



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**BERTOLT BRECHT'İN ANTİGONE, JEANNE D'ARC VE
CORİOLANUS UYARLAMALARININ FRANKFURT
OKULU'NUN ESTETİK ANLAYIŞI AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Raci DURAK**

**Danışman
Prof. Dr. Cevat ÇAPAN**

İstanbul – 2019



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**BERTOLT BRECHT'İN ANTİGONE, JEANNE D'ARC VE
CORİOLANUS UYARLAMALARININ FRANKFURT
OKULU'NUN ESTETİK ANLAYIŞI AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Raci DURAK**

**Danışman
Prof. Dr. Cevat ÇAPAN**

İstanbul – 2019

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Raci DURAK tarafından hazırlanan "*Bertolt Brecht'in Antigone, Jeanne D'arc ve Coriolanus Uyarlamalarının Frankfurt Okulu'nun Estetik Anlayışı Açısından İncelenmesi*" konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 08.05.2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Prof.Cevat ÇAPAN
: Serbest (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.A.Meral TOKGÖZ
: Haliç Üniversitesi



Jüri Üyesi : Dr.Öğr. Üy. Tolga İSKİT
: Haliç Üniversitesi



Bu tez Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulunun kararıyla kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Nur TUNALI
Vekil Müdür



Bertolt Brecht'in Antigone, Jeanne D'arc Ve Coriolanus Uyarlamalarının Frankfurt Okulu'nun Estetik Anlayışı Açısından İncelenmesi

ORJİNALLIK RAPORU

%10
BENZERLİK ENDEKSİ

%8
İNTERNET
KAYNAKLARI

%2
YAYINLAR

%5
ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	tr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	%2
2	uze503.blogspot.com İnternet Kaynağı	%1
3	www.lisefelsefe.org İnternet Kaynağı	%1
4	pt.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
5	ekurgu.anadolu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
6	www.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
7	www.halksahnesi.org İnternet Kaynağı	<%1
8	Submitted to Trinity College Dublin Öğrenci Ödevi	<%1

Cevat Şevket
[Signature]

26/08/2019

TEZ ETİK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "Bertolt Brecht'in Antigone, Jeanne D'arc Ve Coriolanus Uyarlamalarının Frankfurt Okulu'nun Estetik Anlayışı Açısından İncelenmesi" başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof.Dr.Cevat Çapan'ın sorumluluğunda tamamladığımı, verileri ve örnekleri kendim topladığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda hertürlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Raci DURAK



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
ABSTRACT	III
0 GİRİŞ.....	0
1 FRANKFURT OKULU'NUN ESTETİK ANLAYIŞI VE ELEŞTİREL TEORİ.....	1
1.1 Eleştirel Teori.....	4
1.2 Frankfur Okul'unda Sanat Ve Estetik Üzerine Farklı Görüşler.....	6
1.2.1 TheodorW. Adorno'nun Estetik Anyayışı.....	9
1.2.2 BertoltBrecht'in Estetik Anlayışı	11
1.3 BerlinerEnsemble	17
2BERTOLT BRECHT'İN SAVAŞ TEMALİ UYARLAMALARININ ESTETİK AÇIDAN İNCELENMESİ.....	20
2.1 BertoltBrecht'in <i>Sophokles'inAntigonesi</i> Adlı Uyarlaması ve Ön Oyunu	20
2.1.1 Oyunların Özeti.....	20
2.1.1.1 <i>Antigone</i> 'nin Orijinal Öyküsünün Özeti.....	20
2.1.1.2 Brecht'in Ön Oyunun Özeti.....	21
2.1.2 Ana Oyun ve Ön Oyuna Genel Bir Bakış.....	21
2.1.3 BertoltBrecht'in <i>Antigone</i> 'sinin Orijinal Metinden Farklı Yönleri... ..	22
2.1.4 Frankfurt Okulu'nun Estetik Snlayışı Işığında Brecht'in <i>Antigone</i> 'si.....	27
2.1.4.1 Avangartçı Estetik Anlayışı Işığında Brecht'in <i>Antigone</i> 'si... ..	27
2.1.4.2 Brecht'in <i>Antigone</i> 'sininBrecht Estetiği Kriterlerine Göre İncelenmesi... ..	28
2.2 BertoltBrecht'in <i>Coriolanus</i> Uyarlaması... ..	32
2.2.1 Öykünün Özeti.....	34

2.2.2	Brecht'in <i>Coriolanus</i> 'una Genel Bir Bakış.....	36
2.2.3	Brecht'in <i>Coriolan</i> 'ının Orijinal Metinden Farklı Yönleri.....	36
2.2.4	Frankfurt Okulu'nun Estetik Anlayışı Işığında Brecht'in <i>Coriolan</i> 'ı	45
2.2.4.1.	Avangartçı Estetik Kriterlerine Göre Brecht'in <i>Coriolan</i> 'ı.....	45
2.2.4.2	Brecht'in <i>Coriolan</i> 'ının Yazarın Kendi Estetik Anlayışı Çerçevesinde İncelenmesi.....	46
2.3	Bertolt Brecht'in <i>Jeanne D'arc</i> Uyarlaması.....	48
2.3.1	Oyunun Özeti.....	49
2.3.2	Brecht'in <i>Saint Joan of the Stockyards</i> 'ına Genel Bir Bakış.....	50
2.3.3	Brecht'in <i>Saint Joan of the Stockyards</i> 'ının Orijinal Metinden Farklı Yönleri.....	51
2.3.4	Frankfurt Okulu'nun Estetik Anlayışı Işığında Brecht'in <i>Joan Dark</i> 'ı... ..	53
2.3.4.1	Avangartçı Estetik Kriterlerine Göre Brecht'in <i>Joan Dark</i> 'ı... ..	53
2.3.4.2	Brecht'in <i>Joan Dark</i> 'ının Yazarın Kendi Estetik Anlayışı Çerçevesinde İncelenmesi.....	55
3	SONUÇ.....	61
	KAYNAKÇA.....	69

ÖNSÖZ

Şüphesiz ki; ünlü Alman yazar Bertolt Brecht'in eserleri üzerine yapılmış sayısız çalışma vardır. Ancak bu çalışmaların daha çok ön plana çıkan eserleri esas aldığı da bir gerçektir. Ben bu çalışmada, yazarın metni henüz Türkçe'ye çevrilmemiş iki eserini konu almayı seçtim. Çok yakında bu eserlerin de Türkçe olarak yayımlanmasıyla onları konu alan çalışmaların sayısı ve derinliği de artacaktır. Bu bakımdan bu çalışmamın genel bir bakış açısı sunmaya yönelik naif bir çabanın ürünü olduğu söylenebilir.

Bu tezin oluşum süresince yabancı kaynaklarda yaptığım araştırmalar, bana incelemeye tabi tuttuğum eserlerin yurtdışında son derece kapsamlı makale ve tezlere konu olduğunu göstermiştir. Bu noktadan hareketle, karşılaştırmalı drama ve karşılaştırmalı edebiyat alanlarının da konusu olarak görülebilecek bir çalışmanın sunulmasının yerinde olacağını düşünüyorum.

Beni bu çalışmaya yönlendiren bir diğer unsur da, konu aldığım üç eserin (*Sophokles'in Antigone'si*, *Coriolanve Joan Of The Stockyards*) mevcut incelemelerde tek tek ele alınmış olmasıdır. Bu eserlerin orijinal metinlerle farkları, pek çok araştırmacının odağı halindedir, ancak yazarın uyarlamalarının ortak noktaları üzerine yazılmış pek az tez bulunmaktadır. Mevcut makalelerin pek çoğunda göze çarpan bir yargının benim başlangıç noktamı oluşturduğu açıktır. Bazı araştırmacılar, yazarın uyarlamalarında politik düzlemi ön plana çıkarma çabasının eserlerin perspektifini daralttığını ve onları sığlaştırdığını savunmaktadır. İlk bakışta, bu saptamayı doğrulayacak pek çok göstergeye rastlansa da bu durum, kesinlikle söz konusu eserlerin başarısız olduğu anlamına gelmez. Burada önemli olan, yazarın amacını ne derece gerçekleştirebildiği, estetik anlayışını eserlere ne derece yansıtabildiği ve yapıtların sanatsal boyutlarını izleyici ve okura ne ölçüde aktarabildiğidir. Bu nedenle, bu uyarlamaların günümüz estetik anlayışını değil, Frankfurt Okulu'nda öne çıkan sanat görüşlerinden biri olarak kabul edilebilecek Brecht estetiği ve diyalektiğini esas alarak incelemek gerekmektedir. Bu tür bir inceleme, Frankfurt Okulu'nun avangartçı estetiğinin Brecht'i ne gibi kriterlere dayanarak eleştirdiğinin ortaya konmasını da gerektirecektir.

Eğitim hayatım ve bu çalışma boyunca naif de olsa böyle bir çalışmayı yürütebilmemi ve tamamlayabilmemi sağlayacak alt yapı ve bakış açısını bana kazandırdığı için değerli hocam Prof. Dr. Metin Balay ve tez danışmanım olmayı kabul ederek beni onurlandıran Prof. Dr. Cevat Çapan'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

ÖZET

Bu çalışma, Bertolt Brecht'in *Antigone*, *Coriolanus* ve *Jan Dark* uyarlamalarını Frankfurt Okulu estetik anlayışı açısından incelenmesini konu almaktadır. Ele alınacak eserlerin savaş teması üzerine kurulu olmaları ve modern edebiyat öncesi dönemlerden günümüze aktarılmış öyküleri esas almaları gibi bazı ortak yanları bulunmaktadır. Bununla birlikte seçilen eserler, Brecht'ten önce başka yazarlarca da kaleme alınmış olduğundan, yazarın uyarlamalarının Sophokles, Shakespeare ve Bernard Shaw gibi yazarların yapıtlarından hangi açılardan farklılık gösterdiğine de değinilecektir. Söz konusu farklılıkların nasıl bir amaç ve estetik görüşün ürünü olduğu da ortaya konacaktır. Çalışmanın temel amacı, Brecht'in ideolojik tavrını eserlerini temeline oturtma çabasının estetik düzlemde bir erozyona sebep olup olmadığının ortaya konmasıdır. Böyle bir kanıya ulaşabilmek içinse, incelemelerin sağlam teorik temellere dayandırılması gerekmektedir.

Teorik temellerin oluşturulabilmesi adına, ilk bölümde, Frankfurt Okulu ve bu okulda öne çıkan iki estetik anlayış -avangartçı estetik ve Brecht'in diyalektik estetiği- üzerinde durulacak, Brecht'in bakış açısının sahnede vücut bulduğu Berliner Ensemble kısaca tanıtılacaktır. İkinci kısımda sırasıyla *Antigone*, *Coriolanus* ve *Jan Dark* uyarlamaları iki zıt estetik görüş bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu değerlendirmelerin daha sağlıklı olması adına, eserlerin orijinal öyküleri özetlenecek, Bertolt Brecht'in uyarlamalarının ana öykü ve yazardan önce bu eserleri kaleme almış yazarların (Sophokles, Shakespeare ve Bernard Shaw) metinlerine kıyasla gösterdiği farklılıklar üzerinde durulacaktır. Bu tür değişiklikler, yazarın estetik ve ideolojik yaklaşımını kendinden önceki yazarların metinlerine nasıl uyguladığını göstermeleri açısından son derece önemlidir. Son kısımda ise, tüm incelemeler ışığında, yazarın uyarlamalarında estetik düzlem açısından herhangi bir daralma ya da erozyonun söz konusu olup olmadığı tartışılacak, bu konuda görüşlerini bildiren bazı araştırmacıların argümanlarına kısaca değinilecektir.

Tezin yazıldığı dönemde, çalışmada konu alınan iki eserin, *Coriolanus* ve *Saint Of The Joan Dark of Stockyards*'ın Türkçe çevirilerinin henüz yayımlanmamış olduğundan metinlerin İngilizce versiyonları esas alınmış, bu nedenle bazı kısımlarda doğrudan alıntılar bu dilde kullanılmıştır. Bu tercihin nedeni, çeviride yapılacak çok küçük bir hatanın dahi çıkarımların desteklenmesini engelleyebileceğidir.

ABSTRACT

This study stresses on Bertolt Brecht's adaptations, specifically *Antigone*, *Coriolanus* and *Joan of Arc*, in means of aesthetic qualities under the skin of Frankfurt School's aspect of aesthetic. The chosen texts have some similarities, such as focusing on a war theme, having an ancient or legendary story in basis or being adopted by other well-known playwrights, such as Sophokles, Shakespeare and Bernard Shaw. This study will also compare and contrast Brecht's adaptations to the works of the given writers. This analysis will highlight the changes in Brecht's adaptations, which he intentionally made to combine the stories or the previous works with his own ideologic aspect and aesthetic approach. The main goal of the study is, to examine weather the ideologic and politic interpretations result in any loss in aesthetic means or a narrows the perspective of the original stories. In order to be able to accomplish such an analysis, the theoretical background has to be constituted elaborately.

In order to provide sufficient theoretical background, in the first chapter, the Frankfurt School and the leading two aesthetic approaches-a vanguard and dialectic- related to the institution will be elaborated and Berliner Ensemble, where Brecht's plays were put on the stage, will be introduced. In the second chapter, *Antigone*, *Coriolanus* and *Joan of Arc* will be analyzed within the scope of two contradictory aesthetic approaches. To make the analysis clear. The original stories will be summarized and Brecht's version will be compared to the previous adaptations, in order to highlight the differences. This comparison plays a big role in revealing the way, the playwright combines his ideological patterns with another work. In the final chapter, the analysis will be taken as the key point to start the conclusion. The questions about the aesthetic loss and the narrowing of the perspective will be examined. Can it be said that, Brecht's adaptation are failures?

11 000 000 000

11 000 000 000

0 GİRİŞ

Bu tezde, Bertolt Brecht'in *Sofokles'in Antigonesi* (Brecht, 1948), *Coriolan* (Brecht, 1962) ve *Saint Joan Of The Stockyards* (Brecht, 1931) adlı eserleri, Frankfurt Okulu'nun eleştirel sanat anlayışı ve estetik teorisi ışığında incelenecektir. İnceleme sırasında eserler orijinal haliyle karşılaştırılacak ve Bertolt Brecht'in bu uyarlamalarının estetik açıdan orijinal esere göre bir kayba uğrayıp uğramadığı Frankfurt Okulu'nun bakışıyla ortaya konmaya çalışılacaktır. Çalışmanın daha sağlıklı olması için orijinal eserler ve Brecht'in uyarlamaları hakkında temel bilgilerin sunulması, bunun öncesinde de araştırmanın aracı konumunda olan Frankfurt Okulu estetik anlayışının okulun eleştirel teorisi üzerinden ortaya konması yerinde olacaktır. Bilindiği gibi Frankfurt Okulu modern dönemin sanat anlayışına ışık tutmuş ve eleştiri getirmiştir. Bertolt Brecht'in de bu ekolün bir temsilcisi olarak kabul edildiği bilinmektedir. Ancak okul içinde daha sonra değinilecek olan fikir ayrılıkları bu ekolün Brecht'i de eleştirmesine yol açmıştır. Bu eleştirinin odağında Brecht'in aşırı basit bir dil kullanması, sanatta yeniliğe hizmet etmemesi ve eserlerinde politik argümanları yerleştirirken estetik ilkelerden ödün vermesi yatmaktadır.

Brecht'in konu alınan uyarlamaları orijinal metinden onun estetik anlayışı doğrultusunda pek çok farklılık göstermektedir. Dolayısıyla araştırmanın tüm bu öğeleri tek tek ortaya konacaktır. Sonuç olarak Brecht'in uyarlamasında, incelemenin Frankfurt Okulu'nun karşı tezini temsil eden Theodor W. Adorno'nun savına uygun bir "vulgarlaşmış, materyalist" bir tavır olup olmadığına bakılacaktır. İncelemenin temel sorusu Brecht'in uyarlamalarında bir estetik erozyonun söz konusu olup olmadığıdır. Bu soruya yanıt bulabilmek için eserleri yalnızca Adorno'nun bakış açısıyla değerlendirmek de yeterli olmayacaktır. Bu nedenle eserler Brecht'in kendi estetik anlayışı açısından da değerlendirilerek yazarın kendi yaklaşımlarıyla çelişip çelişmediğine de bakılacaktır. Çünkü bir eserin başarılı ya da başarısız oluşu amaçlanan hedefe ulaşp ulaşamamasıyla ölçülebilir.

1 FRANKFURT OKULU'NUN ESTETİK ANLAYIŞI VE ELEŞTİREL TEORİ

Bilindiği gibi Frankfurt Okulu modern dönemin en önemli düşünce akımlarından biridir. Bu çalışmada, daha çok Frankfurt Okulu düşünürlerinin estetik anlayışları üzerinde durulacağından okulun estetik anlayışını belirleyen bazı temel kavramların önceden açıklanması yerinde olacaktır. Bu şekilde düşünürlerin modern sanata yaklaşımlarını hangi parametrelerin belirlediği de daha açık şekilde anlaşılacaktır.

Phil Slater, okulun ilgi alanının temelini şu şekilde açıklamaktadır:

“Ön planda Frankfurt Okulu’nun ideoloji eleştirisinin temeli niteliğindeki bilimsel sosyalizmle felsefe arasındaki ilişki sorunu yer almaktadır.” (Slater, 1998, s. 21)

Frankfurt Okulu ve diğer bir adlandırmayla Eleştirel Teori, temel olarak doğaya üstünlük atfeden, insanları efsane ve mitlerden kurtaran ve neticede bireyi, insani olmayan belirlenmiş ilişkiler yasasına mahkum eden Aydınlanma geleneğine yönelttikleri totaliterlik iddiaları ile düşünce dünyasında yerlerini almışlardır. Onlara göre dünyanın büyüünün bozulması ve efsanelerden kurtarılmasının bedeli, yeni efsanelerin yaratılması ve insani olmayan güçlere yeni bir tür teslimiyetle ödenmiştir. Araçsal akıl aracılığıyla devreye sokulan bu yeni yabancılaşma, bilim alanına da sirayet ederek her şeyi teknik yararlılık ve kişisel çıkarı indirgemıştır. (Larrain, 1983, s. 80)

Başlangıçta amacın, bir dogmaya dönüştüğü düşünülen Marksizmi özüne döndürmek ve felsefeyle ilişkisini kurmak olduğu söylenebilir. Bir başka deyişle, neo-marksistler olarak, Marksizmin eleştirisini yapma yoluyla, bu öğretinin kendi içinde eleştiriye doğurabilecek üstünlüğe sahip olduğunu göstermek ve Marksizmi kemikleşmiş Ortodoks yorumlardan kurtarmakla yola çıkmıştır, denebilir. (Hira ve Şan 2013)

Frankfurt Okulu düşünürleri, yaptıkları eleştirilerde ve karşılaştıkları problemlerde Freud ve Weber gibi düşünürlerin düşünce ve kuramlarından faydalanarak Marxist toplum kuramını varoluşçuluk ve psikanalizle yeniden kurma çabasına girmişlerdir. Özellikle Markizmden etkilenmiş olan Frankfurt Okulu Hegel’in diyalektiğini aktif olarak kullanmıştır. Frankfurtlu teorisyenler, Geörge Lukacs’ın, Marx’ın, kendi eleştirel yönteminin, öğretisinin içeriğinden daha çok önem taşıdığı görüşünden etkilenmiştir. Yani, Marx’ın ekonomi politığe

yaptığı katkıyı önemsemekle birlikte bu katkının günümüz toplumlarını anlamada yetersiz kaldığını söylemişlerdir. Bu şekilde Marx'ın eleştiri yöntemini temel alan bir "eleştirel kuram" geliştirmişlerdir. (Felsefe Ekibi, süreli makale, 2013)

Emre Bağçe, *Frankfurt Okulu* adlı kitabında, siyasi sosyal fonun beraberinde getirdiği bireyselleşme ve özeleştirici ihtiyacı şu şekilde temellendirmiştir:

"Frankfurt Okulu üyeleri, bir yandan 'Kapitalizmi konuşmuyorsanız faşizm konusunda da sessiz kalmalıyız' derken, diğer yandan dogmatik pozitivistlik, bilimcilik ve ortodoks Marksizme karşı çıkıyorlardı. Bu karşı çıkışın altında ise Batı düşünce geleneğince mütemediyen tahrir edilmiş öznenin güçlü isyanı vardı." (Bağçe, 2006, s. 3)

Bu anlayış doğrultusunda okulun ilk önemli icraatı, eleştirinin öncelikle özeleştirici şeklinde gerçekleşmesi gerektiği inancı ile felsefelerinin gereği olarak ortaya çıkan otokritik olmuştur. Tüm kapalı sistemleri eleştiri yoluyla çözmeyi amaçlayan eleştirel kuramcılar, baskıcı sistemlere ilişkin analizin tahakküm ve baskının kökleri konusunda uyanıya yol açacağını, ideolojileri geriletip bilinçlenmeyi hızlandıracağını savunmuştur. Kapitalizmin oldukça hızlı ve temelli değişiminden dolayı, Marx'ın 19. yüzyıl kapitalizm eleştirisinin çerçevesi içinde kalmanın olanaksızlığını savunmuşlardır. Bu düşünce ile günümüz ileri kapitalizmini analiz edip eleştiri süzgecinden geçiren Frankfurt Okulu düşünürleri, genel görüşlerine uygun bir epistemoloji geliştirerek bilginin tarihsel olarak koşullandığı görüşünü korurken, diğer yandan da bu bilgiye ilişkin doğruluk iddialarının toplumsal veya sınıfsal çıkarlardan bağımsız olarak rasyonel bir biçimde değerlendirilebileceğini ileri sürmüşlerdir. Onlara göre günümüz kapitalizmi, ağır şartlar altında çalıştırdığı insanları denetim altında tutup reaksiyon gösterme ve başkaldırma ihtimaline karşı bilgiyi ve popüler kültür öğelerini manipüle etmek suretiyle varlığını devam ettirmektedir. Frankfurt Okulu düşünürleri bu durumu kültür endüstrisi olarak adlandırmıştır. Buna göre kültür endüstrisinin öncelikli amacı bireyin kapitalizmi benimsemesini kolaylaştırmaktır. Yine kültür endüstrisinin olumlayıcı kültürü, günlük yaşamın sorumluluğundan, ağır ve sıkıcı işlerinden çok az bir çaba ile geçici bir kaçış sağlayarak oyalama ve zihinsel uzaklaşma yaratır. Sistem, ağır şartlar altında yaşamaktan bunalan toplumu bu durumdan kurtarmak için görsel, işitsel ve yazılı medya

organlarını kötüye kullanarak onları yalancı bir rahatlama ve uyuma durumuna sokar ve insanlar geçici olarak sorunlarından uzaklaşır.

Frankfurt Okulu düşünürlerine göre kültür endüstrisinin sunduğu kaçış gerçek bir kaçış değildir. Zira onun sağladığı kaçış ve dinlenme, insanları yalnızca yaşamlarındaki temel baskılardan uzaklaştırmaya ve çalışma azimlerini yeniden yaratmaya hizmet eder. Durum böyle olunca kapitalizm, bu manipülasyonu meşru kılacak veya en azından gizleyecek bir maskeye ihtiyaç duymaktadır; işte günümüz sosyolojileri bunu yapmaktadır.

Fonksiyonalizm ve benzeri günümüz sosyoloji kuramları, kapitalizmin bu hilesi sonucunda asıl işlevini yitirmiş; sisteme yardımcı bir araç konumuna getirilmiştir. Bu yüzden bu sosyolojileri şiddetli bir şekilde eleştiren okulun düşünürlerine göre sosyolojinin gerçek işlevi sistemdeki boşlukları, kurumlar ve teoriler arasındaki çelişkileri ortaya çıkarmak, toplumsal çıkarların ve çelişkilerin düşüncede nasıl ifade edildiği ve baskı sistemlerinde nasıl üretildiğiyle ilgilenmek olmalıdır.

Bu bakış açısının bir yansıması olarak Frankfurt Okulu düşünürleri, sanatı da eleştirel teori kapsamında değerlendirmektedir. Dahası, sanat eserinin de eleştirilerek, hatta kendini eleştirerek gelişmesi fikri de onlar tarafından desteklenmiştir. Okulun sanat anlayışı ileriki kısımlarda detaylı şekilde ele alınacaktır; ancak öncelikle eleştirel teori üzerinde durulması, sanat üzerine bunca kritiğin neden çıktığının anlaşılması açısından önemlidir.

