

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**EDEBİ ESERLERİN GÖRSEL SANATA YANSIMASI: BERTOLT
BRECHT "BAY PUNTİLA İLE UŞAĞI MATTİ" ESERİ İLE KEMAL
SUNAL'IN "EN BÜYÜK ŞABAN" FİLMİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlke HASDEMİR ÜNAL

Enstitü Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı Prof. Dr. Arif ÜNAL

MAYIS – 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**EDEBİ ESERLERİN GÖRSEL SANATA YANSIMASI: BERTOLT
BRECHT “BAY PUNTILA İLE UŞAĞI MATTİ” ESERİ İLE KEMAL
SUNAL’IN “EN BÜYÜK ŞABAN” FİLMİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlke HASDEMİR ÜNAL

Enstitü Anabilim Dalı: Alman Dili Ve Edebiyatı

“Bu tez 28/05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Arif Ünal	Başarılı	Arif Ünal
Prof. Dr. Metin Toprak	Başarılı	Metin Toprak
Dr. Öğr. Üyesi Alper KİLEŞ	BASARILI	Alper KİLEŞ



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	İlke HASDEMİR ÜNAL
Öğrenci Numarası	:	1060Y14008
Enstitü Anabilim Dalı	:	ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
Enstitü Bilim Dalı	:	
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	:	EDEBİ ESERLERİN GÖRSEL SANATA YANSIMASI; BERTOLT BRECHT "BAY PUNTİLA İLE UŞAĞI MATTİ" ESERİ İLE KEMAL SUNAL'IN "EN BÜYÜK ŞABAN" FİLMİNİN KARŞILAŞTIRILMASI
Benzerlik Oranı	:	%21

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

☒ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

☐ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Dr. Arif Ünal
Tarih: 21.5.2019
İmza: A. Ünal

☐ KABUL EDİLMİŞTİR

☐ REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Tez çalışmamızı yazmaya başladığım ilk zamandan itibaren, önüme her daim zorluklar sunan, birçok can kayıplarıyla beni üzen ve tezimin her aşamasında tekrar baştan başlamak zorunda bırakan hayatıma teşekkür etmek isterim.

Yine de benden umudunu hiç kesmeyen ve yapacağıma inanarak, beni her daim motive eden yardımlarını esirgemeyen sevgili danışmanım Prof. Dr. Arif Ünal'a şükranlarımı ve saygılarımı sunarım.

Benden manevi desteklerini ve her ihtiyacımda yardımını esirgemeyen tüm dostlarıma, özellikle beni bunun sonuna geleceğime inandıran ve sevgisini hep hissettiren eşim Aydın'a teşekkürler. Hayatımdan gidenlere ve kalanlara şükranlarımı sunar, varlıkları ve verdikleri güçleri için teşekkür ederim.

İlke HASDEMİR ÜNAL

28.05.2019

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
RESİM LİSTESİ	iv
TABLO LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
SUMMARY	ix

GİRİŞ	1
-------------	---

BÖLÜM 1: EDEBİ ESERİN GÖRSEL SANATA YANSIMASI: EDEBİYAT VE SİNEMA.....	7
--	---

1.1. Edebiyatın Tanımı	7
1.2. Sinemanın Tanımı	10
1.3. Sinemada Edebiyat-Edebiyatta Sinema	14
1.3.1. Edebiyat ve Sinema İlişkisi.....	15
1.3.2. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Farklar.....	16
1.3.3. Dünya Edebiyatında Sinemaya Yansıyan Bazı Eserler	19

BÖLÜM 2: BRECHT ESTETİĞİ VE SİNEMA.....	25
---	----

2.1. Bertolt Brecht'in Hayatı	25
2.2. Bertolt Brecht Eserleri.....	29
2.3. Brecht Estetiğinin Oluşumu	32
2.3.1. Brecht'in "Naivete" Kuramı	35
2.3.2. Brecht'in "Mesel Çalışma" Kuramı.....	36
2.3.3. Brecht'in "Epizotik Anlatım" Kuramı	36
2.3.4. Brecht'in "Gestus" Kuramı.....	37
2.3.5. Brecht'in "Yabancılaştırma" Kuramı	37
2.3.6. Brecht'in "Tarihselleştirme" Kuramı.....	38
2.3.7. Brecht'in "Anlatımcı Yapı" Kuramı	38
2.3.8. Brecht'in "Göstermecî Oyunculuk" Kuramı	39
2.4. Epik Tiyatro	39
2.4.1. Brecht'e Göre Epik ve Dramatik	43
2.4.2. Epik Tiyatronun Yorumlanması.....	44

2.5. Brecht Estetiği ve Sinema	46
2.5.1. Bertolt Brecht'in Eserlerinden Çekilen Bazı Filmler	49
2.6. Türk Sinemasında Brecht Estetiğinin Etkileri.....	52

BÖLÜM 3: "ŞEHİR IŞIKLARI", "EN BÜYÜK ŞABAN" FİLMLERİ İLE "BAY PUNTILA İLE UŞAĞI MATTİ" OYUNUNUN KARŞILAŞTIRILMASI.....54

3.1. Yorumcu Olarak Oyuncuların Karşılaştırılması: Charlie Chaplin ve Kemal Sunal	54
3.1.1. Charlie Chaplin ve Sanatçı Kişiliği.....	54
3.1.2. Brecht ve Chaplin Arasındaki İlişki.....	57
3.1.3. Kemal Sunal ve Sanatçı Kimliği.....	58
3.1.4. Sunal (Şaban) ve Chaplin (Şarlo) Benzerlikleri.....	60
3.2. "Şehir Işıkları", "En Büyük Şaban" Filmleri ile "Bay Puntila ile Uşığı Matti" Eserinin Karşılaştırılması	66
3.2.1. "Şehir Işıkları" (The City Lights) Filmi	66
3.2.2. "En Büyük Şaban" Filmi ve İncelemesi.....	68
3.2.3. "Şehir Işıkları" ve "En Büyük Şaban" Filmlerinin Karşılaştırılması	70
3.3. "Bay Puntila ile Uşığı Matti" Eserinin İncelenmesi	90
3.3.1. Bay Puntila ile Uşığı Matti (Herr Puntila und Sein Knecht Matti)	90
3.3.2. "Bay Puntila ile Uşığı Matti" Eserinin Oluşumu ve İncelenmesi	92
3.3.3. Brecht'in "Bay Puntila ile Uşığı Matti" İsimli Eserinin İdeolojik Yönü	95
3.4. "Bay Puntila ile Uşığı Matti" Eserinin "En Büyük Şaban" Filmiyle Karşılaştırılması	112

SONUÇ.....118

KAYNAKÇA 122

ÖZGEÇMİŞ.....126

KISALTMALAR

Çev	: Çeviren
Bkz	: Bakınız
SS	: Sayfa Sayıları



RESİM LİSTESİ

Resim 1	: Charlie Chaplin "In the Gold Rush" film afişi.....	63
Resim 2	: Charlie Chaplin "The Kid Auto Race" film afişi	64
Resim 3	: Charlie Chaplin "The Adventurer" film afişi.....	64
Resim 4	: Charlie Chaplin "The Circus" film afişi.....	64
Resim 5	: Charlie Chaplin "Şarlo İstanbul'da" film afişi	65
Resim 6	: Kemal Sunal "Umudumuz Şaban" film afişi	65
Resim 7	: Kemal Sunal "Gerzek Şaban" film afişi.....	65
Resim 8	: Kemal Sunal "Şendul Şaban" film afişi	66
Resim 9	: Kemal Sunal "Katma Değer Şaban" film afişi.....	66
Resim 10	: Şarlo'nun kör kızla ilk karşılaşma sahnesi [0:07:42]	70
Resim 11	: Şaban'ın kör kızla ilk karşılaşma sahnesi [0:06:53].....	70
Resim 12	: " <i>Şehir Işıkları</i> " filmi kör kızın çiçek satma sahnesi [0:07:28].....	71
Resim 13	: " <i>En Büyük Şaban</i> " filmi kör kızın çiçek satma sahnesi [0:07:56]	71
Resim 14	: " <i>Şehir Işıkları</i> " filmi kör kızın eve geldiğinde müzik açma sahnesi [0:10:37].....	72
Resim 15	: " <i>En Büyük Şaban</i> " filmi kör kızın eve geldiğinde müzik açma sahnesi [0:08:55].....	72
Resim 16	: " <i>Şehir Işıkları</i> " filmi kör kızın camdan komşu genç çift ile konuşma sahnesi [0:10:54].....	72
Resim 17	: " <i>En Büyük Şaban</i> " filmi kör kızın eve geldiğinde müzik açma sahnesi [0:09:54].....	72
Resim 18	: Şarlo'nun zengin adamla intihar sırasında ilk karşılaşma sahnesi [0:12:15].....	73
Resim 19	: Şaban'ın Faik ile intihar sırasında ilk karşılaşma sahnesi [0:11:13]	73
Resim 20	: Şarlo'nun zengin adamı ikna etme esnasında suya düşme sahnesi [0:13:36].....	74
Resim 21	: Şaban'ın Faik'i ikna ettikten sonra yağmur yağma sahnesi [0:12:03]	74
Resim 22	: Şarlo'nun zengin adamın evine gittikleri sahne [0:15:50]	74
Resim 23	: Şaban'ın Faik'in evine gittikleri sahne [0:12:16].....	75
Resim 24	: Zengin adamın Şarlo'nun pantolonuna viski döktüğü sahne [0:16:54].....	75
Resim 25	: Faik'in Şaban'ın pantolonuna viski döktüğü sahne [0:14:55]	75
Resim 26	: Uşağın Şarlo'yu koltuğa oturmaya mücadele etmediği sahne [0:18:02].....	76

Resim 27	: Uşağın Şaban'ı koltuğa oturmaya mücadele etmediği sahne [0:17:33]	76
Resim 28	: Şarlo'nun piyanonun üstüne düştüğü sahne [0:18:55]	76
Resim 29	: Şaban'ın piyanonun üstüne düştüğü sahne [0:18:59]	76
Resim 30	: " <i>Şehir Işıkları</i> " filminde zengin karakterin tekrar intihar teşebbüsüne girdiği sahne [0:19:23]	77
Resim 31	: " <i>En Büyük Şaban</i> " zengin karakterin tekrar intihar teşebbüsüne girdiği sahne [0:19:40]	77
Resim 32	: Şarlo'nun koltuğun üstüne düştüğü sahne [0:19:41]	77
Resim 33	: Şaban'ın koltuğun üstüne düştüğü sahne [0:19:58]	77
Resim 34	: Şarlo'nun eğlence mekânında puroyu yakmaya çalıştığı sahne [0:21:58]	78
Resim 35	: Şaban'ın eğlence mekanında puroyu yakmaya çalıştığı sahne [0:24:15] ...	78
Resim 36	: " <i>Şehir Işıkları</i> " filminde kadının elbisesinin yandığı sahne [0:22:56]	78
Resim 37	: " <i>En Büyük Şaban</i> " filminde kadının elbisesinin yandığı sahne [0:24:58]	79
Resim 38	: " <i>Şehir Işıkları</i> " filminde yan masayla kavga ettikleri sahne [0:23:21]	79
Resim 39	: " <i>En Büyük Şaban</i> " filminde yan masayla kavga ettikleri sahne [0:26:00]	79
Resim 40	: Şarlo'nun makarna yerken konfetiye yediği sahne [0:24:14]	79
Resim 41	: Şaban'ın makarna yerken konfetiye yediği sahne [0:27:16]	80
Resim 42	: " <i>Şehir Işıkları</i> " filminde dans gösterisi sahnesi [0:25:20]	80
Resim 43	: " <i>En Büyük Şaban</i> " filminde dans gösterisi sahnesi [0:28:30]	80
Resim 44	: Şarlo'nun evden kovulduğu esnada kör kızla karşılaşma sahnesi [0:29:12]	80
Resim 45	: Şaban'ın evden kovulduğu esnada kör kızla karşılaşma sahnesi [0:32:33]	81
Resim 46	: Şarlo'nun kör kızı eve bırakmak için arabaya geldikleri sahne [0:31:05] ..	81
Resim 47	: Şaban'ın kör kızı eve bırakmak için arabaya geldikleri sahne [0:37:47] ...	81
Resim 48	: Şarlo'nun sigarayı alma sahnesi [0:35:57]	82
Resim 49	: Şaban'ın sigarayı alma sahnesi [0:45:02]	82
Resim 50	: Şarlo'nun düdüğü yuttuğu sahne [0:39:34]	82
Resim 51	: Şaban'ın düdüğü yuttuğu sahne [0:49:59]	83
Resim 52	: " <i>Şehir Işıkları</i> " filminde opera sanatçısının görüldüğü sahne [0:39:57] ...	83

Resim 53 : " <i>En Büyük Şaban</i> " filminde opera sanatçısının görüldüğü sahne [0:51:21].....	83
Resim 54 : Şarlo ile zengin adamın aynı yatakta uyandıkları sahne [0:42:24]	84
Resim 55 : Şaban ile Faik'in aynı yatakta uyandıkları sahne [0:53:52]	84
Resim 56 : Şarlo'nun kör kıza yiyecek getirdiği sahne [0:51:16]	84
Resim 57 : Şaban'ın kör kıza yiyecek getirdiği sahne [1:00:39]	84
Resim 58 : Şarlo'nun kör kıza gazeteden ameliyat yazısını okuduğu sahne [0:51:38].....	85
Resim 59 : Şaban'ın kör kıza gazeteden ameliyat yazısını okuduğu sahne [1:00:58]..	85
Resim 60 : Şarlo'nun kör kıza ev kirası borcunun yazısını okuduğu sahne [0:54:15] .	85
Resim 61 : Şaban'ın kör kıza ev kirası borcunun yazısını okuduğu sahne [1:04:18].....	86
Resim 62 : Şarlo'nun boks maçına hazırlandığı sahne [0:56:46]	86
Resim 63 : Şaban'ın boks maçına hazırlandığı sahne [1:06:56].....	86
Resim 64 : Şarlo'nun boks maçında ringe çıktığı sahne [1:03:23].....	87
Resim 65 : Şaban'ın boks maçında ringe çıktığı sahne [1:11:36]	87
Resim 66 : Şarlo'nun boks maçında olduğu sahne [1:04:21]	87
Resim 67 : Şaban'ın boks maçında olduğu sahne [1:12:48].....	88
Resim 68 : Şarlo'nun hırsız durumuna düştüğü sahne [1:15:32].....	88
Resim 69 : Şaban'ın hırsız durumuna düştüğü sahne [1:24:10]	88
Resim 70 : Şarlo'nun kör kızla karşılaştığı son sahne [1:24:54]	89
Resim 71 : Şaban'ın kör kızla karşılaştığı son sahne [1:34:33].....	89

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 : Edebiyattan Sinemaya Yansıyan Bazı Eserler	20
Tablo 2 : Geleneksel Dramatik Anlatım ve Epizotik Anlatım Özelliklerinin Karşılaştırması:.....	37
Tablo 3 : Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro Ayrımı	43
Tablo 4 : Sinemada Anlatı Kalıpları.....	48



Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	X	Doktora	
Tezin Başlığı: Edebi Eserlerin Görsel Sanata Yansıması: Bertolt Brecht "Bay Puntila ile Uşağı Matti" Eseri İle Kemal Sunal'ın "En Büyük Şaban" Filminin Karşılaştırılması			
Tezin Yazarı: İlke HASDEMİR ÜNAL		Danışman: Prof. Dr. Arif ÜNAL	
Kabul Tarihi: 28.05.2019		Sayfa Sayısı: ix (ön kısım) + 126 (tez)	
Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı			
Sinema, sanatsal niteliği ile toplum içinde hızlıca yer alma ve topluma hitap etme gücüne sahiptir. Sinemanın görsel bir sanat olması her kültür ve sınıfa hitap edebilme özelliğine sahip olması demektir. Edebi eserin en basit olgusu okuma yazma yeteneği ile karşılaştırıldığında dahi, sinema sınıfsal hiç bir ayırım tanımamaktadır. Böylece her kitleden, her dilden kişi ya da kişiler üzerinde daha derin izler bırakabilmeyi başarmaktadır. Edebi eserlerin beyaz perdeye aktarılması hem sinemada hem de edebiyatta yankı uyandırmıştır. Edebi eser ve sinema arasındaki en temel farklılıklardan biri kullandıkları dildir. En basit ifadesiyle; edebiyat anlatır, sinema gösterir. Sinemanın özünde görüntü vardır, edebi eserde ise sözcükler vardır. Sinema kurulduğu andan itibaren içine her şeyi alabilme kapasitesinin yüksekliğinden ötürü, her daim kaynağa aç olmuştur. Bu yüzden de en başta Hollywood yönetmenleri olmakla birlikte, birçok yönetmen çok satan edebi yapıtları işleyerek sinema sektöründe görsel olarak film haline getirmeyi amaçlamışlardır. Bu çalışmada konu olarak edebi eserin görsel sanata yansıması seçilmiştir. Bu bağlamda Bertolt Brecht'in "Bay Puntila ile Uşağı Matti" eseri ile Kartal Tibet'in "En Büyük Şaban" eserleri değerlendirilmiştir. Her iki eserde de ortak temalara değinilmiş ve toplumsal konumların farklılıklarına işaret edilmiştir. Bertolt Brecht'in hayatına değinilirken dünya ve siyasi görüş açısı incelenmiş, dünya görüşü çerçevesinde "Bay Puntila ile Uşağı Matti" eseri ayrıntılı olarak kaleme alınmıştır. Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı ve Kemal Sunal'ın başrolde yer aldığı "En Büyük Şaban" filminde Kemal Sunal'ın sanatçı kişiliği incelenmiştir. Kemal Sunal'ın "En büyük Şaban" filmi, Hollywood filmi olan Charlie Chaplin'in yönettiği ve aynı zamanda başrolde yer aldığı "Şehir Işıkları" filminden uyarlanma olması sebebiyle, Charlie Chaplin'in sanatçı kişiliğine değinilmiş, bu iki filmin arasındaki benzerlikler ayrıntılı şekilde incelenerek, Kemal Sunal karakteri "Şaban" ve Charlie Chaplin karakteri "Şarlo" benzerlikleri doğrultusunda da inceleme yapılmıştır. Sundukları eserler ve yapıtlar çerçevesinde birbirleriyle çok yakın fikirleri savunan bu üç büyük ismin birbirlerine olan etkileşimleri göz önüne serilerek ortak noktada ki yakınlıklarına değinilmiştir.			
Anahtar Kelimeler: Edebi Eser, Sinema, Brecht estetiği, Bay Puntila ile Uşağı Matti, En Büyük Şaban			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	X	Ph.D.	
Title of Thesis: Reflection Of Literary Works To Visual Art: The Comparison Of Bertolt Brecht "Bay Puntila And Uşagi Matti" And Kemal Sunal "The Largest Lord" Film			
Author of Thesis: İlke HASDEMİR ÜNAL Supervisor: Professor Arif ÜNAL			
Accepted Date: 28.05.2019		Number of Pages: ix (pre text) + 126 (main body)	
Department: German Language and Literature			
Cinema has the power to take part in the society with its artistic quality and to address the society. The fact that cinema is a visual art means that it is capable of addressing every culture and class. Even the simplest case of literary work is no comparison to the class of cinema, even when it is compared with the ability to read and write. Thus, it is able to leave deeper traces on every person, person/ people from every language. The transfer of the literary works to the big screen has echoed both in cinema and literature. One of the most fundamental differences between literary work and cinema is the language they use. In the simplest terms; literature tells, cinema shows. There is an image in the essence of cinema and there are words in the literary work. Cinema from the moment it was established, because of the high capacity to take everything into the source has always been hungry. That is why most of them are Hollywood directors, but many of the filmmakers have aimed to make a movie as a visual film in the cinema sector by processing the bestselling literary works. In this study, the reflection of the literary work on visual art was chosen. By this context, Bertolt Brecht's Mr. Puntila and his servant Matti and the Greatest Saban the work of Kartal Tibet were evaluated. In both of the works, common themes were mentioned and differences of social positions were pointed out. Bertolt Brecht's life and the political and global perspectives were examined and his work Mr. Puntila and his Servant Matti was written in detail Kemal Sunal's artist personality has been examined in the movie "The Greatest Saban" directed by Kartal Tibet and starring Kemal Sunal. As Kemal Sunal's adaptation of the film "City Lights", directed by Charlie Chaplin and directed by the Hollywood movie "City Lights," Kemal Sunal, Charlie Chaplin has touched upon his artist personality, examining the similarities between the two films. Kemal Sunal's character "Şaban"s and Charlie Chaplin's character "Sharlo" s similarities have been examined within the framework of the works and works they offer, the interactions of these three big names with each other and their intimacy are discussed.			
Keywords: Literary Works, Cinema, Brecht aesthetics, Mr. Puntila and his Servant Matti, The Greatest Şaban			

GİRİŞ

BİZDEN SONRA DOĞANLARA

"Gerçektende karanlık dönemlerde yaşıyorum! (...)

Pek az şey yapabildim.

Ama egemenler

Bensiz daha güvenliyidiler umudundayım.

Böyle geçti yeryüzünde

Bana verilen ömrüm. (...)

Kendimiz dost olamadık

Ama sizler,

İnsanın insanın yardımcısı olduğu o günler geldiğinde

Anın bizleri

Hoşgörüyle!"

(Kesting, 1985: 141-142-143)

Brecht, kendi görüş açısını tamamen belli ettiği, yaşantısından da kesitlerini anlattığı ve geleceğine mesaj verdiği bu şiirle, ne kadar hümanist ve marksist görüşlü olduğunu belirtmektedir. Bu şiirle kendi bakış açısının varmak istediği sonu göstermiş olmaktadır. Brecht ve Brecht kavramı yazmakla, okumakla bitmeyecek ve tamamen öğrenilemeyecek kadar geniştir.

Kalıcı yapıtlarıyla ölümünden sonra da bir skandal kahramanı olan Brecht, çelişkilerle dolu bir yüzyılda direniş figürü olmasıyla çatışmanın odak noktasına yerleşmektedir (Bkz. Kesting, 1985: 141). Bu sebepten dolayı Brecht herkes tarafından araştırılan ve kurmuş olduğu anlayıştan ötürü her daim bilgi edinilen bir insan olmuştur. Günümüze kadar hala kullanılan epik tiyatro kavramı ve Brecht'in estetik kuramları, tiyatro sahnesi dâhil, günümüz teknolojisi sinemada da çokça görülür.

1895 yılında Lumiere kardeşler tarafından icat edilen sinematograf makinasından sonra, gelişime ve ticari boyuta uğrayan sinema ise, bu yaşadığı gelişimde epik tiyatro kuramından epey örneklenir almış, bunu sinema estetiğine uygulamıştır. Edebi eserlerin konu olarak geçmişten günümüze birçok bilgi aktarması sebebiyle, sinemanın da her daim ilgi alanına girmiştir. Yazınsal her türlü bilgiyle kendine kurmaca olan ve kurmaca olmayan şeklinde birçok eser üretebilmiştir. Bu anlamda edebiyatın sinemaya

olan katkıları göz ardı edilemez. Bu çalışma kapsamında edebiyatın ve sinemanın tanımını yaparak, birbirlerinden ne kadar yararlandıkları gösterilecektir.

Ardından sinemaya kendi estetik kuramlarıyla fazlasıyla miras bırakan Brecht'in hayatını ve hayatı boyunca yazmış olduğu eserlerin bir araya getirildiği bölümle beraber Brecht hakkında bilgi edinmiş olacağız. Brecht'in estetik kuramını ve epik tiyatroyu inceleyip, sinemaya nasıl yansıdığını inceleyecek, yine bu bölümde dünya edebiyatından sinemaya uyarlanmış olan bazı edebi eserlerin tablo halinde bir araya getirildiği liste gösterilecektir.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan "Bay Puntila İle Uşağı Matti" Bertolt Brecht tarafından 1940 yılında kaleme alınmış ve 1948 yılında sahneye konmuştur. Brecht'in Puntila'yı yazarken, eserin geçirdiği değişimi incelemiş ve eserin içeriğinde Brecht'in görüş açısıyla açılımına bakmış olacağız. Eser genel içerik olarak ortaya konulacaktır.

Genel içeriğine bakmış olduğumuz "Bay Puntila ile Uşağı Matti" eserin daha sonra ki bölüm başlığı altında daha ayrıntılı şekilde incelemesi yapılacaktır. Sosyalist kişiliğini eserlerine her daim yansıtmış olan Brecht'in okuruna bu eseriyle hangi görüşü aktarmak istediğini ve tiyatrosuyla seyircisine neyi aktararak farkındalık yaratmaya çalıştığının özgün incelemesi yapılacaktır.

Yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı, başrolde Kemal Sunal'ın yer aldığı "En Büyük Şaban" filmindeki Faik tiplemesi ile Puntila arasındaki karakter benzerliği ilgi çekicidir. Tıpkı Puntila Ağa gibi Faik de sarhoşken ayrı, ayıkken ayrı bir kişilik almaktadır. Yine Puntila gibi Faik de ayıldığında ne yaptığını hatırlamayan, kendi öz kişiliğine dönen insan olmaktadır. Burada film ve eser arasındaki benzerlikleri araştırılırken, aynı kişilerin ayrı kişiliklerine değinilerek anlatılmak istenen toplumsal görüş açısı incelenecektir.

Konu başlığı içinde yer almayan ve çalışmamızda misafir görevi gören bir diğer isim ise "Şehir Işıkları" filmi ile Charlie Chaplin'dir. Kemal Sunal'ın "En Büyük Şaban" adlı filminin Charlie Chaplin'in "Şehir Işıkları" filminden neredeyse birebir uyarlama olarak alınmasından dolayı çalışmamızda iki film karşılaştırılarak anlatılmıştır. Her ikisinin de ayrıntılarında olan benzerlikler ve farklılıklar sahne resimleriyle kanıt oluşturularak aktarılmıştır.

Bu bağlamda Charlie Chaplin'in hayatı ve sanatçı kişiliğine de yer verilmiştir. Bununla birlikte filmlerinde "Şarlo" karakteriyle tanıdığımız Chaplin, yine "Şaban" karakteriyle tanıdığımız Sunal'la etkileşim içerisinde olduğundan, çalışmamızda Şarlo ve Şaban incelenecektir.

Ayrıca bu tesadüfün içerisinde Brecht'in de sürgün yıllarında Amerika sürecinde Chaplin'le olan sıkı dostluğundan ötürü, Chaplin'in estetiğinden esinlendiği ve görüş aldığı neticesi ortaya çıkmıştır. Bu nedenden dolayı, Chaplin ve Brecht ilişkisi de ikinci bölümde ele alınacaktır.

Çalışmanın Konusu

Çalışmamızda medyalararası etkileşim çerçevesinde, yazınsal edebi eserlerin görsel sanat olan sinemaya yansımaları göreceğiz. Araştırma bölümüne geçmeden önce birbirlerine yansımaları açısından bakacağımız edebiyat ve sinema kavramını inceleyeceğiz. Ardından birbirlerine hangi açıdan ve nasıl yansıdıklarını göreceğiz. Bu bağlamda sinemanın edebi eserlere neden gerek duyduğunu ve hangi anlamda edebiyattan destek aldığını açmış olacağız. Edebiyattan birçok eserle yararlanan sinemanın uyarladığı bazı eserlerin bir araya getirildiği listeyi göreceğiz.

Brecht'in yaşamını ve yapmış olduğu eserleriyle beraber, estetik kuramıyla epik tiyatro incelenecek, Brecht'in de eserleriyle ve estetik kuramıyla sinemaya katkısı gösterilecektir.

Konu içeriğine "Şehir Işıkları" filmiyle dâhil olan Charlie Chaplin'in Brecht'le olan yakın dostluğu neticesinde Brecht'in onun düşünce ve sanatından etkilendiği görüldüğü için, aralarındaki ilişki değerlendirecek, ardından yine Chaplin'in "Şarlo" karakteriyle Sunal'ın "Şaban" karakterlerinin birbirlerine yansımaları ele alınacaktır. Ayrıca Sunal'ın "En Büyük Şaban" filminin Chaplin'in "Şehir Işıkları" filminden neredeyse birebir uyarlanması sebebiyle, her iki film karşılaştırılacaktır.

Yine bu kapsamda Kemal Sunal "En Büyük Şaban" filminin Brecht'in "Bay Puntila ile Uşağı Matti" eseriyle karşılaştırılması yapıp, hem film ve eser arasında, hem de Brecht'in kendi eseri "Puntila Ağa ile Uşağı Matti" eserinde yansıttığı materyalist görüşü göz önüne serilecektir.

Çalışmanın Amacı

Edebiyat, eski dönemlerden itibaren kişiler arası sözlü/yazılı iletişim araçlarından biri olmuştur. Yazılı ya da görsel olsun anlatımı merkez alan her türlü eser edebiyatla doğrudan ilintilidir. Brecht ise bu anlamda anlatım tekniklerini çok iyi kullanan nitelikli yazarlardan biridir. Eserlerinde de bu teknikler aracılığıyla fikirlerini doğrudan aktarmayı amaçlamaktadır. Kapitalist düzeni yargılayan Brecht toplum için değişimin olmasını ve bununla düzenin değişeceğini düşünmektedir. Brecht edebiyatın araç olma amacını en güzel şekilde kullanarak kalemine alırken, kendi estetik kuramıyla kurmuş olduğu epik tiyatro kavramını geliştirmiştir. Oyunlarında getirmiş olduğu estetik kuramla, seyircisini düşünmeye sevk etmiştir. Sanatı eğlenceden ziyade, öğrenme sahnesi haline getirerek ilgi çekmeyi başarmıştır.

Çalışmamızın asıl amacı olan edebi eserlerin görsel sanata yansımaları detaylarının başlangıcında ve içeriğinde bir şekilde Brecht yer almaktadır. Bu çalışmanın amacını oluşturan iki sanat dalının birbirlerine olan katkısını incelerken, yine Brecht'in estetik kuramlarıyla bir arada düşünebileceğimiz sinemayı, farklı açıdan da görmüş olacağız.

Çalışmanın Önemi

Bilim dalında medyalararasılık kavramı olarak araştırmalara yeni dâhil edildiğinden, bu kavramla karşılaşmak güçtür. Sinema ve edebiyatın birbirlerine olan etkileşimi sinemanın kuruluş tarihinden itibaren devam etmekte olmasına rağmen, uyarlamaların incelenmesi pek fazla yapılmamıştır.

Konuyla ilgili pek fazla çalışma olmaması açısından, çalışmanın iki eser karşılaştırılması incelenmesi anlamında faydalı olabileceği ve katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Edebiyat ve sinema her ne kadar birbirinden farklı dursalar da, birbirlerine yakınlık açısından incelenecek ve farklı bir bakış açısından sunulacaktır.

Burada her iki sanat dalının da kavramları aracılığıyla, film eser incelenirken, Brecht'in estetik kuramının da sinemaya yansımaları konu alınacaktır. Bu açıdan aslında filmin çekilmeye başladığından itibaren bir Brecht kavramının sinema içerisine girdiğini görebilme amacıyla etkili olacağı düşünülen bu çalışmada, günümüzde ekran karşısına geçtiğimizde izlediğimiz bir esere farklı açıdan bakabilme imkânı sunacaktır.

Kemal Sunal'ın oynadığı "En Büyük Şaban" filmini hem Brecht çerçevesinde incelemiş olurken, bu film ışığında bir edebi eserin sinemaya yansımaları ele alınacaktır. Bu

bağlamda "Bay Puntila ile Uşağı Matti" eseri ile "En Büyük Şaban" filmi karşılaştırılacak, eserlerdeki karakterler Brecht'in bakış açısıyla incelenecektir. Her ne kadar sinema edebiyattan esinlense de, edebiyatın da sinemadan esinleneceğini görmüş olmak bakımından alan içinde farklı bir bakış açısı ve yeni bir araştırma konusu olabilme fikri önem teşkil etmektedir.

Bu çalışmanın bir diğer önemi ise; Bertolt Brecht'in "Puntila Ağa ile Uşağı Matti" eserinin karakterlerinin analiz edildiği bir çalışma olmayışından, toplanan bilgilerle Brecht düşüncesinde bu özgün çalışma çerçevesinde incelenmiş olması ve kaynak niteliği taşıyabilmesidir. Bu alanda bir ilk çalışma olması dolayısıyla kullanılan örneklerle yapılmış bu inceleme doğrultusunda, eserin nasıl değerlendirilebileceği hususunda bundan sonra ki yapılacak bu konuyla ilgili çalışmalarda kaynak teşkil edecektir.

Aynı zamanda kaynak araştırma esnasında Chaplin, Sunal ve Brecht olarak üç büyük ismin bir arada yer aldığı ve birbirlerine bu denli yakın oluşlarının bir araya getirildiği bir kaynağa ulaşılmamış olmasından, bu sanatçıların hem sanatsal, hem de dünya ve politik bakış açısından birbirlerine yakınlıklarının altı çizilmeye çalışılması da kaynak teşkil edecektir.

Bu çalışma kapsamında edebi eserden uyarlanan bir filme hangi bakış açılarıyla bakılması gerektiği gösterilmektedir. Ayrıca filmlerde ortaya çıkan ve günümüze kadar ulaşan Brecht estetik kavramının nerede ve nasıl kullanıldığını göstermesi açısından önem teşkil etmektedir.

Bu çerçevede, çalışmanın literatüre katkıda bulunacağı ve ilgili alanda yapılacak diğer çalışmalara katkıda bulunacağından önemli olduğu düşünülmektedir.

Çalışmanın Yöntemi

Edebiyat ve sinema üzerine yapılan bu çalışmada, iki kavramın oluşumunu ve tanımını yaparken birbirleriyle olan ilişkisi incelenmiş olacaktır. Brecht'in "Puntila Ağa ile Uşağı Matti" eserinin incelenmesi yapılmadan önce Brecht'in Epik tiyatro kavramı, yine Brecht'in estetik kavramlarıyla incelenmiş olacak ve yine bu kavramların tiyatro gibi görsel sanat olan sinemaya yansımaları gösterilecektir. Ayrıca "En Büyük Şaban" filminin, "Şehrin Işıkları" filminden uyarlama olması sebebiyle, her iki film

karşılaştırma yöntemiyle karşılaştırılacak, ardından Brecht'in eseriyle "En Büyük Şaban" filmi benzerlikleri ortaya konulacaktır.



BÖLÜM 1: EDEBİ ESERİN GÖRSEL SANATA YANSIMASI: EDEBİYAT VE SİNEMA

1.1. Edebiyatın Tanımı

Edebiyat geçmişten günümüze, günümüzden de geleceğe bir bilgi aktarımı yöntemlerinin en önemlilerinden bir tanesidir. Bu bağlamda edebiyatın gerçekleri yansıtabilme niteliği göz ardı edilemez. Geçmiş dönemdeki bireysel ve/veya toplumsal yaşanmışlıklar, tarihi gelişmeler gibi durumlar edebiyat vasıtasıyla zamanında oluşturulan kalıcı yazılı metinler üzerinden günümüze ulaştırılır.

Edebiyat ve sanat kendi gördüklerini okuruna adeta bir ayna yansıtması gibi her şeyiyle sunmaktadır. Sanatla insan, doğayla hayat arasında her daim bir bağ olduğunu belirten Moran, sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı, hayatı yansıtmak olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda sanatın gerçekliğin yansımaları olduğunu söylebiliriz. Ancak sanatın bu gerçekliği nasıl yansıttığı ve bu gerçekliğin ne olduğu ile ilgili sorular her zaman var olmuştur. Moran sanatın gerçekliği yansıttığına dair üç görüş olduğunu belirtir: 1. Sanatın görüngüyü olduğu gibi yansıttığı, 2. Sanatın geneli ya da özü yansıttığı, 3. Sanatın ideal olanı yansıttığı (2009: 19).

Bu görüşe açıklık getiren Özdemir Cılızoğlu, yapmış olduğu kaynak metin ile birlikte şöyle dile getirmiştir:

"Sanat ve edebiyatı açıklamak için başvurulmuş bu ayna benzetmesi yadsınmıştır kimilerince. Yaşanılanın, olduğu gibi yansıtmı değildir edebiyat. Böyle olsaydı yaşamın kendisi olurdu edebiyat. Oysa yaşam edebiyat değil, edebiyatı besleyen bir kaynaktır ancak. Sözgelimi yaşanılanı başka bir deyişle yaşam gerçeğini değiştirmeden yansıtmak sanat olsaydı, yargılama tutanaklarının en soylu romanlar olması gerekirdi. Nitekim M. Parkhomenko ve A. Myasnikov bu noktaya değinirken şunları söylüyorlar: "Sanat çoğu kez aynaya benzetilir. Bu benzetmenin yanlışlığı, on dokuzuncu yüzyıl klasiklerinin bile gözünden kaçmamıştır. Ayna, karşısında duran nesneleri donuk biçimde yansıtmaktan öte bir şey yapmaz, oysa sanat gerçeğin özüne doğru çok inebilmek için gerçeği seçer, çözümler ve yeniden biçimlendirir" (1980: 2).

Edebiyatın aynaya benzetilmesi birçok eleştirmen tarafından uzun yıllardır sürmüştür. Yine ayna kavramıyla edebiyatın tanımını yapmak isteyen düşünürler için sanat ve

edebiyatın gerçeğin yansıtması ve yol gösterme konusunda güvenilir olması gerektiğini savunmuşlardır. Edebiyatın araç olarak kullandığı dil onun en önemli yönü olmuştur. Çünkü yazar bir gerçeği anlatırken sosyal gerçekleri de beraberinde anlatmak zorunda kalır. Bu bağlamda Sağlık'ın da belirttiği gibi, edebiyat eserleri bir belge niteliğindedir (2004: 187).

Bu da bize yine bir ayna görevi görerek edebiyatın dönemi yansıtmasıdır. Fakat yazar dönemin gerçekliğini yansıtırken, kendi düşüncesini, dünya görüşünü kendi inançları doğrultusunda yansıtabilmektedir. Bu şekilde gerçeğin içinde kurmaca düşüncelerin ortaya çıkabileceği gerçeği de var olabilmektedir. Edebiyatın bu yönünden dolayı kendinden ayıran tarih, gerçekleri olduğu gibi yansıtmak durumunda olan tarihçinin tarihinden kendini ayırt etmektedir. Çünkü edebiyat bir tarih eseri değildir. Edebiyatın dönemini yansıttığı gerçeğinin yanında, yazarın düşüncelerini ve bakış açısını bilerek bir esere bakmak, bu bağlamda çok daha doğru olabilmektedir.

Diğer taraftan Kula edebiyat ve sanat ilişkisini tanımlarken, tarihsel koşulların sanatçının iç dünyasını etkilediği yönündedir. Yalnız yine de ürettiği eserin özgünlüğü sanatçının kendine düşmektedir. Her yapıtta birbirini dışlayan içeriksel ve ya biçimsel çelişkiler bulunsa dahi, sanatçının veya yazarın yaşamın çelişkisini sanatsal açıdan devindirmeye uygun şekilde biçimlendirme yetisinin az olmasından kaynaklanmaktadır. Tekil yapıtlara ilişkin estetik yapıtların bulunduğu bir eser sanatçının kendi sanatıyla kendi iç dünyası çerçevesinde şekillenirken, bu şekilden ziyade o eserin amacına ulaşmasına dikkat edilmesi gerekmektedir (2014: 419-420).

Edebiyatın ne bir tarihçi, ne de bir bilim insanının yaptığı gibi hakikati tam anlamıyla ifade etmediği söylenebilir (Bkz. Moran, 2009: 275). Fakat edebiyatın doğa ve insan ile iç içe yaşıyor olduğunun gerçeği ile onun gerçeği yansıtma yönünü tamamen dışlayamayız. Edebiyatçının toplumun bir parçası olduğu ve dönemin sosyal yaşantısından etkilendiği gerçeği onun sanatına bunu kendi görüş açısıyla da olsa yansıtıyor olduğu görülmektedir. Bunu yansıtmanın en ideal yanı ise yine dilden geçmekte ve edebiyat bunun için çok iyi bir aracı olmaktadır.

Edebiyatta sanatçının dili kullanma yeteneğiyle gerçeği ve ya kurmaca olanı edebi esere yansıtmasıdır. *"Çünkü bir dil sanattır edebiyat. Müzisyenler için sesler, ressamlar için renkler, yontucular için mermer ve bronz neyse bir romancı, bir ozan, bir öykücü, bir oyun yazarı için de sözcükler odur"* (Özdemir, 1980: 3). Özdemir'in de belirttiği gibi

edebi sanatçısının temel malzemesi dildir ve eserini bu malzemeyi kullanarak ortaya çıkartmaktadır.

Moran, "edebiyat" kelimesinin kendine özgü niteliklerini tam ve açık biçimde tanımlanamadığını belirtmektedir. Ayrıca Moran, duyguların ifade edilmesinin bütün edebiyat eserlerinin ortak bir özüdür demesiyle ve bunu ortaya atmakla, edebiyatın doğru ve gerçek tanımını yapmış olamayacağımızı savunmaktadır. Ona göre duyguların dile getirilemediği edebiyat eserleri de vardır ve bazı düşünürlerin başka özellikleri değerli bulabileceğinden dolayı, edebiyat "gerçekliğin yansıtılması" ya da "organik düzen" gibi formüllerle tanımlanabilir demektedir (2009: 305).

