

The influence of Brecht on Theodoros Angelopoulos' cinema: The case of the travelling players¹

Muhammed Okur² , Ufuk Uğur³ 

²Institute of Social Sciences, Ordu University, Ordu, Türkiye; ³Faculty of Fine Arts, Department of Radio, Television and Cinema, Ordu University, Ordu, Türkiye.

ABSTRACT

Bertolt Brecht developed the theory of "Epic Theatre" in response to Aristotle's "Dramatic Theatre." Contrary to catharsis and identification, Brecht advocated the concept of "alienation" (*Verfremdungseffekt*). Brecht profoundly influenced both theater and cinema with a theatrical approach, which did not aim for catharsis. Directors have utilized Brecht's aesthetic understanding to reflect the truth that what the audience is watching is a film, breaking away from purification and identification. Many directors have been influenced by Brecht's aesthetic theory; and one of them is Theodoros Angelopoulos. In his films, Angelopoulos combines Brecht's aesthetic theory concepts with his own *mise-en-scène*. Like epic theaters, the audience undergoes alienation and the fact that what they are watching is a film is emphasized. Using epic narrative techniques, Angelopoulos aims to instill a critical perspective in the viewer. Long takes, monologues delivered directly to the camera, unsettling alienation effects, the foregrounding of individuals, and addressing societal events in the background are all reflective of Brecht's aesthetic influences in Angelopoulos' films. This study aims to define Bertolt Brecht's aesthetic theory and analyze Theodoros Angelopoulos's film "O Thiasos" within the framework of the concepts present in Brecht's aesthetic theory. The film "O Thiasos" was analyzed using document analysis, one of the qualitative research methods, within the context of Brecht's aesthetic concepts.

KEYWORDS

Brecht aesthetics, Epic theatre, Catharsis, Alienation, Angelopoulos.

Introduction

Bertolt Brecht (1898–1956) is recognized as one of the most influential German playwrights of the 20th century. Besides his contributions as a playwright, he was a prominent theater director and theorist. As the founder and principal proponent of the "Epic Theatre" movement, Brecht synthesized Aristotelian dramatic theater with aesthetic theory, significantly influencing the evolution of theatrical discourse. His contributions extended beyond theater to cinema, where he introduced novel narrative structures informed by his theoretical framework. Opposing the traditional concepts of "catharsis" and "identification," Brecht formulated the notion of "alienation" (*Verfremdungseffekt*), enriching it with elements, such as *gestus*, narrativity, demonstrative acting, episodic structure, and parabolic storytelling.

Brecht critically engaged with the principles of dramatic theater, particularly the notions of catharsis and identification, which he regarded as detrimental to audience agency. He opposed the Aristotelian drama model as outlined in *Poetics*, contending that the emotional purification and empathetic engagement fostered by traditional theater impeded critical spectatorship. In response, he developed an aesthetic framework prioritizing perception, transformation, and

¹This study has been prepared based on the master's thesis titled "Theodoros Angelopoulos' Trilogies within the Framework of Brecht Aesthetics" (master's Thesis, Ordu University Institute of Social Sciences, Ordu, 2024).

critical reflection over passive emotional immersion. Epic Theatre, in contrast to its dramatic counterpart, repositioned the audience from a passive observer to an active participant, compelling them to assess the narrative and its characters critically. Through the alienation effect, Brecht sought to prevent the audience from becoming absorbed in the narrative, instead encouraging a detached, analytical perspective reinforcing the constructed nature of the performance.

Brecht's theoretical innovations shaped contemporary theater and exerted a lasting influence on cinema. The principles of Epic Theatre found resonance in filmic narratives, particularly in the works of Greek director Theo Angelopoulos. From his early films, Angelopoulos exhibited a deep engagement with Brechtian aesthetics, incorporating its principles into his distinctive cinematic language. This study explores the cinematic representation of Brecht's Epic Theatre, examining how its aesthetic framework is transposed into the filmic medium. *The Travelling Players* (*O Thiassos*) is selected as a case study, given its pronounced Brechtian influences within this context. By analyzing Angelopoulos's film through the conceptual lens of Brechtian theory, this study elucidates the extent to which Epic Theatre's principles are embedded within cinematic discourse.

Method

This study aims to analyze Theo Angelopoulos's 1975 film, *The Travelling Players*, through the theoretical framework of Brechtian aesthetics, the *document analysis* method one of the qualitative research methodologies—was employed. Document analysis is a qualitative research technique that allows for the systematic examination of written and visual materials, such as books, interviews, photographs, journals, articles, videos, and scripts (Kiral, 2020, p. 173; adapted from Wach, 2013). By utilizing existing literature and visual sources, this study sets out to facilitate the analysis, interpretation, and examination of data. Within this framework, Angelopoulos's cinematic language, his use of epic narration, the reflections of Brechtian influence in his films, and the core components of Brecht's aesthetic theory were examined holistically.

Brechtian Aesthetics and Epic Theatre

Brecht developed his aesthetic theory from the early 1920s until his death. This theory, now known as "Epic Theatre" or "Dialectical Theatre," was created by integrating Marxist and Leninist thought. Contrary to the view that theater was merely bourgeois entertainment, Brecht introduced all elements of Marxism into his theater through Epic Theatre, thus moving beyond conventional forms. Brecht brought realistic and naturalistic perspectives into his works and developed the Epic Theatre movement in opposition to the traditional dramatic theater that had existed for millennia.

The concept of Epic Theatre was shaped through Brecht's analysis of Marxist classical works and found expression both in theory and in practice. The presence of dialectical elements at the core of his theater makes it more appropriate to refer to Brecht's aesthetic theory as "dialectical theatre." However, Brecht's theatrical form, in terms of the elements presented, embodied the characteristics of Epic Theatre rather than dialectical theatre (Parkan, 2020, p. 33).

The term "epic" is derived from the German word for "narrative poetry." This distinction between epic and dramatic elements highlights the difference between theatrical works representing events and epic literature narrating them. Brecht chose the term "epic" to reflect his approach to presenting events from a broad perspective and with a critical viewpoint, as though telling the story from a third-person perspective rather than constructing a dramatic plot (Şener, 2006, p. 267). According to Nutku (2015, p. 107), Brecht's use of the term 'epic' is the presentation of events on stage without artificial barriers in the narrative structure, space, time, or conflict, thereby enabling a systematic reflection of the events.

The formation of Epic Theatre was influenced by the principles of "realism," "expressionism," and "Chinese theatre." Realism contributed both to the essence and form of Epic Theatre, while expressionism influenced its style and narrative approach. Chinese theatre, in turn, influenced Epic Theatre through its technical and aesthetic aspects. In Epic Theatre, the characters, scenery, and plot are depicted

realistically. Expressionism steered the focus away from individualism to address social issues, while the influence of Chinese theatre is evident in the emphasis on realism rather than illusion and the process of alienation and critical engagement (Nutku, 2015, p. 110).

The starting point of Brecht's aesthetic theory was the traditional dramatic theater, which, for thousands of years, had placed the audience in a passive position and failed to foster a critical perspective by the end of the performance. In Aristotelian dramatic theory, the audience is encouraged to identify emotionally with the plot and characters, thereby surrendering to the narrative (Karacabey, 2011, p. 176). The key element that led Brecht to form his aesthetic theory was the concept of "catharsis." Brecht regarded catharsis as a dangerous concept for the audience. In Aristotelian theater, the audience experiences catharsis through the accumulation of emotions and experiences related to the characters and their storylines, leading to an emotional release (Parkan, 2020, p. 34).

Aristotle's dramatic theory is based on the audience's identification with the characters. The dramatic structure aims to reveal the characters' inner lives, allowing the audience to relate to their emotional conflicts. This leads to the audience becoming emotionally attached to the characters and experiencing a sense of illusion regarding the narrative. In this framework, the audience cannot develop a critical perspective on the events and remains passive. The most apparent effect of Aristotle's concept of catharsis on the audience is that they empathize with the characters' misfortunes, leading them to feel pity or fear, thus achieving catharsis through emotional exhaustion (Şener, 2006, p. 269). Brecht, however, opposed this identification with characters and developed Epic Theatre to offer a new perspective. He viewed the illusion created on stage as a reflection of life and as problematic for the audience. In contrast to the individualistic nature of dramatic theatre, Brecht advocated for a reality-based, critical, and dialectical approach to theatre.

The foundation of the Epic Theatre concept is an idea that the audience should make an evaluation and pass judgment on the events depicted on stage. In his works, Brecht concretely represented social issues concretely and encouraged the audience to pass judgment on these issues (Öztürk, 2007, p. 76). In Epic Theatre, the audience is expected to actively engage with the narrative, think critically, and judge the actions and characters. Through the process of alienation, the audience becomes aware that they are witnessing a performance and is encouraged to engage in critical thinking, distancing themselves from identification with the characters. In Epic Theatre, the goal is to prevent the audience's emotional attachment to the story, thus allowing them to make an active contribution to the narrative.

In Aristotelian tragedy, characters experience personal tragedies that disrupt the established order. After conflicts and chaos, they restore order, and the world moves toward peace. Aristotle's view holds that there is a final, harmonious resolution after tumultuous events. Brecht, in contrast, demonstrates that there is no ultimate peace in theatre. His goal is to dismantle society's stagnation and to mobilize it for transformation, aiming to highlight contradictions and propose change through the presentation of reality (Arıcı, 2006, p. 90).

According to Aristotle (1796/1987), epic is a broader narrative form than tragedy. It offers a wider perspective, focusing on events rather than individual actions. In epic theatre, the subjects can be extended indefinitely, whereas in tragedy, this is not possible. In tragedy, actors typically perform a single event, while in epic theatre, multiple events can be represented, enriching the narrative. In epic theatre, the audience is distanced and alienated from the subject, whereas in tragedy, the audience is drawn into the narrative, and emotions are emphasized.

Aristotle highlights several key components in tragedy, including plot, spectacle, thought, dialogue, character, and song, all of which play significant roles in the organization of the events. Aristotle emphasizes that these elements should focus on human life experiences, peace, happiness, and sorrow. In dramatic theatre, characters undergo specific conflicts, and the audience identifies with them, thus experiencing catharsis. However, in this dramatic structure, the audience cannot develop a critical perspective or objectively evaluate the events. Brecht, in developing his Epic Theatre theory, was particularly concerned with the negative effects of identification and catharsis on the audience, drawing inspiration from Aristotle's works on tragedy. In Epic Theatre, the audience is encouraged to observe and critically evaluate the performance, making their own judgments (Parkan, 2020, cited in Salman, 2022, p. 576).

