olan olayların sahneye canlandırarak aktarılması yerine onu sorunlarıyla değiştirilmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Klasik anlatım kalıplarının dışına çıkarak tiyatrosunun amacını, sınırlarını ve araçlarını netleştirmiştir (Akgül, 2013, s. 9).

3.3 Dramatik Tiyatroya Karşılık Epik Tiyatro

Brecht (1967/2011, s.24)’e göre; Epik Tiyatro kavramı, sergilenişinde kullanılacak dramatik ve epik biçimler, Aristoteles’in kuramına göre ayrı şeyler sanılmaktadır. Epik Tiyatro kavramı çelişki görmüştür. Nitekim iki tiyatro biçimindeki tek fark, dramatik yapının oyuncular tarafından sahnede oynanması ve epik yapının da kitap biçiminde okuyucuya sunulmasıdır. Zamanla dramatik yapıtların içerisinde epik öğeler, epik yapıtların içerisinde dramatik öğeler var olmuştur. Kavramların tek başına teknik ilerlemeleri, tiyatroyu, dramatik yapıtların içinde epik öğeler yerleştirecek duruma getirmiştir ve bu da geleneksel dramatik yapılar, epik tiyatro anlayışının önünü açmıştır.

Projeksiyon, makineleşmenin sahneye kazandırdığı değişim sürecini olumlu yönde etkilemiştir. Dramatik yapıtlarda yer alıyordur fakat olayları yalnızca başrol kahramanın

bakış açısıyla sunulmaktaydı. Kahramanın çevresinde gelişen olayların bir merak unsuru olarak seyircide yer etmesiyle o çevre, artık epik tiyatro anlayışıyla hissedilmiştir. Nitekim Epik Tiyatro'da artık bağımsız bir biçim olarak sunulmaya başlamıştır.

Aristoteles için insanları kötü ve yanlış duygulardan arındıracak en etkili sanat -dram sanatı- yani tragedyaydı. Bunun karşısına Brecht epik ve diyalektik tiyatroyu koydu ve tüm kuramını buna karşı oluşturdu. Bütün bir tiyatro sanatı kendini Aristotelyen sanat kuramına göre şekillendirmişti ve bu estetiğin en önemli iki ögesi de özdeşleşme ve katharsis'dir. Bu iki öge ise Brecht'e göre; "izleyicinin sahnede olup bitenler karşısında, aklını değil duygularını harekete geçirmektedir. Ancak Brecht hiçbir zaman duyguya karşı değildir. O duygusal boşalma karşıdır. Bu noktada Brecht, idealist yapıtlardaki duygunun bilgisizlikten ortaya çıktığını düşünür. Oysa olumlu bir özdeşleşme hiçbir zaman anlamayı önlemez. Brecht bu yüzden safbilgiden doğan duygudan yanadır (Arıcı, 2012, s.90).

Epik tiyatro, Aristocu bir anlatım geleneğine karşı bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Ancak buradaki karşı çıkma bir rekabet doğrultusundan ziyade farklı iki anlatım biçimi olarak değerlendirilmelidir. Brecht, yeni tiyatro anlayışındaki duruşunda tiyatronun seyirci üzerindeki katarsis etkisini bertaraf etme üzerine kurmuştur. Seyirci özdeşleşmeyi reddederek sahnede sergilenen olayın gerçekliğiyle birlikte bir eylemde bulanacak ve izlediği şeyin bir kurmaca olduğunun farkına varacaktır. Bu bağlamda da Brecht'in epik tiyatro anlayışı Aristotelesçi dramatik tiyatrosuna karşı bir anlayış olarak çıkmıştır. Brecht, duygudan değil de "duygusal boşalma" karşı çıkmaktadır. Duygunun bilgisizlikten çıktığını düşünerek saf bir bilgiden çıkan duygu temelli bir anlayışı savunmuştur.

Bertolt Brecht, estetik kuramını oluştururken Aristoteles'in Poetika adlı kitabında yer alan tragedyanın işleyişine ilişkin olarak ortaya çıkan ve geçmişten günümüze dek gösteri sanatlarında kullanılan "katharsis" kavramıyla açıklanan sürecin, seyirci için tehlikeli ve yanlış bir tercih olduğu düşüncesinden yola çıkmıştır. Katharsis, duygu temelli bir kavramdır. Seyircilerin, sahnede yer alan karakter ile duygu bağı kurması ve dramatik yapıya uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca katarsise ulaşılmaktadır. Aristotelesçi yapıtlarda kahraman, dramatik yapıya bağlı olarak seyirciyi, sahnelenen oyunda katarsisi yaşatacak durumlara düşerek, kendi içi dünyasındaki duyguları seyirciye aktarmaktadır. Bu bağlamda da kahramanla özdeşleşen seyirci, kahramanın içerisine düştüğü ruhsal çatışmaların yaşamasıyla, olayları ve karakterleri değerlendirme, sorgulama, eleştirme ve yorumlama gibi durumlarından yoksun kalmaktadır. Yaşamın, sahne üzerindeki yansıması olarak çıkan bu illüzyon durumunu Brecht, seyirciler için sakıncalı olarak

görmektedir. Brecht, Dramatik tiyatro anlayışının ayna işlevini gördüğü yansıtma amacına uygun olarak gerçekleşen illüzyonist ve bireyci estetiğe karşıt olarak, gerçeğe dayalı eleştirel ve diyalektik estetik biçimini uygulamaya çalışır. Bu yüzden de gerçeği görme, yargılama ve değerlendirme süreci içerisinde Brecht, katarsise karşı çıkmaktadır (Parkan, 2020, s. 34-35).

Brecht'e göre katarsis, ancak pratik bilgi aracıyla ve nesnel bir sonuca dayalı bir ifadeyle anlam kazanabilmektedir. Aristoteles ile Brecht'in dram yapıtları anlayışının farklılığı yalnızca, Brecht'in seyircinin salt bir duyguya yönelişin yeterli ve etkin bulmayışı ve bunun seyirciye zarar verdiğine olan inancıdır. Tek bir duygunun tasarlanmasında bunun özdeşleşmeyle mümkün olabileceğini savunan düşüncelere karşıdır (Nutku, 2015, s. 111).

Epik tiyatrodaki seyirci, yargıya varması beklenen bir konumdadır. Seyirci sahnede sergilenen oyundan gerçekleri fark etmesi, düşünmesi ve yargıda bulunması beklenir. Böylece seyirci, yalnızca izleyen değil bir eylemde bulunarak izlediği şeyin dışında aslında bunun bir oyun olduğunun bilincine varır. Nitekim dramatik tiyatronun merkezinde olan katarsis kavramını kırarak ona karşı çıkmaktadır. Epik tiyatronun amacı; sahne ile seyirci arasındaki o blok duvarı yıkmak ve seyircinin özdeşleşmesini engelleyerek bir eyleme geçerek düşünmesini, yargıda bulunmasını ve eleştirmesini sağlamaktır. Böylece seyirciler sahnede olanların farkına vararak düşünmeye, bilinçlenmeye ve eleştirmeye başlayacaktır.

Nutku (2015)'a göre Brecht, dramatik tiyatrodaki var olan duygunun aksine aklı ön planda tutmaktadır. Aristoteles'in temelini duygusal çekime bağlayarak, aklı bir kuru mantık gibi nitelendirmiştir. Yine de bu yorum doğru değildir. Çünkü; Epik yazar kuru mantıkla yazmadığı gibi bunu kullanması da amacına aykırıdır. Brecht'in Aristoteles'e karşı çıkmasının en büyük etkeni, seyircinin sahnede sergilenen olaylara körü körüne kapılmasıdır. Ayrıca epik tiyatro anlayışında mantıksal ve duygusal düşünce ayrımı yapılmamaktadır.

Artık Epik tiyatrodaki seyircinin, sahnede sergilenen oyun karakterleriyle salt bir özdeşleşme içinde kalarak, kendini pasif bir duruma sokması, yararsız düşünce ve duygulara kaptırması engelleniyordu. Sahnedeki oynanış biçimi yabancılaşma tekniğiyle gerçekleşiyordu. Brecht, epik tiyatrodaki sahnelerin, insanların davranışlarını görünür hale getirmek üzerine kurulu olduğunu düşünmektedir. Sahnede, insanları birkaç koşullara

teslim olduğunu göstererek insanların içinde bulunduğu durumu değiştirme/dönüştürme gücü sahip olduğunu savunmuştur (Brecht, 1967/2011, s.29).

Epik tiyatro görüşü, geniş düşünce ve kapalı düşünceyle (duyguların ardındaki düşünce) bir bağ kurmayı sağlamaktadır. Bu bağlamda da epik tiyatro, dram sanatında psikolojinin temelini dönüştürebilmektedir. Epik tiyatro kurallarına göre, insan psikolojisi yalnız taklit yani tavrı sergileyen hareket ile daha iyi anlaşılabilir. Duygular, düşünceler ve ruhsal durumları gün yüzüne çıkarmayı ancak bilinçaltı psikolojisi verir. Ama taklit, beynin ve bedenin aktif çalışmasını sağlar (Nutku, 2015, s. 112).

Aristoteles, Poetika adlı kitabında taklidi şöyle tanımlar “*Taklit yalnızca tamamlanmış eylemi değil, aynı zamanda korkutucu ve acıma uyandıran eylemi de konu edinir; bunlar ise özellikle imgelerin birbirini takip etmesinden dolayı ortaya çıkarlar*” (Aristoteles, 1796 /1987). Bu da acı ve korku gibi duyguları olaylar düzleminde insanın iç sorunlarını ortaya çıkarır. Bu bağlamda da Epik Tiyatro karakterleri kendi iç sıkıntılarından daha çok toplum çöküntüsü gibi sorunlarla kendisinden daha büyük olan dramatik durumlara tepki göstermektedir. Psikoloji de bu tepkileri ortaya çıkarmaktadır

Brecht, Epik Tiyatro adlı kitabında Epik tiyatro ve Dramatik tiyatro seyircisinin tepkilerini karşılaştırmıştır.

“Dramatik Tiyatroda seyirci şöyle der: ‘Evet, bunu ben de yaşadım. –Ben de böyleydim. – Eh, doğal bir şey. – Ve hep böyle olacak bu. –Adamın durumu yürekler acısı, zavallı çıkar yol yok. – Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar doğal. –Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan.” (Brecht, 1967/2011, s.29).

Dramatik tiyatro seyircisi, oyundaki karakterlerle bir duygusal bağ kurmuştur. Çatışma içindeki karakterlere duyulan acıma duygusuyla kolayca bir özdeşleşme yaşanmaktadır. Bu bağlamda da sahnede sergilenen oyuna körü körüne bağlanmışlardır. Kendilerini pasif bir duruma konumlandırarak, bir eyleme geçmemeyi, sorgulamamayı ve eleştirmemeyi beraberinde getirerek kendini kapalı düşünceye hapsetmiş bulunmaktadır.

Epik Tiyatro seyircisi ise şöyle söyler: ‘Bak, bunu düşünmemiştim işte! – Ama öyle de yapar mı adam! – Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil! – Ee, yeter artık! – Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyorum! – Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da şaşırtıcı! –Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan.” (Brecht, 1967/2011, s.29).

Epik tiyatro seyircisi ise oyunlardaki karakterle duygusal bir bağ kurmamıştır. Aksine karakterlerin olay içerisinde doğan duruşlarından, davranışlarından, sözlerinden

etkilenmiş ve bir eyleme geçerek sahnedeki durumları gözlemci olarak izlemiştir. Epik tiyatro seyircisi aktif konumda kalarak olayları değerlendirmiştir. Seyirciler olaylara karşı bir yargıda bulanarak karakterleri ve olayları eleştirmiştir, sorgulamıştır, bakış açısını değiştirmiştir ve yorumlamıştır. Bu bağlamda da seyirci karakterlerle bir özdeşleşme yaşamadan olay içerisinde yabancılaşarak bunun bir oyun olduğunun bilincinde kalmıştır.

Brecht, Dramatik tiyatrodan ve Epik tiyatrodan yer alan temel bileşenleri Tablo 3.1’de karşılaştırmıştır.

Tablo 3. 1 Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro karşılaştırılması (Brecht, 1967/2011, s.42).

Dramatik Tiyatro’da	Epik Tiyatro’da
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin aktivitesi harcanıp tüketilir.	Seyirci aktif duruma sokulur.
Seyircide birtakım duyuların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım yargılara varmasını sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonulur.	Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirilir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerine toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir.	Akıl egemendir.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.

Brecht’in Tablo 3.1. deki karşılaştırmasına bakıldığında dramatik tiyatrodan sahnelerinin birbiriyle bağlantılı olması, seyircilerin ilgisinin son bölüme çekilmesi, duygunun ön

planda olduğu, olayların düz bir çizgide devam etmesi ve olayların çatışma sayesinde durağan halden aksiyona geçilmesi, klasik anlatı sinemasına benzemektedir. Klasik anlatı sinemasında olduğu gibi dramatik tiyatrodaki seyirci olaylar ve karakterlerle özdeşleşme yaşar. Bunun sonucunda da katarsise başvurarak kendini bir süreliğine arındırır ve gündelik yaşamına bir değişim olmaksızın devam eder. Epik tiyatroya bakıldığında da seyircinin odak noktası oyunun akışındadır. Her sahne kendi içinde bir bütündür. Sahnelerin çıkarılması ya da değiştirilmesi anlatımda bir bozukluğa neden olmaz. Epik tiyatrodaki montaj etlidir bu sayede olaylar, doruk noktasına varana dek eğriler çizerek olaylar arasında sıçramalar yaparak yansıtılır. Bu bağlamda da epik tiyatro ya da filmlerde anlatı yapısı gereği, seyirci izlediği oyuna yahut filme yabancılaşır. Bu yabancılaşmadan dolayı da seyirci izlediği olaylara kendi kaptırmadan eleştirel yaklaşarak değerlendirmede bulunur. Seyirci başladığı noktadan kendini değiştirir. Tiyatro oyunu ya da sinema filmi bittiğinde seyirci, tiyatro salonuna veya sinema salonuna geldiği andan farklı bir konuma evrilmiş olur. Sahnede izlediği oyun veya film onun hayatına dokunarak olaylara karşı farklı bir bakış açısı sunmaktadır (Ak, 2021, s. 182).

Yabancılaşma efekti, Epik Tiyatronun en belirgin ve göze çarpan kavramıdır. Günümüzde Bertolt Brecht denince akla ilk gelen kavramdır. Brecht'in neredeyse her tiyatro oyunlarında ve Brecht'ten etkilenen her sinema filmi yönetmenlerinin filmlerinde yabancılaşma örneklerini görebilmekteyizdir. Seyirci dramatik tiyatro konforunun dışında tutularak bir eylemde bulunması beklenir. Bu teknik aslında, epik tiyatroyu dramatik tiyatrodan ayıran en belirgin özelliktir. Sahnedeki sergilenen oyunla veya filmle bizi yabancılaştırıp sürekli olarak bizim seyirci olduğumuzu ve gözlemleyici bir konumda orada olduğumu hatırlatır. Aynı şekilde oyuncular da karakteriyle bütünleşerek hem oyuncu hem seyirci bir oyunda olduğunu bilerek duyguya yabancılaşır. Bu nedenle de oyuncu ve seyirci eleştiri ve değerlendirme konusunda aktif bir rol oynamaktadır.

Aristotelesçi oyun sanatında kahraman, sahnelen oyundan yararlanarak türlü türlü durumlara girerek kendi iç dünyasındaki en yalın haliyle dışarı yansıtabilsin. Dramatik tiyatrodaki tüm olayla, kahramanı ruh çatışmalarına sürüklenme gayesi taşımaktadır. Bu nedenle de kahramanla özdeşleşen seyirci, kahramanın içine düştüğü ruhsal çatışmalardan dolayı eleştirme, değerlendirme ve sorgulama eyleminden mahrum kalmaktadır. Yaşamın, sahne üzerinde doğalcı betimlemeyle ortaya çıkan bu illüzyon durumu, yaşama aktif olarak katılan, bir eylemde bulunan günümüz seyircisi için sakıncalıdır. Doğalcı sahne anlayışını illüzyona dayalı bir sahnedir. Gerçeği

yansıtılabilmeyi olanaksız kılmaktadır. Ayna olma yani gerçeği yansıtılabilmeyi ve dönüştürmeyi amaçlayan Brecht, bu illüzyonist bireyci sahne anlayışına karşı çıkarak eleştirel ve diyalektik estetik kuramını sistematize etmiştir (Parkan, 2020, s. 34)

3.4 Brecht'in Estetik Kuramını Oluşturan Kavramlar

Mutlu Parkan, “Brecht Estetiği ve Sinema” adlı kitabında Brecht'in estetik kuramının temelinde “naivite” bulunduğunu ve ekseninde de “yabancılaştırma” olduğunu söylemektedir. Aynı zamanda birbiriyle aynı kategoride olmasa da diyalektik bir bütünlük sağlayan sekiz temel kavramdan oluştuğunu belirtmektedir. Bu sekiz temel kavram, “naivite”, “mesel çalışması”, “epizodik anlatım”, “gestus”, “yabancılaşma”, “tarihselleştirme”, “anlatımcı yapı” ve “göstermeci oyunculuk” kavramlarıdır. Bu kavramlar sadece tiyatro ile sınırlı kalmamıştır aynı zamanda sinemayı da etkilemiştir. Brecht'in estetik kuramını oluşturmasında etkili olan bu sekiz temel kavramını başlıklar altında inceleyelim.

3.4.1 Naivete Kavramı

Brecht'in estetik kuramının temelini bu kavram oluşturmaktadır. Yaşamının son aylarında Diyalektik Tiyatro üzerine çalışmalarda bulunan Brecht, bütün yapıtlarının anahtarı olarak naiveteyi yani saflığı dile getirmiştir. Çalışmalarını naiv bir anlayışla birleştiren Brecht, kuramının temelinde bu tutumun yer aldığını belirtir (Parkan, 2020, s. 35). Nutku (2015)'a göre Brecht, çağdaş bir tiyatroyu oluşturmak için, hiçbir entelektüel bulgulara girmemiştir. Yaratmış olduğu tüm kavramlar dünya görüşünün geçerlilik kazanması için işlevsel bir tutumla ortaya çıkartmıştır. Brecht yapıtlarında gösterişli sahne hileleri kullanmadan yalnızca işlevsel dekor parçaları ve müzik kullanımıyla seyircisine gerçekleri nesnel bir gözle görmesini hedeflemiştir. Eserlerinde kullandığı araçlar, seyirciyi bir yargıya götürecek şekilde kullanmıştır.

Brecht'e göre naivete, toplumsal olayların ardındaki olayların sıra dışı bir gözle gözlenmesidir. Brecht'in naivete tutumu, estetik uygulamalarda “insanlar arası olaylar, olaylar gerisindeki olaylar” başlığı altında önerdiği tutum; seyirci karşısına çıkan yapıtın konusu, insanlar arası toplumsal ilişkilerden oluşan sarmalın gözler önüne sürülmesini ifade etmektedir. Olağandışı bir gözle görülmeyen, alışılmışın dışında olan olay sarmalının da ortaya çıkışının kavranılmasının güç olacağını belirtmektedir. Brecht, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin de illüzyon bir görüş haline gelmesi durumunda

da gerçeği açıklama ve dönüştürmenin estetik uygulamanın temel koşulu olduğunu belirterek, bu durumu ‘bilimsel naivete’ olarak nitelendirmektedir (Parkan, 2020, s. 36).

Newton, elmanın yere düşme olayını, “yabancı” bir olay olarak gözlemlemiş ve “neden düşüyor?”, “nasıl düşüyor?” sorularını kendi kendine sormuştur. Apaçık bir gerçek olan elmanın yere düşüşü olgusunun, aslında gerçeğin sadece bir yüzü olduğu, daha doğrusu, görünen yüzü olduğu ortaya çıkmıştır. Brecht’in estetik kuramının temeline oturttuğu bu tutum, Newton’un, “bilimsel naivete” olarak adlandırılabilir tutumdur (Öztürk, 2007, s.80).

Brecht’in naivete tutumundaki görüşü, aslında bir gerçeğin altında da başka bir gerçeğin yaratıldığını ve bununla gözlenmesi gerektiğini söylemektedir. Brecht’in naivete kavramındaki estetik tutumu, sokaktaki olayları seyirciye en yalın bir dille aktarma istediğiyle şekillenmiştir. Brecht’e göre tiyatro, insan ilişkileri üzerinde hayal kurmaya ve onları soyut bir ideolojiye özendirmek için değil aksine gerçek bir yaşamdan örnekleri sunarak insan ilişkileri üzerine eleştirmeye ve onları dönüştürme amacına hizmet etmelidir. Bu bağlamda da naiveteye giden en doğru yol, maddeci dünya görüşünün bakış açısıyla gerçekleştirilebilirdi ve nitekim Brecht’e bunu çalışmalarında gerçekleştirerek tiyatroya yeni bir anlayış ve estetik getirmiştir (Nutku, 2015, s. 106).

Brecht’in naivete tutumu, estetik kuramının her aşamasında temeli oluşturmuştur. Brecht, bu tutumun bütün aşamalarını düzenli bir şekilde ve bir ekip halinde yansıtabilmek için Mesel Çalışmalarına yoğunlaşmıştır.

3.4.2 Mesel Çalışması Kavramı

Brecht, burjuva tiyatrosunda ‘yorumlama’ olarak ele alınan sürecin karşılığı olarak mesel çalışmasını görmektedir. Mesel çalışma, bir yapıtın metniyle, senaryosuyla sahneye konmasındaki sürecin ilk aşamasıdır. Dramatik tiyatrodaki yönetmenin kafasındakini sahneye yorumlamasına karşıt olarak bir ekibin tümüyle ortaya çıkarması gereken bir çalışma biçimidir. Brecht’e göre mesel; oyuncular, dekoratörler, kostümcüler, şarkıcılar, koreograflar dahil tamamen bir ekip çalışmasıdır. Bu tüm ekip tarafından sunulan konunun gayesi, görünenin ardındaki görünmeyen, gerçeğin ardındaki gerçeğin görülmesini sağlamaktır. Mesel çalışmayla ekibin tüm bireyi naiv bir soruyla naiveteye varacaktır. Ekip çalışmasıyla elde edilen bu tutumun sonucunda seyirciye yansıtacak olan mesel ortaya çıkmaktadır (Parkan, 2020, s. 37).

Lakin mesel çalışmadaki tek gaye mesele ulaşmak değildir. Parkan (2020, s.37)’a göre mesel çalışmasının amacı:

"a) Ekibin tümünün metne karşı mesafeli bir tutum alarak metnin görünen mantığına teslim olmamasını, b) Metindeki çelişkilerin keşfedilmesini, c) Metnin parçalanarak, metindeki durakların belirlenerek, epizotik anlatıma varılmasını ve nihayet, d) Ekibin bilinç düzeyinin belirlenerek, neyi, ne ölçüde gerçekleştirebileceğinin tespit edilmesini de sağlar" (Parkan, 2020, s. 37).

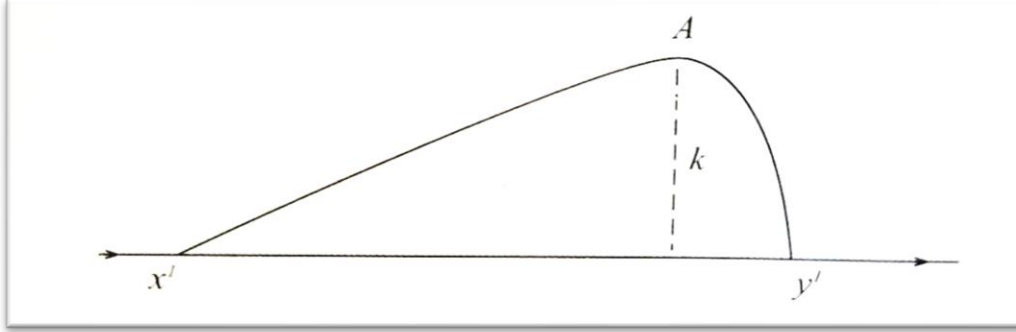
Brecht, meseli tiyatronun ana işlevi olarak görmektedir. Ona göre meselin ortaya konması ve yabancılaşmayla sahneye aktarılması, tiyatronun temel işlevidir. Mesel çalışmalar olmadan, Brecht'in estetik kuramında yer alan ne yabancılaşma ne gestus ne de diğer kavramlar olmaz. Kısaca mesel, bir yapıtın ilk bakışta düz bir yorumlamayla olmayan toplumsal bir anlamdır. Mesel çalışmalar sürecince naiv tutum etkisinde toplumlar ve insanlar arası ilişkileri yöneten yasalar tanınır kılınır (Parkan, 2020, s. 38).

3.4.3 Epizotik Anlatım Kavramı

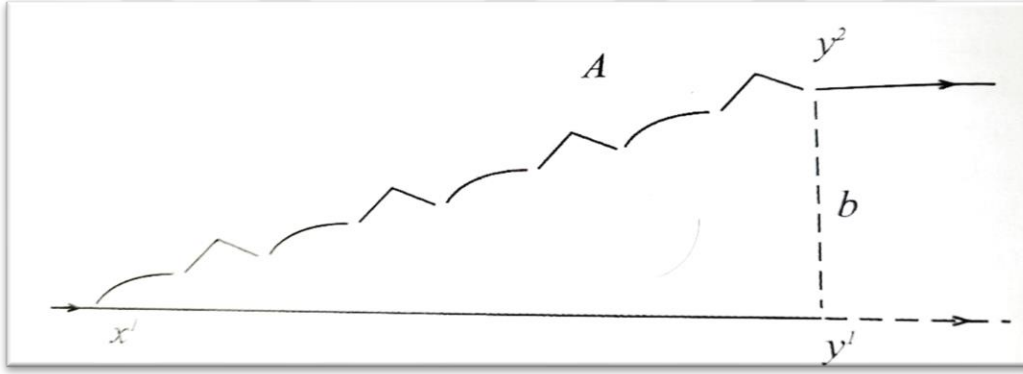
Brecht'in estetik kuramına ismini verdiği "epik" kavramından türetilmiştir. Epik konuyu zenginleştirir, izleyiciyi çeşitli yerlere götürür ve şiiri birbirinden ayrı episotlarla süsler. Aristoteles, epik türünü açıklarken episot ve anlatım kavramları üzerinde durarak kavramlar her ikisini birden kullanmaktadır. Brecht'in modern epik tiyatro sistematığının işleyişi de sahnede epizotik anlatım kavramlarıyla tanımlanmaktadır (Parkan, 2020, s. 39). Parkan (2020)'e göre de epizotik anlatıma ulaşmak için de üzerinde çalışılan bir metinde, senaryoda hazır bir epizotik anlatımın varlığı zorunluluk değildir. Aksine dramatik anlatıma sahip bir metin, mesel çalışmalarıyla ve estetik uygulamalarla da epizotik yapıya kavuşacağını belirtmektedir.

Tablo 3.1.'de olduğu gibi Brecht, epizotik anlatımı daha iyi tanımlayabilmek için dramatik tiyatro ve epik tiyatroyu karşılaştırmıştır. Dramatik tiyatroda olaylar, seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerine toplanır. Olaylar düz bir çizgi üzerinde ilerler ve her sahne diğeri için vardır. Seyirci doruk noktasında olaylar çözüme ulaşırken her seferinde katharsise uğrar. Böyle bir anlatımda da seyircide bir yargıya varma ve sorgulama imkânı tanınmazı zordur. Epizotik anlatımda da olaylar, seyircinin ilgisi oyunun ilerlemesine üzerine çekilir. Parça-montaj kurgu tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalı ve eğriler çizerek yol alır. Mesel çalışmaları aracılığıyla da seyirciler aktif bir rol oynayarak, doruk noktalarında olaylar ve karakterler üzerinde düşünme, eleştirel bir tutum alma olanağına sahip olurlar.

Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, epizotik anlatımda özdeşleşme kontrol altına alınmıştır. Özdeşleşme, seyircinin katharsise uğraması boyutlarına vardırılmaz (Parkan, 2020, s. 40).



Şekil 3.1. Geleneksel Dramatik Anlatım Şeması (Parkan, 2020, s. 40).



Şekil 3.2. Epizotik Anlatım Şeması (Parkan, 2020, s. 40).

Şekil 3.1'de görüldüğü gibi X ve Y doğrultusu olarak görülen seyircinin yaşam çizgisinde bir sıçrama gözükmez. Seyirci, yapay olarak içine girdiği (katharsis) olaydan kurtulduktan sonra yaşamına aynı doğru üzerinden Y1 noktasından devam etmektedir. Aynı zamanda da korku ve acıma duygularından da arınmış olduğu için, içinde yaşadığı topluma daha fazla uyum sağlayarak yani toplumsallaşıp, entegre olarak devam etmesi X1 ve Y1 noktasındaki farkı da buradan gelmektedir. Seyirci bakımından topluma daha fazla uyum sağlama durumunu ifade etmektedir. Nitekim Şekil 3.2.'deki epizotik anlatımda da X1 noktası ve Y1 noktası arasında bir sıçrama söz konusu olduğundan dolayı seyirci artık dramatik anlatımda olduğu gibi Y1 noktasında yaşamını sürdürmez. Çünkü seyirci, yaşamı boyunca elde etmiş olduğu algısal bilgiler, gösteri sürecinde seyircinin kendini aktif bir konumda olmasıyla sıçratılarak, ussal bilgi veya bilimsel bilgi seviyesine vardırılmıştır. Artık seyirci, yaşamını kendi zihinsel faaliyetleriyle elde ettiği bilimsel bilgilere dayanarak, bir üst düzeyden yani Y2'den başlayarak sürdürecektir.

Buna göre bu çizimlerdeki ‘‘k’’ katharsisi, ‘‘b’’ ise bilinçlenmeyi ifade etmektedir (Parkan, 2020, s. 41).