Bu bağlamda Sağlık, çalışmasında edebiyatın araç olarak dili kullanmasının onun sosyal bir kurum olmasının en önemli yönü olduğuna bağlamaktadır. Ayrıca ona göre edebiyat, sosyal kurumlarla ilintili olarak ortaya çıkar. Çünkü edebi eser yazarı bir gerçeği anlatırken sosyal gerçekleri de beraberinde anlatmak zorunda kalır. Bundan dolayı da edebi eserler bir belge niteliği taşımaktadır (2004: 187). Edebiyat malzemesi dil, kaynağı yaşantılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık, başka deyişle bir sanat dilidir (Bkz. Aytaç, 2003: 9).

Edebiyatın tarihsel gelişmelerin hazırlayıcısı olduğu konusunda birçok örnekten söz edebiliriz. Edebiyat topluma istediği anlamı ve biçimi verebilme gücüne sahiptir ve adeta "hayatın öncüsüdür" (Sağlık, 2004: 183).

Edebiyatın toplum üzerindeki etkisini Şaban Sağlık şöyle dile getirmiştir:

"Edebiyat üstün niteliklerini gerek bireye, gerek topluma aşılar; yeni bir yaşantının, yepyeni görüşlerle duyuların müjdecisi olur. Ulusları tutsaklıktan kurtaran; özgürlüğün yüceliğini tattıran; kurtuluş savaşlarını hazırlayan edebiyat değil midir?" (2004: 183).

Bu bağlamda edebiyat eseri işlendiği dönem ile birlikte günümüze (geleceğe) gelmektedir. Toplumsal yaşamışlıklar sürecinin bir ürünü olan dil, yazarın işini hafifletir, anlatmak istediğini okura kolayca ulaşmasını sağlar. Bu bağlamda edebiyat eseri ile işlediği dönem yan yana ilerlemektedir. Her iki unsur da birbirlerinin anlaşılmasında önemli katkılarda bulunabilirler. Sağlık, edebiyatın niteliği ile ilgili *"edebiyat bir anlamda bir milletin günlüğüdür. Onun geçmişinin, şimdisinin ve geleceğinin hikâyesini anlatır"* şeklinde düşüncesini ifade etmektedir (2004: 183).

Böylelikle edebiyatın toplumun o güne dair yaşantısını anlattığı ve bir o kadar da geleceğini hazırladığı söylenebilmektedir. Çünkü edebiyat anlatım tarzı için günlük hayatı, doğayı, evreni vb. gibi konularla geniş kapsamlı içeriği yazılarına alabilir. Edebiyatın geniş kapsamlı olduğu söylenebildiği gibi, sinemanın da bir o kadar geniş kapsamlı olduğu söylenebilmektedir. Edebiyat yazım diliyle kalemine aldığı bu güncelliği, sinema görüntüsüne alır ve aynı geniş kapsamıyla edebiyat gibi bize geçmiş ve gelecek ile ilgili bilgiler sunabilmektedir. Bir sonra ki bölümde sinemanın tanımını yapıp, sonra ki araştırma bölümünde edebiyat ve sinema arasındaki ilişkiyi incelemeye hazırlık yapmış olacağız.

1.2. Sinemanın Tanımı

Bilindiği üzere 1895 yılında Fransa'da Lumière kardeşler tarafından icat edilen, sonraları büyük bir sanayi haline gelmeyi başarıp günümüze kadar gelen yedinci sanat eseri sinema; kendinden önceki müzik, resim, edebiyat, heykel, mimarlık ve tiyatro olarak altı ana sanat dalı ile etkileşim içine girmiş, hem onları etkilemiş hem de etkilenecek bünyesinde toplamıştır.

"Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini kaydetme, sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde perde üzerine yansıtarak hareketi yeniden canlandırma işi sinemanın asıl tanımını oluşturmaktadır" (Özön, 2008: 4).

1895 yılında Edison'un ısrarlı bir şekilde elektrikle çalışmasını istediği "kinetograph" aygıtına karşılık, Lumiere kardeşlerin elle kurulabilen ve hafifliğinden ötürü her yere taşınabilen, hem kamera hem gösterici olarak kullanılabilen, bugün hala iyi çalışan "Cinematographe"ı bulmuşlardır (Abisel, 2003: 30-31). Yunanca hareket anlamına gelen kinema ile yazmak anlamına gelen graphein sözcüklerinden oluşan sinematograf, hareket ile yazmak anlamına gelmektedir. Lumiere Kardeşler yaptıkları bu buluşa sinematograf ismini vererek patentini almışlardır. İnsanlık böylece icadından çok daha önceleri düşlediği sinemaya nihayet kavuşma olanağı bulabilmiştir (Bkz. Bazin, 2007: 28). Sinema teknolojik olarak yeni bir sanat olsa da sinematografik anlatımın kökeni daha eskilere dayanır. Batı uygarlığı resim sanatı aracılığıyla görsel kompozisyon ve anlatım yeteneğine zaten sahipti. Bunun dışında dört yüz yıllık bir çabayla öykü anlatımını da büyük ölçüde yetkinleştirmişti. Bir anlamda bu iki anlatım şeklinin bir araya gelmesi sinematografik anlatımın primitif şekli olarak görülebilir (Adanır, 2003: 137). Sinemanın gelişimi ile ilgili Abisel şunları öne sürmektedir:

"Sinema yirminci yüzyıla aittir ve bu yüzyılın özellikleriyle belirlenip oluşmuş bir kurumdur. Geçmişleri yüz yıllara dayanan öteki sanatsal faaliyetlerin arasında, doğrudan teknolojiye bağımlı olan ilk yaratıcılık alanıdır ve üstelik yüzlerce kopyası çıkarılabilecek, milyonlarca kişi tarafından aynı anda izlenebilecek filmler üretmek üzere kurulmuştur. Dolayısıyla filmler, sıradan insana hitap ettikleri, kolay anlaşılır oldukları, ciddi sorunlarla değil günlük yaşamda karşılaşılan manzaralarla ilgilendikleri, para kazanmak gibi pek de "saygın" olmayan bir amacı açıkça hedefledikleri için çok uzun süre yalnızca bir "eğlence aracı" olarak görülüp küçümsenmişlerdir. Buradan, belirli bir bakış açısından eğlenmenin de pek saygı duyulacak bir şey olmadığı anlaşılmaktadır. Bu araç endüstrinin kurallarından uzak durmaya ve sistemin dışında kalmaya çalışılarak üretilen filmler de olmuştur. Varlıklarının temel ilkesi "arayış", "farklılık", "sorgulama" ve "yenilik" olan bu filmlerin dışında, eleştirmenlerce geleneksel "özgün"lük kistasına uygun bulunarak "sanat" olarak değerlendiren filmleri de unutmamak gerekir" (1995: 30).

1950'li yıllardan önce sinema, genelinde bir eğlence aracı, bir gösteridir. Sessiz sinema döneminden beri sahip olduğu anlatım yeteneği ve estetik düzey ancak bu yıllardan sonra evrensel bir geçerliğe sahip olmuştur. Bu yıllardan itibaren sinema yeniden keşfedilmeye başlanmıştır. Günümüzdeyse hiç kimse artık sinemanın bir sanat olmadığını ileri süremez. Öyleyse yönetmen de bir sanatçıdır (Adanır, 2003: 7).

Bu sanat çerçevesinde en büyük gelişim sinemaya katılan ses efektleriyle olmuştur. Durağan fotografik görüntü, sinematograf aracılığıyla hareketli görüntüye dönüşmüş ve teknik olarak ses ögesi sonradan eklenmiştir. Böylelikle fotoğrafın gerçekliğine ve durağanlığına hareketi eklenmiştir. Sinematograf aracılığıyla Lumiere Kardeşler'in çektiği, 28 Aralık 1895'te Paris Grand Cafe' de halka açık gösterimi yapılan Trenin Gara Girişi, sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilir. Sinematografi yalnızca basit bir kayıt aracı olarak kullanan Lumiere Kardeşler henüz sinemasal anlatımı yakalayamamışlardır. Trenin Gara Girişi, sinematografik anlatım dilinden yoksundur. Film, adından daha fazlasını sunmaz. Perdeye yansıyan, yalnızca bir trenin gara girişidir. Tek bir çekimden oluşan filmde ancak kamera açısı ve perspektiften söz edilebilir (Bkz. Abisel, 2003: 31). Ayrıca Abisel (2003: 137) seyredenleri korkuttuğu için bu filmin ilk korku filmi sayılabileceğini de belirtmektedir.

Bazin'e göre, *"filmi basit bir canlı fotoğraf olmaktan ayıran şey, nihayet bir dildir"* (2011: 12). Sinema bu ilk yapıt olan "Trenin Gara Giriş" filminden sonra teknik açıdan bilinçli yöntemlerle birlikte sanatsal üretim için birçok kaynaktan yararlanarak kendini geliştirmeye başlamış ve insanların filmlerin sessizliğini kabul etmelerine rağmen bu

gelişimin içine sinemanın doğal anlamda tam olması için sesi eklemişlerdir (Bkz. Arnheim, 2002: 34-35). Sinema bu bağlamda kendini her daim geliştirmiş ve hala geliştirmekte olan bir sanat dalıdır denilebilmektedir. Bu görüşü Adanır (2013: 11) çıraklıktan ustalığa tabiriyle şu şekilde ifade eder:

"Sanatçı, kendini güzel olanı dışa vurmaya adanmış kişidir. Öte yandan yeryüzündeki her meslek dalında iş, belli bir süreç içinde öğrenilir ve uygulama aşamasıyla birlikte gelişme ve ustalaşma aşaması başlar. Her usta gerçek bir sanatçı olamaz. Buradaki sanatçı kavramı her meslekte kullanılabilecek bir kavramdır. Çünkü her meslekte gerçek bir sanatçı olabilmek, ustalık düzeyini aşıttan sonra aynı meslekte o güne kadar hiç kimsenin yapamadığı güzellik ve ustalıkta bir şeyler üretmekle mümkündür. Bir anlamda eski terimleri kullanmak gerekirse, her meslek dalında önce çıraklık, sonra kalfalık, daha sonra ustalık ve nihayet sanatkârlık aşamaları vardır. Her meslek dalında çok miktarda çırak, kalfa ve ustayla karşılaşmak mümkündür. Ancak bir meslekte gerçekten sanatkâr olabilen insanların sayısı genelde çok kısıtlıdır. Sayıları çok kısıtlı olan bu türden insanlar, bir mesleği geliştirip, yönlendirebilmektedirler. Sinemada da durum böyledir. Sinema, Batı'da ortaya çıkmış, önce bir çıraklık (1895-1915), sonra bir kalfalık (1915- 1920/1925), daha sonra ustalık (1920/1925-1935/1940) ve nihayet bir sanatkârlık dönemi (1935/1940-?) yaşamış ve yaşamayı sürdürmektedir. Doğal olarak bu bölümleme, günümüz sinema kavramı ve koşullarından yola çıkılarak yapılmış bir bölümlemedir"

Sinemanın bir anlatım olduğu söylenebilmektedir. Lotman sinema düşüncesi için "hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığı ile öyküler anlatmak" ifadesini kullanmaktadır (2012: 57).

Sinema türleri kurmaca ve kurmaca olmayan biçiminde genel olarak ikiye ayırabilmektedir. Kurmaca sinemada başlıca karşımıza çıkan film türleri drama, bilim-kurgu, müzikaller, komedi, korku, savaş, tarihsel dönem, western, canlandırma, kara-film gibidir. Kurmaca-olmayan sinema türleri ise belgesel filmler olarak ele alınabilmektedir (Bkz. Abisel, 1995: 10-11).

Sinema dili evrenseldir. Görüntüyü anlamak çok az değişebilir olmakla beraber tüm dünyada aynıdır. Çeşitli ve farklı doğal dilleri konuşanlar birbirlerini anlamazlar, fakat sinema ortak evrensel bir dil olduğu için anlaşılmasa söz konusu değildir (Küçükcan, 2005: 18). Sinemanın bütün insanlara ve insanların duygularına hitap edebilen bir sanat dalı olması, dil ayrıcalıklarıyla sözel olarak anlama sağlanmasa dahi, sinemanın görüntü özelliği itibariyle genel konusu herkes tarafından anlaşılabilir olduğu içindir denebilmektedir.

Özön (2008: 7-8) sinemanın başlıca özellikleri olarak sinemanın çok yönlü bir araç olduğunu belirtir:

"Sinema bir anlatım aracıdır: gerçek ya da kurmaca bir evreni tüm duyularla yaratabilir, bu yönden de başka sanatları örneğin tiyatro, müzik, dans, resim vb. aktarmakta da kullanılabilir. Sinema görüntü dilidir. Bu dilin kendine özgü kuralları, özellikleri vardır. Ama aynı zaman; da ses ögesini de taşıdığından konuşma dili, müzik, doğal seslerle de desteklenen ve çeşitlenen bir dildir. Sinema bir sanattır, her çeşit duygu, düşünce, görüşü, her çeşit konuyu kendine özgü bir deyişle ortaya koyabilecek olgunluğa erişmiştir. Sinema, sanatların biresimi, 'tüm sanat'tır, geleneksel sanatların hepsine açık ve yatkın olması, hepsini özümleyebilme niteliği taşıması yönünden 'tüm sanat'ı gerçekleştirebilecek tek sanattır. Sinema bir araştırma aracıdır, bilimsel, uygulamalı ya da işleyişsel alanlarda araştırmacıların en önemli yardımcılarındandır. Sinema bir eğitim-öğretim aracıdır, görüntülerin ve sesin taşıdığı özelliklerden, bilgileri aktarışındaki yoğunluk, kestirmelik ve kıvraklıktan dolayı, okulda ya da okul dışında etkili eğitim ve öğretim araçlarından biridir. Sinema, görüntülerin ve sesin istenildiği gibi kullanılabilmesi olanağı taşıdığından, bunun sağladığı inandırıcılık, kandırıcılık ve etkililikten dolayı propaganda araçlarının en güçlüsüdür. Sinema bir eğlence aracıdır: İnsanların boş zamanlarını doldurmak, onların hoşça vakit geçirmelerini, oyalanmalarını sağlamakta da kullanılabilen bir eğlence aracıdır. Sinema yığinsal bir nitelik taşır, onun büyük benzerlikler taşıyan ve yine yığinsal özelliği olan televizyonla işbirliği, buna ek olarak yukarıda belirtilen, video kutucukları, video tıkız tekerleri, sayısal video tekerleri, internetle, bilgisayarlar aracılığıyla da alabildiğine yaygınlaşması bu yığinsallığı en uç noktaya taşımaktadır. Bütün bunların yanı sıra sinema, en yeni araç ve gereçlere dayandığından, bunların yapımına, uygulanmasına, gelişmesine bağlı olarak bir teknoloji; filmin üretilmesindeki özelliklerinden dolayı bir endüstri; bu ürünün sürümündeki özelliklerinden ötürü de bir ticaret dalıdır"

Büker (1985: 99) Peter Wollen'in "Sinemanın Yedi Büyük Günahı" başlığı altında klasik anlatı sinemasında öne çıkan yedi özelliği sıralamaktadır: geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, belirli son, kurmaca ve hoşlanma. Özdeşleşme temeline dayalı bir yapı kuran klasik anlatı sineması bu özellikler çerçevesinde biçimlenir.

Sinema bir anlamda amacını dile getirmek için araç olan bir sanattır denebilmektedir. Sınıf çatışmalarını anlatan filmler yapılmıştır ve yapılmaktadır. Sinemanın amacı, salt eğlence olmamalı, genelde kültürel ve toplumsal amaca yönelik olmalıdır. Bu şekilde sinema için hem işleyimsel girişim, hem de sanat olduğu söylenebilir (Bkz. Eisenstein, 1985: 24-25).

Özön (2008: 9-10) sinemanın en canlı duyu olan görme ve işitme duyusuna seslenmesinden dolayı ister istemez izleyicinin ilgisini çektiğini söylemektedir. Sinemanın işlevi, görsel işitsel imler dizgesi olarak çok kullanışlı bir araçtır diye belirtmektedir. Sinemaya karada, havada, denizde her yerde kolaylıkla ulaşılacağı gibi, bilim-sanatın tüm konularını işleme olanağına sahip olma açısından, en iyi toplu öğretim aracıdır. Sinemanın kopyaları aynı anda birçok kişiye ve en yetkili eğitimcilerin eliyle hazırlanarak herkese eşit nitelikte bir eğitim öğretim sağlayabilir. Ayrıca birçok iletişim aracıyla birlikte kullanılabilecek esnekliktedir.

Neredeyse her sanat dalının ortak özelliği olan hedef kitle insandır ve sinema da insana yaptığı bu hizmet boyunca topluma uygun düşen arayışlar içine girmiş ve birçok sanat dalından faydalanmıştır. Bu bağlamda hazır eserlerinden dolayı kolaylık sağlamasından ötürü en çok yararlandığı sanat dalı edebiyat olmuştur.

1.3. Sinemada Edebiyat-Edebiyatta Sinema

Sanat ve edebiyatı açıklamak için başvurulan ayna benzetmesini yedinci sanat dalı olan sinema için de söylemek mümkündür. Bir oluşu yansıtmaksa sanat, bu birçok sanatın görevi olmakla birlikte, bu iki sanat dallarının da temelinde yatmaktadır. Edebiyatın da sinemanın da ortak noktası olarak görebileceğimiz bu ayna işlevinden ötürü olsa gerek, birbirlerinden karşılıklı yararlandıkları görülmektedir.

Her sanatın bir yapımcısı olan sanatçı, kendine malzeme çıkarmak zorunda kalmıştır. Bu malzemeyi ararken, o güne bakmıştır. Edebiyat eski dönem sanatı olmasından kaynaklı, kendi dönemini anlatarak kaleme döken bir sanattır. Sinema sanatçısı ise, yine aynı şeyleri görüntüye aktaran sanat dalında hizmet etmektedir. Bu işlemi yaparken, edebiyattan oldukça yararlanmış, geçmiş döneme ait olan birçok düşüncüyü, sosyo-ekonomik durumları, toplumsal sorunları, dönem tarihini vb. görüntü ile birlikte gerek kurmaca, gerekse kurmaca olmayan biçimde sanatına yansıtmıştır. Yalnız bu iki sanat dalı her ne kadar birbirinden yararlansa da, edebiyat ve sinemanın arasında birçok fark vardır. Bunun için önce aralarındaki ilişkiyi inceleyip, aralarındaki farklara bakıp, edebiyatın sinemaya yansımada ki ortak özelliklerini araştırıp, edebiyattan sinemaya yansıyan bazı edebi eserleri göreceğiz.

1.3.1. Edebiyat ve Sinema İlişkisi

Sinemaya göre çok daha eskilere dayanan edebiyatın zengin içeriğinden kaynaklı, edebiyat sinemaya her daim kaynak bulma konusunda öncülük etmektedir. Bazin'e göre, "*filmi basit bir canlı fotoğraf olmaktan ayıran şey, nihayet bir dildir*" (2011: 12). Edebi eserin ise zaten dilden başka bir kullanım aracı yoktur. Sinema da, gereksinim duyduğu bu dile ulaşmak için edebiyatın geçmişinden ve bugününden faydalanmaktadır. Burada sinemanın edebiyatla birbirlerine benzerlik açısına bakmış olurken, edebiyatın kendinden başka diğer sanat dallarına da yardımcı olup, içerik bilgisi verdiğini görmekteyiz.

Edebi eserlerin sinemaya esin kaynağı olduğu kadar, sinema da edebiyata kaynaklık etmektedir. Edebiyattan olabildiğince faydalanan sinemanın, yine edebiyata hikâyeye başlangıç noktası olması açısından ve filmde sunulan birtakım görüntülerin bir yazarın dünyasında çeşitli çağrışımlar yaratarak eserine katkıda bulunmasından, edebiyat ile sinemanın çift yönlü etkileşim içinde olduğunun bir kanıtıdır (Bkz. Toprak, 2011: 74). Yani diyebiliriz ki, birbirlerinden faydalanma açısından, sinema geliştirdiği teknolojisini kullanarak edebi eserlerin görsellik bulmasını sağlarken, edebi eserler de sinemanın görsel çeşitliliğinden etkilenmektedir.

Edebiyat ürününde okurunun etkilendiği birçok eser, senaryolaştırılarak sinema izleyicisine sunulmuştur. Bu iki sanat arasındaki bu etkileşim üzerinde okur ve izleyici açısından hangi yöntemin daha güçlü ve etkili olduğu şeklinde karşılaştırmalar olmuştur. Edebi türlerin sinemaya uyarlandığında yapısının bozulduğunu düşünen görüşler çıkmıştır. Yazınsal bir edebi türün, görüntüye aktarılırken zaman kısıtlamasından dolayı, her ayrıntısına yer vermenin mümkün olmadığı düşünülmektedir. Eylem olarak okumanın ve görmenin farklı oluşunun altı çizilmektedir (Bkz. Toprak, 2011: 43).

Fakat edebiyat ve sinemanın oluşumunda ki zaman aralığını göz önünde bulundurduğumuzda, sinemanın zaman farkını lehine kullandığını görmekteyiz. Özellikle edebiyatın kendi sanatında biriktirdiklerini sinema kendi dilini geliştirmek için kullanmış, sonraları ise bu zenginleşme ile birbirlerini etkilemiş olduğu görülmektedir. Örneğin uyarlanan bir sinema eseri, uyarlandığı edebi eserin tekrar gündeme gelmesini

ve satışının artmasını sağlamıştır. Bir diğer taraftan okunmuş ve klasikliği kanıtlanmış bir eserse, sinemaya uyarlandığında izlenme isteği uyandırmaktadır.

Türkiye'den örnek vermek gerekirse Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü adlı eseri ve Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu adlı eseri dizi film olarak çekilmiştir. Bu eserler Türk edebiyatının klasikleri olmasına rağmen, dizi filmler sayesinde insanların dikkatini çekmiş ve bu romanlar; yazıldıktan yıllar sonra tekrar "en çok satanlar" listesine girmiştir. Diğer taraftan ise, romanları bilen kişiler tarafındansa merakla izlenmiş, hayallerinde ki kahramanların yansımalarını ilgiyle izlemişlerdir. Bu nedenle, sinema kendi amacına ulaşmış olurken, aynı edebi eserle tekrar okunmak için merak uyandırdığı söylenebilir. Bu ikilemde görülen birinin okuru, birinin seyircisi olmasıdır. Edebiyatın dili yazıyken, sinemanın görüntü olduğu farkı burada da ortaya çıkar. Fakat her ikisi de bir şeyler anlatmaktadır. Lakin bu edebi eserler verdiğimiz örneklerdeki gibi canlı görüntülere dönüştüğünde çok daha fazla ilgi çekmektedir (Bkz. Bazin, 1966: 140). Ayrıca bunu *"Robert Bresson'un görüşüyle perdeye aktarılan "Bir köy papazının günlüğü", Bernanos'nun okuyucularını on kat artırmıştır. Gerçekte ortada hiç bir vakit bir çekişme ya da birbirinin yerini alma yoktur, sadece sanatların Rönesanstan beri azar azar yitirdiği yeni bir boyutun katılması vardır; bu yeni boyut seyircidir"*, diyerek vurgulamaktadır (Bazin, 1966: 140-141).

Edebiyat sanatı okumaya ve yazmaya dayalı bir etkinlik olduğundan, görmeye dayalı olmasından daha kolay bir etkinlik olan sinemaya göre daha az tercih edilebilir olabilmektedir. Çünkü edebi eserlerin kültür seviyesi doğrultusunda tercih edilebilmesi belli kitleler tarafından olabilirken, sinemanın daha basit bir araç olmasından kaynaklı birçok kitleye hitap edebilmektedir. Sinemada okuma yazma bilme gerektirmezken, edebi eserlerin okuma yazma edincine sahip olmadan da ele alınması mümkün değildir.

Sonuçta iki sanat dalının da kendine has özellikleri olduğu gibi birbirlerinden farklı sınırları da vardır. Bu bağlamda sinema ve edebiyatın arasındaki farklılıkları incelemek yerinde olacaktır.

1.3.2. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Farklar

Diğer sanatlara göre genç bir sanat dalı olan sinema, başka sanat dallarına yönelmiş olsa da, kuruluş tarihi dahi belli olmayan edebiyatın bu güne getirmiş olduğu tarihi, sosyal yaşantı vb. bilgilerinden çokça faydalananak, günümüze görüntüsüyle

sunmaktadır. Seyircisinin okurken hayal gücü ile canlandığı karakterleri ve yaşanan mekânı görsel olarak sunmaktadır. Bunun aslında okur ve izleyici olarak ayırdığımızda, okurun hayaliyle geniş bir tablo çizildiğini, sinema görüntüsüyle senarist ve yönetmenin kabul gördüğü ve yansıttığı şekilde dar bir alana indirgenerek, seyircisini belli görüntüye adapte ettiğini görmekteyiz.

İki sanat dalı arasında benzerlikler olduğu kadar farklar da var olmaktadır. Edebi eser ve sinema arasındaki en temel fark dildir denilebilmektedir. Edebiyat amacına ulaşmak için kelimelerle yazı dilini kullanırken, sinema sinematografik dille resimlerle görüntüyü kullanır. Bazin (1966: 19), sinemanın dil olanaklarını şöyle tanımlar; *"(...) diğer sanatların bir devamından başka bir şey olmakla birlikte, sinemanın anlatı imkânları geleneksel sanattan daha zengin ve çeşitlidir ki, sinemayı ayrı bir şekilde değerlendirmek ve konuşma diliyle tam anlamıyla yarışabilecek tek anlatı tekniği olarak kabul etmek daha yerindedir. Edebiyatın hammadde dildir, yani daha önce var olan bağımsız bir gerçektir."* Bu bağlamda bunu en basit ifade şekli edebiyatın anlattığı, sinemanın ise gösterdiği olacaktır.

Edebiyatta düşüncelerimizi görmeye çalışırken, sinemada gördüklerimizi düşünürüz. Ayrıca sinema kurguladığı şeyi sesle, mekânla hareketlendirirken, edebiyatın hareket kavramı konusuyla alakalıdır. "Sanat için Sanat" düşüncesi sinemada diğer sanatlardan daha fazla olarak reddedilmiş bir görüştür. Diğer taraftan yeni bir biçim arayışı içine girildiği tartışmasız bir gerçektir. Artık filmin ne anlatmak istediği düşüncesi, yerini bunu nasıl anlattığı sorusuna bırakmaktadır (Bazin, 2011: 41). Bu açıdan sinema şimdiki zamanı kullanarak yeni bir gerçekçilik yaratır, edebiyat ise her zamanı rahatlıkla kullanabilir ve mekân sınırları okurun hayal gücünden ibaret olur.

Buğdaylı (2015: 96) kendi çalışmasında alıntılarla şunu ifade etmektedir: *"Sinema temel olarak görüntülere dayalı bir anlatı tekniği yaratmıştır. Görsel anlatının sözlü anlatıdan (roman, masal, fıkra vb.) farklı olarak uymak zorunda olduğu bazı kurallar vardır. Sözlü mantıktan farklı bir görsel mantık söz konusudur. Sinema şimdiki zamanın gücünü ortaya koymaktadır. Görüntü sadece buradadır, geçmişi ve geleceği şimdiki zamana taşımaktadır (Michel, 2004: 114). Sözcüklerden farklı olarak görüntüler; o anda, orada var gibi görünmektedirler. Görüntüler bir gerçekliğe sahip olmanın çok güçlü bir yanılsamasını yaratırlar. Gerçekliği görüntülemek, resmetmek ya da*

kopyalamak; yeni, öznel bir ifade ile kişinin kendi hayal gücünü yeni yaratılarında kullanmasıdır" (Kolker, 1999: 2).

Özön (2008: 10-11) bu arada ki ayırım için her sanatın kullandığı belli bir gereç, bir de bu gerece en yatkın işleme biçimi olduğunu belirtir. Bir yazar, bir ozan gereç olarak sözcükleri kullanır ve sözcüklerin yan yana gelişinin anlam ve tartım (ritim) yönünden oluşturduğu birliği en uygun biçimde düzenleyerek yapıtını yaratır. Bir ressam gereç olarak rengi kullanır ve bir düzeyde anlatmak istediğini bu renklerle birlikte belli biçim çerçevesinde gerçekleştirir. Bir besteci ise değişik nitelikteki sesleri zaman içinde, dizeimli biçimde düzenleyerek yapıtını gerçekleştirir. Sinema sanatın da ise bu gereç, bir kavramı uygun bir biçimde anlatan görüntülerdir. Görüntülerin yanı sıra kullandığı diğer gereçlerle (dekor, ışıklandırma, sanatçı vb.) amacına ulaşır.

İki sanat dalı da kurgulanarak oluşmaktadır. Sinema ve edebiyat aynı şeylerden bahsetseler bile izleyicinin anladığı şey tekken, okuyucu bunu istediği kadar şekillendirip çeşitlendirebilir. Roman güzel bir kadından bahsediyorsa, okuyucu yüzlerce güzel kadın düşünebilir. İzleyici içinse bu tektir; perdede gördüğü o kadındır. Özön'e göre (Bkz. 2008: 28), görüntünün dışımızdaki dünyayı olduğu gibi yansıtmasından dolayı daha belirgin ve keskin olduğundan bahsederken, bir kedi örneği üzerinden görüntünün sözcüklere, sözcüklerin de görüntüye olan üstünlüğünü ele alır. Edebiyat okuru bir kedinin dış görünüşünü betimlemek istediğinde pek çok sözcüğe ihtiyaç duyarken, sinema belli bir kediye görüntüye verebilir. Monaco'ya (2002: 48) göre, *"film daha kısa süreli bir anlatımla sınırlı olmasına rağmen, yine de doğasında romanın sahip olmadığı resimsel olanaklara sahiptir"*.

Bu sınırlama içerisinde, uygulama aşamasında ise her iki sanat dalında tam tersine edebiyat sanatçısının seçimi sınırlı, sinema sanatçısının ise sınırlı olmasıdır. Okur hayaliyle sınır tanımazken, sinema seyircisi sınır tanır. Fakat sanatçısı bunun tam tersini yaşamaktadır (Bkz. Monaco, 2002: 155). Bu sınırlamalar içinde ortaya çıkan ortak nokta ise, hem izleyicinin hem de okurun kendilerine sunulan kahramanlarla özdeşleşmesi ve konunun etkisinde kalmalarıdır. Bu bağlamda her sinema izleyicisi de aynı görüntüleri aynı şekilde anlamaz ve yorumlamaz. Aynı görüntüden aynı ölçüde etkilenmez. Görüntüleri de kendi yaşamışlıklarından ele alarak değerlendirir. Yani sinema da bir bakıma çok anlamlıdır ve yine izleyicisinin hayal gücüne ve yaşadıklarına bağlıdır (Bkz. Özön, 2008: 28-29). Bazı yönlerden sinemanın da, edebiyatın da

vardıkları noktanın aynı olduğunu görmekteyiz. Bu yüzden de birbirlerinden her daim etkilenmişlerdir.

Edebi eserler bireysel bir çalışma, sinema ise ekip çalışmasıdır. Bu bağlamda edebi eser yazarın kaleminden tek kişi tarafından üretilirken, film kolektif bir çalışma ile birçok kişinin emeği ile ortaya çıkan bir üründür. Oyuncu, ses ekipmanları, yönetmen, kameraman vb. gibi herkesin emeği ve sorumluluğu vardır.

Fakat şu da bir gerçektir ki; görsel sanat her kesime hitap edebilmektedir. Yabancı dilde dahi izlenen bir filmi, görselinden anlamak mümkünken, yabancı dilde bir eseri okuyamayız. Ayrıca eğitim durumuna göre okuma yazma bilmeyen bir kişiyi örnek olarak alırsak, yazınsal hiç bir metni okuyamazken, görsel bir sanatı izleyerek olay döngüsünü işitsel ve görsel olarak anlayacaktır.

Bu bağlamda edebi eserlerin sinemaya yansıtılmasında ki olumlu olan tarafını şu şekilde izah edebiliriz; çok kültürlü olan dünya insanının yine kendi içlerinde ki kültür seviyesinden ötürü, sinemada göreceği ve daha kolay anlaşılır hale getirilmiş filmle, dünya ve kendi öz edebiyatını öğrenmiş olacaktır. Ayrıca kişilerin hem maddi hem manevi açıdan her edebi esere ulaşamayacak olduğunu düşünürsek, tüm edebi eserlere ulaşmasının mümkün olamayacağı sonucuna varabiliriz. Fakat sinema hem kayıt edilebilir olması sebebiyle birçok yere kolay ulaşımı ve herkes tarafından anlaşılır olması kolaylığından ötürü, hem her kültürden hem de her kültür seviyesinden insana hitap edebilmektedir. Aşağıda tablo haline getirmiş olduğum dünya edebiyatları, birçok kişi tarafından bilinmese de ve/veya okunmamış olsa da, uyarlandığı filmler birçok kişi tarafından izlenmiş olma olasılığına sahiptir.

1.3.3. Dünya Edebiyatında Sinemaya Yansıyan Bazı Eserler

Tarafımca taranan ve aşağıda tablo halinde bir araya getirilen dünya edebiyatından sinemaya yansıyan bazı eserler şu şekildedir:

Tablo 1. Edebiyattan Sinemaya Yansıyan Bazı Eserler

Amerikan Edebiyatı	Açlık Oyunları (Suzanne Collins-2012, ABD) Açlık Oyunları: Ateşi Yakalamak (Francis Lawrence-2013, ABD) Akbabanın Üç Günü (James Grady-1975, ABD) Alacakaranlık Efsanesi: Şafak Vakti (Stephenie Meyer-2008, ABD) Alacakaranlık Efsanesi: Yeni Ay (Stephenie Meyer-2009, ABD) Alacakaranlık Efsanesi: Tutulma (Stephenie Meyer-2010, ABD) Amerikan Sapığı (Bret Easton Ellis-2000, ABD-Kanada) Angela'nın Külleri (Frank McCourt-1999, ABD-İrlanda) Baba 1 (Mario Puzo-1972, ABD) Baba 2 (Mario Puzo-1974, ABD) Baba 3 (Mario Puzo-1990, ABD) Bir Yerde (Jerzy Kosinski-1979, ABD) Buz Fırtınası (Rick Moody-1997, ABD) Bülbülü Öldürmek (Harper Lee-1962, ABD) Büyük Balık (Daniel Wallace-2003, ABD) Cinnet (Stephen King-1980, ABD-İngiltere) Çanlar Kimin İçin Çalıyor (Ernest Hemingway-1943, ABD) Da Vinci Şifresi (Dan Brown-2006, ABD) Devlerin Aşkı (Edna Ferber-1956, ABD) Dolores (Stephen King-1995, ABD) Dövüş Kulübü (Chuck Plahniuk-1999, ABD-Almanya) Esaretin Bedeli (Stephen King-1994, ABD) Fanatik (Peter Abrahams-1996, ABD) Fareler ve İnsanlar (John Steinbeck-1992, ABD) Gece Yarısı Kovboyu (James Leo Herlihy-1969, ABD) Guguk Kuşu (Ken Kesey-1975, ABD) Her Şey Aydınlandı (Jonathan Safran Foer-2005, ABD) İhtiyarlara Yer Yok (Cormac McCarthy-2008, ABD) İnsanlar Yaşadıkça (James Jones-1953, ABD) Jurassic Park (Michael Crichton-1993, ABD) O (Stephen King-1990, ABD-Kanada) Kâhya (Charles Bukowski-2005, ABD-Norveç-Almanya-İsveç-Fransa) Kasabanın Sırrı (Robert Crichton-1969, ABD) Kardeş Gibiydiler (Lorenzo Carcaterra-1996, ABD) Kuzuların Sessizliği (Thomas Harris-1991, ABD) Küçük Dev Adam (Thomas Berger-1970, ABD) Küçük Kadınlar (Louisa May Alcott-1949, ABD) Lanetliler Kraliçesi (Anne Rice-2002, ABD-Avustralya) Madde 22 (Joseph Heller-1970, ABD) Melekler ve Şeytanlar (Dan Brown-2009, ABD) Moby Dick (Herman Melville-2010, ABD) Postacı Kapıyı İki Kere Çalar (James M. Cain-1981, ABD-Almanya) Rosemary'nin Bebeği (Ira Levin-1968, ABD) Rüzgâr Gibi Geçti (Margaret Mitchell-1939, ABD) Saatler (Michael Cunningham-2002, ABD-İngiltere) Sadist (Stephen King-1990, ABD)
---------------------------	---

	Sanchez'in Çocukları (Oscar Lewis-1978, ABD-Meksika) Sihhiye Bölüğü (H. Richard Hornberger-1970, ABD) Sis (Stephen King-2007, ABD) Soğuk Dağ (Charles Frazier-2003, ABD-Romanya-İngiltere) Şampiyonların Kahvaltısı (Kurt Vonnegut-1999, ABD) Şimşek Hırsızları 1 (Olimposlular Şimşek Hırsızı) (Rick Riordan-2010, ABD-Kanada) Şimşek Hırsızları 2 (Percy Jackson: Canavarlar Denizi) (Rick Riordan-2013, ABD) Tiffany'de Kahvaltı (Truman Capote-1961, ABD) Tom Sawyer'in Maceraları (Mark Twain-2011, Almanya) Uçurtma Avcısı (Khaled Hosseini-2007, Afganistan-Çin) Umut Işığım (Matthew Quic-2012, ABD) Uzay Mikrobu (Michael Crichton-2008, ABD) Vahşi Koşu (William Goldman-1976, ABD) Ye, Dua Et, Sev (Elizabeth Gilbert-2010, ABD) Yeşil Yol (Stephen King-1999, ABD) Zindan Adası (Dennis Lehane-2010, ABD)
İngiliz Edebiyatı	39 Basamak (John Buchan-1935, İngiltere) Alice Harikalar Diyarında (Levis Carrol-2010, ABD) Aşk ve Gurur (Jane Austen-2005, Fransa) Beton Bahçe (Ian McEwan-1993, Almanya, Fransa, İngiltere) Bin Dokuz Yüz Seksen Dört (George Orwell-1984, İngiltere-ABD) Büyük Umutlar (Charles Dickens-1946, İngiltere) Doğu Ekspresinde Cinayet (Agatha Christie-1974, İngiltere) Drakula (Emily Gerard-1992, ABD) Frankenstein (Mary Shelley-1931, ABD) Görünmez Adam (Herbert George Wells-2000, ABD-Almanya) Gulliver'in Gezileri (Jonathan Swift-2010, ABD) Hamlet (William Shakespeare-1990, ABD-Fransa-İngiltere) Hayvan Çiftliği (George Orwell-1999, ABD) Harry Potter ve Felsefe Taşı (Joanne Kathleen Rowling-2001, ABD-İngiltere) Hobbit – Beklenmedik Yolculuk (John Ronald Reuel Tolkien-2012, ABD-Yeni Zelanda) Jane Eyre (Charlotte Bronte-2011) Oliver Twist (Charles Dickens-2005) Kefaret (Ian McEwan-2007) Korkunç Koleksiyoncu (John Fowles-2009) Macbeth (William Shakespeare-1948) Manzaralı Bir Oda (Edward Morgan Forster-1985) Nil'de Ölüm (Agatha Christie-1978) On Küçük Zenci (Agatha Christie-1965) Otomatik Portakal (John Burgess Wilson-1971) Ölüm Oyunu (Agatha Christie-1982) Panama Terzisi (John le Carre-2001) Porsuk Ağacı Cinayeti (Agatha Christie-2008) Robin Hood (Anonim-2010) Robinson Crusoe (Daniel Defoe-1997) Romeo ve Juliet (William Shakespeare-1996)

	Sherlock Holmes (SirArthur Conan Doyle-2009) Sineklerin Tanrısı (William Golding-1963) Siyahlı Kadın (SusanHill-2012, İsveç-İngiltere-Kanada) Sol Ayağım (ChristyBrown1989, İrlanda-İngiltere) Topkapı (Eric Ambler-1964, Türkiye-ABD) Vadim O Kadar Yeşildi Ki (Richard Llewellyn-1941, ABD) Ve Ayna Kırıldı (Agatha Christie-1980,ABD) Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği (J.R.R.Tolkien-2001, ABD) Yüzüklerin Efendisi: İki Kule (J.R.R.Tolkien-2002,ABD, Yeni Zelanda) Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü (J.R.R.Tolkien-2003, ABD-Yeni Zelanda) Üçüncü Adam (GrahamGreene-1949, İngiltere)
Fransız Edebiyatı	Aşkım Benim (Guy deMaupassant-2012, İngiltere-ABD-İngiltere-Fransa-Macaristan) Aşkın Ömrü Üç Yıldır (Frederic Beigbeder-2011, Fransa) Ay'a Seyahat (JulesVerne-1902, Fransa) Balonla Beş Hafta (Jules Verne-1962, ABD) Carmen (ProsperMerimee-2003, İngiltere-İspanya-Fransa) Cryano de Bergerac (Edmond Rostand-1990, Fransa) Denizler Altında 20.000 Fersah (Jules Verne-1954, ABD) Dünyanın MerkezineYolculuk (Jules Verne-2008, ABD) Dünyanın Ucundaki Fener (Jules Verne-1971, Lichtenstein) Germinal (Emile Zola-1993, Belçika-Fransa) Günlerin Köpüğü (BorisVian-2013, Fransa) İbrahim Bey ve Kuran'ın Çiçekleri (Eric-Emmanuel Schmitt-2003, Fransa) Kelebek (Henri Charriere-1973, ABD-Fransa) Kelebek ve Dalgıç (Jean-Dominique Bauby-2008, Fransa) Kurtlar İmparatorluğu (Jean-Christophe Grange-2005, Fransa) Kwai Köprüsü (PierreBoulle-1957, ABD-İngiltere) Madame Bovary (Gustave Flaubert-1991, Fransa) Monte Kristo Kontu (Alexandre Dumas-2002,İrlanda-ABD-İngiltere) Notre Dame'ın Kamburu (Victor Hugo-1997, ABD) Operadaki Hayalet (Gaston Leroux-2006, ABD-İngiltere) Sefiller (Victor Hugo-1998, ABD-İngiltere-Almanya) Sefiller Müzikali (Victor Hugo-2012, İngiltere) Seksen Günde Devr-i Âlem (Jules Verne-2004, İngiltere-ABD-Almanya-İngiltere) Üç Silahşörler (Alexandre Dumas-2011, ABD-Almanya-Fransa-İngiltere)
Rus Edebiyatı	Ana (Maksim Gorki-1926, SSCB) Anna Karenina (Lev Tolstoy-2012, İngiltere) Beyaz Geceler (Fjodor Dostoyevski-1957, Fransa-İtalya) Doktor Jivago (Boris Pasternak-1965, ABD-İtalya) Ecinniler (Fjodor Dostoyevski-1988, Fransa) Lolita (Vladimir Nabokov-1962, İngiltere-ABD) Savaş ve Barış (Lev Tolstoy-1967, Rusya) Selvi Boylum Al Yazmalım (Cengiz Aytmatov-1977, Türkiye)

	Uzayda Piknik (Arkadyve Boris Strugatsky-1979, Rusya-Almanya)
Alman Edebiyatı	Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok (Erich Maria Remarque-1930, ABD) Buddenbrooks (Thomas Manns-2008, Almanya) Dava (Franz Kafka-1962,Fransa, İtalya, Almanya, Yugoslavya) Faust (Goethe-2011, Almanya) Generallerin Gecesi (Hans Hellmut Kirst-1967, Fransa-İngiltere) Koku (Patrick Suskind-2007, Fransa-İspanya) Pamuk Prenses ve Avcı (Wilhelm ve Jacob Grimm-2012, ABD) Teneke ve Trampet (Günter Grass-1979, Almanya-Fransa-Polonya-Yugoslavya)
İsveç Edebiyatı	Ejderha Dövmeli Kız (Stieg Larsson-2011, ABD, Norveç, İsveç) Ateşle Oynayan Kız (Stieg Larsson-2009, İsveç-Danimarka-Almanya-Norveç) Arı Kovanına Çomak Sokan Kız (Stieg Larsson-2009, İsveç-Danimarka-Almanya)
İtalyan Edebiyatı	Gülün Adı (Umberto Eco-1986,Fransa-İtalya-Almanya) Leopar (Giuseppe Tomasi di Lampedusa-1963, İtalya-Fransa)
Yunan Edebiyatı	Günaha Son Çağrı (Nikos Kazancakis-1988, ABD) Zorba (Nikos Kazancakis-1964, ABD-İngiltere-Yunanistan)
Avustralya Edebiyatı	Babam Romulus (Raimond Gaita-2008, Avustralya) Schindler'in Listesi (Thomas Keneally-1993, ABD)
Polonya Edebiyatı	Küller ve Elmas (Jerzy Andrzejewski-1958, Polonya) Solaris (Stanislaw Lem-1972, Rusya)
Portekiz Edebiyatı	Körlük (Jose Saramago-2008, Brezilya-Kanada-Japonya)
İspanyol Edebiyatı	Neruda'nın Postacısı (Antonio Skarmeta-1994, Fransa-İtalya-Belçika) Don Kişot (Miguel De Cervantes-2008, İspanya-İtalya)
Norveç Edebiyatı	Sofie'nin Dünyası (Jostein Gaarder-1999, Norveç-İsveç)
Belçika Edebiyatı	Tenten ve Altın Post (Herge-1961, Belçika-Fransa)
Japon Edebiyatı	Kumların Kadını (Kobo Abe-1964, Japonya)
Arjantin Edebiyatı	Örümcek Kadının Öpücüğü (Manuel Puig-1985, ABD-Brezilya)

Edebiyat ve sinema arasındaki etkileşim her ne kadar karşılıklı olduğunu söyleyenler olduysa da, edebi eserler sinema sektörü tarafından senaryonun hammaddesi olarak görülmüş ve edebi eserler sinemaya katkıda bulunmuşlardır. Birçok eser beyaz perdeye aktarılmıştır. Sinema ne kadar kendini geliştirirse, o kadar kendini besleyecektir. Çünkü bu beslenme esnasında reklam alabilme olanağından ötürü, maddi kazanç da elde etmektedir. Bu anlamda tutulmuş bir edebi eserin hazır izleyicisi olabileceğini düşünen ve ayrıca bu eserin gişe kaygısı yaratmamasından dolayı, başlangıçtan bu yana sinemacılar edebiyatı tercih etmişlerdir. Sinema için hali hazırda olan bu yapıtlar rahatlık olmuş ve seyircide de ilgi uyandırmıştır.