Brecht (1967/2011) argued that theatre should not represent or imitate life through a realistic approach. Instead, he believed that theatre should reveal the truth behind appearances. Brecht aimed to place the

audience in the role of an observer, expecting them to make judgments after each scene. Through concepts like historicization and alienation, he aimed to cultivate a critical stance among the audience.

According to Öztürk (2007, p. 74), Brecht's Epic Theatre revolves around themes, such as war, historical events, contemporary issues, and human social actions. The concept of alienation is a central element in Epic Theatre. Alienation is achieved through various elements, such as direction, music, set design, and acting. The alienation effect prevents the audience from identifying with the narrative, prompting them to critically engage with it. Brecht's goal is to direct the audience's attention to the reality represented on stage, encouraging them to reflect, evaluate, and understand that the narrative is merely a performance. Therefore, Brecht's theatre aims to educate and encourage critical thinking, rather than creating emotional attachment or promoting a single viewpoint.

In contrast to the bourgeois thought that centers on the individual, Epic Theatre addresses social problems and seeks to provide solutions within contemporary conditions. It proposes a scientific examination of historical development, focusing on the social and political dimensions of the world. Epic Theatre presents a complex world view, aiming to provide a critical, educational, and instructive experience for the audience. Brecht compares the essential elements of dramatic theatre and Epic Theatre in Table 1 (Brecht, 1967/2011, p. 42).

Table 1 Comparison of Dramatic Theatre and Epic Theatre

At the Dramatic Theatre	At the Epic Theatre
It is worked with actions.	Narrative is resorted to.
The audience is immersed in the action on stage.	The audience is kept as an observer.
The activity of the audience is spent and consumed.	The audience is put into an active state.
Several senses are awakened in the audience.	The audience is made to make some judgments.
The audience is presented with a life.	A worldview is communicated to the audience.
The audience is immersed in the event.	The audience is held in front of the event.
Work is done by suggestion.	We work with evidence.
The emotions of the audience are retained as they are.	By taking their emotions forward, the audience is provided with access to some information.
The audience is in the middle of the event on the stage, in an identification with the event.	The audience is in a position to examine the event in front of the event on the stage.
The assumption that man is a known creature is adopted.	Man is made the subject of scrutiny.
Man never changes.	Human being changes and is changed.
The audience's attention is focused on the end of the play.	The audience's attention is drawn to the march of the play.
Each scene exists for the other.	Every scene is there for itself.
Events unfold in a straight line.	Olaylar eğeriler çizir.
Thought governs existence.	Social existence governs thought.
Emotion dominates.	Reason prevails.
The course of events involves an evolutionary imperative.	Events must be bounced.
Man has a static quality.	It is given in the process of human formation.

When examining Brecht's comparison in Table 1, the dramatic theatre, which emphasizes emotion, draws its audience's attention to the final segment. The scenes are interconnected, and the plot progresses in a linear fashion, with peaks resembling the classical narrative of cinema. In this respect, the audience can identify with the events and characters. In dramatic theatre, the audience undergoes catharsis, purging themselves emotionally, yet no change occurs in their everyday lives. In contrast, in Epic Theatre, the audience focus on the progression of the scenes. Each scene maintains its own integrity. The removal or addition of scenes does not affect the overall story. The events are constructed with a jump-cut approach, both in terms of space and time. The plot moves along slanted lines towards the climax. In this context, the elements of Epic Theatre estrange the audience. Through the alienation effect, the audience is

drawn into a critical evaluative process, without getting emotionally caught up in the narrative. Throughout the play, the audience develops, moving from a passive position to one where they actively assess, criticize, and question the events. In contrast to dramatic theatre, the audience in Epic Theatre adopts different perspectives and becomes active participants.

In "Brecht's Aesthetic and Cinema" (Parkan, 2020, p. 35), Mutlu Parkan states that the foundation of Brecht's aesthetic theory lies in "naivety," and at its core is the concept of "alienation." She also mentions that while these elements are not categorized the same way, they form a dialectical unity in the theory. The eight fundamental concepts she identifies are "naivety," "fable study," "episodic narration," "gestus," "alienation," "historicization," "narrative structure," and "representational acting."

1) Naivete: This concept forms the foundation of Brecht's aesthetic theory and emphasizes the truth behind what is visible.

Newton observed the falling of the apple as a "foreign" event and asked himself the questions, "Why does it fall?" and "How does it fall?" The seemingly self-evident phenomenon of the apple falling to the ground revealed that it was merely one aspect of the truth, or rather, its visible aspect. This attitude, which Brecht placed at the core of his aesthetic theory, is akin to what could be called Newton's "scientific naivete" (Parkan, 2020).

2) Fable Work: This is the first stage in the process of bringing a work from its written text to the stage. Brecht characterized this process as "fable work," in contrast to the "interpretation" in bourgeois theater. Fable work involves the societal examination of the events to be depicted in theater.

3) Episodic Narrative: Rooted in the epic concept that underpins Brecht's aesthetic theory, episodic narrative stands in contrast to dramatic narration. As illustrated in Table 1, dramatic narrative follows a linear trajectory where events unfold, develop, and culminate at a climax, leading the audience to experience catharsis. In contrast, episodic narrative presents events to the audience through non-linear developments, prompting the audience to engage with the characters and take action. Unlike the identification-based dramatic narrative, identification within the episodic narrative is purposefully controlled (Parkan, 2020, p. 40).

4) Gestus: According to Öztürk (2007), gestus can be defined as the reflection of a naive attitude at the level of performance. In his aesthetic theory, Brecht emphasizes that the element that conveys the social meaning of the event to be presented is not verbal but a social form of expression, namely behavior. Gestus refers to the concept that reveals the hidden meaning behind verbal gestures and facial expressions. Epic Theater is based on the understanding of theater grounded in gestus.

5) Narrative Structure: Brecht's concept of narrative structure prioritizes narration over description, though it does not entirely dismiss the latter. Through the lens of narrative structure, the ideologies held by the audience are brought into conflict with the lived realities portrayed on stage, facilitated by descriptive elements. This conflict serves to elevate the audience's level of understanding. As a result, viewers are prompted to critically reassess the ideological narratives they hold, ultimately achieving a more realistic coherence. In response to this type of narration, the audience is encouraged to engage with the characters and actions more reflectively and realistically, shifting toward authentic emotions and responses.

6) Demonstrative Acting: With this concept, the audience is prevented from identifying with the characters. Through demonstrative acting, the audience is removed from a state of hypnosis while the actor undergoes a transformation, freeing them from the responsibility of becoming the character they are portraying.

7) Historization: This refers to the process of taking something contemporary and considering it a product of a specific historical moment, removing it from its current context. By offering the audience a perspective beyond the present, which is often confined and passive, it encourages

them to understand that societal events do not represent an absolute truth and that these can be critiqued. Historization is also an integral part of the concept of Alienation (Parkan, 2020).

8) Alienation: This is the foundational concept in Brecht's aesthetic theory. The notion of alienation is positioned as the antithesis of identification. Rather than advocating for the concept of catharsis, as seen in dramatic narration, Brecht introduced the concept of alienation. Indeed, the core objective of Epic Theatre is rooted in this idea. The goal of alienation is to make the audience aware that the performance on stage is not reality but merely a play and a narrative. Alienation takes form through the *alienation effect* employed within the play. This effect is realized through various theatrical elements, such as acting, gestus, set design, lighting, makeup, character development, plot structure, external voices, and music. The alienation effect is applied with the intention of preventing the audience from becoming fully immersed in the narrative. Within this framework, the audience, through the alienation effect, is encouraged to establish a critical cause-and-effect relationship in response to human behavior and the dynamics of historical and social situations.

The concept of Epic Theatre and the alienation effect has influenced not only theatre but also cinema. Brecht's aesthetic approach has played a significant role in the development of film theory. The concepts of naïve attitude, episodic narration, historicization, alienation, and gestus in Brecht's aesthetic theory have been instrumental in encouraging the audience to take an active role and adopt a critical stance. From this perspective, Brecht's ideas have provided an option for filmmakers seeking new approaches in cinema (Monaco, 1977/2001, p. 56). Brecht's cinematic vision was to present societal issues and historical processes in the most realistic and profound way, thereby creating a political meaning (Pop-Curşeu, 2022). From the early 1920s, the concept of Epic Theatre became Brecht's central cause. Directors who sought new narrative forms after Brecht were influenced by his aesthetic theory and adopted a new form of expression. Innovations in theatre, such as the narrative form, the activation of the audience, and the substitution of catharsis with alienation, became applicable in cinema as well (Öztürk, 2020, p. 101).

Brecht, with his aesthetic theory, influenced both theatre and later cinema. Those who followed him continued this aesthetic approach. By replacing the illusionist stance created on the audience with alienation, Brecht introduced a new perspective on narration. Instead of reflecting the beautiful, his aesthetic aimed to reach beauty itself. By employing gestus, the alienation effect, music, and historicization, Brecht prevented the audience from becoming enchanted while watching the play or film, continually disturbing them to prevent enchantment. Brecht sought an aesthetic theory that aimed to see, change, and transform reality rather than individual aesthetics, applying this theory both in theatre and cinema. Directors who have conveyed Brecht's aesthetic in their films are referred to as 'Brechtian Directors.' Filmmakers, such as Luis Bunuel, Pier Paolo Pasolini, Danièle Huillet, Michael Haneke, Rainer Werner Fassbinder, Lars Von Trier, Todd Solondz, Jean-Luc Godard, Lindsay Anderson, Peter Greenaway, and Theo Angelopoulos, have been influenced by Brecht's aesthetics.

Brecht Influence in Angelopoulos Cinema

Theodoros Angelopoulos is known as a Brechtian director. His cinema directs cinematic reality through time and space and effectively reflects individual and societal issues, as well as historical and contemporary contexts, like Brecht. Angelopoulos has a distinctive mise-en-scène and is also recognized as an auteur director. His films frequently incorporate concepts, such as episodic narration, naïve approach, historicization, gestures, demonstrative acting, narrative structure, and alienation. The events in his films exhibit a discontinuous structure, as seen in Epic Theatre. Like Brecht, Angelopoulos often urges his audience to think critically, prompting them to question and assess the events even during the interstitial moments (Parkan, 2020, p.70). Many filmmakers exhibit traces of Brecht's aesthetic practices in their films. However, for a director to be labeled as a Brechtian, it is not sufficient to simply reject identification and use

the alienation effect. All elements constituting Brecht's aesthetic theory must progress within a dialectical narrative framework, pushing the audience towards critical action in their critique of both the individual and society. Among the directors reflecting Brecht's aesthetics in world cinema, Jean-Luc Godard is the foremost, followed by the Greek director Theo Angelopoulos. Both directors have effectively utilized Brecht's aesthetic theory in their cinema.