Brecht, epizotik anlatım kavramıyla neden-sonuç ilişkilerini yok etmiştir. Çünkü seyirci, izlediği oyunun sonunu düşünerek merak duygusuna kapılacak ve olayların akışına göre tahminlerde bulanacaktır. Brecht’te merak unsurundan uzak tutmaya çalışarak seyircileri, olayların neden ve nasıl olduğuna karşı düşünmesini ve değerlendirmesi sağlamayı amaçlamıştır. Brecht’in oyunlarında olayların gelişiminde tek bir çizgi üzerinde gelişmez, eğrili çizgiler vardır, Ayrıca tek düze sıramalası olmadığı gibi her sahne kendi için vardır.

Brecht’in diğer öğeleri de epizotik bir anlatım yapısında işlev kazanabilmektedir. Bunlar; tarihselleştirme, yabancılaştırma ve gestus’tur.

3.4.4 Gestus Kavramı

Parkan (2020)’e göre, ‘‘gestus’’ estetik uygulamadaki bütün üretim sürecinde sürdürülmesi gereken naiv bir tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanmaktadır. Brecht’in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal karşılığı olan meselin, seyirciye yansıtılmasında çıkış noktası söz değildir, aksine toplumsal bir anlamı yansıtan davranıştır. Sözün yerine, sözün arkasındaki görülmeyen anlamı gösterecek davranış gestustur. Nitekim her gestus, toplumsal bir gestus değildir. Brecht, taklidin karşısında olduğu gibi taklidi tümüyle de dışlamaz.

Brecht, Epik Tiyatro adlı kitabında toplumsal gestus kavramından şöyle bahsetmektedir:

Her gestus toplumsal bir nitelik taşımaz. Bir sineğe karşı kendini savunma, bir kez toplumsal gestus olmaktan uzaktır...bir insanın kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinmesi de toplumsal gestus değerini içerebilir; yeter ki, bir kimsenin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin (Brecht, 1967/2011, s. 155).

Yukarıdaki örnekle birlikte bir gestusun, toplumsal gestus olabilmesi için onun toplumsal bir kaygı taşıması ve toplumsal olaylarla bir bağlantı içinde olması söz konusudur.

Brecht, seyircinin oyunu eleştirel bir bakış açısıyla izlemesini ve iletilmek istenen düşüncenin, seyirciye ulaşmasını ve seyircinin bunu değerlendirmesini hedeflemektedir. Bunun için de oyuncuların, toplumsal ilişkilerin bir tavrın içinde aktarılmasını önermiştir. Oyuncunun sahnede canlandıracağı kişinin, öne çıkan gözde bir tavrını dikkatle ele almasını isteyerek ve ele alınan bu tavrın da sınıfsal konumuna dikkat ederek, düşüncesini seyirciye aktarılması ve aktarım sürecinde de abartılarak ele alınmasını

vurgulamaktadır. Brecht'in Epik tiyatrosunda karakter kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal ilişkilerinin eleştirisini yapmaktadır.

Brecht'in Epik Tiyatrosu jest de dayanır ve jest onun estetik uygulamadaki temel kavramlarından biridir. Ancak jest kelimesiyle gestus kelimeleri arasında bir ayrım söz konusudur. Çünkü Brecht, jestin epik tiyatrosunda farklı bir işleyiş sürecinden dolayı gestus adını vermiştir.

Brecht (1967/2011, s.154)'e göre gestus, el kol hareketleriyle anlaşılmaktadır. Gestus kavramıyla anlatılmak istenen, pekiştirici ve açıklayıcı el, kol hareketleri değil, toplu davranış biçimleridir. Gestus'a dayanan ve bir kimsenin başkalarına karşı takılacağı belirli tavırları gösteren dil gestus dilidir. '*Çıkar at gözünü, seni rahatsız ediyorsa!*'" sözü, '*Gözün seni rahatsız ediyorsa çıkar at!*'" sözüne göre daha etkili ve güçlü bir gestus dil örneğidir. İkinci cümlede dikkat göze çekiliyorken, ilk cümlede koşul ön plana çıkıyor ve bir baskın öğüt söz konusudur.

Dil ve jest düşüncenin ifadesidir. Dil ve jest arasında bir uyum söz konusudur. Genel olarak çelişkiler gözle görünmez. Kişinin ideolojisi, toplumsal ve ekonomik ilişkileri de gerçek yaşamda görülmez. Gerçek yaşamda gözle görülmeyen bu tür unsurlar, estetik uygulamalarda oyuncular tarafında dışarıya çıkartılarak görünür duruma getirmektedir. Bunu da oyuncular dil ve jest arasındaki ilişkiler sayesinde estetik bir araçla açığa çıkarmaktadır ve bu araçta gestustur.

Brecht'e göre, oyuncuların işi, birtakım duyguları ifade etmek değil aynı zamanda da eğilimlerini de göstermektir. Bu durumu gestus kavramıyla açıklayan Brecht, bu sözcüğün yalnızca kişilerin jesti anlamına gelmediğini de belirtmektedir. Gestus, jest, toplumsal sorun, eğilim, amaç, tavır gibi anlamların tümünü içermektedir. Gestus, psikolojik olanı, bilinçaltı ve metafiziği kapsam dışı bırakmaktadır. Sahnede oyuncu, oyunun temel sorunu dışında da kendi gestus'unu saptayacak ve bütün duygularını dışlayacaktır. Brecht'e göre, oyuncu, sahnede bir değişimle tümüyle oyunlaştıracığı kişinin kalıbına girmeden, eğilimlerini seyirciye gösteren kişi olarak ifade etmektedir (Nutku, 2015, s. 152).

Karacabey (2009, s.41)'e göre, oyuncunun bedeni, tiyatrodaki diğer materyaller gibi kendisiyle ilgili değerleri unutturmadan, kendi varoluşuna dikkat çekerek sahnede buluşunun yansımasıdır. Bir şeyin nasıl oluştuğuna dair aşamayı görünür kılması ve onun üretim sürecinin gösterilmesi tiyatro fikrinin temelini oluşturmaktadır. Brecht'in şiir

biçiminde oyunculara vermiş olduğu talimatında olduğu gibi göstermeyi göstermek esastır.

Gösterin gösterdiğinizizi! İnsanların nasıl davrandığını

Gösterirken, gösterdiğiniz bütün değişik tavırların üzerinde

Gösterme tavrını hiç unutmamalısınız

Bütün tavırların temelinde gösterme tavrı yatmalı (Brecht, 1967/2011).

Yenilikçi hareketlerle sahnede göstermeye yapılan vurgunun önem kazandığı bilinmektedir ve gösterenlere yapılan bu vurgu, anlam oluşturuçu öğelerin anlamın kendisinde kaybolmadığına dair estetik bir hamledir. Gösterenlerin özgürleşmesi, eski görsel sanatlarda salt gösterilenin karşıtı olarak ortaya çıkmıştır. Sadece tiyatrodada değil aynı zamanda resimde, müzikte ve edebiyatta da ilgi artık ne'ye değil de nasıl'a çekilmiştir (Karacabey, 2009, s.42). Bir eserin şimdisine ait tüm öğelerin gösteriyi oluşma fikri, Brecht'in estetik uygulamadaki jestin genişletmesiyle oluşmuştur. Bir üs metinde bahsettiğimiz gibi Brecht, sahnedeki oyuncunun sadece bedensel el kol hareketlerini jest olarak tanımlamaz. Sahnenin tüm gövdesine dahil olan öğelerin jestinden söz etmektedir.

Nutku (2015, s.154)'a göre, epik tiyatro oyuncusu, sahnede bir insanı taklit edecektir ama o insan olarak değil. Oyuncu, başka bir kişiliği taklit ederken kendilik değerini unutmayacaktır. Taklit edeceği kişiyi sadece gösterecektir. Dramatik tiyatrodada olduğu gibi karakteri yaşayıp onun gibi davranmayacaktır. Sahne üzerindeki oyuncunun jesti, dili ve hareketleri tam ve keskin olmalıdır. Gestus, epik tiyatrodada oyuncunun sahnede göstermesi gereken şeyi ifade etmektedir. Oyuncu, karakterlerin birine ya da bir olaya karşı sergilediği tavrıyla, bunun nedenini açığa çıkarmaktır. Nitekim bu da toplumsal ilişkiler veya olaylar eşiğinde gerçekleşmektedir. Aynı zamanda oyunlarda gestuslar somut kavramlar bir hale getirilmelidir.

Basit bir taklidin ardında bir davranış uygulaması gerektiren gestus, oyuncunun sahnede sergilediği karakterinin içinde kendini kaybetmemesine dayanır. Epik tiyatro tanımı açısından gestusa dayanan bir tiyatrodur. Oluşan gestuslar, eylemlerde bulanık kişinin eylemlerinin kesilmesiyle çoğalır. Aynı zamanda da gestusların elde edilmesi için epizotik anlatımlı bir yapı zorunludur (Parkan, 2020, s. 44).

3.4.5 Anlatımcı Yapı Kavramı

Brecht için gerçekçi sanat, ideolojilere karşı realitenin yönlendirdiği gerçekçi duyguları, düşünceleri ve eylemleri mümkün kılan bir sanattı. Bu bağlamda da Brecht'in estetik kuramında çok önemli bir yere sahip olan anlatımcı yapı kavramı da Brecht'in bu düşüncesinden yola çıkmaktadır. Yaşamın gerçekçiliği, sanatın gerçekçiliğini yönlendirmesidir. Seyircinin önyargıları olarak da adlandırılan, yaşamı boyunca algıya dayalı bilgilerden faydalanan düşünceler ve ideolojiler yapının içinde betimleme yoluyla yer alacaktır. Böylece yaşamın gerçekçiliği tarafından yönlendirilen sanatın gerçeğiyle karşılaşarak bir çatışması oluşacak ve algıya dayalı bilgi düzeyinden rasyonel ilgiye ya da bilimsel bilginin gerçeğine sıçratılacaktır. Sanatın sadece betimlemelere dayalı bir ayna olmayıp bir çatışmaya dayalı dinamo olması anlatımcı yapıya bağlıdır. Nitekim seyirci böyle çatışmalarla seyirciyi yaşamın gerçeğiyle çevrelemek gerçekçi duygu ve düşüncelere de yön verebilmektedir (Parkan, 2020, s. 48). Seyirciler dramatik yapıda betimlemelerle olaylar ve karakterlerle özdeşleşme yaşar. Lakin Brecht'in estetik kuramında seyirci, betimlemeye dayalı olmayan oyunla yahut filmle bir özdeşleşme yaşamaz ve aktif bir konumda olduğu için anlatım yoluyla aktarılan düşünce ve ideolojileri yaşamın gerçeği karşısında sorgular. Seyirci katharsis yaşamadığı için bu düşünleri eleştirebilir. Böylece de hayat karşısında gerçekçi duygulara, düşüncelere ve eylemlere yönelebilir.

Brecht, estetik kuramındaki betimleme eğilimlerini ikinci plana attığı ve betimlemeyi tümüyle reddetmeyerek anlatma eğilimine ağırlık verildiği görülmektedir. Ancak bu eğilim, bir eğilim olarak kaldığı sürece anlatımcı yapıyı vermez. Bir oyunda ya da filmde anlatıcının olayları, gelişmeleri derleyip toparlaması, özetlemesi ve anlatması, anlatımcı yapının oluşmasını sağlamak için yeterli değildir. Brecht'in estetik kuramındaki anlatımcı yapının oluşum koşullarının anlaşılabilmesi, epistemolojik bir yaklaşımla yani kişi bilginin ne olduğunu ve nasıl öğrenildiğine, kapsamı ve kaynağına karşılık bilgini aranması şekliyle mümkün olabilmektedir. Anlatımcı yapı, estetik uygulamalar ifadesini epizotik yapıtlarda bulmaktadır (Parkan, 2020, s. 49).

3.4.6 Göstermecî Oyunculuk Kavramı

Göstermecî oyunculuk anlayışı, Brecht'ten önce Çin Tiyatrosu ve Uzakdoğu Tiyatrosunda da var olan bir anlayıştır. Brecht, estetik kuramını oluşmasındaki en büyük etken onun, özdeşleşmeye sırtını çevirerek yeni bir teknik arayışına girmesi olmuştur.

Oyuncuyla, seyirci arasındaki bağlatın telkin aracılığıyla değil de bunu bir başka yoldan gerçekleştirebilecektir. Seyirci, hipnoz durumundan uzaklaştırılarak esenliğe çıkarılacaktır. Oyuncu da değişim sürecine girerek taklit edeceği kişiliğe dönüşme sorumluluğundan kurtulacaktır. Çin Tiyatrosunda da gösterimci oyunculuk vardır ama Brecht'in gösterimci oyunculuk anlayışı, eskiye dayanan tekniklere nazaran farklı bir düzeyde biçimlendirmiştir. Brecht, özdeşleşmeyi tamamen reddetmeyerek, onu sadece kontrol altına almayı sağlayacak olan diyalektik bir oyunculuk biçimiyle sunmayı hedeflemektedir. Oynamak ve yaşamak yani göstermek ve özdeşleşme arasındaki çelişki oyuncuların çalışmalarında sadece biri ön plana çıkmaktadır. Brecht'e göre elbette bu iki karşıt sürecin birleşmesi söz konusudur. Oyuncu, bu iki karşıtın olaylar içindeki mücadelesi ve gerilimin derinliğinden kendi etkisini çekip alması olarak yorumlamıştır. Brecht, göstermeci oyunculuk kavramına diyalektik bir anlam yükleyerek estetik kuramındaki uygulamalarına yerleştirmiştir. Böylece Brecht'in estetik kuramı, seyircinin özdeşleşmeye dayalı katharsise ulaşılması engellenerek estetik değerini korumuş olmaktadır (Parkan, 2020, s. 51).

Oyuncu oyunun nasıl başlayıp nasıl biteceğini önceden bildiğini oyunuyla ortaya koymalıdır. Böyle yaparak olaylara uzak açı kazandıracak, olaylar arasındaki bağlantıları göstermeyi başaracaktır. Böylece seyirci olayın tümünü, olayların akışını, insanlar ile eylemleri arasındaki çelişkileri görebilecektir. Böylece oyun, bir yaşam deneyi olmakta, deney koşulları tanındıktan sonra karşı deney koşulları da düşünebilmektedir. Böyle bir tiyatro anlayışı, seyirciyi, yansıtılan gerçeğin tek ve değişmez gerçek olduğuna inandıran, onda umarsızlık duyguları yaratan ve seyirciyi tümüyle ile edilgin durumda bırakan gerçekçi ve dramatik tiyatro anlayışından çok farklıdır (Şener, 2006, s. 287).

Şener (2006, s.288)'e göre, epik tiyatrodaki oyuncu, seyirciye oyundaki karakterin nasıl davrandığını ve düşündüğünü gösterir. Oyuncunun gayesi, seyircinin oyuncuyu oyundaki karakterin ta kendisi olarak algılamaması ve onun bir oyuncu olduğunu unutmamasını sağlamaktır. Oyuncu, oyundaki karakteri seyirciye en net ve anlaşılır şekilde gösterir. Bunu başarabilen bir oyuncu hem karakteri canlandırmakta hem de canlandırdığı karakteri, ondan daha iyi bildiğini belli etmektedir. Nitekim böyle bir yaklaşımda da seyirci, oyun karakterinin olaylar içerisindeki yerini ve olaylar arasındaki ilişkilerini eleştirel bir bakış açısıyla görmüş olmaktadır.

3.4.7 Tarihselleştirme Kavramı

Tarihselleştirme kavramı, yabancılaşmanın bir kolu olarak kabul görmektedir. Yabancılaşma kavramı, maddeciliğin diyalektik yasalarını karşıladığı ölçüde, tarihselleştirme de tarihin yasalarını karşılamaktadır. Estetik uygulamada tarihselleştirme, tarihsel olayları ele almak değildir. Aksine tarihsel olsun veya olmasın bütün olayları tarihsel bir anlayışla ele almak demektir. Epik tiyatrodaki seyirci, güncellikten tarihe kaçmaz ve güncel olan her şey tarih olmaktadır (Parkan, 2020, s. 48).

Brecht (1967/2011, s.183)'e göre epik bir oyuncu, olayları, tarihsel olaylarmış gibi seyirciye aktarmaktadır. Tarihsel olan her olay, geçici olarak belli bir döneme bağlı nitelik taşır. Olaylara karışan karakterlerin eylemleri, insanlara özgü ve değişemeyecek bir eylem değildir, belli özellikleri kendinde barındıran ve olayların tarihsel süreci içinde aşılmış veya aşılabilecek bir davranıştır. Bu davranışla beraber, bir sonraki dönem açısından eleştiri konusu yapılabilmektedir. Bu gelişim süreci, bizlerden önce yaşamış olan kişilerin davranışlarını yine bizler için yabancılaştırmaktadır. Nitekim bir tarihçi, geçmişte yaşanmış olaylara karşı bir uzaklık gerisinden bakarsa, bir oyuncunun da yaşadığı zamanın olay ve davranışlarına da öyle bir uzaklık gerisinden bakmak gerekmektedir.

Tarihselleştirme efektiyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkartarak belli bir tarihi momentin ürünü olarak sergilenmesidir. Tarihselleştirme, estetik kuramda, güncellik içinde sıkışmış ve aktif bir rol sergilemeyen seyirciye, güncelliğin dışında bir pencere sunarak yaşanan toplumsal olayların mutlak olmadığına aynı zamanda bunu eleştirebileceğine ve değiştirebileceğini düşündürmektedir (Parkan, 2020, s. 48).

Brecht, estetik uygulamalarda, seyircinin algısıyla oynayarak bilinçaltındaki dürtüleri tetiklemeyi hedeflemektedir ve bunu da birçok kavramla gerçekleştirmektedir. Özellikle de tarihselleştirme efektini kullanarak hikâyenin anlatımı bakımında jest ve gestus'lerden da yararlanarak, oyunculuk açısından yabancılaşma efektini de oluşturmuş olmaktadır. Brecht'in tiyatro anlayışı politik bir etki yaratmaktan ziyade eleştirel bir etki yaratmayı hedeflemektedir. Oyunda yansıtılan dönemin, tarihsel ve toplumsal olaylarına karşı seyircinin, belli koşulları ve olayları irdeleyerek düşünmesini sağlamaktır. Bu bağlamda da Brecht, tarihselleştirme efektiyle seyircisine, eleştirel bir bilinci aşlamaya çalışmaktadır.

Mesel çalışmalarla elde edilen toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu yansıtmının estetik unsuru olarak ele almak tarihselleştirme ile mümkündür. Aynı zamanda Tarihselleştirme

efektinin en etkili şekilde aktarmak ancak yabancılaştırma efektiyle sağlanabilmektedir. Brecht'in Epik Tiyatroda en bilinen yöntemi ve en etkili kavramı olan Yabancılaşma kavramı, Brecht'in adıyla anılmaktadır ve estetik kuramının temelini oluşturmaktadır.

3.4.8 Yabancılaşma Kavramı

Yabancılaşma kavramı, Brecht'in estetik uygulamalarındaki en temel kavramdır. Brecht, yabancılaşmayı estetik kuramına dahil ederken özdeşleşmeye karşıt bir kavram olarak ele almaktadır. Geleneksel Dramatik anlatımda yer alan katharsis kavramı yerine Brecht, Epik tiyatro için geliştirdiği yabancılaşma kavramına bırakmaktadır. Epik tiyatronun temel amacı da yabancılaşmadır. İzleyici sergilenen oyun ya da filmi yabancılaşarak uzaklaştırılmasıdır. Yabancılaşma tekniğiyle oyuncu, seyircinin kendisiyle özdeşleşme yaşamasını alıkoymaktadır. Yabancılaşmanın gayesi, seyirciye, sahnede izlediği olayların birer oyun olduğunu anlatmayı amaçlamaktadır. Yabancılaşma efektini, dekorla, sahne ışığıyla, makyajla, sahnedeki pankartlarla, karakterle, olaylarla, müzik kullanımıyla, dış seslerle, gestus gibi öğelerle sağlanabilmektedir. Seyirci kendisini, tiyatro sahnesinde veya sinema filminde sergilenen hikâyenin içinde bulması yabancılaşmayla engellenmektedir. Böylece seyirci, insan davranışlarının ve tarihsel-toplumsal durumların işleyişine karşılık neden-sonuç ilişkisi kurabilmektedir. Yine bu efektin sağlanması içinde mesel bir çalışma ve naiv bir tutum söz konusudur.

Brecht, yabancılaşmayı özdeşleşme karşıtı bir araç olarak ele alır. Brecht'iye yabancılaşma; epiği, tarihselleştirmeyi, jesti, müziği, dekoru yani sahneyi kapsayan her şeye kaplayan bir kavramdır. Brecht, yabancılaşma kavramını, Marx, Hegel ve Nietzsche gibi isimlerin çalışmalarından ilham alarak oluşturmuştur. Brecht, hepsinin biçimlerini alarak zihinsel süzgecinden geçirerek yeni işlevini oluşturmuştur (Karacabey, 2021, s.184).

Parkan (2020, s.47)'a göre, modern toplumlarda yabancılaşma (y-efekti), insancıl davranışların noksanlığıdır. Ama Brecht, insancıl anlamları bulmak için yabancılaşmaya başvurur. Yabancılaşma ve yabancılaştırma kavramı, bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, kendi görünürlüğünden uzaklaştırarak şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır. Sonsuz kere y-efekti vardır ve bu yabancılaşma öğeleri vardır ve bu da epik/diyalektik tiyatroya bir zenginlik katmaktadır.

Yabancılaşma kavramı, insancıl durumların ve ifadelerin yok olmasıdır. Brecht'in estetik çalışmalarındaki yabancılaştırma efekti de insancıl durumları ve ifadelerin insanlara

anlatılması içindir. Yabancılaşma efekti, dünyanın olduğu gibi görülmesine olanak sağlayan estetik uzaklığı yaratmasıdır. Nitekim bu efektle seyirciyi sahneden uzaklaştırarak olaylar karşısında nesnel bir bakış açısıyla eleştirel bir tavır sergilemesini sağlamaktadır.

Yabancılaşma efekti, Epik tiyatro anlayışında seyircilere olan yönelişinde anlamlı bir unsurdur ve bu yöneliş aşağıdaki düzlemlerden oluşmaktadır;

- a) *Seyirci ile sahne arasında: seyirci gözlemci durumunda;*
- b) *Sahne ile oyuncu arasında: oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılsamaya gitmiyor;*
- c) *Oyuncu ile rolü arasında: duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir (Çin Tiyatrosu);*
- d) *Rol ile mekân arasında: Brecht'in anlayışında, dekorda yalnızca göstermeci bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir (Nutku, 2015, s.117).*

Brecht, Epik Tiyatro adlı kitabında, y-efektlerinin uygulanabilmesi için, sahne ile seyirci salonun tüm illüzyonlardan arıtılması ve hipnotik alanların oluşmasını engellemenin öneminden bahsetmektedir. Seyirciler, sahnede sergilenen duygusal olaylarla bağlantı kuruyor ne de oyunun büyüüne kaptırılıyordu. Seyircilerin, bu efektle birlikte trans durumuna geçirilmesi imkânsız hale gelmektedir. Brecht'e göre, y-efektini yaratabilmenin koşulu, oyuncunun sergilemiş olduğu olayların, sahne içinde anlatımcı ve gösterimci kavramıyla canlandırmasıdır. Seyircilerle sahne arasındaki bağlantı özdeşleşmeye dayalıdır. Yabancılaşma efekti tekniğiyle oyuncuyu, seyircinin kendisiyle özdeşleşmesini engeller (Brecht, 1967/2011, s. 176).

Brecht, seyircisinin kendisinin sahnede olup bitenlere karşı kendini kaptırmasını, empati kurmasını ve özdeşleşme yaşamasını engellemek için, seyircinin dikkatini dağıtacak ve bölecek öğeleri oyunlarına eklemiştir. Dekor değişikliklerini seyircinin önünde yapmak, ışıkları onların görebileceği yerlerde değiştirmek, pankartlar, projeksiyon ile ara başlıkların gösterilmesi vb. yabancılaştırma araçlarıyla seyirciye bunun bir oyun olduğu aşılır. Böylece seyirci, oyundaki olaylara karşı yargı verebilecek bir konuma getirilir. Brecht'in amacı böyle bir ortamda, sahneyi ve seyirciyi her çeşit illüzyondan arındırmak ve seyirciyi katharsis gibi durumlardan uzak tutmaktır (Nutku, 2015, s. 155). Brecht'in asıl amacı aslında seyircilerin bildiği sandığı şeylerin yabancılaşma efektiyle gerçek bilgiye ulaşmasını sağlamaktır.

Brecht, yabancılaşma kavramını tiyatrosunun temel unsuru olarak ele alırken Çin Tiyatrosu'nun oyunculuk anlayışından ve Rus biçimcilerin yazılarından etkilenmiştir. 1935 yılındaki Moskova ziyaretinde izlemiş olduğu Çinli oyuncuların oyunculuk anlayışından etkilenmiştir. Tiyatro çalışmalarında bu görüşü yaymak ve geliştirmek için çabalamıştır. Değişim fikrini seyirciye daha etkili yansıtmak için yabancılaşma efektine başvurmuştur. Brecht'in çalışmalarında sıklıkla başvurduğu bu efekt başka bir amacı da gerçeklerin kendisinden çok var olan gerçeklere neden olan ve onların ardındaki olayları seyircilerin düşünmesi ve görmesini sağlamaktadır (Çelik, 2000, s. 118).

Brecht'in en bilindik yabancılaşma efekti, oyuncuların sahnede seyirciye dönerek konuşmasıdır. Aynı durum sinema üzerinde de etkili olmuştur. Oyuncuların kameraya bakarak konuşması, o anı ilk defa yaşıyormuş gibi anlatması seyirci üzerinde bir yabancılaşma yaratır ve seyirci hayatın içinden bir anmış gibi algılar. Seyirci izlediklerin şeyin gerçeğin kendisi değil ve bu bir aktarım yani bir oyun, bir film olarak algılaması sağlanır. Brecht, izlediğimiz her görüntünün aslında bir kurgudan ibaret olduğunu, bunların bir film/oyun olduğu ve bizlerin bu süreçleri sorgulamamız gerektiğini üzerinde durmaktadır.

Ayrıca Brecht'in filmlerin de müziğin kullanımı da çok önemli bir konumdur. Çünkü müzik olayları algılamada ve değerlendirmede önemli bir unsurdur. Yabancılaşma efekti, olayların ve karakterlerin, müzik, ışık ve görüntüyle özdeşleşmeyi kırmasıyla gerçekleşir. Aynı zamanda müzikle oluşan duygular ve düşünme dürtüsü sahnedeki olaylara karşı seyirciyi neden, nasıl gibi soruları yönelterek gerçeği bulmasına yardımcı olmaktadır. Gestus müzikleri de yabancılaşmaya katkı sağlamaktadır.

Brecht'in yabancılaşma efektinde sahnenin ve dekorun dizaynı da önemli bir rol oynamaktadır. Brecht'in sahnesinde var olan her bir nesne, anlatımı hizmet etmelidir. Her nesnenin ve dekorun bir anlamı oluşturması beklenmektedir. Brecht, dekoru, hikâyeyi yabancılaştırmada destekleyici materyal olarak sık sık kullanmaktadır. Bu yabancılaştırma aracı yalnızca tiyatrodaki kullanılmaz aynı zamanda sinemada da bu yabancılaştırma anlayışı görmek mümkündür. Kadrajda var olan bir materyal hikâyeye hizmet etmektedir, olayı veya karakteri yabancılaştırma görevinde etkin olarak kullanılmaktadır.

3.5 Modern Sinema Anlatımı – Epik Tiyatro Benzerliği

Brecht dünyayı yorumlamak değil aynı zamanda değiştirmekte istiyordu. Epik tiyatro için ‘‘Bilim çağının tiyatrosu’’ diyerek bahseden Brecht, modern insanlar; kendilerini her şeyden önce eleştirel, yargılayıcı, şüpheci, sorgulayıcı ve değerlendiren olarak konumlandırmaktadır. Epik tiyatro anlayışı, modern tiyatro ve modern sinema anlatımıyla da uyuşmaktadır. Modern sinema anlatısında metni yazma biçimi ve onu sergileme çabaları benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda da Epik tiyatro, modern sinema anlatımıyla örtüşüyor diyebiliriz.

Modern sinemanın amacı da Brecht’in epik tiyatro anlayışın amaçları da gerçeklik duygusunu kırarak seyircinin izlediğinin bir film olduğunu anımsatmaktır. Seyircilerin empati kurmasından ziyade eleştirel bir bakış açısını kazanması hedeflenmektedir. Bu bakımdan ses, görüntü, kurgu, oyunculuk, ışık ve müzik gibi öğeleri kullanarak yabancılaşma efekti sağlanmaktadır. Sergilenen şeyin gerçeğin bir temsili olmadığı seyirciye yansıtılmaktadır. Modern sinemada anlatımda olduğu gibi Epik tiyatrodada da olaylar tek çizgi üzerinde ilerlemez, sıçramalı kurgu anlayışı vardır. Aynı zamanda dramatik anlatımdaki gibi olay örgüsü giriş, gelişme ve sonuç biçiminde ilerlemez. Çoğunlukla yabancılaşma efektlerine başvurulur ve oyuncular rollerini canlandırmaz onun yerine taklit gibi gösterirler.

Brecht’in Epik Tiyatro kuramı ve kuramını şekillendiren kavramlar sadece tiyatro alanıyla sınırlı kalmayarak sinemayı da etkilemiştir. Sinemada da pek çok yönetmen Brecht’in estetik biçimlerinden etkilenmiştir ve filmlerine bu anlatıyı yansıtmıştır.