1.1 Eleştirel Teori

Frankfurt Okulu'na göre, eleştirel teorinin ana ayırıcı özellikleri üç tezdten oluşur. Bunlardan ilki, eleştirel teorinin insan eylemi için rehber olarak özel bir konumunun oluşudur. Yani bu teoriye inananların, aydınlanmaları, gerçek çıkarlarının nerede olduğunun saptamaları, bir bakıma özgürleştirici de olmaları gerekir. İkinci olarak tüm eleştirel teorilerin bilgi içeriklerinin olması gerekir. Son olarak eleştirel teori, epistemolojik açıdan temel bakımlardan doğa bilimlerinden farklı olmalıdır. Pozitif bilimlerde teoriler nesneleştiricidir. Eleştirel teoriler ise daha çok dönüşlüdür. (Geuss, 2002, ss.10-11)

Öncelikle belirtilmesi gereken, Frankfurt Okulu'nun eleştiri anlayışının alışlagelmiş eleştiri kuramlarından farklı olduğudur. Horkheimer'a göre "eleştirel" sözcüğünün anlamı, tam olarak "saf aklın idealist eleştirisi" değildir. (Slater, s. 62) Ona göre, bu eleştiri anlayışı, "görüntüde indirgenemez gerçeklerden ibaret olan bir malzemeyi, insan üretimine bağlama girişimi, eleştirel toplum teorisinin Alman idealizmi ile uzlaşma içinde bulunduğu bir noktadadır. (Horkheimer, 1937, s. 625)

Teorisyenler, eleştirel bakışı tüm hatlarıyla 1937 manifestosunda ortaya koymuştur. "Geleneksel ve Eleştirel Teori" başlıklı bu makalede eleştirel teorisinin üstlendiği rol, çeşitli bilimsel dalların bulgularını ortak ilkelere dayanarak birleştiren bir araç olarak tanımlanmıştır.

Eleştirel teori, Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduğu sosyal teorisinin merkezini oluşturur. Temel hedefinin bir olguyu eleştiri yoluyla değiştirmek olduğu söylenebilir. Değiştirilecek temel unsur ise toplumun tamamıdır. Bir başka deyişle, Frankfurt Okulu yüzyıllar boyu süren siyasi bunalım ve savaş ortamının oluşturduğu karmaşada yetişen toplumu, temel değerlerde değişiklik yaparak "düzeltme" yoluna gitmektedir. Dolayısıyla eleştiri, her edimin temelinde yatar ve tutucu, sorgulanamaz, gelenekçi tüm düşünce biçimleri, geleneksel bilim de dahil olmak üzere, bu teorisinin karşı safında kalır.

Anlaşılabacağı üzere, Frankfurt Okulunun eleştirel teorisini, sanat, edebiyat ve diğer sosyal bilimlerde çözümlenme ve anlama amaçlı kullanılan eleştiri yöntemleriyle aynı düzlemde değildir. Frankfurt Okulu, tüm sosyal alanları, bütüncül bir çerçevede, toplumun ve hakim düzenin unsurları olarak ele alır. Dolayısıyla bu düşünce biçiminin temellerini eleştirel felsefenin temellerini atan İmanuel Kant'la bağdaştırmak mümkündür. Genel olarak bakıldığında eleştiri, felsefenin duyular ve algılarla elde edilen her türlü bilgi ve ahlaki kısıtlamaların çizdiği sınırlar üzerindeki gölgesidir. Dogmatik pozitivizm ve bilimle, yine sorgulanamayan bilimsel sosyalizmin belirlediği entelektüel bağlamda, eleştirel teorisinin ilk hedefi, Marksizmin yeniden yapılandırılmasıdır.

Eleştirel teorisinin uygulanması, kültür ile pratikle, dış dünya gerçekliği arasındaki farklar dolayısıyla güçtür. Bireyin içinde bulunduğu toplumun sosyal ve ekonomik gereklerine karşı direnmesi neredeyse imkansızdır. Kitle, bir bakıma bilinçsizce düzene uymak üzere zorlanır. Teorik olarak yaptığının doğru olmadığını bilse de içinde bulunduğu şartlar belirli bir davranış biçimi sergilemesine yol açar. (Adorno, 1963, s. 72)

Buradan anlaşılacağı gibi, eleştirinin temel amacı, toplumu her türlü aracı kullanarak “düzeltmek”tir. Bu araçlardan belki de en etkili olan ise kuşkusuz sanattır. Bir sonraki kısımlarda, toplumu “ilerletmek” adına sanatın nasıl yapılandırıldığı üzerinde durulacaktır. Kendini dahi eleştiren Frankfurt Okulu, temel argümanlarında olduğu gibi, sanat anlayışı açısından da farklılık gösterir. Bu çalışmada okulun iki ana sanat anlayışının temsilcileri olan Brecht ve Adorno’nun sanata bakışları esas alınacaktır.

1.2 Frankfurt Okulu’nda Sanat Ve Estetik Üzerine Farklı Görüşler

Sanat, toplumun değerlerini ve yapısını yansıtması açısından Frankfurt Okulu için önemli bir araştırma alanı teşkil eder. Ayrıca toplumun sanatla geliştirilmesi de mümkündür. Söz konusu sanatın farklı düzeylerinden söz edilebilir. Bu düzeylerin alt kısmını popüler sanat, üst kısmını ise yüksek ve öncü (avangard) sanat oluşturur. Yüksek sanat, kitleleşmemiş kesime hitap ettiğinden, kültür endüstrisinden daha az etkilenmiştir. Popüler sanat ise, “şeyleşmiş”, bir tüketim maddesi haline gelmiş, eğlencelik ve kolay anlaşılır bir sanattır.

Daha önce de değinildiği gibi, Frankfurt Okulu kendi içinde ana hatlarıyla tutarlı bir görüş sergilemesinin yanında, görüşlerin detaylandırılmasında farklı çizgiler izleyen başlıca iki farklı sanat anlayışı içermektedir. Bunların ilki Brecht ve Lukacs’ın temsil ettiği materyalist, toplumcu ve popüler sanattır. Diğeri ise, Adorno ile Benjamin’in öncü olduğu avangard, bireyci sanattır.

Adorno, popüler sanatın kitleleştirme politikasında ayrı bir yere sahip olduğunu savunmaktadır. Toplumcu sanatın bir bakıma bilgilendirici olmasının beklenmesi doğal karşılanabilir. Bu noktada, birey, sanatın ve sanatçının kendini bilgilendirdiğini düşünür. Bu şekilde, en temel dürtülerden olan merak ortaya çıkar. Kişi merak ettikçe bilgi kaynağına saldırır. Yalnız burada can alıcı nokta, kitle toplumunun bilgiye de rol modeller aracılığıyla, zahmetsiz bir şekilde ulaşma yoluna gitmesidir. Bir başka deyişle kişi, bir sanatçıyı örnek alır, onun verdiği bilgilerle donatıldığını düşünür ve çizilen yolda ilerler. Fakat verilen bilgi, aslında önceden varılmış bir yargının sonucu olarak kitlelere sunulmaktadır. (Adorno, 1963, s. 90)

Frankfurt Okulu estetiği, toplumsal, tarihsel bütünlük ile dinamik gerilim içindeki sanatın analizidir. Onlara göre sanat, feodal ideolojiye karşı devrimci bir savaş vermiş ve zafer kazanmıştır. Fakat daha sonra sanat, kültür endüstrisi içinde düşmüş ve kirlenmiştir. Buna rağmen sanat, eleştirel bir toplumsal güçtür. (Slater, s. 229)

Bu başlık altında değinilebilecek bir diğer husus eleştirel olumlama nosyonudur. Bu bakış açısı, estetik alanına aktarılmış diyalektik idealizmin Marksist eleştirisi olarak nitelendirilebilir. Okulun önde gelen teorisyenlerinden Marcuse olumlayıcı sanat ve kültür hakkında şunları söylemiştir:

“Okumlayıcı kültür, yalnızca sonunda çöyleşmeye yenilmek için çöyleşmeye karşı ruhu bir protesto olarak kullanır.” (Marcuse, 1972, s.95)

Frankfurt Okulu için sanat aynı zamanda bir manipülasyon unsuru, yani kültür endüstrisinin bir parçasıdır. Enstitü, popüler kültürü manipülatif bir güç olarak görmektedir. Horkheimer ve Adorno bu konuda şunları söylemektedir:

“Hafif sanat, özerk sanatın gölgesi olmuştur. O, ciddi sanatın toplumsal kötü vicdanıdır. Gerçek olan bölümlenmenin kendisidir: En azından farklı alanların oluşturduğu kültürün olumsuzluğunu ifade eder. Karşılık hiç de hafif sanatı ciddi sanat içinde eriterek ya da tersini gerçekleştirerek uzlaştıramaz. Ama kültür endüstrisinin yapmaya uğraştığı da budur.” (Adorno ve Horkheimer, 1973, s. 135, 160)

Slater’a göre, ise, materyalist açılımı içinde eleştirel sanat, kopmaz bir biçimde, kökten bir toplumsal değişim için kapsamlı mücadeleye sıkı sıkıya bağlıdır. Yine yazarın ifadesiyle, eleştirel sanat, kendini birleşik bir ajitatif iletişim olarak veya herhangi bir türde tutarlı kavramsal iletişim olarak sınırlamayı reddettiği için eleştireldir. (Slater, s. 236)

Frankfurt Okulu düşünürlerinin sanat üzerine yaptıkları bu ulamlama, onların genel bir çerçevede birleşmelerini engellemektedir. Düşünürler özellikle bilimin yeni bir sanat oluşturma gereği doğurduğu konusunda hem fikirdir. Ancak düşünce ayrılıkları, yeni sanatın nasıl şekilleneceği konusunda yoğunlaşmıştır. Yukarı da değinilen avargard sanat – popüler sanat çatışmasının haricinde sanatın öznel ya da nesnel, toplumcu ya da bireyci, faydacı ya da öznel, dolaysız ya da hermetik, somut ya da soyut, seçkinci ya da proleter olması üzerine de fikir ayrılıkları oluşmuştur. Burada Brecht’in toplumcu, somut, dolaysız, faydacı, politik ve

proleter tarafı temsil ettiği söylenmelidir. Adorno ise daha öznel, bireyci, dolaylı, hermetik, kendini var eden, soyut bir sanatı desteklemiştir. İki yazarın sanat ve estetik anlayışlarını daha detaylı olarak bakılacaktır.

Destekledikleri akım ve tekniklere bakıldığında Brecht'in montajcı bir kubizmi, Benjamin'in simbolist metafor ve Yahudi mistisizmini, Adorno'nun ise nesnelleşmiş bir dışavurumculuğu, kimi zamansa psikanalizi desteklediği görülmektedir. Lukacs ise Goetheci klasisizm ve Hegelci felsefi estetiği temel almıştır. Lukacs daha gelenekçi bir bakış açısına sahiptir. Bu açıdan Brecht'le sanat eserinin gerçeklik düzlemi üzerine ciddi tartışmalara girmiştir.

Frankfurt Okulu'nun sanat anlayışında önemli rol oynayan Walter Benjamin'in önce Brecht'e daha sonra Adorno'ya yaklaşması diğer yandan Kant'ın dil felsefesiyle sanat dilini incelemesi ilgi çekicidir. Yahudi karşıtlığının bulunmadığı Frankfurt Okulu'nda bir Yahudi olarak mistisizmle yakından ilgilenen Benjamin, kişiliğin yükünden kaçmak için nesnelere büyüüne kapılmak gerektiği, sanat eserinin en önemli gücünün nesne ile izleyici arasındaki güç alanı yani aura olduğu fikirlerini öne sürmüştür. Aura fikri daha sonra Adorno tarafından da kabul görmüştür. Benjamin Brecht'in çizgiselliğin yıkılması gerektiği fikrine de katılmış ancak bunun kurgusal montajla yapılmasını auranın bozulması açısından sakıncalı bulmuş, onun yerine uzamsal duyarlılığın zamana, dolayısıyla çizgiselliğe tercih edilmesi gerektiğini savunmuştur. (Lunn, 2011, s. 270) Benjamin diğer Frankfurt Okulu düşünürlerinden farklı olarak bir süre gerçeküstüçülüğe de ilgi duymuştur.

Adorno ve Benjamin yani Frankfurt Okulu'nun avangardçı düşünürleri, okulun içinden ya da dışından, ezoterik yazdıkları gerekçesiyle sert eleştirilere maruz kalmıştır. İlgi çekici olan kendilerinin de yazdıklarının güç anlaşılabilir olduğunun kabul etmeleridir. Benjamin daha sonraları bu alışkanlığın olumsuz olduğunu kabul ederken, Adorno, bilginin ve sanatın kolayca anlaşılması gerektiğini, bu disiplinlerin zaten açıkça olmayan hakikatin birer yansıması olduklarını savunmuştur. (Lunn, s. 282)

Görüldüğü gibi Frankfurt Okulu pek çok fikri birlikte barındırdığından karmaşık ve çok yönlü bir bakış açısı sunmaktadır. Sonraki kısımlarda Brecht'in *Sofokles'in Antigonesi* adlı eseri Frankfurt Okulu içinde ona karşı olan görüşün başlıca temsilcisi Adorno'nun

özdeşlik estetiği ve avangard sanat anlayışı açısından incelenecektir. Dolayısıyla bu iki yazarın estetik anlayışlarının da detaylı bir biçimde incelenmesi yerinde olacaktır.

1.2.1 Theodor W. Adorno'un Estetik Anlayışı

Adorno için sanatın ne olduğunun tanımı, “başlangıçta, bir zamanlar ne olduğu tarafından yönlendirilmekte; ama kendini yalnızca şu anda neyse ona bağlayarak ve kendini olmaya çalıştığına ve belki de olabileceğine açık tutarak meşru kılmaktadır.” (Adorno, 1970, ss. 11-12)

Adorno Frankfurt Okulu düşüncesinin sanatın toplumsal gelişim süreci içindeki yerini belirleyen görüşleri arasında bazı açılardan Brecht ile aynı fikirdedir, denebilir. Öncelikle her iki düşünür de mevcut toplumsal yapıda geçerli olabilecek bir sanatın temel hatlarıyla geleneksel sanattan çok farklı olması gerektiğini savunmaktadır. Bu durum, süregelen mimetik anlayışın sorgulanmasına dahi yol açmıştır.

Adorno'nun estetik anlayışı temel hatlarıyla özdeşleşme (Einfüllung) estetiğine karşıdır. Bunun sebebi sanatın bir ayna görevi görmesi gereğidir. İzleyici sanat eseriyle özdeşleştiğinde özgürlük ve mutluluk gibi duygulara olan ihtiyacını da tatmin etmiş olacaktır. Bu da bireyin bu duyguların gerçek dünyada peşinden koşmasını engelleyecektir. (Ray, 2010)

Adorno'ya göre odaklanması gereken şey sanat eserinin kendisidir. Sanat, kendi kendini var eder ve tarihsel bir sürecin sonucudur. Dolayısıyla önceden kuralları belirlenmiş şekilde oluşturulması yanlış olacaktır. (Bal, 2011, s. 72) Bu görüşe bağlı olarak sanat eserinin politik yorumlar üzerine kurulması da yersizdir. Hakikat önceden kurularak verilen mesajda değil sanat eserinin özneye kurduğu güç alanındadır. Dolayısıyla sanat eseri yalnız bir şekilde ele alınmalıdır. Adorno burada “Aura” terimini öne sürmüştür. Aura nesne ile izleyici arasındaki güç alanıdır. Bu alan sanatın “hakikat”idir, ve hakikat hemen anlaşılabilen öylece ortada duran bir şey değildir. Dolayısıyla sanat eserinin dili de anlaşılır olması için kasten sadeleştirilmiş, basitleştirilmiş ve dolaysız bir dil olmamalıdır. (Bal, s. 73) Bu noktada Adorno, Brecht'le tamamen zıt düşmektedir.

Adorno'nun politik yorumların sanat eserine hakim olmaması gerektiği fikri geleneği de reddetmesi göz önüne alındığında ortaya ilginç bir durum çıkarmaktadır. Fordizm sonrası kapitalist dünyanın içinde sanat eseri oluşturmaya çalışırken Frankfurt Okulu'nun genel olarak sanat eserinin "şeyleşmesi" meselesi Adorno'nun düşündüğü türden bir sanatı güç kılmaktadır. Bir başka deyişle sistemin içinde tam olarak mevcut döneme ışık tutan ama o sistemin değerlerini, metalaşmayı reddeden bir sanat eseri gerekli olmaktadır. Adorno bu sorunu sanat eserinin çıkış noktası olarak kapitalist sistem içinde ezilmiş insanın yaralanmış benliğini alarak çözmüştür. (Ray, s. 5) Politik yorumlardan ve geleneklerden bir bakıma arındırılmış türde bir sanat Adorno'ya göre kendiliğinden topluma karşı toplumsal bir itiraz olacaktır. (Bal, s. 75) Sanatın bir siyasi propaganda olarak kullanılmaması onu standartlaşmanın, "tekel ve teknik bir ürün olmanın alternatifi" durumuna getirecektir. (Bal, s. 75) Bireyin bakış açısıyla sanat burjuvanın baskın olduğu kapitalist düzende bir sığınak olarak algılanabilir. Bireyin bu düzende yaralarını sarabilmesi de ancak sanatla mümkün olacaktır. Çünkü sanat Brecht'in öne sürdüğü gibi topluma ayna tutan bir araç olmaktan öteye gittiğinde kendini var edebilir. Adorno'ya göre sanat bireye toplumsal gerçekliğin çarpıklığını göstermenin yanında ona temiz, alternatif bir yol gösterdiği sürece işlevini yerine getirecektir. Ancak Adorno'nun desteklediği Kafka ve Beckett gibi yazarlara bakıldığında topluma sundukları alternatifi son derece karanlık olduğu görülmektedir. Adorno'nun bu kötümser tavrı Brecht'le yollarını ayıran en belirgin özelliklerindedir. Adorno'nun kötümserliği incelediği tüm eserlerde, tüm eleştirilerine hakimdir. Beethoven'ın başka eleştirmenlerce devrimci bir umut ışığı olarak değerlendirilen eserleri bile Adorno'ya göre yanıltıcıdır. O bu sanatçının son dört eserini tüm eserleri içinde en iyi olarak değerlendirmektedir. Bunda da bestecinin döneminde bu eserlerle büyük bir başarısızlığa uğraması ve söz konusu eserlerle ölüme sürüklenmesi göz önüne alındığında yine karamsar bir atmosferin desteklendiğinin göstergesidir.

Adorno'nun görüldüğü gibi Brecht'ten farklılık gösteren bir düşüncesi de öznelciliğidir. Ona göre sanat son derece kişisel bir edimdir. (Lunn, s. 220) Dolayısıyla Adorno'ya göre Brecht'in toplumcu sanatının, sanat eserinin aurasını bozacağından gerçek bir sanat olmadığı söylenebilir.

Adorno'nun estetik anlayışında göze çarpan bir diğer unsur avangard sanatın desteklenmesidir. Düşünür burada avangard sanatın Brecht'çi bir bakışla siyasallaştırılmaması gerektiğini de vurgulamaktadır. Böyle bir kullanım sanat eserini dolaysızlaştırarak bir bakıma sanat eseri olmaktan çıkaracaktır. (Lunn, s. 237) Bu nedenle Adorno, Benjamin'in Brecht'i yüceltmesine dahi karşı çıkmıştır.

Genel olarak bakıldığında Adorno'nun revizyonist bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir. O, Brecht'i fazla Ortodoks bulmaktadır. Bir başka deyişle sanatta kuralcılık, sanatı kötü yönde etkileyecektir. Kuralcılığın yerini alması gerekense gözlemcilik ve sanat eserini kendini oluşturması için serbest bırakmaktır. Adorno Brecht'i "vulgar materyalizmin kaba örneklerini" vermekle suçlamaktadır. (Lunn, s. 221)

Daha önce de değinildiği gibi Brecht ile Adorno arasındaki temel fark, Adorno'nun solcu seçkin Brecht'in ise proleter sanatçı olmasından kaynaklanmaktadır. Adorno'nun Brecht gibi kaba anlamda Marksist olmaması, sınıf mücadelesini sanatın kategorilerinin arasına almaması bu durumun temelini oluşturmaktadır. (Lunn, s. 317) Adorno Brecht'e pek çok açıdan son derece sert bir dille saldırmıştır. Bu durumun açık bir örneği aşağıda görülmektedir:

"...Adorno, Brecht'in oyunlarını, temelde, gerek estetik gerekse siyasi bakımdan çağdaş dünyanın aktüel gerçekliklerinin enstrümanlaştırılmış siyasi didaktizmi ve aşırı basitleştirilmiş sunumuyla kusurlu buluyordu. Brecht'in sanatını onun siyasetinden ayırmaya çalışan batılı Brecht severlere karşı Adorno, bu türden bir ayırmanın anlamsız olduğunu öne sürdü. (...) Adorno, bu oyunları kapitalizm, faşizm ve komünizmin dolaylı karmaşıklıklarını önemli ölçüde indirgemekle suçlar. Daha da zararlı Brecht'in dönüşümü övmesi, bir tezi kanıtlamak için kendi epik dramasında tartışılan gerçek toplumsal sorunları çarpıtması ve böylelikle dramatik inanılmazlıklar kurgulaması idi." (Lunn, s. 406)

Bir sonraki kısımda Adorno'nun estetik anlayışına göre Brecht'in *Sofokles'in Antigonesi* adlı eseri incelenecektir.

1.2.2 Bertolt Brecht'in Estetik Anlayışı

Bertolt Brecht'in estetik anlayışı Frankfurt Okulu'yla yeni bir sanat oluşturulması gereği esas alındığında pek çok benzerlik göstermektedir. Brecht daha önce de değinildiği üzere Lukacs ile edebi gerçeklikle modernist sanat arasındaki farkı vurgulamaları açısından benzeşmektedir. Ancak Brecht'in özellikle tiyatro üzerine tamamen özgün bir görüşü bulunmaktadır. Brecht günümüzde bilinen epik tiyatronun kurucusudur. Bu drama biçiminin temel özelliklerine tek tek değinilecektir ama genel olarak bakıldığında Brecht'in sanatın toplumsal bir yarar sağlaması gereği üzerinde durduğu görülmektedir. Tiyatro insanların birlikte yaşama biçimlerine uyum sağlamalıdır, dolayısıyla toplumsal bir edimdir. Önemli olan izleyicinin toplumsal durumu karşından izleyebilmesini sağlamaktır. (Brecht, 2005, s. 47)

Brecht'in epik tiyatrosuna genel hatlarıyla özetlemek yerinde olacaktır. Öncelikle, "epik" sözcüğünün Aristoteles'in zamana bağlı olmayan anlatı biçimi olarak kullandığı bir terim olduğu bilinmektedir diğer taraftan trajedi zaman ve mekan birliğine tabidir. Epik tiyatro, benzeri şekilde olaylar arasındaki bağlantıyı da trajediden çok daha gevşek tutmaktadır. Brecht daha sonraları kendi tiyatrosunu diyalektik tiyatro olarak adlandırmış ve oyunları bir tez-antitez-sentez üçgeninde gelişmesi gerektiğini savunmuştur. Brecht ayrıca yapımlarda bütünlük olarak adlandırılan müzik, senografi, ışık, kostüm ve oyunculuğun bir bütün oluşturması fikrine de karşı çıkmıştır. O, her unsura ayrı görevler yüklenmesi gerektiğini savunmuştur. Örneğin duygusal bir sahnede söylenen şarkının duygusal bir müziğe sahip olması gerekmez, çünkü durum ve şarkının sözleri aktarılması gereken için yeterli olacaktır. Müzik beklentinin aksine eğlendirici bir tarzda olduğunda izleyicinin kafasında bir çatışma oluşacak ve böylece izleyici iki unsur arasında bağlantı kurmaya zorlanacaktır. Brecht tiyatrosunda acıma ve empati gibi duygulara yer yoktur. Bu da onun eserlerinde empati kadar katarsis ve mimesisin de ortadan kalkmasına sebep olmuştur. O, bunların karşısına bambaşka bir teknik olan yabancılaştırmayı koymuştur.

Dramatik tiyatrodaki olay akışı, izleyici yaratım sürecine katkıda bulunacak şekilde aktarılırken; diyalektik tiyatrodaki olay akışından ziyade bir tahkiye söz konusudur ve izleyici yalnızca bir gözlemci konumundadır. Dramatik tiyatrodaki sahneler ve olasılıklar sunulurken Brecht oyunlarını her yönüyle bir argüman sunmak üzere geliştirmektedir. Brecht'ten önceki tiyatro insanın değişmez yanlarıyla ilgilenirken Brecht insanın değişebileceği ve değiştirilebileceği tezini savunmuştur. Klasik tiyatrodaki olaylar gelişirken sahneler birbirini

çağırır şekilde oluşturulurken Brecht tiyatrosunda her sahne kendi başınadır ve olaylar arasında atlamalar, aralar görülmektedir. Bir başka deyişle sahneler adeta montajlanmıştır. Bu durum Brecht tiyatrosunda izleyicinin sonuçtan ziyade sürece odaklanmasını ve alışılmış bir düşünce biçiminden çıkıp zihnini yormasını gerektirmiştir. Ayrıca Brecht tiyatrosunda toplumsal varlık düşünceyi belirlerken diğer tiyatro türlerinde düşünce biçimleri toplumsal varlığı oluşturur.

Brecht tiyatrosunda kullanılan teknikler şu şekilde sıralanabilir. Sonradan olacakların önceden bildirilmesi, maske ve kuklaların kullanılması, sahnedeki teknik ekipmanın görülür şekilde kullanılması, oyunda öğreticiliğin ön plana çıkması, müziğin sahneleri bölüp yorumlaması, yabancılaştırma efekti, üçüncü kişiye oynamak, oyuncuların kendi jest ve hareketleri metinde yazılı diyalogların haricinde açıklaması. Karakterlerin gestus kullanarak karakterleri sunması.