Angelopoulos is one of the pioneering directors of Greek cinema. The subjects in his films typically address political discussions arising from the aftermath of World War II and the Civil War, coups, regimes of oppression, migration, refugees, economic crises, roads, hunger, and similar themes. He frequently reflects on Greece's societal issues in his films. Angelopoulos creates a distinctive *mise-en-scène* in his films by employing long takes, camera techniques, monologues delivered while looking directly into the camera, metaphoric expressions using mist, poetic narratives, and scenic compositions.

Angelopoulos placed greater importance on the mode of narration rather than content in his cinema. In contrast to traditional cinematic narration, he provides his audience with a critical perspective through episodic storytelling. His aim was to move the audience from the passive role of traditional cinema to one where they could make critical judgments regarding characters and events. By actively utilizing historicization and alienation, he addresses both individual and societal issues. Through the alienation effect, he presents the truth of the past to his audience. Angelopoulos's narrative style is also influenced by Brecht's dialectical theatre and Epic Theatre approach. In an interview with Dan Fainaru, he discusses the impact of this period as follows:

"At that time, the 'Brechtian approach' was everyone's point of reference. Political cinema was just emerging, and Brecht not only taught us how to make political films, but also how to make them politically. That is, to go beyond the militant pamphlet. To express our ideas while always keeping them within a perspective, never forgetting to view them with a critical outlook" (Fainaru, 2006, p. 154).

Theodoros Angelopoulos divides his cinematic work into two phases: the first phase, influenced by Marx, Godard, Freud, and Brecht, focuses on social and political issues with an approach that contrasts with personal identification; the second phase centers on the individual and existential problems. In his early works, Angelopoulos employs an epic approach to filmmaking. Although in his later works he distances himself from epic narration, he still tackles the issues of the individual and society through an epic lens (Genco, 2001).

Angelopoulos has four trilogies: *The Trilogy of History*, *The Trilogy of Silence*, *The Trilogy of Borders*, and *The Trilogy of Modern Greece*. He divides his trilogy of films into three stages. In the first stage, influenced by Brecht, his films engage with the social issues, politics, and turmoil of the time using political and epic narrative styles. In this phase, he presents social events to the audience through the concepts of alienation and historical contextualization. In the second phase, he shifts towards depicting social problems more through the internal worlds of the characters while still presenting social events in the background, always with historical contextualization. In this stage, he emphasizes the characters, while the social events in the background continue to shape the narrative. Angelopoulos allows the audience to reflect and question the events through the gaps in each scene. In the third phase, he returns to the social events and historical processes from the first phase, reflecting them in a similar way, integrating both individual and societal perspectives (Parkan, 2020).

According to Bordwell (2000, p. 29), Angelopoulos is regarded as a director who expands, changes and transforms the boundaries of cinema. With his unique *mise-en-scène* and distinct cinematic language, Angelopoulos is one of the most effective directors in reflecting Brecht's aesthetic theory in his films. Through deep perspective shots, formal elements, and painterly compositions, he successfully conveys the truth behind appearances to the audience. Horton (2016) also notes that Angelopoulos maintains continuity between his films using formal

elements like long takes, empty frames, glances, and camera techniques, thus creating his own cinematic language.

Angelopoulos often addresses modern Greek history in his films. By exploring the marks left on individuals and society by recent history, he conducts a memory study and uses alienation to convey lessons that can be drawn from the past. In Angelopoulos' cinema, there is a recurring sensation that the camera always shoots on the same scale. His cinema language deviates from the conventions familiar to traditional cinema audiences. Viewers are repeatedly unsettled by his camera use, long takes, gestures, demonstrative acting, and alienation techniques in every scene. He reflects modern Greek history, inspired by the events in his own past (Öztürk, 2007, p. 201).

In his early works, Angelopoulos establishes a distance between the viewer and the film through his camera techniques. He does not employ conventional narrative structures but instead generates cinematic time in a way that keeps the audience both included and distanced from the story, enabling them to adopt a critical perspective (Tükelay, 2010, p. 147). This cinematic storytelling method reflects Angelopoulos' commitment to engaging the audience in a reflective and critical relationship with the unfolding narrative, consistent with Brecht's theatrical influence.

Angelopoulos focuses on the journeys and emotional and intellectual transformations of characters, often within the context of migration. In his films, like in Epic Theatre, the characters do not engage in self-reflection; instead, they are an integral part of the narrative structure. The characters are shaped by events as they unfold (Güzel, 2016, p. 48). By leaving gaps in the narrative, similar to the epic storytelling tradition, Angelopoulos offers the audience the opportunity to reflect, evaluate, and form judgments. These gaps are often supported by the use of music. Unlike traditional cinema, which uses different camera angles for each scene, Angelopoulos shoots his scenes from a single angle, creating a sense of continuity in his films. His films explore ongoing themes, such as borders, migration, societal issues, journeys, refugees, and the pain and sorrow of a country that has been defeated and plagued by internal conflict. These themes are consistently addressed both individually and collectively.

In his films, Angelopoulos employs a storytelling method reminiscent of Epic Theatre, where events are portrayed as curves. Temporal and spatial flashbacks and jumps are frequently used, giving the films a sense of progression that feels intertwined, with no definitive end. Through temporal and spatial jumps, the audience is allowed to interpret reality. These jumps are supported by dialogues and shots, offering the viewer a broader perspective. The events depicted in these alienating shots, especially in scenes involving journeys into the past, reflect the characters' present-day reality. Angelopoulos creates a distinctive signature using framing techniques and a camera that captures the characters like a tool, crafting perspective-driven scenes through long takes.

Angelopoulos' first trilogy, the "History Trilogy," examines the 40 years of political turmoil in Greece from 1936 to 1976. Through films, such as *36 Days* (1972), *The Company* (1975), and *The Hunters* (1977), he addresses societal issues in Greece's history, including the Civil War, World War II, regime changes, the Colonels' Junta, and the dictatorship of Metaxas. The common theme across these films is societal decay and crisis, depicted through epic and political storytelling. In these films, Angelopoulos is heavily influenced by Brecht's aesthetic theory, utilizing all the elements of Brechtian aesthetics effectively in his films.

Brecht's Reflections in the Company (1975)

The Company (*Kumpanya*), the second film in Angelopoulos' *History Trilogy*, serves as a continuation of the narrative explored in *36 Days*. The film is deeply influenced by Brecht's aesthetic theory and incorporates many of its elements. It tells the story of a group of traveling theater actors from 1939 to 1952, whose performance of the play *The Shepherdess Golfo* is

constantly interrupted by various real-life events. The actors attempt to stage the play across different regions of Greece, but they face constant obstacles: their performances are sometimes cut short by gunshots, sometimes by murders, and at other times by arrests.

As the actors struggle to continue their performance, Angelopoulos uses their experiences to reflect broader societal issues in Greece. The film mirrors the turbulence of the era through the actors' journey and the struggles they face in their attempts to create art in an oppressive and volatile context. The narrative is characterized by an epic storytelling style, featuring temporal and spatial jumps and flashback. The actors' direct addresses to the camera, through monologues, add another layer of Brechtian alienation, encouraging the audience to critically reflect on the events unfolding in the story. This method of breaking the "fourth wall" enhances the sense of estrangement and invites the viewer to engage with the film's political and social themes more directly and critically (Fainaru, 2006, p. 19).



Image 1 Company (1975) Movie Poster, www.imdb.com

In the opening sequence of the film, a theatrical scene unfolds. An announcer, holding an accordion, steps to the center of the stage and announces the commencement of a play titled *The Shepherdess Golfo*. The announcer's direct address to the camera highlights to the audience that they are spectators of a theatrical performance. However, before the play begins, the film transitions to a different time and space with a wide shot. From its very first scene, the film establishes that its narrative style will be shaped within the framework of Brechtian aesthetics. The announcer's direct address to the camera, along with the jump-cut structure between scenes, alienates the viewer, signalling that an epic narrative style will persist throughout the film.



Image 2: The scene where the actors come to town (Company Film, 1975)

In the scene where a temporal and spatial jump occurs, the *Kumpanya* actors are seen in front of a theater building in the town of Aegion, and the year is 1952 walking towards the camera, making eye contact with it. As shown in Visual 2, a narrator explains to the audience why and how the actors have arrived in Aegion. This narrator is one of the characters in the film. The narrator's recounting of events mirrors the style of Brecht's Epic Theater, where the narrative developments are communicated and commented upon. This narration reflects the presence of the narrative structure concept in Brecht's aesthetic theory. According to Öztürk (2007, p. 146), Brecht's Epic Theater features two types of narrators: an external observer who evaluates events from a third-person perspective, while the other narrator can be one of the actors in the play. In this case, the characters within the play look directly at the audience and inform them about the progression of the story.



Image 3 The scene where the propaganda was made (Company Film, 1975)

In the next scene, the *Kumpanya* actors are seen walking through the streets of Aegion on their way to their hotel. In the background, a loudspeaker broadcasts propaganda from the fascist leader, Papagos. As shown in Visual 3, his propaganda is also visible on posters on the walls and the ground. In a long shot with a wide angle, the actors move toward the town square, but the scene cuts and makes another temporal and spatial leap. The actors are now shown in 1939, the year of the German occupation. In this scene, the sound of a car passing by on the street carries the propaganda of the dictator Metaksas. This transition between temporal and spatial jumps also shows changes in the actors. As the film progresses with its epic narrative, the lack of temporal continuity and the maintenance of each scene's integrity reflect Brecht's aesthetic practices. There are jumps between the years 1939 and 1952 throughout the film. The historical processes the *Kumpanya* actors witness do not progress along a chronological timeline. The characters move between the past and the present. Through the *Kumpanya* film, Angelopoulos conveys significant events in recent Greek history that shaped the country. While one scene depicts the period of 1952, when the Greek Civil War ended, another shows the 1939 German occupation.