3.6 Brecht’in Sinemaya Etkisi

Brecht, sinemayla da yakından ilgilenmiştir. 1920’lerin başında ortaya koyduğu epik tiyatro anlayışı temel davası olmuştur. 1920’lerden 1956’ya kadar ele aldığı Epik kuramı sinemayı da etkilemiştir. Yeni anlatım biçimi arayışında olan yönetmeler için de bir seçenek olmuştur (Ak, 2021, s. 179). Tiyatrodaki yenilikler, yeni anlatım biçimi, seyirciyi aktif konuma getirme, dramatik tiyatro yerine epik tiyatro, katharsis yerine yabancılaşma gibi unsurlar artık sinemada da uygulanabilir hale gelmiştir (Öztürk, 2007, s.101). Brecht’in sinemadaki hayali, toplumsal olayları ve tarihsel aşamaları en gerçekçi ve derinliğine değinecek şekilde sunarak politik bir anlamı yaratmaktır (Pop-Curşeu, 2022).

Brecht’in sinemayla olan ilgisi, sürgün yıllarında tanıştığı tiyatro ve film yönetmeni olan Joseph Losey sayesinde artmıştır. Brecht, sinema tutkunu olması ve her gün film seyretmesi onu sinemaya yakınlaştırmıştır. Brecht, sinemanın sanat olduğu kadar bir

ticari yanında olduğunu belirtmektedir. Brecht, 1932 yılında kendi ekibiyle birlikte yazdığı ve yönetmen koltuğuna kendisinin de ara sıra oturduğu en önemli filmi Kuhle Wampe filmidir (Parkan, 2020, s. 56).

Brecht, tiyatro için düşündüğünü sinema için de kabul eder: “Sinema Aristocu olmayan bir dram sanatının (yani bir özdeşleşme görüngüsüne, mimesis’e, öykünmeye dayanmayan dram sanatının) ilkelerini olduğu gibi kabul edebilir.” Ama, oyuna ve oyuncunun önceliğine fazla dikkat eden ve film öyküsünün yepyeni bir biçimde yazılması gerektiğini, sinemanın endüstri özelliğini göz ardı eden Brecht, 1930 yılında “Üç Kurusluk Opera”nın Pabst tarafından sinemaya aktarılmasından sonra dava açmak zorunda kalacaktır. Brecht’in yasamı boyunca onayladığı Brecht’çi tek film bulunmaktadır, o da 1931’de Slatan Dudow’un yönettiği Kuhle Wampe filmidir (Makal, 2008, s. 46).

Brecht, estetik kuramıyla hem tiyatroyu hem de sinemayı etkilemiş ve ondan sonra gelenlerde bu anlayışı devam ettirmiştir. Brecht, estetiğin güzel olanı yansıtırma sürecine karşı çıkarak, estetiğin güzele ulaşmasını sağlamak üzerine durmuştur. Seyirci üzerinde yaratılan illüzyonist tutum yerine yabancılaşmaya devretmiştir. Oyunu veya filmi izleyenlerin büyülenmesini, karaktere ve olaylarla kendisinden bir şey bulmasına karşı tarihselleştirmelerle, gestuslarla, müzikle, dille yabancılaşması sağlanarak seyirci her devasında rahatsız edilmiştir. Brecht’in bireyci estetik yerine gerçeği görmeyi ve değiştirmeyi, dönüştürmeyi amaçlayan estetik kuramı hem tiyatro alanında hem de sinema alanında sistematize etmiştir. Sinemada, Brecht’in estetik kuramını filmlerine aktaran ve devam ettiren yönetmenlere de “Brechtleyen Yönetmen” denmektedir. Luis Bunuel, Pier Paolo Pasolini, Danièle Huillet, Michael Haneke, Rainer Werner Fassbinder, Lars Von Trier, Todd Solondz, Jean-Luc Godard, Lindsay Anderson, Peter Greenaway ve Theo Angelopoulos gibi yönetmeler Brecht’in estetiğinden etkilenmişlerdir.

Brecht’in Epik Tiyatrosu ve Yabancılaşma efekti yalnızca tiyatro ve sinemada değil, diğer sanat dallarında da uygulanabilir. Brecht’in estetik anlayış düşüncesi sinema kuramının gelişiminde etkili bir yer vardır. Brecht’in tiyatrodaki yaptığı ve geliştirdiği epizotik anlatım ve yabancılaşma efekti, seyircinin aktif rol alması ve eleştirel bir tavır sergilemesi sinemanın yeni arayışına araç olmuştur (Monaco, 1977/2001, s. 56).

Geleneksel sinema anlayışı, yıllardır varlığını sürdüren Aristoteles tarafından ortaya çıkan katharsis, özdeşleşme gibi kavramlarla sürdürülmüştür. Dziga Vertov tarafından “Sinema-dram halk için afyondur” diyerek geleneksel sinemayı ilk reddeden kişi olmuştur. Vertov, geleneksel sinemadaki dekor, kostüm, makyaj, olay örgüsü, oyunculuk

gibi öğelerin seyircileri büyülediğini belirtmiştir. Geleneksel sinema seyircisi kendisini olayların akışına kaptırarak gündelik hayatın sorunlarında kaçarak, izlediği filmdeki olaylara ve karakterlere karşı özdeşleşme yaşar. Vertov, ‘sinema-göz’ ve ‘sinema-gerçek’ akımlarıyla ilk kez geleneksel sinema-dramı reddederek yeni bir sinema anlatım anlayışı getirmiştir (Parkan, 2020, s. 17).

Parkan (2020)’a göre, sinema-dram elbette afyondur ve seyircini büyülenmesini sağlar. Ancak sinemada seyirciyi büyülemek için Vertov’un düşündüğü gibi bir esere ihtiyaç yoktur. Çünkü seyirci zaten, kendini gündelik hayatın akışına kaptırarak, yaşam tarafından büyülenmektedir. Gerçeğin kendisi de büyülemeye hizmet etmektedir. Görünenin ardındaki gerçeği kimse sorgulamamaktadır. Toplumsal olayların ve tarihsel gelişmelerin görünürlüğüne dair araçların olmayışı gerçeği ortaya çıkarmamaktadır. Bu yüzden de yaşamın içindeki olaylar da büyüleyici görülmektedir. Bu bakımdan da yaşamın olduğu gibi aktarılması filmlerinde büyüleyici özelliğine yansır ve seyircilerde afyon hizmeti görmektedir. Sinemanın gerçeği bir ayna gibi gösterdiği gelişme büyüleyici olma özelliğini daha fazla arttırmıştır. Bu anlayışla bulaşan seyirci, yaşamından farklı olmayan, olduğu gibi aktarılanı olduğu gibi algılamaktadır. Olaylar ve karakterle özdeşleşen seyirci, eleştirel bir bakış açısı sergilemez, olayları da yaşamı da olduğu gibi kabul etmektedir.

Nitekim Brecht’te bu görünenin ardındaki gerçeği toplumsal ve tarihsel süreçleri ele alarak, geleneksel sinemanın aksine sinemaya estetik bir yaklaşım getirerek ona yeni bir işlev sunmuştur. Seyircinin olaylara ve karakterlere karşı eleştirel bir bakış açısıyla bakması ve sinema-dram aksine olay örgüsünün eğrili ve sıçramalı olmasıyla sinemaya yeni bir anlatım getirmiştir. Brecht’tin estetik kuramından gelişmeler sinemada da kendinde yer bulmuştur. Dünya sinemasında varlığını yıllarca sürdüren Hollywood egemenliğine tepki olarak çıkan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga filmlerinde Brecht’in etkilerini görmek mümkündür.

Yeni Gerçekçilik akımı, İtalya’da ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçilik sinemasını, politik estetiğin bağlamında Marksist düşünce ile şekillenmiştir. Brecht’te Marksist düşüncelerden etkilenecek kuramını geliştirmiştir. Yeni Gerçekçiler, gerçekçilik üzerine durmuştur. Yabancılaşma ve yozlaşma gibi konuları ele almışlardır. Doğal ışık kullanımı, oyuncuların jest ve mimikleri, politik dava, amatöre oyuncular, kameranın gerçeği yakalaması, estetikten ziyade gerçeğin olduğu gibi yansıtılması gibi öğelerle, Hollywood sinemasına karşı çıkan sinema akımıdır. Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Federico

Fellini ve Luchino Visconti gibi yönetmenler bu akımın önde gelen yönetmenleridir (Önbayrak, 2008, s. 195).

Fransa'da, geleneksel sinema anlatımına karşı olarak 1958-1962 yılları arasında ortaya çıkmıştır. Sinemada Brecht'ten en çok etkilenen akım Fransız Yeni Dalga akımıdır. Tek çizgi üzerinde ilerlemeyen olay örgüsü akımın en önemli özelliğidir. Yeni Dalga sinemasında ileri veya geri sıçramalı kurguların olduğu görülmektedir. Seyirci Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi durmadan rahatsız edilmektedir. Seyirci, sesle, görüntüyle, uzun sekanslarla ve kurguyla rahatsız edilir. Yeni Dalga yönetmeleri, seyircisine her zaman izlediğin şeyin bir film olduğuna vurgu yaparak aklından çıkarmamasını sağlar. Gerçeğe en yakın çekimlerde kullanarak gerçeği göstermeyi çalışmışlardır. Oyuncuların kameraya bakarak konuşması yabancılaşma efekti olarak en çok tekrar edilen unsurdur. Böylece seyirci arasına estetik bir mesafe konmaktadır. Brecht'in estetik kuramındaki çoğu öğeleri Yeni Dalga Sinemasında görmek mümkündür. Alain Resnais, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol ve Jean- Luc Godard bu akımın önde gelen yönetmenlerindendir.

Parkan (2020)'a göre, Brecht'in estetik kuramındaki bütün kavramlarının, Jean-Luc Godard'ın sinemasında görmek mümkündür. Godard'ın Brechtçi bir sinema yolunda ilerlemesi özellikle 1974 yılında çekilen *"Her Şey Yolunda"* filmiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Brecht estetiğinin tüm öğeleri, sinemasında karşılık bulmuştur. Gestus, yabancılaşma efektleri, tarihselleştirme, epizotik anlatım yapısı, seyirciyi aktif bir konuma yerleştirme, gerçeğe ait yargıları aramasını sağlamak gibi pek çok öğeleri görmek mümkündür. Görünenin ardındaki gerçeğin bulunmasına teşvik eden unsurlarla Brecht, Godard'ı ve onun sinemasını etkilemiştir.

Godard, Brecht sayesinde sinemada taklide dayalı gerçekçiliği arama biçimini getirmiştir. Eleştiriye, sorgulamaya, yargıda bulunmaya ve değerlendirmeye bağlı olarak gerçekçilik anlayışı ortaya çıkar. Godard'ın sinemasında oyunculuklar da Brecht'tin Epik tiyatrosunda olduğu gibi canlandırmaktan çok göstermeyi hedeflemektedir (Öztürk, 2007, s.116; Parkan (2020)'dan).

Brecht'in sinemaya ilgisinde etkili olan Joseph Losey'in belirttiği gibi *"Brecht'in zorunlu kaldığı ve yapılmasını istediği denetimin elde edilmesi sinemada çok daha güç olduğunu çünkü bu aracı kullanabilmek daha güç, ekonomik sistem daha katı olduğundan, stilistik bir karşılığı henüz bulunamadığını belirtir"* (Parkan, 2020; Losey, (1960)'den).

Godard'ın sineması, gerçekçilik ve gerçeklerin nasıl elde edildiği üzerine kuruludur. Godard, tüm çalışmalarında, klasik sinema-dram anlayışını yıkarak, seyirciyi düşünmeye ve sorgulamaya sevk etmeyi amaçlamıştır. Nitekim Godard'ın filmlerine bakıldığında da Brecht'in izlerini görmek mümkündür (Öztürk, 2007, s.115).

Godard'ın filmlerinde sinematik öğeler (ses, görüntü, oyunculuk vb.) gibi unsurlarla yabancılaşma sağlanarak gerçeğin temsilci olmadığı seyirciye yansıtılır. Godard'ın amacı, seyirciyi konfor alanında çıkartarak izlediklerinin bir film olduğunu sağlamaktır. Aynı zamanda Godard'ın sineması genel hatlarıyla yapı bozumcu öğelere sahiptir. Özellikle çekim açıları, oyunculuk, kurgu tekniği, müzik gibi unsurlar Godard'ın filmlerinde yapı bozumcuya ve karşı sinemaya yakındır (Yılmaz & Uğur, 2016, s. 214).

Parkan'ın Brecht Estetiği ve Sinema adlı kitabında Godard'ın sinemasındaki Brecht estetik anlayışını şu şekilde değerlendirmektedir:

Bütün filmler epizotik bir yapıya sahip olmakla birlikte bu bakımdan en belirgin örnek, “Hayatını Yaşamak”tır. Burada, bloklar halinde gelişen filmin epizotik başlıkları ara-yazılarla tekrar verilmiştir. Yine bütün filmlerle naif bir tutum öne çıkmakta ve böylece “olağan” olaylar yabancılaştırma etkileriyle olağan dışılaştırılmaktadır: Oyunculuk klasik oyunculüğün dışında olup, başta “Her Şey Yolunda” olmak üzere bütün filmlerde gestuslara rastlanmaktadır. Bütün bunlar Godard'ın estetik uygulamada, Brecht'in estetik kuramına yakın bir çizgiyi, alternatif ve yeni bir sinema arayışı içinde getirmeye çalıştığını göstermektedir (Parkan, 2020, s. 72).

Brecht'in estetik kuramından etkilenen Godard, özdeşleşmeye dayalı anlatım biçimini reddederek filmlerinde yabancılaşma efektini kullanmıştır. Epik anlayış biçiminde, seyircinin mantığına hizmet edecek ve eleştirel bir yargıyla kendi yaşamını sahne üzerinden olay ve karakter üzerindeki yaşama dair değerlendirmeler yaparak izlediği şeyin oyun olduğunun bilincinden kopamaz. Yabancılaşmanın etkin olduğu olay örgüsünde seyirci sahne üzerinden kendi yaşamına dair özdeşleşme yaşaması engellenir. Sinemadaki bu tür yabancılaşma; ses, kurgu, oyunculuk, görüntü ve kurgu tekniğiyle sağlanmaktadır. Klasik sinema anlatımının aksine bu anlayışta seyirci aktif konuma gelir ve seyircinin bilinçaltına mesaj yollamaktan ziyade onun olaylar üzerine düşünme, değerlendirme ve yargıda bulunması beklenmektedir. Bu yaklaşıma göre abartılı oyunculuk, uzun planlar, yüksek ses kullanımı, kamera hareketleri, sıçramalı kurgu anlayışı ve oyuncunun kameraya bakarak konuşması yabancılaşma efekti sağlanmaktadır (Uğur, 2017, s.88).

İkinci Dünya Savaşından sonra Brecht'in estetik kuramını, sanatsal ve politik duruşunu inceleyen Yunanlı yönetmen Theo Angelopoulos da Brecht'in estetik kuramından etkilenmiştir. Theo Angelopoulos, Brechtiyen yönetmen olarak anılmaktadır. Angelopoulos'un sineması; sinemasal gerçekliği, zamana ve mekâna yayarak işleyen ve sinemasında Brecht gibi birey ve toplumu, tarihi ve güncelliği, yerelliği ve evrenselliği etkin bir şekilde yansıtan bir sinemadır. Onun kendine has bir sineması vardır. Auteur yönetmen olarak da bilinir. Angelopoulos sinemasında, epizotik anlatım, naiv tutum, tarihselleştirme, gestuslar, göstermecî oyunculuklar, anlatım yapımı ve yabancılaşma efektleri sıklıkla filmlerinde yer almaktadır. Filmlerindeki olaylar, epik tiyatrodaki olduğu gibi sıçramalı bir yapıya sahiptir. Angelopoulos, izleyicisine sıklıkla düşünmeye itmektedir ve ara boşluklarda seyirci olaylar hakkında sorgulama ve eleştirel bir düşünmeye yönlendirilir (Parkan, 2020, s. 70).

Pek çok sinema yönetmenin filmlerinde Brecht estetiğinin izlerini görmek mümkündür. Ancak bir filmin Brechtiyen olarak adlandırmak için de filmin içinde sadece yabancılaşma efektinin yapılmış olması yeterli olmamaktadır. Brecht'in estetiğini oluşturan öğelerin özellikle de yabancılaşma efektinin diyalektik bir anlatım şemasına uyması, birey ve toplum eleştirisi üzerinden ele alınarak seyirciyi eleştirel olarak düşünmeye itmesi gerekir. Aynı zamanda görünenin ardındaki gerçeği de iletmesi gerekmektedir. Dünya sinemasına bakıldığında Jean Luc Godard, Brecht'in estetiğini sinemasına tüm unsurlarıyla yansıtmıştır. Ardından da Yunanlı yönetmen Theo Angelopoulos Brecht'in estetiğini sinemasında etkin bir şekilde yansıtmıştır.

4. THEODOROS ANGELOPOULOS ve SİNEMASI

4.1 Angelopoulos'un Hayatı

Theodoros Angelopoulos, Auteur ve Brechtiyen yönetmen olarak tanınmaktadır. Yaptığı her filmin her sahnesinde sanatsal kişiliğini konuşturmuştur. Filmlerinde benzersiz bir tema modeli vardır. Theodoros Angelopolos 1970'lerin başında film çalışmalarına başlamıştır. Onun hayatı ve filmlerindeki anlatım biçimi sinemayı da etkilemiştir. Theodoros Angelopoulos, 27 Nisan 1935 yılında Atina'da doğmuştur. Babası esnaf, annesi ise ev hanımıdır. İkinci Dünya savaşı çocuğudur. Siyasi karışıklıkların, iç savaşların, darbe girişimlerinin devam ettiği dönemlerde dünyaya gelmiştir. *“Ben bir savaş çocuğuyum. Doğduğumda Yunanistan'ın başında bir diktatör General Metaxas vardı. 1940 yılında İtalyanlar Yunanistan'ı işgal ettiler. Hatırladığım ilk ses, savaş sirenleridir.”* (Fainaru, 2006, s. 146).¹

1944 yıllarının sonunda Kızıl Aralık olarak bilinen dönemde, kuzeni tarafından babasını Komünist liberaller tutuklamışlardır. Babasını tutuklayan yine kendi ailesi ve ülkesinin vatandaşlarıydı. Babası aylarca hapishanede tutuklu kaldı ve ortalıktan kaybolmuştur. Angelopoulos annesiyle birlikte aylarca Atina sokaklarında, ölü bedenlerin arasında babasının cesedi arar. Daha sonra babası bir gün çıkagelir. Yine aynı dönemde küçük kız kardeşi kardeşini kaybeder (Fainaru, 2006, s. 147). Küçük yaşta şahit olduğu ülkesindeki iç savaş sıkıntıları ve babasının yokluğu, kardeşinin vefatı gibi anlar onun filmlerinde de bu konuları işlemesine katkı sağlamıştır.

Ülkesinde savaş ve iç çatışmalar nedeniyle açlık, yoksulluk ve ekonomik sıkıntıları devam ederken, ailesinin yönlendirmesi doğrultusunda iyi bir gelecek için Atina Üniversitesi'nde Hukuk eğitimi almaya gider. Ancak mezuniyetine yakın bir dönemde Hukuk eğitimini zorunlu askerlik nedeniyle yarıda bırakarak askerlik hizmeti için iki yıllığına askere gider. Askerlik hizmetinden döndükten sonra Hukuk alanında ilerlemek istemez ve 1962 yılında Paris'e sinema okumaya gider. Ünlü IDHEC (Yüksek Film Çalışmaları Enstitüsü)'te sinema eğitimi almaya başlar. Ancak burada da eğitimini tamamlayamaz. Etnografik yönetmen olarak bilinen Jean Rocuh'la birlikte çalışmaya

¹ Bu bölüm, Fainaru, Dan (2006). “Theo Angelopoulos”, İstanbul: Agora Kitaplığı, s.7-20,145-157'den alıntı yapılarak yazılmıştır

başlar ve Musee de l'Homme'a geçer. Aynı yıl geçimini sağlamak için geceleri de başka bir sinema okulu olan Fransız Sinematiki'nde yer göstericiliği yapmaya başlar. Fransız Sinematik, Fransız Yeni Dalga yönetmelerinin sinema eğitimleri aldı yerdir (Fainaru, 2006, s. 9).

Angelopoulos, burada kaldığı sürece Fransız Yeni Dalga sinemasıyla tanışır. Yeni Dalga filmleri sinemaya yeni bir anlatım biçimi getirmiştir. Angelopoulos'ta burada Fransız Yeni Dalga filmlerinden etkilenmiştir. 1960 yılında Godard'ın Serteri Aşıklar filmini keşfeder. Film, askerliğini bitirdikten sonra Paris'e gitmesine neden olur (Erdügan, 2021). Özellikle de Jean Luc Godard'ın sinema anlayışından çok etkilenmiştir. Nitekim Angelopoulos'un ilk dönem filmlerinde de Yeni Dalga sinema dilini görmek mümkündür.

Angelopoulos, İdealist 60'lı yılların bir eseri olan 1968 öncesi Paris öğrencilerinin asi kişilikli ruhunu özümsemiştir. O dönemlerde muhafazakâr ruhu, radikal düşüncedeki sol görüşler mağlup edince, daha cesurca ve daha umut dolu bir yarınlar için herkesi zafer uğruna mücadele edecektir. 1964 yılında Angelopoulos, ülkesine döndüğünde Yunanistan'daki karışıklık onu bu düşünce inancına teşvik ederek kendi ülkesinde bu düşünceyi uygulamayı hedeflemiştir. Bir süre solcu Demokratik Değişim dergisinde sinema ve film eleştirileri yazarak bu inancını uygulamaya başlar. 1967 yılına gelindiğinde de ülkedeki darbe nedeniyle çalıştığı solcu dergi de kapatılır (Fainaru, 2006, s. 9).

1965 yılında, Yunanlı besteci Vangelis'in pop müzik grubunun hikayesini anlattığı yarı belgesel olan Forminx Story adlı ilk uzun metrajlı filmi için çalışmalara başlar. Ancak yapımcı ile yaşadığı tartışma nedeniyle çekim yarım kalır. Oradan finanse ettiği çok az bir parayla 1968 yılında Broadcast adlı ilk kısa filmini çeker. Ardından 1970 yılına gelindiğinde de bir arkadaşıyla birlikte Tatbikat filmini çeker. Film, Selanik Film Festivali'nde ödül alır. Film, Yeni Yunan Sineması'nın doğuşunu olarak nitelendirilir.

Angelopoulos, bu başarının ardından Yunan tarihini konu alan filmler çekmeye başlar. Tatbikat'tan sonra üçleme filmlere yönelir. *36 Günleri* (1972), *Kumpanya* (1975) ve *Avçılar* (1977) filmleriyle Tarih Üçlemesini çeker. Bu filmlerle birlikte kendi has bir sinema anlayışıyla Angelopoulos artık Dünya Sinemasında adını duyurmaya başlamıştır. Filmlerinde Yunan Tarihine değinir. Savaş yıllarında yaşadığı için bilinçaltındaki kötü anıları filmlerine yansıtır.

İlk üçlemenin ardından Angelopoulos, *Kitara'ya Yolculuk* (1984), *Arıcı* (1986) ve *Puslu Manzaralar* (1988) filmleriyle de Sessizlik Üçlemesini çeker. Angelopoulos, ikinci döneminde, arka planda yer alan tarih örgüsünü koruyarak filmlerinde toplumsal olaylardan daha çok bireyselle yönelerek karakterlere odaklanmıştır.

Angelopoulos'un üçüncü dönemi de *Leyleğin Geciken Adımı* (1991), *Ulis'in Bakışı* (1995) ve *Sonsuzluk ve Bir Gün* (1998) filmleriyle de Sınır Üçlemesini çeker. Leyleğin Geciken Adımı filmi, ilk gösterimini Cannes Film Festivali'nde yapar. 1998 yılında 51. Cannes Film Festivali'nde de Altın Palmiye ödülünü Sonsuzluk ve Bir Gün filmi kazanır. Angelopoulos, sınır kavramını üçleme filmlerinde, göç, mülteci gibi öğelerle ele alarak yansıtır.

2000'li yıllara geldiğinde Angelopoulos, filmlerinde tekrardan Yunan tarihini ele almaya başlar. Modern Yunan Üçlemesinde, *Ağlayan Çayır* (2004) ve *Zamanın Tozu* (2008) ile seyircileriyle buluşur. Üçüncü filmi olan *Öteki Deniz* (2012) filmi çekimi sırasında geçirdiği bir trafik kazası sonucu hayatı kaybeder.

4.2 Angelopoulos Sineması

Angelopoulos, Yunan Sinemasının öncü yönetmenlerinden biridir. Filmlerindeki konu genellikle, İkinci Dünya Savaşı sonrası ve İç savaş nedeniyle oluşan siyasi tartışmalar, darbeler, baskı rejimi, göç, mülteciler, ekonomik kriz, yol, açlık vb. unsurları ele alarak Yunanistan'ın toplumsal sorunları filmlerinde yansıtır. Filmleri genellikle kırsalda, taşrada geçer. Yalın ve arayışlarla dolu bir film geçmişi vardır. Filmlerinde uzun planlı sekansları, sisle oluşturduğu metaforik anlatımlar, şiirsel anlatımlar, manzaralı kadrıajları kullanarak filmlerini şekillendirir.

Angelopoulos, Fransa'da Godard'ın *Serseri Aşıklar* filmini seyrettiğinde sinemaya olan ilgisi artar. Ancak ilgisini çeken kısım filmin konusu değildir. Godard'ın geleneksel sinema anlayışını ve kurgu anlayışını reddetmesiyle, Brecht'in estetik yaklaşımlarını sinemada görmesi Angelopoulos'un ilgisini çekmiştir (Güzel, 2016, s.47). Özellikle ilk dönem filmlerine bakıldığında Brecht'in estetiğinin varlığını görmek mümkündür. Angelopoulos, 1999 yılında Gerald O'Grady'a verdiği röportajda;

Benim sinemam psikolojik değil, epiktir; öyküdeki kişi, psikanalize tabi tutulmadan tarihsel bağlama yerleştirilir. Karakterlerim epik sinemanın unsurlarını benimserler. Homeros'da Odysseus kurnaz bir hilekardır, Akhilleus yüreklidir, arkadaşlarına sadıktır ve bu karakteristik özellikleri

asla değişmez. Karakterleri hayattakinden daha büyük olan Brecht'te de karakterlerim analiz edilmezler (Fainaru, 2006, s. 83).

Sinemasında içerikten daha çok anlatım biçimine önem vermiştir. Klasik sinema anlatımının aksine Brecht'in estetiğinde ve Godard'ın sinemasında olduğu gibi epizotik anlatımıyla, izleyicisine eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Seyircisini pasif konumdan aktif bir konuma yerleştirerek, karakterlerin ve olayların üzerinden eleştirel bir yargıda bulunmasını amaçlamıştır. Filmlerinde sıklıkla bireysel sorunları ve tarihsel süreçleri ele alan Angelopoulos, yabancılaşma efektiyle izleyicisine geçmişin gerçeğini yansıtmaktadır. Nitekim buradaki anlatım dili Brecht'in diyalektik tiyatro anlayışından gelmektedir. Bu dönemdeki Brecht estetiği etkisini Dan Fainaru'ya verdiği röportajda şöyle anlatmaktadır:

“O dönemde ‘Brechtçi anlayış’ herkesin referans noktasıydı. Siyasal sinema yeni yeni ortaya çıkıyordu ve Brecht bize sadece siyasal film yapma yolunu değil, onları siyasal yapmayı da öğretti. Yani, militan broşürden bir adım ileri gitmeyi. Fikirlerimizi ifade etmek ama aynı zamanda onları bir perspektif içinde tutmak, onları eleştirel bir bakış açısıyla görmeyi asla unutmamak.” (Fainaru, 2006, s. 154).

Angelopoulos'un ilk dönem filmlerine bakıldığında nitekim Brecht estetiğinin etkisini görmek mümkün olacaktır. Sinemasında Brecht'in epik-diyalektik tiyatro anlatım biçimini kullanmıştır. Özellikle de Godard'ın filmlerinde gördüğü kurgu anlayışı, klasik sinema anlatımında olduğu gibi tek bir çizgi üzerinden kronolojik anlatım biçimi yerini sıçramalı ve çapraz kurgu tekniği Angelopoulos için yeni bir anlatım dili olmuştur. Ancak kurguyu Godard, kadar etkili bir şekilde kullanmaz.

Bordwell (2000, s.29)'e göre, Angelopoulos'u, sınırlarını genişleten, yenileyen bir yönetmen olarak değerlendirir. Kendine özgü bir sinema dili olduğunu ve sentezci yaklaşımını olduğunu vurgu yapar. Kendi dönemindeki en yaygın estetik kuram olan Brecht estetiğini filmlerine yansıtmıştır. Kendi biçimsel öğelerini belirleyen, derin perspektif çekimler ve bir ressam edasıyla oluşturduğu çerçeveleme yeteneğiyle ifade etmek isteğini, görünen ardındaki gerçeği seyircisine sunmaktadır. Horton (2016)'a göre de özellikle uzun plan sekansları, boş çerçeveler, bakışlar, amors çekimler vb. biçim teknikleriyle her filminde sürekliliğini korumuştur ve kendi sinema dilini oluşturmuştur. Bu da kuşkusuz Auteur yönetmen olduğunun göstergesidir.