Sinema bütün sanatların birleştiği ve kendinden önce gelen bütün geleneksel sanatların hepsine açık ve yatkın olmasından "tüm sanatı" gerçekleştirebilecek ve "tüm sanat" sayılabilecek tek sanattır (*Özön, 1972: 8*).

Bir sonra ki bölümde edebiyata epey katkısı olan Bertolt Brecht'in hayatını ve epik tiyatro kuramı ile birlikte geliştirmiş olduğu Brecht estetiğini inceleyerek, yine bu estetiği ile sinemaya olan katkısından söz edeceğiz.

BÖLÜM 2: BRECHT ESTETİĞİ VE SINEMA

Brecht, yazmış olduğu eserlerle ve tiyatro/sinemaya katkıda bulunduğu estetik kuramları ile günümüze kadar gelmiş ve araştırma konusu olmuş bir sanatçıdır. Bu bölümde Brecht'in hayatını tarihleriyle beraber öğrenmiş ve edebi yapıtlarının tamamını görüp kendisinden genel bilgi edindikten sonra, sanat dünyasına katkıda bulunduğu epik tiyatro kavramını ve bununla birlikte gelişen Brecht estetik kuramlarını göreceğiz.

2.1. Bertolt Brecht'in Hayatı¹

Bertolt Brecht 1898-1956 yılları arasında yaşamış, oyun yazarı, yönetmen ve şairdir. Hayatı boyunca her iki dünya savaşına da tanıklık etmiştir. Yazarın -olması gerektiği üzere- güncel olan duyarlılığı; onun ürün verdiği tüm dallardaki eserlerinde toplumsal ve siyasal konuları işlemesinde etkili olmuştur. Brecht, mevcut tiyatro biçimini ve anlayışını, yeniçağın -kendi tabiriyle bilim çağı- gerekliliklerine uyarlayarak "epik tiyatro" anlayışını temellendirmiştir. Bu anlayış, tiyatronun işlevinin politize edildiği, bir yandan "eğlendiriciliğinin" de asla göz ardı edilmeği bir estetiğin birleşimidir. Brecht tiyatro yaşamı boyunca deneysel çalışmalarından ve tiyatronun nasıl olması gerektiği üzerine yazmaktan vazgeçmeyecek, teorisini dönüştürüp diyalektik tiyatroya çevirecektir.

Eugen Berthold Friedrich Brecht 10 Şubat 1898'de Augsburg'da dünyaya gelir. Achern doğumlu olan babası Berthold Friedrich Brecht, daha sonra müdürü olduğu Haindlsch Kâğıt Fabrikası'nda yönetici olarak çalışır. Annesi (1871-1920) yüksek dereceli bir memurun kızı idi. Brecht, 1904 yılında ilkokula yazılır ve ilkokulu bitirdikten sonra doğduğu kentteki liseye devam eder ve ailesinden tam bir burjuva eğitimi alır. Bu dönemi şiirleriyle açıklamaya çalışırsak, şu dizeler aşağı yukarı karşılarındaki tarihlere denk düşer;

1905 – "Hali vakti yerinde insanların oğluydum ve onlar boynuma kolalı bir yaka taktılar

¹ Bu bölüm, Brecht, Bertolt (1981). *"Deneysel Tiyatro"*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları'ndan derlenerek yazılmıştır.

1906 – Ve bana hizmet edilme alışkanlığı verip

1907 – Buyurma sanatını öğrettiler.

Ama daha sonraları

Şöyle bir bakındım çevreme

1910 – Sevmedim sınıfımın insanlarını

1912 – Ne hizmet edilmeyi ve ne de buyurmayı

1913 – Ve terk ettim sınıfımın insanlarını

1914-1916 – Sıradan insanlarla yaşamak için."

Bertolt, 1917 yılında Bakalorya savaşlarını başarıyla verir ve Münih Üniversitesi Tıp Fakültesi'ne yazılır. 1918 yılında ise askere alınır, cephe gerisinde bir hastanede hastabakıcılık yapacaktır. Cephe gerisi de cephe kadar korkunçtur: yaralılar, kolunu bacağını kaybedenler, çıldıranlar, acı çekenler, ölenler, çürüyen, kokuşan cesetler, kurtlanan yaralar... Bu korkunç görüntü, genç Brecht'in ruhuna ilk isyan ve savaştan nefret tohumlarını ekecektir. Aynı yıl, savaş bitince fakülteye döner. Bağımsız sosyalistler partisine üye olur ve Augsburg İşçi Konseyi'ne katılır. "Ölü Askerin Yakınmaları" ve "Baal"ı yazar. "Gecede Davul Sesleri" eserinin ilk taslakları "Spartaküs" adı altında bu yıl yazılmaya başlanmıştır.

1919 yılında önceleri sosyalist, sonradan komünist olan "Augsburger Volkswille" gazetesinde tiyatro eleştirileri yazar. Stephanie Kahvesi'ne sıklıkla giderek burada şiirlerini okur. Aynı yıllar Karl Valentin Tiyatrosu, Brecht'in sürekli uğradığı bir mekândır ve Berlinli ozan Walter Menhring ile dostluk kurur. 1920'de annesinin ölümünden sonra Münih'e yerleşir.

1921 yılında ise Karl Valentin'in teşviğiyle bir perdelik oyunlar yazar; "Küçük Burjuva Düşünü," "Kentlerin Fundalıklarında." 1922'de ise Baal (Kiepenheuer) piyesini yayınlar ve Berlin'e gider. Bu piyes, yazarın ilk oyunudur ve aynı yıl Leipzig'de oynanır. Toplumu eleştiren bir oyun olmakla birlikte Brecht'in henüz bilinçli bir siyasal eleştirici olduğu söylenemez. 30 Eylül 1922'de "Gecede Davul Sesleri" Münih'te bir cep tiyatrosunda (Kammerspiele) sahnelenir. Halkın büyük tepkisiyle karşılaşmasına

rağmen bu oyun "Kleist" ödülünü alır. 20 Aralık 1922'de ise aynı oyun "Deutsches Theater"de oynanır. Oyunu Herbert Tehring sahneye koymuştur.

1923 yılında, birlikte birkaç oyun yazacağı Falekenberg, Brecht'i "dramaturg" olarak "Kammersprele" tiyatrosuna alır. Aynı yıl "İngiltereli 11. Edouard" ve "Kentlerin Fundalıklarında" oyunları Münih Residenz Tiyatrosunda sahneye konur. 1924'de ise "İngiltereli 11. Edouard"ı Münih Kemmerspiele Cep Tiyatrosu'nda bizzat sahneler ki bu onun ilk sahneye koyma denemesidir. Ünlü Reinhardt ve aynı zamanda Zuckmayer ile Erich Engel, Brecht'i dramaturg olarak alırlar. Reinhardt ile Deutsches Theater'de çalışacaktır. Bu ara ünlü oyuncu ve sonradan karısı olacak Helena Weigel ile karşılaşır.

11 Aralık 1926'da "Küçük Burjuva Düğünü" Sohausspielhaus de Franeft'da sahnelenir. 25 Eylül 1922'de ise, Landestheater'de Darmstadt'ta "İnsan İçin İnsan" sahneye konulmuştur. Aynı yıl cep duaları (Taschenpostille) adlı ilk şiir kitabı da yayınlanmıştır. Kitapta devrimci bilinç olmamasına karşın bir tiksinti, savaş yılgınlığı, isyan ve nefret açıkça görülür. 1927'de "Ev Duaları" (Hauspostille) adlı şiir kitabı yayınlanır ve ödül alır. 17 Temmuz 1927 Baden-Baden Müzik Festivali'nde "Mahagonny Kentinin Büyüklüğü ve Çöküşü" adlı eseri oynanır. Piscator ile birlikte çalışır.

1928'da Berlin Schiffbauerdamm Tiyatrosu'nda "Üç Kuruşluk Opera" başarıyla sahnelenir. O zamana dek anarşist gibi görülen Brecht, son yapıtıyla bilinçli bir devrimci olarak kabul edilir. Oyun iki kez filme alınmakla birlikte Brecht filmleri beğenmemekte, yorumda eserin saptırıldığını, yumuşatıldığını söylemektedir. Zaten bu amaçla, yapıtın aslını ortaya koymak için 1931 yılında eseri yayınlanacaktır. "Üç Kuruşluk Opera"nın başarısından sonra artık Schiffbauerdamm Tiyatrosu kapılarını Brecht ve arkadaşlarına iyice açmıştır.

1929'da Baden-Baden festivalinde "Lindberghs'lerin Uçuşu" ile "Baden-Baden Didaktik Oyunu" sahneye konur. Bu arada "Evet Diyen, Hayır Diyen" yazılacaktır. 10 Aralık 1930'da, Berlin "Schauspielhaus'da Karar" adlı oyunu oynanır. Epik tiyatro üzerine kuramsal yazılar yazar. Bu dönemde "Mezbahaların Kutsal Kızı Jeanne" da yazılmıştır. 1931'de ise "Adam İçin Adam" Berlin Staatstheater tiyatrosunda H. Weigel ile sahnelenmiştir. 1932'de ise Schiffbauerdamm tiyatrosunda "Ana" oynanır. "Carar" bu kez Berlin Spor Sarayı'nda Jeo Otto'nun dekoruyla oynanır. "Yuvarlak Kafalarla Sivri

Kafalar" da aynı yıl yazılmıştır. 1933'de ise, "Mezbahaların Kutsal Kızı Jeanne" Darmstadt kenti tarafından istenmiş, "Karar" adlı oyun ise polis müdahalesiyle durdurulmuştur.

1933 yılında Hitler Şansölye olmuş, Nasyonalist Parti başa geçmiştir. Partiler ve sendikalar lağvedilmiştir. Dolayısıyla arka arkaya işçi, sosyalist, komünist, Yahudi ve özgürlükçü aydın avı başlatılmıştır. Brecht ise 28 Şubat'ta kaçarak önce İsviçre'ye sonra da Paris'e gider. Daha sonraki dönemlerde ise Danimarka'nın Svendborg kentine yerleşir. "Küçük Burjuvaların Yedi Temel Günahı" aynı yılda Paris'te oynanır. 1934'de "Göç Dergileri"nde çeşitli makaleler yazar, aynı yıl, "Yuvarlak Kafalarla Sivri Kafalar" Moskova'da yayınlanır. "Horasyahılarla Kürasyahılar" ve "Üç Kuruşluk Operanın Romanı"nı yazar. 1935'te ise Paris'te Uluslararası Yazarlar Kongresi gerçekleştirilir. "Ana" piyesinin sahnelenmesi nedeniyle de New York'a gider ve "Üçüncü Reich'ın Büyük Korkusu ve Sefaleti"ni yazmaya başlar.

1937 yılında "Karar Ananın Tüfekleri"ni yazar ve bu eser Almanca olarak Paris'te oynanır. Aynı tarihlerde L'Etoile Tiyatrosu'nda "Üç Kuruşluk Opera" sahnelenir. 1938 yılında ise "Üçüncü Reich'ın Büyük Korkusu ve Sefaleti" Paris'te oynanır. Aynı yıl, "Galile'nin Hayatı" ve "Sezuanın İyi İnsanı"nı yazar. Bu eser, 1945'te New York, 1958'de ise Berlin'de basılacaktır. Bunun yanı sıra, işgal Almanya'sında birçok yerde sahnelenir. 1939 yılında babasının ölümüyle birlikte Danimarka'dan ayrılarak İsveç'e gider. "Cesaret Ana ve Çocukları" ile "Lucullus Davası" da bu dönemde yazılır. Bu eser, 1940'da İsviçre'nin Beromunster radyosunda yayınlanır. Bu yılda Brecht, Finlandiya'ya sığınarak "Bay Puntila ile Uşağı Matti"yi yazar.

1941 yılında ise Hollywood yakınlarına yerleşerek Charlie Chaplin ile karşılaşır. Aynı yılda Zürich Schauspielhaus tiyatrosunda "Yiğit Ana ve Çocukları" büyük bir tiyatro olayı olur. Yine aynı dönemde, "Arturo Ui'nin Yükselişi" ile "Simone Machard'ın Boş Hayalleri" oyunlarını yazar. 1942 yılında da Zürich Schauspielhaus tiyatrosunda "Sezuan'ın İyi İnsanı" ve "Galile'nin Hayatı" (Galileo Galilei) sahnelenir. "Kafkas Tebeşir Dairesi" adlı eseri de 1944 yılında yazılmıştır. Sonradan ise Lenz'in "Precepteur" adlı oyununu sahneye uyarlar ve "Üçüncü Reich'ın Büyük Korkusu ve Sefaleti" oyunu "The Private Life of the Master Race" adıyla İngilizce olarak yayınlanır. 1945 yılında ise aynı oyun San Francisco ve New York'ta sahnelenir. Brecht, 1947

yılında "Galile'nin Hayatı" İngilizceye uyarlanarak sahnelenir. Brecht, Washington'da Amerikan Aleyhtarı Eylemler Komitesi'nin karşısına çıkarak sorgulanır.

Brecht, 1948 yılında Zürich'te bir süre kalır ve "Bay Puntila İle Uşağı Matti" sahneye konur. Aynı yıl, bir dostunun aracılığıyla transit bir vize elde ederek Avusturya-Macaristan üzerinden Doğu Berlin'e geçer ve yerleşir. 1949'da ise Deutsches tiyatrosunda "Cesaret Ana ve Çocukları" sahnelenir. 1950 yılında Brecht Avusturya uyruğuna geçer. 1953'lerde ise Brecht'in tüm eserleri önce Suhrkamp, sonra da Aufbau'da yayınlanmaya başlar. 1954 yılında Paris Uluslararası Dramatik Sanat Festivalinde "Cesaret Ana ve Çocukları" ile Kleist'in "Kırık Testi" oyunları Stalin ödülünü kazanır. 1956'da "Galile'nin "Hayatı" yeniden sergilenir. 1956'da ise bir kalp krizi sonunda hayata gözlerini yumar. 14 Ağustos 1956'da Berlin'de, bugün Brecht Evi olan yerde ölür. 17 Ağustos günü çok büyük bir kalabalığın, çok sayıda politikacıların ve kültür camiasından sanatçıların katılımı ile toprağa verilir.

2.2. Bertolt Brecht Eserleri

Bertolt Brecht'in eserleri "Brecht, Deneysel Tiyatro" eserinde (1981: 9-18) sıralandığı üzere aşağıdaki gibidir:

A. GENÇLİK DÖNEMİ ESERLERİ

- a. Baal (1918) ilk oyunu.
- b. Ölü Asker'in Yanmaları (1918)
- c. Gecede Davul Sesleri/Trommel in der Nacht (1919)
- d. Kentlerin FundalıklarındaIm Dickicht der Stadte (1921-1924)
- e. İngiltereli II. Edouard'ın Hayatı/Leben Edoards des Zweiten Von England (1923)
- f. Adam İçin Adam/Mann ist Mann (1926)

B. OPERA, GÜLDÜRÜCÜ OPERA, MÜZİKAL VE DİDAKTİK ESERLERİ

- a. Mahagonny (1927)
- b. Üç Kuruşluk Opera/Die Dreigroschenoper (1928)
- c. Mahagonny Kentinin Büyüklüğü ve Düşüşü/Aufstieg und Verfall der Stadt Mahagonny (1927-1929)

C. KÜÇÜK DİDAKTİK OYUNLARI

- a. Lindbergh'in Uçuşu/Lindbergh Flug (1929)

- b. Anlaşmanın Önemi/Die Vom Einverständnis (1929)
 - c. Evet Diyen Hayır Diyen/Der Jasager und der Neinsager (1929-1930)
 - d. Baden-Baden Didaktik Oyunu/Das Badener Lehrstück (1929)
 - e. Karar/Die Massnahme (1930)
 - f. Kuralla Kural Dışı/Die Ausnahme und die Regel (1940)
 - g. Yuvarlak Kafalarla Sivri Kafalar/Rundköpfe und Spitzköpfe (1932)
- D. ÖZELLİKLE İŞÇİLERİ AMAÇLAYAN ESERLERİ
- a. Mezbahaların Kutsal Kızı Jeanne/Die Heilige Johanna der Schlachthöfe (1929-1931)
 - b. Ana/Die Mutter (1929-1931) (Maksim Gorki'nin aynı adlı romanından uyarlanmıştır)
 - c. Küçük Burjuvaların Yedi Temel Günahı/Die Sieben Todsünden der Kleinburger (1933)
 - d. Horasyalılarla Kürasyalılar (1934)
- E. SAVAŞ KONULU ESERLERİ
- a. Karar Ana'nın Tüfekleri/Die Gewehre der Frau Carrar (1937)
 - b. III. Reich'in Büyük Korkusu ve Sefaleti/Furcht und der Dritten Reiches (1935-1938)
 - c. Yiğit Ana ve Çocukları/Mutter Courage und Ihre Kinder (1938) (Grimmelshausen Simplicius Simplicissimus (1668) ve La Vagabonde Courage (1670) romanlarından esinlenerek yazmıştır)
 - d. Arturo Ui'nin Engellenebilir Yükselişi/Der Aufhaltsame Aufstieg Des Arturo Ui (1941)
 - e. Şvayk İkinci Dünya Savaşında/Schweyk Im Zweiten Weltkrieg (1941-1944) (Oyun, Brecht'in sağlığında ne yayınlanmış ne de oynanmıştır) (Jaroslav Hasek'in romanından esinlenerek yazmıştır. Aynı romanı Max Brod ile birlikte Piscator Tiyatrosu için uyarlamıştı)
 - f. Simone Machard'ın Boş Hayalleri/Die Gesichte der Simone Machard (1935-1945)
 - g. Komün Günleri/Die Tage der Commune (1958 Berlin, 1959 Zürih)
- F. BERLINER ENSEMBLE'DE UYGULADIKLARI

- a. Galile'nin Hayatı/Das Leben Des Galilei (1937-1939) (Bu eseri, 1947'de Amerika'da oynanırken, değiştirerek yeniden yazmıştır. Daha sonra ölmeden önce Berliner Ensemble'de provalar sırasında gene hafifçe değiştirmiştir)
 - b. Bay Puntila İle Uşağı Matti/Her Puntilla und Sein Knecht Matti (1940) (Finli Hella Wuolijoki'nin öykülerinden esinlenerek yazmıştır)
 - c. Sezuanın İyi İnsanı/Der Gute Mensch Von Sezuan (1938-1942)
 - d. Kafkas Tebeşir Dairesi/Der Kaukasische Kreidekreis (1943-1945) (Almancaya adapte edilen Li Hsing Tao'nun eserinden esinlenerek yazmıştır)
 - e. Sürgün Konuşmaları/Dialogues d'Exile (Ölümünden sonra defterleri arasında bulunmuş ve Fransızcası Arche yayınları arasında yayınlanmıştır)
- G. ADAPTE ETTİĞİ OYUNLAR
- a. Öğretmen/Der Hofmeister (1944) (Lenz'in Precepteur adlı eserinden)
 - b. Antigone/Die Antigone des Sophokles (1947) (Hölderlin'in çevirisinden)
 - c. Coriolan (Shakespeare-Brecht)
 - d. Donjuan (Moliere-Brecht)
 - e. Rouen'da Jeanne D'ark Davası/Der Process der Jeanne D'Arc der Rouen (A. Seghers-Brecht)
 - f. Acemi Asker/The Recruiting Officier (Farguhar-Brecht)
- H. DÜZ YAZILARI
- a. Gerçeği Yazmanın Beş Güçlüğü
 - b. Tiyatro Yazıları/Schriften Zum Theater
 - c. Takvim Öyküleri
 - d. Tiyatro İçin Küçük Araç
- İ. ROMAN
- a. Beş Paralık Operanın Romanı (1934)
 - b. Bay Julius Sezar'ın İşleri/Die Gaschaefte des Herrn Julius Caesar
- J. ŞİİR
- a. Cep Duaları/Taschenpostille (1926)
 - b. Ev Duaları/Hauspostille (1927)
 - c. Beş Paralık Operanın Şarkıları (1932)
 - d. Şarkılar, Şiirler, Korolar (1934)
 - e. Svendborg Şiirleri (1939)
 - f. Yüz Şiir (1959) (1918-1950 arasında yazdığı şiirler)

Şiirler ve Şarkılar (1956).

2.3. Brecht Estetiğinin Oluşumu

Bertolt Brecht kendi dünya görüşünü yapıtlarının tümünde aktarmaktadır. *"Brecht, Marksist estetikle temellenmiş bir dram kuramı geliştiren ve böylelikle toplumda olamasa bile modern tiyatrodaki devrim yapan Alman yazar ve yönetmendir"* (Wright, 1998: 19).

Binlerce yıldır var olan Aristotelesçi dram anlayışına karşı, Brecht'in kuramcı kişiliği yeni bir anlayışın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çeşitli eserlerden de vardığımız neticeye göre Brecht'ten önce de Aristotelesçi dram anlayışına karşı bir kaç modern epik uygulama örnekleri bulunur. Ancak Brecht'in kuramcı kişiliği ve oluşturduğu kuramsal çalışmalarında, Aristoteles'in özellikle "katharsis" kavramını ve özdeşleşme olgusuna farklı yaklaşması doğrultusunda kuram ve uygulamalarda bulunması, onu Aristotelesçi olmayan dram anlayışının, ileride diyalektik adıyla da anılacak olan modern epik tiyatro anlayışının kurucusu olmaya götürmüştür (Bkz. Kesting, 1985: 13).

Brecht'in estetik kuramının oluşumundaki en önemli isimlerden biri, 1920'li yıllarda tanıştığı, Erwin Piscator'dur. Piscator, yirminci yüzyılın en önemli anlayışlarından siyasal tiyatronun kuramsal ve uygulamalı sözcülüğünü yapmıştır. Piscator, sahne ile emekçi kesiminden oluşan seyirciyi bütünleştiren bir "total tiyatro" düşüncesini savunmuştur. Bu tiyatro devrimi deneyimlerinden de faydalanarak, marksist düşünceyle politik tiyatrosu, siyasal sahneleme, belgesel tiyatro vb. gibi tiyatro biçimlerini temellendirdiği tiyatro eylemiyle, Brecht'in epik tiyatro estetiğine öncü olmuştur (Bkz. Şener, 2006: 259).

Alman tiyatrosunu, sinemasını ve uluslararası sanat çevrelerini derinden etkileyen sahneleme teknikleriyle ünlü dışavurumcu, tiyatronun ustası, tiyatro yönetmeni ve yöneticisi olan Max Reinhardt da, yine Brecht estetiği oluşumunda önemli bir isimdir. Alman sinemasına birçok buluş katmıştır. Bu dönemin başarılı yönetmen ve oyuncularının çoğu toplum eleştirisini, natüralizme olan nefreti ve gerçekdışı dekor kullanımı ile dışavurumcu akımıyla bağlantısı olan Max Reinhardt'ın öğrencileriydi (Abisel, 2003: 154).

Herşey Brecht'in yazacağı bir oyun için, buğday borsasıyla ilgili araştırma yapmasıyla başlar. Brecht'i öncelikle Marksizm'le tanışmadan önce ve tanıştıktan sonra olarak ikiye ayırmak gerekir. İlk eserleri nihilist olmuştur, fakat Marksizm okumaları yapmasıyla birlikte hem içerik hem de şekil açısından farklı düşünmeye başlamıştır. Örnek olarak "Kentlerin Fundalığında" oyununda her ne kadar aile kavramını sorgulamayı başaramadıysa da, ele aldığı konu kapitalist düzendeki aile kavramıdır. *"Gelişen sanayileşme ve oluşan daha iyi yaşam özlemi içinde hayatlarını sürdürmek amacıyla, köyden kente göç eden insanların, büyük kentteki yaşama mücadelesini ve buradaki yazgılarını simgeleyen oyunun oluşumunda Brecht, gerçek kavga olarak nitelendirdiği sınıf kavgasının yakınlarında dolaştığını fark etmiştir"* (Candan, 1994: 144).

Brecht, kendi yazımıyla Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum kitabında Marx'ı ne zaman ve neden öğrendiğini şu şekilde açıklar:

"Yazar olarak ün kazanmamdan epey sonrasına dek politika konusunda hiçbir şey bilmiyordum ve ne Marx'ın bir yapıtını ne de Marx üzerine yazılmış bir kitabı okumuştum. Eisenstein'in çok büyük etki uyandıran filmleriyle hayran olduğum Piscator'un ilk tiyatroları bile beni Marksizm'i incelemeye itemedi... Daha sonra işletme kazası diyebileceğimiz bir olay ilerlememe yol açtı. Bir oyunda arka plan olarak Chicago'nun buğday borsasını kullanmam gerekiyordu. Bazı uzmanlara, iş adamlarına başvurarak gerekli bilgiyi hemen edinebileceğimi düşündüm. Ama olmadı. (...) bir avuç spekülasyoncunun dışında, kimin bakış açısından bakılırsa bakılsın, tahıl borsası bir çirkeflikten ibaretti. Planladığım oyun yazılmadı. Onun yerine Marx'ı okumaya başladım ve o zaman, ancak ilk kez o zaman Marx'ı okumuş oldum" (Brecht, 1980: 21-22).

Brecht marksizmin sınıf mücadelelerini anlattığı ve tarihi yönetenlerin değil yönetilenlerin tarafından aktarılan yöntemini birçok yazın biçiminde kullanmıştır. Olayların gelişimine başka bir bakış açısıyla diğer yönden bakan Brecht, kişiye de güven duygusu veren yargılama olasılığını sunmaktadır. Bu yeni bakış açısı toplumu eleştiren bakış açısı olmaktadır (Kesting, 1985: 88).

Biçim ile içeriğin bir bütün olduğunu düşünürsek, içeriğin getirdiği zorunluluklar, biçimde değişikliğe gitmeyi gerektirmiştir. Denge içerisinde içerik biçimden ayrılmamakta, biçim de içeriği dışlayamamaktadır. Böylece sanatta içeriği anlatmak ve anlamlandırmak adına biçimi değiştirmek gerektirmiştir.

Brecht'in yazdığı öğretici oyunlarla belli buluşların ve bilimsel görüşlerin üzerine yoğunlaştığı dönemde *"hedefim bugüne kadar yaptıklarımın haklı olduğumu ispatlamak değil, gerçekten haklı olup olmadığını bulmaktır"* der. Brecht bu düşüncüyü Berliner Ensemble'daki gösteriler sırasında bir marksist için en önemli düşüncelerden biri olarak nitelendirmektedir (Bkz. Kesting, 1985: 84). Ayrıca Kesting (1985: 84) Brecht'in kendi sözlerinden onun düşüncesini şu şekilde aktarmıştır.

"Birkaç yıl boyunca yöneticiler kadar güçlü oldum ve bilgimi iktidardakilere aktardım, ister kullansınlar, ister kullanmasınlar, isterse de kötüye kullansınlar, artık bu onların bileceği iş. Uğraşıma ihanet ettim. Yaptığımı yapan bir insanın bilimin saflarında yeri olamaz artık.» ...«Bilim adamı olarak eşsiz bir olanak geçmişti elime. Zamanımda astronomi pazarlara kadar yayılmıştı. Bu alabildiğine özel koşullar altında (tek) bir adamın sağlamlığı (dayanıklılığı) büyük sarsıntılara yol açabilirdi, direnebilseydim, bilim adamları doktorların Hipokrat yemini gibi bir şer geliştirebilselerdi; bilgilerini yalnızca insanlığın iyiliğine kullanma yemini gibi bir şey. ...oysa şimdi her amaç uğruna kiralanabilecek buluşçu cüceler soyu..."

Brecht, sanatın yaşamın içindekini yansıtmaktan öteye geçmesi gerektiğine inanmaktadır. Brecht kişinin yaşadığı toplumda yanılısamayı yaşamayı sebebiyle, sanatın en önemli işlevinin toplumsal ilişkilerin gizlediği gerçeği açığa kavuşturmak, yaşam gerçeğine ulaşmak olduğunu düşünmektedir. Wright (1998: 44) Brecht'in kendi tiyatro ve sanat anlayışının temelini, yine Brecht'in düşünceleriyle şu şekilde açıklar: *"Tiyatro dünyayı bize egemen sınıfların görmemizi istediği şekilde görmeyi öğretmişti. Artık dünya, tek bir sınıfın çıkarları için gerekli olduğuna inandığı sınırlar konulmadan, gelişme ve sürekli bir ilerleme süreci içinde temsil edilebilirdi ve edilmeliydi. Temelde insanların büyük çoğunluğunun pasifliğine karşılık gelen izleyicinin pasif tavrı, aktif bir tavra dönüşmeliydi"*. Fakat Brecht'e göre taklit etmek ve ya yanılısama gerçeğe ulaşmakta engeldir. Bunun için Epik Tiyatroyu geliştirmiştir. Brecht gerçeğin yansıtılabilme, yani ayna olma amacına yönelen "illüzyonist ve bireyci estetik"e karşılık, gerçeği değiştirme, yani dinamo olma amacına yönelik "eleştirel ve diyalektik estetik" sistematize etmektedir (Parkan, 2004: 49).

Brecht kendi eserinde de belirttiği üzere, yorumlamaktan ziyade bazı şeylerin değişimini sağlamayı amaçlamaktadır. Sınıf çatışmasının olduğu toplumsal sorunları, dünya ve siyasi görüşünü sahnede yansıtmak için, farklı biçimsel estetik kaygılar arayışı içine girmiştir. Bireyin, toplumsal, tarihsel konumu ve durumu Aristoteles'in

gelenekselleşmiş dram anlayışıyla değil, yaşadığı çağa ve gelecek çağlara özgü anlatış ve anlayış biçimi epikle olabileceği görüşündedir. Brecht epik tiyatro ile beraber yeni konuların, gündemdeki gergin toplumsal sınıf çatışmalarının bu yeni yöntemle sahnede kolay canlandırılacağını düşünmektedir. Toplumsal olguların nedensellik ilişkisinin, sadece epik kuram üzerinden yansıtılacağını düşünmektedir (Brecht, 1981: 9).

Brecht'ten Tretyakov'a Mektup: *"Asıl sorun katharsis yoluyla seyirciyi arındırmak değil, ama onu değişmiş bir insana doğru yönlendirmektir: daha doğrusu, tiyatronun dışında da kendisini tamamlamasını gerektiren değişimlerin tohumlarını onun içine ekmektir"* (Bozkurt, 1995: 227).

Brecht için karşıt bir tek kavram vardır: Katharsis. Diyalektikçi olan Brecht, estetik kuramının bir tepkiler bütünü olmasını önlemek için geleneksel tiyatronun kavramlarına karşı çıkmıştır. Parkan, *"Brecht Estetiği ve Sinema"* adlı eserinde Brecht'in estetik kuramının temelini naivete, eksenini de yabancılaştırma'nın oluşturduğu estetik kuramı sekiz temel kavramdan oluştuğunu belirtmektedir. Bunlar; Naivete, Mesel Çalışması, Epizotik Anlatım, Gestus, Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı Yapı, Göstermecî Oyunculuk kavramlarıdır² (2004: 50).

2.3.1. Brecht'in "Naivete" Kuramı

Brecht yaşamının son aylarına "tiyatro diyalektik" üzerine çalışırken, estetik kuramının temelini oluşturan "Naivete" kavramı için yapıtlarının anahtarıdır demektedir. Brecht'in estetik uygulamada "insanlar arası olaylar olarak, olaylar gerisinde olaylar" başlığı altında önerdiği tutum, yapıtın konusunun toplumsal ilişkilerden oluşan bir örgünün gözler önüne sürülmesidir. Bunun dışında gözle görülmeyen, alışılmışın dışında bir olay örgüsünün ortaya çıkmasının güç olacağını belirtmektedir. Naiv bir tutum altında, aslında birçok gerçeğin altında başka gerçeklerin yattığı gözlemlenmeli ve ortaya çıkarılmalıdır. (Parkan, 2004: 50-51).

² Bu bölümün çoğu, Parkan, Mutlu (2004). *"Brecht Estetiği ve Sinema"*, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar, SS.50-67'den alıntı yapılarak yazılmıştır.

2.3.2. Brecht'in "Mesel Çalışma" Kuramı

Brecht'in burjuva tiyatrosunda "yorumlama" olarak adlandırılan sürecin karşılığı olarak ortaya koyduğu mesel çalışmada, bir yapıtın senaryosuyla, metniyle sahneye konma aşamasında ki ön çalışmasıdır. Tamamen bir ekip çalışması olan tiyatronun, herkes tarafından ortaya konulan konu için yani "gerçeğin ardındaki görünmeyen keşfedilmesini sağlamak için ortaya konulan emeğin ilk adımıdır (Parkan, 2004: 51).

Mesel ve yabancılaştırma olmaksızın, ne gestus ne de Brecht'in estetik kuramının öteki öğeleri olabilir. Fakat Parkan (2004: 52-53) tek hedefi mesele ulaşmak olmayan, mesel çalışmasının amacını şöyle tanımlar:

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

2.3.3. Brecht'in "Epizotik Anlatım" Kuramı

Aristoteles'ten beri varolan ve Brecht'in de estetik kuramına ismini verdiği "epik" kavramından türetilmiştir. Brecht dramatik tiyatro ile epik tiyatroyu karşılaştırmıştır ve epizotik anlatımı bu karşılaştırmadan hareketle şöyle tanımlar: Dramatik tiyatrodaki "Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır. Her sahne, bir öteki için vardır. Organik bir büyüme. Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir. Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir. Epik tiyatrodaki seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir. Her sahne, kendisi için vardır. Montaj tekniği. Olaylar eğriler çizer. Olaylar sıçramalıdır." (Parkan, 2004: 54). Brecht (1981: 56), geleneksel anlatım ile epik anlatım karşılaştırıldığı "Modern Tiyatro, Epik Tiyatrodur" adlı ünlü yazısında, epizotik anlatımı bu karşılaştırmadan hareketle karşılaştırmalı tablo şeklinde sunar:

Tablo 2: Geleneksel Dramatik Anlatım ve Epizotik Anlatım Özelliklerinin Karşılaştırması:

GELENEKSEL DRAMATİK ANLATIM	EPİZOTİK ANLATIM
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne, bir ötekisi için vardır.	Her sahne, kendisi için vardır.
Organik bir büyüme vardır.	Sahne montaj tekniği vardır.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.

(Brecht, 1981: 56).

2.3.4. Brecht'in "Gestus" Kuramı

Gestus, bütün üretim sürecinde sürdürülmesi gereken naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Brecht'in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal bir anlamı ifade eden davranıştır. Taklit edilen davranışın arkasında yatan, görünmeyen anlamı göstermektir (Parkan, 2004: 56). Brecht kuramının tiyatrodaki en ince sanatsal araç niteliğini taşıyan gestus, öğretici oyun (Lehrstück) diye adlandırılan en önemli estetik araçtır.

Walter Benjamin'e (2014: 57) göre *"Epik anlatımda en ince sanatsal araç niteliğini taşıyan gestus, öğretici oyun (lehrstück) diye adlandırılan özel türde en yakın amaçlardan birine dönüşür. Bunun dışında, epik anlatım, tanımı açısından, gestusa dayanan bir anlatım biçimidir. Gestuslar, eylemde bulunan kişinin eylemlerini kestiğimiz ölçüde çoğalır"*.

2.3.5. Brecht'in "Yabancılaştırma" Kuramı

Yabancılaştırmanın Brecht'in estetik kuramının eksenini oluşturduğunu belirtmiştik. Kuşkusuz, bu kavramın Türkçe çevirisinin olduğu gibi, Almanca aslının da

"yabancılaşma" kavramıyla (entfremdung) doğrudan ilgisi vardır. (Parkan, 2004: 61). Modern toplumlarda yabancılaşma "insancıl anlamların yitirilmişliği"dir. Brecht ise "insancıl anlamları" bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir. Sahne düzeninin son unsuru olan ışıklandırma, epik anlatımda aydınlatma amacıyla kullanılır. Örneğin, sahne üzerindeki atmosfere zıt bir ışık kullanımı, filtre yardımıyla farklı renkte bir aydınlatma ve ışığın izleyici üzerine çevrilerek bir çeşit ayna görevi üstlenmesi salondaki seyirciler üzerinde özeleştiriyeye dayalı bir yabancılaştırma anlayışını doğurur. "Yabancılaştırma Etmeni, Epik Tiyatro kuramında seyirciye olan yönelişinde anlamlı bir öğedir; bu dört düzlemde gerçekleşir: " (Nutku, 2007: 117).

a) Seyirci ile sahne arasında: seyirci gözlemci durumunda;

b) Sahne ile oyuncu arasında: oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılısamaya gitmiyor;

c) Oyuncu ile rolü arasında: duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir (Çin Tiyatrosu);

d) Rol ile mekân arasında: Brecht'in anlayışında dekorda yalnızca göstermecici bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir.