In these leap sequences, Angelopoulos uses the concepts of historicization and alienation from Brecht's aesthetic theory. According to Brecht (1967), the use of the historicization effect in aesthetic practices aims to create a critical perspective rather than a political impact on the narrative. Through the historicization effect, Brecht attempts to instill a critical consciousness in the audience. In the same way, Angelopoulos reflects political events of historical significance to his audience through epic narrative techniques, utilizing temporal and spatial leaps. In this process, the audience becomes alienated from the film, enabling them to evaluate and question the events.



Image 4 The restaurant scene where the propaganda was made (Company Film, 1975)

In the following scenes of the film, the actors are seen eating at a restaurant in the town. While they are eating, the sounds of a march by Metaksas' supporters can be heard from outside, and Metaksas' propaganda is being broadcast. Aegisthos whistles along with the march. This causes discomfort in Pylades, who is bothered by Aegisthos' response. Aegisthos approaches Pylades and mocks his political views. In retaliation, Pylades begins to sing a counter-march. Infuriated by this, Aegisthos climbs onto a chair and gives the Hitler salute while singing louder, in line with the march of Metaksas' supporters.

This scene exemplifies the concept of *gestus*, one of the fundamental elements of Epic Theatre, which always emphasizes the ideological aspect of the narrative. For the ideological stance to have a stronger impact, it requires the presence of an opposing viewpoint. The emergence of contrasting viewpoints is often reflected in *gestus*. According to Dinç (2021, p. 662), in Epic Theatre, *gestus* is shaped by both gesture and music. In *gestus*, there are contradictions and oppositions, which serve the purpose of alienating the audience. The music used in these scenes is referred to as *gestus music*, related to the ideological nature of Epic Theatre. In Epic Theatre, the actors' role is not only to express emotions but also to reflect the characters' tendencies. The ideological clash between Aegisthos and Pylades is portrayed through their counter-marching in this scene. The marches act as a supporting element of this ideological discord. The *gestus* created in this scene accentuates the alienation effect. The ideological divide between the characters evokes the alienation effect in the viewer. Angelopoulos addresses the political turbulence and divisions of the era through the characters of Aegisthos and Pylades.

In another scene, the actors are seen rehearsing the play *Golfo* in the garden of the hotel where they are staying. The camera remains static and wide in the shot. In this sequence, the audience is in a position to sympathize with the characters. However, while the actors are rehearsing, the camera performs a pan movement, interrupting the audience's potential for emotional identification with the characters. After the pan, the characters continue speaking while looking directly into the camera. In this sequence, the presence of *gestus* acting and the alienation effect is evident. The performance is characterized by a detachment both from the audience and from the role being performed. Although the audience is given the opportunity to form a connection with the characters, this emotional identification is obstructed by the alienation effect. Angelopoulos prevents the audience from forming a deep identification with the events and characters on stage, thus encouraging a more critical perspective.

The actors begin to perform the play *Golfo* for the first time in a town, in the garden of the hotel where they are staying. The play begins with the continuation of a line from their rehearsal in the garden. While performing their play, police officers suddenly enter the scene, disrupting the performance, and the officers take Pylades away. This scene also reflects the influence of the concept of alienation. As the audience starts to emotionally identify with the characters, the disruption of the play leads to a sense of alienation from both the characters and the unfolding

event. When Pylades is taken away by the police, the theater audience believes it to be part of the play, while the film audience is reminded of the reality that what they are watching is indeed a play/film. By alienating the audience from the film they are watching, the expectation is set that the audience should take an active, critical stance towards the event that is taking place. As seen in *Figure 5*, the characters speak directly to the camera. These three narrators are the actors of the film.



Image 5 Monologues made while looking at the camera (Company Film, 1975)

In their monologues, the characters address historical events they have witnessed firsthand. The characters speak directly to the camera, i.e., to the audience. The purpose here is to show the audience that the narrative they are watching is not just a film but also a reflection of historical events from the past. Using three narrators in the film, Angelopoulos reflects on the social issues Greece has faced throughout its historical processes. The character Agamemnon in the first visual speaks about the problems Greece faced in 1922, known as the Asia Minor Catastrophe, and the migration journey from Turkey to Greece. Pylades, the character in the second visual, talks about the arrests and tortures carried out by soldiers during the Greek Civil War. Elektra, the character in the third visual, discusses the political turmoil and social collapse in the country after the German occupation. Angelopoulos allows the audience to see the truth behind what is visible by addressing historical events in the background through the individual issues of these three characters. The fact that the characters speak while facing the camera also supports the alienation effect.

The film is carried out with a naïve approach, which is one of the key elements of Brecht's aesthetics. The goal is to search for the truth in the whole context of the events in the story. According to Nutku (2015), Brecht's concept of naïveté is pursuing the truth behind appearances. Indeed, in *Kumpanya*, Angelopoulos shows the audience that there is an underlying truth, observable beneath the surface. Historical events are conveyed to the viewer straightforwardly, and the journey in search of reality is depicted. In the later sequences of the film, the actors again come to a town to perform the *Golfo* play. Their performance is once again interrupted by the chaos of the civil war outside the theater building. The interruption of the play once again disturbs the audience. Through the actors' failure to perform *Golfo*, Angelopoulos reflects Greek history. The interrupted play becomes a metaphor for a country grappling with internal turmoil after wars. As in Brecht's Epic Theatre, the most effective way to tell the problems faced by society is not through fiction but by showing the truth. In aesthetic theory, it is important to depict historical events not through imitation or reenactment but in a form that reflects reality. Similarly, Angelopoulos presents social problems to the audience through elements of reality.

The audience witnesses historical events through flashbacks and time jumps throughout the film. The characters are captured by German soldiers, taken prisoner by British forces, tortured, and subjected to propaganda. Due to the events they experience, they are unable to perform

Golfo throughout the film. The characters, through jumps between war and political debates, return to the beginning in the final sequence of the film. The last scene of the film is, in fact, the first scene of the film. The film progresses cyclically. With an epic narrative style, the film has no clear beginning or end. Through this episodic narrative conveyed in the film, reality is reflected, and the emphasis is placed on the idea that this reality will not end.

Result

In his films, Angelopoulos focuses primarily on Brecht's concepts of alienation and historicization, where characters are often at the forefront of the events, with ongoing social issues forming the background. *Kumpanya* is one of Angelopoulos's films where Brecht's influence is most evident. In *Kumpanya*, as in other films, the characters are influenced by historical processes. Through the technique of historicization, the film encourages the questioning of the truth behind what is visible. By addressing historical events within the narrative, the film conveys societal attitudes toward these events to the audience. Social issues in Greek history are explored alongside individual concerns.

In *Kumpanya*, Angelopoulos challenges traditional cinematic concepts, such as catharsis and identification. The audience is often disturbed by the concept of alienation throughout the film. With its naive approach, episodic narrative, and allegorical work, the film is shaped by concepts, such as gestus, representational acting, narrative structure, historicization, and alienation, reflecting the impact of Brecht's aesthetic theory. Each scene in the film exists for itself; the plot does not progress in a linear fashion but moves in curves, employing flashbacks and flashforwards to historicize and offer a broad perspective to the audience. Through long takes, music usage, addressing ideological and historical events, and a direct approach to conveying the realities of the era, the film clearly exhibits Brecht's influences.

The sequences where Brecht's influence is most intense are those involving temporal and spatial shifts, monologues delivered directly to the camera, alienation effects that prevent identification by disturbing the audience, and moments where the actors inform the audience about the events. In this alienation, the audience, the characters, and elements supporting the narrative are made to feel estranged from each other. These elements align with Brecht's concept of Epic Theater. As the characters provide perspectives on their personal issues, they also shed light on the social problems of their era. At each turn, the audience is reminded that what they are watching is a film, thereby guiding them to explore the hidden social events behind the individual problems experienced by the characters. In the spirit of epic narration, the film allows the audience to critically evaluate, question, and engage in an active response to the events depicted.

In this context, *Kumpanya*, part of Angelopoulos's Trilogy of History, clearly reflects the elements of Brecht's aesthetic theory. The film encompasses all of the features that constitute Brecht's aesthetics.

Author Contribution Percentage

The contribution to the work is as follows: Author 1: 50%, Author 2: 50%.

Conflict of Interest Statement

Here there is no financial conflict of interest with any institution, organization, or individual regarding our article titled "The Influence of Brecht in Theodoros Angelopoulos's Cinema: The Case of the Film *Kumpanya*." Additionally, there is no conflict of interest among the authors of this study.

Bibliography

- Aristotle. (1796/1987). *Poetics* (İ. Tunalı, Trans.). Istanbul: Remzi Bookstore.
- Beekeeper, O. (2006). On epic theatre and the concept of gestus. *Journal of German Language and Literature*, 0(18).
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuaded/issue/1050/11877>
- Bordwell, D. (2000). Modernism, minimalism, melancholy: Theo Angelopoulos and the visual form. (A. Ufuk, Trans.). *New Human New Cinema*, 0(7).
- Brecht, B. (1967/2011). *Epic Theatre* (K. Şipal, Trans.). Istanbul: Agora Library.
- Dinç, A. (2021). Gestus music. *MSGSU Journal of Social Sciences*, 2(24), 657-664.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/69563/1108673>
- Fainaru, D. (2006). *Theo Angelopoulos* (M. Harmancı, Trans.). Istanbul: Agora Library.
- Genco, E. (2001). In search of a director: Contemporary Greek history. (Access Date: 11.08.2021).
<https://bit.ly/3EgeoKi>
- Horton, A. (2016). *Theo Angelopoulos' Films*. Princeton University Press.
- Karacabey, S. (2021). Brecht and cinema: A history of an unfinished trial. In S. Sert (Ed.), *The Theory of Cinema* (pp. 172-194). Istanbul: Yordam Book.
- Kıral, B. (2020). Document analysis as a qualitative data analysis method. *Journal of the Institute of Social Sciences*, 15, 170-189.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbid/issue/54983/727462>
- Monaco, J. (1977/2001). *How to Read a Movie?* (E. Yılmaz, Trans.). Istanbul: Capricorn Publications.
- Nutku, Ö. (2015). *Bertolt Brecht and the Epic Theatre*. Istanbul: Ozgur Publications.
- Ozturk, A. C. (2007). *Brechtian aesthetics and examples in Turkish cinema*. (Ph.D. Thesis). Marmara University, Turkey.
- Parkan, M. (2020). *Brecht Aesthetics and Cinema*. Istanbul: Hayalperest Publishing House.
- Pop-Cursheu, I. (2022). Marxist cinema criticism in the 1930s: Brecht, Benjamin. *Fondane e-scope*.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/1930larda-marksist-sinema-elestirisi-brecht-benjamin-fondane/6314>
- Şener, S. (2006). *Theatre Thought from Past to Present*. Ankara: Dost Bookstore Publications.
- Tükelay, M. A. (2010). *A Non-Aristotelian Approach to Cinema: Brechtian Aesthetics*. (Master's Thesis). Beykent University.
- Young, S. (2013). Crossing borders after Angelopoulos. In A. G. Küey (Ed.), *Meeting with the Artist Theo Angelopoulos* (pp. 49-70). Istanbul: Context Publishing.