Theodoros Angelopoulos, İkinci Dünya Savaşı'nı Yunanistan iç savaşını, Albaylar Cundası'nı, 1944 Kızıl Aralık'ı, 1968 Mayıs olaylarını, 1989'u gibi pek çok olaylara şahit

olmuş ve yaşamıştır. Filmlerinde de bu olayların izlerini görmek mümkündür. Filmlerinde anlattığı yüzyılın sinema alanında simgesel yönetmenidir. Yunanistan tarihinin, umudun, geriye düşüşlerin, rejimin, savaşların dolu olduğu bir yüzyılın tanığıdır. Filmleri de bu tarihin etkisinde kalmış aydın bir kişinin bakış açısıdır. Belli bir perspektifle, şimdiki zamanla geçmişin arasında bağ kurarak sinemasına yansıtmıştır. Onun sinemasında, mitin yeniden doğuşu, kameraya çevrilmiş gözler, güncel ve karşıt bakış açıları, yolculuklar, eve dönüşler, yurdundan kovulanlar vb. konular politik ve estetik bir biçimde yansıtılır (Genç, 2013, s. 53).

Filmlerinde, tutarlı bir biçimde Yunan yakın tarihine eğilen ve bu yakın tarihin bireyde ve toplumda bırakmış olduğu izleri ele alan Angelopoulos, hem bellek çalışmayı yapıyor hem de yabancılaşma şeklinde bir didaktizme yaklaşımdan geçmişten çıkarılacak dersleri seyircisine aktarıyor. Angelopoulos'un sineması, Modern sinema anlayışını benimsemiş seyircileri bile aşına olmadığı bir plan-sekans tekniği kullanmasıyla şekilleniyordur. Kamerası hep aynı ölçekte çekim yapıyormuş gibi görünür. Aynı ölçek içinde yer alan planların içerisinde, kurguyla oluşamayacak öğeleri kamera kullanımıyla bir araya getirmektedir. İzleyicisine yakın Yunan tarihini kendi geçmişindeki olaylardan esinlenerek yansıtmaktadır. Brecht'in yabancılaşma efektinin estetiğini sinemasına farklı bir yorum olarak aktarmaktadır (Öztürk, 2007, s. 201).

Angelopoulos, filmlerini iki döneme ayırır; Marx, Godard, Freud ve Brecht'in etkisinde özdeşleşmeye karşıt toplumsak ve politik ilk dönem eserleri, Bireylerin odak noktası olduğu ve varoluşsal sorulara cevap aradığı ikinci dönem eserleridir. İlk dönemde epik bir yaklaşımla filmlerini çeken Angelopoulos, ikinci dönemde biraz geriye çekilmiştir. Ancak her ne kadar geri durmuş olsa da filmlerinde politik ve epik temaları değişikliğe uğrasa dahi iki dönemde de varlığını ve sürekliliğini korumuşlardır (Genco, 2001).

İlk dönem eserlerinde toplumsal ve tarihsel olaylara yoğunlaşması, sahneleme ve çekim biçimleriyle özellikle de Brecht'in estetik kuramındaki gestus, epizotik anlatım, yabancılaştırma ve tarihselleştirme kavramlarından yararlanarak özdeşleşmeye karşıt bir tavır sergilemiştir. Kiteraya Yolculuk'tan sonra biraz daha içsel sorunlara yoğunlaşan Angelopoulos, daha sonraki filmlerinde tekrardan epik ve politik amaçlar doğrultusunda hem kişi odaklı hem de olayların arka fonunda gerçekleşen toplumsal olaylara değinmiştir.

Tarihin içindeki tarihsel süreçlerden etkilenecek, tarihin bir nesnesi ve öznesi olan Angelopoulos, insanın gündelik yaşamını, dönemin sorunlarını, aşkını, umudunu, geçmişin izlerinin ve içsel arayışını filmlerinde anlatarak belleği canlı tutar ve gerçeği sunmaya çalışmaktadır. Tarihsel süreçlerde yaşan olayları insanın hayatındaki etkilerini anlatır. Bu anlatımı mitlerle, şiirlerle, metaforlarla, plan-sekans tekniğiyle, politik bir tavırlar, müzikle anlatmaktadır (Genç, 2013, s. 58).

Angelopoulos, filmlerinde farklı tarihsel süreçlerle ilişkilendirilmiş karakterlerin göç ekseninde yaptıkları yolculukları ve yaşadıkları duygu değişimlerini odak noktasına alır. Karakterleri, tıpkı Epik Tiyatroda olduğu gibi, kendini bilen ve kendini sorgulamazlar aksine karakterler olay örgüsünün bir parçasıdır ve olayların akışına göre şekillenirler. Angelopoulos, kendi geçmişiyle karakterlerini ilişkilendirerek onları sis bir yolculuğa çıkarmaktadır (Güzel, 2016, s.48).

Karakterleri, gerçekçiliğin peşindedir ve görünen ardındaki gerçeği izleyiciye buluşturmaya çalışmaktadır. Tarihsel süreçler içinde ve şimdiki zamanda gerçeklik arayışı içinde konumlandırılmıştır. Angelopoulos, karakterlerin bireysel sıkıntılarından daha çok toplumsal sorunları ele alarak şekillendirmektedir. Tarihin izleri her sahnene varlığını korumuştur. Ele aldığı toplumsal sorunlarda Yunan yakın tarihi ve iç savaştan doğan gerilmelerdir. Aynı zamanda da sınır kavramıyla da göçü, mültecileri ele alır. Estetik ve politik bir yaklaşımla tarihin gerçekçiliğini tekrardan günümüze getirmeyi amaçlamıştır. Bunu da hep şiirsel diliyle, gestuslarla, karakterlerle ve çekim ölçekleriyle şekillendirerek estetik bir yaklaşımla filmlerine yansıtmıştır.

Bordwell (2000)'e göre, Angelopoulos'un filmlerin ana konusu yol-yolculuk olarak belirtmiştir. Yol ve yolculukların en önemli konumlarını da sığınmacı, kaçak göçmen ve mültecilerle birlikte sınırlar, göçler olarak sıralamıştır.

Kendi dönemimin en büyük sorunlarından biri olan göç olgusunu metaforik anlatımlarla destekleyerek sıkça filmlerinde işlemiştir. Filmlerinde toplumsal sorunlar olarak en çok savaşı ve ülkelerinden kovulan mültecileri, kaçak göçmenleri ele alan Angelopoulos, Edna Fainaru'ya verdiği röportajda göç konusu şöyle anlatmaktadır:

Göç ve diaspora, yurtlarından kovulan mülteciler, sınırları aşip sığınak arayanlar, işte bunlar zamanımızın en acı toplumsal yaraları arasındadır. Eski ideallerin iflası ya da bu kopuşlara bir hedef ya da bir sebep sunabilecek ahlaki oritenin yokluğu da söz konusudur. Günümüz sineması bu açık ve kanayan yarayı görmezden gelip başka tarafa bakmayı yeğliyor. (Fainaru, 2006, s. 91).

Angelopoulos, sinemasıyla vakanüvislerin kaydettiği tarihi süreçlerin, düşünürlerin anlamaya çalıştığı tarihsel olayları, düşüncelerin yanında hissedilene de filmlerine yansıtmıştır. Hayaller gerçekleşmemiş, sınırlar bir halkın yurdundan kovulmasına, dağılmasına ve birleşmesinin ötesinde günümüzde farklı anlamlar taşımaya başlamıştır. Kaçak göçmenlerin, mültecilerin vardıkları yerlerde yeni sınırlar benimsemesiyle, bu olaylar filmlerinde sınır kavramını değiştirmiştir (Genç, 2013, s. 56).

Karakterleri olaylar içerisinde hep yoldadır. Karakterler yurtlarına geri dönen ya da yurtlarından ayrılan yolculuğun içindedirler. Hem bireysel (içsel) hem de toplumsal bir yolculuk olarak da betimlenebilir. Geçmişinin arayan karakterle, geçmişini arayan bir ülkenin yolculuğudur. Karakterlerin kimi geçmişinden geriye kalan yakınıni arar kimi tarihsel süreçte bugünün izlerini anımsamak için yolculuğa başvurur. Zaman ve mekanlar arasında geriye dönüşlü, günümüze dönmeli sıçramalar yapılarak yolculuk teması desteklenir. Angelopoulos, Dan Fainaru'ya verdiği röportajda filmlerindeki yolculuk ögesini şöyle anlatmaktadır: *“Yol filmlerinde karakterler genellikle belli bir amaçları olmadan oradan oraya giderler. Benim filmlerimde bu yolculukların hep bir amacı vardır.”* (Fainaru, 2006, s. 159).

Ulis'in Bakışı filminde kayıp bazı film bobinleri aramak için yola çıkan A.karakterinin yolculuğu, Kitera'ya Yolculuk'ta babasını ve oyuncusunu arayan Aleksander ve hayali mutluluk adasına yolculuğu, Arıcı filminde de bir öğretmenın çiçeklerin olduğu bir yere bal toplamasına çıktığı yolculuğu, Kumpanya'da bir grup tiyatro oyuncusunun Yunanistan taşrasında ve ülke tarihindeki yolculuğu, Puslu Manzara'da çocukların babasını aramaya çıktığı yolculuğu, Leyleğin Geciken Adımı'nda muhabirin yolculuğu gibi yolculuklar görmek mümkündür. Başka bir kaynakta da Angelopoulos yolculuğu şöyle tanımlar: *“Yol filmlerinde yol nereye götürürse oraya gidilir. Rastgelelik vardır. Benim filmlerimde ise arayış var. Yolculuğa çıkarken kayboluş. Bir şeyi arıyoruz. Kaybolmuş bir bakış, yitirilmiş bir denge, bir aidiyet...Bu arayışla yola çıkıyorlar.”* (Genç, 2013, s. 60).

Filmlerinde genellikle biçimsel olarak bir süreklilik yani devamlılık vardır. Mağlup olmuş ve kargaşanın hâkim olduğu bir ülkenin insanların geçmişe ve şimdiye ait hikayeleri, sınırlar, toplumsal sorunlar, yolculuklar, mülteciler, hüzn gibi devamlıklar her filminde bireysel ve toplumsal olarak ele aldığı her filminde bu unsurlar yer almaktadır. Filmlerinde mekân ve zamana geri dönüşler yapılır, bu nedenle filmleri çoğunlukla iç içe geçmiş gibi ilerler ve sonu göremeyiz. Zaman ve mekân yönetimi

planlarla desteklenerek geniş bir perspektif sunar ve izleyicisinin gerçeği yorumlanması beklenir. Yabancılaşma efektiyle desteklenen geçmişe yolculuklarda görülen olaylar ve karakterler şimdiki zamanın gerçeğin yansıtmaktadır. Kusursuz çerçevelemeyle karakterleri kamera gibi kullanan Angelopoulos, plan-sekanslarda oluşturduğu perspektiflerle kendine has bir imzası sayılacak sahneleri gerçekleştirmiş olur.

Kamera, kullanımı ilk dönem eserlerinde, karakterlere ayrıcalık tanımadan sahnede hareket eder. Seyircinin filmle arasına bir mesafe koymaktadır. Filmsel zaman yaratır ve kurgusal biçimleri kullanmaz. Oluşturulan mizansende seyirci, filme bir yandan dahil olur bir yandan da uzaktan eleştirel bir tavırla izler (Tükelay, 2010, s. 147).

Tematik ve biçim olarak filmlerinin kilit noktası daima zaman ve mekânın en vurgulu şekilde kullanılması olmuştur. Filmler hem fiziksel hem de içsel olarak bir yolculuğa çıkarmayı hedeflemektedir. Burada da en etkili araç hareket eden kameranın kullanımındır (Taştan, 2013).

Filmlerinde boşluklar bırakarak Epik Tiyatroda olduğu gibi seyircisine düşünme, değerlendirme ve sorgulama gibi fırsatlar vermiştir. Buradaki boşlukları da müziklerle desteklemiştir. Her sahnenin sessizliği müzikal biçimde olmuştur. Filmlerinde her sahne çekimi için farklı açıları kullanan Klasik sinema anlayışının aksine her sahnesinde çoğunlukla tek bir açı kullanmıştır.

Sabit tek açı sahnesine örnek olarak, Puslu Manzara filmindeki taciz sahnesinde sesin aslında görülen sahneden daha etkili olduğu aşıkardır. Tek açıdan oluşan sahnede ses, ortama ritim vererek filmin dışında bir ifade düzlemi oluşturmuştur. Bu durum, çerçevelemenin içinde bitmeyen ve dışında da devam eden bir resme benzemektedir. Bu aşamada da düşüncelerini ve hayallerini yönetmenin düşüncelerine ekleyen seyircinin pasif durumu alıkoyularak aktif duruma devredilir (Famaru, 2006, s. 87).

Filmlerinde müzik kullanımının da önemli bir yeri vardır. Sahnelerinde izleyicisine düşünme fırsatı yarattığı boşlukları müziklerle desteklemesi onun müzik kullanım anlayışında farklı bir bakış açısı getirdiğini görmek mümkündür. Müzik kullanımı görüntünün altını çizmekten çok bir mizansenin sahnelenmesini oluşturan bir öge olarak kullanılır. Her filminde ve üçlemesinde temel öge olarak müzikte yer almıştır. İlk dönem eserlerinde müzikten kaçınmış olsa da müzik onun sinemasında şiirsel bir anlatımı yaratmasına olanak sağlamıştır.

İlk dönem eserlerinde doğal kaynaktan gelen müziği kabul etmiştir. 36 Günleri'ndeki müzik radyoda yakalanan müziklerle sınırlı kalmıştır. Kumpanya'da da müzik çoktur ama orada söylenen şarkılar seyirciyi çekmek için oyuncular tarafından söylenmiştir. Kitera'ya Yolculuk filminden sonra müzik kullanımını şekillendirerek filmlerinde müzik kullanımına özen göstermiştir. Kitera'ya Yolculuk filminde Eleni Karaindrou'yla çalışmaya başlar ve sonraki her filmin müziğini yine Eleni Karaindrou yapar (Fainaru, 2006, s. 162). 36 Günleri filminde siyasi mâhkumun hapisneden kaçtığı sahnede çalan müzik Kumpanya'da da çalmıştır. Aynı zamanda Kumpanya filminde iki karşıt görüşün atışmaları diyalog yerine şarkılarla olmuştur.

Ayrıca Angelopoulos'un sinemasında, sisin sıkça kullanılmasının önemli bir yeri vardır. Sisi, bir metafor olarak kullanır. Sisin yaratmış olduğu belirsizlik ve tekinsizlik söz konusudur. Sesi göçe benzetmektedir. Olacakları önceden belirlemek mümkün olsa da sonuçlarını öngörmek olanaksızdır. Bu nedenle sis, belirsizlik ve tekinsizlik taşımaktadır. Sisli anlarda görmek zorlaşır ve uzaklıkla yakınlık algısı bozulmaktadır. Sisin içerisinde yalnızca silüetler gözükmektedir (Güzel, 2016, s.53).

Yunanistan, kimilerine beyaz evleri, denizleri, güneşin hâkim olduğu mavi gökyüzünü anımsatırken Angelopoluos'un filmlerinde bu renkli Yunanistan'ın geçmişindeki acı hayatları, hatıraları anımsatır. Filmlerindeki manzaralar genellikle yıkık dökük yapılar, sisli puslu ortamlar, yağmurlu havalar ve gri renklerdeki melankolik ortamlar vardır.

Angelopoulos, genel hatlarıyla filmlerini üç evreye ayırmıştır. Birinci evrede, Brecht'in etkisinde kalarak politik ve epik estetiği yaklaşımlarıyla dönemin tarihsel olaylarını, siyaseti hâkim olduğu kargaşayı ve toplumsal sorunları ele alarak daha çok topluma dayanan temaları filmlerinde işler. İkinci evrede de Kitera'ya Yolculuk filmiyle de toplumsal sorunları, karakterlerin içsel sorunlarıyla şekillendirerek daha çok varoluşsal sancıları ele alır ama yine toplumsal sorunlardan vazgeçmez. Üçüncü evrede de konu olarak yine toplumsal ve tarihsel süreçleri ele almaya başlar. 2000'li yılların Yunanistan'ını baz alarak filmlerine değişimi ve dönüşümü işler.

Angelopoulos'un filmlerinde yer alan karakterleri genellikle yakın çevresindeki arkadaşlarının veya ailesinin isimleridir. Çocuk karakterlerine kendi kızının ismini verir. Ağlayan Çayır'daki Eleni gibi. Baba figürlerine de kendi babasının adını verir. Ulis'in Bakışı, Kitera'ya Yolculuk ve Arıcı filmlerindeki Sypros gibi. Diğer yinelenen karakter isimleri de Alexandre ve Alexis'tir.

4.3 Angelopoulos'un Üçlemeleri

Angelopoulos'un dört adet üçleme filmi vardır. ‘‘Tarih Üçlemesi’’, ‘‘Sessizlik Üçlemesi’’, ‘‘Sınır Üçlemesi’’ ve ‘‘Modern Yunan Üçlemesi’’dir. Üçlemelerinde çoğunlukla Yakın Yunan Tarihini, sınırları, toplumsal olayların tarihsel süreçlerini, karakterlerin içsel yolculuklarını, göçü, mülteci sorununu, kimlik arayışlarını, vatansızlığı, sürgünlüğü, İkinci Dünya Savaşı ve İç Savaştan dolayı geri kalmış ve gelişmekte olan Yunanistan’ı vb. konuları ele alır.

4.3.1 Tarih Üçlemesi

Angelopoulos'un ilk üçleme çalışması olan ‘‘Tarih Üçlemesi’’ olarak bilenen ‘‘Yunan Tarihi Üçlemesi’’ Yunanistan’ın 1936-1976 yılları arasında yaşanan 40 yıllık siyasi sıkıntılarını ele almıştır. 36 Günleri (1972), Kumpanya (1975) ve Avcılar (1977) filmlerinde, İkinci Dünya Savaşı, iç savaş, rejim değişikliği, Diktatör Metaksas dönemi, Albaylar Cuntası gibi Yunanistan’ın tarihindeki önemli konulara değinmiştir. Filmlerin ortak gayesi hep Yunan Tarihinin toplumsal çöküntüleri, sorunlarını, tarihsel süreçlerini politik ve epik bir anlatımla yansıtmak olmuştur. Savaş çocuğu olan Angelopoulos, çocuk yaştaki ve genç yaştaki bilinçaltına kolektif izler bırakan anılarını filmlerine yansıtmıştır. Angelopoulos, bu erken dönem filmlerinde biçim olarak Brecht estetiğinin tüm unsurlarını kullanmıştır.



Görsel 4.1. Tarih Üçlemesi Film Afişleri (36 Günleri, Kumpanya, Avcılar)
(www.imdb.com).

4.3.1.1 36 Günleri

   lemenin ilk filmi olan 36 Günleri (1972), Diktatör Metaksas'ın döneminden hemen önceki olayları trajikomik bir şekilde anlatır. Film, siyasi tutuklu olan Sophianos adındaki ba rol n, kendisini ziyarete gelen Parlamento'daki bir milletvekilini rehin almasını anlatır.    ilerin meydanda miting yaptığı sırada bir sendika  yesi  ld r l r. Karga a arasında Sophianos tutuklanarak cezaevine yollanır. Sophianos, kendisini ziyarete gelen bir milletvekili rehin olarak alır. H k met Sophianos'u öldürüp  ld rmemekte kararsız kalır ve sonra bir emirle  ld r l r. Film kapalı bir ortamda geçer ve gerçek bir olaya dayanmaktadır. Yunanistan'ın 40 yıllık siyasi geçmişini ele alır. Metaksas diktat rl    n  36 Darbesini ve Albaylar Cuntası'na göndermeler yaparak yozlaşmış h k metin gerçek yüzünü göstermektedir. Film, Selanik Film Festivali'nde En  yi Yönetmen ve En  yi Görüntü Yönetmeni  d l  alır.

4.3.1.2 Kumpanya

   lemenin ikinci filmi Kumpanya, diğer adıyla Oyuncuların Yolculu  , Angelopoulos'un Brecht'in estetik kuramının tüm    elerinin kullanıldığı en önemli filmi sayılmaktadır. Modern sinemanın bir ba  yapıtı niteliğinde bir filmidir. Film, 1939-1952 yılları arasındaki gezgin bir grup tiyatro oyuncusunun hikayesini konu alır. Yunanistan'da turneye çıkan tiyatrocuların oynamaya çalıştığı Kadın  oban Golfo adlı tiyatro oyunu sergilerken, kendi hayatlarında ve çevrelerinde yaşanan olayları konu alır aynı zamanda da film boyunca da kumpanya oyuncular  oyunlarını sergileyemez. Filmde klasik sinema anlatımının aksine epik bir anlatımı biçimiyle sıçramalı, geri d n  l  anlatım vardır. 36 Günleri filmindeki yansıtılan diktatör rejimin gerçekliğini tarihsel süreçte tekrardan aktarılmaya çalışılmıştır. Tarih    emesi'nin ilk filmi olan 36 Günleri'nin devamı niteliğindedir.

36 Günleri bir diktat rl    n portresiydi. Kumpanya, bir bakıma onun devamı olup, bu portreye adları ve özellikleri verdi. 1952 yılının katliamlarının i  savaşı sona erdirdi ine ve sa cılarla Papagos'un zaferini kutsadı ına inandığım için, film o yıllara kadar devam etmektedir (Fainaru, 2006, s. 19).

Film Cannes Film Festivalinde Uluslararası Ele tirmenler  d l n  kazanır.

4.3.1.3 Avcılar

Angelopolous'un yakın Yunan Tarihi olaylarını i ledi i Tarih    emesinin son filmi olan Avcılar (1977) filmi, 1949-1977 yılları arasında geçen politik Yunan tarihini ele alır. Film

bir grup avcının, karların içerisinde bir gerillaya ait bir ceset bulmasıyla başlar. Cesedi bir otel odasına götürerek kadavra gibi gerillaya ait olan cesedi izlerler. Ceset 1949 yılından beri bozulmamış şekilde ve hala kanayan bir halde yatar. Cesedin etrafında toplanan avcılar yakın Yunan tarihini eleştirel dille tartışılırlar. Karakterler kendi sonlarının da böyle olacağının bilince vararak günahlarından arınmak için cesedi gömmeye çalışırlar. Filmde uzun planlar ve sabit tek açılı planlar hakimdir. Aynı zamanda da filmde karakterler sık sık kameraya bakarak konuşurlar, yabancılaşma efektini kullanarak karakterlerle özdeşleşmenin engellendiği görülür. Epik tiyatro anlayışının Kumpanya filminden sonra en çok belirgin olduğu filmidir. Film, Chicago Film Festivali'nde Altın Hugo En İyi Film ödülünü kazanır.

4.3.2 Sessizlik Üçlemesi

İlk üçlemenin ardından Angelopoulos, Kitera'ya Yolculuk (1984), Arıcı (1986) ve Puslu Manzaralar (1988)'i çeker. Özellikle üçlemenin ilk filmi olan Kitera'ya Yolculuk filmiyle beraber Angelopoulos, sinema anlayışında bir yeniliğe giderek Brecht'in estetik kuramından biraz da olsa sıyrılmıştır. Ama epik tiyatro anlayışından tamamen uzaklaşmamıştır. Epizotik anlatımını ve tarihselleştirmesini koruyarak, hikayelerini karakterlerinin üzerinden bireyselliği yansıtırken arka planda daima tarihi süreçleri ele almıştır. Filmlerinde kişisel hikayelere odaklanarak karakterleri ön plana çıkarır. Hikayesini konu aldığı kişilerin tarihsel süreçte neler yaşadığını ve yolculuğunu anlatmaktadır. Sosyalizmin yıkılmasıyla tarihsel ve toplumsal olayların durgunlaştığı dönemde, filmleri kendi sesini arayan sessiz insanların yolculuğunu konur alır. Üçlemede genel olarak Tanrı'nın sessizliği yansıtılır. Aynı zamanda Tanrı'nın sessizliğini Tarih'in ve sevginin sessizliği destekler. Angelopoulos, kişisel olanla toplumsal olanın birbirine girdiği üçlemelerinde bir tarihi anlatır. Sürgünlük halini, yıkımı, arayışı, umudu, geri dönüşleri, vatansızlık ve kimlik arayışı gibi öğeleri sessizlik üçlemesine temel öğeler olarak işlemiştir.



Görsel 4.2. Sessizlik Üçlemesi Film Afişleri (Kitera'ya Yolculuk, Arıcı, Puslu Zamanlar), (www.imdb.com).

4.3.2.1 Kitera'ya Yolculuk

Kitera'ya Yolculuk (1984) filminde 1980 yıllarında sürgüne yollanan partizanların ülkelerine geri dönmeye başlar onlardan biri olan Spyros adındaki karakter de Sovyetler Birliği'ndeki 32 yıllık sürgünlüğünden sonra ülkesine geri döner. Angelopoulos, filmdeki karaktere kendi babasının adını vermiştir. Film ülkesine geri dönen kendi ülkesinde kendini yabancı gibi hisseden Spyros'u konu alır. Filmdeki Kitera, mutluğu aradıkları düşler adası olarak nitelendirilir. Babası hakkında film çekmeye çalışan bir sinemacının tarihsel yolculuğunu ve Sypros karakterinin ülkesindeki kalmak ve gitmek arasındaki sıkıntıları konu almaktadır. Filmde arka planda işgalin kötü yanları yansıtılır. Kitera'ya Yolculuk filminde tarihin sessizliği de yansıtılmaya çalışılmıştır. Sypros'un yolcuğundan ülkesine, evine dönüşü ve ülkesinden ayrılışı bir kimlik arayışıyla geçmişi ve bugünün izlerinden esinlenerek aktarılmıştır. Sypros, eşiyle beraber Yunanistan'ın açık sularına açılır bir tekneyle açılır. Bu yolculuk Yunanistan'ın geçmişine olan yolculuğu olarak gösterilir.

4.3.2.2 Arıcı

Sessizlik üçlemesinin ikinci filmi olan Arıcı (1986) filminde, yine başrolde Sypros adında karakter vardır. Angelopoulos, Kitera'ya Yolculuk filminde olduğu gibi baba karakterine kendi babasının adını vermiştir. Film, Öğretmenlik mesleğinden istifa eder ve arıcılık yapmaya taşraya giden Sypros'un yolculuğunu ele alır. Kızının düğününde, eşini, mesleğini ve yaşadığı toprakları terk eden bir adamın hikayesidir. Yolda tanıştığı bir kızla yakın ilişkiler kurar. Yolcuğunda geçmişine gider, eski evleri ziyaret eder, eski arkadaşlarıyla görüşür ama hep bir melankolik bir tavrı vardır. Filmde bir sevgi arayışı

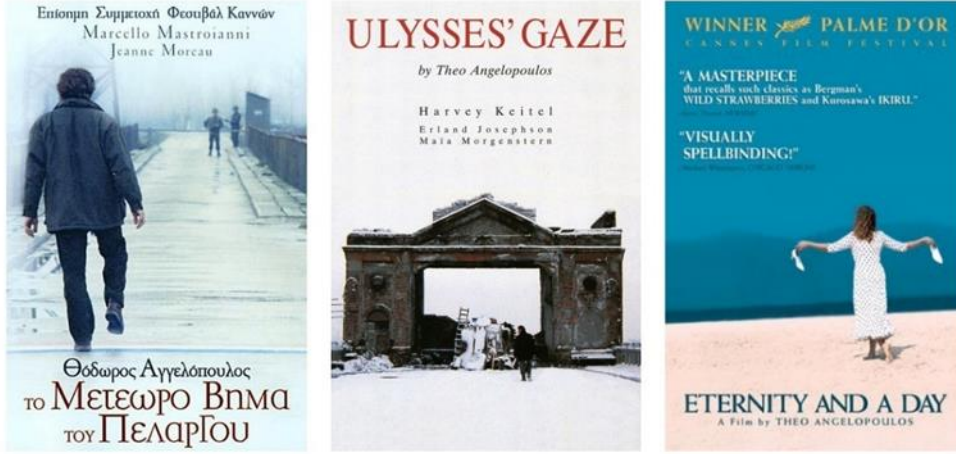
vardır ve film sevginin sessizliği olarak lanse edilir. Ailesinden ve şehrinden uzaklaşan Sypros sevgiyi yolda karşılaştığı kızda arar. Geçmişine küskün, geleceğe kaygılı ve şimdiki zamana tekinsizlik yaşar. Filmde varoluşsal sancılar çeken karakterin bireyselliğinden toplumsal sorunlar ele alınır.

4.3.2.3 Puslu Zamanlar

Sessizlik üçlemesinin son filmi Puslu Zamanlar (1988) filminde, Voula ve Alexander adındaki iki kardeşin, Almanya’da yaşadığını düşündükleri babalarını bulmak için çıktıkları yolcuğu konur. Yolculuk boyunca türlü türlü zorluklarla karşılaşır her zorlukta kardeşlerin çocukluktan yetişkinliğe evrilen yolculuklarını da görmek mümkündür. Manzaralar hep sislidir ve sis belirsizliği bir sonraki sahneyi öngerelemeyişi temsil eder. Tıpkı iki kardeşin çıktıkları belirsiz yolculuk esnasında nelerle karşılaşacağını bilmediği gibi. Sisli kadrajlarla kardeşler, gerçeği, yalanları, yokluğu, zorluğu ve yıkımı görürler. Gerçeklerin ve hayallerin kesiştiği noktada da Tanrı’yı sorgulamaya başlarlar. Az kişinin yaşadığı, sokakların boş olduğu, sisli puslu manzaralar eşliğindeki sessizlik Tanrı’nın sessizliği olarak yansıtılır. Film, Angelopoulos’a Venedik Film Festivali’nde Gümüş Aslan En İyi Yönetmen ödülünü kazandırır.

4.3.3 Sınır Üçlemesi

Angelopoulos’un üçüncü üçlemesi olan Sınır üçlemesinde, Leyleğin Geciken Adımı (1991), Ulis’in Bakışı (1995) ve Sonsuzluk ve Bir Gün (1998) filmleri yer alır. Sınır Üçlemesinde sınır kavramı bir ağıt gibi işlenir. Sınır, ülkeleri ve insanları birbirinden ayırır. Ele alan sınırlar üç filmde de ayrı bir anlam taşımaktadır. Leyleğin Geciken Adımları filminde sınır, insanları ve toprakları ayıran tel örgüler olarak gerçek anlamda bir sınırdır. Ulis’in Bakışı filminde de insanların kendi yarattıkları sınırlarını ele alınır. Son filmde de yaşam ile ölüm arasındaki o sınırı ele alınmıştır. Angelopoulos, filmlerinde sınır kavramını kişisel hikayelere değinerek işlemiştir. Tema olarak sınır, sürgünlük hali, ölüm, acı, korku, vatansızlıktan doğan kimlik arayışı ve toplumsal çöküntüler ele alınmıştır.