2.3.6. Brecht'in "Tarihselleştirme" Kuramı

Tarihselleştirme kavramı, yabancılaştırmanın bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Yabancılaştırma, materyalizmin diyalektik yasalarına tekabül ettiği ölçüde, tarihselleşme de tarihi yasalarına tekabül etmektedir. Tarihselleştirme, estetik uygulamada, mutlaka tarihsel olayları ele almak demek değildir. Tersine, tarihsel olsun, olmasın, bütün olayları tarihsel olarak ele almak demektir. (Parkan, 2004: 64). Tarihselleştirmede, belirli bir toplumsal sistem, bir başka toplumsal sistemin bakış açısından, dışarıdan gözlenmektedir.

2.3.7. Brecht'in "Anlatımcı Yapı" Kuramı

Buraya kadar gördüklerimizden, Brecht'in estetik kuramının, betimleme eğilimlerini ikinci plana ittiği, buna karşılık betimlemeyi tümüyle reddetmeksizin, anlatma (narration) eğilimine ağırlık verdiği anlaşılmaktadır. Ancak bu eğilim, eğilim olarak kaldığı ölçüde anlatımcı yapıyı vermez. Yani, bir oyunda ya da filmde anlatıcının olayları, gelişmeleri derleyip toparlaması, özetlemesi ve anlatması, anlatımcı bir yapının oluşması için yeterli değildir. Brecht'in estetik kuramında anlatımcı yapının oluşum

koşullarının anlaşılabilmesi, epistemolojik bir yaklaşımla mümkün olabilir. Sanatın sadece tasvire dayalı bir ayna olmayıp, çatışmaya dayalı bir dinamo olma esprisidir. Yaşamın gerçeği, sanatın gerçeğini yönlendirmelidir ve ancak seyircinin önyargıları olarak da adlandırılabilir olan, yaşamı süresince algıya dayalı bilgilere dayanarak edinmiş olduğu düşünceler, eserin içerisinde tasvir yoluyla ve hayatın gerçeği tarafından yönlendirilen sanatın gerçeğiyle çatışarak, algıya dayalı bilgi düzeyinden hakikate sıçratılacaktır. Seyirci böylece eleştirel bir bakış açısı yakalayarak yaşam karşısında "gerçekçi duygulara, düşüncelere, fikirlere ve eylemlere yönelebilir (Parkan, 2004: 65-66).

2.3.8. Brecht'in "Göstermecî Oyunculuk" Kuramı

Göstermecî oyunculuk anlayışı Brecht öncesinde, başta Çin tiyatrosu olmak üzere, Uzakdoğu tiyatrosunda vardı. Brecht, Stanislavski'nin "özdeşleşmenin sağlanmasındaki (karşılaştığı) güçlükleri, toplumun geçirdiği tarihsel nitelikteki değişikliklere bağladı ve özdeşleşmeye tümüyle sırt çevirebilecek bir oyunculuk tekniğini aramaya koyuldu. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecekti. Seyirci, hipnoz durumundan alınıp, esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tüm değişim geçirerek, yansılayacağı kişiliğe dönüşme yükümlülüğünden kurtulacaktı. Böylece, Çin tiyatrosundaki göstermecî oyunculuk anlayışına vardı. Ancak Brecht, göstermecî oyunculuk anlayışını, eskisinden farklı bir düzeyde kavlıyor ve özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyip, sadece denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışı düzeyine yükseltmeyi hedefliyordu (Parkan, 2004: 67).

Epik anlatıyı izleyicinin bir karara varmasını sağlamak için bir amaç olarak gören Brecht, bunu toplumsal zorunluluk olarak görür ve şu sözleriyle açıklığa kavuşturur. "*Bizim bilinçli olacak asla kendisinden sapma göstermeyeceğimiz tek ilke vardı, o da tüm ilkeleri, başarmayı kafamıza koyduğumuz toplumsal görevin hizmetine vermektir*" (Bkz. Brecht, 1982: 181). Brecht bunun için epik tiyatro anlayışını kullanmıştır.

2.4. Epik Tiyatro

Epik kavramı yeni bir kavram değildir. O da dram gibi Antik Yunan çağına dayanır ve "epos" adıyla anılır. Epik'in çıkış noktası her ne kadar Antik Yunan çağına dayanıyor olsa da, burada modern epik anlatı incelendiğinden, "epos" un kaynağına kadar inmeyip,

Brecht'in estetiğini, epik anlatıya bakışını anlama amacıyla konuya yaklaşılabacaktır (Bkz. Şener, 2006: 24-25).

Dışavurumculuğun düşüşe geçmesiyle, epik tiyatro olarak adlandırılan daha militan bir yaklaşım yükselmiştir. Bu yaklaşımın ilk önemli pratisyeni, 1920'de Proleter Tiyatrosu'yla 1921'den 1924'e kadar da Merkez Tiyatro'da çalıştıktan sonra, 1924 ile 1927 arasında işçi sınıfından seyirci için standart oyunlar yapma anlayışının karşısında bir "proleter tiyatrosu" yaratma çabasını yürüttüğü Volksbühne'nin başına getirilen Erwin Piscator olmuştur (1893-1966). Onu, metinleri propagandaya çevirmesi o kadar tartışma yaratmıştı ki, Piscator 1927'de istifa ederek Piscator Tiyatrosunu kurmuştur. Burada 1927-1928 süreminde, daha sonra Epik Tiyatro ile birleşecek birçok teknik geliştirmiştir. Piscator'un öncü çalışmasına rağmen, Epik tiyatro bugün daha çok, hareketin önemli kuramcısı ve oyun yazarı Bertolt Brecht'in (1891-1956) adıyla bütünleşmiştir (Bkz. Brockett, 2000: 538).

Fakat Piscator şurada eksiklik göstermiştir. Sahnede kullandığı tüm dekor, kostüm; gerçekliğe hizmet ettiği için, seyircinin karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçememiştir. (Hatta bir oyununda; tüm dekorun gerçek olmasındaki ısrarcı tutumu, sahneye gerçek tank koymasıyla sahnenin çökmesine sebep olmuştur). İzleyiciler salondan çıkarken 'Yaşasın sosyalizm!' gibi sloganlarla ayrılmış, bu da seyircide rahatlama duygusu yaratmıştır. Yani izleyici karakterlerle özdeşleşerek oyuna 'katharsis' yoluyla dâhil olmuş, bir bakıma uyuma yaşamıştır. Bu da onu özne olmaktansa, nesne konumunda bırakmaktan öteye gidemez. Ayrıca Piscator'un yanlışı bununla da kalmamıştır. Hikâyesindeki didaktik tavır; olanı tepside sunmak gibi bir hatayı beraberinde getirmiştir. Kendisine hazır sunulan bilgiler seyirciye düşünme, sorgulama şansı tanımamıştır. Oyundan sloganlarla ve düşünmeden edinilmiş bilgilerle ayrılan seyirci; ertesi gün yine aynı sabaha uyanıyordu. Yaşamında hiçbir değişiklik yoktu. Toparlamak gerekirse; sorgulamak; sonradan edinilen bir alışkanlıktır. Bu alışkanlık herkesin hayatında farklı zamanda, farklı yolla gelişmektedir. Bazen bir makale, bazen de bir tiyatro oyunu vasıta olabilir. Fakat Piscator maalesef ki bu şansı kaçırmıştır. İşte burada Brecht'in Epik tiyatroya katkısı çok büyük önem kazanır.

Epik tiyatro Brecht'in tiyatrosu ile yaygınlık kazanmıştır. 1920'lerde Piscator'un kendi toplu sahne çalışmaları için kullandığı bir tanım olan epik çalışma, kişilerarası gerçekçi diyalog içinde geçen çatışmanın belirlediği tragedya dramatik bir anlatıma sahipken,

Brecht'le episod duraklarıyla birlikte gelişmiştir. Aristoteles'in saptamasıyla tragedya, baş, orta ve sona sahiptir, kapalı bir bütün oluşturur. Buna karşılık epik biçim, çizgisel gelişim gösterir ve açık biçim olarak nitelendirilebilir, çünkü gelişim duraklarından herhangi biri dışarıda bırakılabilmekte, yer değiştirilebilmektedir (Bkz. Candan, 1994: 124).

Brecht marksist anlayış çerçevesinde epik tiyatrodaki geniş kapsamlı içeriğe yer verir. Epik tiyatro, bir anlatıcı aracılığıyla hikaye betimleyen, projeksiyon, makyajıyla, dekoruyla, oyuncunun sahnede rol yaptığının farkında olarak, izleyicinin eleştirel tutumuna fırsat veren, dönemin toplumsal olaylarını yansıtan, sahneleme yaklaşımıdır. Brecht bu anlayışı her inceliği ile ele alır.

Epik anlatıda daha çok, mimetik (taklit) eylemin yerini diegetik (anlatarak aktarma) eylem almaktadır. Dram anlatısı temsil niteliği taşımaktadır, epik anlatı ise sunum niteliği taşımaktadır. Geleneksel dram anlayışında ortaya serilen olaylar zinciri, yaşantıda nasılsa öyle temsil edilmektedir ve olayların sonunda kapalı bir sonla bitirilmektedir. Epik anlatıda ise, değiştirebilirlik olgusu ön planda olmaktadır, açık uçlu sonlarıyla dikkat çekerek, bitmemişlik düşüncesini uyandırmakta ve seyirciye başka açıdan bakma imkânı sunmaktadır (Bkz. Şener, 2006: 41-42).

Brecht, Epik Tiyatro kavramını geliştirirken üç önemli tiyatro anlayışı olarak Gerçekçilik, Dışavurumculuk ve Çin Tiyatrosu'ndan etkilenmiştir. "Gerçekçilik anlayışı" öz-biçim ilişkisini, "Dışavurumculuk Anlayış" episodik kurgu ve söyleşini, "Çin Tiyatrosu" ise kavram ve tekniği getirmiştir (Nutku, 2002: 163).

Brecht'in oyunlarını sahneye koyuş tarzında kullandığı tüm yardımcı araçlar (müzik, ışık, makyaj, dekor, projeksiyon, fotoğraf, film parçaları, tablo vb.) ve tüm kullandığı teknikler (naivite, yabancılaştırma etkisi, epizotik anlatım, gestus, tarihselleştirme, göstermecilik, oyunculuk, anlatımcı yapı) izleyiciyi yanılsamadan uzak tutmak içindir. Brecht, izleyicisinin bir gözlemci tavrıyla, gösterilen anlatılan olayları ve durumları eleştirel mantık süzgecinden geçirmektedir. Bu tavır izleyicide, gözlemci tavrıyla yaşamsal ve toplumsal bir bakış açısı geliştirmektedir. Yeniçağın bilimsel insanına yaraşan bir nitelik kabullenmek yerine, izleyici tavrı almaya itilir. Sorgulamacı, tartışan, idrak eden bir tutuma getirilmektedir (Bkz. Brecht, 1981: 40).

Brecht, dramatik tiyatro ve epik tiyatro seyircisinin tepkilerini, iki karşıt tavrı yansıtan biçime şahit olan izleyiciler hakkında şu karşılaştırmayı yapmıştır:

"Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der: evet, bunu bende yaşadım. Bende böyleyim. Eh doğal bir şey. Ve hep böyle olacak bu. Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar doğal! Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan. Epik tiyatro seyircisi şöyle söyler: "bak, bunu düşünmemiştim işte. Ama öyle yapar mı adam! Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil! Ee yeter artık! Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da şaşırtıcı. Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan" (Parkan, 2004: 68-69).

Epik biçimin hiçbir şekilde duyguları yadsımadığını Brecht, Frederich Wolf'a yazdığı bir mektupta şöyle açıklar (Kesting, 1985: 72); *"Epik tiyatro; yok duygu, yok aklı diye bir çatışmaya çağrı çıkarmak demek değildir. Epik tiyatro, duyguyu hiçbir biçimde yabana atmaz. Hem yabana atmak ne söz, epik tiyatro üstelik duyguların var olmasıyla da yetinmez, Bunları daha da güçlendirmeye ayrıca yaratmaya da uğraşır."*

Brecht'in amacı duyguları engellemekten ziyade, özdeşleşme olgusunun denetim altına alınmasıdır, yoğun duygusal atılımlarla gelen katıksız özdeşleşmenin açığa çıkmasını engellemek istemektedir. Çünkü yanılısamayla tüketilen özdeşleşme olgusu denetim altına alındığında izleyici doğru düşünecek, aklını kullanabilecektir. Bu durum hem sahnedeki oyuncu için, hem de salondaki izleyici için geçerlidir (Brecht, 1977: 121).

Bir başka yazısında ise Brecht, duygu ve düşünce ikilemini epik tiyatronun ana düşüncesi olarak niteleyerek, şöyle söyler (Nutku, 2015: 107); *"Epik tiyatronun ana düşüncesi seyircinin duygusundan çok aklına yönelmesi ile gerçekleşebilir. Ama böyle bir tiyatro anlayışı içinde duyguyu tümünden yok saymakta yanlıştır."*

Duyguların oluşumu bilinçli bir oyunculukla elde edilir. Duygular, katıksız özdeşleşme olgusundan sakındırılarak özdenetim altına alınır. Epik tiyatrodaki yaratılan duygular hipnoz vazifesi görerek bilinçaltına değil, uyarılmış bir tavır takındırarak bilince hitap eder. Uyuşturucu değil uyarıcıdırlar. İzleyicinin varlığı oradadır, oyunun gelişiminde etken konumdadır, sanki oyuncuymuşçasına bir karara varması istenir. Oyuncu ise

sergilediği karakterin kişiliğine bürünmeden yansıtır, bürünse de o karaktere dönüşmeden oyununu gösterir ve anlatmaktadır (Bkz. Brecht, 1993: 72);

Epik tiyatrodaki izleyicinin ilgisine sahnede gösterilen olaylar ve sanatsal donanım sunulur. Brecht izleyicilerin hiç birini farklı görmeden, ayırmaksızın kendi politik amacını ortaya koymaktadır (Benjamin, 2000: 28-29).

2.4.1. Brecht'e Göre Epik ve Dramatik

Epik anlatı, dramatik anlatımın kısıtlamalarından kendini sıyırmıştır. Epik anlatı da bölümlere ayrılmış şekilde, bir anlatım biçimi yani epizotik sahneleniş mevcuttur. Dramatik anlatım, eksen kahramana yoğunlaşarak bireyleri öznellik, içsellikle yansıtır, epik anlatım ise kişi ve karakterden öte ilişkileri, nesnellikle ve dışsallıkla irdellemektedir. Toplumsal, dışsal olayları göstererek anlatır, gerektiğinde biraz taklit etmektedir. İzleyiciye, anlatıda sergilenen gerçeğin (görünenin arkasında yatan gerçeğin) ne anlama geldiği yönünde, eleştirel sorular sordurmaktadır. İzleyici bulduğu çözümlere, farklı yanıtlar vermeye çalışmaktadır. Yani merak tutkusu yerini, anlama, bilme tutkusuna bırakmaktadır. Çünkü sanatın yükleneceği işlev; cevaplar vermek değil, sorular sormak olmalıdır. Brecht'in dramatik ve epik ayrımını gösterdiği tablo gayet net ve açıklayıcıdır (Bkz. Brecht, 1981: 55-56);

Brecht "Mahagony Kentinin Yükselişi ve Düşüşü Tarih Operası Üzerine Notlar" (Anmerkungen Zur Oper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 1929) yazısında Epik Tiyatro ve Dramatik Tiyatro arasındaki farkların karşılaştırmasını şöyle yapmaktadır:

Tablo 3. Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro Ayrımı

Dramatik Tiyatroda	Epik Tiyatroda
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği harcanıp tüketilir.	Seyirci etkin duruma sokulur.
Seyircide duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.	Duyguları ileriye götürülerek seyircinin bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı

bir özdeşleşme içindedir.	inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme	Montaj tekniği
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluk içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içerisinde verilir.
Düşünce varoluşu üretir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir.	Akıl egemendir.

(Brecht, 1981: 56)

Kesting bu tabloyu şöyle yorumlar, *"Brecht'in de bir notunda dile getirdiği gibi, bu tabloda bıçakla kesercesine ayrımlar değil, hangisine daha çok önem verildiği söz konusudur. Brecht'in koyduğu karşıtlıklar, daha çok olayların sahnede aktarılış tarzıyla ilgilidir, yani kendi katkısı olan eleştiri ögesinden ileri gelmektedir. Epik Tiyatro konusundaki yaygın görüşlerde o kadar çok karışıklığa neden olmuş olan duygu-akıl karşıtlığıysa, Brecht, Friedrich Wolf'a yazdığı bir mektupta şöyle dile getirmiştir: "Epik Tiyatro "yok duygu, yok akıl" diye bir çatışmaya çağrı çıkarmak değildir. Epik Tiyatro, duyguyu hiçbir biçimde yaban atmaz. Hem yabana atmak ne söz, Epik Tiyatro, üstelik duyguların var olanıyla da yetinmez bunları daha da güçlendirmeye ayrıca yaratmaya da uğraşır"* (Kesting, 1985: 71-72). Brecht, kuramının olduğu gibi değil, düşünülerek ve anlaşılacak kullanılması gerektiğini düşünmektedir.

2.4.2. Epik Tiyatronun Yorumlanması

Epik Tiyatro keskin olan yorumlamayı kabul görmemekle birlikte, seyirciye keskin düşüncüyü aktarmayı da kabul etmemektedir. Seyircinin neden- nasıl ilişkisini kendinin çözümlemeye bırakılmasını hedeflemektedir. Parkan'ın da Naivete kuramını anlatmak istediği örnekte savunduğu üzere, elmanın ağırlığından ötürü ağaçtan yere düşüşü normal karşılanabilecekken, Newton'un buna açıklık getirerek bir yer çekimini ortaya çıkarmasını sağlamak epik tiyatro kavramını açıklamak için yerinde bir örnek olacaktır (Bkz. Parkan, 2004: 50-51). Epik tiyatro kavramının seyirciye sağlamak istediği şeyse tam budur, seyircinin elmanın ağırlığından dolayı yere düşüşünü kabul etmesinden

ziyade, neden ve nasıl yere düştüğünü düşünmesini sağlamaktır. Seyirci bu düşünce içine girdiğinde, gördüğünü olduğu gibi kabul etmesi değil, sorgulamaya açık bir kişilik çıkarabilmektir.

Epik tiyatro sahnesi, Piscator'un yaptığı gibi olanı tam sunmak değildir (Bkz. Parkan, 1983: 75-76). Piscator sahneye gerçekliliği yansıtmak adına gerçek bir tank koymaktadır. Epik tiyatro ise seyircinin yanılsamasını sağlayarak, bu gerçeklikten uzak tutulmasını ve bu şekilde sahnenin sadece bir yansıtma özelliğini taşıyarak, seyircinin sahneyi sadece bir sahne olarak görmesini sağlamaktır. Epik tiyatro sahnesi, örneğin sahneye gerçek masa koymaktansa, bu masanın kartondan yapılmasını tercih etmektedir. Sahnede ki öğeler ve konulduğu yerler, gösteri sırasında iterek rahatlıkla oyuncu tarafından yer değiştirilebilir olmalıdır. Seyirci sadece oyunu oyun olarak kabul ederek ve farkında olarak izlemelidir.

Episod şeklinde ki anlatım yine seyircinin yanılsamısını sağlamak adına oyundan kopmasını ve lirik bir anlatım olarak da olsa oyunun kısa özetini geçerek, sunulanın düşünülmesine ve olay örgüsünden kopulduğu nokta da ara düşünceye sevk etmektedir. Her sahnenin kendi içinde var oluğu sağlanmaktadır. Seyirci etkin şekile sokulup, tam gözlemci olmaktadır.

Aklın egemen olduğu oyunun sergilenmesinde seyircinin yargılara varması sağlanmaktadır. İnsanın değişip, değiştireceğini düşünen Epik Tiyatro kavramı, kendi içinde yine insanı inceleme konusu yaparak kanıtlarla seyircinin bir dünya görüşüne sahip olmasını sağlamaktadır. Seyirci olay karşısında tutulurken, seyircinin oyun içerisinde verdikleri duyguların iç içe geçişiyle bilgilere ulaşmasını istemektedir. Seyircinin gülünecek duruma ağladığını gördüğümüz bu anlayışta seyirci sonunda “Ben bunu bu şekilde düşünmezdim.-Bu bu şekilde yapılamaz.-Olay çok açık, inanılmaz.-Bu devam etmemeli.-İnsanın üzüntüsü beni sarstı, başka bir yolu olmalı.- bu büyük bir sanat; burada normal olmayan bir şey var.-Gülünecek şeye ağlıyor, ağlanacak şeye gülüyorum.” demektedir (Urbanek, 1982: 285)

Bu şekilde olay örgüsü yine seyircinin üzerine çekilmekte, sahnedeki olayın karşısında olayı inceler duruma gelmektedir. Toplumsal bir varoluğu düşünceyi yöneteceğini kabul eden Epik Tiyatro, bir görüş açısı yansıtarak, insanın değişim sürecine dâhil olmasını hedeflemektedir.

2.5. Brecht Estetiği ve Sinema

Brecht, binlerce yıldır sanata hâkim olan güzelin, yücenin ve iyinin yansıtıldığı estetik anlayışının halkı illüzyona sürüklediğini düşünmektedir. Baumgarten'in "Aesthetica" (1750) adlı yapıtından bu yana estetik güzelin bilimi olarak anlaşılmıştır (Bozkurt, 1995: 33). Brecht ise tiyatro ve sinema kuramında estetiğin güzel olanı yansıtma anlayışına karşı çıkarak, estetiğin gerçeği ortaya çıkarmak üzerinde durması gerektiğini savunur. Brecht illüzyonist ve bireyci estetik yerine gerçeği dönüştürebilme amacına yönelik eleştirel ve diyalektik estetiği sistematize etmiştir (Nutku, 1976: 50).

1960'dan sonra ki dönemde ortaya çıkan Brecht'ten ve yeni gerçekçilik akımından beslenen Toplumsal Gerçekçilik akımını anlamamız için, kısıdan yeni gerçekçilik akımını incelememiz gerekir.

Dönemin dünya sinemasına hâkim olan Hollywood'un sinema endüstrisinin ezici hâkimiyetine tepki olarak ortaya çıkan Yeni gerçekçilik akımını James Monaco (2002: 286) şöyle tanımlar:

"Yeni Gerçekçiler, yaşam deneyimiyle içten bir bağlantısı olan sinema için çalışıyorlardı; profesyonel olmayan oyuncular, özensiz bir teknik, siyasal amaç, eğlenceden çok düşünce- tüm bu öğeler, Hollywood'un akıcı, birbirine bağlı profesyonelliğine doğrudan karşı çıkıyordu. Yeni Gerçekçilik bir akım olarak 1950'lerin başlarında sonra erdiğinde bile bu akımın estetiği etkilerini hala hissettiriyordu. Gerçekten de Zavattini, Rossellini, De Sica ve Visconti izleyen 50 yıl işleyecek temel ilkeleri tanımlamıştı. Estetik olarak Hollywood bir daha asla tam olarak kendine gelemedi"

Yeni Gerçekçilik akımı, sinema endüstrisinin alışılmış kalıplarını yıkma amacını taşımaktadır. Öyle ki gelişen ve ihtiyaçları farklılaşan toplum, yeni arayışlar içine girmektedir. Edebiyatta ve sanatın diğer alanlarında belirmeye başlayan gerçekçilik ile ilgili gelişmeler, sinemada da kendini Yeni Gerçekçilik akımıyla ortaya koymaktadır.

Brecht (Bkz. 1981: 42), tiyatroya yönelik düşüncesini sinema için de kabul etmektedir: *"Sinema, Aristocu olmayan bir dram sanatının ilkelerini olduğu gibi kabul edebilir"* demiştir. Brecht, Aristoteryen anlatının izleyiciye düşünme fırsatı tanımadığını ve izlediklerini sorgulamadan benimsemesine yol açtığı konusunda görüş belirtmektedir. Klasik anlatı sinemasının dramatik yapısının ilk kez Dziga Vertov tarafından sorgulandığı söylenebilir. Vertov *"sinema-dram halk için afyondur"* diyerek, geleneksel sinemanın sunduğu gerçekçilik algısını eleştirir. Vertov

geliştirdiği "Kinoglas" ve "Kinopravda" kuramlarıyla senaryoyu, oyunculuğu, dekoru, kostümü ve makyajı reddederek dayandığı miras bakımından binlerce yıllık bir geleneğe sahip olan sinema-dramın dışına çıkmıştır (Bkz. Parkan, 2004: 22-23).

Sinemada Brechtyen estetiğin yansımalarını özellikle Fransız Yeni Dalga filmlerinde görmek mümkündür. Brecht'in de en çok etkilendiği akımın ve dünya sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Jean-Luc Godard şöyle der: *"Sinemanın bugün, Brecht'in şu düşüncesini her zamankinden iyi kavraması gerekir: Gerçekçilik, gerçek şeylerin nasıl olduğu değil, şeylerin gerçekte nasıl olduğu üzerinedir"* (Yılmaz, 1997: 155). Godard neredeyse bütün çalışmalarında, klasik anlatıyı yıkmayı ve izleyiciyi düşünmeye sevk etmeyi amaç edinmiştir. Onun filmlerindeki ışık kullanımından, ses kullanımına, dekor ve makyaja kadar birçok ögede, Bertolt Brecht'in estetik kuramının izlerini görebiliriz.

Ertan Yılmaz Godard'ın Brecht etkisini şu şekilde açıklar; *"1968 ve Sinema" adlı çalışmasında şöyle belirtir: "Örneğin Çinli Kız" (1967) filminde, Godard'ın kamerası aksiyonu izlemeyi reddeder. Bir oyuncu görüntüye sağdan girer soldan çıkar, bir süre sonra tekrar girer. Kamera arkasındaki bir çalışanı görüntüler, kamerayı sarsar. Amaç seyirciyi sürekli uyararak, orada film seyretmekte olduğu hissini vermektir"* (Bkz. 1997: 154).

Godard'ın, "Her şey Yolunda" (Tout Va Bien, 1972) filmi geleneksel anlatım yapısına birçok özellikleri ile tam bir örnektir. Brechtyen anlatım bütünüyle ortaya çıkmaktadır. *"Filmde gestuslar, yabancılaştırma efektleri ve tarihselleştirme efektleri, epizotik bir yapı içerisinde seyirciyi, sürekli bir zihinsel faaliyette bulunmaya ve bu aktif tutumun sonucunda yaşanan gerçeğe dair yargılar vermeye yönlendirecek bir işlev görürler"* (Parkan, 2004: 89-90).

Brecht'in bu formülünden çok etkilenen Peter Wollen, Hollywood'un kalıplarını gösteren "sinemanın 7 büyük günahı" adını verdiği geleneksel sinema ve karşı sinema arasındaki farklarını aşağıda ki tablo halinde şu şekilde belirtmektedir:

Tablo 4. Sinemada Anlatı Kalıpları

Sinemamanın Yedi Büyük Günahı	Sinemamanın Yedi Büyük Erdemi
1) Geçişli anlatı 2) Özdeşleşme 3) Saydamlık 4) Tek anlatım 5) Son 6) Hoşlanma 7) Yapıntı	1) Geçişsiz anlatı 2) Yabancılaşma 3) Öne çıkma 4) Çok anlatım 5) Açık uç 6) Rahatsız olma 7) Gerçek

(Büker, 1985: 99)

Bu tabloda Brecht'in estetik anlayışının, tiyatrodan başka, sinemada da çok önemli gelişmelerin yolunu açtığını, yeni estetik arayışlara, "sinema" ve "gerçek" tartışmalarına önemli bir bakış açısı getirdiğini görürüz.

Brecht tiyatrodaki çalışmalarını sinemaya da uygulamak istemektedir. "Kuhle Wampe (1932)" filmi dışında bu çalışmalardan çok memnun kalmamış ve başarı göstermemiştir. Sonra ki yıllarda Amerika'da yaptığı çalışmalar da onu tatmin etmemiştir. Ancak bu sayede, kuramının sinemada nasıl kullanılabileceğine dair fikirler ve örnekler sunmuş olmaktadır. Öte yandan "Üç Kuruşluk Opera" oyunun sinemaya uygulanmasında, kendi istediği biçimin ve koşulların dışına çıkılmak istenmesinden ötürü, yapım şirketiyle davalık olmuştur. Bu davanın kendisinin sinema endüstrisine ve sistemine ilişkin eleştirilerini yöneltme olanağı verdiğini söylemektedir (Brecht, 1977: 28). Brecht, "Kuhle Wampe" deneyinde daha çok istediği koşulları bulur. Ancak yaptığı bu çalışmaların yarattığı rahatsızlık sonrası Amerika'dan ayrılmak zorunda bırakılır.

Birçok sinemacıyı etkileyen Brecht, kendisi hiçbir filmi yönetmemiş olsa da sinemayı sevdiği kadar, sinemayla yakından da ilgilenmiştir. Brecht'in başlattığı estetik tartışması, özellikle 1960 ve 1970'li yılların sinema estetiği tartışmalarında çok etkili olmuştur. Bertolt Brecht geleneksel tiyatro ve Hollywood filmlerinde gerçekçi dramatik bir model uygulayarak Marksist bir eleştiri geliştirmiştir (Bkz. Parkan, 2004: 75).

Parkan (Bkz. 2004: 79), Brechtçi bir estetik çizginin uzantılarının görüldüğü filmleri şöyle örneklendirir; "Charlie Chaplin'in "M. Verdoux", M. Antonioni'ye ait "Gece", "Serüven", "Batan Güneş" ve Chabrol'ün "İyi Kadınlar".

Brecht'in sinema ile olan ilişkisini Makal şu şekilde yorumlar: "Yapıtlarımın perdeye aktarılışında, her keresinde yapımcılara karşı dava açmak zorunda kaldım." 1955 yılında çekilen *Cavalcanti* gibi çizgi dışı bir usta sinemacının "Bay Puntilla ile Uşağı Matti" uyarlamasını beğenmeyecektir. Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde yönetmen Wolfgang Staudte tarafından başlanan "Cesaret Ana" çalışmasını da durdurur(1956). Yine de Brecht'in sinemadaki başarısı sınırlı kabul edilse de, ölümünden sonra ki etkilerinin tiyatrodan olduğundan daha büyük olduğu saptanır (2007: 14).

2.5.1. Bertolt Brecht'in Eserlerinden Çekilen Bazı Filmler

Die Dreigroschenoper

Die Dreigroschenoper (1931): " Üç Kuruşluk Opera " 112 Dakika

Yönetmen: Georg Wilhelm Pabst

Oyuncular: Rudolf Forster , Carola Neher , Reinhold Schünzel, Fritz Rasp, Valeska Gert

Bertolt Brecht'in yazdığı, Kurt Weill'in müziklerini bestelediği bu müzikal tiyatro oyunundan uyarlanan bu filmin çevirmenliğini Elisabeth Hauptmann, tasarımını ise Caspar Neher yapmıştır. Bu oyun 18. Yüzyıl İngiliz Balad operası Dilenciler Operası'nın John Gay ve Pebusch tarafından bir uyarlamasıdır. Kapitalist bir dünyaya Marksist bir eleştiri getiren oyun ilk kez 31 Ağustos 1928'de Berlin'deki Theater am Schiffbauerdamm'da sahnelendi. Belli belirsiz çağ dışı bir Viktorya dönemi Londra'sında yer alan oyun ahlaki açıdan çökmüş, suçlu bir anti-kahraman olan Mackie Messer'a odaklanır.

Galileo

Galileo (1975): "Galilei" 145 Dakika

Yönetmen: Joseph Losey

Oyuncular: Topol, Edward Fox, Colin Blakely, Georgia Brown ve diğerleri

Galileo tiyatro oyunu havasında çekilmiş bir filmidir. Film modern bilimlerin temellerini atarak, insanoğlunun aydınlığa uzanan yolunu gösteren bilim insanı Galileo'nun

teleskopu bulmasıyla; güneşin dünya etrafında değil de, dünyanın güneşin etrafında döndüğünü kanıtlaması sonucu yaşananları sunar.

Kuhle Wampe

Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? (1932): "Kuhle Wampe ya da Dünyanın Sahibi Kim?" 71 Dakika

Yönetmen: Slatan Dūdow

Oyuncular: Gerhard Biener, Ernst Busch, Hertha Thiele, Martha Wolter, Adolf Fischer

Kuhle Wampe sıradan bir Alman işçi sınıfı ailesi olan Bönike Ailesinin gündelik hayatı üzerinde gelişen olaylarla birlikte yaşadıkları değişimi anlatan bir filmidir. Epizodik olarak ilerleyen yapısı ve Brecht'in epik kuramının en iyi uygulamalarından biri olmasından, günümüzde de akademik ve yazınsal pek çok araştırmada değerlendirilen bir eserdir. Film Nazilerin baskısı sonucu devlet başkanını, adaleti ve dini aşağıladığı savıyla yasaklanmıştı. Kısa bir süre sonra da Brecht ve Dūdow ülkelerini terketmek zorunda kalmışlardı.

Mysterien eines Frisiersalons

Mysterien eines Frisiersalons (1923): "Berber Dükkanı"

Yönetmen: Bertolt Brecht, Erich Engel

Oyuncular: Karl Valentin, Blandine Ebinger, Erwin Faber, Kurt Horwitz

Brecht'in senaryosunu yazdığı, sessiz dönem "Slapstick" sinema örneği olan ilk ve tek uyarlama sinema çalışmasıdır. Oyunculuğu ile Brecht'i etkileyen ve 1920'lerde rol aldığı sessiz kısa filmlerle Almanya'nın Chaplin'i olarak anılan Karl Valentin berber dükkanında ki tembel ve bütün gün evde kalıp oynamayı tercih eden, yanlışlıkla bir müşterinin kafasını parçalayacak kadar sakar ve beceriksiz bir çırak rolünü oynadığı filmin konusunun ana karakteridir.

Mann ist Mann

Mann ist Mann (1931): "Adam Adamdır" 15 Dakika

Yönetmen: Bertolt Brecht

Oyuncular: Peter Lorre

Brecht'in yapımının ilk belgeselidir. Oyunda ki önemli odak noktalarını ve gestusu göstermek için yapılmıştır. Faşizmin yükselmekte olduğunun öngörüsüdür. Savaş karşıtı Grotesk bir film olan Adam Adamdır, İngiltere'nin sömürgesi durumundaki Hindistan'ın Kalküta şehrinde liman taşıma işçisi olarak çalışan İrlandalı Galy Gay'ı anlatan bir konuya sahiptir.

Hangmen Also Die

Hangmen Also Die (1942): "Cellatlar da Ölür" 134 Dakika

Yönetmen: Fritz Lang

Oyuncular: Brian Donlevy, Walter Brennan, Anna Lee, Gene Lockhart

Yapımcılığını Arnold Pressburger'in yaptığı film, Heydrich'in öldürülüşünü roman formunda değişik bir şekilde uyarlar. İkinci Dünya Savaşında yapılan bir suikast sonrası yapılan soykırımın konusunu işler. Brecht bu eserini gerçek bir tarihi olaydan esinlenerek yazar. Öykü davayla sonuçlanmıştır. Adını filmin tanıtma yazılarından sildirir, yalnız: «Brecht'in bir düşüncesi üzerine» olan yazısında kalır.

Die Gewehre der Frau Carrar

Die Gewehre der Frau Carrar (1953): "Carrar Ana'nın Silahları" 54 Dakika

Yönetmen: Bertolt Brecht, Egon Monk

Brecht'in 1930'larda yazdığı kısa oyundan tek sesli belgesel filmi, Doğu Alman televizyonu aracılığı ile çekilmiştir.

Ayrıca Carrar Ana'nın silahlarının yapımı sırasında Helene Weigel'in çalışanlara şarap ikram ettiği görüntü de dahil olmak üzere kuliste ve sahne arkasında çekilmiş, 3 dakikalık otantik bir çekim olarak kısa film de mevcuttur.

Savaşta kocasını kaybetmiş bir kadın olan Therasa Carrar üzerine olan bir konuyu ele alır.

Herr Puntila und Sein Knecht Matti

Herr Puntila und Sein Knecht Matti (1955): "Bay Puntila ile Uşağı Matti" 97 Dakika

Yönetmen: Alberto Cavalcanti

Oyuncular: Curt Bois, Maria Emo, Heinz Engelmann, Elfriede Irrall

Avusturya'da yapılan renkli bir filmidir.

Mutter Courage und Ihre Kinder

Mutter Courage und Ihre Kinder (1961) "Cesaret Ana ve Çocukları" 148 Dakika

Yönetmen: Peter Palitzch, Manfred Wekwerth

Oyuncular: Helene Weigel

Brecht'in 1954 Paris Uluslararası Tiyatro Festivalinde en çok beğenilen bu ünlü oyununun Doğu Almanya'daki politik durum nedeniyle 1955'te film çekimi yarım bırakmasına neden olmuştur. Berliner Ensemble'in bu ünlü yapımı 1960'ta Brecht yardımcıları olan Wekwerth ve Palitzch tarafından İngilizce alt yazıyla filme çekilmiştir. Brecht bu oyununda, bir yandan toplumsal durumu eleştirirken, öbür yanda insan karakterinin derinlere inen duygularını işlemiştir.

2.6. Türk Sinemasında Brecht Estetiğinin Etkileri

Türk sineması genel olarak değerlendirildiğinde, Brecht estetiğinin temellerini oluşturan toplumsal gerçekleri ortaya çıkarma temel amacına en yakın uğraşısının “toplumsal gerçekçilik” akımı döneminde yoğunlaştığı görülür. Bu nedenle Brecht’le Türk sinemasının yollarının bu dönemde kesişmesi bir rastlantı değildir. Bu dönem yeni estetik arayışları açısından da Türk sinemasında önemli bir arayışın olduğu yıllardır. “Yeni gerçekçilik” kadar olmasa da yeni dalgadan dolayısıyla Brecht estetiğinden bazı etkiler kimi yapımlarda kendini hissettirmiştir.

Tezgören, çalışmasında Brecht estetiğinin yansıdığı bazı Türk filmlerinin incelemesini yaptığı çalışmasında şunları dile getirmiş, bazı filmlerin isimlerini yansıtmıştır;

"Sinemamızın birçok dönemden geçtiğini ve bu süreçte dünya sinemasındaki çoğu akımlardan ve gelişmelerden etkilendiği görülmüştür. Tiyatro dünyamıza Vasıf Öngören ve Haldun Taner'in verdiği başarılı örneklerle giren epik tiyatronun dolayısıyla Brecht'in yansımalarını da sinemamızda görmek mümkündür. Öyle ki Haldun Taner'in 1964 yılında ilk kez sahnelenen epik oyunu "Keşanlı Ali Destanı" büyük başarı kazanır ve aynı yıl Atıf Yılmaz tarafından sinemamıza aktarılır. Vasıf Öngören'in epik oyunu "Asiye Nasıl Kurtulur?"(1970) gene Atıf Yılmaz tarafından 1986 yılında filme uyarlanır. 1988 yılında da Vasıf Öngören'in bir başka epik tiyatro oyunu "Zengin Mutfağı" (1977) Başar Sabuncu tarafından filme alınır. Bu üç örnek, ilk bakışta Brecht'in Türk sinemasına etkilerini göstermeleri bakımından dikkat çekicidir" (Tezgören, 2007: 5).

Yanı sıra sinemamızda da Toplumsal Gerçekçi yapıtların verilmeye başladığı 1960'lı yıllarda yapı bakımından olmasa da işlevsel olarak Brechtien anlatıya uygun eserler verilmiştir. Bu isimlerin başında gelen Yılmaz Güney ise; Brecht estetiğini kendi içinde hazmetmiş, ülkesinin gerçekliğinin süzgecinden geçirebilmiş özgün bir sinema dili oluşturmuş yönetmenlerinden önemli bir tanesi olmuştur (Bkz. Parkan, 2004: 78). Kanımızca Güney'i farklı kılan durum ise, ülkesinin koşulları ve sorunlarıyla çok yakın olması ve diğer taraftan bu gerçeklik üzerinden yeni bir sinema algısına cesaret edebilmesidir. Onun dışındaki diğer yönetmenlerin aksine taklit etmekten olabildiğince kaçınmış; her zaman özgün kalmak için çaba sarf ettiği görülmüştür. Dolayısıyla bugün bizleri "Yılmaz Güney Sineması" kavramını bırakan ise özgünlüktür.

Ayrıca emekli bir işçinin de oğlu olan Kemal Sunal ise, üniversite eğitimi aldığı dönemde bir fabrikada çalışmış ve halkın kapitalizm tarafından ezilmişliğini görme fırsatı yakalamıştır. Sunal'ın filmlerinde de çekildiği dönemin sosyal ve/veya siyasi olayları ele alışı, dönem insanının cehaletinden kaynaklı yaşadığı ve yaşattığı (başlık parası, töre cinayeti, kan davası, üfürükçülük vb.) davranışları işlemesi önemli bir yöntem haline gelmiştir. Söz konusu filmlerde, paranın gücünün her defasında menfaate dönüştüğü konu edilmiştir. İzlerken güldüren ve üzerken de düşündüren ama aynı zamanda meselelere farkındalık yaratan bir film anlayışı ortaya çıkmıştır.

Böylelikle Kemal Sunal'ın yapıtlarına Brecht estetiği açısından bakılırsa da, halka yine halkı anlatan filmleriyle, *En Büyük Şaban* da da büyük şehire yeni gelen saf bir köylüyü canlandırırken, aslında dönemin kapitalizm neticesinde ortaya çıkan ezen-ezilen ilişkisini ön plana çıkarmıştır.