Yabancılaştırma efektini ana hatlarıyla özetlemek de genel bir çerçeve çizmek bakımından yararlı olacaktır. Bilindiği gibi yabancılaştırma bir karakter veya durumun seyirci için açık, kolay anlaşılır ve aşina olan unsurlarını aşina olmayan, anlam verilemeyecek yabancı bir unsurla değiştirmek, böylece merak uyandırmaktır. Brecht'in bu tekniği Asya tiyatrosundan aldığı bilinmektedir. Klasik tiyatro ve orta çağ tiyatrosu özellikle Asya'da yabancılaştırma efektini insan ve hayvan maskeleri aracılığıyla oluşturmuştur. Asya'da bu gelenek hala sürdürülmektedir. Brecht'in bu konuyla ilgili pek çok yazı kaleme aldığı da bilinmektedir. (Brecht, 1981) Yabancılaştırma kavramının Rus formalizminde özellikle Viktor Shklevsky'nin kullandığı "defamiliarisation" terimiyle bağlantılı olduğu açıktır.

Değinilmesi gereken bir diğer terim gestusdur. Brecht'in gestus terimi sadece hareketleri içermez. O daha çok sosyal gestus'un önemini vurgulamıştır. Ona göre herhangi bir karakterin bir sineyi kovalaması sosyal gestusa örnek değildir ancak berduş giyimli bir adamın sürekli olarak köpekleri kovalaması onun kişiliği hakkında fikir verdiğinden bir sosyal gestus sayılabilir. (Brecht, 1964, ss. 104-105)

Şüphesiz Brecht'in gerçeklik ve gerçekçilikten anladığı da farklı bir boyuttadır. Ona göre;

“Gerçeklik anlayışımızın bilinenden daha geniş ve politik olması gerekir. Gerçeklik estetiğin kısıtlamalarından arındırılmalıdır. Gerçekçi bir eser toplumun mevcut ilişkilerini ortaya koymalı, baskın görüşlerin baskın kişilere ait olduğunu vurgulamalı ve en çetrefilli problemlere en geniş çözümleri sağlayabilecek olan sınıfların esas alınmasıyla yazılması gerekir. Gerçekçilik, gelişimin değişkenlerini ortaya koyarak sağlar ve o kadar somuttur ki; soyutuğa zemin hazırlar. Gerçekçilik somut düzlemde sağlam temellere oturtulmadan soyut düzlemde oluşturulmaz” (Brecht, 1964, s. 109)

Brecht’in oyunculuk hakkındaki fikirleri ise pek çok yazısından anlaşılacağı gibi Stanislavski ile ilintilidir. Oyuncu son derece gerçekçi ve abartısız bir tekniğe sahip olmalıdır. Karakterin oluşturulmasında öncelikli unsur onun bir sosyal varlık olarak oluşturulmasıdır. Karakterin sosyal boyutu oluşturulmadan bireysel ve ruhsal boyutun oluşturulması manasızdır. Oyuncunun görevi karakterin bir okumasını sunmak, o karakteri ortaya koymaktır. Bir karakteri hayali olarak var etmeye çalışmak ve o karakter haline gelmeye yeltenmek yersizdir. Oyuncu her zaman rolüne bir üçüncü kişi olarak bakmalıdır.

Yazarın Adorno’nun aşırı öznelliğine de itiraz ettiği bilinmektedir. (Brecht, 1964, s. 76) Aşırı öznel sanat eserinde aşırı bir soyutluğa sebep olmaktadır. Ona göre “sanat, maddi üretim faaliyetinin bir biçimidir.” (Lunn, s. 420) Sanat eserinin ise bilimin dünyayı getirdiği noktada somut bir şey olması gerekmektedir. Brecht soyutlaşmaya olan tepkisini şu şekilde dile getirmektedir:

“...çünkü bizde her şey kolaylıkla cisimsellikten ve görülebilir olmaktan uzak alanlara kayabilir; o zaman bizler de, dünya kendi kendini yok edip gittikten sonra bir dünya görüşünden söz etmeye başlarız. Maddecilik bile biz de bir düşünce olmaktan pek öteye gidebilmiş değildir.” (Brecht, 1964, s. 69)

Brecht’e göre geleneksel kültürün krize girmesi sanat için bir fırsat niteliğindedir. (Lunn, s. 223) Dolayısıyla sanat eserinin bu fırsatı iyi değerlendirebilmesi somut olarak toplumu yönlendirebilmesiyle ölçülecektir. Günümüzde toplumsal yapının geldiği nokta ve özellikle de bilim tiyatroyu ciddi bir biçimde etkilemektedir. Brecht’e göre bilimin tiyatro üzerindeki en önemli etkilerinden biri dolaysız bir anlatım gereksiniminin ortaya çıkmasıdır.

(Brecht, 1964, s. 25) Bilimin sanatı etkilemesi çok doğal bir durumdur. Ayrıca ikisinin insanların hayatını kolaylaştırmak gibi ortak bir yönleri de bulunmaktadır. (Brecht, 1964, s. 30)

Dışarıdan bakıldığında Brecht'in sanatı dolaysız, siyasal mesaj içerikli bir proleter sanattır. Adorno bu durumu Brecht'in en zayıf noktasının kaynağı olarak değerlendirmektedir. Somut, üretimci, eğlendirici, dolaysız ve siyasal yorum içeren Brecht'iye sanat Adorno'ya göre eserde bir kişisizleşmeye yol açmıştır. Burada kasıt eserlerdeki kişilerin karakter boyutunu geçememeleri toplumun belirli kesimlerini temsil eden tipler olarak yüzeysel bir boyutta kalmalarıdır. (Lunn, s. 421)

Değınılebılecek bir diğler nokta Brecht'in sanat anlayışının çizgisel olmayışındır. Vurgulamak istediğı sahneleri art arda getirdiğı kesintili bir montaj söz konusudur. Bu teknik "kübist montaj" olarak adlandırılmaktadır. Brecht çizgiselliğın seyirciyi sürüklediğı fikrini şü şekilde dile getirmektedir:

"Oyun, izleyicinin kendini bir ırmağı atarcasına öyküye atması ve oraya buraya sürüklenmesi için davet edilme olmadığına göre, olaylar, düğümler tek tek belli olacak biçimde birbirine bağlanmalıdır. Olaylar kendilerini fark ettirmeden izlememeli, izleyici kendi yargısıyla araya girebilmelidir. (Eğer temel bağlamların karanlıkta kalması önem taşıyorsa, o zaman bu olgu yeterince yabancılaştırılmalıdır) demek ki öykünün bölümleri, onlara kendi yapıları oyun içerisinde küçük oyuncaklar gibi kazandırılarak ve dikkatle karşı karşıya getirilmelidir." (Brecht, 1964, s. 63)

"Bu oynama biçimi, toplumsal itici güçleri düşüncelerden dışlayarak, ya da yerlerine başkalarını koyarak değış yerindeyse, yapımızda sürekli bir kurgusal montajlar gerçekleştirmek zorundadır; bu yöntem aracılığı ile güncel bir davranış, biraz doğal dışı olur, böylece güncel itici güçler de kendi doğallıklarını yitirirler ve işlenebilir konuma gelirler." (Brecht, 1964, s. 44)

Adorno ise bu tekniğın betimlenen ile izleyici arasındaki aurayı bozduğunu savunmaktadır.

Brecht'in Adorno ile ters düştüğü en önemli nokta gerçeklik boyutudur. Brecht'e göre de izleyicinin sanat eseriyle özdeşleşmesi sakıncalıdır ancak o bir adım öteye giderek

izlenenin bir kurmaca olduğunu izleyiciye sürekli telkin etmeyi seçmiştir. Ona göre tiyatro temsil edilmeyen, yorumlanan bir dramatik gerçeklik kurmalıdır. Nesnelere dünyasını kurmak ya da yeniden düzenlemek için de bilişsel bir faaliyet kullanılmalıdır. Bir başka deyişle seyircinin eserden alacağı şeyin gerçeklik düzlemi ile hiçbir alakası yoktur. Seyirci izlediklerinin gerçek olmadığını bilmelidir. Bu nedenle oyuncu canlandırdığı kişiye dönüşmemeli, o karakteri sadece canlandırmalıdır (Brecht, 1964, s. 48) Pek çok Brechtîyen oyunda oyuncuların “gibi yapanlar” olarak söz edildiği görülmektedir. Önemli olan karakterin yerine geçmek değil ona karşıdan bakabilmektir. Bu gerçekliği yıkmaya anlayışı öyle bir boyuta gelmiştir ki; Brecht, oyuncunun oyunun sonunu bildiğini saklamasını dahi yanlış bulmaktadır. Çünkü oyuncu sonunda olacak her şeyi bilen, mesafeli, dolayısıyla da son derece rahat bir tavır sergilemelidir. Oyuncunun canlandıracağı karaktere hakim olmasının önemli bir ölçütü, o karakterin ve oyundaki diğer karakterlerin anlatımlarını eleştirel bir gözle izleyebilmesidir. Oyuncu ancak bu şekilde rolüne egemen olur (Brecht, 1964, s. 57) Bu görüşten “yabancılaştırma” kavramı doğmaktadır.

Yabancılaştırma, bir tiyatro eserinin olmazsa olmazıdır çünkü artık gelinen nokta izleyicinin tam anlamıyla doğru olarak özdeşleşmesini zaten imkansız kılmaktadır. Dolayısıyla verilmek istenen mesajın Aristocu bir anlayışla mimetik olarak ya da katharsis yoluyla arındırarak iletilmesi imkansızdır. Bu açığın ise dil yoluyla kapatılması gerekmektedir (Brecht, 1964, s. 24) Brecht yabancılaşmayı şu şekilde betimlemektedir:

“Yabancılaştırılmış betimleme, konunun anlaşılmasını olanaklı kılan ama aynı zamanda da ona yabancıymış görünümünü veren betimlemedir. (Brecht, 1964, s. 45)

Brecht antik çağda ve orta çağda kullanılan maskeler, hayvan figürleri ve müzik gibi yabancılaştırma unsurlarının işlevini de kabul etmektedir ancak bu tür bir yabancılaştırmanın izleyicide bir hipnoz etkisi oluşturma tehlikesinin de altını çizmektedir. Yabancılaştırma materyalist diyalektiğin işlevsel kılacağından son derece bilimsel bir yaklaşım olarak görülmektedir, yani özdeşleşme bir bakıma bilimsel olmaktan çok uzak sayılabilir. (Brecht, 1964, ss. 45-47)

Brecht'in genel olarak sanatla daha belirgin biçimde tiyatroyla ilgili en önemli görüşlerinden bir diğeri tiyatronun baskın işlevinin eğlendirme olması gereğidir. Ona göre tiyatro bir eğitim aracı değildir. Yazar tiyatroyu şöyle tanımlamaktadır:

“Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme aracılığıyla oluşturulmasıdır.” (Brecht, 1964, s. 19)

Burada sözü edilen eğlendirme işlevi bir özdeşleşme gerektirmemektedir. Alınan zevk betimlenen ve betimleme arasındaki bağın derecesine bağlı değildir. Dolayısıyla bir gerçeklik hissine gerek yoktur. Yazar tiyatronun eğlendirme işlevini sık sık vurgulamaktadır. Eğlenecek taraf ise üreten kesimdir.

“Bu kişilerin, sorunlarının çözümlenmesinden kaynaklanan bilgelikle ezilenlere duyulan acımanın yararlı bir biçimde dönüştürülebileceği öfkeyle, insani olana duyulan saygıyla, yani insandan yana olanla, kısacası üreticileri eğlendiren her şeyle eğlendirmeleri ön görülmüştür.” (Brecht, 1964, s. 33)

Vurgulanması gereken bir başka nokta Brecht'in dolaysız bir dil seçmesidir. O insanların şak diye “evet bu böyledir” demesi gerektiğini savunmaktadır. Bu yüzden karakterler dar bir alandan kaynaklanmalıdır. (Lunn, s. 114) Özetlemek gerekirse Brecht'in sanatının materyalist bir üretime dayalı, somut, faydacı, bilimsel deneyimi ön plana çıkaran, dolaysız, mesafeli, teknik ve kolektivist olduğu söylenebilir. Adorno'nun Brecht'e getirdiği eleştiriler ise tartışma konusudur. Bir sonrası kısımda Adorno'nun bu eleştirilerinin temelini oluşturan görüşleri ele alınacaktır.

1.3 Berliner Ensemble

Bu çalışmada, Brecht'in uyarlamaları incelenirken zaman zaman Berliner Ensemble'den söz edileceğinden kurumun kısa tarihçesini ve çalışma prensibini genel hatlarıyla vermek yerinde olacaktır.

Berliner Ensemble 1949 yılında Bertolt Brecht ve Helene Weigel tarafından kurulmuştur. Öncelikli kurulma amacı *Cesaret Ana*'yı sahneye koymak ve Brecht'in dramaturjik anlayışını somut şekilde örneklemektir. Kurum 1954'te bugünkü binasına, yani Theater Am Schiffbauerdam'a taşınmıştır. Bu binanın seçilmesi, daha önceleri 1928'de yazarın *Üç Kuruşluk Opera* adlı eserinin prömiyerine ev sahipliği yapması açısından önem taşımaktadır. Kurumda ilk oynanan oyunlar arasında *Kafkas Tebeşir Dairesi* ve Erich Engel ile sahneye koyduğu *Galileo'nun Hayatı* da bulunmaktadır. Yazarın öğrencileri olan Benno Besson, Egom Monk, Peter Palitzsch ve Manfred Wekwerth burada yazarın henüz sahnelenmemiş oyunlarını sahneye koyma imkanı bulmuştur. Böylece kurum aynı zamanda bir okul olma işlevini de taşımaya başlamıştır. Kurumun ilk üyeleri arasında sahne tasarımcısı Caspar Neher ve Karl Von Appen; besteci Paul Dessau ve Hanns Eisler; dramaturg Elisabeth Hauptmann sayılabilir. Brecht'in 1956'da ölümünden sonra Helene Weigel kurumun sanat yönetmeni olarak çalışmalarını yürütmeye devam etmiş, kurum mümkün olduğu kadar Brecht'in ilkelerine sadık kalmaya çalışmıştır. Manfred Karge ve Matthias Langhoff gibi genç yönetmenler *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*, *Coriolan* ve *Cesaret Ana* gibi oyunları sahneye koymuştur.

1970'te Ruth Berghaus'un sanat yönetmeni olarak göreve başlamasıyla kurum artistlik ve politik açıdan bazı değişikliklere uğramıştır. Bu dönemde Heiner Müller'in *Cement*'i başta olmak üzere yasaklanmış bazı oyunlar sahnelenmiştir. Kurumun yeni yazarlarla çalışmaya başlamasıyla Brecht tiyatrosunun tiyatro geleneği eleştirilmeye başlamıştır. Çünkü politik tiyatronun Berghaus'un daha deneysel olan tiyatro anlayışı ile bağdaştırılması mümkün olmamıştır. 1977'te Berghaus'un sanat yönetmeni olarak başa gelmesiyle kurumda yeni bir tiyatro anlayışı benimsenmiş, Volker Braun, Georg Seidel gibi yazarların eserlerinin sahneye konmasıyla repertuar genişlemiş ve resmi kısıtlamalardan korunmuştur.

1992'de yeni sanat yönetmeni Matthias Langhoff, Frithz Marquardt, Heiner Müller, Peter Palitzsch ve Peter Zadek kurumu devlet yönetiminden çıkarıp özelleştirmiş ve sadece

şehir yönetiminin desteğini kabul etmiştir. Bu dönemde Brecht-Müller-Shakespeare konseptinin takip edilmesiyle hatırı sayılır bir başarıya ulaşılmıştır.

30 Nisan 1999'da perdelerini kapayan tiyatro bu tarihten sonra yenilendiğinde bilinen Berliner Ensemble olma özelliğini yitirmiştir. Bu tarihten sonra tiyatronun daha çok kar getirecek şekilde yapılandırılmasına çalışılmış, bina sahipleriyle yaşanan çeşitli sorunlardan sonra 2000 yılında tiyatro tekrar açılmış ve yeni sahibi Brecht'in politik oyunlar üretme ilkesini takip edeceğini açıklamıştır. Ancak kurum Brecht'in gölgesinde kalmaktan çekindiğinden Berliner Ensemble adından çok tiyatronun eski ismi olan Theater Am Schiffbauerdamm'ı kullanmayı tercih etmiştir. Kurum hâlen Shakespeare Soneleri gibi klasikleri kendi bakış açısıyla sunmaktadır. (Berliner Ensemble resmi web sitesi, tarihçe, 2014)

2 BRECHT'İN SAVAŞ TEMALİ UYARLAMALARININ ESTETİK AÇIDAN İNCELENMESİ

2.1 Bertolt Brecht'in *Sophokles'in Antigone'si* Adlı Eseri Ve Önoyunu

Bertolt Brecht *Sofokles'in Antigonesi* adlı eserini 1947 yılında kaleme almıştır. Bilindiği gibi eser Friedrich Hölderlin'in 1803 yılındaki Almanca çevirisinden yola çıkılarak yazılmıştır. Brecht'in eserine verdiği isim de *Sophokles'in Antigone'sinin Hölderlin çevirisine dayanılarak sahneye uyarlanmış biçimi*'dir. Brecht, bu uyarlamasına bir de ön oyun eklemiştir. 1945 Almanya'sında geçen bu ön oyun "orijinal Antigone'nin atmosferine günümüze taşımayı amaçlamaktadır." (Cemal, 1993, s. 7)

2.1.1 Oyunların Özetleri

Bu çalışmada Brecht'in ve Sofokles'in olmak üzere iki *Antigone*'ye değinilecektir. Ancak Brecht'in *Antigone* uyarlaması öykü bakımından orijinal metinden ana hatlarıyla bir farklılık göstermediğinden tek bir özetin sunulması yerinde olacaktır. Brecht'in yazdığı ön oyunun özeti ise daha sonraki bölümlerde önem taşıyacağından ayrıca sunulacaktır.

2.1.1.1 *Antigone*'nin Orijinal Öyküsünün Özeti

Thebaili çift Oidipus ve İokaste'nin dört çocuğu vardır. Eteokles ve Polyneikes, Antigone ve İsmene. Oidipus babası Laious'un katili ve annesinin kocası olduğu gerçeğini öğrenince Laious ve İokaste kendilerini öldürürler. Taht Polyneikes ve Eteokles'e kalır. Ama

taht kavgası sırasında Polyneikes kardeşi tarafından sürgüne gönderilir ve babasından kalan mirası geri alabilmek için Argos'ta büyük bir ordu toplar. Amca Kreon'un küçük oğlu Megareus ana yurdunu kurtarmak için kendini kurban eder. Thebai kapıları kahramanca savunulur. Şehrin altı kapısında büyük zaferler elde edilir fakat yedinci kapıda kardeşler karşı karşıya gelir ve çatışmada birbirlerini öldürürler. Böylece tahta Oidipus'un akrabası olan Kreon geçer. Kreon'un ilk icraatı ölümler, özellikle de Eteokles'in cesedinin gömülmesi olur. Polyneikes'in cesedinin ise gömülmesini yasaklar. Ceset açıkta kalarak kurda kuşa yemi olur. Antigone kardeşinin diğer ölümler gibi gömülerek huzura ulaşmasını istemektedir. Bu nedenle cezasının ölüm olduğunu bile bile Polyneikes'in cesedinin üzerine toprak döker, yakalanır ve ölüm cezasına çarptırılır. Antigone'nin nişanlısı Kreon'un küçük oğludur. O Antigone'nin ölmesine razı gelemmez ve kendini öldürür. Onun cesedini gören annesi de kendini öldürür. Antigone ise kendini öldürerek yavaş yavaş ölmekten kurtulmuştur. (Selen, 2011, s. 5)

2.1.1.2 Brecht'in Ön Oyununun Özeti

Bertolt Brecht'in *Antigone*'ye yazdığı ön oyun 1945 Almanya'sında geçmektedir. İki kız kardeş eve döndüklerinde evin kapısını açık bulurlar. Erkek kardeşlerinin savaştan döndüğünü düşünürler ancak eve girdiklerinde kardeşlerinin ceketini almadan çıktığını görürler. Bu kez akıllarına kardeşlerinin savaştan kaçmış olabileceği fikri gelir ancak dışarıdan gelen bir sesle irkilirler. Kardeşleri askerler tarafından asılmıştır. Kız kardeşlerden biri aklımdan onu asılı olduğu yerden almayı geçirse de buna cesaret edemez. Kardeşlerinin cesedi kapının önünde sallanırken iki kardeş onun haşa yaşıyor olabileme ihtimaline rağmen eve gizlenmeyi tercih ederler.

2.1.2 Ana Oyun ve Ön Oyuna Genel Bir Bakış

Daha önce de değinildiği üzere *Antigone* gerek öyküsü gerek dramatik yapısındaki başarı nedeniyle pek çok kez yorumlanmıştır. Brecht'in klasikleşmiş eserleri yeniden yorumladığı da bilinmektedir. Brecht'in *Antigone*'si orijinal oyunu ana hatlarına sadık kalarak geliştirilmiş, eserin orijinalinin yazıldığı dönemle İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki Almanya'nın siyasi yapısıyla koşutluk oluşturan unsurlar ön plana alınmıştır. *Antigone*'nin

her uyarlanışında temeldeki çatışma farklı yorumlanmıştır. Brecht'in *Antigone*'sinde orijinal metindeki "iktidarın kötüye kullanılması ve iktidar karşısında insan" teması korunmuştur. Şiirsel dilin de özgür bir bakış açısıyla korunduğu görülmektedir. İleriki bölümlerde uyarlamanın orijinal metinden farklı yönleri daha ayrıntılı şekilde ele alınacaktır. Buradaki amaç, Brecht'in bu uyarlamasının kendi içindeki dengesinin ortaya konmasıdır.

Brecht'in ön oyunu ana oyundan zaman, mekan, karakterler ve öykü açısından ciddi biçimde farklılık göstermektedir. Örneğin olayın geçtiği zaman orijinal öykünün geçtiği zamandan yaklaşık iki bin yıl sonrasıdır. Mekan modern Almanya'dır, karakterler asil değildir, olay sarayda geçmez. Düz katmandaki çatışma ölen birinin gömülüp gömülmemesi üzerine kurulmamıştır. Oyunun sonunda kız kardeşler de bir cesaret gösterisi görülmez, dolayısıyla yasaları çiğneyen bir kadının cezalandırılması da söz konusu değildir. Bu farklılıklar çoğaltılabilir. Ancak Brecht'in ön oyunu ile ana oyun arasında temasal açıdan pek çok bağlantı bulunmaktadır. Örneğin savaşa katılmama ya da savaştan kaçma sorunu Brecht'in uyarlamasında orijinal metinden farklı olarak öne çıkmıştır. Ön ve ana oyunda Polyneikis'in kralın yanında savaşa katılmak istememesi ve kız kardeşlerin erkek kardeşlerinin savaştan kaçtığını düşünmeleri arasında paralellik vardır. Savaştan kaçmak Brecht'in uyarlamasının her kısmında insani bir tavır olarak görülmektedir. Değinilebilecek bir diğer ortak tema, cesaret üzerine kuruludur. *Antigone*'nin kardeşini ölüm pahasına gömmeye kararının benzeri ön oyundaki kardeşlerde görülmez. Onlar için ceza caydırıcı olmuştur. Kardeşlerinin ev kapısının önünde asılı durduğunu bilmelerine rağmen somut bir kurtarma çabasına girmeden bir SS subayıyla karşılaşılır. İki oyunda da vahşetin çarpıcı bir şekilde vurgulandığı söylenebilir. Bu ortak tema da tüm bu temaları kapsayan savaş sorunsalı çevresinde yer almaktadır.

2.1.3 Bertolt Brecht'in *Antigone*'sinin Orijinal Metinden Farklı Yönleri

Bilindiği gibi *Antigone*'de de diğer Antik Yunan tiyatro oyunlarında olduğu gibi mitlere bağlılık ve Tanrı kültü söz konusudur. Ancak Sofokles'in oyunlarında ana öyküyü değiştirme yoluna giderek daha özgün bir tavır sergilediği de bilinmektedir. Genel olarak Oidipus mitinde *Antigone* ile ilgili olan kısım yeterince ayrıntılı olmadığından bu eserin defalarca yorumlanması ve öykünün mite ters düşmeyecek şekilde farklı versiyonlarının yazılması

mümkün olmuştur. Bu durum eserin evrensel bir boyut kazanmasına hizmet etmiştir. Ayşe Selen bu saptamayı şu şekilde dile getirir:

“Ayrıca *Antigone*’de mitos yazara her zamankinden daha az hizmet etmiştir. Hemen her şey yazarın kendi yaratusıdır ve böylece *Antigone* insanlık için unutulmayanlar arasındaki yerini almış olur.” (Selen, s. 6)

Brecht’in *Antigone*’si pek çok açıdan orijinal metinden farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıkları baskın temalar, Antigone ve Kreon karakterlerinin çizimi başlıkları altında incelemek mümkündür.