Görsel 4.3. Sınır Üçlemesi Film Afışleri (Leyleğin Geciken Adımı, Ulis'in Bakışı, Sonsuzluk ve Bir Gün), (www.imdb.com).

4.3.3.1 Leyleğin Geciken Adımı

Üçlemenin ilk filmi olan Leyleğin Geciken Adımı (1991) filminde, televizyon muhabiri olan Alexandre, iş için Yunanistan'ın taşra bölgesine gider. Gittiği kasaba sınır kasabasıdır. Yunanistan, diğer ülkelerden gelen mültecilere geçiş hakkı vermediği için mülteciler kaçak bir şekilde bu kasabada bekler. Mülteciler için yeni bir hayat, yeni bir umut olan bu sınır bir nehir ayırır. Alexandre buradaki toplumsal olayları araştırmak için görevlendirilmiştir. Araştırma yaparken mülteciler arasında eski bir tanıdığını görür. Film, Alexandre'nin kasabada yaptığı gözlemleri konu alır. Filmde, sürgünlük, mülteciler, dil ve kültür farklılığı, vatansızlık, göç ve sınır olgularını varoluşsal olarak işlenmiştir. Film, adını sınırda nöbet tutan askerlerin törensel olarak yaptıkları yavaş yürüyüşten alır. Angelopoulos, sınırlarla değişen dünyanın insandaki kötü yanlarını ele alarak izleyicisine sınır kavramındaki çöküntüleri estetik bir biçimde yansıtır.

4.3.3.2 Ulis'in Bakışı

Ulis'in Bakışı (1995) filminde, A. adındaki yönetmenin Yunan sinemasının öncülerinden olan Manaki Kardeşler'in kayıp üç rulosunu aramak üzere Balkanlar'a çıktığı yolculuğu konu alır. Film, Odysseus'un uyarlamasıdır. Çıktığı bu yolculuk hem karakterin hem de 20.yy'daki Yunan tarihini ele alır. Yönetmen, yaklaşık 90 yıl önce çekilen görüntülerin arayışında kendini de bulur. Yolcuğu kendi gelişimini de etkileyerek kendini sorgulama fırsatı bulur. Film Angelopoulos'un baş yapıtı olarak anılmaktadır. Film, bireysel arayış yolundaki yolculuğunu metaforik anlatımlarla geçmiş tarihte yaşanan savaş yıllarındaki, ikiye bölünmüş toplumları, sürgünlükleri, açlığı, sığınmacı sorunlarını ve hayal

kırıklıklarını ele alır. Film, Angelopoulos'un baş yapıtı olarak anılmaktadır. Film, Cannes Film Festivali'nde Büyük Ödülü kazanır.

4.3.3 Sonsuzluk ve Bir Gün

Sonsuzluk ve Bir Gün (1998) filmi, üçlemenin son filmidir. Filmde şair ve yazar olan Alexandre, ölümcül bir hastalığa yakalanır ve hastane yatmaya karar vermesiyle başlar. Hastaneye yatmadan birkaç günlük sürecini mülteci bir çocukla ve yakınlarıyla geçirdiği son günleri konu alır. Filmde pek çok geçmişe dönüşler vardır. Karakteri daha iyi tanımlayabilmek için Angelopoulos bu yöntemi tercih etmiştir. Yine diğer filmlerinde olduğu gibi karakterleri ön plana alarak toplumdaki sorunlara değinir. Alexandre, Arnavut göçmeni olan bir çocukla tanışır ve ölümle yaşam arasındaki sınır yolculuğu başlar. Arnavut göçmenini polislerden ve insan kaçakçılarından kurtarır. Bu kurtuluş kendi hayatındaki sıradanlığının da son günlerinin kurtuluşu olarak yansıtılır. Geçmiş ve şimdiki zamanda yolculuklar yaparak bireyi ve toplumun inceler. Film de ön plana çıkan unsur şiirsel anlatımdır. Filmin bir baş yapıtı olarak adlandırılmasını sağlayan en büyük etkeni ise Eleni Karaindrou'nun müzikleridir. Film, Cannes Film Festivali'nde Jüri ödülünü kazanır.

4.3.4 Modern Yunan Üçlemesi

Modern Yunan Üçlemesi, ilk üçlemesi olan Tarih Üçlemesindeki tarihsel süreçlere ve toplumsal olaylara değinir ve burada daha modern bir Yunanistan'ı ele alır. Sessizlik Üçlemesinden sonra Brecht'in epik anlatım biçiminden biraz olsun sıyrılarak toplumsallığı bireyselle anlatmaya başlayarak kendi sinema dilini oluşturmuştur. Bu sinema dilini de yine kuşkusuz Brecht'in diyalektik kavramından yararlanmıştır. Bu üçlemesinde de eski tarzına geri dönerek Brecht'in estetiğini epik bir anlatım diliyle filmlerine işlemiştir. 2000'li yıllara gelindiğinde bu üçlemeye başlama nedeni ülkesinin yüzyılıyla yeni tarihini filmlerinde çözümlemektir. Üçlemenin filmleri, Ağlayan Çayır (2004), Zamanın Tozu (2008) ve Öteki Deniz (2012)'dir. Üçlemenin son filmi olan Öteki Deniz'in çekimi sırasında Angelopoulos bir trafik kazası sonucu hayatı kaybeder. Yarım kalan bir üçleme olarak tarihe geçer.



Görsel 4.4. Modern Yunan Üçlemesi Film Afişleri (Ağlayan Çayır, Zamanın Tozu), (www.imdb.com).

4.3.4.1 Ağlayan Çayır

Modern Yunan Üçlemesi'nin ilk filmi olan Ağlayan Çayır (2004) filmi, Eleni ve Alexis adındaki iki karakterin aşk hikayesini konu almaktadır. Eleni savaş döneminde ailesini kaybeder ve Alexis'in ailesi Eleni'yi evlatlık olarak alır. Film, 1919-1949 yılları arasında geçer. O yıllardaki Yunanistan'ın kötü siyasetinin insanlar üzerindeki etkisi anlatılır. Eleni'nin hayat hikayesini ele alarak karakterin çocukluğunu, gençliğini, aşkını, savaş izlerini ve anne olmasıyla gelişen yolculuğu anlatılır. Küçük yaşlarda ailesini kaybeder, yeni bir ailesi kazanır ve kendisi bir aile kurar ve yine ailesini kaybeder. Her kaybedişi ve her kazanışı tıpkı Yunanistan'ın savaş yıllarındaki sürecini yansıtmaktadır. Filmde çoğunlukla aidiyet olgusunun yok oluşu ve mültecilik konusu ele alınır. Angelopoulos, kayıkları, sular altında kalmış kasabayı, nehirleri birer metaforik olarak kullanır. Filmin karakterlerinin isimleri diğer filmlerde olduğu gibi yinelenmemiştir. Yine bu filmde de baba figüründe Sypros adında karakter vardır. Film, Chicago Uluslararası Film Festivali'nde Juri ödülünü kazanır.

4.3.4.2 Zamanın Tozu

Zamanın Tozu (2008) filmi, üçlemenin ikinci ve Angelopoulos'un da son filmidir. Ulis'in Bakışı filminde olduğu gibi bu filmde de A. adında bir yönetmen vardır. Yönetmen yarıda

bıraktığı filminin çekimini tamamlamak üzere çıktığı yolculuğu konu alır. Yönetmen Roma’da ailesini ve kendisini anlatan bir film çekmeye çalışır. Filmdeki yönetmen, anne ve baba karakterleri Angelopoulos’un kendi yaşamını yansıtır. Film, içerisinde geleceğe ve geçmişe ait olan merak ve umudu ele alarak ilerler. Klasik sinema anlatımındaki kronolojik bir ilerlemenin aksini seyirciyi yoran sıçramalı bir anlatım vardır. Film hem Yunanistan’ı hem de Dünya tarihinin yeni yüzyılını ele alır. Filmdeki çoğu sahnede Brecht’in estetik anlayışını görmek mümkündür. Mekân ve zaman atlamaları, sıçramalı kurgu tekniği, epizotik anlatımı yoğun bir şekilde görülmektedir. Film tarihteki önemli anlara da gönderme yapar.

Angelopoulos’un ilk dönem eserlerinden başlayarak sinemasında Brecht’in estetik kuramını filmlerinde işlemiştir. Brecht’in Epik Tiyatro’su Angelopoulos’un dayanağı olmuştur. Konu olarak siyaset, Yunan tarihi, göç, dil ve kültür anlaşmazlığı, kimlik arayışı, sürgünlük hali, yolculuk, sınırlar, mülteciler, yağmurlu, sisli gri havalar, uzun plan çekimler, kamera kullanımını ele almıştır. Filmlerinde bitmek bilmeyen bir yolculuk, sürgünlük, sınır kavramı ve kimlik arayışları ön plandadır. Bu konular da Brecht’in estetik anlayışının etkisinde kalarak filmlerine yansıyan öğelerdir.

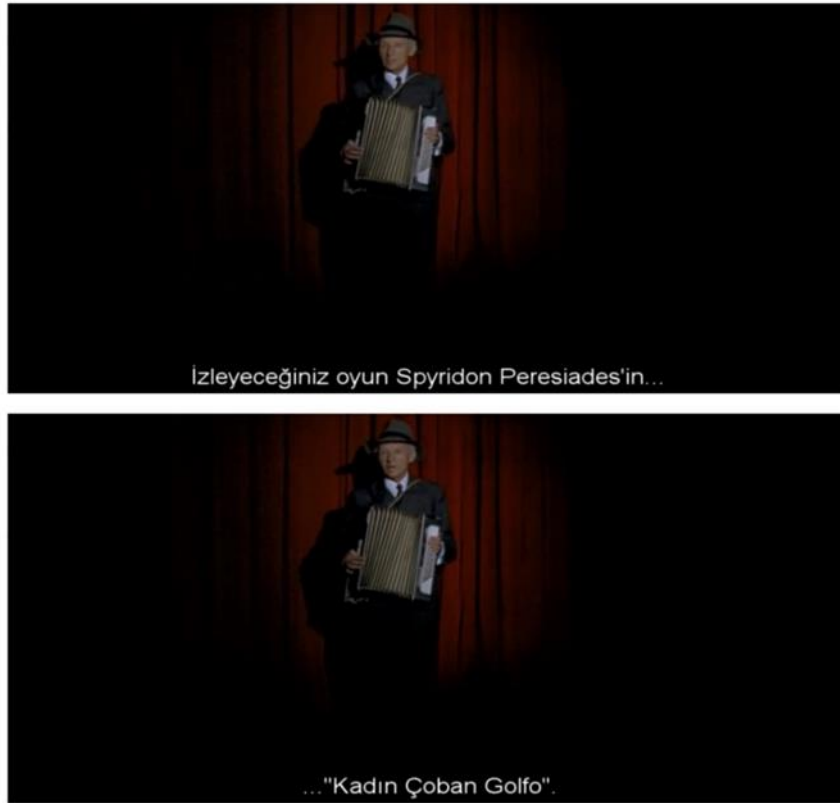
Nitekim Angelopoulos, Brecht’in epik/diyalektik estetiğini Dünya sinemasında en etkili ve uzun süre kullanan bir yönetmendir. Kendi sinema diliyle Brecht’in estetiğini buluşturarak sinemasına yansıtmıştır. Brecht’in epik tiyatro anlayışını filmlerinde kamera kullanımıyla birleştirerek, kişiye ve kişinin içsel sıkıntılarını ele alır. Ancak bu bireye yönelimiyle daima arka planda sergilenen tarihselleştirme ve yabancılaşma öğeleriyle toplumsal sorunlara değinmekten vazgeçmez. Birey ekseninde toplumsal sorunlara değinir.

Bu bağlamda da Brecht estetiği çerçevesinde Angelopoulos’un üçlemelerinde yer alan ve ön plana çıkan ‘‘Kumpanya’’, ‘‘Kitera’ya Yolculuk’’, ‘‘Ulis’in Bakışı’’ ve ‘‘Ağlayan Çayır’’ filmlerini incelenecektir.

5. BRECHT ESTETİĞİ ÇERÇEVESİNDE FİLMLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

5.1 Tarih Üçlemesi: Kumpanya (1975)

Angelopoulos, Brecht'in estetik unsurlarının her bir ögesini içerisinde barından, ilk dönem eserleri arasındaki Kumpanya filmi, 1939-1952 yılları arasında bir grup gezici tiyatro oyuncusunun Yunanistan'ın kırsal bölgelerinde Kadın Çoban Golfo adlı oyunlarını sergilemesini ve onların tarihsel süreçte yaşadığı olayları konu alır. Gittikleri bölgelerde bir türlü oyunlarını sergileyemezler. Oyunları farklı sebeplerden dolayı hep yarıda kesilir. Kimi zaman bir tabancanın sesiyle, kimi zaman cinayetler veya tutuklamalarla oyunları kesintiye uğrar. Film, gezgin tiyatrocuların tarihsel süreçte yaşadığı sorunları ele alırken aynı zamanda da Yunan mitolojisi efsanelerinden Oresteia'yı da filmine yansıtır. Filmde Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi sıçramalı (ileri-geri) anlatım tarzı vardır.



Görsel 5.1. Tiyatro sahnesi (Kumpanya Filmi, 1975).

Filmin açılış sekansında, bir tiyatro sahnesi görülür. Görsel 5.1.'de görüldüğü gibi, bir anlatıcı sahneye çıkarak, Kadın Çoban Golfo adındaki tiyatro oyunun başlayacağını

duyurusunu yaparak seyirciye, bir oyun izleyeceklerini söyler. Anlatıcı, tiyatro seyircisine dönük bir şekilde duyurusunu yapar. Anlatıcının, kameraya bakarak repliğini söylemesi, filmin izleyicisinin aslında tiyatro izleyicisi olduğu konumlandırılır ve sergilenecek eserin bir oyun olduğu vurgusu yapılır. Ancak oyun gösterimi yapılmadan geniş bir planda farklı bir sahneye geçer. İlk sahnede görülen tiyatro oyunuyla başka zamana ve mekâna geçilmesi film boyunca devam etmektedir. Anlatıcının izleyiciye bakarak konuşmasında Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi bir yabancılaşma söz konusudur. Nitekim Angelopoulos, daha ilk sahneden izleyicisine, filminin anlatım dilinin Brecht'in estetiği çerçevesinde gerçekleşeceğini hissettirmiştir.

Filmin ilerleyişi, Geleneksel sinema anlayışında olduğu gibi giriş, gelişme ve sonuç biçiminde ilerlemez. Brecht'in epizotik anlatımına uygun bir biçimde yansıtılır. Filmde, zaman ve mekanlar arasında sıçramalar vardır. Filmin ilk sahnesinde gördüğümüz, tiyatro sahnesinden başka bir mekâna ve zamana sıçrama görülmektedir.



Görsel 5.2. Kumpanya Oyuncularının kasabaya geldiği sahne (Kumpanya Filmi, 1975).

Görsel 5.2.'de görüldüğü gibi, genç ve emektar Kumpanya oyuncularını, Aegion kasabasında bir Tiyatro binasının önünde görürüz ve yıl 1952'dir. Oyuncuları geniş planda görürüz ve kameraya bakarak ilerler. Burada da dış bir sestən, anlatıcıdan oyuncuların kasabaya nasıl ve neden geldiğini öğreniriz. Buradaki anlatıcı, karakterden biridir. Nitekim buradaki anlatıcı, tıpkı Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi filmdeki/oyundaki gelişmeleri izleyicisine aktarır ve yorumlar. Brecht'in estetik kuramında yer alan Anlatımcı yapı kavramının filmdeki varlığının göstergesidir.

Brecht'in epik tiyatrosunda iki türlü anlatıcı vardır. İlki, anlatıcı olayları dışarıdan değerlendiren biri kişidir ve aynı zamanda da yazarın görüşlerini dile getirmektedir. Diğeri de anlatıcılar, oyunculardır. Oyunun içindeki karakterler, seyircilere bakarak oyun hakkında seyirciyi bilgilendirir (Öztürk, 2007, s.146).

Kumpanya oyuncuları, otellerine geçmek için Aegion sokaklarında hep beraber yürürler. Oyuncuların geçtiği sokaklarda fonda duyulan hoparlörde, faşist Lider Papagos'un propagandası yapılmaktadır. Aynı zamanda bu propaganda pankartlarda ve duvara asılmış afişlerde de görülmektedir. Oyuncular kasabanın meydanına doğru ilerledikleri sırada bir anda, oyuncuları 1939 yılında Alman işgalinin boy gösterdiği yılda görünür. Sokaktan geçen bir arabanın hoparlöründe, Diktatör Metaksas'ın propagandası duyulmaktadır. Zaman ve mekân geçişinde oyuncular kısmen değişim göstermişlerdir.

Nitekim buradaki sekanslarda, Epik tiyatrodaki olduğu gibi bir zamansal bütünlükleri yoktur ve her sahne kendi bütünlüğünü korumaktadır. Film boyunca 1939 ile 1952 yılları arasındaki ileri ve geri sıçramalar vardır. Oyuncuların şahit oldukları bu tarihsel süreçler, kronolojik bir sıra içerisinde ilerlemez. Film boyunca oyuncular, geçmişe ve şimdiki zamana gider. Tarihsel süreçte gerçekleşen ve Yunan tarihini etkileyen önemli olaylara değinerek, izlenimlerini izleyiciye yansıtır. Özellikle de ilk sekansta, Yunanistan'ın iç savaşının son buluşu 1952 yıllarında görürken diğeri sekansta da 1939 yıllarındaki Alman işgalini görmek mümkündür.

Oyuncuların 1939 yılına geldiklerinde, hoparlörden duydukları Diktatör Metaksas'ın propagandasıyla yansıtılan gerçeklik, dönemin sallantılı siyaseti ve iç savaş günleridir. Angelopoulos bu sıçramalı sekanslarında, Brecht'in estetik kuramındaki Tarihselleştirme kavramını kullanmıştır. Brecht (1967)'e göre, estetik uygulamalarda özellikle de tarihselleştirme etkinin kullanımı, hikâyede politik bir etki yaratmaktan ziyade eleştirel bir etki yaratmayı hedeflemektedir. Brecht, tarihselleştirme efektiyle seyircisine, eleştirel bir bilinci aşlamaya çalışmaktadır. Nitekim Angelopoulos'ta bu anlayışla sergilediği Kumpanya filminde yansıtılan iki dönemin, tarihsel ve toplumsal süreçlerine karşı, izleyicinin belli koşulları ve olayları kendi belleklerinde süzerek değerlendirmesini ele almıştır.



Görsel 5.3. Lokanta Sahnesi (Kumpanya, 1975).

Kumpanya oyuncularının lokantada yemek yediği sıradaki şarkılı atışma sahnesi, dönemin Yunanistan'ındaki karşıt görüşlülüğün ne kadar sert olduğunu göstergesidir. Kumpanya oyuncularını, yemek yedikleri esnada dışarıda, Metaksas hayranlarının marş sesleri duyulur. Aigistho, dışarıdaki marşa ıslık çalarak eşlik etmektedir. Diğer Kumpanya oyuncusu Pylades ise bu durumdan rahatsız olur ve masadan uzaklaşır. Aigistho, Pylades'in yanına yaklaşarak ' *'Ne oldu hoşlanmadın mı?'* ' diyerek onun politik görüşünü eleştirir ve Pylades'te karşıt başka bir marş söylemeye başlar. Görsel 5.3.'de görüldüğü gibi, bunu bir hakaret gibi algılayan Aigistho, sandalyeye çıkar ve az önceki Metaksas hayranlarının söylediği marşı Hitler selamı vererek gür bir sesle söyler.

Bu sahnede Epik Tiyatro'nun temel öğelerinden biri olan gestus örneğini görmek mümkündür. Epik tiyatronun temel gayesi, her zaman ideolojik olanı vurgulamaktır. Nitekim bunu da vurgulamak için daima karşıtlıkların oluşması gerekmektedir ve böylece gestuslar oluşur. Epik tiyatrodaki gestusların kullanımı çoğunlukla gestus dili ve müziğiyle sağlanır. Epik tiyatronun biçimsel anlatımıyla ideolojik sorunları ele almasıyla bağlantılı olan müziklere, gestus müziği denmektedir. Gestuslarda uyumsuzluk ve karşıtlıklar vardır ve bu da izleyiciyi yabancılaştırır (Dinç A., 2021, s. 662).

Brecht'in epik tiyatrosunda, oyuncuların görevi, birtakım duyguları ifade etmek değil aynı zamanda da eğilimlerini de göstermektir. Buradaki sahnede de Aigistho ve Pylades'in karşılıklı şarkılı atışmalarında iki karşıt ideolojiye sahip karakterlerin uyumsuzlukları görülmektedir. Bu uyumsuzluğu tetikleyen unsur şarkılar/marşlar olmuştur.

Bu bağlamda da sahnede oluşturulan gestuslarla yaratılan yabancılaşma efekti ön plana çıkmaktadır. Ayrıca gestus müziği dışındaki bir diğer örnek ise gestus dilidir. Karakterler arasındaki kısa süreli gerilim, gestus diliyle sergilenmiştir ve izleyicide bir yabancılaşma sağlanmıştır. Ayrıca Angelopoulos bu sahnede, ülkedeki siyasi karışıklığı ve siyasi ayrılıkları göstermektedir.



Görsel 5.4. Prova Sahnesi (Kumpanya,1975).

Kumpanya oyuncularının konakladıkları otelin bahçesinde Golfo'nun provasını yaptığı sahnede, kamera geniş planda ve sabittir. İzleyici karakterlerle özdeşleşmeye yaşayacağı sırada, kamera oyuncuların baktığı yöne doğru pan hareketi yapar ve seyircinin özdeşleşme yaşaması engellenir. Bu sahnede de Brecht'in estetiğini oluşturan kavramlardan biri olan Göstermecî oyunculuk öğelerini ve yabancılaşma efektini görmek mümkündür. Stathi, bu sahnede uygulanan göstermecî oyunculuk tarzındaki aktörün duruşunu, ‘*Adeta ben bir aktörüm ve şimdi size sunum yapmak için kendimi bir karaktere dönüştürüyorum*’ diyerek oyunculuktaki epik duruşu anlatmaktadır (Beyazıt, 2010, Stathi (2009)’den).



Görsel 5.5. Golfo Oyunu Sahnesi (Kumpanya,1975).

Kumpanya oyuncularını kasabada şarkılara söyleyerek kasaba sakinlerini oyunlarına davet etmişlerdir. Oyunlarını ilk defa sergileyeceklerdir. Oyun, otel bahçesinde yaptıkları provanın devam repliği ile başlar. Oyuncular oyunu oynarken bir anda Pylades'i oyunun içinde polisler yakalayarak götürülmesiyle oyun bölünür. Görsel 5.5.'de görüldüğü gibi. Oyunun bölünmesiyle, özdeşleşme sağlanmaz. Ancak oyunu izleyen kişiler sahnede gerçekleşenlerin olayları anlamlandıramaz ve oyunun bir parçası olarak algırlar. Bu sahnede yabancılaşma efektinin etkisini görmek mümkündür. Sergilenen oyunda oyuncularla seyirciler arasında bir özdeşleme kurulmasını engellenmek için yabancılaşma efektiyle izleyiciye bunun bir oyun olduğu gerçekliği yansıtılır. İzleyici izlediği şeye yabancılaşmış olur.

Görsel 5.6.'da görüldüğü gibi oyuncular kameraya bakarak konuşurlar. Bu üç anlatıcı, filmin Kumpanya oyuncularıdır. Şahit oldukları olayları, tarihsel süreçlerine değinerek, doğrudan kameraya yani seyirciye bakarak anlatırlar. Angelopoulos, tek anlatıcı yerine üç anlatıcı kullanarak filmin çeşitli toplumsal sorunlara değinmesine olanak sağlamıştır. Bu üç karakterlerin monologları, bireyselliğin ekseninden tarihsel süreçleri seyirciye yansıtılır. Agamemnon, 1922 yılında Yunanistan'ın Anadolu topraklarındaki Küçük Asya Felaketi olarak adlandırdığı bozgunluğu ve Türkiye'den Yunanistan'a göç yolculuğunu anlatır. Elektra'da Alman işgali sonrası toplumsal çöküşleri anlatır. Pylades ise Yunanistan'daki iç savaş sırasında tutuklanmasını ve askerlerin uyguladığı işkenceleri anlatır. Bu bağlamda da üç karakterin, bireysel sorunların ekseninde arka planda anlatılan tarihsel olayları ele alınması, izleyiciye görünenin ardındaki gerçeği görmesini

sağlamıştır. Oyuncuların kameraya bakarak konuşması yabancılaşma efektini desteklemiştir. Elektra'nın doğrudan kameraya bakarak, monoloğundan önce yüzünü temizlemesi, göstermecî oyunculuk ve yabancılaşma kavramlarının Brecht estetiği bakımından en belirgin örneğidir.



Görsel 5.6. Kameraya bakılarak yapılan monologlar (Kumpanya, 1975).

Kumpanya filminde, Brecht estetiğinin temel unsurlarından biri olan naiv bir tutum da söz konusudur. Kumpanya oyuncularının, çevresinde gerçekleşen olaylar bütününde gerçeğin aranması yatmaktadır. Nutku (2015, s.106)'a göre de Brecht'in naivete tutumundaki görüşü, görünenin ardındaki gerçeği aramaktır. Yani gerçeğin altında da başka bir gerçeğin yaratıldığı ve bunun gözlenebiliyor olmasıdır. Tarihsel süreçteki gerçekleşen her olayın izleyiciye en yalın dille aktarılmasıdır. Angelopoulos'ta filminde bu gerçeklik arayışı tarihselleştirerek izleyiciye aktarmaktadır.

Kumpanya oyuncularını, tekrardan Golfo'yu sergilemek için geldikleri kasabada, oyunlarını oynadıkları sırada tiyatro binasının dışında yaşanan iç savaş kargaşası nedeniyle oyunları bölünmüştür. Filmde tiyatro oyunu bir türlü sergilenemeyişi, Yunan tarihini anımsatmaktadır. Yarıda kalan oyun, savaşlardan ve siyasi kavgalar yüzünden bir türlü gelişemeyen ülkenin metaforıdır. Oyunların yarıda kesilmesi izleyiciyi rahatsız eden bir unsurdur. Bu unsuru da Angelopoulos, Brecht'in yabancılaşma efektiyle sağlamaktadır. Kurmaca ile gerçeği bir arada olmayışını belirtmektedir. Toplumun yaşadığı tarihsel olayları anlatmanın yegane temsili kurmaca değil, gerçeği göstermektir. Tıpkı Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi önemli olan, olayları canlandıran, taklit eden değil, olayları gerçekçilik perspektifinde anlatmaktır.

Kumpanya oyuncularını, film boyunca ileri ve geri sıçramalarla tarihsel olaylara tanıklık ederler. Alman askerleri tarafından yakalanmaları, İngiliz askerleri tarafından esir alınıp, onları eğlendirmeleri gibi olayları yaşarlar. Yine de oyunlarını bir türlü sergileyemezler. Savaşın ve siyasi tartışmaların arasındaki yolculuklarında filmin sonunda yine aynı yere dönmüşlerdir. Film, bir döngü gibi ilerlemesi, filmin bir sonunun veya başlangıcın olmayışını, filmde aktarılan gerçekliğinde hiçbir zaman son bulmayacağını göstermektedir.



Görsel 5.7 Filmin son sahnesi (Kumpanya,1975).

Nitekim Angelopoulos'ta filmde, Brecht'in estetik kuramını oluşturan yabancılaştırma, göstermecilik, oyunculuk, epizotik yapı, gestuslar, tarihselleştirme öğelerini sıçramalı kurguyla, uzun plan-sekanslarla, tek açılı geniş planlarla ve hareketli kamera kullanımıyla birleştirerek yansıtmıştır. Brecht'in epik tiyatro anlayışını hiç kuşkusuz bu ilk dönem eserlerinde sinemasına tüm unsurlarıyla uygulamıştır. Film, Brecht'in epik tiyatro estetiği anlayışıyla biçimlenmiştir.

Film, Angelopoulos'un filmleri arasında Brecht'in estetiğine en yakın filmidir. Film, geleneksel sinema anlayışındaki katharsis, özdeşleşme gibi kavramlara karşı çıkar ve yabancılaşma efektine sıklıkla başvurur. Geleneksel sinema anlayışına aşina olan izleyiciler, filmin içinde özdeşleşmeye bağlanacakları anlarda hep bir rahatsızlık duyarlar. Bu da Brecht'in yabancılaşma kavramı sayesinde gerçekleşir. Naiv bir tutum çerçevesinde şekillenen ve mesel çalışmalarla oluşan filmin, epizotik bir anlatımda

olması, tek bir çizgide ilerlemeyişi Epik tiyatro etkisinin varlığını göstermektedir. Olaylar arasında zamansal ve mekânsal sıçramalar yapılarak olay örgüsünde eğri çizgiler çizilir.

Bu filmi epik yapan en belirgin özelliği, oyuncuların Golfo oyununu sergilerken, kendi hikayelerine de değinmesi ve hikayelerine Atrids efsanesini katmaları gösterilebilir. Tarihsel olayların yolculuğunda iki kültüre de ait olduklarını görmüş oluruz (Makal, 2008).