Bir sonraki bölümde Bertolt Brecht eseri "Bay Puntila ile Uşağı Matti" incelenecek, Charlie Chaplin ve Kemal Sunal'ın hayatları ve sanatçı kişilikleri incelenip, bu üç büyük sanatçının karşılıklı etkileşimleri ele alınacaktır. Ayrıca Kemal Sunal'ın "En Büyük Şaban" filminin Charlie Chaplin "Şehir Işıkları" filmiyle benzerlik taşıması açısından, iki film arasındaki benzerlikler ve farklılıklarda resim kaynaklarıyla ele alınacaktır. Son olarak Brecht eseriyle Kemal Sunal filmi arasında incelemeler yapılacaktır.

BÖLÜM 3: "ŞEHİR IŞIKLARI", "EN BÜYÜK ŞABAN" FİLMLERİ İLE "BAY PUNTİLA İLE UŞAĞI MATTİ" OYUNUNUN KARŞILAŞTIRILMASI

3.1. Yorumcu Olarak Oyuncuların Karşılaştırılması: Charlie Chaplin ve Kemal Sunal

Türk sinemasında Kemal Sunal'ın "Şaban" tiplemesi, "Şarlo" tiplemesi gibi ütöpik bir coğrafyada yaşamamakta, aksine Şaban'ın kırsal kesimde de her zaman bir yeri vardır. Olay örgüsü kırsalda başlıyorsa Şaban bir ana olay örgüsü çerçevesinde bir itilmeyle şehire göç olgusu yarattırılarak, bu olay neticesinde dönemin toplumsal sorunları yansıtılır. Filmlerinde ilk yer aldığı ortam, aynen Şarlo sinemasındaki gibi bir dışlanma özelliği taşımakta ve bu ölçüde, soyut, işlevsel, bir dışa dönüşmedir. "Şaban" tiplemesi, içine istemeden düştüğü düzene, yer yer Şarlo-vari bir terörle karşılık verir; asıl Marx-Kardeşler örneğindeki anarşiyi bu düzen egemen kılar. Onun anarşi kuramları, hele Yeşilçam tabularının sarsılmazlığında güvenlerini bulan kuramları altüst eder. Türk sinemasında ilk "korkak" askerdir o. Bu korkaklığı, öteki acemilikleri içinde örtse de, sinemamız açısından bir tür "paradigma dönüşmesi" bile sayılabilir bu kırılma" (Sunall, 2014: 44-45).

1983 yılında çekilen "En Büyük Şaban" filmi 1931 yılında çekilen Charlie Chaplin'in "Şehir Işıkları" filminden neredeyse bire bir uyarlama olması, ayrıca Brecht, Chaplin, Sunal sanatlarının birbirine yakın olması sebebiyle Chaplin ve filmine çalışmamızda yer vererek araştırmamızın içine dahil olmuştur.

Burada yorumcular olarak Charlie Chaplin ve Kemal Sunal karşılaştırılacaktır. Bu bağlamda öncelikli olarak Chaplin'in sanatçı yönü incelenecek ve Brecht ile ilişkisi değerlendirilecektir. Daha sonraki aşamada ise Kemal Sunal ve Chaplin'in tiplmeleri olarak "Şarlo" ve "Şaban" tiplmeleri irdelenecektir.

3.1.1. Charlie Chaplin ve Sanatçı Kişiliği

Sinemanın dev ismi Charlie Chaplin, asıl adı Sır Charles Spencer Chaplin müzikal oyuncusu olan çok yoksul bir ailenin çocuğu olarak 16 Nisan 1889 tarihinde Londra'da doğmuş, 25 Aralık 1977 tarihinde İsviçre'de vefat etmiştir. Şarlo tiplemesiyle tanınmıştır.

"Sesli sinemanın ortaya çıkışından önceki yıllarda dünyanın her yerinde insanlar, özellikle de entellektüeller ve yazarlar, sadece bir panayır eğlencesi ya da önemsiz bir sanat olarak gördükleri sinemaya dudak büküp küçümsemişlerdi. Bir tek örnek dışında: Charlie Chaplin!..." (Bazin-Rohmer, 1989: 8).

Chaplin, yoksulluk içinde ve zor geçen bir çocukluk dönemi yaşamıştır; Alkol bağımlısı olan baba Charles, henüz 37 yaşındayken yaşamını yitirmiştir. Annesinin de sık sık hastaneye gitmesi gerektiğinden, Chaplin sokağa düşmüş ve küçük yaşta sefaleti yaşamıştır (Bkz. Onaran, 2012: 165). Onun yaşanmışlıkları her ne kadar zor olsa da, bunu en önemli yapıtlarına yansıtması, onun eserlerinin ortaya çıkmasında büyük rol oynamıştır.

Charlie Chaplin'in yaşadıklarını François Truffaut, "Hayatımın Filmleri" adlı kitabında şöyle anlatmıştır:

"Alkolik babası tarafından terk edilen Charlie Chaplin, ilk yıllarını annesinin akıl hastanesine götürülmesinden endişe ederek, ardından annesi hastaneye yatırıldıktan sonra polis tarafından tutuklanmaktan korkarak yaşadı. Hatıralarında yazdığı gibi, toplumun alt katmanlarında yaşayan, Kennington Road'ın duvarlarını arşınlayan dokuz yaşında minik bir dilenciydi. Çiğliği gözden kaçırmış olacak kadar sık sık tasvir edilip yorumlanan bu noktaya dönmemin nedeni sefaletin, büsbütün olduğunda patlayıcı hale gelmesidir. Chaplin kovalamaca filmlerini çekmek için Keystone'a girdiğinde Müzikholdeki iş arkadaşlarından daha hızlı ve daha uzağa koşacaktı, çünkü açlığı tasvir eden tek yönetmen o değildi ama açlığı bilen tek yönetmendi ve 1914 yılından itibaren bobinler yayılmaya başladığında dünyadaki tüm seyirciler bunu hissedecekti" (2015: 95).

Chaplin'de derin izler bırakan bu geçirdiği zor ve kötü zamanlar, onu başarıya götürmüştür. Chaplin 1913'de Amerika'ya göç etmiş ve 1914'de keşfedilmiştir. Melon şapkalı, bol pantolonlu, koca ayakkabılı, bastonlu, küçük badem bıyıklı, ördek yürüyüşlü Şarlo tipini yaratmıştır. 1916 – 1918 yılları arasında çevirdiği Şarlo Serseri – Şarlo Çalışıyor'un değişmez özelliklerini oluşturarak yalnızlık, yoksulluk yerleşmiş değerlere başkaldırı gibi temaları kullanmaya başlamış, filmlerinde toplumsal eleştirilere yer vermiştir. Sessiz filmlerde canlandırdığı acınacak halde, ama aynı zamanda komik küçük serseri tipiyle dünya çapında ün kazanmıştır. Sıradan insanın karşı karşıya kaldığı baskıları, haksızlıkları, geniş kitlelere yönelik, herkesin rahatlıkla izleyebileceği, komediyle hüznün iç içe geçtiği insan sevgisinin ağır bastığı filmlerinde, bir benzeri olmayan eleştiri anlayışıyla gündeme getirmiştir (Onaran, 2012: 165).

Büyük başarı elde ederek, sinema da büyük şöhrete kavuşan Chaplin, kendi sözleriyle

yaşadıklarını şöyle özetler:

"26 Şubat 1916 günü Mutual Film Şirketi'yle ilk filmimi çekmeye başladım ve o günden itibaren de Amerikan sinemasında en çok kazanan oyuncu oldum. Henüz yirmi altı yaşındaydım ve sinema dünyasına gireli sadece birkaç yıl olmuştu. Mutual Film Şirketi'yle çalıştığım dönem en mutlu olduğum zamanlardı. Dansçılarla yazarlarla ve daha birçok ünlü kişiyle arkadaş oldum hala eski bir otelde kalıyordum ve halimden memnundum. Ama Sidney lüks bir eve taşınmam konusunda ısrar ediyordu. Bana şoförlü bir araba verdi ve hatta özel bir sekreter bile tuttu. Rüya gibiydim ama içimde hala sokak serserisi Şarlo'nun ruhu vardı. Çocukluğumdaki sefalet günlerinde olduğu gibi, en fakir semtlerde gezip dolaşabilirdim ancak Amerika'nın en büyük tanrısı para, beni başka bir yapımcıyla çalışmaya zorladı. First National Yapımcılık bana daha yüksek bir maaş önerdi ve en iyisi de yaratıcılık konusunda beni tamamen serbest bırakacaklardı. Sinemanın ticari bir araç olmaktan çıkıp sanata dönüşmesindeki en etkili silah yaratıcılığın serbest olmasıdır. Eserlerim tam hayal ettiğim gibi olmaya işte o zaman başladı. First National Yapımcılık'ta çevirdiğim ilk film Köpek Hayatı'nın bir başyapıt olduğu söylenir (Luque, 2010: 28).

Chaplin'in filmleri o dönemin sosyal gerçekliğini, "insan"daki değişimi ve "modern insan" kavramının ortaya çıkmasını sağlayan dinamikleri anlamamızı sağlayan önemli eserlerdir.

Biri şöyle yazmıştı: *"Bu genci daha önce hiç görmemiştim, ama gelecekte onunla ilgili güzel şeyler duymayı umuyorum"* (Brown, 1996: 22).

Böylece, Charlie Chaplin'in filmleri, komedilerde yer alan insanın bir karakter olmasını, seyircinin paylaşacağı duyguları taşıyan bir canlılığa kavuşmasını sağlamıştır. Komediye bir amaç olmaktan çıkıp bir araç yapmıştır (Abisel, 2003: 127).

Chaplin, Hitler'e ilişkin bir film yapma düşüncesini 1937 yılında yapımcı Alexander Korda'nın verdiğini belirtir. Hitler'in Chaplin'in "Şarlo" tiplemesindeki gibi bir bıyığı olduğunu ve bu iki karakteri de onun canlandırması gerektiğini söyler. *"İki yıl öykü üzerinde çalışır Chaplin... "The Great Dictator" (1940) çekimlerinin ortasında sansür yetkilileri filmin denetiminden çıkamayabileceği haberini gönderir. İngiliz yetkilileri Hitler karşısı bu filmde endişelenir. Barışçı bir evrensellikten yana olan ve Nazizmin ürkünçlüğünü duyumsayan Chaplin, "benim kötü bir taklitim" dediği bıyık biçimini çalan bu adamdan intikamını almaya karardır. Sinema tarihçisi Andre Bazin bunu çok iyi açıklar: "Onun bıyığını çalmakla, Hitler ister istemez Şarlo'nun eline düşmüş oldu"* (Makal, 1995: 60).

İzleyiciyi güldürmeyi amaçlayan komedi filmleri, sinemanın ilk yıllarından beri büyük ilgi görmüş ve bu sanatın temel türlerinden biri olmuştur. Chaplin sinema hayatında toplam 12 filmde "Şarlo" adıyla film çekmiştir. Sessiz pantomim filmlerinde canlandırdığı acınacak halde, ama aynı zamanda komik Şarlo karakteriyle Amerika'nın en tanınmış kişilerinden biri olmuştur ve dünya çapında ün kazanmıştır.

3.1.2. Brecht ve Chaplin Arasındaki İlişki

Brecht, sürgün yıllarında ABD'de Hollywood yakınlarında Santa Monica'ya yerleşmiş ve orada Charlie Chaplin ile dostluk kurmuştur.

Bu tanışmayı Chaplin kendi "Hayatımın Hikâyesi" kitabında şu cümlelerle kanıtlamıştır:

"Bu süreçte iken birçok arkadaş bizim yanımızda durdu- hepsi sadık ve merhametlilerdi; Salka Viertel, die Clifford Odets', die Hanns Eislers, die Feuchtwangers ve diğer birçoğu. Polonyalı oyuncu Salka Viertel Santa Monica' da ki evinde ilginç akşam toplantıları verirdi. Salka kendi kişiliğine uyan sanat ve edebiyattan anlardı: Thomas Mann, Bertolt Brecht, Schönberg, Hanns Eisler, Lion Feuchtwanger, Stephen Spender, Cyril Conolly ve tüm sıradaki herkes. Oturumu nerede olursa olsun, belirtti Salka. Eisler ailesinin evinde Bertolt Brecht ile buluşmuştuk, o kısa kırpılmış saçlarıyla adam gibi gözüken ve hatırladığım kadarıyla, hep puro içen. Aylar sonra ona, sayfalarını gezindiği, "Monsieur Verdoux" senaryosunu gösterdim. Tek yorumu: "Ooo, siz çin usulü senaryo yazıyorsunuz" oldu. Kendisine o akşam Hitler'in iktidara gelmesiyle başlayan sürgün hayatını kısaca anlatmıştır ve sonrasında görüşmeleri devam etmiştir" (Chaplin, 1964: 445)³.

Chaplin'in pantomime dayanan gösteri sanatı, Brecht'in tiyatro anlayışı üzerinde oldukça etkili olmuştur. Chaplin'in dünya görüşü ve kendine özgü oyunculuğunun izleri Brecht'in daha sonra yazacağı eserlerinde yer bulduğu düşünülmektedir. Chaplin o dönemde, Brecht gösterilerinin sürekli izleyicisi olmuş ve Brecht'in "gestus" tiyatro anlayışı, Chaplin'in jestlerinden önemli derecede etkilendiği görülmektedir. Marksist bir ideolojiyi savunan Brecht ile hümanist Chaplin, çalışan insanın burjuvazi yanında gelişmesi gerektiği inancını paylaşmaktaydılar. Chaplin'in "Şehir Işıkları" (1931) adlı filmi ile Brecht'in "Bay Puntila ile Uşağı Matti" (1940) eserinde, alkolün etkisinde iken alt sınıfla dostluk kurabilen sarhoş bir zenginin gölgesinde kalırken, hayatta kalma

³ Chaplin, Charlie (1964). "Die Geschichte meines Lebens", eserdeki ilgili kısımlar çalışma çerçevesinde Almandan Türkçeye çevirisi tarafımda yapılmıştır.

mücadelesi veren işçi sınıfını betimlemektedirler. Kafkas Tebeşir Dairesi'nde Gruscha'nın çekingen tavırları, kararsızlığı ve oyundaki "Çocuk" "The Kid" filminden gelmektedir (Bkz. Kesting, 1985: 100). Brecht'in Chaplin'den esinlendiği birçok eseri vardır, ne tesadüftür ki bu filmler Türkiye de yine Kemal Sunal tarafından Şaban karakteriyle uyarlanmıştır.

3.1.3. Kemal Sunal ve Sanatçı Kimliği

Bilindiği üzere tiyatrocu ve sinema sanatçısı olan Kemal Sunal İstanbul'un Küçükpazar semtinde 11 Kasım 1944 yılında doğmuştur. Babasının adı Mustafa Sunal, annesinin adı Saime Sunal'dır. Cemal ve Cengiz adında iki erkek kardeşi vardır. 1974 yılında Gül Sunal ile evlenmiş, Ali ve Ezo adında iki çocuğu olmuştur.

İlkokulu Mimar Sinan İlkokulu'nda okudu. Vefa Lisesi'nden mezun olan sanatçı yükseköğrenimine Marmara Üniversitesi Gazetecilik bölümünde devam etmiştir. Vefa Lisesindeki felsefe öğretmenini Belkıs Balkır'ın sanatçıyı Müşfik Kenter ile tanıştırmaması, Kemal Sunal'ın hayatının dönüm noktası olmuştur.

12 Eylül öncesi dönemde yarım bıraktığı üniversiteyi, 1992 yılında çıkan öğrenci affıyla, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Bölümü'nde, 2'inci sınıftan devam ederek 1995'te mezun olmuştur. Ardından yüksek lisans yapan sanatçı, kendi çalışmamızda da kaynak olarak kullanacağımız, "TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü" adıyla kitap olarak da basılan yüksek lisans teziyle, iktidarların sanat alanına yaptıkları ideolojik müdahaleyi irdeleyerek, kendi filmlerinin sosyolojik incelemesini yapmıştır.

Türk güldürü sinemasında bir ekol olan, güldürürken düşündüren, düşündürürken de güldüren Kemal Sunal, tıpkı Charlie Chaplin gibi yoksul bir yaşamdan zirveye ulaşmıştır. 11 senede bitirdiği lise döneminde Felsefe öğretmenini onda gördüğü yeteneği keşfetmiş ve onu meşhur tiyatrocu Müşfik Kenter'e götürmüştür. Sunal bu olayı şöyle anlatmaktadır:

"Lisedeyken bütün sahne çalışmalarına mutlaka katılıyordum. Lise sonda sahne faaliyetlerim zamanı çoğunu almaya başladı. Bir gün felsefe öğretmenim Belkıs Balkır beni alıp Kenter'lere götürdü. O günkü heyecanımı sizlere anlatmam mümkün değil. Öğretmenim, beni önce Müşfik Kenter'le tanıştırdı. Nasıl oldu bilmem kendimi sahici bir sahnede

seyircilerin karşısında buldum. Ses tiyatrosundaki ilk rolüm çok kısıydı üç dakika sahnede ya kalıyor ya kalmıyordum öyle pek bir şey söylediğimi de hatırlamıyorum. Sahnenin bir ucundan girip öbür ucundan çıkıyordum. Ne yaptığımı da pek hatırlamıyorum ama seyirci kahkahadan kırılıyordu. Bu benim pek hoşuma gitmişti. Bildiğiniz gibi o gün bu gündür ben insanları güldürmeyi seviyorum" (Turan, 2000: 6).

"Zoraki Tabip" adlı oyunla Kemal Sunal'ın tiyatro ve sanat hayatı başlamıştır. Kenterler, Ulvi Uraz ve Devekuşu Kabare Tiyatrolarında sahneye çıkmıştır. Yönetmen Ertem Eğilmez, Kemal Sunal'ı Devekuşu Kabare'de keşfetmiştir. Uzun boyundan dolayı Tarık Akan'ın yanında basketbolcu rolüne uygun görülen, Kemal Sunal 1972 yılında "Tatlı Dillim" adlı filmde sinema hayatına girmiş, tüm Türkiye'nin içini ısıtan gülüşü de bundan sonra keşfedilmiştir. Filmde, tüm figüranlara birer söz yazılır, sıra Kemal Sunal'a geldiğinde söz kalmayınca, yönetmen Ertem Eğilmez "Sen de gül o zaman" demiş ve bu gülüşüyle filmin en komik sahnesi olurken, bu gülüşüyle Sunal beyazperdedeki performansını da oluşturmuştur (Bkz. Basım, 2015: 21). Sunal canlandırdığı bütün tiplerle küçükten büyüğe her kesimden insanın sevgisini kazanmıştır.

Kemal Sunal'a kendiyile yapılan bir röportajında "*Filmlerinizi izlerken kendinize güler misiniz?*" sorulduğunda: "*Kendime çok nadir gülerim. Özel hayatımda çok az konuşan, çok soğuk bir adamım. Duygulu ve hassas bir insanımdır. Başkalarının üzerinde bile durmayacağı olaylar, beni çok etkileyebilir. Bir çocuğun ağlamasına ya da bir kedinin açlığına, kısaca tüm canlıların çaresizliğine ve umutsuzluğuna onlardan fazla üzülürüm. İnsanları güldürmek için acılarına da ağlayabilmek gerektiğini düşünürüm.*" diye yanıtlar (Basım, 2015: 33).

Kemal Sunal hayatı boyunca toplam 82 filmde rol almıştır. Filmlerde çoğu zaman saf, şanslı ama iyi yürekli karakterlerin rollerine girmiştir. Oyunculuğu ve özellikle değişik tiplerle Türkiye sinemasında komedi oyunculuğuna yeni bir soluk getiren Sunal, 1977 yılında Antalya Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü almıştır. 1990'lı yıllardan itibaren kesintisiz televizyonlarda yayımlanan filmlerinden hiç para kazanmamış, hatta eşinin "Kemal Hadi Gel, Bi Kahve İçelim" kitabında yazdığına istinaden, parasız zor zamanlar geçirmişlerdir (Bkz. Sunal, 2014: 26).

Kimi filmlerde oynadığı tiplerin adları değişse de tip özellikleri aynı kalmış, hemen her filminde pısrık, bir taraftan sinsî fakat saf, salak görünümüyle aptal olmayan ve filmin sonunda mutlaka kahraman olan rolleri canlandırmıştır. Rol aldığı filmlerde halk kahramanını canlandıran Sunal, haksızın haklıya karşı hep savunucusu olmuştur. Halkın Kemal Sunal'ı sevmesinin temel nedeni, onu kendinden biri olarak görüp, karakterlerinde kendisini bulabilmesidir. Onun filmleriyle kendini yargılayabiliyor ve yapılan hataları izleyebiliyordu. Bu filmleri bu kadar izlenilir kılan etkeni için Feriha Gürses Karasu'nun yaptığı tespit ise *"Kemal Sunal oynadığı filmlerde hep ezilen insan tipini canlandırmıştır. Bu da onun halkla özdeşleşmesini ve çok sevilmesini sağlamıştır."* olmuştur (2001: 32).

Sosyal hayatında politikadan ve siyasal söylemlerden uzak kalmayı tercih eden Kemal Sunal, beyaz perde de duruşunu açıkça göstermiştir. Yaşadığı toplumun değerleriyle bütünleşebilmiş, bütünleştikçe halkın çok daha fazla ilgi ve beğenisini kazanmıştır. Sayısız filminde hep halktan yana tavır almıştır. Yoksul insanların, köylülerin, memurların, işçilerin sözcülüğünü üstlenmiştir. Onların yaşadıkları sıkıntıları anlattı. Hazırladığı yüksek lisans tezinde kendi filmlerini incelemiş, "Kemal Sunal olmasaydı toplumsal patlama olurdu" demiştir. Haksızlıklara karşı mücadele eden, güçsüzlerin yanında yer alan, saflığıyla temizliğiyle Anadolu insanının temel özelliklerini hatırlatan Sunal güldürürken düşündüren bir sanatçıydı.

Uçak fobisi olduğu bilinen ve hayatında daha önce hiç uçağa binmeyen Sunal, 3 Temmuz 2000 tarihinde Balalayka adlı film çekimi için Trabzon'a gitmek için bindiği uçakta kalkıştan hemen önce geçirdiği kalp krizi neticesinde hayatını kaybetmiştir.

3.1.4. Sunal (Şaban) ve Chaplin (Şarlo) Benzerlikleri

Türk sinemasında Kemal Sunal'ın bir yorumcu olarak "Şaban" tiplemesinde, "Şaban, Şarlo örneğindeki gibi, ilk bakışta değişik olarak ve ütöpik bir coğrafyada yaşamamaktadır. Şaban'ın kırsal kesimden gelen rolleri üstlenmesi, aynen Şarlo sinemasındaki gibi bir dış olma özelliği taşımakta ve bu ölçüde, soyut, işlevsel, bir dışa dönüştürmektir. Şaban" tiplemesi, içine istemeden yollandığı düzene, yer yer Şarlo-vari bir terörle karşılık vermiş; yer yer ve asıl Marx-Kardeşler örneği, anarşiyi bu düzen egemen kılmıştır (Sunal, 2001: 44-45).

Kemal Sunal'ı anlama engeli, örneğin köyünde gönlünü kaptırdığı, başlık parasını bulamadığı için alamadığı kız meselesinde kente itilme durumunda ortaya çıkar: başlık parası bulabilmek için kente göç olgusu, filmin, toplumsal bir yaraya parmak bastığı yanılmasına yol açabilir. Oysa bu itilme, Şaban'da tam anlamıyla, sinema tekniğinin parçasına dönüşmüştür. Onu istemediği halde "düzenin" içine atmak anlamında, "Şaban", tıpkı Şarlo gibi, bu düzenin içinden geçmektedir. Şarlo hiçbir yere dönmez filminden çıkıp giderken, Şaban ise belki başta bırakıp gittiği kıza dönmektedir (Sunall, 2001: 45).

Sinemada önemli bir tür olan komedi, sinemaya büyük katkıda bulunmuştur ve en çok izlenen tür olmuştur. Bu bağlamda dünya sinemasına Chaplin'in ve Türk sinemasına Sunal'ın çok büyük katkıları olmuştur. Her ikisi de her kitle tarafından büyük bir beğeniyle izlenmiştir. Her ikisi de komedi yoluyla kültürel ve sosyal alanda birçok mesaj iletmışlerdir. Chaplin günümüzde birçok oyuncu, yönetmen ve yazarı etkilemiştir. Türk Sinemasında da etkisi gözler önüne serilmiştir. Komedi sinemamızda etkilediklerinden birisi de "Şaban" karakteriyle ünlenen Kemal Sunal'dır. Şarlo'ya benzetilen Şaban Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Türk sinemasının ustalarından, samimiyeti ve içtenliğiyle her yaştan kişiye seslenebilen ve güldürebilen Kemal Sunal "Şaban" karakterine yaşam verirken Türkiye'nin çeşitli toplumsal sorunlarına mizahi dille değinmiştir. Kapitalizm ve Nazizme eleştirileriyle her kesime seslenebilen sinema dünyasının usta sanatçısı Charlie Chaplin ise "Şarlo" karakterine yaşam verirken, yine siyasi yollardan yaşadığı dönemin sorunlarını dile getirmiştir. Her iki sanatçı da, farklı dönemlerde yaşamış ve değişik sorunlara yönelmiş olsalar da, mizah dünyasında komediyle adeta özdeşleşmişlerdir. Her iki sanatçıda güldürüyle birlikte ülkelerindeki ekonomik sıkıntılarını, yoksulluk ve fakirlik unsurlarının artmasını, baskılar ve rejimler altında ezilen halkın sesini duyurmaya çalışmış, filmlerine yansıtarak dile getirmişlerdir.

Kemal Sunal'da, Charlie Chaplin'de çok zor parasız dönemler geçirmişlerdir, bu sebepten olacak ki, filmlerinde yansıttıkları "Şaban" ve "Şarlo" karakterleriyle halkın bu sorunlarını daha içtenlikle ve doğru yöntemle yansıtmışlardır. Seyirci izlerken onları yadırgamaz ve bu tiplerle kendilerini bulmaktadır.

1980'lerde başlayan hızlı kalkınmanın ekonomik bedeli yüksek enflasyondan toplum katmanları ağır şekilde etkileniyor, hayat pahalılığı altında eziliyordu. Bu ortamda, tek

eğlence kaynağı olan televizyonda ve giderek azalan sinema salonlarında gösterilen, günlük sorunları geçici de olsa unuttururan Kemal Sunal güldürülerine ilgi büyük oranda artmıştır. Zamanla, toplumsal sorunlara paralel olarak ya da onlardan etkilenerek Kemal Sunal filmleri de sosyal içerik kazanmıştır. Özellikle sosyal içerikli filmlerin toplumun aksayan yönlerini, halkın da şikâyetçi olduğu noktalara paralel olarak ele alıp işlenmesi, Kemal Sunal filmlerinin en önemli izlenme, seyredilme nedenidir. Sinemalarda kapalı gişe oynaması, televizyonda defalarca gösterilmesi bu talepten kaynaklanmaktadır (Sunall, 2001: 61).

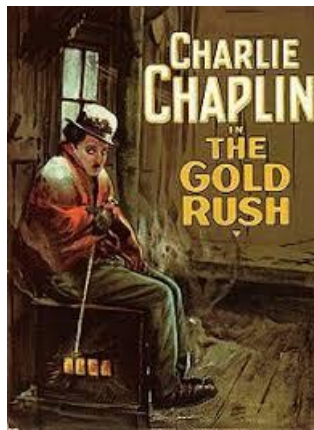
Prof. Dr. Oğuz Makal, bir çalışmasında; *"Güldürü tiplerleri alt sınıfların üst sınıflardan öç alması amacıyla ortaya çıkmışlardır."* diye belirtmektedir. Charlie Chaplin'in belirttiğı gibi *"Yaşamda daha güçlü olmak için gülmeye en çok ihtiyaç duyan alt sınıftır"*. Sınıflar arası farklar, sorunlar, siyasi çatışmalar ve problemler olduğu sürece komedi tiplerlerinin yok olması düşünülemez. Kemal Sunal'ın da kendi tezinde belirttiğı gibi *"İnsanlar arasındaki çelişkiler ve çatışmalar olduğu sürece güldürünün olmaması düşünülemez. Bu yüzden de iki yanı keskindir. Çirkin, aşağı, içi boş, sahte olanı, acı ve katı bir alayla ya da kahkahayla yıkar; işte o zaman 'gülünç' olan da ortaya çıkar. İnsanın topluma, kendine söyleyemediklerini ortaya koyar. Uyarıcıdır. Hırçın, şımarık, alaycı, kışkırtıcı, yıkıcı karakteriyle her şeyin yolunda olduğu söylenen toplumsal düzene ve gerçek yüzünü değişik maskeler altında gizleyen insana keskin bir bakış fırlatır"* (Sunall, 2001: 22). Halkın sıkıntılarının devam etmesi bu tiplerlerinin uzun yıllar boyunca devam etmesini ve kalıcı olmasını sağlamıştır. Üst sınıfla dalga geçerek alt sınıfın yanında duran halk kahramanına dönüşmüşlerdir.

Günlük hayatın ağır sorunlarından bunalan halka, akşamları izledikleri Sunal filmleri moral vermekte, yaşam dirençlerini tekrar oluşturmalarını sağlamaktadır. İntiharın eşğine gelen insanları, güncel sorunlarından uzaklaştıran, yoğun streslerini azaltan, hayatla yeniden barıştıran bu filmler bu bağlamda önemli bir sosyal işleve sahiptir denebilmektedir (Sunall, 2001: 63).

Kemal Sunal filmlerinde görülen bir olgu olarak, Türk ulusunun genelde duygusal bir karaktere sahip olması nedeniyle Kemal Sunal'ın güçsüzlere, haksızlığa uğrayanlara karşı şevkat, sevgi ve sempati duygularını yoğunlaştırarak ön plana çıkartması, halkın kendinden bir şeyler bulmasına ve onunla özdeşleşmesine neden olmuştur (Sunall, 2001: 136).

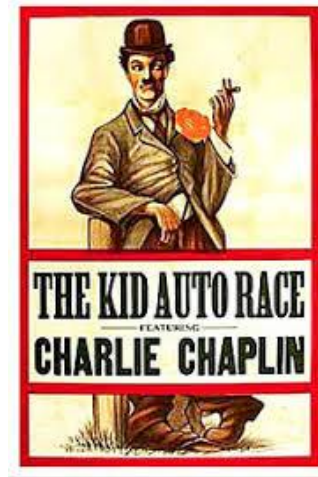
Charlie Chaplin'in "Şarlo" adı geçen filmlerinin sayısı 12 tanedir, Kemal Sunal'ın "Şaban" adı geçen filmlerinin sayısı 22 tanedir. Az sayıda ki "Şarlo" ve "Şaban" filmlerine rağmen, Charlie Chaplin bütün dünyada "Şarlo" olarak, Kemal Sunal'sa Türkiye'de "Şaban" olarak bilinmektedir. Günümüzde hala bilinirliğini koruyan "Şarlo" ve "Şaban" tiplerleri, her iki sanatçının da kendileriyle özleşmiş, isimlerinin önüne geçmiştir.

Şaban'da, Şarlo'da oynadıkları karakterlerde sıradan vatandaş yansıtmışlardır. Başka bir ifadeyle "ben halktan biriyim" diye belirtmektedirler. Şarlo giyiminde bol pantolon, büyük ayakkabılar, baston ve silindir şapka ile İngiltere'nin fakir semtlerindeki ezilen sınıf insanını sahneye alırken, Şaban giydiği kasketi, şalvarı, gömleği ve yeleğiyle kırsal kesim insanını yansıtmaktadır. Her iki karakter de toplumun alt statüsünü temsil eden kişiler olarak onlar gibi giyinmektedirler ve halkın içinden geldiklerini göstermektedirler. Şaban bazen bir mahalle bekçisi, bazen ağalık düzeninin hâkim olduğu bir köyde maraba, bazen bir öğretmen, bazen bir kapıcı ya da çaycı, bazen bir paşa, bazen bir polis memuru, bazen de sıradan küçük bir devlet memuru olarak değişik kıyafetler ve tiplerle karşımıza çıkmaktadır. Şarlo ise bu çeşitli tiplerinde çoğunlukla aynı o silindir şapkası, bıyığı, kıyafeti, büyük ayakkabısı ve bastonuyla yer almaktadır. Aşağıda bazı film afişlerinin resimleriyle vereceğim örneklerde göreceğimiz gibi, Şarlo karşımıza çoğunlukla aynı tiplerle, Şaban ise ayrı tiplerle karşımıza çıkmaktadır.⁴



Resim1 : Charlie Chaplin "In the Gold Rush" film afişi

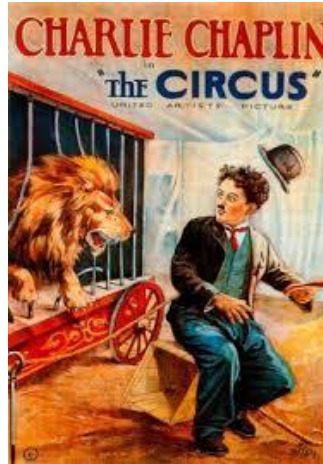
⁴ İnternet arama sayfası olan "Google" üzerinden arama yaparak, çeşitli sayfalardan ulaşmış olduğum ve bir araya getirdiğim görsellerdir.



Resim 2 : Charlie Chaplin "The Kid Auto Race" film afişı



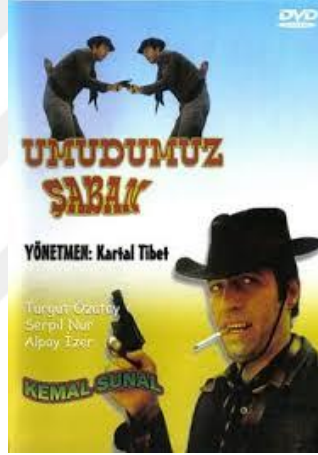
Resim 3 : Charlie Chaplin "The Adventurer" film afişı



Resim 4 : Charlie Chaplin "The Circus" film afişı



Resim 5 : Charlie Chaplin "Şarlo İstanbul'da" film afişi



Resim 6 : Kemal Sunal "Umudumuz Şaban" film afişi



Resim 7 : Kemal Sunal "Gerçek Şaban" film afişi



Resim 8 : Kemal Sunal "Şendul Şaban" film afişi



Resim 9 : Kemal Sunal "Katma Değer Şaban" film afişi

3.2. "Şehir Işıkları", "En Büyük Şaban" Filmleri ile "Bay Puntila ile Uşağı Matti" Eserinin Karşılaştırılması

Çalışmanın bu bölümünde ise, yorumcularının Charlie Chaplin ve Kemal Sunal'ın olduğu "Şehir Işıkları" ve "En Büyük Şaban" filmleri ile Bertolt Brecht'in "Bay Puntila ile Uşağı Matti" oyununun karşılaştırılmasına yer verilecektir.

3.2.1. "Şehir Işıkları" (The City Lights) Filmi

Şehir ışıkları filmi 1931 yılında Charlie Chaplin'in senaryosunu yazdığı, yapımcılığını, yönetmenliğini ve başrolünü üstlendiği, aynı zamanda filmin müziklerini de bestelediği sessiz bir pantomim filmidir. Filmde sarhoşken ayrı, ayıkken ayrı kişiliğe bürünen bir zengin adamla karşılaşan sokak serserisinin arasında geçen ilişki konu alınır. 1991'de Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi tarafından "kültürel, tarihi ve estetik

olarak önemli" filmler arasına seçilerek Amerika Ulusal Film Arşivi'nde muhafaza edilmesine karar verilmiştir.

Sesli filmlerin kapıyı çaldığı dönemde MGM'in yaptığı "The Broadway Melody" adlı bir aşk öyküsünü içeren müzikal film gişe rekorları kıracaktır. Tüm sinema salonlarının sesli filmler gösterme telaşına kapıldığı o günlerde Chaplin " City Lights"a (1931) başlar. Filmin müziğini kendi besteler ve direndiği gibi sessiz tamamlar, gösterir. Sesli filmin, onun geliştirdiği tüm teknikleri yıktığına, sinemanın "özü" ve "ruhu"nun sessizlik olduğuna inanmaktadır (Makal, 1995: 58).

Şarlo karşılaştığı çiçekçi kızın gözlerinin görmediğini fark etmesiyle filmin konusu şekillenir. Çiçekçi kızın ona verdiği çiçeğe istinaden, cebindeki son parayı ona verir. Kör kızdan etkilenen Şarlo akşam olduğunda deniz kenarında oturarak hayallere daldığı esnada zengin bir iş adamının sarhoş halde intihar etmek istediğini görür ve onu ikna ederek, bu girdiği intihar teşebbüsünden vaz geçirir.

Kurtarma esnasında denize düşen yüzme bilmeyen Şarlo'yu çıkarmak için zengin adamda suya düşer ve ikiside ıslanır. Kendini kurtardığı için, Şarlo'yu en yakın dostu ilan eden zengin adam, Şarlo'yu evine getirir ve evde bunu içki içerek kutlarlar. Şarlo evde çalışan uşak tarafından pek içtenlikle karşılanmaz. Fakat patronunun isteklerine itaat etmek durumundadır.

Akşam gittikleri eğlence mekânında Şarlo'nun bilgisizce yaptığı birçok davranış, onu komik duruma düşürmektedir. Sabaha karşı geri döndüklerinde tekrar kör kız ile karşılaşır ve zengin arkadaşından istediği para ile kızın tüm çiçeklerini satın alır. Sarhoşken zengin adamın ona verdiği araba ile kızı eve bırakır. Tüm bu yaptıkları kör kızın onu zengin olduğunu sanmasını sağlar. Tekrar eve döndüğünde zengin adam artık ayılmış ve Şarlo'yu tanımamaktadır. Şarlo uşak tarafından kovulur.

Bir kaç gün sonra Şarlo tekrar sokakta yürürken lokantadan çıkan ve yine sarhoş olmuş zengin adamla karşılaşır. Sarhoşken Şarlo'yu tanıyan adam, onu evde düzenlediği partiye davet eder. Yine komik olaylar örgüsü gerçekleşir. Sabah aynı yatakta kalkarlar, fakat zengin adam ayılmıştır ve Şarlo'yu yine tanımaz.

Evden kovulan Şarlo, kör kızın camından onun hasta olduğunu görür ve gidip çalışarak kazandığı parayla ona yiyecek ve ilaç götürür. Gazete ilanında yayınlanan göz ameliyatının da müjdesini verir. Bu esnada kızın ev kirasının biriktiğini, yoksa evden

atılacaklarını öğrenir. Bunun için tekrar para kazanmaya giden Şarlo'nun başına türlü olaylar gelir.

Zengin adamla tekrar karşılaşır ve eve giderler, adama kör kızın durumundan bahseder ve zengin adam bu parayı arkadaşına vermekten çekinmez. Fakat o esnada evde olan hırsızların zengin adamı bayıltmasıyla, eve polisler gelir ve suç Şarlo'ya kalır. Şarlo ise çaresiz ona verilen parayı alıp kaçar ve hırsız damgasını yemiş olur.

Kör kıza parayı verdikten sonra, iş için gitmesi gerektiğini söyler ve hapse girer. Hapisten çıktıktan sonra, sokaklarda dolaşırken kör kızın açmış olduğu çiçekçi dükkanının önünden geçer. Kız artık görmektedir, fakat Şarlo'yu tanımaz, yırtık eşyaların içinde onun zengin iş adamı olabileceğininide düşünmez. Fakat Şarlo'ya para ve çiçek vermek için dışarı çıkar ve eline dokunduğu anda onu tanır. Şarlo ise onaylar bu durumu ve gülümser. Bu şekilde film sona erer.

3.2.2. "En Büyük Şaban" Filmi ve İncelemesi

Senaryosu Suphi Tekniker, 1983 yılında çekilen yönetmenliği Kartal Tibet tarafından yapılan ve yapımcısının Cem Film firması Yahya Kılıç olduğu 100 dakikalık "En Büyük Şaban" filminin başrollerinde Kemal Sunal rol almaktadır. Sunal'a eşlik eden Nilgün Bubikoğlu (Kör kız Hülya), Kamran Usluer (Faik bey), Reha Yurdakul (Uşak Kamil), Hikmet Karagöz (Üçkâğıtçı Hikmet) rol alan bazı sanatçılardır.

Kayseri'de köyünde tarlasını satarak zengin olma hayali içerisinde köyünden İstanbul'a gelen Şaban, amcasının oğlunu aramasıyla başlar macerası. Uyanık Hikmet, Boğaziçi Köprüsünü satar Şaban'a. Ardından tanıştığı kör olan çiçekçi kıza âşık olur. Son parasıyla da ondan çiçek satın alır.

Beş parasız ortada kalmışken, o akşam intihar etmekte olan zengin bir sarhoşla tanışır. Tüm imkânsızlıklarına rağmen, yaşama dair güzel cümleler kurar. İntihar etmekte olan Faik'i ikna eder, ölmekten kurtarır (Aslında ölmek isteyecek kişinin her şeyini kaybetmiş Şaban olması gerekirken, Şaban'ın bu kadar umut dolu olması, belki de yokluğa alışık olmasındandır). Faik'in en iyi arkadaşı olur ve birlikte Faik'in evine giderler. Burada filmin en önemli sahnelerinden biriyle karşılaşırız.

Uşakla ilk tanışma sahnesi: uşağın patronunun misafirine kibarlığı çok uzun sürmeyecektir. Çünkü Şaban'ın kıyafetlerinden yoksul olduğu gayet iyi anlaşılmaktadır.