İki oyunun baskın temalarına bakıldığında, orijinal metinde ilahi adalet, devlet otoritesinin gereği, ahlak ve kader temalarının ön plana çıktığı görülmektedir. Antigone, bu metinde kardeşinin gömülmesini inançları doğrultusunda istemektedir. Bilindiği gibi Antik Yunan’da Tanrı kültü son derece önemlidir. Ölen bir düşman dahi olsa cenaze töreninin yapılması, ölüntü huzura erdirilmesi tanrılara karşı bir görevdir. Bu nedenle Antigone’nin kararı yerinde sayılabilir ancak bir diğer baskın tema olan devlet otoritesinin gereği göz önüne alındığında Antigone’den dirlik ve düzeni bozmamak için böyle bir harekete girmemesi beklenir. Orijinal metindeki çatışma ilahi adalet ile insan yapımı kurallar arasındadır, denebilir. Kader teması ise dikkati çeken bir diğer unsurdur. Oidipus’un çocuklarının bu şekilde aşağılanması hikayenin mite dayalı kısmına göre bir lanetin sonucudur. Dolayısıyla antik bir bakış açısıyla bakıldığında Antigone’nin kaderine boyun eğmesi bile beklenebilir.

İsmene’nin Antigone’ye yardım etmeyi reddetmesinin sebebi de atalarından gelen lanete inanması ve bu lanete yani kadere boyun eğmeyi onurlu bir davranış olarak görmesidir. Brecht’in çizdiği İsmene karakteri ise Antigone’nin yardım isteğini böyle bir karşı çıkışın kadınlara uygun olmadığı inancıyla geri çevirmektedir.

“Şunu da düşün: Kadınız biz

Ve kavga edemeyiz erkeklerle, çünkü

Güçlü değiliz yeterince, demek ki

boyun eğmeliyiz buna da, daha kötüsüne de." (Brecht, 1993, s. 19)

Burada ilgi çekici olan bir diğer nokta eserin birkaç yerinde kadınların aşağı düzeyde gösterilmesidir. Örneğin Kreon Haimon'a "tek değildir sürülecek tarla yeryüzünde (Brecht, 1993, s. 47) diyerek kadınları sadece neslin çoğalması için bir araç olarak göstermiştir. Bu bakış açısını Hitler'inkiyle paralellik gösterdiği söylenebilir.

Brecht'in yorumundaki baskın temalara gelindiğinde savaş temasının öne çıktığı görülmektedir. Bu yorumda Polyneikes'in ölüm sebebi savaştan kaçmasıdır. Dolayısıyla savaşın gereksizliği vurgulanmış olur. Bu uyarlamadaki iktidarın amacı toplumun dirlik ve düzenini sağlamak değildir. Antik Yunan'da önemli olan bireyin toplum düzenini bozmamasıdır. Brecht uyarlamasında ise Antigone'nin kardeşini gömme isteğinin sebebi ilahi bir görevi yerine getirmek değildir. O daha çok haklarını arayan bir konumdadır. Ayrıca Antigone'nin bir örnek teşkil etmesi için çizildiği de söylenebilir. Karakter bu durumu "bir örnektir belki olmak istediğim." (Brecht, 1993, s. 36) diyerek dile getirmektedir. Başka bir görüşe göre Brecht'in *Antigone* yorumunda Antigone'yle Kreon arasında bireysel bir husumet de söz konusudur. (Jones ve Vidal, s. 4)

Devletin zirvesinin çöküşünde kaba güç kullanmanın rolünün vurgulanması da Brecht'in versiyonuna ait bir özelliktir. Bu durum oyunda Kreon'un şehrin erkeklerini savaşa zorla göndermesiyle örneklendirilebilir. Antigone bu duruma şöyle tepki vermektedir:

"...yetiştirdi

Kardeşimizin kanına bulanmış Kreon, herkesi

Kırbaçla sürerek savaşa ve parçaladı Eteokles'i." (Brecht, 1993, s. 16)

Ayrıca Brecht yorumunda ortada Argos'a açılmış Kreon tarafından kazanıldığı iddia edilen ve kesinlikle savunma amaçlı olmayan bir savaş söz konusudur. Orijinal metinde ise Polyneikes ile Eteokles'in taht kavgasına girmeleri ana sorundur. Ancak Brecht'in versiyonunda Polyneikes savaşta kardeşinin öldüğünü gördükten sonra savaşı bırakır. Orijinal metinde

Brecht'in versiyonunda olduğu gibi bir savaşı reddetme durumu söz konusu değildir. Bununla birlikte haksız yere açılmış bir savaş da orijinal metinde görülmektedir.

Antigone karakterinin çizimi de iki metinde son derece farklıdır. Metnin orijinalinde Antigone'nin Kreon'a karşı çıkmasının nedeni, daha önce de değinildiği gibi aile onurunu ve bir bakıma halkının onurunu korumaktır. Antigone Kreon ile orijinal metindeki ilk karşılaşmasında ailesine karşı duyduğu sevgi, insanların cenaze hakkı ve tanrıların buyruklarının üstünlüğü üzerine konuşur. Brecht'in versiyonunda ise bu sahnede daha çok politik bir söylem göze çarpmaktadır. Konuşmanın ana temaları barış ve demokrasi, adalet ve iktidar üzerinde yoğunlaşır. (Brecht, 1993, s. 50) Brecht yorumunda ise Antigone iktidara karşı gelir. Bu nedenle Antigone'nin kendi haklarını arayan ayaklanmış halkı temsil ettiği söylenebilir. Bir başka deyişle Antigone'nin bir barış ve demokrasi temsilcisi olduğu, diktatörlüğe ve savaşçılığa karşı çıktığı söylenebilir. İki oyunda Antigone karakterinin gösterdikleri farklılıklardan bir diğeri Brecht'in Antigones'nin "savaş bir Tanrı buyruğudur ama önemli olan insan olsaydı keşke." Şeklindeki yorumudur. Orijinal Antigone Tanrısal buyruğu her zaman üstün görmektedir.

Kreon karakteri de iki versiyonunda oldukça farklı çizilmiştir. Orijinal metinde Kreon asıl olan devleti gereğince yönetebilmek için uyulması gereken yasaların bir uygulayıcısıdır. Kreon'un bu metindeki çatışması ilahi ve dünyevi yasalar arasındadır. Brecht'in versiyonunda ise Kreon son derece hırslı, megaloman ve neredeyse delidir. Savaş aleyhine döndüğünde teslim olmaksızın şehrin tamamen yıkıldığını görmeyi tercih eder. Halkın isyan etmemesi için onlara savaşın Thebai lehine sürdüğü yalanını söyler. Argos'a savaş açmasının nedeni de savunma ganimet toplamaktır. Kreon'un Polyneikes hakkındaki ceza kararı Brecht'in bakışıyla politik bir kibirden kaynaklanmaktadır. Orijinal metinde ise sadece Tanrısal kuralların uygulanması söz konusudur. Brecht'in Kreon'u halkın Antigone'den yana olduğunu bilmesine rağmen geri adım atmaz, halkın tercihlerini dikkate almaz. (Brecht, 1993, s. 50) Kreon'un bu yorumda insanlık dışı bir düşmanlık sergilediği, bu düşmanlığın sonunda kendi kendinin de düşmanı olmasına yol açtığı söylenebilir. Vidal ve Jones Kreon'un kendine bile canavarlaşmış bir oyun kişisi olduğunu savunmaktadır. (Vidal, s. 40) Bu yönleriyle Brecht'in Kreon'unu saldırgan ve diktatör bir karakter olduğu söylenebilir. Bu yönleriyle Kreon ile Hitler arasında tüm araştırmacılarca kabul edilen bir bağ kurulmuştur. Zaten oyunun Almanca metninde

haberciler Kreon'a "kralım" yerine "Mein Führer" şeklinde seslenmektedir. Brecht'in Kreonu'nun orijinal Kreon'dan bir diğer farkı ise, orijinal metinde Kreon'un Antigone'yi ölümle cezalandırma fikrinden kendiyile hesaplaşıp sağduyulu davranmaya karar vererek vazgeçmesidir. Brecht'in Kreon'unun vazgeçme sebebi ise bambaşkadır. O, yine bencilce düşünür, savaşın kaybedildiğini öğrenmiştir, son umut Antigone'nin nişanlısı olan Haimon'un bir ordu kurarak şehre doğru ilerleyen Argos ordusuna karşı çıkmasıdır. Tek kurtuluş umudu olan Haimon ise Antigone'nin peşinden gitmiştir. Kreon Antigone'yi sırf Haimon'u geri getirebilmek için affeder. Böylece Brecht Kreon'un tüm iyi unsurlardan yoksun bırakarak onu güç sarhoşu, vulgar bir "deli"ye dönüştürmüştür.

Brecht'in karakter çizimiyle ilgili yaptığı bir diğer değişiklik karakterlerin kendi kaderlerini belirlemesidir. Orijinal metinde Antik Yunan geleneğine hakim olan kader inancı Brecht'in *Antigone*'sinde yerini özgür iradeye bırakmıştır. Herhangi bir ilahi etki oyunda yer almamaktadır.

Teknik olarak bakıldığında Brecht'in oyunun şiirselliğini dil düzleminde korumaya çalıştığı görülmektedir. Ayrıca eserin dönem ve mekanlarını olduğu gibi bırakarak metnin orijinaline sadık kaldığı da görülmektedir. Brecht'in amacının bambaşka bir *Antigone* yazmak değil, Sofokles'in *Antigone*'sinin kendi dönemine uyarlamak olduğu, eserine verdiği addan da anlaşılmaktadır. Bilindiği üzere eserin asıl adı *Sophokles'in Antigone'sinin Hölderlin Çeviristine Dayanılarak Sahneye Uyarlanmış Biçimi*'dir. Ancak Brecht'in oyununun Sofoklesin'ki gibi ahlak teması çerçevesinde değil toplumsal bir çerçevede ilerlediği açıkça görülmektedir.

2.1.4 Frankfurt Okulu'nun Estetik Anlayışı Işığında Brecht'in *Antigone*'si

Bundan önceki kısımlarda öncelikle Brecht'in *Antigone*'si kendi içinde oluşturduğu atmosfer ve tutarlılık açısından incelenmiş, orijinal metine göre farklı yönleri ele alınarak detaylı bir şekilde tanıtılmıştır. Daha sonra eserin incelenmesinde bir araç olarak kullanılacak Frankfurt Okulu'nun sanat anlayışı ve estetik teorisi, okulun ortaya attığı temel görüşler ve eleştirel teori açısından irdelenmiştir. Bu incelemeler ışığında Bertolt Brecht'in *Antigone*'sinin Frankfurt Okulu'nun sanat anlayışında temel farklılıkları oluşturan bazı parametreler üzerinden değerlendirilmesi doğru olacaktır. Bu parametreler, eserin toplumcu ya da bireyci, dil bakımından dolaysız ya da hermetik, faydacı ya da öznelci, soyut ya da somut, proleter ya da seçkinci, politik ya da apolitik olmasını temel alacaktır. Ayrıca eserdeki gerçeklik düzeyine de değinilmesi gerekmektedir.

2.1.4.1 Frankfurt Okulu'nun Avangartçı Estetik Kriterlerine Göre Brecht'in *Antigone*'sinin Temel Özellikleri

Bir sanat eserinin dilinin zor anlaşılır olması gerektiği var sayılırsa Brecht'in *Antigone*'sinin bu ölçüte kesinlikle uymadığı açıktır. Eser son derece yalın bir şekilde yazılmıştır dahası eserde verilmek istenen mesajlar da son derece dolaysız biçimde sunulmaktadır. Eserde ironik ya da metaforik bir anlatıma dahi rastlanmamaktadır. Bununla birlikte şiirselliğin söz oyunları ve cümle kuruluşları gibi temel düzlemde sağlandığı görülmektedir. Estetik açıdan ritmin korunmasını yazarın bu eserin bir çevirisinden yararlanmasına dayandırılması mümkündür. İleri bölümlerde görüleceği üzere Brecht, estetik gereksinimleri eserin orijinal metnini bu düzlemde koruyarak gidermesi onun uyarılma yönteminin bir parçası sayılabilir. Eserde gerçekliğin izleyenin özdeşleşmesini engelleyecek şekilde kurulması Frankfurt Okulu'nun genel sanat anlayışına uygundur. Ancak gerçekliğin yabancılaşma unsuruyla bozulması okulun avangartçı kesimi açısından sanat eserinin aurasını bozduğu gerekçesiyle reddedilecektir. Eserde izleyicinin kendini içinde bulacağı bir gerçeklik bulunmamaktadır. Dolayısıyla karakterler de gerçek hayattaki gibi derinlikli biçimde kurulmamış, temsili tipler düzeyinde kalmıştır. İçerik açısından eserin politik ve toplumsal bir

düzlemde olduğu son derece açıktır. Kreon vasıtasıyla iktidar ve savaş kavramları oyunun hemen her yerinde sorgulanmaktadır. Ayrıca eserde pek çok politik fikre ve mesaja yer verilmiştir. Bu nedenle eserde avangartçı sanatın beklentisini karşılayacak bir öznelik, özerk bir kendini var etme durumu söz konusu değildir. Eserin sadece aura için izlenemeyeceği açıktır ancak Adorno'nun Brecht'i eleştirdiği "eğlendirici" sanat yapma durumunu destekleyen bir unsura bu eserde rastlanmamaktadır. Bununla birlikte eserin bir üst sanat ürünü olmadığı dolayısıyla tüketilebilir ve bu açıdan "eğlencelik" olduğu söylenebilir.

Oyun, hedef aldığı kitle açısından değerlendirildiğinde, proleter unsurların seçkin unsurlardan baskın olduğu net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Özellikle ön oyunda kız kardeşlerin iş ve emek gibi konulara değinmesi dilin dolaysızlığı ve oyunda genel olarak hakim söylem seçkin olmaktan uzaktır. Kullanılan dil, konunun işleniş biçimi ve verilen mesajlar da bu durumu desteklemektedir.

Avangart sanatın soyut sanattan yana görüşüyle bu esere bakıldığında eserde ciddi bir estetik boşluk görülecektir. Onur, ölüm gibi soyut temalar dahi son derece anlaşılır ve somut bir düzlemde işlendiğinden eserin yoruma açık bir yanı da kalmamıştır. Ayrıca konu son derece toplumsal bir açıdan değerlendirilmiştir. Adorno'nun Brecht'e yönelttiği "vulgar" ve "faydacı" olma durumu ise eserin eleştirel yönünün ağırlıklı olmasından dolayı bir bakıma doğrulanabilir ancak bu konu son derece hassas ve yoruma açıktır. Eserin tüm bu kriterlerle gösterdiği uyum ya da çelişkinin estetik açıdan bir kayba uğramasına yol açıp açmayacağı sonuç bölümünde daha öznel bir bakış açısıyla değerlendirilecektir.

2.1.4.2 Brecht'in Antigonisi'nin Brecht Estetiği Kriterlerine Göre İncelenmesi

Daha önce de belirtildiği üzere, Brecht'in *Antigone* uyarlamasına Frankfurt Okulu'nun avangartçı bakışı ile yaklaşıldığında eserin Adorno ve takipçilerinin Brecht'e yönlendirdiği eleştirilerin temel kriterlerine bazı noktalarda uyduğu görülmektedir. Ancak çalışmanın bir uyarlama olması bazı açılardan yazarın ana metinde kendi yazdığı ön oyun kadar özgür olamamasına da yol açmıştır. Bu bölümde yapının gerçeklik düzeyi, politiklik, faydacılık ve yönlendiricilik açılarından nasıl yorumlandığına odaklanılacaktır.

İlk olarak değinilebilecek unsur eserin gerçeklik düzeyinin yabancılaştırma unsurlarıyla düşürülmüş olmasıdır. Ana oyunun genelinde ve ön oyunda karakterler seyirciye seslenmektedir.

“Ve böylece kaldık yerimizde, kapadık gözlerimizi,

Görmedik dışarıda olup bitenleri.

Ama yemek yemeyi de kestik ve bakmadık

Artık birbirimize kalktık...” (Brecht, 1993, s. 12)

Ayrıca karakterlerin olacakları önceden bildikleri de görülmektedir.

“Ve biz öyle dururken daha orada,

Bir ses geldi kanımızı donduran, kulağımıza.

Dışarıdan bir bağırtı duyulur. (Brecht, 1993, s. 13)

Burada görüldüğü gibi kız kardeşlerden biri sesin duyulmasından önce sesi duyduğundan söz etmektedir. Bu da Brecht’in daha önce değinilen oyuncunun oyuna mesafeli olması durumunun bir göstergesidir.

Eserin incelenmesinde kriter olarak alınacak bir diğer unsur, eserdeki siyasallıktır. Eserin pek çok yerinde Brecht’in politik görüşlerinin açığa vurulduğu görülmektedir. Bu durumun bir örneği aşağıda verilmiştir:

“Siz, iktidar sahipleri, hep tehdit edersiniz

Kent düşecek diye, bölünmüşlük yüzünden

Yabancılara yem olacak

Boyun eğeriz bunu duyunca, size yeni kurbanlar sunarak

Ama yine de yem olur zayıflayan kent yabancılara. (Brecht, 1993, s.40)

Burada Antigone Kreon'la iktidarın halk üzerinde etki alanı oluşturma biçiminin yanlışlığı üzerine konuşmaktadır. Bir başka kısımda Brecht silahlanmayla ilgili karşı çıktığı görüşlerini Kreon vasıtasıyla belirtmektedir.

"...ama ancak silahlarımızın gücüdür
Onları buyruğum altında birlikte ve birbirlerinden
Ayrı tutan" (Brecht, 1993, s. 51)

Görüldüğü gibi Kreon burada, halkı buyruğu altına almanın tek yolunun silahlanma olarak belirlemektedir. İlgi çekici bir diğer konu silahlanmanın aynı zamanda halkın isyan etmesini de engelleyeceğinin düşünülmesidir.

Bu başlık altında değinilebilecek bir diğer örnek Yaşlılar'ın Brecht'in savaşı lanetleyen görüşüne aracılık etmesidir.

"... Sevinç çığlıklarıdır
Bacchus'un attığı, tenleri farklı ırkları
Bile bir araya getirdiğinde, ama kalkışmaz dünyayı
Zorbalıkla yıkmaya, daha başlangıçtan büyük
Uzlaşmalardan yanadır. Tanrısal güzelliği, savaşçı
Olmamasından kaynaklanmaktadır. (Brecht, 1993, s. 59)

Buradan anlaşılacağı gibi bilge kişiler savaşçı olmamanın tanrısal bir güzellik getireceğini düşünmekte ve bir bakıma Kreon'un yaptığının yanlış olduğunu savunmaktadır. Onun karşısına olumlu bir örneklerle çıkmaları Kreon'un fikrini değiştirmeye yetmez. Eserde savaşın tekrar tekrar lanetlendiği görülmektedir. Bu durumun bir diğer örneği, kahin Teiresias'ın Kreon'a onca kanın dökülmesine yol açmak için hiçbir nedeninin olmadığını söylemesidir.

"...Hiçbir
Nedenin yok yaptıklarını yapman için.

Kötü yönetim ister hep fazlasın, bulamaksızın.” (Brecht, 1993, s. 72)

Eserde iktidarın eleştirildiği bir diğer nokta Antigone’yle Kreon’un konuşması sırasında Antigone’nin bölücülükle suçlanmasına verdiği yanıtıdır:

“Sen, birlikten söz eden, yalnızca

Bölümmeyle beslemektesin iktidarını. (Brecht, 1993, s. 39)

Antigone ayrıca Kreon’un aldığı savaş kararının da son derece öznel olduğunu belirtmektedir:

“Kreon: Yani savaş yok mu demek istiyorsun?

Antigone: Var, ama senin savaşın.

Kreon: Ülke uğruna değil mi?

Antigone: Yabancı bir vatan uğruna. Yetinemedin

Kendi kentinde kardeşlerini yönetmekle (Brecht, 1993, s. 38)

Eserde iktidarın temel hatalarından birinin de halkı dinlememek olduğu defalarca vurgulanmıştır. Bunun bir örneği Haimon’un babasına halkı dinlemesi gerektiğini söylemesidir. Haberciye göre savaş orduda Polyneikes taraftarlarının onun öldürülmesine verdikleri tepki nedeniyle kaybedilmektedir. Genel olarak bakıldığında Brecht’in kurduğu ana çatışmanın iki yönetim biçimi arasında odaklandığı söylenebilir. Bu yönetim biçimleri hiç şüphesiz demokrasi ve diktatörlüktür (Vidal, s. 42)

Frankfurt Okulu’nun avangartçı sanat anlayışının bir sanat eserini değerlendirme kriterlerinden bir diğeri, daha önce de değinildiği gibi eserin seçkinci ya da proleter oluşudur. Eserin ön oyununda kız kardeşlerin sığınaktan evlerine döndükleri yoğun bir savaş ortamında dahi sabah işe gitmek için hazırlanmaları oyunun proleter yanının bir örneğidir. Kız kardeşler evdeki yemek üzerindeki haklarını bile çalışırken harcadıkları güce göre belirlemektedir. Bu durumun örneği aşağıda verilmiştir:

“İKİNCİ KARDEŞ: Sen daha çok ye, canını
çıkarıyorlar fabrikada.

BİRİNCİ KARDEŞ: Asıl senin canın çıkmakta.” (Brecht, 1993, s. 10)

Ana oyunda ise vatanın ne olduğuyula ilgili konuşmalar sırasında insanın çalıştığı yerin vatan olup olmayacağı tartışılmaktadır. (Brecht, 1993, s. 41) Ayrıca eserde hizmetçi uşak gibi farklı saray çalışanlarının adları da geçmektedir. İlk sahnede ise İsmene'nin üzerinde önlük olduğu belirtilmektedir. Başka hiçbir oyun kişinin üzerindeki kıyafet hakkında bilgi verilmemiştir. Ancak İsmene işçi sınıfına da mensup değildir. Dolayısıyla bu önlüğün karakterle uyumsuz bir öğe olduğu söylenebilir. Bununla birlikte seçkin karakterler Antigone, Kreon, İsmene, Haimon ciddi bir şekilde sınanmakta ve trajediye sürüklenmektedir.

Bir diğer değerlendirme ölçütü ise karakterlerin derinliği ile alakalıdır. Eserde karakterlerin genel olarak toplumda bazı kesimleri temsil eden tipler olduğu söylenebilir. Kreon zalim bir iktidarı, Antigone başkaldıran ve haklarını arayan halkı temsil etmektedir. Adorno'nun kişisizleşme olarak değerlendirdiği bu durumun en çarpıcı örneği ön oyunda oyun kişilerinin adlarının dahi olmamasıdır. Onlardan sadece birinci ve ikinci kız kardeş olarak söz edilmektedir. Ayrıca karakterlerin ya tamamen iyi ya da tamamen kötü olmaları onları gerçeklikten uzaklaştırmaktadır.

Adorno'nun sanatta soyut, öznel, hermetik ve kendini var eden bir tutum arayışı içinde olduğu bilinmektedir. Brecht'in *Antigone*'sinde baskın şekilde topluma ışık tutma isteği görülmektedir. Kreon karakterinin Hitler'le pek çok açıdan paralellik göstermesi ve onun vasıtasıyla Hitler'in eleştirilmesi de oyunda belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu noktadan itibaren oyunun burada örneklerle ele alınan ve eserin geneline hakim kriterlerin durumu değerlendirilecektir.

2.2 Brecht'in *Coriolanus* Adlı Uyarlaması

Brecht'in *Coriolanus* uyarlaması *Antigone*'den farklı olarak pek çok akademik çalışmaya konu olmuştur. Bu çalışmada yazarın Shakespeare uyarlamaları arasından bu eserin seçilme sebebi, yazarın uyarlama sürecini son derece sistematik şekilde iletmiş olması ve

çalışması ile ilgili fikirlerini açıkça beyan etmesidir. Ayrıca eser, savaş teması üzerine kurulu olduğundan Brecht'in komutanlar ve dönemin baskın rejimi olan faşizm ile ilişkilendirmesine bir örnek teşkil etmesi de ilgi çekicidir. Oyun 1951-1952 yılları arasında kaleme alınmış ancak yazarın sağlığında oynanmamış, 1964'de Berliner Ensemble tarafından sahneye konmuştur. Oyunun bu sahnelenişinde yazarın dramaturji ve senografisine sağdık kalınmıştır. Ancak yönetmenlerin Brecht'in eksik bıraktığı savaş sahnelerini yorumlamak konusunda yazara ters düşen bazı kararlar aldıkları da bilinmektedir. Bu konuya daha sonraki kısımda daha detaylı olarak değinilecektir.

Coriolanus'u araştırmaya değer kılan bir nokta da eserin bir rivayete göre İkinci Dünya Savaşı sonrasında yasaklanmış olmasıdır. Nazi ideolojisi ile örtüşen çok fazla yarı olduğu gerekçesiyle Amerikan görevliler tarafından yasaklanan oyunun faşist görüşle tabana tabana zıt düşen Brecht tarafından yeniden yorumlanması oldukça ilgi çekicidir. Eser, 3. Reich döneminde Alman eğitim sisteminde önemli bir yer tutmuş, özellikle NAZİ yönetimi sırasında pek çok kez sahneye konmuştur. Bunun nedeni Hitlerin kendini Almanya'nın *Coriolanus*'u olarak nitelendirmesi ve ülkesinin durumunu öykünün konu aldığı Roma dönemine benzetmesidir. Hitler'e göre Almanya o dönemde bozulmuş bir demokrasiden kurtarılmaya çalışılmaktadır, bir başka deyişle diktatörlük demokrasinin başaramadığı ilerlemeyi sağlayacak güçtedir. (Symington, s. 160) Eserin sonunda ünlü komutanın ölümüne rağmen kazanan taraf olarak görülmesi, oyunun Hitler dönemiyle özdeşleştirilmesine yol açmıştır. (Engler, s. 179-186) Bir başka rivayete göre ise, eserin yasaklanmasına kanıt olarak gösterilen belgenin yazılmış olduğu ancak yasağın uygulanmaya konmadığı yönündedir. Günümüzde bu konuyla ilgili tartışmalar hala sürmektedir. (Engler, s. 182) Her iki durumda, Brecht'in esasen bir savaş kahramanını anlatan bu oyunu yeniden yazmaya uygun bulmasıdır.