Olay örgüsünde Tarihselleştirme yapılarak, görünen ardındaki gerçeğin sorgulanması sağlanmıştır. Film içerisinde geçen tarihin önemli anlarına değinerek, toplumun olaylara karşı tavrı sergilenmiştir. Toplumsal olaylarla bireysel olanların beraber işlendiği bir anlatım söz konusudur. Oyuncuların göstermecî oyunculuk kavramıyla şekillendirdiği olaylar, gestus kavramıyla da şekillenmiştir. Filmin pek çok repliğinde gestus cümleleri görmekte mümkündür.

Karakterlerle özdeşleşmenin alıkoyulduğu sahnelerde yabancılaşma efekti ön plandadır. Özellikle doğrudan kameraya bakılarak konuşulan sahnelerde seyirci ve karakter arasındaki özdeşleşme engellenerek yabancılaşma sağlanmıştır. Geleneksel sinemada, oyuncu seyirciyle arasında bir duvar örer ve oyununu canlandırır. Geleneksel sinema anlatımın aksine epik anlatımda, bu duvar yabancılaşma efektiyle kırılır. Seyirci, izlediği şeyin bir film olduğunu algılamıştır ve tarihsel süreçte gerçekleşen olaylar hakkında seyirci daha aktif bir konuma getirilmiştir. Seyirci, olaylara eleştirel bir tavır sergileyerek değerlendirme, sorgulama ve yargıda bulunma fırsatı tanınmıştır.

Bu bağlamda da Angelopoulos'un Tarih Üçlemesi'nde yer alan Kumpanya filmi, Brecht'in estetik anlayışından etkilenmiştir. Film, Brecht estetiğini oluşturan tüm unsurları içerisinde barındırmaktadır.

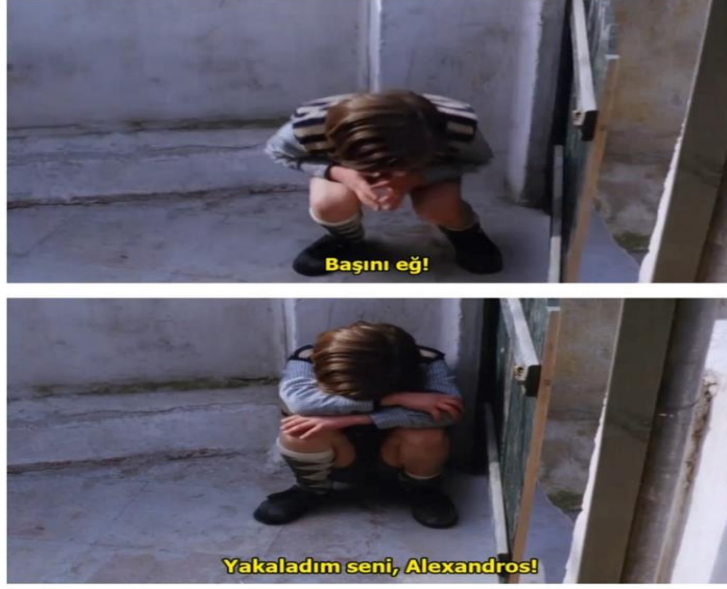
5.2 Sessizlik Üçlemesi: Kitera'ya Yolculuk (1984)

Angelopoulos, ilk dönem filmlerinde Brecht'in estetiğini tüm unsurlarına yer vermiştir. Toplumsal ve tarihsel olaylara yoğunlaşarak, özdeşleşmeye karşıt bir tavır takınmıştır. Ancak Kitera'ya Yolculuk filmiyle beraber bu estetiğinde bir dönüş sergilenmiştir. Ön planda toplumsal olayların yaşandığı karakterlerin geride tutulduğu anlayışının aksine karakterler ön planda tutularak arka planda tarihsel olaylara yer vermiştir. Angelopoulos, Michel Grodent'e verdiği röportajda bu durumu şöyle anlatmaktadır:

İdeoloji karmaşası dünyayı yorumlamak için kullandığımız çeşitli yaklaşımları geri plana itti. Ben başladığımda Marx ve Freud, tıpkı Hegel ve Lenin gibi hala kilit kişilerdi ve insan doğal olarak dünyayı gözlemlemek açısından onların öğretilerini kullanırdı. Yakın Yunan tarihindeki çok acı, çok zalim deneyimlerimiz bizi çevremizdeki tüm toplumsal ve estetik olguların şifresini çözmek için diyalektiğe başvurmaya teşvik ettiğini de ilave etmeliyim...Bu kelimenin ilkel anlamıyla kahramana dönmemiz gerektiği anlamına gelmez ama en azından insanı merkeze oturtan bir hikâyeye dönmemiz gerekir (Grodent, 2006, s.61).

Bu dönüş Angelopoulos'un sinema dilini geliştirmesinde yeni bir olanak olmuştur. Ayrıca Kitera'ya Yolculuk filmiyle başlayan kişiye yönelim anlayışı, Angelopoulos'un ikinci dönemi olarak adlandırılır. Kitera'ya Yolculuk filmi, 32 yıldır sürgünde olan Spyros'un ülkesine geri dönüşünü ve hayata uyum sağlayamayışını ülkesindeki kimlik arayışını konu alır.

Filmin açılış sekansında, uzay görülmektedir. Yıldızların ve gezegenlerin gösterildiği sahne, müzikle desteklenmektedir. Buradaki sekansta bir kurmacanın başlayacağı izlenimi verilir. Ancak bir sonraki sekansta ise Alexandros adındaki çocuk karakter görülmektedir. Fonda Nazilerin marşı duyulmaktadır. Alexandros, odasındaki perdeyi aralar ve dışarıdaki sese yönelir. Bir sonraki sahnede de Alexandros, kimselerin olmadığı boş şehirde yürür. Nöbet tutan bir Alman askerine taş atar ve asker onu kovalar. Şehrin boş sokaklarında kovalama devam ederken bir yere saklanır. Görsel 5.8'de görüldüğü gibi, Sekansın sonuna doğru dış sestten (Yönetmenden) Alexandros'a bir yönlendirme gelir '‘Başını eğ!’’, '‘Yakaladım seni, Alexandros!’’ replikleri duyulur. Bu sahnenin hemen ardından başka bir sekansa geçilir. Alexandros'un yetişkin hali ve babasının adını verdiği Spyros adındaki çocuk görülür.



Görsel 5.8. Rüya sekansı (Kitera'ya Yolculuk, 1984).

Filmin açılışındaki rüya sekansında, kurmacadan gerçekliğe sıçrama gerçekleşir. Seyirciye filmin içinde bir film olduğunu ve karakterlerinde çifte kimlikleri olduğu yansıtılır. Film ilk sekanstan Brecht'in epizotik anlatım biçimiyle işlendiğinin izlenimi vermiştir. Geçmişten (kurmacadan) şimdiye (gerçeğe) geçilen sıçrama Brecht estetiği anlayışıyla gerçekleşmiştir. Aynı zamanda Alexandros'un pencereyi aralayıp dışarıya baktığı sahnede gestus müziği kullanılarak olayın hangi dönemde geçtiğine dair ipucu verilmiştir. Buradaki dönem İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki Alman İşgalinin boy gösterdiği yıllara aittir. Seyirci, Alexandros ile bir özdeşleşme sağlayacağı anda Yönetmenin talimatını duyulmasıyla bu özdeşleşme, yabancılaşma efektiyle engellenmiştir.

Bir sonraki sekansta Genç Alexandros, evinden film platosuna geçmek için çıkar. Görsel 5.9'da görüldüğü gibi, arabasına doğru ilerlerken bir anda kaldırım taşlarının üzerindeki çizgilere basmadan, boşluklara basarak ilerlemeye başlar. Bu ilk sekanslarda görülen oyunculuk filmin ilerleyen sahnelerinde de farklı anlamlarla gösterilmektedir. Ancak yapmış olduğu bu oyun kısa sürer ve arabasına biner. Nitekim burada Angelopoulos, göstermecî oyunculuk estetiğine dikkat çekmektedir.



Görsel 5.9. Alexandros, kaldırım sahnesi (Kitera'ya Yolculuk, 1984).

Şener (2006, s.288)'e göre, Oyuncu, oyundaki karakteri seyirciye en net ve anlaşılır şekilde göstermelidir. Bunu başarabilen bir oyuncu hem karakteri canlandırmakta hem de canlandığı karakteri, seyirciden daha iyi bildiğini belli etmektedir. Nitekim böyle bir yaklaşımda da seyirci, karakterlerin tipik davranışlarını film boyunca değerlendireceği gibi karakterinde olaylar içerisindeki yerini ve olaylar arasındaki ilişkilerini eleştirel bir bakış açısıyla görmüş olmaktadır.

Alexandros, yönetmendir ve bir film üzerinde çalışmaktadır. Bu filmde de baba karakterini canlandıracak bir kişiyi aramaktadır. Film platosuna gelen yaşlı adamların deneme çekimlerini yaptığı görünür. Figüranlar, kamera karşısına geçerek sadece '*Ego ime*' yani '*Benim*' repliği okutulur. Alexandros burada kendi karakterini aramaktadır. Burada film sahnesinin görülmesiyle filmin içinde bir film olduğu ve gerçeğin sorgulanması sağlamaktadır.



Görsel 5.10. Takip sahnesi (Kitera'ya Yolculuk, 1984).

Bir sonraki sekansta ise Alexandros, platodan ayrılarak bir kafeye geçer. Kafede karşılaştığı (Voula) kadın karakter, Alexandros'un hem filminin oyuncusu hem de sevgilisidir. Kafeye Lavanta satan bir adam girer ve Alexandros, bu adamdan etkilenir. Görsel 5.10'da görüldüğü gibi, onu takip eder. Alexandros'un filmi için aradığı kişi bu adamdır. Daha sonra adamın izini kaybeder. Geniş bir planda boş manzarayı izleyen Alexandros'un yanına Voula gelir ve geminin geldiğini söyleye ve oradan ayrılırlar.

Kafede gördüğü kişi hem aradığı oyuncu hem de babasıdır. Aynı zamanda seyircinin, Alexandros'un sevgilisi ve kardeşi olarak bildiği Voula karakteri de bu sekanstan sonra kardeşi olarak vurgulanır. Film boyunca devam eden bu çift kimlikli kişilikler, karakterle ve olaylarla yaşanacak olan özdeşleşmeyi engellemektedir. Bu sekanstaki estetik anlatım ise gestus oyunculuk ve yabancılaşma efektleridir. Filmin gerçeklik ve kurmaca arasındaki yolculuklarında seyirci, gerçeği bulduğunu ve kavradığı düşündüğü esnada yabancılaşmaya uğrar.

Alexandros'un babası Sypros, 32 yıllık Rusya sürgününden sonra ülkesine geri gelmektedir. Alexandros ve kardeşi Voula, limanda geminin gelmesini beklemektedir. Bu sahnede geniş bir açı ve uzun plan-sekans tercih edilmiştir. Sypros, gemiden indiği sırada ilk eşyaları ve gölgesi görünür daha sonra filmin 19. dakikasında Voula *'Daha uzun boylu olduğumu sanıyordum. Sana bir şey söyleyeyim mi? O bizim babamız olabilir, ama 32 yıl aradan sonra bunun pek bir anlamı kalmaz değil mi? Neden bir gölgenin peşinden koşup duralım ki!'* diyerek babasına karşı biraz daha mesafeli olduğunu belirtir.

Nitekim bu replikte de Gestus kullanımına bir örnektir. Buradaki gestus cümlesi ise *'...neden bir gölgenin peşinden koşup duralım ki!'* cümlesidir. Filmin pek çok sahnesinde gestus cümlelerini görmek mümkündür. Bunlara örnek olarak; Sypros'un 32 yıl sonra eşini (Katerina) ilk defa göreceği sahnede, duraksayıp *'Korkuyorum! Gözlerinin rengi neydi?'* demesi, 32 yılın ardından kocasını ilk defa gören Katerina'nın da söyleyeceği ilk cümlenin *'Aç mısın?'* olması, filmin 25.dakikasında ailesine kavuşan Sypros'un, yakınlarının Rusya'daki sürgünlük yıllarına hitaben kurduğu *'...kışları çok kar yağar Rusya'da'* cümlesi, 40.dakika Sypros'un arkadaşının köylülerle ilgili kurduğu *'Ellerinden gelse gökyüzünü bile satarlar'* cümlesi, 45.dakika da Sypros'un köydeki evinin kapısını açtığı anda duraksayıp *'Çürük bir elma'* cümlesi gibi birçok sahnede gestus cümleleri kullanılmıştır.

Gestus cümleleri, aslında seyirciyi düşünmeye iten bir yabancılaştırma cümleleridir. Gestuslar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleriyle epizotik bir anlatım biçimini oluştururlar (Öztürk, 2007, s. 232).

Angelopoulos, “Çürük bir elma” gestus cümlesini, filmde koku ve dil metaforu olarak kullanmıştır. Sypros’un 32 yıllık sürgünlük hayatında dil ve kültüründe değişimlerine neden olmuştur. Yarı Rusça yarı Yunanca olan bu cümlede karakterin, sürgün hayatındaki izlenimleri, seyirciye gestus cümlesiyle aktarılır. Karakterin ön planda tutulduğu bu filmde arka fonda daima toplumsal olaylara değinilmiştir.

Sypros’un beyaz bir gemiden indiği sahne de Angelopoulos uzun bir plan tercih etmiştir. Daha sonra kamera, gemiden inen Sypros’a zoom yaparak karakterle özdeşleşme sağlanmasına olanak sağlanmıştır. Ancak bu özdeşleşme tekrardan kırılmıştır. Görsel 5.11’de görüldüğü üzere Sypros, kameraya doğru bakarak ‘*Ego ime*’ repliğini söyler. Buradaki sekansta hem kameraya bakarak oluşturulan yabancılaşma efekti görülmektedir. Hem de filmin içindeki filme dair yani gerçeğin ve kurmacanın iç içe girdiği anlarda kurmacanın tekrardan kırılığını görmek mümkündür. Seyircinin, gerçekliğine inandığı yargı bertaraf edilir. Görünenin ardındaki gerçeklik Brecht’in estetik kuramında olduğu gibi anlatımcı yapıyla sağlanarak güçlü bir yabancılaşma efekti sağlanmaktadır. Bu sekansta Alexandros, bir önceki sekansta filmi için uygun gördüğü ve peşinden koştuğu Lavanta satan adamın, bu sekansta babası olarak görmektedir. Figüranların deneme çekimindeki repliğini, babası seslendirmiştir. Nitekim yine epik anlatımda olay örgüsünde bir eğri çizilmiş olur. Aynı zamanda Sypros’un beyaz bir gemiden inmesi Yunanistan’ın onca savaşın yıkımın ardından normalleşmesine bir göndermedir.



Görsel 5.11. Sypros’un ülkeye döndüğü sahne (Kitera’ya Yolculuk, 1984).

Sypros, evine döndüğünde 32 yıllık sürgünlük halinden sonra evine, ailesine, ülkesine, insanlara alışamaz ve aidiyetsizlik yaşar. Kimlik arayışındaki Sypros, çareyi köyüne dönmekte bulur.



Görsel 5.12. Otel odası sahnesi (Kiteraya Yolculuk, 1984).

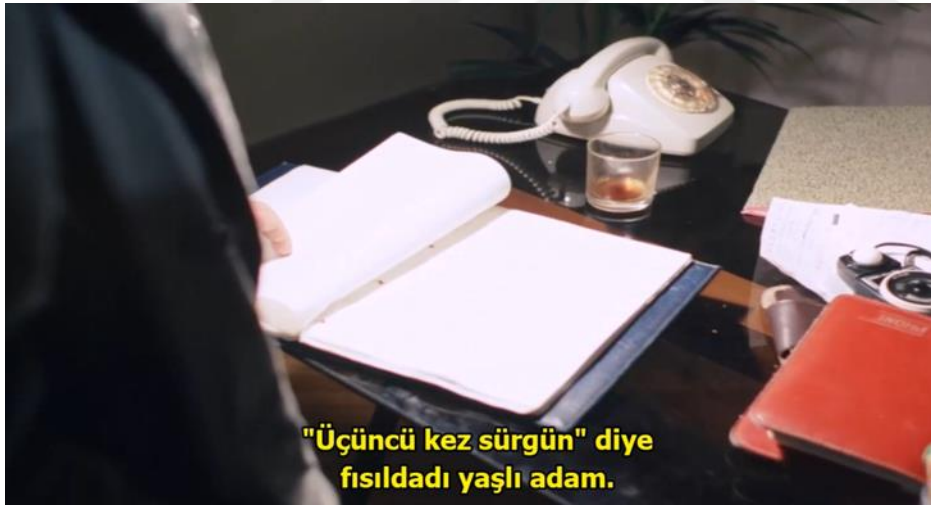
Köye dönmeden önce Alexandros, babasını bir otele yerleştirir. Görsel 5.12.’de görüldüğü gibi Alexandros, şemsiye ile uğraşmaktadır. Bu sekansta, göstermeci oyunculuk ile sağlanan bir yabancılaştırma efekti vardır. İzleyicilerin, sürgün hayatı çeken Sypros ile bağ kurmasının müsait olduğu bir ortamda. Alexandros, babasının Rusya’dan getirdiği şemsiyeyi incelediği ve açmaya çalıştığını görünür. Buradaki amaç, bir önceki göstermeci oyunculuk örneğinde (Görsel 5.9.) olduğu gibi karakterlerin tipik davranışlarını epik anlatımla destekleyerek yansıtmaktır. Aynı zamanda göstermeci oyunculukla desteklenen bu sekansta, geniş bir açı ve uzun bir plan kullanılmasıyla yabancılaşma efekti sağlanarak izleyicinin karakterlerle bağ kurmasının önüne geçilmiştir.

Köyüne doğru çıktıkları yolculukta, filmde gösterilen, sisli puslu manzaralar, yıkık dökük yapılar, karlı ve yağmurlu havalara gösterilir. Angelopoulos burada Yunanistan’ın da tıpkı Sypros gibi bir kimlik arayışında olduğunu göstermektedir.

Köye vardıklarında Sypros, arkadaşlarıyla ıslık diliyle haberleşmeye başlarlar. Islık diliyle haberleşmelerinde seyirci yabancılaştırmaya uğratılır. Bu sekansta gerçekleşen ıslık dili bir gestus müziğine örnektir. Sekansın arka planında da Brecht’in tarihselleştirme efektinden de yararlanılmıştır. Seyirci, duyduğu sesi sorgular ve niçin sorusunu sorarak karakter ekseninde tarihsel sürecini sorgular. Angelopoulos, ıslık dilini

kullanmasında, savaş yıllarında özellikle de Asya Felaketi olarak adlandırdıkları dönemde Yunanlıların tehlikeden birbirini haberdar etmesini ve uzak köydekilerle iletişim kullandıkları eski dönemden bir toplumsal anıyı filmine eklemiştir. Nitekim burada seyirci izlediği şeyin bir film olduğu kanısına vararak olayların toplumsal ve tarihsel süreçlerini kendi süzgecinden geçirerek değerlendirir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Sypros, köye geldiğinde topraklarının satıldığını görür. Sessizce geçen 32 yılın ardından yaşama umuduyla ve vatan aşkıyla ülkesine döndüğünde hiçbir şeyin değişmediğini görür. Topraklarının satılması, köylülerin başka yerlere göç etmesi ve iç savaşın hala insanları arasında devam ettiğini görür. Köy boşaltılır, Sypros'un ailesi de köyden ayrılır ancak Sypros köyde kalmak için direnir. Köyde tartıştığı adamla tekrardan karşılaşır. Köydeki Adam, Sypros'a "*Sen ölü bir adamsın, Larissa'daki askeri mahkeme tarafından 4 kez ölüme mâhkum edildin... Bize yine zarar veremeyeceksin, Spyros git artık!*" Buradaki cümleler İç savaş yıllarında gerçekleşen olayların gerçekliğini bir itiraf niteliğinde aktarımıdır. Seyirci Sypros'a dair geçmişe ait izleri bulurken bir yandan da dönemin sallantılı siyasetini, toplumsal olayları, iç savaşın olumsuz yanlarını görmeye olanak sağlanır. Çok geçmeden köyünden sessizce ayrılır.



Görsel 5.13. Filmin senaryosunun okunduğu sahne (Kitera'ya Yolculuk, 1987).

Alexandros'un ofisinde filminin senaryosunu kontrol ettiğini görülür. Görsel 5.13'te görüldüğü gibi, buradaki senaryo aslında Angelopoulos'un filminin senaryosudur yani filmin içindeki film. Buradaki sekansta anlatımcı kullanılmıştır, anlatım oyuncu tarafından gerçekleştirilmektedir. Hikâyenin gelişiminde yardımcı olacak olaylar hakkında ipucu verir. Nitekim bu anlatım tarzı Kumpanya filminde olduğu gibi Epik tiyatro biçiminde yansıtılmıştır. Ayrıca seyirci filmin içinde bir filmin temsilinde tekrardan

olaylar ve karakterler yabancılaşma yaşamaktadır. Çünkü sekansta okunan senaryo metni Alexandros'un senaryosu olarak inanan seyirci, çok geçmeden diğer olaylarla beraber buradaki senaryonun izledikleri filmin senaryosu olduğunu fark etmiş olurlar. Bu da yabancılaşma efektinin en belirgin temsili niteliğindedir.

Senaryoda, ‘‘üçüncü kez sürgün’’ repliği ön plana çıkmaktadır. ‘‘Birincisi Yunanlıların, Mustafa Kemal karşısındaki yenilgilerinin ardından gelen 1922 felaketi, ikincisi İç Savaş’’tan sonraydı. Üçüncüsü de bu ağır ağır yaklaşan ölüm, ana müzik temasının ortasında trompetin çaldığı ‘‘sessizlik çağrısıdır.’’ (Beyazıt, 2010).

İlerleyen sekanslarda Sypros geldiği gemiyle tekrardan ait olduğu sürgünlük halini geçirdiği Rusya’ya geri dönmek ister ama gemi onu almaz. Sypros eşiyle beraber bir sandala binerek Kitera’ya Yolculuğu başlayacaktır. Filmdeki Kitera, bir düşler adası olarak nitelendirilmiştir. Bu sekansla birlikte filmdeki ‘‘üçüncü kez sürgün’’ cümlesinin aslında Sypros’un sürgünlük hayatını temsil ettiğini görürüz. İlk sürgünlüğü vatanından uzakta Rusya’da 32 yıl geçirilmesi, ikinci sürgünlüğü ise köyünden ve toprağından olan sürgünlüğüdür. Üçüncü sürgünlüğü ise ne Rusya ne de Yunanistan topraklarına kabul edilmediğinde bir umut olarak çıktığı Kitera’ya olan sürgünlüğüdür.



Görsel 5.14. Filmin son sahnesi (Kitera’ya Yolculuk, 1987).

Görsel 5.14’te de görüldüğü gibi Sypros ve eşi kameraya bakarak son yolculuklarına çıkmaktadırlar. Filmin pek çok sahnesinde kameraya bakılarak çekilen planları da görmek mümkündür. Bu da filmdeki yabancılaşmayı destekleyen önemli bir etkidir.

Özetlemek gerekirse Sessizlik Üçlemesinin ilk filmi olan Kitera'ya Yolculuk filmi, Angelopoulos'un ilk dönemlerde çektiği filmlerinde olduğu gibi toplumsal sorunlar ekseninde karakterlere değinmeyi Kitera'ya Yolculuk filmiyle birlikte azaltmıştır. Bu filmle beraber, anlatım biçiminin merceğinde insanlar, arka planında da toplumsal olaylar var olmuştur. Özellikle de filmin içinde bir filmin oluşu, gerçeği ve kurmacanın arasındaki bağlantı, karakterlerin çift kimlikli olması, karakterlerin kameraya bakarak oynaması, tarihsel süreçte gerçekleşen olaylara göndermeler yapılması, müziğin kullanımı vb. unsurlarla film, Brecht'in estetik kuramında etkilendiğini göstermektedir. Naivete bir tutumla ve mesel çalışmalarla oluşan, epizotik anlatımla şekillenen, tarihselleştirme, gestus, göstermeciy oyunculuk ve yabancılaştırma gibi kavramlarla da desteklenen film, Brecht'in estetik kuramını oluşturan çoğu kavramı içerisinde barındırmaktadır.

Tarihsel pek çok olayı kapsayan göndermeler vardır. Bunlara örnek olarak, İç savaşın ardından Sovyetlere sürgüne giden siyasi suçlular, Türk Yunan savaşının izleri, İç savaşın hala insanları üzerindeki etkisi vb. pek çok toplumsal olaylara, karakterler üzerinden tarihselleştirme efektiyle değinilir. Angelopoulos, Tarihselleştirme efektini, karakterler ekseninde işlemiştir.

Göstermeciy oyunculukların ve gestus kavramının varlığı, epizotik bir anlatımla şekillenmiştir. İzleyicinin her sekansta karakterlerle ve olaylarla özdeşleşmesi de yabancılaşma efektiyle engellenmiştir. Klasik sinema izleyicisinin özdeşleme, katarhsis, empati gibi hususları yaşamasının zor olduğu bir filmidir. Bu açıdan da Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi seyirciyi izlediğinin bir film olduğu her sekantsa yansıtılmıştır. Seyirciler gerçekte kurmaca arasındaki gerçeği gördüklerini sandığı anlarda yabancılaşma efektiyle bu özdeşleşme alıkoymuştur. Görünenin ardındaki gerçeği aramak temel gaye olmuştur. Seyircinin, klasik sinema izleme alışkanlıklarına uymayan, uzun plan sekansları, geçmiş ve şimdi, gerçek ve kurmaca gibi anlatımlarla rahatsız edilmiştir. Karakterlerle özdeşleşemeyen seyirci, daha aktif bir konuma getirilerek eleştirel bir tavır sergilenmesi sağlanmıştır.

5.3 Sınır Üçlemesi: Ulis'in Bakışı (1995)

Yunanlı film yönetmeni A. Amerika'da 35 yıl geçirdikten sonra filminin gösterimi için doğduğu kasaba olan Florina'ya geri döner. Dönüşündeki en büyük etken, Balkanlar'da çekilen ilk film olan Manaki Kardeşler'in efsanevi üç kayıp rulosunu bulmaktır. Film,

isinin A. olarak nitelendirilen yönetmenin Balkanlar'da geçen arayışı ve yolculuğunu konu almaktadır. “Önemli olan varmak değil, yolculuğun kendisidir. Bu filmde de kahramanın yuvaya dönüşü aynı zamanda da bir gidiş, yeni bir yolculuğun başıdır.” (Andrew,2006, s.106). Film, aynı zamanda Odysseus’un uyarlaması niteliğindedir. Filmin ismi de buradan gelmektedir. Angelopoulos, Andrew olan ropörtajında şöyle anlatmaktadır:

“The Odyssey’le ilişkisi olan bir film istiyordum ve daha önce dört filmimde çalıştığımız senaristim Tonino Guerra’yla bunun nasıl bir yolculuk olabileceğini düşündük. Sonra Balkanlar’daki etnik çatışmayı tartışmaya başladık. O sırada İtalyan heykeltıraşı Giacomo Manzu’nun kızının gönderdiği genç bir kadın, Tonino’ya bir armağan getirdi. Paketin yanındaki mektupta Manzu’nun kızı, Tonino’nun seyahatlerinde tüm insanlık serüveninin görmüş olan Ulysses’in bakışı hakkında nasıl bir fikri sabiti olduğunu hatırlıyordu. Filmimizin adını böyle koyduk.” (Andrew, 2006, s. 109).



Görsel 5.15. Açılış sekansı (Ulis’in Bakışı,1995).

Film’in açılış sekansında Manaki Kardeşler’in çekmiş olduğu 1900’li yıllara ait belgesel niteliğindeki film görünür. Bir sonraki sekansta ise Görsel 5.15’te görüldüğü gibi, sahilde geminin gelişini, eski bir kamera ile kayda alan kameraman, A.’yı ve Manaki Kardeşler’in banyo edilmemiş şekilde kayıp olan üç film rulosu hakkında bilgi veren adam görülür. Adam, A.’yı Manaki Kardeşler’in kayıp üç rulosu hakkında bilgilendirir. Böylece A.’nın kayıp üç rulo arayışındaki yolculuğu başlayacaktır.

Angelopoulos, kahramanı gibi, 1900'lerde Balkanlar'da dolaşıp gördükleri her şeyi filme çeken Manaki Kardeşler'in büyüüne kapılmıştır; Balkanlar devletleri o dönemde ulusal ve ideolojik farklılıklarını vurgularken Manakiler'in belgesel filmleri kültürel benzerlikleri yansıtmaktadır. Bu yüzden A., kayıp filmleri bularak kendi sinema bakışına bir "masumiyet" getirmeyi ummaktadır. (Andrew, 2006).

Bir sonraki sekansta ise A., film gösterimi için Florina'ya gelir. Çekmiş olduğu film, halkın bir kesimi tarafından tepkiler alır ve salon bulamaz bu yüzden de filmin gösterimi açık havada yapılır. Filmde gösterimi yapılan film, Angelopoulos'un Leyleğin Geciken Adımları filmidir. Film, gerçek hayatta da bir kesim tarafından tepkilerle karşılaşmıştır. Filme ait görüntülere yer verilmez ancak filmde geçen diyaloglar, dışarıdaki hoparlörden duyulmaktadır. Görsel 5.16'da görüldüğü gibi film, yağmur yağmadığı halde şemsiye ile korunan ve donuk bir şekilde hiç hareket etmeyen seyirciler tarafından izlenir.



Görsel 5.16. Filmin açık havada gösterildiği sahne (Ulis'in Bakışı,1995).