Uşak efendisi gibi gördüğü patronuna bu adamı yakıştıramaz. Efendisinin koltuğuna bile oturtmayacaktır Şaban'ı. Aslında Şaban ilk darbeyi Faik'ten değil, kendisi gibi yoksul olan uşaktan yemiştir.

Çok eğlenceli bir gece geçirirler. O gece önce Faik in evinde uşağın sonra gittikleri eğlence mekânındaki görevlinin ısrarla şapkayı istemesi kapitalizmin şekilciliğine getirilmiş esprili bir eleştiridir. Devam edersek eğlence mekânında ki kavga girişimleri ceket çıkarma hareketi için şu söylenebilir: aslında kavga etmeye cesaretleri yoktur, ceket bu nedenle gösteriş amaçlı olarak dirseklere kadar iner ancak tekrar giyilir.

Sonuç olarak eğlenceli bir vakit geçirip eve dönerler. Şaban ikinci kez çiçekçi kızla karşılaşır. Milyoner arkadaşından aldığı yirmi bin lira ile tüm çiçekleri satın alır, sonrasında arkadaşının ona hediye ettiği lüks araba ile onu evine bırakır ve dolayısıyla çiçekçi kızla yakınlaşmış olur. Bununla birlikte döndüğünde Faik ayrılmış, en iyi arkadaşım dediği Şaban'ı tanımayarak evinden kovar.

Ertesi gece tekrar karşılaşırlar ve Faik yine sarhoştur. Kırılmış Şaban'ı ikna ederek kendi doğum günü partisini kutlamaya götürür. Yine durum komedisi diye adlandırabileceğimiz sahneler yaşanır. Sabah aynı yatakta uyanırlar. Faik yine onu tanımaz ve evinden kovar.

Şaban iş bulup çalışmaya başlar. İlk kazancıyla alışveriş yaparak çiçekçi kızın ziyaretine gider ve bu esnada gazetede okuduğu haberi anlatır. Haberde yurtdışından gelmiş bir doktorun 1 Milyon karşılığında körlüğü tedavi ettiği yazmaktadır. Kıza tedavisini üstleneceği sözünü verir.

Ertesi gece bu sefer Şaban'ın yokluğu için intihara teşebbüs eden Faik'le ilk geceki yerde tekrar karşılaşır. Yine Şaban'ın gönlünü alır ve evine giderler. Gece derdini anlatan Şaban'a kasasından beş milyon çıkarıp verir. O esnada evde olan iki hırsız fark eden Şaban ortalığı ayağa kaldırır, fakat hırsızlar kaçmıştır. Uşağın iftirasıyla birden hırsız zanlısı Şaban olur. Burada uşak Şaban'a ikinci darbeyi vurmuştur. Zira hırsızlığı, yine kendisi gibi yoksul olan Şaban'a yakıştırmıştır.

Sonuç olarak üstü arandığında Faik'in ona verdiği para cebinden çıkar. Baygın olan Faik bu esnada uyanmıştır ve yine Şaban'ı tanımaz. Başka şansı olmadığının düşünen Şaban parayı alıp kaçır. Sevddiği kızın tedavisi için tüm parayı ona verir. Yakalanacağını bile

bile hikâyenin başladığı meyhaneye gider en sevdiği yemeği olan kuru fasulyeyi yerken tutuklanır. Bir zaman atlaması yaşanır. Hapisten çıkar, aynı mahalleye döner ve çiçekçi kızla tekrar karşılaşır. Sevdiği kız artık kör değildir ve sokaklarda değil kendi dükkânında çiçek satmaktadır. Önce Şaban'ı dilenci zanneder, para çıkarır. Parayı verirken ellerine dokunduğunda uzun zamandır beklediği Şaban'ı tanır ve film mutlu sonla biter.

3.2.3. "Şehir Işıkları" ve "En Büyük Şaban" Filmlerinin Karşılaştırılması

Sinema eleştirmeni Vadullah Taş "Kemal Sunal Filmlerini Anlatıyor" adlı kitabında Kemal Sunal'ın "Charlie Chaplin" sinemasından izler taşıdığını ve "Şehir Işıkları" filmiyle "En Büyük Şaban" filmlerinin benzerliklerini şu sözlerle anlatmaktadır; *"Chaplin, Türk komedi filmlerine ilham kaynağı olmakla kalmayıp birebir kopyası niteliğinde izletilen onlarca filmin de öncüsü olmuştur. Örneğin; Kartal Tibet'in yönettiği, Suphi Tekniker'in senaryosunu yazdığı, başrolde Kemal Sunal'ın oynadığı "En Büyük Şaban", Chaplin'in "Şehir Işıkları" filminin neredeyse aynısıdır"* (Taş, 2011: 237). "The City Lights" 97 dakika süren bir pantomim filmidir. "En Büyük Şaban" filmi ise 95 dakikalık sesli bir filmidir. Filmler arasında farklılıklar ve benzerlikler örnek resimlerle aşağıdaki şekilde özetlenebilir;



Resim 10: Şarlo'nun kör kızla ilk karşılaşma sahnesi [0:07:42]



Resim 11: Şaban'ın kör kızla ilk karşılaşma sahnesi [0:06:53]

Her iki filmde de şehrin kalabalığı sahneye yansır. Şaban köyünden köşeyi dönmek için gelmiştir ve o dönem kendisi gibi aynı yazgıyı paylaşan birçok insan gibi boğaz köprüsünün kendisine satılmasıyla dolandırılmıştır. Bu da filmi yerelleştirmeye hizmet eder. Ama Şarlo'nun hikâyesi şehrin ortasında başlar. Merkeze konulan bir heykel açılışında yapılan konuşma da, açılan heykelin üstünde yatmaktadır Şarlo ve ortalık karışır. Şarlo panikler, kalkarken pantolonun arkası heykelin kılıcından geçer. Brecht anlayışını da gördüğümüz tam da bu sahne de marş çalmaya başlar ve saygın şehir insanları, başkanlar Şarlo'ya karşı saygı duruşuna geçer. Şarlo'nun kıyafetleri, Şaban'a göre daha eski ve yırtıktır.



Resim 12: "*Şehir Işıkları*" filmi kör kızın çiçek satma sahnesi [0:07:28]



Resim 13: "*En Büyük Şaban*" filmi kör kızın çiçek satma sahnesi [0:07:56]

Şaban'ın akrabasını bulmak için geldiği mekân, Balatta bir meyhanedir. Hatta daha sonra filmin başka bir sahnesinde, aynı mekânda horoz dövüşü yaptırılırken, kendisini film başında dolandıran ve sonra ki sahnede bahisli boks maçı için götürecek üçkâğıtçıyla karşılaşır. Bu da dönemin İstanbul'una özgüdür. Yine filmi yerelleştirilmeye hizmet eder. Çiçekçi kızımız görme engellidir. Kahramanımızın ceketine dokunur, el yordamıyla ceketin ön cebini bulur ve çiçeği cebine koyar. Görme engelli olduğu da bu şekilde anlaşılır.



Resim 14: "*Şehir Işıkları*" filmi kör kızın eve geldiğinde müzik açma sahnesi [0:10:37]



Resim 15: "*En Büyük Şaban*" filmi kör kızın eve geldiğinde müzik açma sahnesi [0:08:55]

Film benzerliği o kadar aynıdır ki, evler dahi birbirine benzetilmiş, kör kızın kuşu, plakçaları dahi aynıdır.



Resim 16: "*Şehir Işıkları*" filmi kör kızın camdan komşu genç çift ile konuşma sahnesi [0:10:54]



Resim 17: "*En Büyük Şaban*" filmi kör kızın eve geldiğinde müzik açma sahnesi [0:09:54]

Komşu çiftin kör kıza veda etmelerini gördüğümüz bu sahneden de anladığımız üzere, evin dış görünüşü itibariyle de çok benzer bir ev seçilmiştir. Şaban filminin yine sesli

olması sebebiyle, burada çift sinemaya gittiklerini söylerler. Evlerde televizyonun çok olmadığı bu dönemlerde, yaygın olan sinema kültürünü görürüz.



Resim 18: Şarlo'nun zengin adamla intihar sırasında ilk karşılaşma sahnesi [0:12:15]



Resim 19: Şaban'ın Faik ile intihar sırasında ilk karşılaşma sahnesi [0:11:13]

Kemal Sunal'ın oyunculuğu, kimi sahnelerde yaptığı çeşitlemelerle filme renk katmıştır, diğer taraftan Charlie Chaplin'in "gestus"ları senaryoya başka bir boyut kazandırmıştır. Örneğin Faik'le ilk tanışma sahnesi Kemal Sunal'ın mı, prodüksiyonun mu engeline takıldı bilinmez, ancak intihar sahnesi Şehir Işıkları filmindeki gibi deniz kenarında çekilmemiştir. Yine Şabansı bir tavırla Faik'in intihar edeceğini bile anlamamıştır. "Ne yapacaksın iple?" diye sorar, "Çamaşır asacağım!" der Faik ve buna cevaben "Sen çamaşır mısın?" diye sorar. Kemal Sunal bu sahnede, "Yarın yepyeni bir gün olacak, güneş gene doğacak. Kuşlar, horozlar ötecek, tavuklar yumurtlayacak. İnekler mö diye bağırarak" der. Chaplin'in sözleri ise ekrana yazılı olarak yansıtılır. Chaplin yanındaki adama, "Tomorrow the birds will sing. Be brave, face life! (Yarın kuşlar şarkı söyleyecek. Cesur ol, yaşamaya bak)" der.



Resim 20: Şarlo'nun zengin adamı ikna etme esnasında suya düşme sahnesi [0:13:36]



Resim 21: Şaban'ın Faik'i ikna ettikten sonra yağmur yağma sahnesi [0:12:03]

Şarlo'da zengin kendini ipe bağladığı taşla denize atacaktır. Şarlo suya düşer, zengin ise onu kurtarmak için eğildiğinde, Şarlo onu denize düşürür. Faik ise kendini bir ağaca asmaya çalışmaktadır. Üstlerinin ıslanma sebebini yağmurdan kaynaklı olduğunu gösterebilir de, eve gittiklerinde üstleri kurudur ve kıyafetlerini değiştirmelerini seyirciye farklı yönden yansıtır. Bu yüzden bu sahnedeki durum komedisi seyirciye çok da geçememiştir.



Resim 22: Şarlo'nun zengin adamın evine gittikleri sahne [0:15:50]



Resim 23: Şaban'ın Faik'in evine gittikleri sahne [0:12:16]

İki filmde de uşakların oda kapılarının salona açıldığını görüyoruz. Kamera açısı dahi aynıdır.



Resim 24: Zengin adamın Şarlo'nun pantolonuna viski döktüğü sahne [0:16:54]



Resim 25: Faik'in Şaban'ın pantolonuna viski döktüğü sahne [0:14:55]

Filmde zengin o kadar sarhoştur ki, şişeyi karakterlerimizin pantolonuna döktüklerinden bir haber olarak şişeyi tamamen içtiklerini düşünürler. Tek fark Şarlo'nun pantolonu ıslanırken, "Altıma da kaçırdım galiba" demesine rağmen Şaban'ın pantolonunun hiç ıslanmayışıdır. İçmek istemediği son bardağı Şarlo kendi ceketinin cebine dökerken, Şaban uşağın cebine döker.



Resim 26: Uşak'ın Şarlo'yu koltuğa oturmaya müsade etmediği sahne [0:18:02]



Resim 27: Uşak'ın Şaban'ı koltuğa oturmaya müsade etmediği sahne [0:17:33]

Uşak karakterlerimizi alt sınıftan olmaları sebebiyle koltuğa oturmalarına müsade etmiyor. Onlar oturmak istedikçe kendilerini kaldıran uşak, Şaban'da koltuğu her defasında düzelterek temizlemektedir.



Resim 28: Şarlo'nun piyanonun üstüne düştüğü sahne [0:18:55]



Resim 29: Şaban'ın piyanonun üstüne düştüğü sahne [0:18:59]

Bu sahnenin birebir benzerliğinde, yine dakikaların da neredeyse aynı olduğunu görmekteyiz. Her iki karakterimizde piyanoya düşerler ve öyle kalırlar.



Resim 30: "*Şehir Işıkları*" filminde zengin karakterin tekrar intihar teşebbüsüne girdiği sahne [0:19:23]



Resim 31: "*En Büyük Şaban*" zengin karakterin tekrar intihar teşebbüsüne girdiği sahne [0:19:40]

Zengin karakterlerimiz tekrar intihar teşebbüsüne girerler ve kahramanlarımız yine caydırılır.



Resim 32: Şarlo'nun koltuğun üstüne düştüğü sahne [0:19:41]



Resim 33: Şaban'ın koltuğun üstüne düştüğü sahne [0:19:58]

İntihar teşebbüsünü caydıran kahramanlarımız kendilerinin vurulduklarını sandıklarında, ikisi de aynı şekilde koltuğa düşmektedir. Burada Şaban filminin sesli olmasından kaynaklı olacak ki, sahneye mizah olarak güldürü katmışlardır. Faik,

Şaban'ın kalçasına eğilerek af dileyip üzüntüsünü dile getirirken, Şaban kalçasını göstererek döner ve "en aziz dostun ben miyim, buram mı?" diye sorar.



Resim 34: Şarlo'nun eğlence mekânında puroyu yakmaya çalıştığı sahne [0:21:58]



Resim 35: Şaban'ın eğlence mekanında puroyu yakmaya çalıştığı sahne [0:24:15]

Eğlence mekânında sipariş vereceklerdir. Şaban kuru fasulye, nohut, lahmacun, Adana, Urfa kebab gibi yemek çeşitleri sorar ve elbette hiçbiri yoktur. Makarnanın adının "Spaghetti" olduğunu bilmediği için Faik'e güvenmek zorunda kalır (Filmdeki farklardan biri de bu diyalogdur. Bu da filmi yerelleştirme çabasına hizmet etmiştir). Şarlo'da masaya spaghetti ve sosis sipariş verilmeden gelir. Muhtemelen günümüzde Türkiye'de de olan sabit menü anlayışını, Şarlo'da görüyoruz.



Resim 36: "*Şehir Işıkları*" filminde kadının elbisesinin yandığı sahne [0:22:56]



Resim 37: "*En Büyük Şaban*" filminde kadının elbisesinin yandığı sahne [0:24:58]

Bu sahne de Şaban filminde yerelleştirme olarak dansöz oynatıldığını görüyoruz. Ayrıca o dönem şartlarında Türk kültürüne hala girmemiş olan sosis yiyeceğinin bilinmemesi sebebiyle, eğlence mekânında ki bir kadının yanmasına sebep olacak puroyun atılması, Şarlo'nun sosisle karıştırması olurken, Şaban öksürdüğü için sadece puroya bakar ve sebepsizce arkasına atar.



Resim 38: "*Şehir Işıkları*" filminde yan masayla kavga ettikleri sahne [0:23:21]



Resim 39: "*En Büyük Şaban*" filminde yan masayla kavga ettikleri sahne [0:26:00]



Resim 40: Şarlo'nun makarna yerken konfetiye yediği sahne [0:24:14]



Resim 41: Şaban'ın makarna yerken konfetiye yediği sahne [0:27:16]

Şaban da Şarlo da spaghetti yemeyi bilmiyorlar, hatta yılbaşı süslemesi için konulan konfettinin ucunun ağzına girmesinden kaynaklı onu yemeye devam ediyorlar.



Resim 42: "*Şehir Işıkları*" filminde dans gösterisi sahnesi [0:25:20]



Resim 43: "*En Büyük Şaban*" filminde dans gösterisi sahnesi [0:28:30]

Eğlence mekânından sarhoş çıktıkları için Faik arabayı kullanması için Şaban'a verir, fakat Şaban kullanmayı bilmiyordur. Şarlo çıktıkları esnada kullanmaz, fakat ilerleyen sahnelerde araba kullanmayı bilmeme gibi bir durum yoktur.



Resim 44: Şarlo'nun evden kovulduğu esnada kör kızla karşılaşma sahnesi [0:29:12]



Resim 45: Şaban'ın evden kovulduğu esnada kör kızla karşılaşma sahnesi [0:32:33]

Şarlo kör kızı her gördüğünde elini öperken, Türk kültüründe olmayan bu davranışı Şaban'da görmeyiz.



Resim 46: Şarlo'nun kör kızı eve bırakmak için arabaya geldikleri sahne [0:31:05]



Resim 47: Şaban'ın kör kızı eve bırakmak için arabaya geldikleri sahne [0:37:47]

Şarlo kör kızı, zenginin arabasıyla eve götürecekken, uşak saygı kurallarına göre ceketini düzelterek düz duruşa geçer, Şarlo ise çiçekleri teslim ettiği bu sahne de, Şaban'ın seyirciyi güldürmek amacıyla da olsa aşağılama olarak seyirciye yansıttığı, uşağa tokat attığını görürüz.



Resim 48: Şarlo'nun sigarayı alma sahnesi [0:35:57]



Resim 49: Şaban'ın sigarayı alma sahnesi [0:45:02]

Şarlo kör kızı evinin camından bakarken, onu gören adamın üstüne su dökülürken, kaçır. Şaban ise bu sahnede Türkiye'nin değer yargılarına göre karşılık bulur, sapık muamelesi görür. Adamsa arkasından "Bir de otomobili vardır" der. Çünkü "otomobil sahibi olmak, görgü sahibi olmaktır" anlayışıyla, tekrar Brecht'in değer yargısını görürüz. Aslında onlar sigaranın sonunu yakalayabilmek için sokakta bir adamın peşine düşebilecek yoksulu oynamaktadırlar.



Resim 50: Şarlo'nun düdüğü yuttuğu sahne [0:39:34]



Resim 51: Şaban'ın düdüğü yuttuğu sahne [0:49:59]

Şaban Faik'le, onun yokluğu için ikinci intihar teşebbüsünde karşılaşırken, Şarlo zenginin avrupa seyahati dönüşünde bir lokantadan çıkmasında karşılaşır. Sonrasında evde düzenlenen bir eğlence de Şaban'ın da Şarlo'nun da boğazına düdük kaçar.



Resim 52: "*Şehir Işıkları*" filminde opera sanatçısının görüldüğü sahne [0:39:57]



Resim 53: "*En Büyük Şaban*" filminde opera sanatçısının görüldüğü sahne [0:51:21]

Boğazlarına takılan düdük, aldıkları her nefeste ses çıkarınca, konuşmaya çalışsalar da çıkan ses yine düdük sesi olunca, Türkiye'de erkek operacı olmadığından Şaban'da kadın, Şarlo'da ise adam olan ses sanatçısını rahatsız etmiştir. Fakat Şaban'ın rahatsız ettiği ses sanatçısı Faik tarafından kovulurken, Şarlo ses sanatçısını rahatsız etmemek için, dışarı evin bahçesine çıkar.



Resim 54: Şarlo ile zengin adamın aynı yatakta uyandıkları sahne [0:42:24]



Resim 55: Şaban ile Faik'in aynı yatakta uyandıkları sahne [0:53:52]

Şarlo, kızı ziyarete gittiği bir günde ikinci kez cama tırmanarak içeriye baktığında, masada doktor malzemeleri dikkatini çeker ve içeriye dinler. Kızın ateşi olduğunu ve çok iyi bakılması gerektiğini duyar ve kıza yiyecek götürür. Bunun için çalışmalıdır. Şarlo sokak yollarını düzeltmek için amelelik yaparken, Şaban filminde inşaat ameleliği yapar. Yine bu da o dönemin İstanbul'una özgü bir olgudur.

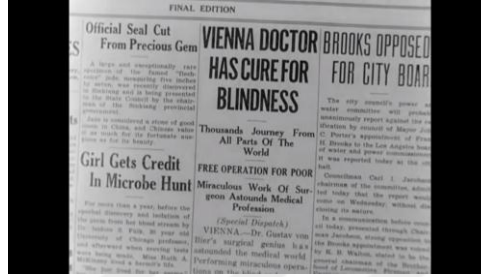


Resim 56: Şarlo'nun kör kıza yiyecek getirdiği sahne [0:51:16]



Resim 57: Şaban'ın kör kıza yiyecek getirdiği sahne [1:00:39]

Filmlerde o derece benzerlik vardır ki Kemal Sunal, oyuncu olarak güzel bir espriyle buna gönderme yapar. Şarlo bu sahnede kıza onun için ördek vurup getirdiğini söyler. Şaban ise, kuşkusuz prodüksiyonel imkânlardan dolayı kıza tavuk getirmiştir. "Sana ördek vurup getirdim" der, ancak elinde tavuk vardır. Elindeki tavuğa bakarak "bu bir tavuğa benziyor, galiba anası tavuktu" der ve güler.



Resim 58: Şarlo'nun kör kıza gazeteden ameliyat yazısını okuduğu sahne [0:51:38]



Resim 59: Şaban'ın kör kıza gazeteden ameliyat yazısını okuduğu sahne [1:00:58]

Yine bir başka farklılık da, Türkiye'nin sosyal haklarını göz önüne sermektedir. Şarlo'nun gazetesinde Viyana'dan gelen doktorun ameliyatı ücretsiz yapacağı yazarken, Şaban'ın gazetesinde bir milyon ücretle yapılacaktır. Bu yüzden Şarlo, hırsızlığı kızın birikmiş ev kirası için yaparken, Şaban hem ev kira borcu, hem de ameliyat için yapmaktadır.



Resim 60: Şarlo'nun kör kıza ev kirası borcunun yazısını okuduğu sahne [0:54:15]



Resim 61: Şaban'ın kör kıza ev kirası borcunun yazısını okuduğu sahne [1:04:18]

Eve gelen kira borcunu öğrenen babaanne ağlayınca, kör kız bunu fark eder. Fakat Şaban'da kör kız dâhil, seyirciye de yansıtılmaz babaannenin üzüntüsü.



Resim 62: Şarlo'nun boks maçına hazırlandığı sahne [0:56:46]



Resim 63: Şaban'ın boks maçına hazırlandığı sahne [1:06:56]

Her iki filmde de başladıkları yere geri dönerler. Film farklı olguyla oradan tekrar başlar. Şarlo işe geç kaldığı için, çalıştırılmayınca iş yerinin karşısında ki bahis yapılan boks dövüşüne katılır. Şaban filmin başında Balat'ta filme başladığı meyhanede yapılan horoz dövüşünde, Boğaz Köprüsünü ona satan üçkağıtçıyla karşılaşır ve üçkağıtçı Şaban'a para karşılığı kendisini istediği gibi dövebilecek teklifi sunar, bahisli boks dövüşüne götürür. Şaban onu dövcek, parayı da alacaktı, Şarlo ise kapıda karşılaştığı adamla yarı yarıya anlaşmalı dövüş için çıkacaktı sahaya. Fakat üçkağıtçı da, Şarlo'nun anlaştığı adam da polisler tarafından aranıldığı için kaçarlar. Şarlo kendini karşısına çıkacak olan rakibe güçsüz göstermek adına feminel hareketler sergilerken, Şaban karşısındaki rakibinin gönlüne gitme odaklı hareket etmektedir.



Resim 64: Şarlo'nun boks maçında ringe çıktığı sahne [1:03:23]



Resim 65: Şaban'ın boks maçında ringe çıktığı sahne [1:11:36]

Şehir Işıkları filminin çekildiği Amerika olmasından, çeşitli ırk ve dinden insan yaşadığı filme yansımış, maça çıkacak olan bir siyahi kendi inancına göre bir nal ve şanslı tavşan ayağını yüzünün çevresinde dolaştırır ve öper. Şarlo da müsaade ister ve şans getirmesi için tavşan bacağını boynuna sürer. Fakat adamın dövülerek geldiğini gördükten sonra buna da inancı kalmaz. Türkiye halkının birçok inanç ve batıl inancı olmasına rağmen, bu filmlere pek konu edilmez. Şaşıрма sözcüğü olarak "Allah Allah" dışında din bağlamında hiç bir kullanım yoktur. Özellikle Şaban filmlerinde alaylı bir şekilde karşımıza çıktığı görülür çoğu kez. Çok dinli bir ülke olduğumuz için, ayırım yapmama adına filmlerde din mevzuları olmadığı da düşünülebilir.



Resim 66: Şarlo'nun boks maçında olduğu sahne [1:04:21]



Resim 67: Şaban'ın boks maçında olduğu sahne [1:12:48]

Şehir Işıkları filminde karşı boksör içeri girerken bir seyirciye yumruk atar ve yere düşürür. En Büyük Şaban filminde böyle bir sahne olmadan, boksör sahaya çıkar. Şarlo'da Şaban'da maçı kaybeder.



Resim 68: Şarlo'nun hırsız durumuna düştüğü sahne [1:15:32]



Resim 69: Şaban'ın hırsız durumuna düştüğü sahne [1:24:10]

Şaban'da uşak sayısı birken, Şarlo'da ikinci sahnede uşak sayısı iki olmuştur. Bu sahnede Şarlo'da üç polis varken, Şaban'da yine bir polis vardır. Hırsızlar evdedir, Şehir Işıklarında hırsızların tabancası vardır ve zengin tekrar intihar teşebbüsünde bulunur.



Resim 70: Şarlo'nun kör kızla karşılaştığı son sahne [1:24:54]



Resim 71: Şaban'ın kör kızla karşılaştığı son sahne [1:34:33]

Her iki filmde Şaban da, Şarlo da filmin başladıkları yerde yakalanırlar. Şaban'ın hapisane yaşantısını koğuşunda görürken, Şarlo'da sadece takvim yaprakları ilerler. Hapisten çıktıklarında Şarlo'nun kıyafetleri daha çok yırtılmıştır. Kör kızın artık gözleri görür ve kendine dükkân açmıştır. Kahramanlarımızı ilk gördüklerinde gülerler, para teklif ederler. Fakat ellerine dokunduktan sonra kahramanlarımızı tanırlar.

Bazı yerlerde kamera açısı da birebirdir. Hatta dakikalara bakıldığında Şehir Işıkları filmine, En Büyük Şaban filminin seslendirilmesi yüklense, Şaban'ın sesini Şarlo'nun görüntüsünde almış oluruz. Youtube platformundaki "*Kemal Sunal - Charlie Chaplin (En Büyük Şaban - City Lights)*" isimli kanalda da mevcut olan videoda uyarlanmış böyle bir seslendirmenin de bire bir örtüştüğü görülmektedir. Son sahne, Şarlo'nun film görüntüsüne Şaban'ın sesinin yansıtılmış haliyle düzenlenmiştir ve seslerde hiç kaydırma olmadan, birebir alıntı olduğu buradaki uyarlamadan daha net anlaşılmaktadır.⁵

Kalan sahneler, En büyük Şaban filmi yerelleştirme ve prodüksiyonel kaygılarla yapılan ufak değişiklikler dışında, Şehir Işıkları filmiyle resimlerde de görüldüğü gibi neredeyse birebir aynıdır. Temel olarak iki filmde de sarhoş zenginimizin kendine

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=FK7LQprI5PM>

geldiğinde kafasındaki mesafeleri ve sınırları netleşir. Tüm insani duyguları bu mesafeler yüzünden kaybolur. Acı çeken, eğlenen, cömert bir insan olmaktan hızlıca uzaklaşır. Zaten Şaban da (Şarlo) onun çocuk yanının arkadaşıdır. Her sabah uyandığında onu karşılıksız sevecek bir arkadaşının olması ihtimali de zenginimiz için kaybolur. Çünkü onun dünyası serttir.

Bu iki filmle sanatın bize her zaman dönemi yansıttığını ve bize tarihe eşlik ettiğini açıkça görebiliriz. Her iki filmde de kendi çekildikleri döneme özgü görüntüler yansımış ve bize o dönemle ilgili bilgiler vermektedir. İki tiplere karşılaştırıldığında her iki güldürü tiplemesinin de ülkelerindeki ekonomik sıkıntıların devam etmesi, yoksulluk ve fakirlik unsurlarının artması, baskılar ve rejimler altında ezilen halkın sesini duyurmaya ihtiyaç duyması ve bu bağlamda ezilen bir sınıf ortaya çıkarak insanlar arasında sınıf farkları oluşmasıdır. Bu fark her iki karakterin kıyafetlerinde görülmektedir. İki karakterin kıyafetleri de ekonomik sıkıntıların darbe vurduğu alt sınıfın statüsünü yansıtmaktadır.

Filmde dikkati çeken en önemli unsurlardan biri de, kör kızın dışında kimsenin ne masum ne de tamamen kötü olmayışıdır. En sevimsiz görünen uşak bile Şaban'ın ikinci kovulma sahnesinde, Şaban'ı patronunun sarhoş olduğunda başka bir adam olduğu konusunda uarmaktadır. Ya da en saf görünen Şaban bile, başkasına yardım etmek amacıyla hırsızlık yapacaktır. Kör kızın bu karakterlerden farklı olmasının tek sebebi engelli olmasıdır. Genel bir değerlendirme yapıldığında, Brecht estetiğinden yola çıkılarak çekilen filmlerde masumlar sadece yaşlılar, çocuklar ve engelli bireylerdir.

3.3. "Bay Puntila ile Uşağı Matti" Eserinin İncelenmesi

Bu bölümde Bay Puntila ile Uşağı Matti eserinin oluşumunda ki aşamaları incelendikten sonra, eser içinde çıkan sınıf çatışmaları, sosyalist Brecht'in materyalist görüşüyle incelenecektir.

3.3.1. Bay Puntila ile Uşağı Matti (Herr Puntila und Sein Knecht Matti)

Eserde karşımıza çıkan kişiler: toprak ağası Puntila, Puntila'nın kızı Eva, Puntila'nın şoförü Matti, Eva'nın nişanlısı ataşe, Ataşe'nin teyzesi Bayan Klinkman, avukat, yargıç, başrahip ve karısı, garson, veteriner, Kurgelalı kadınlar (Telefoncu kız, sütçü kız,

eczacı, kaçakçı Emma), Irgat pazarında bir işçi, kızıl saçlı, çelimsiz, şişman adam, kızıl Surkkala ve dört çocuğu, aşçı Laina, hizmetçi Fina, orman işçileri.

Zengin bir toprak ağası olan Puntila alkol içtiğinde mülayim ve anlayışlı bir insan olurken, ayıldığında despot bir patron haline gelmektedir. Kendi çıkarları doğrultusunda kızı Eva'yı Ataşeyle evlendirmek için yargıçla birlikte çıktığı yolda, Tavasthus otelinde içmek için durakladıkları anda eser başlar. İki gün boyunca otelin önünde beklettikleri şoförü Matti bekletilmesine öfkelenir ve işten çıkmak üzere içeri girdiğinde, sarhoş ve kendiyile güzel konuşan, gayet anlayışlı bir Puntila ile karşılaşır, işten ayrılmasına müsaade etmeyen Puntila ile Ataşe'nin evine yola devam ederler. Artık Matti Puntila'nın sağ kolu olmuştur.

Statü olarak uygun, fakat sevmediği bir adamla evlenmek üzere olan Eva babasıyla birlikte gelen şoför Matti ile karşılaştıkları ilk anda mesafeli tavırlar sergiler. Fakat Matti'nin Ataşe'den kurtulması için yardım edebileceği teklifinden sonra Eva Matti'ye yakınlaşmaya başlar. Puntila ile karşılıklı çıkar ilişkisi içinde olan bu evlilik anlaşmasında Ataşe'nin ancak böyle oyunlarla vazgeçeceğini düşünen Eva, Matti ile türlü yakınlaşmalara girer. Kendi çıkarları doğrultusunda düşünceleri olan Ataşe, bu oyunları göz ardı eder ve evlenme kararından vazgeçmez.

Puntila'nın daha fazla içmesine müsaade etmeyen Eva, babasına istediği içkiyi vermediği için, Puntila içki bulmak üzere evden ayrılır. Karşılaştığı dört Kurgelalı kadınlara eczacı kızıdan aldığı perde halkalarını nişan halkası yaparak evlenme teklif eder ve kızının nişan gecesi için yapılacak kutlamaya, evine davet eder. Daveti kabul eden Kurgelalı kadınlar, geldiklerinde ayık olan Puntila tarafından kabul edilmez ve kovulurlar. Sonrasında tekrar sarhoş olan Puntila Ataşeyi de evden kovarak, kızını böyle birine vermeyeceğini savunur. Eva'da sarhoş olur ve herkesin için Matti'ye onun istediği gibi bir kadın olabileceğini söyleyerek evlenme teklif eder.

Kendi sınıfına ayak uyduramayacağını ve annesinin bile uygun görmeyeceğini düşünen Matti, Eva'nın bu evlilik isteğini uygun görmez ve onu ev kadınlığı testine sokarak fakir bir ailenin yaşam şartlarını kaldıramayacağını ona göstermek ister. Tüm konukların içinde yapılan bu test sırasında sarhoş Puntila'da Matti'ye destek olur ve kızının Matti ile evlenmesinde ısrarcı tavır takınır. Matti'nin testi Eva'nın kalçasına şaplak atmasıyla bitirmesi Eva'yı sinirlendirir ve ortamı terk etmesine neden olur.

Aynı gece içeri giren Avukat ve Yargıcın, Puntila'ya bir kızıl çalıştırdığı için Milliyetçi Militan Birlikleri'nin kendisine kızdıklarını ve artık ondan süt almayacaklarının haberini verirler. Milliyetçi Militan Birlikleri ile kızıl olan Surkkala yüzünden ortaklığının tehlikeye girmesine kızan Puntila, sarhoş olmasına rağmen onu kovar. Bu duruma akıl erdiremeyen Matti, bu işten çıkarılışı doğru bulmaz ve o da işten ayrılır, eserin sonunda çiftliği terk eder.

3.3.2. "Bay Puntila ile Uşağı Matti" Eserinin Oluşumu ve İncelenmesi

Bay Puntila ile Uşağı Matti, Bertolt Brecht'in 1940 yazında İkinci Dünya Savaşı yıllarında sürgün sırasında Finlandiya'da yazmış olduğu başlıca oyunlarından biridir. Danimarka işgalinden sonra Finli bir yazar olan Hella Wuolijoki'nin evine sığınmıştır. Brecht, bu Finli yazarın eserinin modeline dayanarak 1940'ta halk oyununa çevirmiştir. İlk versiyonu Wuolijoki tarafından Fince'ye çevrilmiş ve 1946'da "Der Gutsherr Iso-Heikkilä und sein Knecht Kalle " adı altında yayınlanmıştır.

Brecht'in bu oyunu ilk olarak 5 Haziran 1948 yılında Zürih'de, 12 Kasım 1949'da Brecht'in kendi kumpanyası olan *Berliner Ensemble*'da, Brecht ve Erich Engel yönetiminde oynanmıştır.

Hella Wuolijoki'nin 1930 yılların başında yazmış olduğu, tiyatro ve filme uyarlanmış olan eseri "Die Sägemehlprinzessin" adındadır. Onun tiyatro oyununda, Kurgela'ya doğumgününe giden Puntila, Tavasthus Parkotelinde bir gençle tanışır ve onu kendi özel şoförü yapar. Fakat gerçek şudur ki; özel şoför Kalle Aaltonen adının arkasına saklanan zengin Yargıç Dr.Vuorinen'dir. Eserinde ise şoför bir mühendistir. Kurgela'nın ileri gelenlerinden olan kendini beğenmiş bir ataşe Eva'ya ilgi duymaktadır, Fakat Şoför ona karşı kazanır ve Eva aslında doktor ünvanı almış bir yargıç olan Kalle'yi tercih eder, onunla nişanlanır (Brecht, 1987: 22-23)⁶. Hâlbuki Brecht'in oyununda aynı veya benzer karakterler bulunsa da, sosyal sınıfları aynı olan iki insanın mutlu evliliği ile biten geleneksel olay örgüsü ortadan kalkar, farklı ve yeni toplumsal duruşlar ortaya konur.

⁶ Brecht, Bertolt (1987). "*Brechts Puntila*", başlıklı eserdeki ilgili kısımlar çalışma çerçevesinde Almandan Türkçeye çevirisi tarafımda yapılmıştır.

Diyaloglar Brecht'in aksine daha detaylı yazılmıştır. Brecht bir prolog ve bir epilog ekleyerek "usta" ile "uşak" arasındaki zıtlığı oluşturmaya ve konuyu kendi şiirine ve komedilerine döndürmeye çalışmıştır. Fakat bunun yanı sıra yazarın Fin doğasını, manzarasını ve tarihini anlatan yazılarının aynı kalmasını sağlamıştır.

Bunu eserden bir kaç örnekle şu şekilde gösterebiliriz:

Kurgela: *"Finlandiya'daki yer adlarını Brecht, Wuolijoki'nin malzemesinden almıştır. Aslı Kurkela olan yazılış, metinde "Kurgela" olarak değişmiştir"* (Brecht, 2000: 278).

Milliyetçi Militan Birlikleri: *"Bu "beyaz" muhafızlar, Fin sağcılarının 1918/19 İç Savaşında oluşturduğu yan askeri örgütlerdir, 1939/40'da SSCB'ne karşı verilen kış savaşından itibaren ek bir önem kazanmışlardır"* (Brecht, 2000: 279).

"İçki bulamazsın... kanunen yasaktır: Finlandiya'da içki satışını yasaklayıcı sert yasalar vardı" (Brecht, 2000: 279).

Kızıl diye yakalattım mı: *"1. Dünya Savaşı sonrası 1918/19'da "kızılar"la "beyaz"lar arasında çıkan Fin İç Savaşına gönderme"* (Brecht, 2000: 279).

Yıkıl karşımdan, karı!: *"1 Matta Incili, 4,10'daki "Yıkıl karşımdan, şeytan!" deyişine gönderme"* (Brecht, 2000: 279).

"Edebiyat bir anlamda bir milletin günlüğüdür. Onun geçmişinin, şimdisinin ve geleceğinin hikâyesini anlatır" (Sağlık, 2004: 183).

Elbette tarihsel koşullar sanatçının iç dünyasını etkiler. Fakat ürettiği eserin özgünlüğü de yine sanatçının kendisine düşer (Kula, 2014: 419-420).

Brecht'in tiyatrosunda öykü anlatımında toplumsal gerçekleri çok net görebiliriz. Brecht tüm varolan gerçekleri yabancılaştırmış ve eski mitler nasıl tarihsel geçmişin özünü veriyorduysa, onun yapıtları da yaşanan tarihsel zamanın özünü verme çabasını (Fischer, 1995: 98) göstermektedir.

Brecht, tutarlı bir hikâye gelişiminde olmayan ve asıl ilginin başlı başına episodlarda bulunduğu eski halk epiğini, ağılık sistemiyle yeniden canlandırdı. Bu eserde Matti'nin ismi Kalle'dir. Hans Peter Neureuter Suhrkamp tarafından yayınlanan "Brechts Puntila"

kitabında, bu eserin birçok değişimden ve düzeltmelerden geçtiğini görmekteyiz (Brecht, 1987: 20-89). Orjinal Puntila, Finlandiya'nın sosyal yaşantısını barındıran ulusalcı bir yazımdı, Brecht'se bunu hem Çinde, Amerikada ya da her yerde gösterilebilecek daha uluslararası bir oyun haline çevirdi. O oyunda şoför bir alt sınıf çalışan değil, bir mühendistir, ama bir yandan da ekmeğini kazanmaya çalışan bir şoför. Sonuç olarak yazarın politik inançları şu şekilde karşımıza çıkar: Brecht uluslararası bir komünisttir, fakat Bayan Wuolijoki komünistlerle çalışan bir halk partisinin sol yanıdır. Bayan Wuolijoki'ye göre, Marksizm devrim ve alt sınıfın diktatörlüğünden değil, evrimden sonuç alır (Brecht, 1987: 109).

Tam da bu nedenden dolayı, Brecht kendi politik düşüncesini eserine yansıtmaktadır. Eserin incelenmesini yaptığım bölümde de göreceğiz. Kesting (1985: 95) bu eser için şunları dile getirmektedir:

"Brecht'in kendisinin de yazdığı gibi bir oyun, epik biçimi eski halk söylencelerinin serüven ve muzipliklerinden almış bir halk oyunudur. (Volksstück) oyun, sürüp giden belli bir öyküden çok, sahnelerin oynak eklemelerle bağlandığı baladesk bir dizgi niteliğindedir. Brecht'in Berlin'de bu oyun oynanırken oyunun içeriği sahna sahna bir balad biçimindeki Puntila şarkısı içinde verebilmiş olması da baladesk niteliğin sonucudur. << Halk oyunu üstüne notlar yazısındaki irdelemelerinde görüyoruz ki, Brecht, eski halk söylencelerine dayanarak, ilkel değil ama temiz yürekli (Primitif değil naif), özentili değil ama şiirli (romantik değil poetik) bir gerçekçi tiyatroya yaklaşan tiyatro gereksinmesini karşılamak üzere baladesk üslupta yeni bir halk oyununu başarmak istiyordu. Bunun içinde halk söylencelerinin tarihsel dediğimiz biçimiyle (Historienform) bağlantılı olarak, yazınsal revü türü üstüne yapılan çağdaş deneylere başvurdu. Bu oyunda da kahramanın birliği dışında, öteki birlik durumları zayıftır. Siyasal içerik ağır değildir, güldürü öğeleri çokluktur. Çiftlik sahibi Puntila Ağa'yla uşağı Matti, çeşit çeşit konumlar içinde gösterilirler. Ön oyunda söylendiği gibi, Puntila yalnızca tıkanan ve hiç bir şeye yaramayan bir eski zaman hayvanıdır. Chaplin'in Citylights'ında ki milyoner gibi, yalnızca içtiği zamanlar biraz insanlaşır, ayıkkense yaban ve zorbadır. Oyun gerçi Ağa- Hizmetkar (Efendi-Uşak) ilişkisini gösterir ama bunu genel bir durumdan çok, özel durumlar içinde verir ve şiirli güldürü sahnelerine bolca yer açar."