Brecht'in Shakespeare oyunlarını uyarlama merakının çok daha önceki yıllara dayandığı bilinmektedir. Yazar, 1929'da *Macbeth* ve *Hamlet*'i radyo oyunu olarak uyarlamıştır. 1939 yılında ise yine *Hamlet*, *Macbeth* ve *Romeo ve Juliet*'e ara oyunlar yazmıştır. *Coriolanus* uyarlamasının farkı bir ara oyun ve ön oyun olmaksızın bir Shakespeare oyununun Brecht estetiği ile sahneye konmasıdır. Gençlik yıllarında ünlü İngiliz yazarı öven Brecht'in daha sonraları onu eleştirdiği bilinmektedir. Bu eleştirinin temelinde Shakespeare'in karakterlerini çok ön plana çıkarması ve kahramanlar yaratması

yatar. Bir sonraki bölümde Brecht'in karakterlerin rollerine nasıl mesafeli kalabilecekleri üzerine çalışması ve oyunda yaptığı değişiklikler özetlenecektir. Her iki yazarın kendi dönemlerinde politik kimlik taşıdıkları ve yüzlerini halka döndükleri bir gerçektir. Dolayısıyla evrensel konuları işlemek açısından benzerlik taşıdıkları söylenebilir. Ancak Brecht'in Marksist geleneğe tabi olması onun bu evrensel temalara yaklaşım biçimini değiştirmiştir. O, ilerleyen yaşlarında Shakespeare'in oyun yazarlarını değil, karakterleri yorumlama şeklini eleştirerek aynı oyunları Marksist geleneğin süzgecinden geçirip sahnelemeyi seçmiştir.

Çalışmanın daha sağlıklı olması açısından önce öykünün kısa bir özetinin sunulması daha sonra eserin sahnelenişindeki farklılıklara değinilmesi, estetik değerlendirmenin temellerinin daha sağlam oturtulmasını sağlayacaktır.

2.2.1 Öykünün Özeti

Oyun açıldığında, Roma son Roma Krallığı kralı olan Lucius Tarquinius Süperbus'u görevinden atmış ve Roma Cumhuriyeti olarak yönetilmeye başlanmıştır. Aşağı sınıflardan olan vatandaşlar depolarda saklanmış olan zahireyi almaya izin verilmediği için isyan halindedir. Bu zahirenin kullanma hakkının kendilerinden alınmasından, çok iyi bir general ve Marcia sülalesi mensubu olan Caius Martius' u sorumlu tutmakta ve ona karşı şahsi düşmanlıklarını ifade etmektedirler. Martius, Menenius Agrippa ile isyancıların karşısına çıkar. Menenius isyancıları yatıştırmaya çalışır. Fakat Martius pleb sınıfından isyancılara açıkça aleyhtardır. Martius pleb sınıfından kişilerin, cumhuriyet için askerlik yapmadıklarını ve askerlik tecrübeleri olmadığı için de onların stoklanmış zahire üzerinde hiçbir hakları bulunmadığını savunur. Yüksek idareci olan tribünler Brütüs ve Sicinius, açıkça ilan etmemekle beraber, Martius'un bu fikirlerine katılmamaktadır. Martius bir Roma düşmanı olan Volski ordusunun gelmekte olduğu haberi gelince Roma'dan ayrılır.

Volski ordusunun komutanı, Tullus Aufidius, Martius'a karşı birkaç defa savaşmıştır ve aralarında kişisel bir husumet bulunmaktadır. Roma ordusu Cominius komutası altındadır ve Martius komutan yardımcısıdır. Cominius, ordusunun büyük bir kısmını Aufidius'un ordusu ile karşılaşmaya götürür. Martius ise kalan askerlerle bir Volski şehri olan Corioles'i kuşatır. Corioles kuşatması önce başarısızdır; ama sonunda Martius şehrin kapılarını zorlayıp açtırır

ve Romalılar bu şehri ele geçirirler. Bu kuşatmadan sonra Martius Cominius'un ordusuna katılıp asıl Volski ordusuyla savaşmaya başlar. Marcius ve Aufidius teke tek bir çarpışmaya girerler ve Aufidius'un askerleri onu sürükleyip çarpışmadan ayırıcaya kadar teke tek çarpışma devam eder.

Caius Martius'un bu üstün başarıları Romalı komutanı Cominius tarafından takdir edilir ve Martius'a bir kahraman ünvanı olan "Coriolanus" lakabı verilir. Roma'ya dönünce Coriolanus'un annesi, oğlundan Konsüllüğe adaylığını koymasını ister. Coriolanus buna önce taraftar değildir, ama annesini kıramaz. Roma Senatosu üyeleri onu desteklemektedir. Alt sınıf halkın da onu desteklediği düşünülmektedir. Fakat Brutus ve Sicinius Coriolanus'a komplolar kurarlar ve onun konsül olması aleyhinde yeni bir ayaklanmaya ön ayak olurlar. Coriolanus bu açık muhalefete çok sinirlenir ve halk idaresi olan demokrasi kavramına aleyhtar olduğunu açıkça ortaya koyar. Alt sınıf pleblerin üst sınıf olan Patricius'lar gücüne karşı gelmesine izin vermenin "Kartallara hücum edip onları gagalamaya çalışan kargalara hak sağlamak" olduğunu iddia eder. İki tribün bunun üzerine Coriolanus'u itham ederek, sözlerinin Roma Cumhuriyeti'ne ve onun hukukuna ihanet olduğunu iddia ederek onun sürgüne gönderilmesini önerir.

Roma'dan sürgüne gönderilen Coriolanus Volski'lerin başkentine giderek orada Aufidius'la görüşür. Kendine Volski ordusu komutanlığı verilmesi durumunda Roma'ya karşı bir galibiyet sağlayabileceğine onları inandırır. Volski idarecileri Coriolanus'un isteklerini kabul ederek Roma'ya karşı bir hücum için Coriolanus emrine Volski ordusunu verirler.

Bunun üzerine Romalılar paniğe kapılır. Menenius ve sonra Cominius'u Coriolanus'a göndererek ondan Roma'dan kaçma hevesinden vazgeçmesini isterler ama Coriolanus'u ikna edemezler. Sonunda yanında Coriolanus'un karısı, çocuğu ve bir diğer Romalı kadınla birlikte Coriolanus'un annesi Volumnia'yı oğlu ile görüşmeye yollarlar. Annesi oğlu Coriolanus'u Romayı zapt edip talan etme fikrinden vazgeçirir. Coriolanus bunun yerine Romalılar ve Volski'liler arasında bir barış anlaşması imzalar. Coriolanus bundan sonra Volski başkentine döner. Volskililer bu durumdan hiç memnun olmamışlardır. Aufidius tarafından organize edilen bir suikastçı timi kendilerine ihanet ettiğini düşündükleri Coriolanus'u öldürür.

2.2.2 Brecht'in *Coriolanus*'una Genel Bir Bakış

Bertolt Brecht *Coriolanus*'u "*Coriolan*" adıyla 1951-1952 yıllarında kaleme almış, daha önce de belirtildiği üzere eser ancak yazarın ölümünden sonra 1964'de Berliner Ensemble tarafından sahnelenmiştir. Eserin kaleme alındıktan hemen sonra sahnelenmemesinin sebebi dönemin siyasal şartlarının buna uygun olmamasıdır. Brecht oyununda bir yandan Shakespeare'nin dönemini ve metnini takip ederken diğer yandan öyküyü kendi içinde bulunduğu siyasal durumla özdeşleştirmiştir. Uyarlama böylece bir savaşçının trajedisinden çok çalışan, üreten proleter kesimin tiranlara karşı mücadelesini işler hale gelmiştir. Bu kısımlar Brecht'in oyuna eklediği ek metinlerle vurgulanmış, plebler ülkenin en büyük gücü ve umut kaynağı olarak sunulmuştur. Eserin yazıldığı dönemde Doğu Almanya'daki iç karışıklık yaklaşık on bin göstericinin sokaklara dökülmesine neden olmuş, Sovyetler Birliği bu gösterileri bastırıp "düzeni sağlamak" amacıyla tehditkar adımlar atmıştır. Brecht aynı dönemde yazdığı başka eserlerle de Sovyet baskısına karşı olduğunu açıkça ortaya koymuş, marksist geleneği desteklemesinin baskıcı Sovyet rejimini de destekleyeceği anlamına da gelmediğini savunmuştur. Onun bu oyunla yapmak istediği yalnızca proleteriyayı yüceltmektir. (Hedrick ve Reynold, s. 108)

Unutulmaması gereken bir nokta Shakespeare'in de öyküyü kendi döneminin sosyo politik durumuna göre yorumlamış olduğudur. *Coriolanus* hikayesinin kaynağı, araştırmacılara göre Plutark'ın *Lives of The Noble Grecians And Romans* adlı eseridir. Romalı tarihçi Titus Livius da öyküden *Ab Urbe Condita Libri* adlı eserinde söz etmiştir. Dolayısıyla Brecht ve Shakespeare'nin bu eseri kaleme aldıkları dönemlerin siyasal baskı ve kılık gibi bazı ortak yanları olduğu söylenebilir. (Nelson, e- makale)Çok açıktır ki; oyunun özellikle öyküsü dolayısıyla her türlü propaganda için kullanılabilir bir yapısı bulunmaktadır. Bu da Shakespeare, Hitler yönetimi ve Brecht'i ortak bir noktada buluşturmuştur.

2.2.3 Brecht'in *Coriolanus* Uyarlamasının Orijinal Metinden Farklı Yönleri

Brecht, eseri uyarlarken ana metin olarak Dorothea Tieck'in çevirisini kullanmıştır. Bu çevirinin satır ve ibarelerinin çoğu Brecht uyarlamasında korunmuştur. Ancak daha önce de belirtildiği gibi pek çok sahnede farklılıklar bulunmaktadır. Bu değişikliklerin nedeni kimi

zaman dramaturjiktir kimi zamansa eserin orijinal diline sadık kalmak adına yapılmıştır. Özetle nesir-nazım ritimlerinin korunması adına eserin orijinal metnine ve Tieck çevirisine bağlılığın korunduğu söylenebilir ancak uyarılama orijinalinden yaklaşık bin satır daha kısadır. Brecht, çıkardığı bölümleri anlamı yoğunlaştırarak özetlemiş, aralara bazı ek bölümler koymuştur. Böylece tamamen bağımsız bir ön ya da ara oyuna gereksinimin ortadan kalktığı söylenebilir.

Brecht, *Coriolanus* uyarlamasında Shakespeare'in metnindeki olayların çoğunu kullanmıştır. Fakat bunların tarihsel konumu farklıdır. Yapısal açıdan bakıldığında, oyunun orijinali gibi beş perde olduğu görülmektedir ancak perdeler arası bölünme yerleri farklıdır. Her perdede birkaç sahnenin aynı bırakıldığı ve bu sahnelere Şekspiryen bir havanın hakim olduğu görülmektedir. *Coriolanus* karakteri Brecht'in uyarlamasında büyük farklılıklar göstermektedir. Öncelikle, Brecht'in başkarakterinin trajedisi gurur teması çerçevesinde değil, kendinin vazgeçilmez olduğu yanılsaması etrafında kurulmuştur. Ayrıca yazar öykünün daha önceki versiyonlarında dikkati çeken bir unsuru ortadan kaldırmıştır. Bu unsur, *Coriolanus*'un çok asil ve sempatik olmasıdır. Bir başka değişle Brecht halka yakın olma isteğinden ötürü sıradan halkı aşağılayan bu karaktere olan mesafesini korumuştur. Daha ilk sahnede generalin ilgi odağı olmasını engellemiş, halkın ilgisini Menenius'un üzerinde toplamıştır. Ayrıca aynı sahnede (1-1) vatandaşların konuşmalarından anlaşılacağı gibi komutan halkın en büyük düşmanı olarak belirtilmiştir. Halk ihtiyaç duyduğu yiyeceğe erişmek için *Coriolanus*'u öldürmenin yeterli olduğunu düşünmektedir. *Coriolanus* Brecht uyarlamasında sahneye askerler eşliğinde girerek oyun boyunca koruyacağı saldırgan tavrını en baştan ortaya koyar. Ayrıca halkı küçümseyen tavrı yine en baştan ortaya konmuştur. Shakespeare'in metninde vatanseverliği vurgulanan karakter, Brecht'te bambaşka bir boyuta taşınmıştır. Psikolojik gerçekliği yoktur, yalnızca bir savaş makinesi olarak ve halkın küçümsendiğın somut bir göstergesi halinde işlenmiştir. Bu durumun karakterin inandırıcılığını kötü yönde etkilediği söylenebilir.

Son derece doğal olarak Brecht, plebleri daha sempatik hale getirmiş ve işçi sınıfını temsil edecek şekilde haklarını savunan, cesur ve zeki bir kalabalık olarak sunmuştur. *Coriolanus*'un konsüllük için oy istediği sahnede de plebler daha güçlü çizilmiş, komutanı konsül olarak istememelerinin temeli, komutanın savaş ganimeti olarak alınacak mısırı halka

dağıtmayı reddetmesi üzerine kurulmuştur. Bu durumda Coriolanus halka hak ettiğini vermeyen bir konuma sokulmuş ve plebler özgür iradelerini kullanarak ciddi sonuçlara ulaşabilecek kadar güçlü konuma getirilmiştir. Brecht ilk sahnede Birinci ve İkinci Vatandaş kişilerinin birini Çocuğu olan Adam, ya da “The Man” olarak değiştirmiştir. Bunun kalabalık içinden bazı karakterler yaratmak yönünde bir adım olduğu düşünülebilir, çünkü yazar karakter adının büyük harfle başlayacak şekilde yazılmasına özen göstermiştir. Berliner Ensemble oyunu sahneye koyarken bu adımı daha ileriye götürerek tribünlere pleblere isimler ve meslekler vererek onları herhangi biri olmaktan çıkarmıştır ancak bu müdahalenin yazarm yapmaya çalıştığından fazla ileriye gittiği söylenebilir.

Coriolanus’un Roma’ya karşı savaştığı bölümler de Brecht’in uyarlamasında değiştirilmiştir. Burada ilgi çekici olan, Brecht’in orijinal öykünün ana çatışması olan savaş yerine pleblerin özgürlüğü temasını öne çıkarmasıdır. Shakespeare’in savaş sahneleri (1.4-1.10), Brecht uyarlamasında birinci perdenin üçüncü sahnesinde birleştirilmek istenmiştir. Burada amaç koreografiyi büyük bir savaşı çağrıştıracak şekilde etkili kılmaktır, ancak provalara bırakılan bu sahne yazarm ölümü nedeniyle Berliner Ensemble tarafından çok farklı bir şekilde yorumlanmıştır. Brecht savaş sahneleri sırasında Marcus’un bir vatansever olarak gösterildiği kısımları oyundan çıkarmış ve bunu şu şekilde açıklamıştır:

“Marcus’un bir vatansever olarak gösterilmesi gerekir. Ancak onun için zaferlerle dolu bir savaş sahnesini iki dünya savaşı geçirmiş bir Almanya’ya sunmak oldukça zordur.” (Brecht, 2005, ss. 260-263)

Brecht, barışın sakinliğini işleyen sahnedeki bir diyalogu da kendi bakış açısının gerektirdiği bir şekilde yeniden yazmıştır. Bu sahnede Coriolanus ve Aufidius’un kendi savaş yeteneklerinden haz duyuşları gösterilmektedir. Göze çarpan bir diğer değişiklik, Coriolanus’un annesi ve karısının onun Roma’ya karşı savaşmaktan vazgeçirmek için ikna etmeye çalıştıkları sahnededir. İki kadın komutanı kendilerini öldürmekle tehdit ederler. Bu sahnenin güçlendirilmiş olması komutanın iradesini daha da zayıf gösterilmesini sağlamıştır, denebilir.

Daha önce belirtildiği gibi, metinde tek ve büyük bir savaş sahnesinden söz edilmekte ancak bu kısmın tam metni ve tam koreografisi bulunmamaktadır. Bunun nedeni Brecht'in bu sahneleri oyunu sahneye koyarken geliştirmek istemesidir. Ancak oyun onun sağlığında sahneye konulmadığından bu sahneleri yorumlamak Berliner Ensemble'nin yönetmenleri olan Manfred Wekwerth ve Joachim Tenschert'e kalmıştır. Ancak yazarın oyunda savaş temasını öp plana çıkarmak istememesi de bilinen bir gerçektir. Yönetmenler bu konuyla ilgili şunları söylemiştir:

"Prodüksiyonumuzun merkezine genellikle budanan savaş sahnelerini koyduk. Bu sahneleri, büyük savaş uzmanlarının birer eseri olarak gösteriyoruz. Barış zamanındaki davranışları bile onların savaşma hünnerlerinden türetiliyor, barış zamanında bile savaşma isteğine karşı çıkan her şeye karşı savaşıyorlar. Sahne, bir kahramanın, barış zamanında bile, bütün bir şehri tahrip etmeye kadar varan savaş yeteneklerini sergilemesi gereken savaşa ait bir gösteri alanıdır." (Cohn, s. 9)

Bu yorumun Brecht'in düşüncelerine tamamen sadık olmadığı savunulabilir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi, yazar eseri mümkün olduğu kadar halkın gücü üzerine kurmaya çalışmış, savaş koreografilerini daha sonraya bırakmıştır. Berliner Ensemble'nin savaş sahnelerini vurgulamaya yönelik kararının kalabalık ve etkileyici mizansenler oluşturma isteğine dayandığı söylenebilir. Yönetmenler özellikle kanlı Corioli Savaşı için döner sahne kullanarak etkiyi arttırmayı hedeflemiştir. Ayrıca oyunun sahnelenişinde Coriolanus'un itibarının Brecht uyarlamasının aksine iade edildiği de görülmektedir. Yine de orijinal metinden çok Brecht'in uyarlamasına sadık kaldığı söylenebilir. İki yönetmen 1971'de Londra'ya giderek eseri Old Vic'te sahneye koymuştur.

Daha önce de kısaca değinildiği gibi Brecht'in Coriolanus'u sunuş şekli de bazı farklılıklar göstermektedir. Bu noktadan itibaren eserdeki belli başlı değişiklikleri sahen sahne incelemek yerinde olacaktır. Bu uyarlamada, komutanın daha saldırgan şekilde çizildiği söylenebilir. Daha ilk sahnede Coriolanus sahneye Menenius'un sözlerini bölerek girer. Yanındaki silahlı adamlar da onun daha saldırgan görünmesini sağlamıştır. Aynı sahnede tribünlerle savaş ganimeti olan tahılların akıbeti tartışılmaktadır. Brecht bu meseleyi

Shakespeare'deki gibi önceki bir zamanda yaşanmış olarak değil tam da ilk sahnenin başlangıcıyla yaşanan güncel bir mesele olarak sunmuştur. Böylece pleblerin Coriolanus'u konsül olarak seçmemeleri ambarlardaki tahılların halkla paylaşılmaması gibi gerçekçi bir nedene bağlanmıştır. Patrisyanlar da böylelikle halkın fikrini değiştirip onları komutana karşı kıskırtan konumlarından sıyrılıp düpedüz Roma'ya ihanet eden bir kesim olarak verilmiştir. Roma ile olan savaş sırasında şehri hiçbir şey yapmadan teslim ettikleri ve sığınaklarına çekildikleri suçlaması da yazarın üst sosyal sınıfa bakış açısının bir yansımasıdır.

İkinci sahnenin Shakespeare'in üçüncü sahnesiyle hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. Bu sahnede uyarlamanın temel bir özelliği kendini göstermektedir. Konuşmalar kısaltılmış, hatta yer yer tamamen silinmiştir. Ayrıca bazı mizansenlerde detayların önemli farkları işaret edecek şekilde değiştirildiği açıktır. Örneğin Volumnia ve Virgilia Marcius'un evinde dikiş dikerken alçak taburelerde oturmak yerine balkondan dışarı izlemekte ve marşlar eşliğinde şehirden ayrılan askerlerin gözlemlemektedir. Sahnelerin genelinde Volumnia'nın konuşmaları büyük ölçüde kısaltılmış, Valeria ile olan selamlaşmalar yalnızca "Küçük oğlunuz nasıl" cümlesine indirgenmiş, küçük Marcius'un bir kelebeği yakalayıp öldürmesi hikayesi sahneden tamamen çıkarılmıştır. Shakespeare'in ilk sahnenin sonunda yer verdiği gurur teması ise, Brecht uyarlamasında ikinci perdenin ilk sahnesine alınmıştır. Bu durum İngiliz yazarın daha detaylı olarak yer vermek istediği bazı insanı değerlerin Brecht'te en az seviyeye indirgenerek işlenmesinden kaynaklanmaktadır.

Yine ikinci perdenin ilk sahnesinde kendini gösteren başlıca farklılıklardan biri, Coriolanus'un yaralarını göstermesi gereğiyle alakalı kısmın kısaltılmış olmasıdır. Takip eden sahnelerde daha belirginleşecek olan bir eğilim bu noktadan itibaren kendini göstermeye başlamaktadır. Brecht annesinin Marcius hakkında söylediklerini kaleme alırken Shakespeare'in yaptığı gibi onun ismini kullanmaktansa "güçlü olan" ibaresini (satr 2428) kullanarak odağı Marcius'tan alıp güçlü olanların oluşturduğu bir sınıfa sabitlemiştir. Brecht'e göre Marcius gücün temsilcisi değil, yalnızca güçlü olanlardan biridir.

İkinci perdenin sonu ve üçüncü sahne boyunca göze çarpan en büyük değişiklik Brecht'in tribünler ve patrisyanlar arasındaki diyalogları kısaltması ve onların halkın nasıl yönlendirileceği konusundaki tartışmalarını ortadan kaldırmasıdır. Böylece halk kendi kararını kendi veren bir konuma getirilmiştir ancak Shakespeare'in bu konuşmaları sahnelerin

aralarındaki geçişi sağlamak için kullandığı düşünüldüğünde, sahneler arasında bazı kopuklukların meydana geldiği de göze çarpmaktadır. Bu sahnelerde oyunun genelinde görülen bir dil kullanımı da kendini daha çok belli etmektedir. Tribünlerin tüm konuşmaları tek ağızdan resmi bir dil hatta resmi bir belge olarak sunulmuştur. Oyunun genelinde konuşmaların resmi, düz yazı şeklinde ya da nazım halinde verilmesi de bilinçli olarak kullanılmıştır. Soylular aralarında nazım şeklinde konuşurken halk düz yazı şeklinde konuşur. Tribünler belirtildiği gibi resmi bir belge niteliğinde konuşmaktadır. İlgi çekici bir diğer nokta halkın soylularla iletişim kurmaya çalışırken nazım biçiminde konuşmasıdır.

İkinci sahnenin sonundan itibaren dikkati çeken bir diğer nokta yazarın adeta kolaj yaparcasına Shakespeare'in farklı sahnelerini kaynak olarak kullanmasıdır. Ancak estetik açıdan bakıldığında Shakespeare'in uzun diyaloglarının karakterlerin ve sosyopolitik durumun derinliğini aktaran kısımlarının kısaltılması eserde ciddi anlamda bir bakış açısı daralmasına sebep olmuştur. Brecht'in uyarlamasına almaya uygun bulduğu tüm diyalogların satır aralarına vatandaşların aslında bir bütün olduğu, Coriolanus ile alakalı asıl meselenin onun kendini vazgeçilmez sanması olduğu, halkın bir savaş makinesine ihtiyaç duymadığı ve vatandaşların acılarının sebebinin soylular olduğu gibi fikirlerin tekrar tekrar sıkıştırılması didaktizmde bile aşırı sayılabilecek bir ısrara dönüşmüştür. Yazar bu noktada, neredeyse oyunu kendi düşüncelerini defalarca tekrarlamak için bir çerçeve haline getirmiştir.

İkinci ve üçüncü perdelere sürekli tekrar edilen bir fikir vatandaşların bütünlüğüdür. Brecht bu konuda şöyle demektedir.

“Baskı altındakiler için bir birliğe ulaşmanın ne kadar zor olduğunu anlayabileceğinizi sanmıyorum. Onları bir araya getirebilecek şey ancak acılarıdır. Bir kez acılarına kimin sebep olduğunu fark ederlerse nasıl ateşli bir şekilde başkaldırmaya karar vereceklerini düşünün! Bu onlar için bir maceradır; yeni yollar açılmalı ve takip edilmelidir. Yığınlar için başkaldırı doğal olmaktan çok olağan üstü bir şeydir.” (Brecht, 2014, s. 252)

Oyunda hikayenin gelişim sürecini tam olarak bu düşünceler yön vermektedir. Brecht'in çizdiği halk birlik içindedir. Ancak yazarın halk içindeki çatlak sesleri dile getirdiği de

olmuştur. İncelemenin kronolojik yapısını bozmakla birlikte tam da burada bu konuya daha ayrıntılı şekilde yer vermek gerekecektir.