İlk sekans ile bu sekans arasında 35 yıl geçtiği görülmektedir. Filmin ilk dakikalarında yapılan bu sıçrama, diğer filmlerinde olduğu gibi film boyunca devam edilecektir. Ayrıca bu sekansta uzun plan çekimi kullanılmıştır. Yaklaşık 3 dakika süren bu planda, kamera yönetmeni takip eder ve yönetmen kadrajdan çıktığında filmin sesinin duyulduğu yöne doğru hareket eder. Böylece, epizotik bir anlatım oluşturulur. İleri ve geri sıçramalarla, uzun plan kullanımıyla ve gösterimi yapılan filmin repliklerinin duyulmasıyla seyircinin, filmin ilk sahnesinden itibaren hikayeye duygusal bir bağ kurmasını engellenir ve olayların daha bilinçli bir şekilde değerlendirmesine olanak sağlanmıştır. Nitekim buradaki estetik anlatım Brecht'in yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektiyle desteklenmektedir.

A., Arkadaşıyla Manaki Kardeşler'in kayıp üç rulosun hakkında konuşken, sekans bir anda bozulur ve Manaki Kardeşler'in belgeselinden bir an görülür. Burada yine bir tarihsel sıçrama, geçmişe dönüş söz konusudur. A., yoluna devam ederken film boyunca 4 defa göreceğimiz kadın karakter ortaya çıkar. Kadın, A.'yı geçmişe götürür ve kendisiyle yüzleşmesini sağlar. O sırada ellerinde meşaleler olan bir grup yollarına çıkar. Ardından da ilk sekanslarda görünen ellerinde şemsiye olan izleyiciler çıkagelir. İki grup karşılıklı olarak bir araya gelir. Onları ayırmaya gelen polis ise iki karşıt grubun ortasında mevzilenir. Görsel 5.17'de görüldüğü gibi.



Görsel 5.17. Meşaleli ve şemsiyeli grup (Ulis'in Bakışı,1995).

Bu sekansta, başarılı bir şekilde kurgulanmış bir tarihselleştirme ve yabancılaştırma efekti vardır. Ellerinde meşale tutanlar filme karşı olanları, ellerinde şemsiye tutanlarda hayranları temsil etmektedir. Ortada duran polis ise sınırı temsil etmektedir. İki grubun karşı karşıya gelmesi, dönemin tarihsel sürecini açıklanmasında fayda sağlamıştır. Ülkedeki insanların iç savaştan bu yana ikiye bölündüklerinin temsidir. Nitekim burada epik bir anlatım çerçevesinde tarihselleştirme efekti kullanarak seyirciye, görünenin ardında yatan tarihsel süreçleri değerlendirme fırsatı verilmiştir. Şener (2006)'e göre, epik tiyatrunun amacı, içsel nedenleri çözmek değildir aksine hikayedeki toplumsal olaylarla ilgilidir ve epik tiyatrunun temelinde karakter değil, hikayedeki olay yatmaktadır. Aynı zamanda bu sahnede Angelopoulos, Brecht'in anlatımcı yapı kavramını kullanarak filmin ilerleyişine katkı sağlayacak repliklere yer vermektedir. Görsel 5.17'de görüldüğü gibi, 'Yolculuk bitmedi henüz' repliğiyle A.'nın kayıp rulo arayışındaki yolcuğunun henüz bitmediği vurgulanmaktadır. A.'nın yolculuğu Arnavutluk, Manastır, Üsküp, Bükreş, Belgrat, Filibe ve Saraybosna'dır.

A.'nın yolcuğu başlar ve ilk durağı Arnavutluk sınırır. Sınırdaki yaşlı bir kadınla tanışır. Kadın, iç savaştan bu yana kardeşini hiç görmemiştir ve onu aramak için Arnavutluk'a gideceğini belirtir. A., kadını taksiye alır ve yolcuğa başlarlar. Yolculuk boyunca da sığınmacılar, kaçak göçmenler görülmektedir. Sığınmacılar, yanlarına alabildikleri kadar eşyayla çıktıkları yolculukta bir umut ararlar. Nitekim Angelopoulos, bu sekansta kuşkusuz diğer filmlerde olduğu gibi karakterlerin ekseninde daima toplumsal olaylara gönderme yaparak seyircinin bir özdeşleşme yaşamadan, olayların tarihsel süreçlerini eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmesini hedeflemiştir. Burada da İç savaş yıllarındaki toplumsal olaylara, sınırdaki göç sorununa ve sürgünlük haline değinmiştir. Bunu yaparken de tarihselleştirme efektinden yararlanmıştır. Olayların, seyircilere gösterilmesi ve düşündürülmesi ise karakterler üzerinden işlenmektedir.

A., film boyunca hayali olarak sevgilisiyle konuşmaktadır. Film boyunca A., bir nevi epik tiyatrodaki olduğu gibi anlatımcı konumundadır. Sevgilisiyle konuştuğu sekanslarda hikâyenin gidişatı hakkında izleyicileri bilgilendirmiş olur.



Görsel 5.18. Meydan sahnesi (Ulis'in Bakışı,1995).

Koriçi'ye yaklaştıklarında yaşlı kadının inmek istediği yere gelinir. Yaşlı kadın taksiden iner ve kamera taksiden yavaşça uzaklaşarak daha geniş bir açığa geçer. Kadın, meydanın ortasında yapayalnız oluşunu destekleyen Kur'an sesi fonda duyulur. Meydanın boş olması, havanın sisli olması, geniş açının kullanımı ve fondaki Kur'an sesiyle, seyirci alışılmışın dışında bir anlatımın içine çekilmektedir. Kadının çaresizce meydanın ortasında beklemesi ana hikâyeden bağımsız bir şekilde yabancılaştırma etkisi yaratmaktadır. Aynı zamanda döneme ait izler yansıtmak için Kur'an sesi güçlü bir metafor olarak kullanılmıştır. Kur'an sesi, gestus müziği olarak da konumlandırılmıştır.

A.'yı Arnavutluk sınırına getiren taksi şoförü, dağın yamacına geldiğinde yavaşlar. Yol karlarla kaplandığı için ilerleyemezler. Sabahın olmasını beklemek zorundadırlar. Bir süre bekledikten sonra Taksi şoförü duvara çıkarak, *“Bir şey söyleyeyim mi? Yunanistan ölüyor. Yunan halkı olarak ölüyoruz. Bizim devrimiz kapandı. Taşlar ve heykeller arasında yaşadığımız 3.000 yıldan sonra artık ölüyoruz. Yolun sonuna geldik. Yunanistan ölecekse, bir an önce ölmeli! Çünkü can çekişme ne kadar uzarsa, ölüm de o kadar acılı olur. Ey! tabiat çok yalnızsın değil mi? Ben de senin kadar yalnızım! Al sana bisküvi!”* der. Bu sekansta bir önceki örnekte olduğu gibi ana karakterin dışında yan karakterler üzerinden de yabancılaştırma yapılmıştır. Diyaloglarla aktarılan bu eleştirel sitem yabancılaşma etkisini yaratmıştır. Burada Yunanistan'ın tarihsel süreçteki serüvenine değinerek toplumsal olayların seyircilerin irdelemesi sağlanmıştır. Yine bu sekansta taksi şoförün duvara çıkıp, el kol hareketleri yaparak Tanrı'yla konuşması gestusun varlığının göstergesidir. Özellikle de *“Ben de senin kadar yalnızım! Al sana bisküvi”* cümlesi gestus cümlelerine örnektir.

Gestus, epik tiyatrodan oyuncunun bir şeye karşı somut olarak göstermesi gereken tavrıdır. Gestus, sadece fiziksel el-kol hareketleri değildir. Karakterin, politik tavrını da ortaya çıkarmak için kullanılır. Karakterin duygularının dışı aktarımıdır (Arıcı, 2006, s. 98). Filmde yer alan pek çok gestus cümlesi örneği de vardır. A.'nın sevdiği kadına her seferinde *“Ağlıyorum, çünkü seni sevemiyorum”* repliği, filmin sonlarına doğru otobüs sekansında Nico ve A. arasında geçen diyaloglarda Nico'nun A.'ya *“...eğer savaş izleri ise bulamazsın, savaş yakın olabildiği kadar aynı zamanda uzakta”* vb. replikler gestus cümlelerine örnektir.

Filmin ilerleyen sekanslarında A., bir Manastır'a gelir sokakta gezerken bir kapı görür, kapının önünde durduğunda sekans bozularak makara sesi eşliğinde birden Manaki Kardeşler'in 1900'lü yıllarında başında çekmiş olduğu bir film sahnesi görülür. Filmde bir kapı sahnesi görülür. Filmde görülen kapıyla A.'nın önünde durduğu kapı, aynı kapıdır. Manaki Kardeşler, Balkan Savaşı ve 1.Dünya Savaşı hakkında bilgiler verir. Anlatım Manaki Kardeşler'in çektikleri görüntülerle desteklenir. Bu sekanst uzun bir süre devam eder. Manaki Kardeşler'in gösterimini yaptıkları ilk filmin Rin Tin Tin adlı film olduğunu belirtilir. Bu sekansta geçmişe ve şimdiye geçişlerle tarihsel olaylar gerçekliği kavramada fayda sağlanır. Filmin içinde bir belge niteliği taşıyan Manaki Kardeşler'in filmlerinin gösterilmesi de gerçekliğin arayışında bir anlatım biçimi oluşturmaktadır. A.'nın Balkan ülkelerindeki kayıp üç rulo film arayışı; Brecht'in tarihselleştirme

kavramıyla desteklenerek Balkanlardaki toplumsal olaylar, savaşlar, sınırlar, sürgünler, göç, kaos gibi dönemin sorunları gösterilerek seyircinin tarihsel olaylarına farklı bir bakış açısı sunulmuştur. Aynı zamanda buradaki sıçramalarda görülen Manaki Kardeşler'in filmleri tarihe şahit oldukları için sinema tarihi için bir önemli bir kaynak olduğunu vurgu yapılmıştır.



Görsel 5.19. Kadın karakterin sahneleri (Ulis'in Bakışı, 1995).

Brecht'in estetik kuramındaki yabancılaştırma efektinin filmde en başarılı şekilde kullanıldığı sahneler, görsel 5.19'da görüldüğü gibi A.'nın sevdiği kadın karakterin film boyunca 4 farklı karakter olarak görülmesidir. A. hariç diğer tüm karakterler aslında A.'nın Balkan yolcuğundaki yakın tarihlere sıçradığı dönemlerin toplumsal olaylarını temsil etmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki yıllarda başlayan yolculuk, yakın geçmişe dönüşlerle Balkanlar'da yaşanan toplumsal olaylar gösterilir. A.'nın geçmişe sıçradığı her sahnede bir kadın karakter ön plana çıkmaktadır. Bunlar; ilk sekanstaki film gösterimi sırasında gördüğü sevdiği kadın, diğerinde Manastırda film arşivinden sorumlu kadın, 1940'lı yıllara döndüğünde trendeki anne, 1915 yılında savaş sırasında eşini kaybeden kadın olarak gösterilmektedir. Angelopoulos, bu epik anlatımındaki geri

dönüşleri, karakterin yolculuğundaki dönemlerin hem karakter açısından hem de olayların yaşandığı dönemin tarihsel süreçteki durumunu seyirciye anlatmak istemiştir.

Kadın karakterle de bir bağ kurmanın engellendiği görülmektedir. Seyirci geçişler arasında tanık olduğu kadın karakterle bir özdeşleme yaşayacağı sırada Angelopoulos, bunu epik bir anlatım çerçevesinde engelleyerek kadın karakterler üzerinden kurulacak olan özdeşleşme kavramını ortadan kaldırmıştır. Her kadın karakter, filmde bir bölgeyi ve bir tarihsel ögeyi betimlemektedir. Seyirci de kadın karakterlerle bir bağ kuramadığı için arka planda gerçekleşen toplumsal olaylara karşı daha bilinçli ve eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşma fırsatı bularak olaylara bir yargıda bulunma fırsatı tanınmıştır.

Film boyunca A.'nın Balkanlar'daki yolculuğunda kişisel anlatım ön planda tutulurken, arka planda yansıyan Balkanlar'ın toplumsal olaylarına değinilmiştir. Film boyunca yaşanan zamansal ve mekânsal sıçramalar anlatıma estetik bir unsur katmıştır. Estetiği şekillendiren en belirgin efektlerse yabancılaştırma ve tarihselleştirme. Seyirci ana karakterin ekseninde yaşanan Balkanlar'daki savaş izlenimlerinin gerçekliğini ve tarihselliğini sorgulama ve değerlendirme fırsatına olanak sağlanmıştır. Film boyunca karakterler üzerinden bir özdeşleşme bağ kurma amacı daima yabancılaştırma efektiyle engellenmiştir. Seyircilerin izlediği filmin, sadece bir film olduğu gerçekliği, her sekansta tarihselleştirme, yabancılaştırma, gestus ve epizotik anlatım biçimiyle vurgulanmıştır.

Yolculuğuna devam eden A., Bükreş'e doğru devam eder. Trene bindiğinde uyuya kalır ve zamanda bir atlama olur ve çocukluğuna dönüş gerçekleşir 1940'lı yıllara gelir. Sokaklarda kırmızı bayraklı askerlerin koşuşturması görülür. Annesiyle beraber eve geçtiğinde ev de bir kutlama havası vardır. Hem Noel'i hem de Babasının Kızıl Aralık'tan geri dönüşünü kutluyorlardır. Sekans devam ederken tekrardan bir zamansal bir sıçrama olur ve yine aynı ailenin Noel kutlaması görülür yıl 1948'dir. Seyirci sekansta geçen diyaloglarla ailenin iç savaştan dolayı ülkesini terk edip Yunanistan'a göç edeceklerini öğrenir. Tekrardan bir sıçrama yapılır ve tarih 1950'dir. Bu sekansta ailenin tüm fertleri kameraya doğru bakar ve bir aile fotoğrafı çekilir. Kamera geniş açıdan çocuğa zoom yapar. Tekrardan bir zamansal ve mekânsal sıçrama görülür.

Bu sekanslar boyunca hep bir zamansal ve mekânsal bir sıçrama yapılarak karakterin tarihsel süreçte hangi dönemlere denk geldiğini vurgulamaktadır. Angelopoulos, olaylar örgüsünde karakterin geçmişindeki gerçeği değil aksine karakteri geçirdiği olaylar çerçevesinde çözülmeyi bekleyen gerçeğin peşindedir. Görünen ardında yatan gerçek ise

tarihsel süreçte gerçekleşen olaylardır. Bu sekanslar bütününde Brecht'in yabancılaştırma efekti bir çocuğun bakış açısıyla ilişkilendirilmiştir. Klasik anlatımda olduğu gibi her sahnenin birbiriyle bir bütünlük olarak bağ yoktur ve her sahne kendi için vardır. Filmde her sekans bir dönemi ve toplamsal olayları yansıtmaktadır. Buradaki epik anlatım biçiminde ilerleyen sekanslarda görüldüğü gibi karakterin çevresinde gerçekleşen toplumsal olaylara değinilmiştir. İlk geçişte 1944 Kızıl Ordu'nun Roma'yı işgal etmesi İç savaşın sorunları, zorunlu olarak göç ve sürgünlük hayatı vb. tarihsel süreçler filmde yer almıştır.

Nitekim aynı estetik anlatım ilerleyen sahnelerde Lenin'in heykelinin Tuna nehrinden geçişinde de yansıtmıştır. Görsel 5.20'de görüldüğü gibi Lenin'in heykeli parçalanmış bir şekilde gemiye yüklenmiştir. 4 dakika boyunca kesintisiz devam eden sekansta; uzun plan çekimi, 360 derece dönen kamera hareketi ve geniş açı kullanımıyla seyircini algısı kırılır. Seyircinin, olaya yabancılaşarak bir tarihsel değerlendirme yapmasına olanak sağlanmıştır. Aynı zamanda buradaki parçalanmış heykel anlatımı, sosyalizmin Balkanlar'ı terk edilmesini ve sosyalist bütünlüğü olan ülkelerin parçalanmasının göstergesi olarak anlatılmıştır (Beyazıt, 2010, s. 121).



Görsel 5.20. Lenin'in parçalanmış heykel sahnesi (Ulis'in Bakışı, 1995).

A.'nın yolcuğunun son durağı Saraybosna'dır. Burada bir kaos ortamı vardır. Sisler, ateşler, keskin nişancılar, askerler, koşuşan insanlar, yıkık dökük yapılar, siren sesleri vb. bir savaş hali vardır. İnsanlar sağa solu koşuşturma içerisindeyken A., sonunda aradığı kayıp ruloğa ulaşabileceği birini bulur. Sis yoğunluğu artınca ortalık biraz olsun sakinleşmiştir. Keskin nişancıların görüş alanı kısıldığı için halk rahatlar ve müzik

eşliğinde dans etmeye başlarlar. Ama ortama ezan sesi, siren sesi, dualar ve mermi sesleri hakimdir. Filmin son sekansında tüm olayların sonunda A., filmi bulur, banyo yaptırır. Film izlemeye başlar ama seyirci filmi sis yüzünden göremez.

Angelopoulos, Brecht'in estetik kuramını oluşturan kavramlar çerçevesinde filmini şekillendirmiştir. Filmde yoğunluk olarak epizotik yapı, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleri, gestus kullanımı gibi özellikleriyle Brecht'in estetiğinden etkilenmiş bir film olduğunu görmek mümkündür. Filmin amacı, üç kayıp film rulosu arayışında olan yönetmen A. karakterine ve karakterin zamansal ve mekânsal sıçramalarındaki dönemin toplumsal olaylarına karşı yabancılaştırmasıdır. Karakterin yolculuğu boyunca Balkanlar'daki görülen, savaş sorunu, sınır kavramı, mülteciler, göç olgusu, kaos, iç savaş sonrası ikiye bölünen halk gibi unsurlarla karakter üzerinden toplumsal olaylara değinilmiştir. Film epik bir anlatımda olduğu için olay örgüsü tek bir doğru üzerinden gitmez. Seyircinin ilgisi filmini sonuna çekilmez aksine filmin ilerleyişine çekilmektedir. Klasik sinema anlayışında olduğu gibi sahneler bir sonraki sahneyi desteklemez. Aksine epik tiyatrodaki olduğu gibi filmdeki her sahne kendi için vardır. Olay örgüsünden eğriler çizilir. Zamansal ve mekânsal değişimlerle izleyicinin izlediği şeyin bir film olduğu vurgusu yapılmaktadır. Gestus cümleleriyle, müziğiyle desteklenen yabancılaştırma öğelerini görmekte mümkündür.

Seyirci, karakterin geçiş yaptığı dönemlerde tanık olduğu olaylara karşı yabancılaştırılarak seyircinin, o dönemin tarihsel süreçte gerçekleşen olaylara karşı bir eleştirel bakış açısının kazanılması sağlanmıştır. Seyirci izlediği olaylara karşı gerçeklik perspektifinden bir değerlendirme de bulundurmak için uzun planlar kullanılmıştır. Filmde etkili olarak uzun plan-sekanslar, tek açılı sahneler, flasbackler, zamansal ve mekânsal sıçramalar, sabit- hareketli kamera kullanımı, etkili müzik kullanımı, karakterin tavrını belli eden gestus cümleler, göstermeciyi oyunculuk, naiv bir tutum, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleri çerçevesinden etkili bir şekilde seyirci epik anlatımlı bir yapıya çekilerek aktif bir konuma getirilmiştir. Seyirci, film üzerine bir değerlendirme, sorgulama, eleştirme ve yargıda bulunma fırsatı verilmiştir. Bu bağlamda da film, Brecht'in estetiğinin tüm öğelerini içinde barındırarak toplumsal ve bireysel olaylar ekseninde işlenmiştir.

5.4 Modern Yunan Üçlemesi: Ağlayan Çayır (2004)

Film, Modern Yunan Üçlemesinin ilk filmidir. Film, 1919-1949 yılları arasında geçer. O yıllardaki Yunanistan'ın kötü siyasetinin insanlar üzerindeki etkisi anlatılır. Eleni'nin hayat hikayesini ele alarak karakterin çocukluğunu, gençliğini, aşkını, savaş izlerini ve anne olmasıyla gelişen yolculuğu anlatılır. Film ilk üçlemesinde olduğu gibi tarihselliğin ve siyasetinin yoğun olduğu bir filmidir. Ancak ön planda yine bir karakter hikayesi vardır. Arka planda da karakterin ekseninde yaşanan olaylara değinilir.

Filmin açılış sekansında, bir grup mültecinin nehrin kıyısına yaklaştığı görülür. Geniş açıyla çekilen uzun bir plandır. Bir anlatıcı, (Angelopoulos) filmin açılışını yapar ve yaklaşan kişiler hakkında detaylı bilgileri seyirciye anlatır. Anlatıcı:

‘Yaklaşık olarak 1919 yılında Selanik’te büyük bir nehrin ağzı. Hafif bir sis, uçsuz bucaksızmış gibi görünen ve stepler kadar çorak çamurlu toprakların üstünde yavaşça süzülür. Ufukta bir grup insan görünür. Yavaş yavaş yürürler. Ellerinde çıkınları ve bavulları vardır. Elbiseleri yıpranmış ve tozlidir. Geçmişten kalmış bir soyluluk taşır. 40 yaşlarında bir adam grubun önünde ilerlemektedir. Yanında karısı vardır, hasta bir kadın ve aralarında iki çocukları durur. Oğulları ki 5 yaşından büyük değildir. Ve kızları, o da henüz bebek sayılır. Arada sırada küçük kız şaşkın bir halde oğlanın elini tutmaya çalışır. Nehre yaklaşırken bu insan grubu aniden durur. Nehrin karşısından biri onlara seslenir.’’ der.



Görsel 5.21. Açılış sahnesi (Ağlayan Çayır, 2004).

Angelopoulos, ilk sekanstan filmin, epik bir anlatımda devam edeceğinin izlenimi vermiştir. Bir grup mülteci, Ekim Devrimi'nden sonra Odessa'dan Selanik'e göç

etmişlerdir. Göçmenler, kameraya doğru bakarak konuşurlar. Önde duran (Sypros) Adam, Kızıl Ordu'nun şehirlerine girdiğinden dolayı yaşadığı yerleri terk ettiğinden bahseder. Görsel 5.21'de görüldüğü gibi, ailesini tanıtır. Önde duran çocukların da erkek (Aleksander) olanın kendi oğlu olduğunu, kızın (Eleni) annesiz olduğunu ve onu evlatlık edindiklerini belirtir. Bu sekans yaklaşık olarak 4 dakika sürer. Geniş açıdan yavaş bir şekilde önde duran çocuklara da doğru zoom yapılır. Ardından da nehirdeki yansımaları görülür ve sekans bozularak zamansal bir sıçrama yapılır.

Bir sonraki sekansta, Selanik'e göçtükten sonra yaklaşık olarak bir 10 yılın geçtiği görülür. Eleni'nin halsiz bir şekilde kayıktan iner. Diyaloglardan anlaşılacağı üzere, Eleni, beraber büyüdüğü kardeşi yanında hamile kaldığını, doğum yapmak için de uzak bir kasabaya gittiğini ve doğurduğu ikiz çocukları da bir aileye evlatlık verildiği öğrenilir. Sypros, Eleni ile evlenmek ister yakında düğünleri olacaktır. Ancak Eleni ve Alexandre köylerinden kaçarlar. Yolda bir kamyoneti durdururlar ve köyden uzaklaşmalarıyla artık yolculukları başlamış olur. Kamyonetteki herkes müzisyendir. Kamyonetteki adam (Nikos) çifti mültecilerin konakladığı bir tiyatro binasına götürür.

Selanik'teki tiyatro binası mültecilerin korunacakları ve barınacakları bir ev gibidir. Nikos, çiftinin kalacağı yeri gösterir. Nikos, ' *Selanik, mülteciler şehri, iyileşmeyecek bir yara. Bu tiyatro benim evim. Burası yetkililerin 1922 başlarında İzmir yıkımından sonra bizi yerleştirdikleri yer. Mucizeler avlusu* ' diyerek toplumsal bir gestus cümlesi oluşturmuştur. Buradaki gestus tarihselleştirme efektiyle yapılmıştır. Nikos'un 1922 İzmir yıkımı olarak bahsettiği olay Türk Ordu'sunun İzmir'e girip İzmir'i Yunanlılardan geri almasıdır. Yan karakter üzerinden oluşturulan bu gestus, seyircinin tarihi sorgulamasına olanak sağlamıştır. Aynı sekans devam ederken Sypros, tiyatro binasına girerek Eleni'yi arar.



Görsel 5.22. Tiyatro sahnesi (Ağlayan Çayır, 2004).

Görsel 5.22’de görüldüğü gibi, Sypros’un tiyatro binasına girdiği sekansta Angelopoulos burada güçlü bir anlatım kullanmıştır. Sahnenin tiyatro sahnesinde geçmesi, planın geniş bir açıdan çekilmesi ve oradaki mültecilerin Sypros’u izlemesi bir Tiyatro oyunu sergileniyor hissiyatı verilir. Bu da seyircide bir yabancılaştırma efekti yaratmaktadır. Seyirciye izlediğin şeyin bir oyun bir film olduğunun altı çizilmiştir. Angelopoulos, Epik tiyatrodaki olduğu gibi çoğunlukla karakterin jest ve mimiklerine odaklanmıştır. Burada Sypros’un abartılı oyuncululuğu da göstermeciliğin kavramının etkisiyle oluşmuştur. Sypros’un Eleni’ye karşı duyduğu özlem ve kin, seyirci üzerinde bir duygusallık oluşturması yerine düşünsel bir eyleme teşvik etmeye yönlendirmiştir. Aynı zamanda karakterin ön planda olduğu lakin arka planda daima bir tarihi kolektif bellek oluşturan Angelopoulos, tarihselleştirme efektiyle olayın tarihselliğine vurgu yapmıştır. Savaş sonrası Selanik’in mülteci kampına döndüğünü, şehrin ve ülkenin savaşın eşiğinden kurtulamayacağı gibi toplumsal sorunları, tiyatro binasında kalan mültecilerin kalabalıklığıyla ve diyaloglarla yansıtılmıştır.



Görsel 5.23. Konser mekânı (Ağlayan Çayır, 2004).

Eleni ve Alexandre, mültecilerin ve müzisyenlerin yoğun olduğu bir kasabaya gelirler. Burada Nikos, Alexandre’ye bir konser teklifi verir ve Alexandre kabul eder. Konser verecekleri yere gittiklerinde ise mekân tamamen kapatılmıştır. Nikos, eline kemani alarak sokağın ortasında keman çalar. Görsel 5.23’te görüldüğü gibi, keman çalması kısa sürer ve donuk bir ifadeyle “*kaybettik*” der. Sekansta karakter neyi kaybettiğini söylemez ancak repliği söyledikten kısa bir süre sonra Nikos’un yanında ona gülerek geçen 3 asker görülür. Buradaki epik anlatım, yan karakter üzerinden arka planda toplumsal olaya vurgu yapılmıştır. Savaşlardaki mağlubiyete ve kendi ülkesindeki rahatça gezen faşist askerlerin

varlığına vurgu yapılmıştır. Nitekim burada göstermeci oyunculukla kullanılmıştır. Seyirci, sekansta gösterilenler üzerinden eleştirel bir sonuç çıkarmaya yönlendirilmiştir.

Filmin ilerleyen sekanslarında Eleni ve Alexandre evlatlık olarak verdiği çocuklarıyla bir araya gelir. Çocukların isimlerinin Yannis ve Yorgos oldukları belirtilir. Onlarla yakın temas kurmaya çalışırlar. Daha sonra çocukları müzisyenlerin bulunduğu mekâna götürerek orada, bir aile tablosu oluşturulur. Yannis, Eleni'ye ilk defa orada 'anne' demesi gibi önemli anları yaşarlar.

Sypros, Alexandre ve Eleni'yi takip eder. Müzisyenlerin ve sendika üyelerinin dans ettiği sekansta Sypros mekâna girer. Zorla Eleni ile dans eder. Dans sırasında Sypros, yere yığılır ve ölür. Diğer sekansta ise zamansal ve mekânsal bir sıçrama gerçekleşir. Nehrin üzerinde onlarca sandalla birlikte Sypros'un cenazesi görülür. Görsel 5.24'te görüldüğü gibi cenazeye katılanlar kameraya doğru bakarlar. Sekans geniş bir açıyla yansıtılmıştır. Burada klasik sinema izleyicisinin pek alışık olmadığı bir mizansen görülmektedir. Kameranın geniş açıda olması ve sahnenin tek plan üzerinden yaklaşık olarak iki dakika sürmesi klasik sinema izleyicisinin izlenimini rahatsız eder. Bu rahatsızlık ortamın matem havasını içine çekmiştir. Aynı zamanda uzun plan-sekans müzikle de desteklenmiştir. Nitekim burada epik bir anlatım üzerinden seyircinin yabancılaşmasını sağlamıştır.

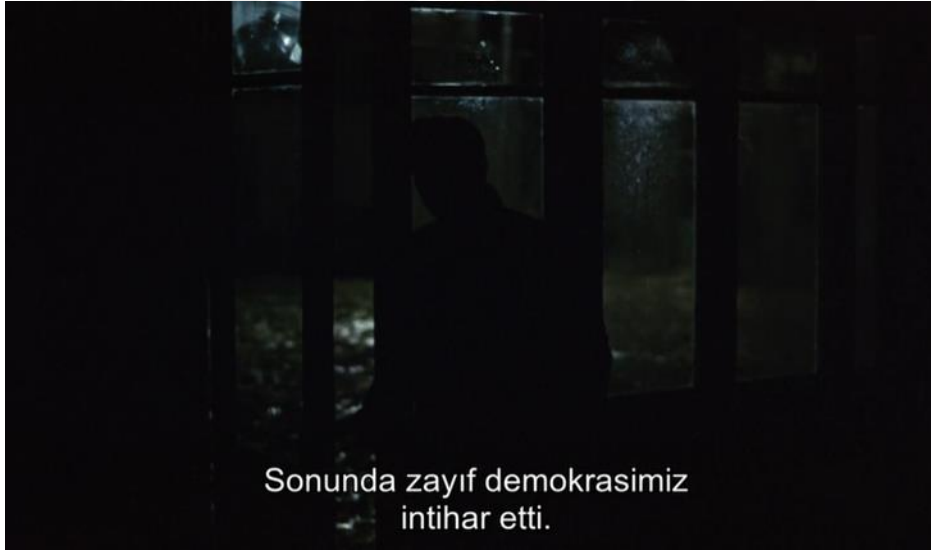


Görsel 5.24. Spyros'un cenazesi (Ağlayan Çayır, 2004).