"Yapma" yerine "olma"yı, değişebilen toplumsal gerçek yerine "mit"i seçen, çoğu zaman toplumsal bir kaynaşmadan korkulduğu için bu yola başvuran burjuva tiyatrosu yapmanın "devrimsel", olmanın "dural" hiç değişmeden hep aynı kalan olduğunu bilir. Oysa Brecht "her şey böyle olduğu için, böyle kalmayacaktır" der ve bu gerçeği yadsımak için kendi tiyatrosunu ideolojik bir söylemle kurar (Fischer, 1995: 95-96).

Sahnedeki karakterler çağlara göre farklılık gösteren, toplumsal itici güçler arasında hareket ettirildiğinde, izleyicinin onlarla özdeşleştirmesi zor olacaktır. Bu şekilde olduğunda izleyici: "ben de böyle davranırdım", diye bir duyguya kapılmamış olur, kapılsa dahi şöyle diyebilir: "ben de bu koşullar altında yaşasaydım". Kendi dönemine ait oyunlar, tarihsel oyunlar gibi oynandığı takdirde, izleyici kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilmekte ve böylelikle bir eleştirinin başlangıcı olabilmektedir (Bkz. Brecht, 1993: 61).

3.3.3. Brecht'in "Bay Puntila ile Uşağı Matti" İsimli Eserinin İdeolojik Yönü

Eserde sunulan kapitalist düşünce, farklı sınıf içindeki insan karakterleriyle sunulmuştur. Halkını sömüren bir ağılık sistemi ile yaşanan dönemlerden bir alıntı içerir. Eserde en büyük kapitalist toprak ağası olarak Puntila örnek verilmiştir. Eva ise zengin bir toprak ağasının kızı olarak yer almıştır. Bu karakterlerin maddi olarak iyi konumda olmaları, çevre efradının da iyi konumdaki insanların olduğuyla betimlenmiştir. Puntila'nın kızını evlendirmek istediği Ataşe, Papaz, Yargıç, Avukat gibi üst seviyede çalışan kişiler örnek gösterilir.

Puntila marksist bir şekilde merkezdeki kişi olmuştur. Brecht eserinde komünist bir mesaj taşımak istemiştir. Oyunun önsözünün ilk satırında sınıf mücadelesini yansıttığı ve içinde ki dramatik döngüyü de ifade ederek şiirsel bir başlangıç seçmiştir:

Saygıdeğer seyirciler, yaşamak çok güç

Ama gene de ışımada günümüz.

Güçlükleri yenmemiş olanlar vardır diye

Bir güldürü oynayalım dedik gülsünler diye.

Saygıdeğer seyirciler, şakayı da n'olur

İlaç tartısıyla tartmayalım,

Patates tartar gibi bolca, kantara vuralım zaman zaman

Biraz da baltayı kullanalım.

Çünkü bu oyunda göreceğiniz

Bilinen, ama nesli tükenmiş biri.

Estatium Possessor⁷, yani türkçesi Köy Ağası!
Obur mu obur, üstelik de işe yaramaz.
Kalmışsa yeryüzünde böyleleri
Kemiriyordur toprağı köyleri.
Güzel bir ülkede görünecek bu adam
Sağa sola saldırarak utanmadan.
Oyunumuzda gösteremezsek gereğince
Anlarsınız öykülerimizde yeterince:
Güyüm sesleri Fin ormanlarında
Gecesiz yaz ayları ılık sulara.
Toz pembe köyler horozla kalkar
Derken yükselir kara duman çatılardan.
Bütün bunlar, umarız vardır oyunumuzda
Şimdi göreceğiniz Puntila ile Uşağında (Brecht, 1964: 9-10).

Ana olay örgüsü bir episod şeklindedir. Brecht kendi politik görüşünü, eserin ilk başlangıcından son bölümüne kadar belli etmektedir. Kendi kendisiyle ve Matti ile yaptığı ilk tartışma, kızının evliliği ve bu evlilikten kazancı veya kaybedecekleridir. Eva'nın kendi sınıfından biriyle evlenmesi şarttır, bu sınıflar arasında kalabilmenin bir olgusudur. Puntila'nın, Ataşe'nin saygınlığına, Ataşe'nin de Puntila'nın parasına ihtiyacı vardır. Bu evliliğin aslında bencilce bir pazarlık olduğu açıkça ortaya konmaktadır. Ataşe için Puntila'nın sermayesi büyük bir şansken, Ataşe'nin konumu da Puntila için bir şanstır.

Eserde bürokratik sınıfları temsil eden, ateşe, yargıç ve başrahip, bürokrasinin mensupları olarak eserde diğer karakterler gibi değişmekte olan ekonomi çarklarına uyum sağlama çabasındadırlar.

Marx, sorun olarak devrimin kendisine yabancı bir şeyden, kapitalizmden, hiçbir ahlaki

⁷ Estatium possessor: "Toprak ağası" kavramının bir çeşit Latince çevirisi. Aslında çoğul nm-nın halindeki "estatium"un hiçbir Latince sözcükle bağlantısı yok İngilizce "estate" (büyük toprak) sözcüğünün "estatis" biçiminde Latinceleştirildiği düşünülebilir. Almanca (günlük konuşma) kavramları yarım Latince bir deyim - lemenin kullanılışı, biyolojide bitki ve hayvanların bilimsel adlandırılma pratiğine uymaktadır. (Brecht, 2000: 277)

boyuta gereksinim duymaksızın ortaya çıkışını ele almışsa, Brecht de bu sorunu insani boyuta aktarmıştır. Devrimciyi, kötü ve bencil bir tipten, hiçbir ahlaki dönüşüm olmaksızın, kendiliğinden ortaya çıkarmak ister (Benjamin, 2000: 12).

Kapitalist düşünce ön plandadır, bunu eserde en bariz şekilde gördüğümüz beşinci sahnede, Matti'ye kendinin verdiği cüzdanını, Matti'nin ceketinin cebinde yakaladığında, aslında onu şikâyet ederek hapse attırabileceğini tartışırken, o anda tam iş vaktinin olması ve iş gücüne ihtiyaç duyduğu bir zaman dilimi olması sebebiyle, yapmayacağının altını çizerken, kendi ödemiş olduğu vergilerle onun kodeste süreceği rahatlığa mücadele etmeyeceğini dile getirdiği bölümdür. Sömüren bir ağa olarak, hırsızlık suçunu dahi göz ardı ederek, hasat vakti olma sebebiyle işçisini şikâyet etmemesi, aksine çalıştırmaya devam ettirmesiyle göz önüne sunulur:

Puntila: İşte yakaladım seni küçükbey. (Para cüzdanını gösterir.) Ne buyrulur? Sezinlemiştim, görür görmez anlamıştım senin kodes bülbülü olduğunu. Bu benim para cüzdanım, değil mi?

Matti: Evet efendim.

Puntila: Şimdi yandın işte, en azından on yıl yatarsın, bir telefonum yeter.

Matti: Evet efendim.

Puntila: Ama yağma yok, yan gel otur, keyif çat kodeste, karnını bizler vergiyi ödeyenler doyursun, değil mi? İşine gelirdi elbet, tam hasat vakti! Traktörümü kim işletecek? Ama yazacağım iş kâğıdına, bunu da yazacağım, anlaşıldı mı? (Brecht, 1964: 88).

Halkını sömüren ağılık sistemini eleştirmektedir. Bu eleştirilerinden toplumun her kesimi nasibini alır. Sosyal eleştiriyi güldürü formatına sokmuştur. Var olan koşullar altında farklı sınıflara mensup insanların, ezen-ezilen ilişkisi kalıbı dışında bir arada yaşayıp yaşayamayacağı tartışması sorgulanmaktadır. Bu tartışmayı Puntila-Matti, Matti-Eva ve Kurgelalı Kadınlar arasında ki ilişkilerle göstermektedir. Eva-Matti ilişkisi sınıf farklılıklarına dikkat çekerken, bir yandan da eser içindeki çizgilerini belirleyen kadınlık ve erkeklik rolleridir.

Puntila'nın despot ve duygusallığı arasındaki mücadeleyi gördüğümüz bu eserde, despot kişiliğin Puntila ayık olduğunda; duygusal ve nazik olan yönün ise Puntila sarhoş

olduğunda ortaya çıktığı görülür. Ayık olan Puntila tamamen kendi çıkarlarını gözeterek hareket eder, sadece sarhoşken sevgi, arkadaşlık, memnuniyet gibi elle tutulmayan ve materyal olmayan değerlerin temsil edildiği diğer kişiliğinin farkındadır. Puntila davranış ve tutumundaki farklılığa rağmen, temelde kapitalist ve toprak sahibi olan sosyal pozisyonuyla, tek bir insan olarak görülür ve içkili halde dahi bunun inkârına gitsede, sömürücü yanının her zaman var olduğu görülür.

Puntila ayıkken çalışanlarından olabildiğince çok şey almak için onlara vahşice davranan "sömürücü patron" rolüne tam uyar. Bu iki yönü "insan olması ve kendi sınıfını temsil etmesi" birbiriyle sürekli bir çatışma halindedir, iki yön de birbirini yabancılaştırır, bir yandan da insan doğası ve ekonomik gereklilik arasındaki çatışmayı tasvir eder.

Ekonomik statüleri eskisi kadar sağlam olmasa da sahip oldukları ilişki ağları, sıfatlar ve kendi zümrelerine ait "ahlak" ve "kültürleriyle" yükselmekte olan sermaye sahipleriyle eş statüde kalmaya çalışmaktadırlar. Yargıç karakteri de Puntila'nın yanında durur, yerini korumak için Puntila'nın sarhoş haliyle ettiği hakaretlere aldırış etmez. Milliyetçi militan birlikleri⁸ ile Puntila'nın arasında çıkabilecek sorunu engellemek için Başrahip ve Yargıç yine bu ilişki ağlarıyla Puntila'yı uyarırlar.

Puntila'yı kendi ilişki ağlarıyla bu durumdan kurtacaklarını söylemeleri, onlara karşı minnettarlık hissetmiştir. Başrahip için de aynı şey geçerlidir, bu burjuvazi ilişkisinin içinde kendi değer yargısına göre ekonomik ilişkinin içinde yer alırlar. Güç göstergesi savaşının içinde olan bu karakterler, kendilerini pazarlamak durumundadırlar.

Brecht'in birçok eserinde gördüğümüz gibi, Puntila'da da dini açıdan esintiler yakalarız. Bir Başrahip figürünü koyma nedenini eserde yaşadığımız despot ağanın bir din adamıyla ilişkilendirmektedir. Eserde zengin toprak sahibini, büyüklüğü ve otoriteyi temsil eden dini, tarihi ve edebi olgularla bir tutan birçok gönderme mevcuttur.

Mesela şoföründen Puntila'nın hakkını Puntila'ya vermesini ister (Bkz. Brecht, 1964: 20). Matta İncili 21, 22'ye göndermedir: *"Kayzerin olanı Kayzere, Tanrının olanı Tanrıya verin!"* (Brecht, 2000: 278).

⁸ Bu "beyaz" muhafızlar, Fin sağcılarının 1918/19 İç Savaşında oluşturduğu yan askeri örgütlerdir, 1939/40'da SSCB'ne karşı verilen kış savaşından itibaren ek bir önem kazanmışlardır. (Brecht,2000:279)

Puntila Ağa kendisini iki gün kapıda beklettiğinde buna çok sinirlenen Matti'nin niyeti gerçekten işten çıkmaktır. İki gün kapıda köle gibi bekletilmenin tahammül edilecek bir yanı yoktur çünkü. Ancak Puntila sarhoş haliyle despot bir çiftlik ağası gibi değil, aksine Matti'ye oldukça iyi davranan ve ondan dostluğunu isteyen birisidir.

Ataşe ve Puntila arasında ki çıkar ilişkisinde yapılan anlaşma açık bir şekilde eserde görülmektedir. Puntila sermayesini değerlendirmesini sağlayacak olan ilişki ağlarının kapısını açması için Ataşe'nin mevkisini, Ataşe ise borçlarını ödeyebilmek için Puntila'nın parasını kullanacaktır. Bu o kadar bariz bellidir ki; Ataşe'nin Eva'dan vaz geçmesini sağlamak için Matti ve Eva saunaya birlikte girerler ve sesli şekilde gülmeye ve tahrik içeren konuşmalar yapmaya başlarlar. Puntila bu durum karşısında çok sinirlense de, Ataşe nişanlanacağı Eva'yı saunadan Mattiyle çıkarken gördüğünde bile ses çıkarmamıştır.

"Ataşe: Bak Puntila, dediği gibi 66 oynadıysa, mesele yok, yanılmışız. Hiç unutmam, Prenses Bibesko, bakarada öylesine heyecanlanmıştı ki inci gerdanlığını koparmıştı. Beyaz güller getirdim sana Eva. (Verir çiçekleri.) Gel Puntila, biraz bilardo oynyalım. (Puntila'yı kolundan çekerek götürmek ister)
(Brecht, 1964: 88).

Eva ve Matti, Ataşe'nin borçlarından dolayı böyle bir olayı sorun etmeyeceğini, olayı planlama aşamasında zaten öngörüyorlardı.

Matti: Madem çok borcu var, hiç değilse saunadan birlikte çıktığımızı görsün, yoksa her şeyin nedenini bulur, hoş görür. Sizi öperken görse, güzelliğinize dayanamayıp zorla öptüğümü sanır. Bu böyle sürüp gider (Brecht, 1964: 77-78).

Puntila sarhoş halinde "iyi" bir insanken dahi, birinci sahnede kızını Ataşe'ye vermemenin değil, ormanını nasıl kurtaracağının derdindedir ve Matti'den akıl vermesi için dert yanmaktadır. Mevzu ormanı satmakla kendini Ataşe'nin teyzesi Bayan Klickman'a pazarlama tartışmasıdır.

"Puntila: Bence iki yol var: "Ya kendimi satarım, ya da ormanlardan birini ne dersin?"

Matti: Ormanım varken satmam kendimi.

Puntila: Yani, ormanı mı satayım? Kardeş.. hayal kırıklığına uğrattın beni"
(Brecht, 1964: 22).

Puntila sarhoş olduğu zamanlarda da kapitalist bir çiftlik patronudur. İster sarhoş ister ayık olsun iktidar olan kişidir. Kendini iyi bir insan olarak gördüğü ilk sahnede bile Matti ve garsonu sömürüyordur. Sarhoş olduğunda kendi hazları için çevresindekileri kullanan biri olmaktan öteye gidememiştir. Irgat pazarında dahi, insanlıktan söz ederken, ırgatlarla çalışma sözleşmesi yapmaktan kaçınır ve sömürücü bir tarafı yine de ortaya çıkarmaktadır.

Örneğin birinci bölümde her iki konuşmasında da sarhoşken, kendini iyi gördüğü bir anda *"Yufka yürekliğimdir, böyle olduğum için de sevinç duyarım. Yolda ki bir böceği kaldırmış ormana taşımıştım, ezilmesin diye, bu kadarı fazla değil mi? Hiç unutmam bir çöp uzatmış, üstüne tımanmasını beklemiştim. Sen de iyi kalplisin, görür görmez anladım. Ben, ben diyenlerden tiksiniyim. Sopadan geçirmeli öylelerini. Nice çiftlik sahibi bilirimi ırgatlarının lokmasını sayar. Bana kalsa, hergün bonfile yediririm adamlarıma. Onlar da insan, onların ki de can, onlar da benim gibi iyi yemek ister.. yesinler be!"* (Brecht, 1964: 16) derken, bir diğer taraftansa kapitalizmin ona verdiği güç ile başka bir kişilik boyutunu da sergilemektedir ve *"Senin içkiye dayanıksızlığın kadar, dayanıksız olsa tarlada işçim, kovardım hemen. Ulan köpek derdim, işini hafife almayı gösteririm sana!"* der (Brecht, 1964: 12).

Brecht Puntila'yı kötülüğünün farkında olan, fakat böyle yaşamayı istemeyen biri olarak sunarken, aslında kapitalizmin getirdiği farklılıkları fark etmemizi sağlamaktadır. Her iki Puntila'da iki tarafı göstermektedir.

Puntila varlıklı yaşamından bezginlikle söz ederken, yoksul yaşamak istediğine dair görüşleri olduğunu anlatıyor. Kendisini parasız ve yoksul yaşamak istediğini ifade ederken, o hayatı hiç bilmiyor olduğunu görürüz. Yoksulken dahi arabası olduğunu hayal ederken, sadece az yakıt tüketmeyi hayal etmesi onun için yoksulluk ifadesidir. Fakat konuşma, bir yerde çalışma konusuna geldiğinde, yine bunu Matti üzerinden kurguluyor ve bu görevi ona bırakıyor:

"Her şeyimi yitiriyorum. Of hiç bir şeyim olmasın isterdim, ne iyi olurdu. Para boktan şey, bilmiş ol. En büyük dileğim, meteliksiz olmak. Şu canım Fin ülkesinde yaya giderdik seninle.. ya da iki kişilik, az benzin yakan bir

arabamız olsaydı.. benzini ödünç alırdık.. yorulunca, buna benzer bir yere girer iki kadeh atardık.. odun yarar öderdik içki parasını; sana vız gelir, hiç gibi yaparsın sen" (Brecht, 1964: 24).

"Puntila'nın sarhoşluğunun nefes kesen değişiminin altında kapitalizmin iki yüzü gösterilmektedir. 'İnsanlık vahşeti ve vahşetli insanlık'. Bu anlamda Brecht'in teorisi "yabancılaştırma" kavramıyla, yapmacık bir yaşantı merkezinde oluyor. Biçimsel bir ilke değil, bir insan tasarımı ögesi oluyor. Puntila yabancılaşıyor, kendi toplumsal şartları içinde kendi maskesini kendi çıkarıyor" (Brecht, 1987: 178).

Ayılmak onun için bir hastalıktır. Göz önüne serilen kapitalist yaşam tarzına ayak uydurmak, hastalıklı bir davranış gibi sunulmaktadır.

Puntila: Şaka değil ha! En az üç ayda bir tutar. Yatağında gözümü açarım, bir de ne göreyim, ayılmışım. Ne dersin buna?

Matti: Bu ayılma nöbetleri hiç akasamaz mı?

Puntila: Aksamaz. Anlatayım: Çoğu zaman şimdi ki gibi normal bir adamım. İsteddiğini bilen, akli başında bir adam. Sonra o hal gelir. Önce gözlerimde bir ayarsızlık başlar. İki çatal yerine (Masadan bir çatal alır.) tek çatal görürüm.

Matti: (Korkmuştur.) Yarı kör sayılırsınız öyleyse?

Puntila: Evet, olup bitenlerin yarısını görebilirim. Daha kötüsü var: bu saçma ayıklık nöbetlerim tuttu mu, bir hayvan gibi de alçalırım. Kendimi tutamam artık; neler yaparım bir bilsen kardeş? İnanmazsın, kimse inanmaz. İsteddiğin kadar iyi yürekli ol, hastalığımı kabul et, gene inanmazsın. (Korkulu bir sesle) Tepeden tırnağa aklıbaşında biri oluveririm. Aklıbaşında ne demektir bilir misin kardeş? Aklıbaşında öyle bir adamdır ki, her şey beklenir ondan! Çocuğunun iyiliğini düşünmeyen, dostluğa değer vermeyen, kendi ölüsünü bile çiğneyen biri demektir. Neden mi? Aklıbaşındacılık gereği imiş bu! Hukukcular öyle dedi.

Matti: Peki ne yaparsınız bu nöbetlere karşı?

Puntila: Ah kardeş, ne mi yapıyorum? Elimden gelen herşeyi, bir insanın yapabileceği her şeyi. (Kadehini kavrır.) İşte, tek ilacı. Çocukların içtiği gibi bir

kaşıkla içmiyorum, gözümü kırpmadan dikiveriyorum şişeyi. Bu saçma ayıklık nöbetine tutulmayayım diye savaşıyorum, erkekçe. Ama neye yarar? Gene de alt ediyor beni. İşte sana yaptığım saygısızlık! Senin gibi bir insana yapılır mı bu? (Brecht, 1964: 17-18).

Puntila bunu "aklıbaşındacılık" olarak tabir eder ve ayak uydurmak zorunda kaldığı düzen aslında hiç de onun istediği şey değildir. Hatta kızını nişanladıktan sonra bu boyunduruktan kurtulmak istemektedir. Sürekli içme sebebinin ise bu hastalığa yakalanmamak için olduğunu, içkinin kendisinin ilacı olduğunu söylemektedir:

Puntila'ya kalsa, sizlerle o da girer işe, devirir ağaçları, sürer traktörü, taşı topraktan ayırır! Bırakırlar mı? Ne gezer! Bir boyunduruk geçirmişler, sürtmekten yara oldu boynum. Ne o, yakışık almazmış, Peder Bey tarlada çalışmaz, kızlara sataşmaz, işçilerle oturup kahve içemezmiş! Yetti artık... O olmaz, bu olmaz, canıma tak dedi! İşte, Kurgela'ya gidiyorum şimdi. Kızımı Ataşe'yle nişanladıktan sonra kurtulacağım boyunduruktan, yemeğe ceketsiz de otururum, ceketli de (Brecht, 1964: 21).

Burada saymış olduğu kapitalizm düzenlemelerini, sarhoşken görmeyiz. Puntila sarhoşken Matti ve hizmetçi Laina da üst sınıf insanların bulunduğu Puntila'nın masasında oturabilir, hatta Başrahip'in eşi bir hizmetçiden yemek tarifi alabilir. Kapitalizmin başlıca unsuru olan "para" sözü etmek dahi onun için aşağılık bir şeydir (Bkz. Brecht, 1964: 22-142).

Eserde Eva babasını gördüğünde hemen tanıyacağını belirttiği sözleriyle gayet iyi anlaşılır ki, aslında işçilerini dahi tırpanla kovalayan despot bir ağıdır.

Eva: "Bir iyiliği varsa, yüz kişinin içinden tanır çıkarırım babamı; ondan söz edildiğini hemen anlarım. İşçileri tırpanla biri mi kovalamış, babamdır; bir dul kadına otomobil mi armağan edilmiş, babam etmiştir." (Brecht, 1964: 25-26).

İyi ve dürüst bir karakter olarak karşımıza çıkan Matti, çalışma pozisyonunun ona verdiği ayrıcalığa rağmen işçi sınıfının tarafında yer alır ve herkesi Puntila'nın bu ikiyüzlülüğünden korumaya çalışır. Puntila'ya işçi alırken kontrat yaptırmak konusunda ısrar ettiğinde ve daha alaylı bir tavırla "Puntila'nın Nişanlılar Birliği" önerisinde

bulunurken bile, Matti'nin yine Brechtien temanın bir çeşitlemesi durumunda olduğu görülmektedir.

Eserin ikinci bölümünde gergin bir bekleyişte olan Eva'nın Ataşe ile karşılaşması ve ardından aralarında geçen diyalog, Eva için Ataşe'nin hayalindeki erkek imgesi ile örtüşmediğini gösterir.

Ataşe: Enfin! Burası Puntila değil; skandalden de hoşlanmam. Pek aklım ermez sayılara, Kanvas'a kaç litre süt sattığımızı bilmem evet-süt içmem zaten- ama önsezim vardır: Skandal mı çıkacak hemen anlarım. Londra'da ki Fransız Ataşesi, sekiz konyak içtikten sonra, masanın öbür ucunda oturan düşes Catruple'ye <<orospu>> diye bağırınca, hemen anlamış, bir skandal olacak, demiştim... Haklı da çıkmıştım. A, geliyorlar işte. Ben çok yorgunum, yanlarına çıkmazsam beni hoş görürsün, değil mi? (Karşılık beklemeden çekilir.) (Brecht, 1964: 26).

Ataşe, bürokrasinin getirdiği kalıplarından çıkmayan ve bu doğrultuda açık bir şekilde konuşmayan, şakalaşmayan ya da şakalarında kendi sınırları olan biridir. Bu noktada Eva'nın aklında Ataşe ile ilgili soru işaretleri oluşurken, Matti tam da bu boşlukları dolduran özellikleriyle Eva'nın karşısına çıkar. Matti dertlerini anlatıp konuşabildiği bir insandır. Ancak temelde sınıfsal çelişkiyi de barındıran bir eksiklik vardır. Matti alt sınıftan bir şofördür. Her ne kadar Matti cinsel arzuların sınıf çelişkisi gibi kavramları dinlemeyeceğini belirtmek için, birahane işleten birisinin kızının Matti'yi banyosuna çağırıldığını anlatsa dahi, aralarında bir ilişki olamayacağının farkındadır.

Matti: Ataşe için, erkek değil, dedi, onu mu? Kim erkektir, kim değildir, görüşler değişir bu konuda. Bira çeken bir kadının yanında çalışmıştım, bir kızı vardı, banyoya çağırmıştı beni, çok utangaçtı. <<Bana bir havlu getir>> demişti, banyoya girince de <<Bütün erkeklerin gözü bende>> Ama benim karşımda çırpıçiplak durmaktan çekinmediydi (Brecht, 1964: 33).

Bu şartlar altında ilişkileri gelişmeye başlayan Eva ve Matti ise kendi sınıfsal bakış açıları ile eserin sonuna dek bu tartışmaya dair yorumlar yapıp, hatta olayların gidişatına müdahale etmeye çalışırlar.

Brecht'in eserlerinde merkezi ya da başlatıcısı gibi davranan bir karakter bulunur. Bu eserde bu başlangıcı yapan kişi Eva'dır. Eser Eva'nın hikâyesiyle başlamıştır ve

neredeyse sonuna kadar tartışılmaktadır. Bu haliyle öykünün ilerlemesi açısından yapısal olarak da önemli bir noktada durmaktadır. Oyuna ismini veren iki karakter sahnelerin çoğuna sahip olsalar da, olay örgüsünün ilerlemesinde aktif olan ve döngüsünü her zaman değiştiren Eva karakteridir. Matti Ataşe'nin ondan uzaklaşması için öneriler dahi sunduğunda, bu fikirlerin hiçbirinin Eva'nın aktif ilgisi olmaksızın gerçekleşmeyeceği kesindir. Toplumsal normları değiştirerek bir şeyler kazanma beklentisi olan karakter Eva'dır.

Matti: Diyelim ki: Bay Puntila'nın sarhoşken beni size almak istemesinden, bu tatlı sözlerden umutlandım. Kabalığım, hoyratlığım da sizin hoşunuza gitti, Tarzan'a benzettiniz beni, Ataşe üstümüze geldi ve <<Bu kız bana göre değil>> dedi, <<Bir şoförle fingiriyor>>?

Eva: Böyle birşey isteyemem sizden.

Matti:Niçin? Araba temizlemek gibi bu da ödevlerimden sayılabilir. Çok çok onbeş dakkamı alır. Ama sıkı fıkı olduğumuzu görmesi lazım.

Eva: Nasıl gösterebiliriz?

Matti: Yanımıza geldiğinde, küçük adınızla konuşurum sizinle.

Eva: Nasıl?

Matti: <<Eva! Bluzunun arka düğmesi açılmış.>>

Eva: (Elini ensesine götürür.) Yo açılmamış, ha sahi, oyun! Pek aldırılmaz, vız gelir bu ona, öylesine borcu var ki!

Matti: Öyleyse mendilimi çıkarırken görsün diye, çorabınızın tekini düşürürüm cebimden.

Eva: Bu daha iyi. Ama buna da bir kulp bulur, beni gizlice sevdiğini< için, haberim yokken aldığınızı söyler. (Susma) Bakıyorum, bu işlerde hayal gücünüz hiç de fena değil (Brecht, 1964: 76).

Altıncı bölümde konuyu nişanlanmasından kaçışa getiren ve Matti'yi de konuşmanın içine çeken Eva'dır. Onun açıkça çok uzaklarda olan zihnini düşünceleriyle doldurur ve onu da itirazlar ederek ve ısrarla "Nasıl mesela?", "Ne gibi?" gibi sorular sormaya devam ederek kendi fikirleri için bir şeyler düşünmeye çeker. Sonunda kurabildikleri sauna sahnesi beklenen etkiyi yaratmaz ve altıncı bölümde Eva'yı daha açık davranmaya iter, mutfaka elinde uzun bir ağızlığa takılmış sigarasıyla yılansı film yıldızı yürüyüşüyle girer ve Matti'ye yengeç tutmaktan ziyade, daha fazla eğlence teklif ettiğini ima eder. Sonrasında ise geri adım atarak, olay döngüsünü tekrar değiştiren Eva'dır.

Burada bir bakıma dişiliğini kullanarak amacına giden yolda bir araç olarak kullandığını görmekteyiz.

Eva: Zili çalmıştım, gelmediniz. İşiniz mi vardı yoksa?

Matti: Benim mi? Hayır, yarın sabah altıda başlar işim.

Eva: Sandalla adaya götürün beni diyecektim, yarın nişan yemeği için yengeç tutmam gerekiyor da.

Matti: Biraz geç değil mi? Yatma saati geldi.

Eva: Hiç uykum yok, nedendir bilmem, uyuyamıyorum yaz geceleri. Siz şimdi yatsanız, uyuyabilir misiniz?

Matti: Hem de nasıl.

Eva: Ne mutlu size. Kepçeyi filan hazırlayın da ben çıkayım. Babam yengeç istedi. (Gitmek için döneri o baştan çıkartıcı yürüyüşü ile uzaklaşmak isterken)

Matti: Ayılmıştır.) Şey.. geleyim de götürüyüm sizi sandalla (Brecht, 1964: 95-96).

Brecht'in eserde üst sınıf kadın rolünü alan Eva için vurgulamak istediği, üst sınıfa dâhil olsa da, kadın kimliğinden ötürü hayatındaki üç erkek ile (Ataşe, Matti ve Puntila) kurduğu ilişkide aldığı pozisyonu tartışmak ve okuyucuya iletmektir. Bu ilişkide var olan çelişkiler ve bu çelişkiler içinde yaşananlarla anlatılmak istenen sınıf farklılıkları ve düzenin getirdiği zorunluluklar göz önüne serilir. Bu açıdan bakıldığında Eva eserin ana karakteridir denilebilir. Çünkü eserdeki odak nokta Eva olurken, Matti ile aralarında geçen diyaloglarla sınıf farklılıkları belirginleşmektedir. Matti'nin Eva'yı alt sınıf bir kadın olamayacağının farkına varması için tabi tuttuğu test ile öğreten bir figür olması ve Eva'nın kalçasına bir şaplak atıp sınavı bitirmesidir. Eva'nın konum itibarıyla, her ne kadar ideal bir kadın olabileceği çabasını görsek de, her defasında koşullar farklı bir boyutu göstermektedir. Brecht bu ilişkinin mümkün olamayacağını gösterirken, vermek istediği sınıf çelişkisi mesajını bu iki karakterle ortaya koyar.

Sınıfsal farklılık, Eva ile Matti'nin bir arada olmasını imkânsız kılar. Matti bunun farkındadır, Eva ile ilişkisinin mümkün olmayacağını birçok şekilde göstermektedir.

Eva: Bana öyle geliyor ki, ben sizinle evleneceğim, Ataşe ile değil.

Matti: Nasıl olur?

Eva: Niye olmasın? Babam kereste fabrikalarından birini bize verir.

Matti: Yani size verir.

Eva: Evlenince, bize demektir.

Matti: Kareliyen'de bir çiftlikte çalışmışım, çiftliğin efendisi ırgatmış eskiden. Papaz çiftliğe geldiğinde, kadın kocasını balığa gönderirdi; büyük toplantılarda da sobanın arkasında oturur fala bakardı adamcağız, şarap şişelerini açtıktan sonra koca koca çocukları olmuştu, baba demezlerdi babalarına, Viktor diye seslenirlerdi... <<Viktor kunduralarımızı getir, sallanma hadi.>> Bu duruma düşmek istemem Bayan Eva (Brecht, 1964: 101).

En büyük sınıf farklılığını yine Eva ve Matti ilişkisinde görürüz. Puntila'nın yine sarhoş olduğu bir anda, masada geçen konuşmaların sonunda, kızını tekrar Ataşeye laik görmediği için kovduğu andan sonra, Matti ile evlendirme kararının olduğunu belirttiğinde, Matti Eva'yı annesinin beğenmeyeceğini söyleyerek bir kaç sınava tabi tutmasında, alt ve üst sınıfın yaşam farklılıklarının olduğu göz önüne serilmektedir. İki sınıfın yediği yemekler dahi farklıdır ve Matti Eva'nın bir şoföre karılık edemeyeceğini yinelemektedir. Matti sınava tuttuğu Eva ile günün şartlarının getirdiği zorlukları göz önüne serer. Yemeğin çeşitli olmadığı, hatta fakir sofrasının tuzlama balığının haftada 3 kere yenildiğini yazar Brecht. Puntila ise kendilerinin sofrasında yenilmeyen bu balığın meze gibi olduğunu, muhtemelen pek yemediğinden çok beğendiğini söyler⁹ (Bkz. Brecht, 1964: 147-149). Eva dikmek zorunda olduğu delik çorapları bilmediği için küçümsenmektedir.

Matti: İnanın bana, sizi anama götüremem; gücenmeyin ama, böyle bir kadını hangi suratla getirdin diye kafamda terliğini paralar, doğrusu bu işte (Brecht, 1964: 146).

Matti: Anama karım diye götüreceğim kızın neler bilmesi gerektiğini düşündükçe, önce çoraplarım gelir aklıma. (Kundurasını çıkarır, çorabının tekini uzatır. Eva'ya) Şu yırtığı örebilir misiniz acaba? (Brecht, 1964: 150).

Matti sınıf farkından dolayı Eva ile ciddi bir ilişki yaşayamayacağı, farklı sınıftan iki insanın tüm koşullardan sıyrılıp bir araya gelemeyeceğinin bilincindedir. Matti'nin

⁹ Ringa balığı] Ringa salamurası, alkolden meydana gelen baş ağrısına karşı bir ev ilacı olarak bilinir. (Brecht,2000:279)

Eva'ya karşı takındığı "öğreten erkek" tavırları, Brecht'in kadın erkek ilişkisini, sınıf çelişkisi üzerinde yoğunlaştırmıştır. Ayrıca metne başka bir eril bakış açısı kazandıran ise, Eva'ya farklı hayat döngüsünü sunan Matti'nin, istemeden yapacağı bir evliliğe mecbur kalan Eva'nın durumunu görememesidir.

Üst sınıf olan yargıç ve papazın itirazlarına rağmen, sınav devam etmektedir. Matti bu durumu yüksekokulda okumuş Eva'nın, iyi eğitim almadığına ve ailenin yetiştirme tarzına bağlar.

Yargıç: Bu kadarı da fazla. Hadi balığa ses çıkarmadım, ama Jüliyet'in Romeo'ya olan sevgisi çorap yamamakla ölçülmemiştir. Heralde kendini harcarcasına duyulan böylesine bir sevgi demektir, rahatsızlık verebilir ve iş mahkemeye düşer.

Matti: Aşağı çevrelerde yalnız sevgi zoruyla yamanmaz çoraplar yoksulluktan ötürü yamanır.

Papaz: Brüksel'de ki okulda bunları öğretmek akıllarına gelmemiştir, günün birinde çorap yamamak gerekeceğini düşünmemişlerdir besbelli.

(Eva iğne iplikle gelmiş, dikmeğe başlar.)

Matti: Ne yapalım? İyi yetişmesini boşlamışlar, şimdi bir şeyler öğrenip eksikliğini karşılar belki. (Eva'ya) Çaba gösterdiğiniz sürece bilgisizliğinizi vurmam yüzünüze. Ananızı babanızı iyi seçemediğiniz için doğru dürüst birşey öğrenememişsiniz, yazık. Bilgiden yana ne denli yetersiz olduğunuzu tuzlu balıkta gösterdiniz. Bakalım becerikli misiniz, çorabımı onun için verdim (Brecht, 1964: 150-151).

Bu sınıfsal engeller kadın ile erkek arasındaki ilişkide bile hala görünürler. Yargıcın Romeo ve Juliet'den bahsettiği yerde aşka olan bu romantik bakışın dahi sınıf önyargısı üzerine kurulu olduğunu görürüz. Edebi ve tarihi benzerliklere yapılan referanslar aracılığıyla, eserde ki olaylar daha genel ve geniş bir anlam taşımaktadır. Onların olayı, efendi Puntila ile uşak Matti arasındaki ilişkide olduğu gibi, daha genel bir problemin bireyselleştirilmiş gösterimi olarak tasarlanmıştır.

Eserde görmüş olduğumuz kadın erkek farklılığı içinde ki sınıf farklılığını ikinci bölümde Kurgelalı kadınlarla geçen bölümde tekrar görmekteyiz. Burada Puntila'nın kendine olan maddi özgüveni tekrar ortaya çıkar ve Kurgelalı dört kadınla nişanlanmaktadır.

Bu kadınların eserde halkı temsil ettiklerini, ikinci bölümde Kaçakçı Ema tarafından söylenen, sosyal düzeyi yüksek bir adam tarafından baştan çıkarılan işçi kızlar iması taşıyan "Erik Şarkısı" ve sekizinci bölümdeki yaşanmışlıklarını anlattıkları "Fin Hikayeleri" ile görürüz.

*Kaçakçı Ema: Mürdümler tam olduğunda
Geldi durdu bir kupa
İçinde bir yakışıklı
Kuzeyli delikanlı (Brecht, 1964: 39)
Müldümleri biz toplarken
O çimene uzandı
Güzel sarışın seyretti
Gördü göreceğini (Brecht, 1964: 40)*

Bu bölümde Finlandiya'daki içki satışını yasaklayan yasalardan ötürü, akşam içki bulamayan Puntila içki ararken, kendi mal varlığını göz önüne sererek, karşısındakinin saygınlığı kazanmak istemesini ve bu gücü karşısında yasalara karşı gelmelerini talep ettiğini görürüz. Yasalara karşı gelinemeyeceğini anlayan Puntila, yine kendi materyalist gücünü öne sürüp, çiftliğindeki doksan ineğinin hastalığı için veterinerden reçete talep ederek, hedefine ulaşmıştır.

Puntila: Açın Tavast Ülkesinin yollarını! Direk misin, nesin? Çekil yolumdan köpek, Puntila'nın önü kesilir mi? Kim oluyorsun be? Senin ormanın var mı? İneklerin var mı? Ee, gördün mü işte? Çekil diyorum! Komisere telefon eder, yakalatırım seni, kızıl diye; pişman olursun, ama iş işten geçer (Brecht, 1964: 40).

Lammi'deki çiftliği ve diğer tüm saydığı mal varlıkları onu büyük insan konumuna sokar. Aslında bu materyal gücüyle birlikte edindiği çevresini de kullanarak istediğini yaptırabilecek güce de ulaşabildiğini, komisere şikâyet edebileceği tehditinden

görüyoruz. Veterinerden reçete istediği zaman dahi "*Böyle güçlü birine nasıl reçete verilmez*"(Brecht, 1964: 39) deme özgüvenine sahiptir.

Kurgelalı kadınlar dönemin savaş koşullarında hem işçi hem de kadın oldukları için iki kere eziliyorlardır. Brecht bu halktan insanı bize sunan Kurgelalı kadınların kazanç ve mal varlıklarından, dönemin pahalılığını ve yaşam statüsünü eseriyle aktarır. Bu dört kadın arasında, kocası askere gönderilen Kaçakçı Ema, dönem koşulları içinde bir kadın için zor görülen bir meslek olan içki kaçakçılığı yaptığı için, diğer üç kadından ayrılmaktadır. Bu farklılaşma, sistem içinde farklı biçimlerde ezilmenin nasıl gerçekleştiğini göstermektedir.

Eczacı kız patronun tacizlerine maruz kalmakla birlikte, "*Fakültede dört yıl okudum, ama ahçı benden daha çok para alıyor*" (Brecht, 1964: 41), ateş pahasıdır giyim kuşam, diyerek yaşadığı yaşam mücadelesini anlatırken Puntila'ya, Brecht bize aslında o çiftliğin dışında süren yaşamdan örnek vermektedir. Eczacı kız eğitilmiş olmasından dolayı farklıyken, sütçü kız hem daha genç hem de beden işçiliği anlamında diğerlerine oranla daha çok sömürülen kişi olarak görülmektedir. Süt sağmanı Lisu'nun varlığı iki fistan ve bir bisiklettir (Bkz. Brecht, 1964: 43-44). Sürekli işten işe koşturan, kısıtlı uyku ile yaşayan Sütçü kız ise kuru ekmek ve süt ile besleniyordur. Telefoncu kız ise yıllardır sabahdan akşama santralde oturan, yaptığı işe yabancılaşmış, memur statüsü gereği diğerlerine oranla ekonomik koşulları daha rahat biridir. Yaşadıkları sömürünün ortak nedeni ise kadın olmaları, sistem içinde kadın emeğinin zaten değersiz kabul edilmesidir.

Bu dört kadınla nişanlanarak, çiftliğe davet eden Puntila, yedinci bölümde çiftliğe geldiklerinde nişanlılarını hatırlamaz (Bkz. Brecht, 1964: 118). Matti sınıfsal olarak aynı konumda olduğu bu kadınları içeri girmelerine yardım etmiştir ve yanlarında durmuştur. Fakat bu bölümde tekrar kadın erkek ilişkisinin bir farklı boyutunu görürüz. Matti bu dört kadına yardım ederken, kendi düşünme kapasiteleri yokmuşçasına, onların nasıl davranmaları gerektiğini söylerken onları yönlendirmesidir. Matti ne derse onu yaparlar. Puntila defolun çiftliğimden diyerek kadınları kovar (Bkz. Brecht, 1964: 120).