Theodoros Angelopoulos'un sinemasında Brecht'in etkisi: Kumpanya film örneği¹

Muhammed Okur² , Ufuk Uğur³ 

²Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye; ³Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye.

ÖZET

Bertolt Brecht, Aristoteles'in "Dramatik Tiyatro" teorisine karşılık olarak "Epik Tiyatro" kuramını geliştirmiştir. Brecht, katharsis ve özdeşleşmeye karşıt bir kavram olarak yabancılaşma kavramını savunmuştur. Brecht, katharsisi amaçlamayan bir tiyatro anlayışıyla hem tiyatro alanını hem de sinema alanını derinden etkilemiştir. Yönetmenler, seyirciye izlediği görüntülerin bir film olduğu gerçeğini yansıtmak, arınmayı ve özdeşleşmeyi kırmak için de Brecht'in estetik anlayışından faydalanmışlardır. Brecht'in estetik kuramından etkilenen pek çok yönetmenler vardır. Bunlardan biri de Theodoros Angelopoulos'dur. Angelopoulos, filmlerinde Brecht'in estetik kuramındaki kavramlarla kendi mizansenini birleştirerek şekillendirmiştir. Seyirci, tıpkı Epik Tiyatroda olduğu gibi yabancılaşmaya uğrar ve izlediğinin bir film olduğu gerçeği yansıtılır. Angelopoulos, Epik anlatım biçimiyle, izleyicisinin eleştirel bir bakış kazanmasını sağlamaya çalışmaktadır. Uzun plan-sekans kullanımı, kameraya bakılarak yapılan monologlar, seyirciyi rahatsız eden yabancılaşma efektleri, bireyin ön planda tutulması ve bireyin arka planında gerçekleşen toplumsal olaylara değinmesiyle filmlerinde Brecht'in estetik yansımaları görülmektedir. Bu çalışmanın amacı, Bertolt Brecht'in estetik kuramının tanımının yapılması ve estetik kuramında yer alan kavramlar çerçevesinde, Theodoros Angelopoulos'un Tarih Üçlemesinde yer alan "Kumpanya (1975)" filmi ekseninde çözümlemesini amaçlamaktadır. Kumpanya filmi, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analiz yöntemi ile Brecht'in estetiğini oluşturan kavramlar bağlamında çözümlenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER

Brecht estetiği, Epik tiyatro, Katharsis, Yabancılaşma, Angelopoulos.

Giriş

Bertolt Brecht, 1898-1956 yılları arasında yaşamış 20. yüzyılın en önemli Alman oyun yazarlarından biridir. Aynı zamanda tiyatro yönetmeni ve kuramcısıdır. Aristotelesçi Dramatik tiyatro anlayışını estetik kavramlarla harmanlayıp tiyatronun değişimine etki eden "Epik Tiyatro" akımının kurucusu ve baş temsilcisidir. Çalışmalarıyla hem tiyatro alanını hem de sinema alanını etkilemiştir. Estetik kuramındaki yeni kavramlarla tiyatroya ardından da sinemaya yeni bir anlatım biçimi getirmiştir. "Katharsis" ve "özdeşleşme" gibi kavramlara karşıt bir kavram olarak "yabancılaşma" kavramını öne sürmüştür. Yabancılaşma, naivete, gestus, anlatımcı yapı, göstermecilik, oyunculuk, mesel çalışmalar ve epizotik anlatımlarla kuramına estetik bir zenginlik katmıştır.

Brecht, dramatik anlatımda yer alan katharsis ve özdeşleşmeyi seyirciler için sakıncalı bulmuştur. Aristoteles'in Poetika adlı eserinde yer verdiği Dramatik tiyatroya karşı çıkmıştır. Dramatik tiyatroya seyircinin arınma yaşamasına, olaylar ve karakterlerle bir özdeşleşme yaşamasının seyirci için uygun olmadığını savunmuştur. Buna karşılık olarak Brecht, bireyci estetik yerine gerçeği gören, değiştiren ve dönüştüren bir estetik kuramını hem tiyatroya hem de sinema alanında hayata geçirmiştir. Seyirci izlediği anlatıya karşı büyülenmez aksine olayları ve olaylar içerisindeki karakterleri değerlendirir, sorgular ve eleştirir. Dramatik tiyatroya pasif

konumda olan seyirciyi, Epik Tiyatro anlayışıyla aktif bir konuma taşımıştır. Seyircilerin, izlediği oyuna veya filme yabancılaşmasını sağlayarak onlara izledikleri anlatının yalnızca bir film veya oyun olduğu gerçeğini yansıtmıştır. Anlatıyı izleyenlerin büyülenmesini, karakterler ve olaylar üzerinden bir özdeşleşme yaşamasına engel olmuştur. İzleyicinin özdeşleşmesi, yabancılaşma efektiyle kontrol altına alınmıştır.

Brecht, dönemindeki ve kendinden sonra gelen yönetmenleri de biçim olarak etkilemiştir. Epik anlatım biçimi sinemaya da yansımıştır. Özellikle de Yunan yönetmen Angelopoulos, ilk dönem eserlerinden itibaren Brecht'in estetik kuramından etkilenmiştir ve sinemasında bu anlatım biçimini kendi mizansenisiyle yansıtmıştır. Çalışma, tiyatrodaki önemli bir yeri olan Brecht'in estetiğinde zenginleşen Epik Tiyatronun sinemadaki temsili sorunsalından yola çıkmaktadır. Brecht'in estetik kuramını oluşturan kavramlar neticesinde Angelopoulos'un Kumpanya filmi üzerinden yorumlanmıştır. Angelopoulos'un ilk dönem eserlerindeki Brecht etkisinden yola çıkarak Brechtçi öğelerin en yoğun olduğu Kumpanya filmi örneklem olarak belirlenmiştir.

Yöntem

Brecht'in estetik kuramını oluşturan öğeler üzerinden, Angelopoulos'un 1975 yılında çekmiş olduğu Kumpanya filmi çözümlemeyi amaç edinen çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan "doküman analizi" yöntemine başvurulacaktır. Doküman analizi; yazılı ve görsel belgelerin (kitaplar, görüşmeler, fotoğraflar, dergiler, makaleler, videolar, senaryolar vb.) içeriğini sistemli bir açıdan analiz etmeye yarayan nitel araştırma yöntemidir (Kıral, 2020, s. 173; Wach (2013)'tan). Mevcut literatür ve görsel kaynaklardan yararlanarak verilerin analizi, incelenmesi ve yorumlanması mümkün hale getirilecektir. Bu bağlamda Angelopoulos'un sinema dili, epik anlatım biçimi, Brecht'in etkisinin filmlerindeki yansımaları ve Brecht'in estetik kuramında yer alan öğeleri bir bütünlük gözetilerek incelenecektir.

Brecht Estetiği ve Epik Tiyatro

Brecht, 1920'lerin başından vefatına kadar estetik kuramını çalışmalarında oluşturmuştur. Brecht'in estetik kuramı günümüzde "Epik Tiyatro" diğer adıyla "Diyalektik Tiyatro" olarak anılmaktadır. Epik Tiyatro anlayışını Marksizm ve Leninizm düşüncesiyle harmanlayarak ortaya çıkarmıştır. Brecht, tiyatronun birer burjuva eğlencesi olarak görülmesine karşı olarak Epik Tiyatro anlayışıyla Marksizmin tüm öğelerini tiyatrosuna yansıtarak kalıpların dışına çıkmıştır. Brecht, tiyatrosuna gerçekçi ve doğalcı bakış açısını yansıtmıştır. Binlerce yıldır varlığını sürdüren geleneksel tiyatro anlayışı olan Dramatik tiyatroya karşıt olarak Epik Tiyatro akımını geliştirmiştir. Brecht, "Epik Tiyatro" kavramını Marksist klasik eserleri incelemesiyle teoride ve uygulamada çalışmalarında yer vererek geliştirmiştir. Tiyatrosunun temelinde diyalektik unsurların yer almasıyla Marksist tutumu, estetik kuramını diyalektik tiyatro olarak anılması için daha uygun hale getirmiştir. Lakin Brecht'in tiyatro biçimi, sergilenen öğeler bakımından diyalektik tiyatrodan ziyade epik tiyatro ile vücut bulmuştur (Parkan, 2020, s. 33).

Epik sözcüğü, Almanca'da "anlatımlı şiir" anlamına gelmektedir. Epik-Dramatik tartışmasından oluşan bu anlam, olayları canlandıran tiyatro edebiyatı ile olayları anlatan destan edebiyatı arasındaki farkı belirgin hale getirmiştir. Brecht, kendi eserlerini dramatik olay örgüsünde yaratmadığını, olaylara geniş bir perspektif sunarak ve eleştirel bir bakış açısı kazandırarak üçüncü gözden hikâyeyi anlatıyormuş gibi sahneye sergilemek için bu tiyatro anlayışına "epik" sözcüğünü uygun görmüştür. (Şener, 2006, s. 267). Nutku (2015, s.107)'a göre, Brecht'in "epik" sözcüğü ile anlatmak istediği şey; biçimsel olay örgüsüyle, mekân, zaman ve olaylar çatışmasında yapay engeller olmaksızın olayların sahnede dizgesel olarak yansıtılmasıdır.