Oyunun genelinde daha zeki ve güçlü çizilen pleblerin komedi unsuru olarak da kullanılması tiyatroyu kolay izlenilir ve eğlenceli kılma çabasının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Yazarın birinci perde birinci sahneye çocuklu bir adamın asi pleblerle olan diyalogunu koyması kayda değerdir. Bu sahnede adam Birinci Vatandaş ile bir tartışmaya girer ve ona korkak bir köpek olduğu ithamında bulunur. Ayrıca Ayakkabıcı Coriolanus'u desteklemekle suçlanır. Bu desteğin sebebi, savaş söz konusu olduğunda ayakkabı fiyatlarının da yükseleceği ümididir. Bu gibi sahneler halkın da kendi aralarında çeliştiği gerçeğini vurgulamak için konmuş, gerçekten bilinçli pleblerle cahil ya da sıradan olanlar arasındaki fark komedi unsurlarını kullanarak vurgulanmıştır. Bütünlüğü bozan karakterler genel olarak kişileştirilmiştir, denebilir.

Bu gibi çıkarıcı karakterlerin karşısına erdemli bir karakter olan Bahçıvan çıkarılarak aynı toplumun içindeki farklı erdem düzeyinde vatandaşlara dikkat çekilmiştir. Bahçıvan'ın konuşması Shakespeare'in *II. Richard* adlı eserinin üçüncü perde, dördüncü sahne 55-60. mısraları ile neredeyse aynıdır.

“my garden sir, that little realm
Of flowerbeds and turnip patches, has taught me
That even the noble rose of Corinth must
Be pruned of undue pride of growth, or else
It cannot thrive” (Brecht, 2.3)

Metinler arası olan bu gönderme Brecht'in özellikle insani değerler konusunda Shakespeare'i olumladığını da göstermektedir. Yazarın sıradan insanları esere daha çok dahil etme çabası dördüncü epizotun üçüncü sahnesinde kendini göstermektedir. Bu kısımda, yazar Shakespeare'in patrisyanlar olması daha muhtemel kişilerce seslendirdiği bazı diyalogları tüccarlar tarafından konuşturmuştur. Böylece tüccarların günlük meseleleri olduğu kadar

tarih ve politikayı da konuştuğu ortaya konmuştur. Ancak daha öncede değinildiği gibi bu tür diyaloglar yer yer oyunun bütününden kopuk kalmıştır.

Vatandaşların önem taşıdığı bir diğer nokta ise, Coriolanus'un cezalandırılması hakkındaki konuşmalarıdır. Shakespeare onların komutan aleyhinde karar verdikleri için pişman olduklarını yazmıştır. Ancak Brecht'te bu diyalog yalnızca şu şekilde görülür.

"2. Citizen: Was it wise to banish him?

Sicinius: Yes" (Scofield, s. 329)

Oyunun gövde kısmı boyunca halk, yazarın yukarıda değindiği fikirlere uygun düşecek şekilde çektikleri acının müsebbibini aramakta, bulmakta ve cezalandırmaktadır. Bir başka deyişle, halk birleştikten sonra düşman olarak asileri belirlemiş, sonrasında asillerden intikam alabilmek adına onların en büyük silahı olarak kabul edilen Coriolanus'un bir şekilde zarar görmesine sebep olmuşlardır. Daha detaylı bir inceleme yapıldığında yazarın Shakespeare'den doğrudan aldığı tüm diyalogların Coriolanus'un kibri, tribünlerin kendi çıkarlarını koruma çabası ve halkın ne kadar güçlü olduğu üzerine odaklandığı görülecektir. Ancak burada amaç yapılan değişikliklerin genel olarak estetik düzleme nasıl yansıdığını ortaya koymak olduğundan, birbirlerinin yerlerine geçmiş sahnelerin tek tek karşılaştırılması yersiz olacaktır. Yine de şu söylenmelidir ki yazar, Shakespeare'den doğrudan aldığı sahneleri işlerken dahi arada köprü görevi gören sahneleri çıkardığından ortaya daha kopuk bir yapı çıkmıştır. Yazar ayrıca üçüncü perdeye iki zanaatkar-tüccar vatandaş arasındaki diyalogu yerleştirmiştir. Eserde bu tür konudan bağımsız ancak olaylara değerlendirmeye yönelik diyaloglara sıkça rastlanmaktadır. Bu diyalogda iki tüccar uyum içinde alış verişte bulunup sohbet ederler, ikisi de mutludur ve ikisi de Marcus'un sürülmüş olmasından memnundur. Zaten sahnenin amacı büyük olasılıkla yalnızca bu memnuniyeti göstermektir çünkü tüccarlar kendi yollarına giderek sahneyi terk ederler bir daha görünmezler. Ayrıca diyalogları sahneler arası bir bağlantı kurmaya da hizmet etmez.

Brecht'in eserinde Coriolanus ile annesi Wolummia arasındaki ilişki de çok farklı bir biçimde ele alınmıştır. Beşinci perdenin en kritik kısımları anne-oğulun diyaloguna dayanmaktadır. Brecht'in uyarlamasında anne-oğul ilişkisi duygusal boyuttan çıkarılarak

güçlü bir kadının oğlunun onur zaafını kullanma stratejisinin bir göstergesi haline getirilmiştir. Wolummia'nın oğlunu Roma'ya saldırmaktan vazgeçirmeye çalıştığı sahnede Shakespeare yoğun bir duygusallık aktarırken Brecht konuşmayı komutanın artık hiç de vazgeçilmez olmadığı fikrine odaklanmıştır.

"Enough of
Your childish sentiment. I've something else
To say. The Rome you will be marching on
Is very different from the Rom you left
You are no longer indispensable
Merely a deadly threat to all. Don't expect
To see submeissve smoke. (5 - III)"

(Brecht'te Coriolanus Roma'ya teslim oldukları takdirde dumanla sinyal vermelerini söylemiştir) Buradan da görüldüğü gibi Volummia çok daha gerçekçi argümanlarla oğlunun karşısındadır. Aynı konuşmada Volummia onun aracılığıyla Roma'nın Coriolanus olmadan savunulmaya daha değer bir şehir olacağı fikri de sunulmuştur.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Brecht'in *Coriolan*'ının bir yorumdan çok başlı başına bir uyarılma hatta aynı kaynağı kullanan bambaşka bir eser olduğu ancak metinler arası göndermeleri sebebiyle Shakespeare'in eseriyle bazı bağlantılar içerdiği savunulabilir. (Scofield, s. 331)

Oyunun sonu da bazı farklılıklar göstermektedir. Coriolanus'a linç girişimi sahnesinde orijinal metinde var olan İkinci Lord karakteri yoktur. Böylece komutanı koruyan kimse kalmamıştır. Aufidius'un askerleri Coriolanus'u bıçaklayarak öldürür. Uyarlamada karakterin cesedinin çığnenmesi ya da ardından onu öven şarkılar söylenmesi gibi iki ucu gösteren hiçbir sahne yoktur. Oyun bir savaş öyküsünden beklendiği şekilde değil bir halk cumhuriyetinin saldırgan bir savaşıya ihtiyacının olmadığı görüşünün vurgulanması ile biter. Eserin sonunda büyük komutanın ailesinin yas giysisi giymesi dahi engellenir. Coriolanus'un ardından bir tören yapılmasına dair teklif bile dile getirilemez. Böylece karakter son derece itibarsızlaştırılır. Eserin genelinde estetik düzleme yansımaları beklenen bir diğer değişiklik

karakterler arası çatışmaların ortadan kaybolmasıdır. Bunun sebebi, Brecht'in karakter yaratmaktan çok sınıflara odaklanmayı seçmesidir. Böylece soylular arasındaki çatışmalar, Aufidius ile Coriolanus arasındaki rekabet, tribünlerle plebler arasındaki ilişki neredeyse ortadan kalkmıştır. Coriolanus'un halkı küçük gören bakışı ise tersine dönerek halkın onu pek de ihtiyaç duyulmayan bir savaş makinesi olarak görmesine dönüşmüştür.

2.2.4 Frankfurt Okulunun Estetik Anlayışı Işığında Brecht'in *Coriolanus*'u

2.2.4.1 Avangartçı Estetik Kriterlerine Göre Brecht'in *Coriolanus*'u

Brecht'in *Coriolanus* uyarlaması, *Antigone*'de olduğu gibi avangartçı estetiğe uymayan pek çok yan içermektedir. Genel bir bakışla yaklaşıldığında yazarın kendi eklediği bölümlerle Shakespeare'den ve Dorothea Tieck'ten aldığı mısraların büyük ölçüde benzeştiği söylenebilir. Yine de Brecht'in soyut değerler kullanmaması, dolaylı anlatımdan kaçınması ve izleyiciye doğrudan ulaşmak istemesi nedeniyle daha anlaşılır, sadeleşmiş bir dil kullandığı bir gerçektir. Daha önce de değinildiği üzere eser orijinalinden bin satır kadar kısadır. Çıkarılan kısımlarda sahnelerin tamamının ortadan kaldırılmasından çok detayların es geçilmesiyle özetlenmesi söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında Adorno'nun hermetik ve öznel anlatım kriterinin yalnızca çevirilerden doğrudan alınan birkaç kısımda görülebildiği açıktır. Yazarın yorumladığı, müdahale ettiği ya da bizzat kaleme aldığı kısımlar ise izleyiciye kesinlikle yaratım sürecine katkı sağlama fırsatı vermemektedir. Dolayısıyla eserin son derece açık ve doğrudan bir yol izlediği, zihinde hiçbir soru işareti bırakmayacak şekilde tasarlandığı, böylece izleyicinin hayal gücüne kesinlikle yer bırakılmadığı savunulabilir. Eserin içeriksel kaygılardan ötürü sebep sonuç ilişkisine sıkı sıkıya bağlı kalınarak kaleme alınması soyutluk kriterinin de dolaylı yoldan ihlal edilmesine sebep olmuştur. Eserde, kader ya da insani duygular, değerler gibi soyut kavramlar bulunmadığından edebi açıdan bu soyutluğu dile getirmek adına kurulmuş bir derinlik de söz konusu değildir.

Uyarlamanın son derece toplumsal olduğu bariz ortadadır. Bu toplumsal mesaj kaygısı eserdeki pek çok sahnenin değişmesine sebep olmuş ve kader, duygular, değerler gibi soyut kavramların yerini son derece somutlaştırılmış sebep-sonuç ilişkileri ve halkın gücünü

gösteren sahnelerin almasına neden olmuştur. Öyle ki empati duygusunun tamamen ortadan kaldırılmak istenmesiyle esere adını veren kahraman dahi baskın olmaktan çıkmış, toplumun sesi aşırı şekilde duyulmaya başlamıştır. Böyle bir müdahalenin sonucu olarak bazı zincirleme değişikliklere gereksinim duyulduğundan tüm ilişkiler en düşük seviyeye indirgenmiş ve eserin ana teması toplumun bir kahramana ihtiyaç duymadan kendi şehrini savunabilmesi üzerine kurulmuştur. Sonuç bölümünde değinilebileceği üzere, bu durum Adorno'nun savunduğu gibi bir estetik erozyon olarak değerlendirilmeyebilir. Çünkü yazarın amacı bir yüksek sanat eseri üretmek değil toplumun gücünü gösteren bir metin sunmaktır. Burada akla gelen bir soru yazarın neden uyarlamak için *Coriolanus*'u seçtiğidir. Çünkü görüldüğü üzere eserde dil orijinaline sadık bırakılmayan çalışılsa da karakterler arası ilişki, değerler arasındaki çatışmalar, sosyal ve bireysel ilişkiler tümüyle farklı boyutlara taşınmıştır. Scofield Shakespeare'in *Coriolanus*'u ile Brecht'in *Coriolan*'ını karşılaştırmanın ve hangisinin daha başarılı olduğunu sorgulamanın yersizliğini vurgulamıştır. Ona göre böyle bir çaba beraberinde "ne açıdan başarılı" gibi sorular getirmektedir. Onun Brecht'in uyarlamasını değerlendirme anlayışında yazarın eseri kaleme alırken içinde bulunduğu sosyo-politik durumun yeri büyüktür. (Scofield, s. 332)

2.2.4.2 Brecht'in *Coriolanus*'unun Yazarın Kendi Estetik Anlayışı Çerçevesinde İncelenmesi

Brecht'in *Coriolanus*'u nasıl yorumladığını anlamak için, öncelikle Shakespeare'i kendi estetik anlayışı çerçevesinde nereye oturttuğuna kısaca değinmek gerekir. Daha önce de belirtildiği üzere, Brecht, tiyatronun kolay anlaşılır, somut, politik, yönlendirici ve farklı bir gerçeklik düzeyinde olması gerektiğini savunmaktadır. Yazar, Shakespeare hakkındaki fikirlerini *Coriolanus*'un kaleme aldığı yıllarda yazdığı denemelerle açıkça ortaya koymuştur. Ona göre Shakespeare oyunlarında izleyici aşırı aktif durumdadır. Bu durum oyunların soyut düzleminin baskın olmasından kaynaklanmaktadır. Yine ona göre, İngiliz yazar eserlerinde sorgulanamaz bir kader kavramını temel aldığından olaylar kendiliğinden, sanki tek olasılık oymuş gibi gelişmektedir. Bu durum karakterlerin karar verme ve kararlarının sonucunu görmesini engellemekte, ortaya aşırı romantik bir gerçeklik düzeyi çıkarmaktadır. Ayrıca yazarın sahneler arasındaki bağlantılarında bir sorun olduğu görülmekte, esasen art arda

gelmesi gereken sahneler beşinci ve onuncu gibi çok uzak pozisyonlara konumlandırılmıştır. Bu da, sebep sonuç ilişkisini bozan bir durumdur. Günümüzde Shakespeare'in olduğu gibi sahneye koymaya çalışmak yersiz olacaktır çünkü İngiliz yazarın günümüz şartları altında doğru anlaşılabilmesi için, eserlerinin daha açık şekilde ortaya konması gerekmektedir. Bir başka deyişle, yazarı bu dönemin şartlarıyla anlamak imkansız olduğundan yorumlanmadan sahnelenen bir Shakespeare oyunu saf, işlenmemiş bir materyal olmaktan öteye gidemeyecektir (Scofield, s. 332)

Buradan da anlaşılacağı gibi, Brecht'in uyarlama yaparken orijinal eseri daha "açık kılmak ve somutlaştırmak" gibi kaygısı bulunmaktadır. Ayrıca eserde seyirciye bırakılmış bir soyutluk olmamalıdır. Bilindiği gibi, Brecht tiyatrosunda seyirci yalnızca izler, eserin etkileşimsel olarak yaratılmasında her hangi bir rol oynama hakkına sahip değildir. Martin Scofield'e göre Brecht'in karşı çıktığı, esasen, geleneksel tiyatronun ta kendisi ve "klasik oyun" kavramıdır. (Scofield, s. 324)

Brecht'in *Coriolanus*'u uyarlarken oldukça önem verdiği bir diğer nokta oyuncunun karaktere mesafeli olmasıdır. Burada bu unsur *Antigone*'de olduğundan daha büyük önem taşımaktadır. Çünkü Coriolanus bir dönem Hitler'le özdeşleştirilmiştir. Brecht Adorno gibi *Einflung*, yani duygusal özdeşleşmeye karşıdır. Bunun sebebi duygusal özdeşleşmenin faşizmin bir silahı olarak kullanılmış olmasıdır. Hitler kendi savaşını, düşmanlarını halkınmış gibi onlara benimseterek güç kazanmıştır (Scofield, s. 2) Tam da bu nedenle yazarın *Coriolanus*'u bambaşka bir şekilde yorumlamış olması olağandır. Yazar tüm eserlerinde kahramanlarının önemini azaltırken toplulukların önemini arttırmıştır. Karakterle alakalı olarak bir önceki kısımda değinilen tüm değişiklikler yazarın toplumcu estetiğinin birer göstergesidir. Bu toplumcu görüşün bir diğer yansıması eserde bireysel bir trajediden daha çok toplumsal bir mücadelenin söz konusu olmasıdır. Yazarın Shakespeare'in vurguladığı gurur ve kibir gibi değerlerin yerine politikayı oturtması oyunun temelden bambaşka bir metin haline gelmesine neden olmuş denebilir. Yazarın kendisi de "Oyunun bir gurur trajedisine indirgenmesinin bir gereği yoktur, bu duygu da oyunda yine de yeterince bulunmaktadır" diyerek kendi estetik görüşünde duygusal boyutun öneminin azlığını vurgulamıştır (Scofield, s. 15)

Gerçeklik düzlemi açısından, Brecht'in eseri karakterlere nasıl mesafeli bakılabileceği üzerine kurduğu bilinen bir gerçektir. Yazar, herhangi bir karaktere sempati duyulmasını engellemiş metnin orijinalindeki "ülkesi için savaşan bir komutanın ihanete uğraması" teması Brecht uyarlamasında "kendini olduğundan yüksek gören bir komutanın yanılsaması" şeklinde değiştirilmiştir. Eserde tüm karakterlerin yaptıklarının somut bir sebebi vardır. Tamamen köftü ya da iyi tiplerin tercih edilmesi durumu *Antigone*'de olduğu gibi burada da söz konusudur. Coriolanus'un sempati uyandırmaktan uzaklaştırılmasıyla seyircinin dikkati halk hareketine çevrilmiş, halkın aldığı kararlar daha belirginleştirilerek onlara güçlü bir kimlik kazandırılmıştır. Orijinal metinde seçimlerinin bilincinde olmayan halk, Brecht uyarlamasında çıkarlarının ne yönde olduğunu sezebilen, ne istediğini bilen, gerekirse kendi haklarını ve ülkesini savunabilen bir güç haline getirilmiştir. Halkın Coriolanus ile savaş ganimeti olarak alınacak buğdaylar konusundaki pazarlık süreci ve ülkelerini koruma adına silahlanmaları bu durumun bir göstergesidir.

Uyarlamada pleblerin önem kazanması Brecht'ten beklenen bir yorumdur. Ancak Berliner Ensemble oyunun sahneye koyarken bu yorumu bir adım öteye taşınmış pleblere ayrı ayrı meslekler ve isimler vererek onları kişileştirmiştir. Bu yorumun Brecht'in estetik anlayışına ters düştüğü savunulabilir. Çünkü o, daha önce de belirtildiği gibi karakterlerin duruma oyunun gerçekliğine mesafeli kalması gerektiğini savunmaktadır. Hatta bu görüşünden ötürü avangartçı estetikten yana olan Adorno tarafından "yapıtları kişisizleştirmekle" suçlanmıştır.

Bazı araştırmacılara göre orijinal metin son derece soyut çizgiler içermekte seyircinin tek karakteri takip etmesini engellemektedir. (Juawindka, s. 91)

2.3 Brecht'in *Jeanne D'arc* Uyarlaması

Brecht'in Bernard Shaw'un da kaleme aldığı Aziz Jeanne D'arch hikayesi bilindiği gibi esasen Fransa'da geçmektedir. Brecht'in uyarlamasının adı ise *Joan Of The Stockyards*'tır. Oyun orijinal hikayeden dolayısıyla da Shaw'un uyarlamasından neredeyse her bakımdan farklıdır. 1931'de kaleme alınmış eser 11 Nisan 1932'de Berlin radyosunda yayınlanmıştır. Eser 30 Nisan 1939'a kadar sahnelenmemiştir, bu da bu uyarlamanın

Coriolanus ile olan bir benzerliğidir. İlgi çekici olan Brecht'in aynı hikayenin iki farklı versiyonunu daha yazmış olmasıdır. Bunlardan biri 1942'de kaleme aldığı *The Visions Of Simone Machard*'dır.

The Visions Of Simone Machard yazarın Leon Feuchtwanger ile Los Angeles'teki sürgün yılları sırasında yazdığı bir oyundur. Oyunda 1940'ların Fransa'sında Almanya'ya karşı direnişte rol almaya çalışan bir genç kız anlatılmaktadır. Simone bir benzin istasyonunda çalışmaktadır, ağabeyi orduda askerdir ve Nazi güçleri ülkeye yaklaşmaktadır. Genç kız Saint Joan'ın hikayesini konu alan bir kitap okurken rüyalara dalar. Rüyasında gerçek hayatındaki kişiler farklı kimliklere bürünmüştür, ağabeyi bir melek, kendi ise Saint Joan'dır. Gerçek hayatta gizli bir benzin tankını Alman kuvvetlerinin eline geçmemesi için ateşe verir. Rüyasında bu suçundan ötürü yakalanıp ölüm cezasına çarptırılır, ancak gerçek hayatta bu sabotajın sorumlusu olarak bile kabul edilmemiştir. Almanlar onu kundaklamaya teşebbüs ettiği gerekçesiyle Fransızlara teslim eder, genç kız böylece Fransızlar tarafından bir akıl hastanesine kapatılır.

Brecht'in Jeanne D'arc hikayesinden uyarladığı üçüncü oyun ise *The Trial Of Joan Of Arc Of Proven, 1431*'dir. 1952'de kaleme alınmış eser Brecht'in Benno Besson ile ortak çalışmasıdır. Uyarlama, Anna Seghers'in bir radyo oyunundan yola çıkılarak Berliner Ensemble için düzenlenmiştir. Eser genel olarak öykünün sonundaki mahkeme sahnesine odaklanmaktadır.

Bu çalışmada bu üçlemenin ilk oyunu olan *Saint Joan Of The Stockyards* incelenecektir. Bunun sebebi diğer iki oyunun başka yazarlarla birlikte kaleme alınmış olması, dolayısıyla tüm unsurların Brecht'in yorumu olmasının muğlaklığıdır. Ancak bilindiği gibi bu eser de yazarın diğer oyunları kadar popüler olamamış, günümüzde farklı dillere çevrilmesi ve yazarın diğer oyunları kadar sık oynanması yeni bir eğilim olarak ortaya çıkmıştır. Oyunun Türkçe metni de henüz bulunmamakta ancak Brecht'in toplu oyunlarının on üçüncü cildinde yer alması beklenmektedir.

2.3.1 Oyunun Özeti

1412 yılı dolaylarında Domremy, Fransa'da, küçük bir köyde doğan Joan on üç yaşına geldiğinde Saint Margaret, Saint Michael ve Saint Catherine'e ait olduğunu iddia ettiği sesler duymaya başlar. Bu sesler ona Dauphin'li Charles'a İngiltere'de Burgundy'ye karşı savaşında yardım etmesini emretmektedir. Charles, babası öleli yıllar olmasına karşın taç giyme töreninin geleneksel olarak yapıldığı Reims şehrinin İngiliz işgali altında olmasından dolayı henüz taç giyememiştir. Pek çok yetkilinin alaycı tavrına maruz kaldıktan sonra batıl inançları olan bir komutan onun bir birlikle savaşa katılmasına izin verir. Savaş sırasında duyduğu sesleri dinleyerek büyük başarı ve popülerlik kazanır. Orleans ve Patay şehirlerinde zafer kazandıktan sonra Charles'i Reims şehrine götürerek kral olmasını sağlar. Bunun üzerine ailesiyle birlikte asilzade ünvanı alan Joan savaşa geri döner ancak bir çatışmada esir düşer. İngiltere ve müttefiki onu öldürmenin büyük bir kargaşaya yol açacağını düşünerek kilisenin onu afroz etmesini karar verir. Esareten kurtulma çabalarına rağmen sonunda mahkemeye çıkarılır ve cadı ilan edilir. Mahkeme başkanı rahip Pierre Cauchon mahkeme boyunca Joan'a sesler duyduğu hikayesini uydurduğunu itiraf etmesini ister. Joan önce, daha önceki ifadelerinin yalan olduğuna dair bir bele imzalar, ancak daha sonra kararından vazgeçer hüküm giymeyi kabul eder ve on dokuz yaşındayken yakılarak öldürülür.

2.3.2 Brecht'in *Jeanne D'arc* Uyarlamasına Genel Bir Bakış

Bertold Brecht'in ilk Jan Dark uyarlaması olan *Saint Joan Of The Stockyards* yazarın Hitler öncesi dönemine denk gelmesi açısından ilgi çekicidir. Eser daha çok yazıldığı dönemim mevcut ekonomik durumunu ana hatlarıyla özetlemektedir. İlk kez 1932'de bir radyo oyunu olarak yayımlanan eser, Weimar demokrasisinin düşüşünü konu almaktadır. Bu eserin *Üç Kuruşluk Opera*'ya temel oluşturduğu söylenebilir. Yazarın oyun hakkında yazdığı notlara bakıldığında oyunun mutlu sonla bitmesinin amaçlandığı görülecektir. Joan'ın ölümü bu mutlu sonu bozmamaktadır. Çünkü yazara göre Joan hiçbir kuruma mensup olmadığı, bir bütünün parçası olmadığı için ölmektedir. Oyunun eleştirmenler tarafından en çok eleştirilen yanının duygulardan tamamen arındırılmış olması olduğu bilinmektedir. Ancak bu eyilim, yazarın estetik anlayışının bir gereğidir. Yazarın kendi estetik anlayışını oyunlarına uygulama yetisinin de zamanla arttığı görülmektedir. Temel sorunun karakterlerin topluluklarla duygularınsa entelektüel boyutla yer değiştirmesi olduğu yorumcular

tarafından vurgulanmaktadır. (Reynolds, 2009) Bertolt Brecht'in *Joan Of The Stockyards* adlı oyunu 1930'larda Chicago'da geçmektedir. Ana tema aşırı üretim ve üretilen mallara talebin azalmasından kaynaklanan büyük buhranın işçi sınıfına etkileridir. Yetmiş bin işçi fabrikalarda üretimin durması nedeniyle işsiz kalır ve greve başlar. Stokların tamamen dolu olmasına rağmen halk açlık ve sefalet içindedir. Halka yardım yapılmaması onların sokaklara dökülmesine neden olur. Johanna Dark bir yardım kurumu aracılığıyla işçilere yardımcı olmaya çalışmaktadır. Black Straw Heats adlı bu kuruluşun arkasında bir misyonerlik grubu bulunmaktadır. Oyun Johanna'nın bir et paketleme fabrikası sahibi Pierpont Mauler ile olan mücadelesiyle gelişmektedir. Burada da başkarakter marazi bir kişilik olarak çizilmiş, masumiyeti vurgulanmıştır.