Kurgelalı kadınların kovuldukları adının da "Fin Hikayeleri" olan sekizinci bölümde, çiftlikten evlerine dönerken birbirlerine ağa-işçi ilişkileri üzerine anlattıkları hikayelerde yine Brecht'in aktardığı kapitalist düşüncüyü görürüz (Bkz. Brecht, 1964: 121-128).

Ağalara karşı çıkmanın bir yolu vardır, mücadele edilebilir. Kurgelalı kadınlar kendi aralarında yaptıkları konuşmada, kibar insanlar diye adlandırdıkları zengin insanların davranışlarını eleştirirler. Genç bir işçi kadının yaşadıklarını anlattıkları bir hikâyede, kadın olmanın zorluklarının altı çizilmeye çalışılmıştır.

Telefoncu kızın anlattığı yine sömüren bir ağa ve sömürülen bir kâhyanın hikâyesidir. Kâhya ağa tarafından kandırılır. Bu hikâyenin sonunda telefoncu kızın "*şakalarını kolpolarını anlıyacak kadar akıllı değiliz, ne yapalım? Hep tongaya basıyoruz. Görünüşleri bize benziyor da ondan yanlıyoruz. Ayı, ya da sırtlana benzeseler, tetikte olurduk elbet*" (Brecht, 1964: 124) sözleriyle Brecht zenginleri eleştirir. Sekizinci bölümde Kaçakçı Ema'nın anlattığı son hikâyeye toplama kampında olan genç komünist Athi'nin, ağanın karısının gönderdiklerini yemektense açlıktan ölmeyi tercih etmesini efsaneleştirerek anlatmasıyla (Bkz. Brecht, 1964: 121-128), sütçü kızın "*var öyleleri*" diyerek verdiği tepkiyi, Kaçakçı Emma'nın da "*Çok az*" yanıtıyla politik bir prensibin ipucunu vererek bitirir.

Eserde dördüncü ırgat pazarı bölümünde Brecht'in sol düşüncesine ilişkin yine birçok örneklendirme görmekteyiz. ırgat pazarındayken sarhoştur ve aslında kendinin tam tersini savunarak, başka birini (Şişko Adam) eleştirir. Asıl, eleştirdiği ise kendisidir. Burada Brecht kendi yargılarını başka biri olmuş Puntila'dan karşılaştırma imkânı vermiştir. "*Tiksinirim böyle adamlardan*" (Bkz. Brecht, 1964: 66). Brecht komünist düşünceye duymuş olduğu sempatiyi, Puntila'nın sarhoşken kendi kapitalizm davranışlarını eleştirmesiyle göz önüne koymuştur. "*Hiç hoşlanmam şu ırgat pazarından. At mı, inek mi alacağım, o zaman giderim pazara, ama sizler insansınız. Hayır, olmamalı böyle şey, insanlarla pazarlık edilmemeli pazarlarda*" (Brecht, 1964: 41), derken Puntila'nın ağzından Brecht, insan değerini gözler önüne sermektedir. Belki de bunun gerçekten olmaması gerektiğini açık dille söylemektedir.

Fakat Puntila ırgat pazarında da sarhoştur ve işsiz işçilerin iş bulma umutlarını artırır, hatta onları arabasıyla çiftliğe götürür ve sonuç olarak o gün başka bir yerde başka bir iş bulma şanslarını yok eder. Sonrasında çiftliğinde çalışmalarını da istemez. Aynı şey Surkkala için de geçerlidir. Eserde Surkkala'nın hikâyesi Brecht'in başka eserlerinde de hakim olan episodik anlatıyı desteklemektedir. Sarhoşken ırgat pazarında karşılaştığı, inkâr etse de, kızıl olması sebebiyle işten çıkarttığı Surkkala'yı çiftliğe işe geri alarak götürmüştür. Hatta buna sebep olan papaz efendiyi dahi bir daha evine sokmayacağına

dair söz eder (Bkz. Brecht, 1964: 58). Fakat sonrasında bunu hatırlamayarak, kovmuştur.

Eserin sonunda Puntila'ya, Başrahip ve Yargıç bir kızıl çalıştırmanın tehlikesi hakkında uyarılarını yinelerler. Bunun üzerine Puntila olanlardan ötürü Matti'yi suçlar. Puntila'yı asıl tedirgin eden ise Milliyetçi Militan Birlikleri ile ortaklığının, Surkkala yüzünden tehlikeye girmesidir. Puntila, Matti ve Surkkala'nın önünde öfkeden köpürüp, bir yandan da başına gelen olaylardan ötürü içki içmeyi bıraktığını açıklarken, bunu içerek kutlaması sonucunda sarhoş olmaya başlar. Matti Puntila'nın sarhoş olmasıyla her şeyin iyiye gideceğine inandığı için, ona bardak yetiştirmeye ve içmesini bu şekilde teşvik etmeye çalışır. Ancak Puntila, sarhoş olduktan sonra Surkkala'yı yine de kovar. Bu Matti'nin Puntila'nın sömürücü yanını anlamasını sağlayan son olaydır.

Surkkala'nın kovulması, Puntila'nın tamamen kendi zarar görmesinden ve maddi çıkarlarından dolayıdır. Sarhoş Puntila'yı yönlendiren etkenler ile ayık halini yönlendiren etkenler aynıdır ve tamamen kapitalist hareketi simgelemektedir. Puntila'nın aynı anda iki karakter olması şöyle anlatılır:

Puntila: Gördün mü? Elini bile uzatmadı, değer vermiyor bana! Oysa ayrılırken bir şey söylesin, bir söz etsin diye nasıl bekledim, değil mi? Ama hiç bir şey demedi. Vız geliyor çiftlik ona. Köksüz ne olacak. Yurt sevgisi yok ki adamda. Onun için alıkoymadım, gideceğim dediğinde. Yazık, çok yazık (Brecht, 1964: 180).

Bunun ardından Matti, Puntila'nın emriyle bir Hatelma Dağı kurar. Puntila'nın ofisinde, bütün mobilyaları yerle bir ederek yapay bir Hatelma Dağı yaratır. Hatelma Dağı'nın tepesinden topraklarını izleyen Puntila Ağa bu görkemli manzara karşısında *Memleketim* şarkısını söyler. Bu şekilde Puntila Ağa'nın sermaye ve milliyetçilik arasındaki ilişkisini göstermektedir.

Matti'nin yaşadığı olayların ardından bir de sarhoş Puntila'nın Surkkala'yı kovması Matti'nin sınıfsal farklılığı ve Puntila'nın her haliyle sömüren bir pozisyonda durduğunu anlamasını sağlar. Ardından çiftliği terk eder.

Hoşça kal Puntila

Ayrılıyoruz işte burda.

Efendilerimin en kötüsü değildin.

Kafayı çektin mi biraz iyiydin.

Dostluğumuz süremezdi elbet.

Ayrılınca sorarlar çünkü: Kim kimi?

Suyla yağ bağdaşmıyor diye,

Değer mi gözyaşı dökmeye?

Böyle gelmiş böyle gider üzülme boşuna!

Ama yüz vermiyecek uşakların artık sana.

Az değil iyi efendiler yeryüzünde

Ama önce kendi kendimizin efendisi olalım (Brecht, 1964: 191).

Matti'nin ağzından bir şiirle bitirir Brecht eserini ve son sözlerinde yine sömürülen duygu ve insanı dile getirerek, seyircinin anlamasına bırakmıştır.

3.4. "Bay Puntila ile Uşağı Matti" Eserinin "En Büyük Şaban" Filmile Karşılaştırılması

Yönetmenliğini Kartal Tibet'in yaptığı, başrolde Kemal Sunal'ın yer aldığı "En Büyük Şaban" filmindeki Faik tiplemesi ile Puntila arasındaki karakter benzerliği ilgi çekicidir. Tıpkı Puntila Ağa gibi Faik de sarhoşken ayrı, ayıkken ayrı bir kişilik olmaktadır. Yine Puntila gibi Faik de ayıldığında ne yaptığını hatırlamayan, kendi öz kişiliğine dönen insan olmaktadır.

Bu benzerliklerinin dışında aralarında olan birçok da farklılık vardır. Bunu derinlemesine incelediğimizde, Puntila aşkı bulamayan bir çapkinken, filmde ki zengin karakter Faik, çapkınlığı sebebiyle kendi karısının onu terk etmesine ağlamaktadır.

Film Şaban'ın köyden gelmesiyle başlar, eser Puntila ve yargıcın iki gündür kaldığı Tavasthus'ta bir otel odasında sarhoş haldeyken başlar. Her iki karakterimizde sarhoş

şekilde başlar rol almaya. Filmde Şaban, Faik'i tam kendini asmak isterken tanır, Faik sarhoştur. Matti ise Puntila'nın yanında çalışmaya başlamıştır, fakat patronunu iki gün boyunca beklemek zorunda kaldıktan sonra, Puntila'nın yargıçla birlikte içtikleri Tavasthus Park Oteline girdiğinde, Puntila Matti'yi de tanımamıştır. Puntila'da Faik gibi sarhoştur (Brecht, 1964: 11).

Puntila (Brecht, 1964: 13) şoförü Matti'yi hatırlamaz ve tanımaz, Şaban ve Faik'in güzel bir eğlence akşamı geçirmelerinin ardından, ertesi gün Şaban'ı tanımamaktadır.

Faik sarhoşken Şaban için kendinin en samimi arkadaşı olduğunu belirtir, tıpkı Puntila'nın Matti için arkadaşım dediği gibi (Brecht, 1964: 15).

Eserde Puntila ağanın çalışanlarıyla ilişkisi görülüyor, fakat Faik'in evdeki uşağından başka çalışanını filmde göremiyoruz. Bu açıdan aralarındaki davranış biçimlerindeki farklılığı çok inceleyemiyoruz. Puntila ağa çalışanlarına pek adil davranan bir kişi olarak çıkmıyor karşımıza. Faik'in yanında çalışıyor olan uşağı, Puntila ağanın ırgatlarının yanı sıra daha iyi konumda çalışıyor olması dikkat çekiyor. Faik'in kalmış olduğu evde kendine ait güzel bir odası var. Fakat eserde ırgatların kaldığı yerle ilgili her hangi bir bilgi yoktur.

Puntila kızını Ataşe ile evlendirip, var olan gücüne güç katmak istemektedir. Bu bağlamda kızını dahi kendi çıkarları doğrultusunda kullanacak kadar acımasız ve pragmatik bir yaklaşım içindedir. Filmde ise Faik'in çocuğu yoktur, bu açıdan bakıldığında Faik'in Puntila kadar acımasız ve pragmatist bir yaklaşım içinde olduğu sonucuna varılamayabilir.

Puntila'nın eşi yoktur. Puntila'nın yalnız olmasından kaynaklı eş bulma arzusu, Puntila'nın karşısına çıkan bütün kadınlara ilgi duyup, onlara perde halkalarından yüzük olarak parmaklarına takmasına sebep olur. Oysa filmde Faik evlidir, fakat alkol problemlerinden dolayı eşi tarafından terk edilir. Şaban'la tanışması ise, tam da Faik'in kendini bu sebepten intihar etmek için ağaca asmaya çalışması esnasında olur. Puntila'nın çapkınlığına karşılık, Faik eşine sadık bir insandır.

Matti zaten Puntila'nın çalışanı olarak işçi-patron ilişkisi içinde ezilen durumundadır. Şaban ise Faik'in arkadaşı olduğu halde sosyo-ekonomik açıdan Faik'ten daha düşük bir seviyede olduğu için ezilen durumundadır.

Puntila (Brecht, 1964: 48) ırgat pazarına zorla getirdiği Matti'ye "Keyfin için hoş gördün içmemi, değil mi?" diye sorarken, kendisinin farkında olduğunu görüyoruz". Yine "ikimizin düşmanı o Puntila" (Brecht, 1964: 146) diye kendinden, kendinin ayık halinden bahsetmesinden de bunu anlayabiliyoruz. Ancak Faik kendi durumunun hiç bir zaman farkında değildir, hatta sabah kalktığında "arkadaşım" diyerek güzel vakit geçirdiği Şaban'ı hiç hatırlamamaktadır. Her defasında tanımaz Şaban'ı ve ayıldığında kovar. Matti, Puntila'nın uşağı, yani yanında çalışanıdır. Onu daha iyi tanımaya fırsatı olduğundan, sarhoşluk problemini daha kısa zamanda anlar. Şaban uşak değildir, arkadaşısıdır. Sarhoş haliyle karşılaşır ve o şekilde tanışır. Şaban her defasında Faik'in ona yaklaşımını samimi bulur. Faik'de, Puntila'da sarhoşluğunu kullanır.

Puntila Tavasthus Park Otelinden ayrılırken (Brecht, 1964: 24) "Al cüzdanımı hesabı gör; cüzdan sende kalsın, nasıl olsa düşürürüm." der Matti'ye. (Brecht, 1964: 72) Cüzdanını Matti'ye verdiğini unuttur ve onu hırsızlıkla suçlar, aynı Şaban'a verilen para unutulduğu gibi. Faik de, kendine durumunu anlatan Şaban'a yardım amacıyla verdiği parayı unuttur. Tek fark, Puntila Matti'yi sadece tehdit eder, Şaban'sa bu durum yüzünden suçlanarak hapse girmek durumunda kalır.

Eva da, kör çiçekçi kız da safdır. Şaban yardım amaçlıda olsa kendini zengin olarak tanıtır. Matti ise yardım amaçlı, Eva'ya Ataşenin ondan vazgeçmesi için türlü oyunlar önerir, Eva ise Matti'nin dediklerine inanır ve uygular.

Faik Şaban'ı unuttuğu bir günün akşamı tekrar karşılaşmalarında yine sarhoştur ve arkadaşısı olarak gördüğü Şaban'dan af diler ve tekrar arkadaş olmaları için dil döker. Puntila (Brecht, 1964: 143) ayık haldeyken yayan yolladığı Kurgelalı kadınlar için, sarhoş haliyle aklına geldiği esnada, bunu kendine dert ettiğini anlatırken, Matti'den af dilercesine *"unutabilir misin Matti?"* diyerek kendi vicdan muhasebesini yaparken, Matti *"unuttum gitti bile"* der. Şaban da Faik'i af eder ve tekrar arkadaş olduklarını belirtir. Aynı şekilde Faik af dilerken, aralarında böyle bir küslüğün olmamasını dile getirirken, Puntila (Brecht, 1964: 53) *"Dostlar arasında anlaşmazlık olur mu? Sana güvenim var Matti, sen olduktan sonra, sırtım yere gelmez. Seni tanıyorum artık, değer de veriyorum sana"* der. Her ikiside yine sarhoştur.

Şaban kör çiçekçi kıza kendini zengin olarak gösterir. Halbu ki kör kızda kendi gibi fakirdir. Matti ise Eva'ya her şeyi doğru söyler. Zaten aralarında gerçek bir uçurum söz

konusudur. Annesinin onu beğenmeyeceğini ısrarla dile getirir ve fakirlerin geçiminin zor olduğunu ona yaptığı sınavla göstermeye çalışır (Brecht, 1964: 150).

Her ikisinde de alt ve üst tabakanın yemek çeşitlerinin ve bununla ilgili bildiklerinin farklı olduklarını görüyoruz. Faik evine getirdiği misafirine zenginlik göstergesi olarak viski ikram ederken, Puntila düzenlenen nişan gecesini için fiçılarla bira ve çeşitli içkiler eve getirtmiştir. Matti Eva'ya uyguladığı sınavda, kendilerinin haftada üç kere tuzlama balık yemek zorunda kaldıklarının izahını yaparken, Şaban fakir sofrasının kuru fasulyesinin yanında bir soğan yemektedir. Kuru fasulye siparişinin yanında sipariş ettiği şarap içerse, kendinin büyük şehre gelmesinden ötürü sosyeteleşmiş ve bunu içebileceği öngörüsüdür. Puntila'nın çalışanlarında ve Kurgelalı kadınlarda da içkiye karşı olan muhabbetinde aynı önyargıyı görürüz.

Şaban Faik'le gittiği yılbaşı eğlencesinde, birçok sıradışılık yaşayarak etraftakileri rahatsız etmelerine rağmen Faik'in para gücünden ötürü, orada kalmalarına müsaade etmektedirler. Puntila'da sarhoş olduğu her an etrafındakilere verdiği rahatsızlığa rağmen, kimse ona bir şey dememektedir. Burada yine maddiyatın ön planda olmasından, güç sahibi olabilmeyi görüyoruz. Eğer para varsa, Puntila ve Faik konuşur; diğerleri de susar.

Şaban Faik'in evinden kovulduğu esnada kör kızı görüp, peşinden gitmek ister, fakat cebine baktığında, parasının olmadığını fark edince kör kızın peşinden gidecek cesareti kendinde bulamaz. Matti ise her defasında kendine özgüvenli tavırlarıyla konumunu anlatır ve Eva'yı cesaretli bir şekilde sınava tabi tutarak, Puntila'nın yanında kalçasına bir şaplak atabilecek cesarete sahiptir. Matti alt tabakada olmanın gururunu yaşarken, filmde Şaban bunu kör kıza belli bile edememektedir. Matti'nin Şaban'a nazaran daha cesaretli olduğunu söyleyebiliriz.

Matti'yi Uşak Kamil ile kıyasladığımızda, aynı konumda çalışıyor olmalarına rağmen, Matti'nin patronunun sarhoşluk durumunun farkındalığı ile kimseyi ezdirmek istememesidir. Örneğin beraber gittikleri ırgat pazarında, Puntila'nın sözüne kanarak birlikte gelmek isteyen ırgatları uyarır. Kamil ise zengin bir patronun yanında çalışıyor olması sebebiyle, aynı statüde olduğu Şaban'ı evden kovma hakkını kendinde görerek, onu o eve laik görmeyerek, sürekli aşağılamaktadır.

Şaban'da Matti'de dürüsttür. Puntila Matti'ye cüzdanını teslim eder, Şaban ise çiçekçi kör kızıdan çiçek almak için Faik'den para istediği zaman, Faik'in ona bütün parasını eline vermesine rağmen tüm parayı almaz, sadece vermek istediği miktarı alır ve kalanını Faik'de bırakır.

Matti kendinden daha fakir birine yardım etmek zorunda değildir, kendi için çalıştığından kolayca işten ayrılıyorum deme özgürlüğüne sahiptir. Şaban ise kör kızın ameliyat ve gecikmiş kira borcunu ödemesi için para bulmak zorundadır, bunun için boks yapar, inşaatta çalışır.

Şaban kör kız için fedakârlıkta bulunurken, Matti kötü bir "iyihal" kâğıdı almak pahasına Eva'ya Ataşe'den ayrılabilmesi için yardım ederek fedakârlıkta bulunur.

Zenginlik simgesi olarak Faik evinde viski ikram etmektedir, Puntila ise nişan töreni için eve fiçılarla şarap, bira getirtmiştir. Surkkala kadınlarının dahi gözü kalır. Her ikisinde de içkinin simgeleştirme olarak kullanıldığını görüyoruz.

Faik filmde her hangi bir yer satmıyor, fakat karısı için mücadele vermek zorunda kalan bir adam görüyoruz. Bunun için işlerini aksattığını, toplantılarını ve çıkmak zorunda olduğu yurtdışı seyahatini iptal ettiğini görüyoruz. Puntila ise Eva'nın görkemli bir düğünü olması için ormanlarından birini satmak durumundadır. Hatta bu durumla alakalı çelişkiler ve gel-gitler yaşamaktadır.

Filmde kıyafetlerle kalite ölçülürken, kitapta böyle bir simgeleme yoktur. Sadece süt sağmanı Lisu kendi mal varlığından bahsederken, iki fistan bir bisiklet olduğunu belirtir. Fakat yine de iki fistanın nasıl olduğu konusunda eserden bir ipucu alınmaz (Bkz. Brecht, 1964: 43-44).

Eva da, kör kız da aynıdır. Karşısındakini olduğu gibi sevmek isterler. Kör kız ameliyatını olmuş ve artık görüyordur, fakat Şaban hapistedir. Kör kız gelmediği için üzülürken, karşısında gördüğü Şaban'ı sefil haliyle bile güzel karşılamış ve sarılmıştır. Eva ise Matti'nin onu kabullenmeyeşine üzülür, onun yoksulların yaptıklarını yapamazsın demesine içerlenir ve tabi tutulduğu sınavlar için, göreceği zorluklara göğüs gerebileceğini kanıtlamaya çalışır (Brecht, 1964: 147-158).

Puntila'nın alkol arayışında ki günün şartlarına göre gece satışı yasal olmayan alkol sorununu, Faik'de yaşamıyoruz. Puntila (Brecht, 1964: 38) 90 ineğim ölecek yalanıyla

eczaneden saf alkol almak durumunda kalırken, Türkiye günümüz şartlarında ki Faik'in evinde her daim içkisi vardır.

Eva (Brecht, 1964: 33) Matti'ye babası için kendisinin efendisi olduğunu vurgularken, aynı "efendi" kelimesini uşak Kamil'in Faik için söylediğini görüyoruz.

Puntila'nın (Brecht, 1964: 174-180) kızıl çalışan Surkkala'yı tekrar işten çıkaracağı esnada, Matti ve diğer çalışanlar Puntila'nın içerek sarhoş olması için odaya şişe taşırlar ve içmesini sağlarlar. Matti Puntila'nın Surkkala'yı işten çıkarmaması için sarhoş olmasını ister. Filmde ise en son bölümde ayılan Faik, yardım için Şaban'a verdiği parayı unutup hırsızlık suçuyla suçlanmasından ötürü, Faik'in tekrar sarhoş olması ve onu tanıyarak polise doğru ifade vermesini sağlamak için Şaban ona sürekli içki içmesi konusunda ısrarcı tavırlar sergiler.

Bu incelediğimiz bazı farklılıklar ve benzerlikler dışında eserin ve filmin ana teması ve sunmak istediği görüş ve seyircide yaratmak istenilen sonuç aynıdır.

SONUÇ

Edebiyat geçmişten günümüze her türlü bilgiyi ayna işlevi görerek, o günün tüm özellikleriyle aktarabilmiş ve her yönden geleceğe ışık tutabilmiş bir araç olmuştur. Bu bilgi aktarımıyla birlikte kendi içinde türlere ayrılan edebiyat sanatı, yine bu türlerle bizlere tarihi, toplumsal sorunları, geçmişin yaşam tarzını vb. gibi bilgilerden haberdar olmamızı sağlamaktadır. Ayrıca edebi eserlerde ortaya çıkan yazarın kendi düşünce tarzıyla edebiyat sanatını amacına ulaşmak için araç olarak kullandığı görülmektedir. Yani edebiyat sanatı sözel olarak olsa dahi, ileriki dönemlere aktarılmış olan şeklini kalıcı yazılı metinler haline gelmiştir.

Yazınsal sanatın tam tersine görsel bir sanat olan sinema ise, 1895 yılında Fransa'da Lumière kardeşler tarafından taşınabilir bir kayıt cihazı icat edildikten sonra ortaya çıkan, beyaz bir perdeye kayıt edilen hareketli görüntüyü yansıtmaktır. Yedinci sanat dalı olarak anılan sinema, kendinden önce gelen altı sanat (müzik, resim, edebiyat, heykel, mimarlık ve tiyatro) dalından esinlenmekte ve görüntülerine almaktadır. Zaten bütün sanat dallarının da hedef kitlesi insan olmaktadır. Bilgi kaynağına her daim ihtiyacı olan sinema, bunu en çok geçmiş dönem bilgilerini bulabildiği edebiyattan yararlanarak yapmıştır. Kurmaca ve kurmaca olmayan olarak ikiye ayrılan sinema dalı, her anlamda edebiyattan bilgi edinebilmiştir. Bu bölümde sinemanın dünya edebiyatından uyarlama yaptığı bazı eserler tablo halinde sunulmuştur.

Sinema ve edebiyat birbirlerinden bağımsız bir iletişim aracı olsa da, topluma haber ve bilgi kaynağı olmasından, ayrıca her ikisi de dili kullanma açısından ortak bir yön oluşturmaktadırlar. Hem edebiyat hem de sinema iletişim aracı olarak kültürün gelişmesine katkı sağlarken, topluma bilgi kaynağı olarak eğlenmelerini sağlamaktadır. Bununla beraber toplumu tartışmaya yönlendirirken, estetik zevklerini geliştirerek dünyaya bakış açılarını genişletmiş olurlar. Her iki sanat dalı da anlatıya dayalıdır; ancak farklı sistemler kullanırlar. Sinemacı, duyularla algılanabilen her şeyden elde ettiğini tekrar görüntüye kavuşturmakta, yazarınki ise kâğıt üzerinde sözcüklere dönüşmektedir. Bu anlamda sinema her ne kadar edebiyattan yararlanmış olsa da, çok yeni bir sanat dalı olması açısından edebiyata yeni görüş kaynağı olmuştur. Yazar için belli konulara farklı bakış açısı vermiş, bununla birlikte edebi eserin oluşumuna da katkıda bulunmuştur.

Her iki sanat dalı da kurgulanarak tasarlanır ve bu bağlamda geniş kapsamlı içerik barındırabilme özelliğinden çeşitli konuları ele alabilmektedirler. Fakat edebiyat için belli kültür seviyesi gerekliken, sinema görselliğinden ötürü herkese hitap edebilmektedir. Bu bağlamda görsel sanatın çoğaltılabilir kayıt yapılmasından ötürü, hızlı şekilde yayılabilmesine olanak sağlarken, her kesim ve her kitle tarafından bilinir hale gelmektedir. Bu yönden edebiyatın sinemaya uyarlanması, edebiyatında daha hızlı yaygınlık kazanmasına ve bilinilir olmasına katkıda bulunmuştur. Fakat görsele yansıtılan edebi eserler de toplum tarafından sonrasında tekrar merak uyandırmış ve okunma rekorları kırmıştır. Bu anlamda çalışmamızda vardığımız netice her iki sanat dalının da birbirlerinden etkilendiği kadar, birbirlerine destek olmalarıdır.

Sinemaya epik tiyatrosuyla birlikte geliştirdiği Brecht estetik kuramı kavramıyla fazlasıyla destek olmuş olan 1898-1956 yılları arasında yaşamış yazar Eugen Berthold Friedrich Brecht, edebi eserlerini sahip olduğu sosyalist görüşüyle yazmış ve düşüncelerini topluma aktarma açısından kendini Marksist düşünceyi öğrenerek geliştirmiş bir edebiyat sanatçısıdır. Ayrıca öğrenmiş olduğu bu Marksist düşünce yapısıyla, kurmuş olduğu tiyatrosunda halka öğretici görevi edindirmiş birçok eser yazmış ve bunu yine eğlendirici olma yönüyle birlikte öğretici ve düşündürücü olma haline sokmuştur. Brecht'in oyunları tiyatro sahnesinde kullandığı tüm yardımcı araçlarla (müzik, ışık, makyaj, dekor, projeksiyon, fotoğraf, film parçaları, tablo vb.) ve tüm kullandığı tekniklerle (naivite, yabancılaştırma etkisi, epizotik anlatım, gestus, tarihselleştirme, göstermecilik oyunculuk, anlatımcı yapı) izleyiciyi yanılsamadan uzak tutmuş, özdeşleşme olgusunu denetim altına almış ve neticesinde farklı bir estetik ortaya koymuştur. Bu sayede izleyicinin yaşamsal ve toplumsal olayları eğlenirken görebileceği, sorgulamaya ulaştıran bir kavram ortaya çıkarmıştır.

Brechtien estetiğin yansıdığı birçok film çekilmiştir. Kendisi hiç bir film yönetmemesine rağmen, sinema sektörüne ilgi duymuş ve eserleri uyarlanarak film haline getirilmiştir. Brecht'in estetik kuramlar çerçevesinde 1960'lı yıllarda toplumsal gerçekçi yapıtların ortaya çıktığı Türkiye'de, brechtien estetikle çekilmiş birçok filmle (Örneğin Yılmaz Güney Filmleri) karşılaşmaktayız. Bu anlamda çalışmamızda vardığımız netice, edebi eserlerin sinemaya katkısının yanı sıra, yine bir edebi yazarının oluşturmuş olduğu kuramlarla da katkıda bulunmuş olmasıdır. Ayrıca bu noktada

Brecht estetiğinin yansıdığı birçok filmin bilim dalında araştırma konusu olarak ele alınabileceği görülmüştür.

Bertolt Brecht'in sürgün yıllarında Finlandiya'da bulunduğu sırada yanında misafir olduğu Hella Wuolijoki'nin öykülerinden esinlenerek 1940 yılında ana olay örgüsü epizod şeklinde olan "Bay Puntila ile Uşağı Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti)" eserini yazmış ve ilk defa 1948 yılında oyunu sergilemiştir. Konu olarak kendi çıkarları uğruna kızını Ataşe'yle evlendirmek üzere olan toprak ağası Puntila'nın sarhoşken ayrı ayıkken ayrı olan kişiliğini şoförü Matti ile olan ilişkisi üzerinden anlatmasıdır. Yine bu eserle beraber vermek istediği Marksist düşünce doğrultusunda yazılmış bir eser olduğunu görürüz. Çalışmamızda bunu detaylandırarak gösterirken, eser içinden de metinlerle örneklendirmiş bulunmaktayız. Bu detaylandırma neticesinde, Brecht'in görüş açısını incelemiş, bu görüş açısıyla eseri nasıl ortaya koyduğu ve eseri esinlendiği noktada nasıl değişimlere uğrattığının da altını çizdik. Bu çalışmayla ilgili Türkiye'de kaynak olmadığı için, Almanya'dan artık basımının olmadığı ve zor şartlarda uzun süre neticesinde bulduğum "Brechts Puntila" kitabından sadece bilgi edinilebilmiştir. Kalan kısımlar eser içinde çıkan sınıf çatışmaları sosyalist Brecht'in materyalist görüşüyle tamamen özgün olarak incelenmiş ve yazılmış olan bu bölümle beraber "Bay Puntila ile Uşağı Matti" eseri için de bir çalışma var olmuştur.

Bu eserde karşımıza çıkan Puntila karakteri ile Türkiye'de Kartal Tibet yönetmenliğinde Kemal Sunal'ın rol aldığı 1983 yılında çekilen "En Büyük Şaban" filmindeki Faik karakteriyle aynı özelliklere sahip olduğu dikkat çekmiştir. Faik de Puntila gibi sarhoşken farklı, ayıkken farklı olan zengin bir iş adamıdır. Faik'in karakteristik analizi ise köyden şehre yeni gelen ve geldiği anda dolandırılan Şaban karakteri üzerinden sunulmaktadır. Bu açıdan konu başlığımızın da aynı adı taşıdığı bu iki eser karşılaştırılmıştır. Bu bağlamda karşılaştırma bölümünün ayrı bir çalışma olabileceği görülmüş, dönemsel meselelerin doğrultusunda eserlerin sanatçılarının karakteristik özellikleriyle birlikte, sunulmak isteneni inceleyerek eserlerin detaylarına inilebileceği bir bilim dalı araştırması olabileceği görülmüştür.

Kemal Sunal'ın "En Büyük Şaban" filminin, Charlie Chaplin'in "Şehir Işıkları" filminden neredeyse birebir uyarlanması neticesinde, çalışmamızda Chaplin'e yer verilmiştir. Bu bağlamda Chaplin'in hayatına değinirken, Şaban-Şarlo benzerliğinin ortaya çıkmasıyla Şaban ve Şarlo karşılaştırılması ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

Sanatçıların ayrı ayrı ele alınıp, Şaban-Şarlo karşılaştırılması yapıldıktan sonra, "En Büyük Şaban" filminin "Şehir Işıkları" filminde ki benzerlikler ve farklılıklar sunulacak varmış olduğumuz sonucun kanıt teşkil etmesi açısından film görüntüleriyle beraber açıklanması yapılmıştır.

Çalışma çerçevesinde varılan nokta ise; Brecht ve Chaplin'in 2. Dünya savaşı sırasında Nazi Almanyası dönemine denk gelmiş iki önemli sanatçı olmasıdır. Her ikisi de hayatları boyunca Hitler faşizmi ile mücadele etmişlerdir. Faşizmle mücadele ederken, diğer taraftan yeni bir sanat estetiği geliştirmiş olmaları onların ikinci büyük başarısını meydana getirmiştir. Kemal Sunal ise elbette bir kuramcı değildir. Fakat 1970'ler Türkiye'sinde esen sol rüzgârdan kendisi de nasibini almıştır. Sunal, sistem karşıtı birçok filmde rol almış; adeta bir halk kahramanına dönüşmüştür. Sonuç olarak söz konusu filmlerin yönetmenleri, yine Brecht estetiğini, -belki de çok farkında olmadan- uyarlama filmlerle perdeye yansıtmışlardır.

Brecht'in sürgün yıllarında Amerika'da olduğu dönemlerde Charlie Chaplin ile sıkı dost olmalarından kendinden çokça etkilendiği çalışmamız neticesinde ortaya çıkmış bir bilgidir. "Şehir Işıkları" filmi 1931 yılında çekilmiş, "Bay Puntila ile Uşağı Matti" eseri ise 1940 yılında yazılmıştır. Şaban'ın filmi ise The City Lights filminden uyarlanarak 1983 yılında çekilmiştir. Bu bağlam da Brecht'in Chaplin'den etkilendiği sonucuyla sinemanın edebiyattan uyarlandığı düşüncesinde görsel sanatlar edebi eserlerden uyarlanmıyor, aksine edebi eserlerde görsel sanatlardan esinlenerek ortaya çıkabiliyor. Ayrıca belirttiğimiz gibi edebiyatında bu yeni buluş olan sinemadan yararlandığı sonucuna varılmıştır.

Çalışmamızda ele aldığımız konular edebiyat, sinema, edebi eserler, Brecht, Kemal Sunal, Chaplin ve film eserleri olarak ayrı şekilde araştırma sürecinde bilim açısından çokça kaynak içermektedir. Fakat bir bütünsel olarak değinilmek istenildiğinde, yapılmış fazla araştırma olmadığı sonucuna ulaşılmış, bu süreç için çalışmamızda bize zorluk yaşatmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün (1995). *"Popüler Sinema ve Türler"*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, Nilgün (2003). *"Sessiz Sinema"*, İstanbul: Om Yayınevi.
- Adanır, Oğuz (2003). *"Sinemada Anlam ve Anlatım"*, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd.Şti.
- Arnheim, Rudolf (2002). *"Sanat Olarak Sinema"*, (Çev. Rabia Ünal), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aytaç, Gürsel (2003). *"Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi"*, İstanbul: Say Yayınları.
- Basım, Nevzat (2015). *"Kemal Sunal Kimdir?"*, İstanbul: Mikado Yayınları.
- Bazin, André (1966). *"Çağdaş Sinemanın Sorunları"*, (Çev. Nijat Özön), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, André- Eric Rohmer (1989). *"Charlie Chaplin"*, (Çev.İlkay Kurdak), İstanbul: Afa Yayıncılık
- Bazin, André (2011). *"Sinema Nedir?"*, (Çev. İbrahim Şener), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Benjamin, Walter (2000). *"Brecht'i Anlamak"*, (Çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Benjamin, Walter (2014). *"Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin"*, (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brecht, Bertolt (1964). *"Bay Puntila ile Uşağı Matti"*, (Çev. Adalet Cimcoz), İstanbul: İzlem Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1977). *"Hurda Alımı- Sosyalist Açından Bir Sanat Kuramı"*, (Çev. Yaşar İlksavaş), İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Brecht Bertolt (1977). *"Sinema Yazıları ve Brecht, Sinema, Sanat İlişkileri Üstüne Yazılar"*, (Çev: Bertan Onaran, Yurdanur Salman), İstanbul: Görsel Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1981). *"Epik Tiyatro"*, (Çev. Kamuran Şipal), İstanbul: Say Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1981). *"Deneyisel Tiyatro"*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1982). *"Oyunculuk Sanatı ve Dekor"*, (Çev. Kamuran Şipal), İstanbul: Say Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1987). *"Brechts Puntila"*, Frankfurt: Hans Peter Neureuter Suhrkamp Taschenbuch Verlag

- Brecht, Bertolt (1993). "*Tiyatro İçin Küçük Organon*", (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2000). "*Bütün Oyunları IX*", (Çev. Y. Onay ve Ö. Nutku), Mitos-Boyut Yayınları.
- Brockett, Oscar G. (2000). "*Tiyatro Tarihi*", (Çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam), Ankara: Dost Yayınları.
- Brown, Pam (1996). "*Charlie Chaplin*", (Çev. Leyla Onat), Ankara: İlk Kaynak Kültür ve Sanat Ürünleri.
- Bozkurt, Nejat (1995), "*Sanat ve Estetik Kuramlar*", İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Büker, Seçil (1985). "*Sinema Dili Üzerine Yazılar*", Ankara: Dost Yayınları.
- Candan, Ayşın (1994). "*Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*", İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Chaplin, Charlie (1964). "*Die Geschichte meines Lebens*", Reutlingen: S.Fischer Verlag.
- Eisenstein, Sergey M. (1985). "*Film Biçimi*", (Çev. Nijat Özön), İstanbul: Payel Yayınları.
- Fischer, Ernst. (1995). "*Sanatın Gerekliliği*", (Çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınları
- Kesting, Marianne (1985). "*Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*", (Çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Adam Yayınları.
- Kesting, Marianne (1985). "*Brecht*", (Çev. Veysel Atayman, Zeynep Özkan), İstanbul: Alan Yayınları.
- Kula, Onur Bilge (2014): "*Brecht, Lukacs, Bloch Sanat ve Edebiyat*", İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Küçükcan, Ufuk (2005). "*Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz*", Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Lotman, Yuriy Mikhailovich (2012). "*Sinema Göstergebilimi*", (Çev. Oğuz Özügül), Ankara: Nirengi Kitap.
- Luque, Luis (2010). "*Benim Adım Charles Chaplin*", (Çev. Farah Yurdözü), İstanbul: Altın Kitaplar.
- Makal, Oğuz (1995). "*100 filmde başlangıcından günümüze güldürü komedi filmleri*", Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Monaco, James (2002). "*Bir Film Nasıl Okunur?*", (Çev. Ertan Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayınları.

- Moran, Berna (2009). *"Edebiyat Kuramları ve Eleştiri"*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2015). *"Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro"*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2002). *"Oyunculuk Tarihi"*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Onaran, Alim Şerif (2012). *"Sessiz Sinema Tarihi"*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özdemir, Emin (1980). *"Türk ve Dünya Edebiyatında Kavramlar-Dönemler-Yönelimler"*, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fak. Yayınları No:457.
- Özön, Nijat (1972). *"100 Soruda Sinema Sanatı"*, İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Özön, Nijat (2008). *"Sinema Sanatına Giriş"*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Parkan, Mutlu (1983). *"Brecht Estetiği ve Sinema"*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Parkan, Mutlu (2004). *"Brecht Estetiği ve Sinema"*, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.
- Sağlık, Şaban (2004). *"Popüler Romanlar ve Edebiyat Sosyolojisi içinde: Köksal, Alver, Edebiyat Sosyolojisi incelemeleri"*, Ankara: Hece Yayınları.
- Sunal, Ali Kemal (2001). *"Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü"*, İstanbul: Om Yayınevi.
- Sunal, Gül (2014). *"Kemal Hadi Gel, Bi Kahve İçelim"*, İstanbul: Egmont Yayıncılık.
- Şener, Sevda (2006). *"Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi"*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Taş, Vadullah (2011). *"Kemal Sunal Filmleri"*, İstanbul: Esen Kitap.
- Truffault, François (2015). *"Hayatımın Filmleri"*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Toprak, Sevil (2011). *"Selim İleri'de Sinema ve Edebiyat"*, İstanbul: MVT Yayıncılık.
- Turan, Nuran (2000). *"Kemal Sunal Çocukken"*, İstanbul: Önel Yayınları.
- Urbanek, Walter (1982). *"Prisma 8/III"*, Bamberg: C. C. Buchners Verlag
- Wright, Elizabeth (1998). *"Postmodern Brecht"*, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Yılmaz, E. (1997). *"1968 ve Sinema"*, Ankara: Kitle Yayınları.

Sürekli Yayınlar

Buğdaylı, Hilal (2015). *"Türk sinemasının görsel anlatı geleneği"*, Marmara İletişim Dergisi.

Makal, Oğuz (25Mart2007), *"Brecht'e Gözlerini Kapamak"*, Radikal 2

Diğer Yayınlar

TEZGÖREN, Ayla KARLI (2007). *"Brecht Estetiği'nin Türk Sineması'ndaki Yansımaları"*, İstanbul Yeditepe Üniversitesi: Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Yüksek Lisans Derecesi için Sosyal Bilimler Enstitüsü

İnternet Kaynakları

<https://www.youtube.com/watch?v=FK7LQprI5PM>

ÖZGEÇMİŞ

İlke Hasdemir Ünal 09.12.1980 Almanya Hamburg doğumlu olup, çocukluğunu orada geçirdikten sonra ilköğretim yıllarını Zonguldak ve Kocaeli ilinde geçirmiştir. Almanya'da dil öğrenim sürecinden sonra Anaokulu Öğretmenliği meslek okulunu bitirip, yüksekokul diplomasını yapmıştır. 2003 yılında İstanbul Üniversitesi Almanca Öğretmenliği bölümünü kazanıp, 2007 yılında aynı bölümden mezun olmuştur. Halen Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında yüksek lisans öğrencisidir. Öğrenciliğine devam ederken İstanbul ilinde doğal ürünler satılan bir dükkânı işletmektedir.