Brecht, Epik Tiyatro kavramını geliştirmesinde, "gerçekçilik", "dışavurumculuk" ve "Çin Tiyatrosu" tiyatro anlayışlarının etkisi vardır. Gerçeklik anlayışı, epik tiyatronun öz ve biçim bakımından etkin olmuştur. Dışavurumculuk anlayışı, biçim ve anlatım açısından etkilemiştir. Çin Tiyatrosu ise teknik ve estetik yönünden Epik Tiyatroyu etkilemiştir. Epik Tiyatrodaki karakterler, dekorlar olay

örgüsü gerçekçidir. Dışavurumcu anlayış, tıpkı sinemada olduğu gibi Epik Tiyatroyu bireysellikten çok toplumsal sorunlara yönlendirerek etkilemiştir. Duygudan ziyade düşündürmek, özdeşleşmeden daha çok olaylara ve kişilere karşı yabancılaştırmak ve büyüleyicilikten çok gerçekçi oluşu da Çin Tiyatrosu'nun etkisini yansıtmaktadır (Nutku, 2015, s. 110).

Brecht'in estetik kuramının çıkış noktası, binlerce yıldır varlığını sürdüren ve seyirciyi pasif konuma getiren, oyun sonu bir eleştirel bakış açısını kazandırmayan Dramatik tiyatro anlayışı olmuştur. Aristocu Dramatik tiyatro anlayışında, seyircinin olay örgüsü ve karakterlerle özdeşleşmesi sağlanır ve seyircinin kendisini anlatıma teslim etmesi beklenir (Karacabey, 2011, s.176). Bu bağlamda da Brecht'in estetik kuramını oluşturmasındaki en temel çıkış noktası da "katharsis" (arınma) kavramı olmuştur. Brecht, katharsis kavramını seyirci için tehlikeli bir kavram olarak nitelendirmiştir. Katharsis kavramıyla seyirci sahnede kurduğu duygu ve yaşantı birikimiyle olay örgüsü boyunca bir katharsise ulaşır (Parkan, 2020, s. 34).

Aristoteles'in geliştirdiği Dramatik tiyatro anlayışı, seyircilerin karakterlerle özdeşleşmesine dayanmaktadır. Dramatik yapıdaki olay örgüsü karakterlerin iç dünyasını dışarıya yansıtmayı hedeflemektedir. Böylece seyirciler kahramanın düştüğü ruhsal çatışmalarla özdeşleşme yaşar ve duygusal bir bağ kurarlar. Dramatik yapıdaki özdeşleşmeyle birlikte seyirci karakterlerle duygusal açıdan bir illüzyona sürüklenir. Seyirciler olaylar örgüsünde eleştirel bir bakış açısı kazanamaz, bir yargıda bulunamaz ve seyircilerin pasif bir konumda kalması sağlanır. Aristoteles'in katharsis anlayışının seyirciler üzerindeki en belirgin yanı, seyircinin olaylar örgüsü içerisinde yüceltilen karakterin girdiği kötü durumlar neticesinde karakterin böyle bir çatışmayı hak etmediği düşüncesi olmuştur. Böylece seyirci, karakterin başına gelen durumlardan dolayı ona acıması, kendisinin de gerçek hayatta böyle şeyler yaşayabileceği düşüncesiyle korku duyması ve bu düşünceler içerisinde heyecanını tüketerek bir arınma işlevine girmesi sağlanmıştır (Şener, 2006, s.269). Nitekim Brecht'te bu dramatik yapı içerisinde var olan özdeşleşmeye karşı çıkarak Epik Tiyatrosunu geliştirerek tiyatroya yeni bir bakış sunmuştur. Yaşamın, sahne üzerindeki yansıması olarak çıkan bu illüzyon durumunu Brecht, seyirciler için daima sakıncalı olarak belirtmiştir. Dramatik tiyatronun büyüleyici ve bireyselliliğine karşıt olarak gerçeğe dayalı eleştirel ve diyalektik bir tiyatro anlayışını savunmuştur.

Epik Tiyatro kavramının temelinde, seyircinin sahnede sergilenen olaylar örgüsünün sonucunda bir değerlendirme ve yargıda bulunma düşüncesi yatmaktadır. Brecht, eserlerinde toplumsal sorunları somut bir şekilde yansıtarak onları canlandırmakta ve seyircilerin bu gerçekler doğrultusunda bir yargıda bulunmasını hedeflemektedir (Öztürk, 2007, s.76). Epik Tiyatroda seyirci daima yargıya varılması beklenen bir konumdadır. Böylece seyirciden sahnedeki oyundan gerçekleri görmesi, düşünmesi, eleştirmesi ve yargıda bulunması beklenir. Seyirci Epik Tiyatroda sadece izleyen değil aynı zamanda bir eylemde bulunarak izlediği oyunun sadece bir oyun olduğu bilincine vararak pasif konumdan aktif konuma geçerek özdeşleşmeyi reddederek bir yargıda bulunur. Epik Tiyatroda seyirci Dramatik tiyatronun temelini oluşturan katharsis kavramına karşı çıkar. Bu bağlamda da Epik Tiyatronun amacı; seyirciyle sahne arasındaki duvarı yıkarak seyircinin özdeşleşmesini engellemesidir. Bu engelleme sayesinde seyirci de bir eylemde bulunarak düşüncesini ve eleştirisini gerçekleştirebilmektedir. Epik Tiyatroyla birlikte seyirci artık izlediği anlatılara karşı daha bilinçli hale gelmiştir.

Aristoteles'in tanıdığını yaptığı tragedyada, karakterlerin yaşamış olduğu trajedilerle düzenleri mahvolur. Çatışmalar ve kargaşalardan sonra da karakterin düzeni tekrardan kurulur. Aristoteles'te dünyanın durağandan sonra mutlak huzurlu sona ulaşılacağı düşüncesi vardır. Brecht ise gösterinin mutlak bir huzura varılmayacağını göstermektedir. Brecht, toplumun durağanlığını yok etmek ve harekete geçirerek değişime ve dönüşüme uğratmayı hedeflemektedir. Brecht, bu yönüyle tiyatrosunda gerçeği görmeyi, fark edilmeyene dikkat çekmeyi ve zıtlıkları göstererek değişimi önermektedir (Arıcı, 2006, s.90).

Aristoteles (1796/1987)'e göre epik; tragedyadan daha geniş bir anlatım biçime sahip yapıdır. Bireysel olaylar yerine daha geniş bir bakış açısı sunar ve olaylar ön planda tutulur. Epik yapıların

konuları istenildiği kadar uzatılabilirken tragedyada bu imkansızdır. Tragedyada oyuncular sahnede tek bir olayı sergilemektedirler. Epik, bir anlatı biçimi olduğundan dolayı sergilenen oyunda birden fazla olay gösterilmektedir. Epik anlatım bu açıdan olayları genişleterek zenginleştirebilmektedir. Epik anlatımda seyirciler yabancılaştırılarak konu verilir. Tragedyada da insanları konunun içine alır ve duyguyu vurgulayarak seyirciye yansıtılır.

Aristoteles, tragedyada yer alan; öykü, gösteri, düşünce, replik, karakter ve şarkı düzeni öğelerinin olayların düzenlenmesindeki en önemli evreler olarak belirtmektedir. Aristoteles, bu unsurlarla tragedyanın insanlardan ziyade yaşamı, huzuru, mutluluğu ve hüznü içeren duyguları taklit etmesini öne çıkarmaktadır. Seyirci, sahnedeki karakterle arasında bir bağ kurarak olaylar örgüsünde ve sonucunda katharsise ulaşır. Dramatik tiyatro anlayışında olaylar kahramanı belirli bir çatışma ve kargaşaya sürükler ve seyirci bu olay örgüsünde kahramanla özdeşleşme yaşar. Bu açıdan da seyirci olayların ve karakterlerin etkisinde kaldığı için anlatıma karşılık olarak eleştirel bir bakış açısı kazanamaz ve objektif olarak değerlendiremez. Brecht ise Epik kuramını oluştururken Aristoteles'in tragedyalar üzerindeki çalışmalarında ön plana çıkan katharsis ve özdeşleşmenin seyirci üzerindeki olumsuz düşüncelerinden hareketle estetik kuramını geliştirir. Epik Tiyatroda, seyircinin gözlem yapmasına olanak sağlanır ve seyircinin eleştirel bir bakış açısı kazanılmasını talep edilir (Parkan,2020, akt; Salman, 2022, s.576).

Brecht (1967/2011)'e göre tiyatro aslında görünenin ardındaki gerçeği göstermenin, taklit etmenin ve canlandırmanın gerçekçi bir yaklaşımla olmayacağını düşünür. Brecht, seyircinin sahnede bir gözlemci olarak yer almasını hedeflemektedir ve onlardan her olay sonrası bir yargıda bulunmasını talep etmektedir. Tarihselleştirme ve yabancılaştırma kavramlarıyla günümüz örneklerini sunarak seyircinin kendi eleştirel tutumunu sağlamayı amaçlamaktadır.

Öztürk (2007, s.74)'e göre, Brecht Epik Tiyatrosunu; savaş, tarihsel olaylar, çağdaş sorunlar ve insanların toplumsal eylemler sınırında oluşturmuştur. Epik Tiyatronun en önemli unsuru yabancılaşma kavramıdır. Yabancılaşma efekti, rejî, müzik kullanımı, dekorlar, oyunculuk gibi unsurlarla bir bütünü oluşturarak sağlanır. Yabancılaşma efektiyle seyircinin izlediği anlatıya özdeşleşme sağlanmadan yabancılaşması sağlanmaktadır. Yabancılaşma efektiyle Brecht'in amacı, seyircinin sahnede sergilenen gerçeklik üzerinde durması, değerlendirmesi ve bir yargıya varmasını bekleyerek izlediği anlatının sadece bir oyun olduğu gerçeğinin bilincinde olmasını hedeflemektedir. Bu bağlamda da Brecht, seyirciyi heyecanlandırmak, onu bir illüzyonun parçası haline getirerek belirli bir görüşü aşılardan çok olayları tarihselleştirerek ve yabancılaştırarak açıklayan bir tiyatro anlayışını benimsemiştir.

Bireyi merkeze alan burjuva düşüncesinin aksine Epik Tiyatro, toplumsal sorunları, günümüz şartlarıyla çözümlemeyi ele almaktadır. Gerçekçiliğin bir nevi bilimsel incelemesi olarak tarihsel gelişimini öne sürmektedir. Aristotelesçi dram anlayışında da zamansal olarak sınırlı bir bütünlük görülür. Epik Tiyatro, toplumsal ve siyasal açıdan dünyanın karmaşık bir görüntüsünün sunulmasını hedeflemektedir. Yorumlamaya bağlı, eğitici ve öğretici bir tiyatro anlayışı Brecht'in Epik Tiyatrosunda mümkün kılınmıştır. Brecht, Dramatik tiyatrodan ve Epik Tiyatroda yer alan temel bileşenleri Tablo 1'de karşılaştırmıştır (Brecht, 1967/2011, s.42).