2.3.3 Brecht'in *Jeanne D'arc*'ının Orijinal Metinden Farklı Yönleri

Brecht'in Joan Dark uyarlamaları her açıdan ana öyküden büyük farklılık göstermektedir. *Saint Joan Of The Stockyards* ilk uyarlama olarak ana metinden neredeyse tamamen farklıdır. Genel olarak bakıldığında göze ilk çarpan hikayenin 1930'larda Chicago'da geçmesidir. Ortada bir savaş bulunmamaktadır. Joan esrik bir karakter olmaktan çok bir yardım kuruluşu için cüzi bir ücretle çalışan bir yardımseverdir. Hikaye de orijinalinden tamamen farklıdır. Olaylar aşırı üretimden kaynaklanan bir ekonomik kriz sırasında işçilerin işsiz kalmasıyla başlar. Joan bu durumun sorumlusunu arar, bulur ve olanlara kendince bir çözüm yolu saptar. Ana öyküde söz konusu olan temel itici güç, yani sesler burada kendini ancak oyunun sonlarına doğru gösterir. Uyarlamada karakter sahneye yine ilahi argümanlarla girse de genel anlamda daha mantıklı ve reel argümanlar sunmaktadır. Orijinal hikayeden farklı olan bir diğer yan ise öykünün sonunda Joan'ın cezalandırılmaması, kendi tercihiyle soğukta dışarıda kalarak hastalanıp ölmesidir.

Oyunun geneline bakıldığında karakterler ve ana hikayenin bambaşka olmasına karşın temelde temanın benzer olduğu görülecektir. Bu benzerliklerden ilki savaş temasıdır. Uyarlamada fiili bir savaş söz konusu değilse de halkı özgürleştirmek adına ekonominin patronlarına karşı girişilmiş ciddi bir mücadele söz konusudur. Ayrıca savaş teması Joan'ın rüyası dolayısıyla ve oyunun sonunda grevi bertaraf etmek için görevlendirilen askerler aracılığıyla okura hatırlatılmıştır. Burada ilgi çekici olan askerlerin halka karşı savaşması ve

yapılan tutuklamaların neden yapıldığını tam olarak bilmemesidir. Bu tema kapsamında düşünüldüğünde, Joan'ın giriştiği savaşın bir ülkeyi değil işçi sınıfını kurtarmaya yönelik olduğu görülecektir. Bu durumda hem kendi için hem de kendine karşı savaşılan karakter bir kral değil; bir patrondur. İlgi çekici olan Bernard Shaw'un Jeanne Darc uyarlamasında yalnızca son sahnede görülen vicdan hesaplaşmasının burada Mauler aracılığıyla bütün oyuna yayılmasıdır. Bununla birlikte Maluer'in samimiyeti aldığı kararlarla aldığı mektupların aynı doğrultuda olması sebebiyle şaibeli görülebilir. Toptancılar, perakendeciler, mali müşavirler ve sektörün önde gelenleri arasındaki diyaloglar da çıkar çatışmaları ve gizli anlaşmalar bakımından orijinal öyküdeki lordlar, komutanlar ve rahiplerin rolleriyle hemen hemen aynıdır. Joan'ın orijinal öyküde tanrı için yardım ettiği kişi kraldır. Buradaysa halk için patrona yardıma edilmektedir. Dolayısıyla Brecht'in tanrı yani itici güç olarak halkı merkeze aldığı düşünülebilir. Tabi ki Joan'ın argümanları genel olarak dinle ilişkilidir ancak uyarlamada din de reel dünyayla paralellik sağlayacak şekilde işlenmiştir. Eserde Joan halkın hakkını isteyerek adaletin sağlanmasına yardım etmesinin incilin de bir gereği olduğu savunulmaktadır. Oyunu beşinci epizotunda Joan'ın konuşmasıyla dinin yeryüzündeki amacına da değinilmektedir. Joan burada insanların temel ihtiyaçları uğruna birbiriyle savaştığını ve bu durumun onların içindeki yüksek duyguların hayatta kalmasını engellediğini savunmaktadır. Ona göre ancak bu durumda hala komşuna yardım edebiliyorsan Eski Ahit'i somut bir şekilde anlamışsındır. (Brecht, 1932, s. 59)

Ana öyküde, özellikle de Bernard Shaw'un uyarlamasında Joan'ın edimleri somut bir başarıya ulaşırken bu metinde böyle bir durum tam olarak söz konusu değildir. Joan'ın mücadeleye ettiği Mauler büyük ölçüde zarar görmüş, fabrikaların yeniden açılması bir ölçüde sağlanmıştır. Ancak iş gücünün üçte ikisinin kullanılacağı ve çalıştırılan işçilere üçte iki oranında ücret verileceğinden de söz edilmektedir. Bunun karşılığında Joan hayatını kaybetmiştir. Grevler sonucunda yaşanan arbede ve tutuklamalar da halkın acı çekmesine sebep olmuştur.

Bernard Shaw'un metniyle paralellik gösteren bir diğer sahne, Joan'ın Mauler ile ilk karşılaşmasıdır. Shaw'un metninde olduğu gibi burada da kral yani patron kendini gizleyerek Joan'ı sınamak istemiştir. Ancak Joan her iki metinde de muhatabını tanımayı başarmaktadır. Brecht'in uyarlamasında da Joan karakteri söylediklerinin gerçekleşmesi ya da çözüm

sağlaması açısından rakiplerinin dikkatini çekmektedir. Orijinal metin de bir savaşçı kimliğine bürünüp düşman kuvvetlerini yenen karakter, bu uyarlamada ekonomik düzen hakkında yaptığı saptamalarla Mauler ve yanındakilerin ilgisini çekmektedir. Karakterin argümanlarının bu şekilde gerçekçi olması da yazarın tiyatro anlayışı çerçevesinde son derece anlaşılırdır.

Yazar bu oyunda, her hangi bir ön oyun kullanmamış, metni herhangi biriyle birlikte kaleme almamış ve temel olarak bir metni esas almamıştır. Bu sebeple oyun neredeyse sıfırdan yazılmış gibidir. Böylece yazar bambaşka bir mekan zaman ve öykü kullanarak ana temayı kendi görüşleri çerçevesinde işlemeyi başarmıştır. Eserde politik görüşler karakterlerin ağzından son derece açık bir dille ortaya konmakta, savunulmakta ve bu görüşleri savunan kişilerin akıbetleri yine açık şekilde görülmektedir. Bundan sonraki bölümde metnin özellikle yazarın kendi tarafından çizilmiş çerçeveye nasıl yerleştirildiğine bakılacaktır. Bu inceleme sırasında politik düzlemin ne şekilde ön plana çıkarıldığı daha detaylı biçimde ele alınacaktır.

2.3.4 Frankfurt Okulu'nun Estetik Anlayışı Işığında Brecht'in *Jeanne D'arc*'ı

Bilindiği gibi, bu çalışmada ele alınan üç uyarlamadan en erken tarihli olan *Saint Joan Of The Stockyards*'tır. Belki de bu durumdan kaynaklanan bir şekilde eserin son derece naif ve basit olduğu ilk bakışta görülmektedir. Bu uyarlamada Brecht'in kendi estetik anlayışını da tam olarak belirginleştiremediği de bir gerçektir. Yazarın estetik görüşünün yazın hayatı boyunca gelişim gösterdiği düşünüldüğünde daha erken bir tarihe ait olan bu eserin estetik açıdan bir derinlik taşımaması olağan karşılanabilir.

Genel olarak eserdeki politik düzlem ve mesaj kaygısı oyunun karakterlerin Brecht'in fikirlerini seslendirdiği bir platform haline gelmesine sebep olduğu söylenebilir. Uyarlamanın yazarın başlıca eserleri bulunmaması, kendi tarafından oluşturulan seçkiye de dahil edilmemesi bu saptamayı destekler niteliktedir. Bu bölümde uyarlama, iki farklı estetik görüş açısından incelenmeye çalışılacaktır. Ancak oyunun son derece düz bir katmanda ilerlemesi derin bir incelemenin mümkün olmasını engellemektedir.

2.3.4.1 Brecht'in *Jeanne D'arc* Uyarlamasının Avangartçı Estetik Açısından Değerlendirilmesi

Bu çalışma kapsamında ele alınan uyarlamaların avangartçı estetiğe en ters düşeni hiç şüphesiz *Joan Dark*'tır. Eser başka bir metin ya da orijinal bir metnin çevirisi temel

alınmadan kaleme alınmış dolayısıyla başlı başına bir Brecht oyunu haline gelmiştir. Burada ilgi çekici olan, Brecht'in şiirlerinde kullandığı görece daha estetik dili oyunlara yansıtmasıdır. Bunun sebebi hiç şüphesiz ki; halka doğrudan ulaşabilme isteğidir.

Avangartçı estetik açısından incelendiğinde *Joan Dark*'ın hiçbir kritere hiçbir şekilde uymadığı görülecektir. Adorno'nun bir sanat eserini sığlaştırdığını öne sürdüğü politik yük bu eserde daha da ön planda olduğundan estetik kaybın büyük olduğu savunulabilir. Tek tek tüm kriterleri incelmek daha önce ele alınan eserler dolayısıyla ulaşılan saptamaları yinelemekten öteye gitmeyeceğinden burada eserin avangartçı estetik bakışıyla nasıl bir görünüm sergilediğini yalnızca özetlemek yerinde olacaktır.

Açıkça görüleceği üzere eser hat safhada yalın ve doğrudan bir dille kaleme alınmıştır. O kadar ki; vurucu olması amacıyla ya da şarkı sözü olduğu için manzum yazılmış kesimler dahi çok basit kafiyelerle kurulmuş, düz anlam boyutuna sıkışmış, bazı yerlerde bir ritim bile tutturamamıştır. Aynı derecede açıktır ki yazar böyle bir sanatsal üstünlük de amaçlamamıştır. Yine de manzum yazılan kısımlarda sadece bu tercihe bakılarak daha yetkin bir ahenk aramak da doğaldır.

Eserin soyutluk ve somutluk açısından da son derece uç bir şekilde somut çizgide yer aldığı barizdir. Öykünün orijinalinde, azizelerin seslerini duyarak kendine bir çıkış noktası oluşturan başkarakterin bu uyarlamada işçileri savunmaya sadece onların mevcut durumuna üzümlü bu durumun sebebini merak ederek başlaması bu durumun bir göstergesidir. Soyut olan hiçbir sebep, değer ya da unsur eserde yer almamaktadır. Orijinal öyküde büyük rol oynayan sesler ise uyarlamada yalnızca Joan'ın soğuktan hastalanmaya başlayıp eylemini sonlandırdığı sahneden sonra bir vicdan hesaplaşması olarak ortaya çıkmaktadır. (Brecht, 1932, ss. 102-103) Bu sesler de orijinal öyküdeki gibi yönlendirici ve mucizevi olmaktan çok uzaktır. Benzeri şekilde vatanseverlik, günah, doğru-yanlış gibi kavramlar da ana öyküde irdelenen kavramlar da uyarlamada yerlerini kapitalizm, komünistlik gibi politik unsurlara bırakmıştır.

Uyarlamaya bireycilik ve toplumculuk açısından bakıldığında da hiçbir oyun kişinin bireysel bir özellik taşımadığı açıkça görülecektir. Yalnızca Mauler'in halktan korkan ya da bir yönüyle gerçekten Joan'a saygı duyan bir kişi olarak çizildiği ofisinde uyumak gibi bir takım ayrıntılarla sunulduğu söylenebilir. Ancak onun hakkında verilen kişiselleştirici

bilgilerin hiç biri oyunun gidişatında bir önem taşımamaktadır. Diğer uyarlamalarda da baskın olan toplumsalcuk burada tepe noktasına ulaşmıştır. Öyle ki; bireysellik bir yana kitleler ne kadar birlikte olursa o kadar ağırlık kazanır duruma gelmiştir. İşçilerin sadece bir bölümünün toplu grevden haberdar olmasının getirdiği bölünme bu yaklaşımdan ötürü eserde görülecek en büyük parçalanmalardan biridir. Bir başka deyişle, herkes bir gruba dahildir. Joan yardım kuruluşundan kopmaya çalışsa da olaylar onun tam olarak bireysel hareket etmesini engeller ve kendini daha büyük bir yığın, işçi birliğinin bir parçası olarak bulur.

Eserin proleter ve faydacı olduğu yadsınamaz bir açıklıktadır. Bu iki kriter o kadar baskındır ki eser doğrudan işçi sınıfını konu almakta ve onlara nasıl direneleceği konusunda fikirler sunmaktadır. Dolayısıyla Adorno'nun seçkin ve öznel bakış açısına uyacak ufak bir ayrıntı bulmak bile mümkün değildir. Eserdeki didaktiklik zaman zaman verilmek istenen mesajların defalarca tekrarlanmasına yol açarak eseri bütünü bir ders kitabı ya da kullanma kılavuzu haline getirmiştir. Dolayısıyla Adorno'nun apolitikliğinden söz etmek de mümkün olmayacaktır.

Dikkate değer son nokta eserde doğrudan verilmiş bir yabancılaştırma unsurunun olmamasıdır. Dolayısıyla sadece metin okunduğunda eserin kendi gerçekliğini kurabilecek bütünlükle algılanması mümkün olabilir. Bu Adorno'nun aura düşüncesini yaklaşıp yaklaşmadığı sorusunu beraberinde getirecektir. Ancak böyle bir düşünce hiçbir şekilde desteklenemez. Nitekim Brecht, metnin oluşturduğu bu boşluğu oyunla alakalı düşünce ve notlarını ayrı yazılarda kaleme alarak gidermeye çalışmıştır. *Antigone*'de yönergeler, parantezler ve ara paragraflarla sunulup arzulanan çerçeve ön oyunla oluşturulmuştur. *Coriolan*'da daha yetkin bir yönlendirme görülmektedir. Bu uyarlamada ise yönergeler bütünü yan metinlerde oluşturulmuştur.

Tüm bu saptamalar ışığında bu uyarlama avangartçı estetikten uzaktan yakından ilintili olmadığı söylenebilir. Brecht'in kendi estetik değerlerini bu oyuna taşıyıp taşıyamadığı ise başka bir sorudur. Bir sonraki bölümde uyarlama yazarın kendi estetik görüşüyle uyumluluğu açısından değerlendirilecektir.

2.3.4.2 Brecht'in Jeanne D'arc Uyarlamasının Kendi Estetik Anlayışı Çerçevesinde İncelenmesi

Bertolt Brecht'in Joan Dark uyarlaması yukarıda da belirtildiği üzere bu çalışmada konu alınan uyarlamalar arasında en özgün olanıdır. Bu nedenle metnin içinde yazarın temel görüşlerini yansıtan pek çok bölüm bulunmaktadır. Yazar bunları kendi tiyatro anlayışını hizmet edecek şekilde son derece yalın, somut ve açık olarak dile getirmiştir. Eser, şaşırtıcı biçimde fazla derecede politik unsur ve görüş içermektedir. Aynı şekilde karakterler aracılığıyla dini kurumlar ekonominin işleyişi ve dünyada hüküm süren sistem üzerine pek çok argüman sunulmuştur. Metin temel hatlarıyla ele alındığında yazarın olmasını istediği gibi son derece somut, açık, anlaşılır, didaktik, yönlendirici, politik, proleter ve diyalektiktir.

İlk olarak değinilmesi gereken eserin dilidir. Metnin son derece anlaşılır olduğu su götürmez bir gerçek olduğundan bu konu üzerinde durmak çok gerekli değildir. Metindeki somutluk ve yoruma kapalılıkta aynı derecede barizdir. Metnin mesajlarının farklı okur grupları tarafından farklı algılanması neredeyse imkansızdır. Son derece açık bir dille verilen mesajlar metnin çeşitli noktalarında defalarca tekrarlanarak pekiştirilmiştir. Dilde benzetmelere yer verildiği görülmektedir. Ancak bu benzetmeler soyutlamadan çok somutlama amaçlı, düz anlam katmanında ve tekrarlıdır. *Coriolanus* uyarlamasına benzer şekilde, burada da insani değerler gibi soyut kavramların daha mantığa yakın ve somut hale getirildiği de görülmektedir. Joan'nun çıkış noktasının gâipten sesler duymak değil halkın çektiği acının kaynağını merak etmek ve doğrudan onunla yüzleşmek olması da bu saptamayı destekler niteliktedir.

Brecht'in eserlerinin en önemli özelliklerinden biri olan işçi sınıfına yönelme bu metinde de kendini bariz şekilde göstermektedir. Metnin ana hikayesinin işçi sınıfının haksızlıklar ve verdiği tepki üzerine kurulduğu zaten açıktır. Eserde bu temayı destekleyecek ve işçi sınıfının ideal bir görünümünün çizildiği pek çok sahne bulunmaktadır. Örneğin eserin hemen başında Black Straw Hats adlı yardım kuruluşu şarkısında halkın gücünü ortaya koymaktadır.

"Don't say that nothing helps, for times are changing

In justice in the world shall not abide

If all the people join us as we march

Forget their cares and follow in our stride.

We'll bring up tanks and artillery
And call the airplanes out
And battleships over the sea
Because your dish of soup, brother, is what all about.
You folk that are poor
Are an army vast and grand." (Brecht, 1932, s. 32)

Burada görüldüğü gibi, halk, özellikle de işçi sınıfı yalnızca temel ihtiyaçları için savaşan büyük bir ordudur, güçlüdür ve elbet bir gün şiddeti ve kaba kuvveti yenecektir. Fakir olması halkın güçsüz olduğu anlamına gelmez başka bir deyişle yazar maddi gücü çalışan kesimi yenebilecek bir unsur olarak görmemektedir. Bu düşünce *Coriolanus*'ta kendini gösteren halkın gücü fikriyle paralellik göstermektedir. Buradan hareketle yazılış tarihleri arasında yaklaşık yirmi yıl bulunan iki eserin de yazarın temel prensiplerinin değişmediğini gösterecek şekilde uyumlu olduğu söylenebilir. Eserin devamında da işçi sınıfının durumu her fırsatta ortaya konmaktadır. Bunlardan en belirgin olan Joan'ın halkın neden kötü olduğuna dair konuşmasıdır. O, bu konuşmada dünyadaki kötülüğün sebebini sorgulamakta ve aksinin nasıl mümkün olabileceğini düşünmektedir. Halk ekmeği üzerinde küçük bir parça et için komşusuna saldırmakta, temel ihtiyaçlar için kardeş kardeşi kırmaktadır. Bu durumda daha ulvi hisler insan kalbinde nasıl hayatta kalabilir? Joan'a göre devrimin mümkün olmamasının sebebi de tam olarak budur (Brecht, 1932, s. 59).

Hikayenin ilerlemesiyle işçiler de başlarına gelen kötü duruma karşı harekete geçmeye karar verir. Buradaki işçilerin kararlılığı ile *Coriolanus*'taki halkın kuvvetli mücadelesi benzerlik göstermektedir. Ancak burada işçilerin arasındaki fikir ayrılıklarının daha belirgin olduğu, bu ayrılıkların bir komedi unsuru olarak kullanılmadığı ve zaman zaman mücadelenin kötüye gitmesine yol açtığı görülmektedir. Özellikle metnin sonlarına doğru baskın bir rol oynayan işçiler mücadele anlayışlarını Joan'ı yüreklendirmek için söyledikleri şu sözlerle açığa vurmaktadır.

"if you stay together
They will slaughter you.

We advise you to stay together!
If you fight
Their tanks will crush you
We advise you to fight.
This battle will be lost
And maybe the next one too
Will be lost.
But you are learning to fight
And becoming aware
That it will only work by force and
If you do it yourselves.” (Brecht, 1932, ss. 97-98)

Görüldüğü gibi, eser Brecht’in proleterlik kriterine uygun pek çok unsur içermektedir. Benzeri şekilde politik görtüş gösteren pek çok kısımdan da söz edilebilir. Bunların başlıcaları arasında komünistlerin haklı olduğunun, birliğin hiç bozulmaması gerektiğinin savunulduğu kısım gelmektedir.

“Second Worker: The Communists turned out to be right. The masses shouldn’t have broken ranks. The more so as all the factories in Chicago would have called a general strike tomorrow. (Brecht, 1932, s. 102)

Burada, komünizm bir öge olarak oyunun içine girmiş ve komünist kesimin haklı olduğu bir durum ortaya konmuştur. Komünistlerin yüceltildiği bir diğer kısım ise işçiler ve Joan Dark arasındaki bir konuşmada yer almaktadır. Durum girişimde bulunabilecek, atılğan bir topluluk gerektirmektedir. Oyun kişileri aralarında bu kişilerin ancak komünistler olabileceğini konuşmaktadır.

“Joan: Are there no people here with any enterprise?”

The Worker: Yes, the Communists.

Joan: Arent they people who incite to crime?

The Worker: No.” (Brecht, 1932, s. 87)

Burada ilgi çekici olan orijinal metinde olduğu kadar değilse de, dini bir bakış açısını temsil eden Joan'ın komünistleri yanlış tanıdığına gösterilmesi ve bir şekilde bu kesime ihtiyaç duyulduğunu belirtmesidir. Bunun karşısında ise Mauler'in kapitalizmin vazgeçilmezliği üzerine kurulu konuşması bulunmaktadır. Bu konuşma aynı zamanda "Mauler'in kapitalizm ve dinin vazgeçilmezliği üzerine konuşması" şeklinde sekizinci epizotun başlığı olarak kullanılmıştır. (Brecht, 1932, s. 77) Böylece kapitalizm-din ve komünizm-dindışılık gibi bağlantılar da karakterlerin konuşmaları aracılığıyla sunulmuştur. Din konusunda yapılan bazı eleştiriler de eserde yer bulmaktadır. Örneğin Joan ile Black Straw Heats yetkilileri ile yaptığı konuşmada kiliseyi eleştirmesi kayda değerdir. O kilise için insanın yalnızca bağıştan ibaret, bir başka deyişle bir bağış kaynağı olduğunu söylemektedir (Brecht, 1932, s. 107)

Bu eserin politika üzerine yazarın görüşlerini karakterler aracılığıyla doğrudan aktardığı bir aracı olduğu eserin her bölümünden açıkça anlaşılmaktadır. Joan'ın Mauler'i insanlığı öldürmekle suçlaması, kilise yanlılarının Joan'ı dünya işleri için savaşmaktan vazgeçirmeye çalışırken bir yandan da daha çok para kazanmak için kapitalist düzenin temsilcisi olan Mauler'le anlaşması, bolşevizm hakkındaki fikirlerin kapitalistler ağzından sunulması bu durumu birer göstergesidir. (Brecht, 1932, s. 13, 22, 104)

Kayda değer bir diğer nokta, bu uyarılmanın bazı bakımlardan *Coriolan* ile paralellik göstermesidir. Özellikle Mauler ve yandaşlarının Joan'a fakirlerin ne kadar kötücül olduğunu göstermeye çalıştığı kısımda Coriolanus'un halkı küçümseyen tavrına benzer bir bakış açısı çizilmiştir. Bu kısımlarda gerçekten de halkın yemek için her türlü değerinden vazgeçebildiği görülmektedir. Ancak yazar bunu Joan aracılığıyla onların kötücül değil, yalnızca fakir ve aç dolayısıyla acı çeken insanlar olmasına bağlamış ve temel ihtiyaçlar düzleminin ne derece önemli olduğunu altını çizmiştir.

Eserde dikkati çeken bir diğer politik unsur ise mevcut sistemlerin tartışılmasıdır. Bu tartışmalar eserin bütününe yayılmıştır ancak temel olarak üstekiler ve alttakilerin durumu ve sistemin sürekliliğinin nelere bağlı olduğuna odaklanıldığı söylenebilir. Mauler'e göre üsttekilerin orada kalabilmesi için alttakilerin yerlerini koruması şarttır. Onların yerlerini korumaları ise, bir üst sosyal kesime ait olabilme umudu sağlamaktadır. Bir başka deyişle sistem fakire zengin olabilme ihtimali sunarak onu çalışma çarkına daha kuvvetli bir şekilde

bağlamaktadır. (Brecht, 1932, s. 94) Sisteme en büyük eleştiri ise toptancılar tarafından sunulmaktadır. Esasen bu fikir, daha öncesinde ilk olarak Joan tarafından dile getirilmektedir. Onlara göre ekonomik buhranın sebebi, işçi sınıfının ezilmesi ve git gide daha az ücretle daha çok çalıştırılmasıdır. Çünkü böylece üretilen malları satın alacak halkın alım gücü neredeyse yok edilmiş ve ürünlere talep yok denilecek kadar azalmıştır. Bu durum, zincirleme olarak toptancılar, perakendeciler ve tüm üreticileri, sonuç olarak da borsayı köflü yönde etkilemiştir. (Brecht, 1932, s. 121) Joan'ın bu düşünceleri dile getirmesi onu Bernard Shwa'un Jeanne karakteri ile ilişkilendirmiştir. Bilindiği gibi bu uyarlamada da başkarakter gaip ten sesler duyması kadar mantıklı fikirleri ile de muhataplarını etkilemektedir. Ancak burada kilise odaklı bir kurumda yetişmiş ve orada yaşayan dış dünya hakkında hiçbir fikri olmayan bir karakterin sistem hakkında bu denli yetkin görüşlere sahip olması çelişkili bir durumdur.