Cenaze, köye geldiğinde köydekiler Eleni ve Alexandre'ı köyde istemezler. Onların koyunlarını evin önündeki ağaca asarlar. Bir akşam vakti köylüler evlerini taşlarlar. Alexandre, elinde bir meşale pencereye çıkar. Alexandre bu sekansta kameraya doğru

uzun uzun bakar. Bu sahnede kameraya bakan Alexandre ile seyirci arasındaki özdeşleşmenin önüne geçilmiştir. Göz hizasından başlayan plandan geniş bir plana geçerek sekans biter. Nitekim bu sekansta da Brecht estetiğinin temel ögesi olan yabancılaştırma efekti görülmektedir. Sabah uyandıklarında nehrin taşıdığı görülür. Köylüler apar topar köyü terk etmektedirler. Herkes sandala biner ve köyden uzaklaşır. Plan bir önceki nehir sahnesinde olduğu gibi uzun plan kullanılmıştır ve izleyici yaşanan bu toplumsal olaylı değerlendirme konumuna getirilmiştir.

Eleni, Alexandre ve çocuklar Selanik'te bir sokağın başına gelirler. Sokağın başında yaşanan olaya şahit olurlar. Faşist askerlerin bir grup genci esir aldığı ve yerlerde cesetler görülmektedir. Burada Angelopoulos, tarihselleştirmeyi ailenin karanlıktaki boş bakışlarına yansıtarak seyirciye aktarmıştır. Seyirci karakterlerle özdeşleşmek yerine arka planda yaşanan dönemin politik durumu hakkında yargıda bulunması istenmiştir.



Görsel 5.25. Selanik'teki sahne (Ağlayan Çayır, 2004).

Alexandre, Nikos'un saklandığı mekâna gider. Görsel 5.25'te görüldüğü gibi, Nikos, *'Korktuğumuz başımıza geldi evlat. Zayıf demokrasimiz intihar etti! Faşizm tüm Avrupa'da yayılıyor. Sendikadaki herkesi tutukladılar. Benim de gidecek yerim yok'* diyerek, karakterlerin tarihsel süreçteki konumu ve dönemin içinde gerçekleşen olaylar hakkında seyirciye bilgi vermiştir. Nitekim burada da toplumsal gestus ve tarihselleştirme efektiyle Yunanistan'ın işgaline gönderme yapılarak seyircinin bu gerçeğe ulaşması sağlanmıştır. Aynı zamanda bu sahnede Nikos'un *'Zayıf demokrasimiz intihar etti!'* repliği gestus cümlesine örnektir.



Görsel 5.26. Müzisyenlerin konseri (Ağlayan Çayır, 2004).

Bir önceki Nikos sahnesinden sonra sekans bozularak zamansal ve mekânsal bir sıçrama yapılır. Diyaloglar üzerinden anlaşıldığı üzere Alexandre, tutuklanmıştır ve aylar sonra Eleni'ye kavuşmuştur. Müzisyenler bu kavuşmayı kutlamak için sahilde konser verirler. Görsel 5.26'da görüldüğü gibi müzik eşliğinde Eleni ve Alexandre dans eder. Buradaki müzik kullanımı tıpkı Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi anlatıma destek çıkmıştır. Seyirci müzik ve dans eşliğinde karakterlerle özdeşleşme yaşayacağı sırada, sekans silah sesleriyle bozulur ve herkes dağılır. Nutku (2015)'a göre de özdeşleme havasına giren seyirci düşünmeye ve eleştirel bir tavır sergilemesine yönlendirilir. Epik tiyatro anlayışında seyirci daima oyuncuya ve filme yabancı konumundadır. Yani yansıtılan olaylara eleştirel bir bakış açısıyla bakabilir. Brecht, oyunlarında kullandığı bazı yabancılaştırma efektleriyle hem izleyicinin hem de oyuncuların duygusal olarak olaylara kendi kaptırmasını engellemiştir. Bu yabancılaştırma efekti kimi zaman bir ses ile kimi zaman bir anlatıcının olaylar hakkında bilgi vermesiyle kimi zamanda oyunun dans ile müzikle bölünmesiyle oluşturulur (Akdoğan, 2020, s. 316).

Filmin ilerleyen sahnelerinde Alexandre ve birçok kişi gemiyle Amerika'ya gider. Burada yine karakter üzerinden bir tarihsel süreçteki olaylara değinmiştir. Daha iyi bir yaşam için savaş içinde olan ülkelerinden Amerika'ya göçün yaşandığı dönem, arka planda anlatılmıştır. Amerika'daki Alexandre, Eleni'ye mektup yollamıştır. Mektubu, Alexandre anlatıcı bir kişilikle okumaktadır. Yine burada anlatıcı kişilik ile bir yabancılaşma söz konusudur.



Görsel 5.27. Eleni'nin hapishaneden çıkış sahnesi (Ağlayan Çayır,2004).

Eleni bir akşam vakti evinde tutuklanır ve hapishaneye yollanır. Zamansal bir sıçrama yapılır ve görsel 5.27'de görüldüğü gibi Eleni'nin hapisten çıktığı sahne görülür. Eleni'nin yürüyüşünden, jest ve mimiklerinden anlaşılacağı üzere hapishane yılları zor geçmiştir. Bu açıdan da Brecht'in epik tiyatrosunda karakterlerini şekillendiren gestus kavramının etkileri görülmektedir. Gestus daha önce belirtildiği gibi sadece el kol hareketleri değildir, karakterin duruşu jest ve mimiklerindeki mikro duygularla yansıyan politik bir tavır sergilemedir. Eleni'nin yüz ifadesinden, onun hapishanede geçirdiği zor günlere seyirciye göstermecî oyunculuk ve gestus kavramlarıyla yansıtılır. Karakterin duygusunu açığa çıkarmasındaki en önemli etken karakteri dışa yansıyan tavrıdır. Nitekim bu sahnede de bu anlatım sağlanmıştır.



Görsel 5.28. Yannis'in cesedi (Ağlayan Çayır, 2004).

Tekrardan bir zamansal ve mekânsal bir sıçramaya başvurulur. Trenden inen bir kadınlar görülür. Bir asker, kadınlara mutsuz bir dille, çocuklarının, eşlerinin derede ölü bedenlerinin olduğunu söyler. Eleni de oğlu Yannis'in cesedini görür. Buradaki sekansta da güçlü bir yabancılaştırma efekti ve göstermeci oyunculuk görülür. Eleni'nin oğlunun yanına gidemez çünkü aralarında bir engel vardır. Görsel 5.28'de görüldüğü gibi bu engel nehirdir. Nehir filmde hep matem ile betimlenmiştir. Yannis'in ölümünün nasıl olduğu hakkında bilinmez. Uzun planda gerçekleşen ağıtlar eşliğinde yaratılan mizansende seyirci, olaya yabancılaşarak, bu ölümlerin neden, nasıl olduğu konusunda bir düşünsel ve eleştirel bir duruşa yönlendirilmiştir.



Görsel 5.29. Eleni'nin sayıkladığı sahne (Ağlayan Çayır, 2004).

Yannis'in ölümünden sonra anlatımda tekrardan bir sıçrama yapılır. Eleni, sayıklarken görünür ve yanındakiler onu sakinleştirmeye çalışır. Ancak Eleni yaklaşık beş dakika sürecek olan planda hapishanede geçirdiği döneme ait cümleleri sayıklamaya devam eder. *‘‘Gardiyan, hiç suyum yok, çocuklarıma mektup yazacak kağıdım yok, üniformalar değişti, sen Alman mısın? Gardiyan beni nereye götürüyorsunuz? Adım Eleni, Aralık*

1944'te ben de oradaydım, üniformalar değişti, sen İngiliz misin? Gardiyan, Bütün üniformalar aynı gardiyan, mülteciyim ve her yerden sürüldüm, bir devrimciye yataklıktan buradayım, rıhtımda ağlayan üç yaşında bir kız...'' cümlelerini sayıklar. Eleni, burada göstermecî oyunculuk, anlatımcı yapı ve gestuslarla bir yabancılaştırma gerçekleştirmiştir. Seyirci, Eleni'nin sayıkladığı cümlelerden Yunan tarihinde önemli tarihsel süreçlere tanıklık edilmiştir. Seyirci bu sekansta, Eleni'nin geçirdiği hapis hayatındaki süreçte Yunanistan'ın o dönemdeki tarihsel olaylarına karşı perspektif açıyla değerlendirilmesine olanak sağlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı öncesi Almanların ve İtalya'nın Yunanistan'ı ele geçirmesi ve Yunanistan'ın iç savaş sorunları gibi olaylara değinilmiştir. Seyirci, Brecht'in estetik kuramında olduğu gibi Eleni ile duygusal bağ kurmadan diyaloglarla, oyunculuklarla ve yaratılan mizansenle yabancılaşmıştır. Bu açıdan da arka planda işlenen toplumsal olaylara karşı daha eleştirel bir düşünceye sahip olunmuştur. Bu sahne de filmin epik bir anlatım tarzına uyduğunu belirten en önemli sahnelerden biridir.

Özetle film, 1919-1950 yılları arasında gerçekleşen olayları yansıtmaktadır. Bu yansıtmada Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi karakteri/insanı ön planda tutarak çeşitli yabancılaştırma efektleri yardımıyla arka planda toplumsal sorunlara değiniliyor. Film, Eleni'nin yolcuğu üzerinden işlenmektedir. Eleni'nin çocuk yaşta savaş nedeniyle annesinin ölümü, evlatlık edinmesi, topraklarından başka bir ülkeye göçmeleri, küçük yaşta hamile kalması ve çocuklarının evlatlık olarak verilmesi, sevgilisiyle kaçak hayatı yaşaması, çocuklarına kavuşması, aile olması, ailenin dağılımı, hapis hayatı, evlat acısı gibi pek çok dram barındıran öğeler yansıtılmıştır. Film, seyircinin Eleni ile özdeşleşeceği bir anlatımda işlenmiştir. Ancak Angelopoulos, seyircinin Eleni ile bir özdeşleşmenin önüne geçmiştir. Her planda bir özdeşleşme kırılarak seyirciye bunun bir film olduğunu belirtilmektedir. Seyirci de Eleni'nin hayatına dışarıdan bir gözle bakarak, sorgulama, yargıda bulanma konumuna getirilmiştir.

Film, tarihsel birçok konuyu içinde barındırmaktadır. Eleni'nin ekseninde gerçekleşen İç savaş, Alman işgali, sürgünlük hali, göç, yıkım, kaos gibi unsurlar hep arka planda yansıtılmıştır. Brecht'in estetik kuramını oluşturan çoğu kavram bilme yansıtılmıştır. Tarihselleştirme efektiyle karakterden ziyade arka planda yaşanan toplumsal olaylara değinilmiştir. Epizotik bir anlatımla, klasik sinemada olduğu gibi olaylar tek çizgi üzerinde ilerlemez ve hikâye boyunca sekanslar arasında sıçramalar yapılır. Uzun plan-sekans kullanımıyla seyirci izlediği şeyin bir film olduğu vurgulanmıştır. Bu açıdan da

olaylara karşı daha eleştirel bir tavır sergilemişlerdir. Gestus ve göstermeci oyunculukla da karakterler üzerinden tarihsel sürece değinilmiştir. Seyirci karakterlere ve olaylara karşı yabancılaşmıştır. İlk sahne ve son sahnelerde de anlatımcı yapı kavramıyla, anlatıcılar hikâyenin gidişatına yön vererek seyirciyi bilgilendirmişlerdir. Kısaca film, Brecht'in epik tiyatro estetiğinden etkilenmiştir ve sinemadaki başarılı bir örneği olarak sunulmuştur.



6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Sinema filmlerin de üçlemeler, yönetmenin anlatmak istediği konuyu üç farklı eserde bir bütün olarak anlatmasıdır. Üç film, hikâyenin ve karakterlerin ayrıntılı olarak çözülmesine olanak sağlar. Üçlemelerde yer alan üç filmin birbiriyle ortak bir bağlantısı vardır. Bu bağlantı olay, tema veya karakterler üzerinden işlenir. Oluşturulan üç film bir bütünlük sağlayarak üçleme olarak tek çatı altında incelenebilir. Nitekim üç farklı filmin ana konusu farklı olsa da arka planda anlatmak istediği mesaj üç filmde de aynıdır.

Dünya sinemasında pek çok yönetmen anlatmak istediklerini üçleme geleneğiyle anlatır. Bu yönetmenlerden biri de Theo Angelopoulos'tur. Çoğu yönetmenlerin aksine filmlerini belli aralıklarla üçleme olarak çekmektedir. Sinema filmlerindeki üçlemeler, belli bir tema, konu, olay örgüsü, mekân, tarih, anlatım biçimi ve akımlar çerçevesinde gerçekleştirilir. Konu olarak çoğunlukla tarihsel süreçlerde yaşanan toplumsal olaylara değinir. Angelopoulos'un üçlemelerin Alman Tiyatro kuramcısı ve yazarı Bertolt Brecht'in estetik kuram etkilerini görmek mümkündür.

Brecht, geleneksel tiyatro anlayışını estetik kavramlarla harmanlayıp tiyatronun değişimine etki eden Epik Tiyatro akımının kurucusu ve baş temsilcisidir. Brecht, Dramatik Tiyatroya karşıt olarak Epik Tiyatro anlayışını geliştirmiştir. Katharsis ve özdeşleşme gibi kavramlara karşıt bir kavram olarak yabancılaştırmayı oluşturmuştur. Yabancılaşma efekti, diyalektik tiyatro biçimi, naiv tutumlar, tarihselleştirme, gestus, anlatımcı yapı, göstermecilik, mesel çalışmaları ve epizotik anlatımlarla estetik kuramını zenginleştirmiştir. Seyircinin izlediği şeyin bir oyun veya film olduğu gerçeğini yansıtmayı amaçlamıştır. Seyircinin özdeşleşme eylemini yabancılaştırma efektiyle kontrol altına almıştır. Oyunu veya filmi izleyenlerin büyülenmesini, karaktere ve olaylarla kendisinden bir şey bulmasına karşı tarihselleştirmelerle, gestuslarla, müzikle, dille yabancılaşması sağlanarak seyirci her devasında rahatsız edilmiştir. Brecht'in bireyci estetik yerine gerçeği görmeyi ve değiştirmeyi, dönüştürmeyi amaçlayan estetik kuramı hem tiyatro alanında hem de sinema alanında sistematize etmiştir.

Oluşturduğu bu estetik kuramla sinema alanını da etkilemiştir. Çoğu sinema yönetmeni Brecht'in estetik kuramından etkilenerek epik anlatım biçimini sinemasına yansıtmıştır. Sinemada, Brecht'in estetik kuramını filmlerine aktaran ve devam ettiren yönetmenlere de "Brechtleyen Yönetmen" denmektedir. Luis Bunuel, Pier Paolo Pasolini, Danièle Huillet, Michael Haneke, Rainer Werner Fassbinder, Lars Von Trier, Todd Solondz, Jean-

Luc Godard, Lindsay Anderson, Peter Greenaway ve Theo Angelopoulos gibi yönetmeler Brecht'in estetiğinden etkilenmişlerdir. Theo Angelopoulos'un filmlerine bakıldığında Brecht'in etkisini görmek mümkündür.

Angelopoulos'un ilk dönem eserleri olarak belirtilen Tarih Üçlemesinde yer alan filmlere bakıldığında Brecht etkisinin en yoğun olduğu filmler olduğu anlaşılmaktadır. Filmlerinden yoğunluk olarak, tarihselleştirme ve yabancılaştırma efekti üzerinde durulmuştur. Olayların ön planında toplumsal olaylar vardır ve karakter ve duygu arka plandadır. Kumpanya film örneğinde olduğu gibi, karakterler hep tarihsel süreçten etkilenmişlerdir. Olay örgüsünde Tarihselleştirme yapılarak, görünen ardındaki gerçeğin sorgulanması sağlanmıştır. Film içerisinde geçen tarihin önemli anlarına değinerek, toplumun olaylara karşı tavrı sergilenmiştir. Toplumsal olaylarla bireysel olanların beraber işlendiği bir anlatım söz konusudur. Aynı zamanda seyircilerin kameraya bakarak konuşmaları, etkili gestus cümlelerinin kullanımı, uzun plan ve geniş açıların tercih edilmesi, zamansal ve mekânsal sıçramaların yapılması gibi pek çok unsurların kullanımıyla film, kuşkusuz Brecht'in estetiği biçiminde şekillendiğinin göstergesidir.

Sessizlik ve Sınır üçlemesinde ise, ilk dönem eserlerinin aksine Brecht'in estetik anlayışıyla kendi sinema anlayışını birleştirerek yeni bir anlatım biçimi oluşturduğu görülmektedir. Kitera'ya Yolculuk ve Ulis'in Bakışı adlı film örneğinde görüldüğü üzere, karakterler ve duygu ön plandayken toplumsal olayları arka planda işlemiştir. Epik ve diyalektik bir anlatım tarzıyla gerçekleşen bu filmlerde duygunun ön planda olmasıyla seyirciye özdeşleşme olanağı sağlanmıştır ancak bu özdeşleşme, yabancılaştırma efektiyle daima kontrol altına alınmıştır. Seyircinin gerçeklik algısının bertaraf edildiği sahnelerde seyirci filme yabancılaşmıştır.

Modern Yunan Üçlemesiyle birlikte Angelopoulos, kendi yüzyılı ve Yunanistan'ın yüzyılına değinmiştir. Ağlayan Çayır, film örneğinde olduğu gibi Brecht'in estetik anlayışının, toplumsal olaylarla daha da dramatize edildiği bir anlatım sağlanmıştır.

Çalışma çerçevesinde varılan nokta ise; Angelopoulos, epik anlatım biçimiyle gerçekleştirdiği filmlerinde Brecht'in estetik kuramlarını görmek mümkündür. Kendi sinema diliyle epik anlatımı birleştirmiştir. Uzun plan-sekans, amors ve geniş açı kullanımıyla yaratmış olduğu mizansene epik bir anlatım getirmiştir. Bunlar; karakterlerin kameraya doğru bakarak konuşması, filmsel ve zamansal sıçramaların gerçekleşmesi, anlatıcıların olayları anlatması, arka planda yansıtılan toplumsal olaylar

gibi unsurlarla seyirciyi rahatsız ederek izledikleri şeyin bir film olduğu gerçeğini vurgulamıştır. Bu açıdan seyirci pasif konumda alınarak aktif konuma getirilir. Arka planda işlemiş olduğu toplumsal sorunlar genellikle göç, sınır, savaş, kaos, Yunan tarihi, İkinci Dünya Savaşı, İç savaş, sürgünlük, mülteciler, karşıt görüşler vb. sorunlar olmuştur.

Özellikle de yabancılaştırma efektinin çok sık kullanmasıyla birlikte seyirci karakter veya olaylara karşı bir özdeşleşme sağlanmasının önüne geçmiştir. Brecht'in epizotik ve anlatımcı yapı kavramlarını kullanarak seyircinin gerçeklik algısını kırmıştır. Gestus ve göstermecî oyunculuk kavramlarıyla da seyirci izlediği şeye yabancılaşmıştır. Abartılı oyunculukların az olduğu kısımlarda gestus cümleleri kurularak seyircinin yabancılaşması sağlanarak olaylara karşı bir değerlendirmede bulunması istenmiştir. Angelopoulos'un tarihselleştirme ve yabancılaştırma kavramını kullanması Brechtîyen yönetmen olmasının en belirgin özelliğidir. Çünkü filmde yer alan toplumsal olaylar seyirciye gösterilmeden yansıtılır. Seyirci özdeşleşme yaşamadan yabancılaştırma efektiyle izlediğinin bir film olduğunu algılar ve sekanslarda gerçekleşene olaylara karşı daha bilinçli konuma getirilir. Arka planda gerçekleşen toplumsal olaylara karşı düşünsel ve eleştirel bir bakış açısına sahip olur. Filmin gerçeklik ve kurmaca arasındaki yolculuklarında da seyirci, gerçeği bulduğunu ve kavradığı düşündüğü esnada yabancılaşmaya uğrar ve bunun bir film olduğu gerçeğini kavrar. Brecht'in yabancılaşma efektinin varlığı da Angelopoulos'un her filminde her sekansında gösterilmiştir. Yabancılaşmanın kamera ve oyunculukla ustaca kullanımı seyirciyi, oyuncuyu ve planı birbirine yabancılaştırır konuma getirmiştir.

Özetle, Angelopoulos'un ön planda insani sorunları tutarak arka planda toplumsal sorunlara değinmesi epik bir anlatıma sahip olduğunu göstermektedir. Ele alınan örnek filmlere bakıldığında da özellikle yabancılaşma ve tarihselleştirme kavramlarının yoğun olduğu görülmektedir. Bu bağlamda da Brecht'in estetik kuramını oluşturan; Navite, mesel çalışmalar, anlatımcı yapı, gestus, göstermecî oyunculuk, tarihselleştirme, yabancılaşma ve epizotik anlatım kavramlarının Angelopoulos'un sinemasında etkisini görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Ak, M. (2021). Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu Üzerinden İnteraktif Belgesellere Bakmak. (7), 170-189 <https://doi.org/10.32739/etkilesim.2021.7.123>.
- Akdoğan, Ö. Ö. (2020). Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosunda Gestus Kullanımının İşlevi. Ü. Deveci, & A. Akgöl içinde, Edebiyatta Jest ve Mimik (s. 315-327). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Akgül, T. Y. (2013). Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 35(35), 7-22. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000293.
- Aksoy, A. (2003). Yunanca-Türkçe Türkçe-Yunanca Sözlük. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Altın, A. (2019). Türk-İslam Sanatı Geometrik Süslemesinde Ali İsmi'nin Üç Kollu Çarka Uyarlanması. Akademik Hassasiyetler Dergisi, 6, 23-54.
- Andrew, G. (2006). Homeros Kalbin Olduğu Yerdedir: Ulis'in Bakışı. (Ed.) Dan Fainaru, Theo Angelopoulos. Mehmet Harmancı (çev.), s. 106-110). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Arıcı, O. (2006). Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine. Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi, 0(18). <https://dergipark.org.tr/en/pub/iuaded/issue/1050/11877>
- Aristoteles. (1796 /1987). Poetika. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Bayram, S. (2019). Tarihten Günümüze Üçün Sembolizmi: İnsan Düşünce ve Eylemlerinin Üçle İlişkisi. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12(65), 1316-1325.
- Beyazıt, E. (2010). 20. Yüzyıl Yunan Tarihindeki Politik Dönüşümler ve Bunun Theodoros Angelopoulos Sinemasındaki Temsili. Dokuz Eylül Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.
- Bordwell, D. (2000). Modernizm, Minimalizm, Melankoli: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim. A. Ufuk, (çev.) Yeni İnsan Yeni Sinema, 0(7).
- Bozkurt, H., & Bozkurt, K. (2012). Sayıların Gizemli Dünyası: Kültür ve Edebiyatta Sayı Sembolizmi. Batman Üniversitesi Uluslararası Katılımlı Bilim ve Kültür Sempozyumu, (s. 717-728). Batman.
- Brecht, B. (1967/2011). Epik Tiyatro. Kamuran Şipal, (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Çelik, Y. (2000). Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır? 0(2). Sanat Dergisi. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28800>.
- Coşkun, N. Ç. (2010). Tahtacılarda Üç Sayısı ve Üçleme. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi (56), 73-92.
- Dinç, A. (2021). Gestus Müziği. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2(24), 657-664.
- Dinç, D. G. (2015). Sinema ve Şiir. Eleştirel Pedagoji Dergisi, 38-40.
- Durbilmez, B. (2007). Kırım Türk Halk Anlatılarında Sayı Simgeciliği. Millî Folklor, 19(76).
- Ersoy, N. (2000). Semboller ve Yorumları. İstanbul: Dönence Yayınları.
- Fainaru, D. (2006). Theo Angelopoulos. (M. Harmancı, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Genç, S. (2013). Angelopoulos'un Ardından Sınırları Geçmek. A. G. Küey (Ed.), Sanatçı İle Buluşma Theo Angelopoulos (s. 49-70). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Güzel, Ş. P. (2016). İmge, Metafor, Alegori Üçlü Sarmalında Bir Sine-Anthropologue: Theodoros Angelopoulos. Folklor/Edebiyat, 22(86), 45-58
- Grodent, M. (2006). Bir Kurumuş Elma: Kıtara'ya Yolculuk. D. Fainaru (Ed.), Theo Angelopoulos (M. Harmancı, Çev., s. 48-63). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Horton, A. (2016). Theo Angelopoulos'un Filmleri. Princeton Üniversitesi Yayınları.
- Hopf, F. (2006). Çürüyen Bir Ülkeye Ağıt: Tatbikat, Theo Angelopoulos, Çev. Mehmet Harmancı, (Ed.) Dan Fainaru, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 1-8.
- İlkay Uğur, M. Y. (2016). Karşı Sinema Perspektifinden Godard Sineması Ve 'Serseri Aşıklar' Film Örneği. ODÜ Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi.
- Karaaslan, M. A. (2016). Parçacı Bakış Açısından Bütüncül Bakışa Sosyal Bilimlerde Bir Metodoloji Denemesi: Üçlü Düşünce Yöntemi/Trioloji. JOMELIPS, 1(1), 33-73.
- Karacabey, S. (2009). Brecht'ten Sonra. Ankara: De Ki Basım Yayınları.
- Karacabey, S. (2021). Brecht ve Sinema: Yarım Kalmış Bir Davanın Tarihi. S. Sert içinde, Sinemanın Teorisi (s. 172-194). İstanbul: Yordam Kitap.
- Kılıç, C. (2006). 1 İle 10 Arası Sayıları Metafiziği. Felsefe Dünyası (43), 31-55.

- Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. (15), 170- 189. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.
- Küçük, A., & Tümer, G. (2002). Dinler Tarihi. Ankara: Ocak Yayınları.
- Makal, O. (2008). Bertolt Brecht ve Epik Kuram, Sinemada Etkileri Üzerine. Sosyal Bilimler Dergisi. 2(1), 40-71.
- Monaco, J. (1977/2001). Bir Film Nasıl Okunur? (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Nutku, Ö. (2015). Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Önbayrak, N. U. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. Marmara İletişim Dergisi, 13(13), 187-203.
- Öztürk, A. Ç. (2007). Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri. Doktora Tezi. Türkiye: Marmara Üniversitesi.
- Parkan, M. (2020). Brecht Estetiği ve Sinema. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Schimmel, A. (1998/2017). Sayıların Gizemi (2017 b.). (M. Küpüşoğlu, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2022 tarihinde alındı
- Şener, S. (2006). Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sert, S. (2021). Sinemanın Teorisi. Türkiye: Yordam Kitap.
- Tükelay, M. A. (2010). Sinemada Aristotelesçi Olmayan Bir Yaklaşım: Brecht Estetiği. Beykent Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.
- Uğur, U. (2017). Yabancılaştırma Perspektifinden Haneke'nin "Funyy Games" Filminin İncelenmesi. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5(47), 86-101.
- Ünal, İ. H. (2019). Edebi Eserlerin Görsel Sanata Yansıması: Bertolt Brecht " Bay Puntila İle Uşağı Matti" Eseri İle Kemal Sunal'ın " En Büyük Şaban" Filminin Karşılaştırılması. Sakarya Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi).
- Üstünoğlu, K. (2010). Giresun'da Yaşatılan Sacayağından Geçme Geleneğinde 'Sacayağı' ve 'Üç' Ne Anlatıyor? Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi (52), 181-194.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. İstanbul: Seçkin Yayınevi

Yılmaz, M., & Uğur, İ. (2016). Karşı Sinema Perspektifinden Godard Sineması ve 'Serseri Aşıklar' Film Örneği. ODÜ Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 206-219.

Elektronik Kaynaklar

Erduğan, M. (2021, 04 21). Belleklerde iz bırakan bir yönetmen; Theodoros Angelopoulos. <https://l24.im/m0nuR> (Erişim: 03.12. 2023).

Genco, E. (2001). Bir Yönetmenin İzinde Çağdaş Yunan Tarihi. (Erişim Tarihi: 11.08.2021). <https://bit.ly/3EgeoKi>

Kambur, A. (2021). Epik Tiyatronun Kurucusu: Bertolt Brecht Kimdir? <https://www.kreatifbiri.com>: <https://l24.im/Rft9PB> (Erişim Tarihi: 20.08.2021).

Pekçetin, A. (2018). Sayılar ve özel sırları: Sayıların Tasavvuf incelemesi. İndigo Dergisi. <https://indigodergisi.com/2018/03/sayilar-ozel-sirlari-tasavvuf/> (Erişim Tarihi: 15.09.2022).

Pop-Curşeu, I. (2022). 1930'larda Marksist Sinema Eleştirisi: Brecht, Benjamin, Fondane e-skop: <https://l24.im/RCQW>. (Erişim Tarihi: 05.11.2023).

Taştan, H. (2013, 12 6). Angelopoulos: Vizöre Uzun Bakış. Bianet Bağımsız İletişim Ağı: <https://l24.im/cFEp> (Erişim Tarihi: 04.09.2023).

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Muhammed Okur
Yabancı Dili	İngilizce
Orcid Numarası	0000-0002-5552-2960
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	10427614
Lise	Ulus Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi
Lisans	Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon
Mesleki Deneyim	
Akademik Çalışmalar	