Tablo 1: Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro karşılaştırılması

Dramatik Tiyatro'da	Epik Tiyatro'da
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin aktivitesi harcanıp tüketilir.	Seyirci aktif duruma sokulur.
Seyircide birtakım duyuların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonulur.	Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.

İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirilir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerine toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir.	Akıl egemendir.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.

Brecht'in Tablo 1'deki karşılaştırmasına bakıldığında Dramatik tiyatrodaki duygunun ön planda olduğu, seyircinin ilgisinin son bölüme çekildiği, sahnelerinin birbiriyle bağlantılı olması, olay örgüsünü düz bir çizgide ilerleyerek doruk noktalarının olması klasik sinema anlatısına benzemektedir. Bu yönden de seyirci olaylar ve karakterlerle özdeşleşmeye uğrayabilmektedirler. Dramatik tiyatrodaki seyirci katharsise uğrayarak kendini arındırır ve gündelik yaşamında bir değişim olmaz. Epik tiyatroya bakıldığında ise seyircinin odak noktası sahnelerin ilerleyişindedir. Her sahne kendi içinde bir bütünlüğü sağlamaktadır. Sahnelerin çıkarılması veya eklenmesi hikâyeyi etkilemez. Olaylar içerisinde mekân ve zamansal olarak sıçramalı bir kurgu anlayışı hakimdir. Olaylar doruk noktasına ulaşana kadar eğik çizgiler üzerinden hareket etmektedir. Bu bakımdan da Epik Tiyatrodaki öğeler, seyirciyi yabancılaştırır. Yabancılaşma efektiyle birlikte seyircinin izlediği anlatıya kendini kaptırmadan eleştirel bir değerlendirme sürecine sürüklenmesi sağlanmaktadır. Seyirci, oyun başlangıcından sonuna kadar olan ki süreçte kendini geliştirmiş olur. Dramatik tiyatrodaki aksine Epik Tiyatrodaki seyirci, oyun boyunca farklı bir bakış açıları kazanarak pasif konumdan eylemde bulunan, olayları değerlendiren, eleştiren ve sorgulayan bir konuma geçmiş olur.

Mutlu Parkan (2020, s.35), "Brecht Estetiği ve Sinema" adlı kitabında Brecht'in estetik kuramının temelinde "naivite" bulunduğunu ve ekseninde de "yabancılaştırma" olduğunu söylemektedir. Aynı zamanda birbiriyle aynı kategoride olmasa da diyalektik bir bütünlük sağlayan sekiz temel kavramdan oluştuğunu belirtmektedir. Bu sekiz temel kavram, "naivite", "mesel çalışması", "epizodik anlatım", "gestus", "yabancılaşma", "tarihselleştirme", "anlatımcı yapı" ve "göstermecilik" kavramlarıdır.

1) Naivite: Brecht'in estetik kuramının temelini bu kavram oluşturmaktadır ve görünenin ardındaki gerçeği vurgulamaktadır

Newton, elmanın yere düşme olayını, "yabancı" bir olay olarak gözlemlemiş ve "neden düşüyor?", "nasıl düşüyor?" sorularını kendi kendine sormuştur. Apaçık bir gerçek olan elmanın yere düşüşü olgusunun, aslında gerçeğin sadece bir yüzü olduğu, daha doğrusu, görünen yüzü olduğu ortaya çıkmıştır. Brecht'in estetik kuramının temelini oturttuğu bu tutum, Newton'un, "bilimsel naivite" olarak adlandırılabilir (Parkan,2020).

2) Mesel Çalışması: Bir yapıtın metninin yazılmasından sonra sahneye konmasındaki sürecin ilk aşamasıdır. Brecht, bu süreci burjuva tiyatrosundaki "yorumlama" olarak mesel çalışması olarak nitelendirmiştir. Mesel çalışması, tiyatrodaki anlatılacak olayların toplumsal olarak irdelenmesidir.

3) Epizotik Anlatım: Brecht'in estetik kuramına adını veren epik kavramından türetilmiştir. Dramatik anlatımın aksine epik bir anlatım öne sürülür. Tablo 1'de görüldüğü gibi dramatik anlatıda olaylar başlar, gelişir ve doruk noktasına ulaşana kadar düz bir çizgi üzerinde ilerler ve doruk noktasına ulaşıncaya seyirci katharsise uğrar. Epizotik anlatımda ise olaylar eğriler çizerek seyirciyi aktarılır ve seyircinin karakterler üzerinden bir eyleme geçmesi sağlanır. Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık olarak epizotik anlatımda, özdeşleşme kontrol altına alınmıştır (Parkan, 2020, s. 40).

4) Gestus: Öztürk (2007)'e göre gestus, naiv bir tutumun oyunculuk düzeyindeki yansıması olarak tanımlanabilir. Brecht, estetik kuramında anlatılacak olayların toplumsal anlamı olan meselin aktarılmasında etkili olan öğenin sözlü değil de toplumsal bir anlatımı nitelendiren

davranış olduğunu vurgular. Sözlü olarak ifade edilen jest ve mimiklerin ardında görülmeyen anlamı gösteren kavram gestustur. Epik Tiyatro gestusa dayalı bir tiyatro anlayışıdır.

5) Anlatımcı Yapı: Brecht, betimlemeyi tümüyle reddetmeden anlatmaya ağırlık verdiği bir kavramdır. Anlatımcı yapı kavramıyla seyirci daha önce edinmiş olduğu ideolojileri betimleme yoluyla yaşamındaki gerçekliğiyle çatışmaktadır ve bu çatışma da bilgi düzeyine ulaştırır. Seyirci bu çatışma sonucunda yaşamsal gerçekleriyle ideolojik betimlemeleri sorgulayarak realist bir bütünlüğe sahip olur. Seyirci böyle bir anlatım karşısında gerçekçi duygulara ve eylemlere yönelebilmektedir.

6) Göstermecı Oyunculuk: Seyircinin bu kavramla birlikte karakterlerle bir özdeşleşme yaşamasının önüne geçilmiştir. Göstermecı oyunculuk kavramıyla seyirci, hipnoz durumundan uzaklaştırılmakta ve oyuncu da değişim sürecine girerek taklit edeceği kişiliğe dönüşme sorumluluğundan kurtulmaktadır.

7) Tarihselleştirme: Güncel olanın, güncellikten çıkartılarak belirli bir tarihi anın ürünü olarak ele alınmasıdır. Güncellik içinde sıkışmış ve aktif olmayan seyirciye, güncelin dışında bir bakış açısı sunarak toplumsal olayların mutlak bir gerçeği olmadığına ve bunu eleştirebileceğini düşündürmektedir. Tarihselleştirme aynı zamanda Yabancılaşma kavramının da bir parçasıdır (Parkan,2020).

8) Yabancılaştırma: Brecht'in estetik kuramındaki en temel kavramıdır. Yabancılaşma kavramını, özdeşleşmeye karşıt bir kavram olarak ele almaktadır. Dramatik anlatımdaki katharsis kavramı yerine yabancılaşma kavramını savunmuştur. Nitekim Epik tiyatronun temel amacı da bu kavram üzerine kurulmuştur. Yabancılaşma kavramının amacı, seyirciye sahnede sergilenen oyunun, anlatının bir oyun olduğu gerçeğini anlatmayı amaçlamaktır. Yabancılaşma oyun içerisinde yabancılaşma efektiyle şekil bulmuştur. Yabancılaşma efekti, oyunculuk, gestus, dekor, sahne ışığı, makyaj, karakterler, olay örgüsü, dış ses ve müzik kullanımıyla sağlanmaktadır. Seyirci kendisini anlatı içerisinde bulmaması için yabancılaşma efekti uygulanır. Bu bağlamda da seyirci, yabancılaşma efektiyle insan davranışlarının ve tarihsel-toplumsal durumların işleyişine karşılık olarak bir neden-sonuç ilişkisi kurabilmektedir.

Epik Tiyatrosu ve yabancılaşma efekti kavramı yalnızca tiyatroyu değil aynı zamanda sinemayı da etkilemiştir. Brecht'in estetik anlayışı sinema kuramının gelişiminde de etkili bir yer edinmiştir. Brecht'in estetik kuramında yer alan naiv tutum, epizotik anlatım, tarihselleştirme, yabancılaştırma ve gestus kavramları seyircinin aktif bir rol alarak eleştirel bir tavır sergilemesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu açıdan da sinemada yeni yeni arayışlar arayan yönetmenlere bir seçenek olmuştur (Monaco, 1977/2001, s. 56). Brecht'in sinemadaki hayali, toplumsal sorunları ve tarihsel süreçleri en gerçekçi ve derinliğine vurgu yapacak bir şekilde sunarak politik bir anlam yaratmaktır. (Pop-Curşeu, 2022). 1920'lerin başından itibaren ortaya koyduğu Epik Tiyatro anlayışı Brecht'in temel davası haline gelmiştir. Brecht'in ardından yeni anlatım biçimi arayan yönetmenler estetik kuramının etkisinde kalarak yeni bir anlatım biçimini elde etmişlerdir. Tiyatrodaki yenilikler, anlatım biçimi, seyirciyi aktif konuma getirme, katharsis yerine yabancılaşma gibi öğeler sinemada da uygulanabilir bir hale gelmiştir (Öztürk, 2020, s.101).