Genel olarak bakıldığında eserin Brecht'in yalınlık, doğrudanlık, öğreticilik, politiklik, proleterlik ve toplumsallık kriterlerine son derece düz anlam katmanında uyduğu görülmektedir. Ancak eser o kadar basit bir üslupla ve teknikle kaleme alınmıştır ki epik ya da diyalektik anlamda sağlam temellere oturmuş bir estetikten söz etmek mümkün olmamaktadır. *Antigone*'de görülen yetkinlik bu esrin için maalesef geçerli değildir. Bu uyarlamanın konu alınan üç uyarlama arasında en önce yazılan olması, şüphesiz ki yazarın zaman içinde kendi estetik anlayışını uyarlamalara oturtmada daha başarılı hale geldiğini göstermektedir. Hatta denebilir ki; yazar uyarlamaları daha başarılı hale getirmek için bu üç eserde farklı teknikler denemiştir. Bir sonraki kısımda incelemenin sonucunda varılan kanılar sıralanacak ve üç uyarlama ayrı ayrı ele alınarak estetik açıdan bir erozyonun söz konusu olup olmadığına bakılacaktır.

3 SONUÇ

Akademik açıdan bakıldığında Brecht'in *Antigone* yorumunu, tiyatrodaki Grek geleneğin grotesk biçimde yıkılması, bozulması olduğu söylenebilir. (Jones ve Vidal, s. 42)Yapılan tüm değerlendirmelerden anlaşılacağı gibi, oyunun Adorno'nun Brecht'e suçlama olarak yönlendirdiği kriterlerin çoğuna gerçekten uyduğu görülmektedir. Eserin ciddi anlamda politik ve toplumcu olduğu, iktidara yönelik mesajlar içerdiği su götürmez bir gerçektir. Karakterlerin bir "kişisizleşme"den söz edilebilecek kadar temsili ve yüzeysel kaldığı da savunulabilir. Karakterler açısından bakıldığında iyi-kötü karşıtlığının aşırı keskin bir çizgiyle verilmesinin ve tragedyanın özündeki kader temasının eserden çıkarılmasının oyunun trajik bir etki yaratmasını engellediği söylenebilir. Vidal ve Jones eserin bu nedenle bir tragedyadan çok "siyahların bir köşede, beyazların bir köşede olduğu politik bir melodrama indirgenliğini" (Jones ve Vidal, s. 43) savunmaktadır. Bu durumun sebebinin Brecht'in trajik etkiyi duygusal boyutta değil, entelektüel düzlemde aramasıdır. Ona göre trajik etki izleyicinin bir karaktere sempati duymasıyla onun başından geçenlerden etkilenmesi sonucu oluşmaz, genel durumun algılanması asıl trajik etkiyi yaratacaktır. (Savage, 2006)

Brecht'in eserine isim verirken orijinal metne sadık kalacağı yolunda bir izlenim uyandırmasına rağmen ana temalar dahil pek çok şeyi, Hitler Almanya'sıyla paralellik kurma adına değiştirmesinin ve eserden ahlaki, insani ve duygusal yönleri elemesini eseri trajedi olmaktan çıkardığı mesajları daha bariz şekilde vurgulayarak estetik açıdan bir erozyona sebep olduğu söylenebilir. Yalnız buradaki estetik bakış açısının Adorno'nun avangartçı estetiği olduğu unutulmamalıdır. Avangartçı yaklaşımla oyunun Brecht'e yönlendirilen tüm suçları doğruladığı aşikardır. Oyun izleyici ile bir aura oluşturamaz, kesinlikle seçkin bir tavır bulunmamaktadır. Uzun politik diyaloglar içerdiğinden duygusal yoğunluktan çok entelektüel bir yoğunluk gerektirmektedir. Dolayısıyla izleyicinin oyunda her hangi bir duyguya kapılması da mümkün olmayacaktır. Oyunun sahneye konduğu çeşitli versiyonlarının videoları izlendiğinde izleyicinin zaman zaman güldüğü, atmosferin trajik olmaktan uzak olduğu görülmektedir. Ayrıca çoğu yorumda Brecht'in desteklediği yabancılaştırma fikri çok daha öteye götürülerek son sahnenin morgda geçmesi gibi oldukça modern öğelerde oyuna eklenmiştir. Brecht'in bu açıdan yönetmenlere ciddi bir özgürlük sağladığı söylenebilir.

Burada can alıcı nokta Adorno'nun suçlama olarak yönelttiği kriterlere uyulmasının eseri başarısız kılp kılmayacağıdır. Evet eser toplumsal ve siyasal pratiğin salt bir örneğidir. Her yönüyle toplumsal ve her yönüyle siyasaldır. Ve izleyiciye aura olarak tabi edilebilecek bir güç alanı iletmesi de pek mümkün görünmemektedir. Ama bir çalışmanın başarı ya da başarısızlığının onun hedefine ya da niyetine ulaşip ulaşmamasıyla ölçülebileceği düşünülürse, söz konusu estetik erozyonun eserden çok şey götürmediği de görülecektir. Çünkü Brecht'in amacı Adorno kriterlerine uymak değildir. O gerçekliği sınırlandırılmış, dolaysız, proleter, toplumcu, faydacı, somut bir sanat oluşturmak istemiştir. Bu sanat vasıtasıyla toplumu yönlendirmeyi hedeflemiştir. Kendi kriterleri açısından bu eser değerlendirildiğinde başarı derecesi daha açık bir şekilde anlaşılacaktır. Öncelikle daha önce de defalarca değinildiği üzere eserin dilinin ve verdiği mesajların son derece dolaysız ve açık olduğu görülmektedir. Ancak bu mesajlarla izleyicinin diktatörlüğe karşı koymaya ve demokrasiye yönlendirilmesi pek mümkün olmayacaktır. Çünkü eser sahneye konduğunda Hitler çoktan ölmüştür. Dolayısıyla Kreon'un bu denli açık şekilde Hitler'le özdeşleştirilmesinin eserin evrenselliğini kötü yönde etkilediği söylenebilir.

Brecht'in trajediyi oluşturmadaki bir kriteri de durumun genelinin özümsemekle ilginin sistemdeki trajediye çekilmesidir. Burada Kreon o kadar çalgıncasına kibirli ve iktidar hirsındadır ki şehrin düşmesinde trajik bir yanın kalmadığı söylenebilir. Brecht'in gerçekliği yıkmaya amacının da ana oyunun metninde, ön oyunun metnindeki kadar başarıya ulaşmadığı söylenebilir. Burada yabancılaştırma unsurları daha çok yönetmenlere ve oyunculara bırakılmıştır. Ön oyundaysa daha önce belirtildiği gibi karakterlerin seyirciye oynadıkları, sonlarını önceden bildikleri açıktır. Ana oyunda mekana ve karakterlerin kimliklerine sadık kalmıştır. Bu durumun orijinal metne sadık kalmak ve kendi estetik görüşleri doğrultusunda yeni bir metin oluşturmak arasında kalan yazarın özgün eserlerinden daha çekinik bir tutumda kaldığı söylenebilir.

Değinilmesi gereken bir diğer husus, Brecht'in Adorno'nun olmasa olmazı olan auranın kurulmasını zaten istememesidir. Ona göre seyirci kendini duygusal bir güç alanına kaptırmamalıdır ki olan biteni sadece bilimsel ve entellektüel bir bakış açısıyla değerlendirebilesin. Bu açıdan eserin Brecht'in kendi kriterine göre başarılı olduğu söylenebilir. Auranın ortadan kalkmasıyla, politik yanın ön plana çıkışının sebebi de anlaşılmaktadır. Burada sosyal ve toplumsal pratik auranın yokluğunda ihtiyaç duyulan bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı ihtiyaca hizmet eden bir diğer öge eğlendiriciliktir. Ancak metinde eğlendiriciliğin Brecht'in diğer oyunlarındaki kadar ön planda olmadığı, bu yorumun yönetmene bırakıldığı görülmektedir.

Tüm bu saptamalar göz önüne alındığında Brecht'in bu eserinde özgün metinlerindeki kadar kendini göstermediği, ancak Adorno'nun kriterlerine göre estetik bir düzlem de kurmadığı söylenebilir. Belki bu durum eserin yazarın en başarılı yapıtları arasında sayılmamasını da açıklamaktadır. Ancak belirtilmesi gereken pek çok araştırmacının da katıldığı gibi Brecht'in "estetik olmayan" sanat anlayışının sanat eserinin Frankfurt Okulu'nca genel olarak kabul gören görevini yerine getirmesinde daha çok olumlu bir etki yaptığı görülmektedir. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre bir eserin toplumu ilerletmesi, yani öncelikle topluma ulaşması gerekmektedir. Adorno ve Benjamin gibi pek çok yazar ise toplumu yönlendirmeyi hedeflemiş ancak genele ulaşmayı başaramamış, seçkin olan kısımca da tam olarak anlayamamıştır. Bu nedenle Brecht'in onların yönelttiği ezoterik olma eleştirisinde haklı olduğu söylenebilir. Daha öznel bir bakışla bir düşünür olan Adorno'nun

ideal bir sanat oluşturduğu ancak kendi kriterlerine uygun eserleri güçlükle bulabildiği söylenebilir. Adorno kurgusal edebi metinler de yazmamıştır. Desteklediği yazarların ortak özelliği, bariz şekilde karamsar olmalarıdır. Düşünür Kafka ve Backett gibi seçkin yazarların bile yeterince hermetik olmadığını düşünmektedir. Bu noktada Adorno'nun aradığı sanatın kimseye tam olarak ulaşmayan, siyasal ya da toplumsal olmaktan tamamen arındırılmış bir sanat olacağından bir noktada anlamsızlaşacağı söylenebilir.

Sonuç olarak, Lunn'un da değindiği gibi Brecht'in tüm eksiklerine ve kusurlarına rağmen hedeflediği sanat biçimini başarıyla icra ettiği ve bu sanatla büyük kitleleri etkilediği açıktır. (Lunn, s. 320) Bu nedenle sanatın popüler toplumsal ve siyasal olan türünün de tamamen yadsınmaması yerinde olacaktır.

Coriolanus uyarlamasına bakıldığında yazarın ölümünden önceki son eserlerinden biri olan *Coriolan*'ın da estetik açıdan bazı sorunlar içerdiği görülmektedir. Yazar, uyarlamasında pleblerin gücünü ön plana çıkarmak adına pek çok şeyden feragat etmek durumunda kalmıştır. Doc Rossi'nin Shakespeare ve Brecht karşılaştırmasına dayanan doktora tezinde belirtildiği üzere Brecht de ortaya çıkan eserden pek memnun kalmamıştır (Rossi, s. 335) Bunun sebebi Brecht'in tiyatrosunun temel özelliği olan diyalektiğin bu uyarlamada işlerliğini yitirmiş olmasıdır. Yazarın pleb sınıfını üstün bir güç olarak göstermesiyle antitez olan tribünler oldukça zayıf kalmış ve sentez olarak herhangi bir unsura ulaşamamıştır. Rossi'ye göre bu durum estetik anlamda da ciddi sorunlar oluşturmuş, Shakespeare'in eserinde zaten var olan sınıf kavramının Brecht tarafından abartılması eserin kuru bir propaganda haline gelmesine yol açmıştır. (Rossi, s. 336) Bu durumun Brecht'in içinde bulunduğu sosyopolitik konumdan kaynaklandığı aşikardır. Ona göre, Shakespeare de pleb sınıfını işlemiştir ancak mevcut şartlarda Almanya'daki köylü sınıfının ve sıradan vatandaşların daha çok yüreklendirilmesi gerekmektedir.

Uyarlama boyunca plebleri üstün kılma çabası zincirleme olarak pek çok değişikliğe, sahneler arası atlamalara ve karakterler arası ilişkilerin bozulmasına yol açmıştır. Bozulan bu yapının onarılması için yeni sahnelere ve bağlantılara ihtiyaç duyulduğundan *Coriolanus* ve annesi arasındaki ilişki bambaşka bir boyuta taşınmak durumunda kalmıştır. Bu noktada belirtilmesi gereken bir diğer unsur aslında Shakespeare oyununda pleblerin Brecht'in düşündüğü gibi olgunlaşmamış ve aciz olarak çizilmemiş olduğudur. Bu eserde de plebler

kararlarıyla Coriolanus'un konsül seçilmesine ya da sürülmesine sebep olabilecek kadar güçlüdür. Daha ilk sahnede Menenius ile olan tartışmaları bu durumun bir göstergesidir. Öte yandan Brecht Shakespeare'in bazı temaları muğlak bıraktığını savunmakta ve aslında onun da kendi yazdığı şekilde yazmak istediğini ama bunun da bir şekilde mümkün olmadığını savunmaktadır. Muğlaklık konusu Brecht'in eserinin kendi estetik çerçevesiyle bile çelişmesine neden olmuştur denilebilir, çünkü o karakterlerle alakalı pek çok yönün sahnede belirleneceğini savunarak bazı bağlantıları muğlak bırakmıştır. Her unsurun tamamen açık ve somut olması gerektiğini savunduğu göz önüne alınırsa, eserde, Berliner Ensemble'nin oyunu sahnelerken yazarın kendine ters düşebilecek yorumlar yapmasına zemin hazırlayabilecek kadar boşluklar bulunduğu görülecektir.

Rossi'ye göre Brecht'in eseri diyalektik bir biçimde yorumlama çabası ve didaktik bakış açısı, kendinin de farkında olduğu bazı tehlikeler oluşturmuştur. Rossi bunu "ideolojik tahribat" olarak değerlendirmektedir. (Rossi, s. 337) Brecht de söz konusu tehlikelerin farkında olduğundan uyarılmanın ilerleme sürecini anlattığı günlüklerinde "Eğer onun tüm bariz güçlerini ve yeteneğini kendimize karşı çevirmek istemiyorsak, Shakespeare'e mümkün olduğumuzca yakın kalmalıyız" diyerek bu durumu özetlemiştir. (Rossi, ss. 338-339) Bununla birlikte uyarılmanın ciddi anlamda farklılıklar içerdiği de önceki bölümlerde ortaya konmuştur. Kanımca Brecht'in müdahaleleri arasında en çok göze batan, oyunun kahramansızlaştırma niyetidir. Coriolanus'un bazı temel özelliklerini oyunda bir kahramanın yer almasının doğru olmayacağı kanısına dayanarak değiştiren yazar, karşı çıktığı kahramanlık niteliklerini pleblere yüklemiştir. Son derece öznel bir yorumla bu müdahalenin yazarın kendi görüşleriyle çeliştiği savunulabilir, çünkü eserde plebler bir sınıf olarak bir kahraman haline getirilmiştir. Karşılarında yöneticiler, askerler, düşmanlar dahil olmak üzere kimse duramamaktadır. Bu durumun eserin geçtiği zamanın gerçekliğiyle çeliştiği ortadadır. Söz konusu müdahale ne Roma'nın ne de Shakespeare'in oyunu kaleme aldığı ortamın sosyopolitik durumuna uymaktadır.

Coriolan hakkında varılabilecek bir diğer yargı, bu eserin orijinal metindeki geniş perspektifi daralttığı yönündedir. Rossi, yazarın kendi eserleri arasından kendi kararıyla oluşturduğu derlemeye bu uyarlamayı almamasını, bu saptamanın bir kanıtı olarak

göstermektedir. (Rossi, s. 380) Genel olarak da bakıldığında bu oyunların hiç birinin yazarın ön plana çıkmış eserleri arasında olmadığı görülecektir.

Son olarak, Brecht'in Joan Dark uyarlamasına değinmek gerekmektedir. Daha önce de değinildiği gibi yazarın bu öyküyü uyarladığı iki eseri daha bulunmaktadır. Ancak bunlar başka yazar ya da rejisörlerle birlikte kaleme alındığında en özgün olanının 1932 yılında tamamlanmış olan *Saint Joan Of The Stockyards* olduğu söylenebilir. Bu eserde daha sonraları yeniden sahneye konmamıştır. Orijinal öyküyü iki kez daha uyarlama gereği duyduğu göz önüne alınırsa yazarın da kendi çalışmasından yeterince hoşnut olmadığı söylenebilir. Bu çalışmada dilde her hangi bir dolaylı anlatım ya da çok katmanlılık söz konusu değildir. Bu tezde konu alınan çalışmalar arasında uzun bir zaman farkı bulunmaktadır. Söz gelimi, Jan Dark ile Coriolanus uyarlamaları arasında yaklaşık yirmi yıllık bir süre zarfı geçmiştir. Bu süreçte yazarın uyarlama tekniği ile alakalı ciddi değişiklikler olduğu savunulabilir. Bu saptamanın en büyük göstergesi, daha geç bir tarihe ait olan *Coriolan*'in bambaşka bir bakış açısıyla kaleme alınmış olmasıdır. Eser, Shakespeare'in kaleme aldığı hali esas alınarak yorumlanmış, konu mümkün olduğu kadar aynı bırakılmıştır. *Joan Dark*'ta ise tümüyle bir yeniden yazma hatta ana temayı ya da karakteri kullanıp bambaşka bir öykü yaratma söz konusudur. *Antigone*'ye bakıldığında yazarın vermek istediği mesajın vurgulanabilmesi adına oyun başına bir ön oyun eklendiği görülmektedir ki daha öncede değinildiği üzere bu, izleyicide oluşturulmak istenen algının yaratılmasına yardımcı olmuştur.

Tüm uyarlamalar tek tek ele alındığında ortaya farklı yöntemler çıkacaktır. Ancak bu yöntemlerin hiç birinde yazarın kendi estetik anlayışının özgün metinlerindeki kadar başarıyla ortaya konmadığı görülecektir. Tam da bu nedenle, bu oyunların sahneye konmaları sıralarında çeşitli sorunlar yaşanmış ve bazı sahneler Berliner Ensemble tarafından yeniden yorumlanmıştır. Bu noktada vurgulanması gereken, eserlerin yalnızca Adorno estetiğinden

değil Brecht'in kurduğu ince estetik çizgisinden de uzak olmasıdır. Konu alınan eserlerin üçünün de daha çok halkı bilinçlendirmek amaçlı kaleme alındığı söylenebilir. İlginç olan bunlardan en çok öne çıkanın *Antigone* olmasıdır. Eserler arasında orijinal öyküye en çok sadık kalmanın da bu eser olduğu görülmektedir. Dolayısıyla denebilir ki Brecht'in konu, karakter ve öyküleri aşırı öğretici ve örgütlemeye hizmet eder şekilde yeniden yorumlaması onun bir estetik çizgi yakalamasını engellemiştir. Hakkında en az söz edilen eserin Jan Dark uyarlaması olması da bu saptamayı destekler niteliktedir. Bir başka değışle, yazar esere ne kadar müdahale ettiyse eserin başarısı o kadar düşmüştür.

Tüm bu incelemeler ışığında, Brecht'in savaş temalı bu üç uyarlamasında estetik açıdan ciddi bir kayıp olduğu söylenebilir. Şüphesiz ki bunun nedeni, yazarın bu eserleri kaleme aldığı yıllarda içinde bulunduğu sosyopolitik durumdur. Halka bilindik yükler aracılığıyla ulaşma istedi kimi zaman oyunları kaldıramayacakları kadar aşırı derecede politik görüş ve propaganda ile yüklemiştir. Yazarın manzum kısımlardaki ahengi koruyabilmek adına esas aldığı çevirilerdeki satırları kimi zaman doğrudan kimi zamansa yaklaşık olarak kopyalaması oldukça ilgi çekicidir. Herkesin kabul edeceği üzere Brecht kendi şiirini yazamayacak denli estetikten uzak bir yazar değildir. Dolayısıyla söz konusu estetik erozyonun oyunlara edebi açıdan değil; rejî açısından bakılmasıyla açıklanması mümkündür. Yani yazar, bu uyarlamalarda edebi değerden çok sahnelenişteki kendini ifade edebilme açıklığına değer verdiğiinden eserlerin bakış açısında bir daralma, dilde aşırı sadelik ve öykü katmanlarının azalması, kimi zaman sığlaşması gibi sorunlar ortaya çıkmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi bu durum yazarın oyunları kaleme almasındaki niyetten kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak Brecht'in bu uyarlamalarda büsbütün başarısız olduğunu söylemek mümkün

değildir. Ancak bu uyarlamaların onun en başarılı eserleri arasında yer almadığı da yadsınamaz bir gerçektir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (1969). "Shema of Mass Culture". *Adorno and Culture Industry*.
- Adorno, Theodor W. (1970). "Estetik Teori", *Toplanmış Yazılar VII.* ed. Gretel Adorno, Rolf Tiedeman. Frankfurt.
- Bağçe, H. Emre. (2006). *Frankfurt Okulu*. DoğuBatı Yay. 2. bs. İstanbul.
- Bal, Metin. (2011). "Geleneksel Estetik Anlayışının Bir Eleştirisi Olarak Adorno'nun Estetik Teorisi". *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*. Cilt 3. No.1.
- Balkız, Bekir. "Frankfurt Okulu ve Eleştirel Teori: Sosyolojik Pozitivizmin Eleştirisi", http://uvf.ulakbim.gov.tr/uvf/index.php?cwid=3&vtadi=TPRJ,TTAR,TTIP,TMU_HTSOS&c=google&s_f=_5&detailed=1&keyword=46136 (21.11.2012/20:30).
- Brecht, Bertolt. *Coriolan*. Harper Collins. Google E-Kitap. 2012.
- Brecht, Bertolt. (1981). "Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma Efektleri". *Epik Tiyatro Üzerine*. Çev. Kamuran Şipal.
- Brecht, Bertolt. (1964). "On Gestic Music". *Brecht on Theater*. Trans. John Willett, Methuen.
- Brecht, Bertolt. (1932). *Saint Joan Of The Stockyards*. A&C Black. Google E-Kitap. 2014.
- Brecht, Bertolt. (1993). *Sophokles'in Antigone'si*. Çev. Ahmet Cemal. YKY. İstanbul.
- Brecht, Bertolt. (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. Çev. Ahmet Cemal. Mitos Boyut Yay. İstanbul.
- Carney, Sean. (2005). *Brecht And Critical Theory: Dialectics And Contemporary Aesthetics*. Routledge Press. ABD.
- Engler, Balz. (2001). "The Noise That Benish'd Martius: *Coriolanus* in post-banov. Germany". *Renaissance Refractions: Essays in Honour of Alexander Shurbanov*. Ed. Boika Sokolova, Evgenia Pancheva. St Kliment Ohridski University Press. Sofia.
- Gene, Ray. (2010). "Adorno, Brecht and Debord: Three Models for Resisting the Capitalist Art System". The seventh Historical Materialism conference. Londra.

<http://ebookbrowse.com/gene-ray-adorno-brecht-and-debord-pdfd258706799>
(21.11.2012/ 22:15).

- Geuss, Raymond. (2002). *Eleştirel Teori*. çev. Ferda Keskin. Ayrıntı Yay. İstanbul.
- Hedrick, Donald ve Reynolds, Bryan. (2000). *Shakespeare Without Class*. Palgrave Press.
Newyork.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (1973). *Dialectic of Enlightenment*. Çev. John Cumming.
Londra.
- Horkheimer, Max. (1937). "Felsefe ve Eleştirel Teori". *ZfS*. S.6.
- Jones, Frank ve Vidal, Gore. (1997). "Tragedy with a Purpose: Bertolt Brecht's 'Antigone'" *The Tulane Drama Review*. Vol.2. No.1. The MIT Pres.
- Larrain, Jorge. (1983). *Marxism and Ideology*. Humanities Press.
- Lunn, Eugene. (2011). *Marksizim Ve Modernizim (Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme)*. Çev. Yavuz Alogan. Dipnot Yay. İstanbul.
- Marcuse, Herbert. (1972) "Kültürün Olumsuzlayıcı Karakteri, Olumsuzlamalar". *Eleştirel Teori Yazıları*. Penguin.
- Nelson, Laura M. "Appropriating Shakespeare: *Coriolanus* As Twentieth Century Propoganda". University Of Missouri. Coloumbia.
- Oesmann , Astrid. (2005). *Staging History: Brecht's Social Concepts Of Ideology*. SUNY Press. New York.
- Oskay, Ünsal. "Kahraman Ve 'Tragedya' Açısından Lukacs, Brecht Ve Benjamin".
http://www.halksahnesi.org/incelemeler/kahraman_tragedya/kahraman_tragedya.htm
(28.11.2012/21:16)
- Pollock, Della. (1988). "Aesthetic negation after WWII: Mediating BertoltBrecht and Theodor Adorno". *Text And Performance Quarterly*. Vol. 8-1. s:12-20. Routledge Press. ABD.