Brecht, estetik kuramıyla birlikte tiyatroyu ardından da sinemayı etkilemiştir. Ondan sonra gelenler de bu estetik anlayışı devam ettirmişlerdir. Brecht, seyirci üzerinde yaratılan illüzyonist tavrın yerine yabancılaşmayı öne sürerek anlatıma yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Estetiğin güzel olanı yansıtmadan ziyade estetiğin güzele ulaşmasını hedeflemiştir. Seyircilerin, oyunu yahut filmi izlerken büyülenme tavrını, gestuslarla, yabancılaştırma efektiyle, müzikle, tarihselleştirme kavramlarıyla engelleyerek her seferinde seyirciyi rahatsız ederek büyülenmenin önüne geçmiştir. Brecht, bireysel estetiğin yerine gerçeği görmeyi, değiştirmeyi ve dönüştürmeyi amaçlayan bir estetik kuramı hem tiyatrodaki hem de sinema alanında uygulamaya çalışmıştır. Sinemada Brecht'in estetik anlayışını filmlerinde aktaran yönetmenlere de 'Brecht'yan Yönetmen' denmektedir. Luis Bunuel, Pier Paolo Pasolini, Danièle Huillet, Michael Haneke, Rainer Werner

Fassbinder, Lars Von Trier, Todd Solondz, Jean-Luc Godard, Lindsay Anderson, Peter Greenaway ve Theo Angelopoulos gibi yönetmenler Brecht'in estetiğinden etkilenmişlerdir.

Angelopoulos Sinemasında Brecht Etkisi

Theodoros Angelopoulos, Brecht'ien yönetmen olarak anılmaktadır. Angelopoulos'un sineması; sinemasal gerçekliği, zamana ve mekâna yönlendirerek işleyen ve sinemasında Brecht gibi bireysel ve toplumsal sorunları, tarihsel ve güncelliği etkin bir şekilde yansıtan bir yönetmendir. Angelopoulos'un kendine has bir mizansenine vardır. Aynı zamanda Auteur yönetmen olarak da bilinir. Sinemasında, epizotik anlatım, naiv yaklaşım, tarihselleştirme, gestuslar, göstermecilik, oyunculuklar, anlatımcı yapı ve yabancılaştırma kavramları sıklıkla filmlerinde yer bulmaktadır. Filmlerindeki olaylar, Epik Tiyatroda olduğu gibi sıçramalı bir yapıya sahiptir. Brecht gibi Angelopoulos'ta seyircisini sıklıkla düşünmeye iterek ara boşluklarda da onları olaylar hakkında sorgulama ve değerlendirmeye yönlendirmektedir (Parkan,2020, s.70). Pek çok sinema yönetmeninin filmlerinde Brecht'in estetik uygulamalarının izlerini görmek mümkündür. Ancak bir yönetmenin Brecht'ien yönetmen olarak adlandırılması için sadece özdeşleşmeye karşı çıkarak yabancılaşma efektinin kullanılması yeterli olmamaktadır. Brecht'in estetik kuramını oluşturan bütün öğelerin diyalektik bir anlatım şemasında ilerlemesi, birey ve toplum eleştirisinde seyirciyi eleştirel bir eyleme itmesi gerekmektedir. Dünya sinemasında Brecht'in estetiğini yansıtan yönetmenlere bakıldığında ilk sırada Jean Luc Godard vardır. Ardından da Yunan yönetmen Theo Angelopoulos gelmektedir. İki yönetimde Brecht'in estetik kuramını en etkin şekilde sinemasında kullanmıştır.

Angelopoulos, Yunan Sinemasının öncü yönetmenlerinden biridir. Filmlerindeki konu genellikle, İkinci Dünya Savaşı sonrası ve İç savaş nedeniyle oluşan siyasi tartışmalar, darbeler, baskı rejimi, göç, mülteciler, ekonomik kriz, yol, açlık vb. unsurlardır Angelopoulos, Yunanistan'ın toplumsal sorunlarını sıklıkla filmlerinde yansıtır. Angelopoulos, filmlerinde uzun planlı sekansları, kamera kullanımı, kameraya bakarak yapılan monologları, sisle oluşturduğu metaforik anlatımları, şiirsel anlatımları ve manzaralı kadralları sıklıkla kullanarak kendine has bir mizansen yaratmaktadır.

Angelopoulos, sinemasında içerikten daha çok anlatım biçimine önem vermiştir. Geleneksel sinema anlatımının aksine epizotik anlatımıyla, izleyicisine eleştirel bir bakış açısı kazandırmıştır. Seyircisini geleneksel sinemadaki pasif konumdan alarak onlara karakterler ve olaylar ekseninde eleştirel bir yargıda bulunmasını amaçlamıştır. Sinemasında tarihselleştirmeyi ve yabancılaştırmayı aktif bir şekilde kullanarak bireysel ve toplumsal sorunlara değinmiştir. Yabancılaşma efektiyle birlikte seyircisine geçmişin gerçeğini yansıtmaktadır. Angelopoulos'un anlatım dili de Brecht'in diyalektik tiyatro ve Epik Tiyatro anlayışından gelmektedir. Bu dönemdeki etkisini Dan Fainaru'ya verdiği röportajında şöyle anlatmaktadır:

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

Angelopoulos sinemasını iki evreye ayırır; Marx, Godard, Freud ve Brecht'in etkisindeki özdeşleşmeye karşı toplumsal ve politik ilk dönem eserleri, bireyin odak noktası olduğu ve varoluş sorunlarının yaşandığı ikinci dönem eserleridir. Angelopoulos, ilk dönemdeki filmlerini epik bir yaklaşımla çekmiştir. İkinci dönem eserlerinde ne kadar epik anlatımdan uzak durmuş olsa da temasında bireyin ve toplumun sorunlarına epik bir anlatımla ele almıştır (Genco,2001).

Theodoros Angelopoulos'un "*Tarih Üçlemesi*", "*Sessizlik Üçlemesi*", "*Sınır Üçlemesi*" ve "*Modern Yunan Üçlemesi*" adlı dört adet üçleme filmi vardır. Angelopoulos, üçleme filmlerini de üç evreye ayırmıştır. Birinci evrede, Brecht'in etkisinde kalarak politik ve epik anlatım biçimiyle dönemin toplumsal sorunlarına, siyasetine ve kargaşalarına değinerek ele aldığı filmlerdir. Bu evrede seyircilere dönemin toplumsal olaylarını yabancılaştırma ve tarihselleştirme kavramlarıyla sunmaktadır. İkinci evrede, toplumsal sorunları daha çok karakterlerin iç dünyasıyla

şekillendirerek sinemasına yansıtmıştır. Bu evrede birinci evredekinin aksine ön planda karakteri vurgularken arka planda daima toplumsal olayları tarihselleştirerek aktarmıştır. Seyircilere her sahnedeki boşlukta sorgulama fırsatını tanımıştır. Üçüncü evrede de birinci evredeki toplumsal olaylar ve tarihsel süreçlere geri dönüş yapmaktadır. Yine birinci evredeki gibi toplumu ve dönemi birey ve toplumsal olarak ele alarak yansıtmıştır.

Bordwell (2000, s. 29)'a göre Angelopoulos, sınırlarını genişleten, değiştiren ve dönüştüren bir yönetmen olarak değerlendirir. Kendi mizansenini oluşturan ve kendine has bir sinema dili olan Angelopoulos, Brecht'in estetik kuramını sinemasında en etkin şekilde yansıtan bir yönetmendir. Derin perspektif çekimleri, biçimsel öğeleri ve ressam edasıyla oluşturduğu kadrarlarla görünenin ardındaki gerçeği seyirciye başarılı şekilde ulaştırmıştır. Horton (2016)'a göre de Angelopoulos, uzun plan-sekansları, boş çerçeveler, bakışlar, kamera kullanımı gibi biçimsel öğelerle filmleri arasındaki sürekliliği korumuştur. Böylece de kendi sinema dilini oluşturmuştur.

Angelopoulos, sinemasında sıklıkla Yunan yakın tarihine değinir. Bu yakın tarihin bireyde ve toplumda bırakmış olduğu izleri ele alarak hem bir bellek çalışması yapmakta hem de yabancılaşma yaparak geçmişten çıkarılacak dersleri seyircisine aktarmaktadır. Angelopoulos'un sinemasında kamera hep aynı ölçekte çekim yapıyormuş hissi vermektedir. Geleneksel sinema izleyicisinin aşına olmadığı şekilde bir sinema dili vardır. İzleyici her sahnede kamera kullanımı, uzun plan-sekanslarla, gestus, göstermeciy oyunculuk ve yabancılaşma öğeleriyle rahatsız edilmektedir. İzleyicisine yakın Yunan tarihini kendi geçmişindeki olaylardan esinlenerek yansıtmaktadır (Öztürk, 2007, s. 201). Angelopoulos, kamera kullanımıyla ilk dönem eserlerinde seyirciyle film arasına bir mesafe koymaktadır. Filmsel zaman yaratarak kurgusal biçimleri kullanmamaktadır. Oluşturulan bu mizansende seyirci filme hem dahil edilirken bir yandan da uzaklaştırılır ve eleştirel bir görüş kazanması sağlanmaktadır (Tükelay, 2010, s. 147).

Angelopoulos, sinemasında farklı tarihsel süreçlerle ilişkilendirdiği karakterlerine göç ekseninde yaptığı yolculukları ve yaşadıkları duygu ve düşünce değişimlerini odak noktasına almıştır. Karakterler Epik Tiyatroda olduğu gibi kendilerini sorgulamazlar aksine olay örgüsünün bir parçası halindedirler. Karakterler olayların gelişimi sürecine göre şekillenirler (Güzel, 2016, s.48). Filmlerinde boşluklar bırakarak Epik anlatımda olduğu gibi seyircisine düşünme, değerlendirme ve bir yargıda bulunma olanağı sunulmuştur. Buradaki boşluklar da çoğunlukla müzik kullanımıyla desteklenmiştir. Her sahne çekimi için farklı açıları kullanan geleneksel sinemanın aksine sahneler tek bir açıyla çekilmiştir. Filmleri biçimsel olarak bir devamlılığı nitelendirmektedir. Mağlup olmuş ve iç kargaşanın hâkim olduğu bir ülkenin insanların geçmiş tarihindeki ve günceldeki hikayelerini, sınırları, göçü, toplumsal sorunları, yolculukları, mültecileri, acı ve hüznü gibi devamlılıkları her filminde bireysel ve toplumsal ekseninde ele almaktadır.

Filmlerinde Epik Tiyatroda olduğu gibi olaylar eğriler çizilerek anlatılır. Zamansal ve mekansal olarak geri dönüşler, sıçramalar sıklıkla kullanılmaktadır. Filmleri bu bağlamda çoğunlukla iç içe geçmiş gibi ilerler ve sonu belli değildir. Zamansal ve mekansal sıçramalarla seyircisine gerçeği yorumlamasına olanak sağlar. Bu sıçramalar diyaloglarla ve planlarla desteklenmektedir ve seyircilere geniş bir perspektif sunulmaktadır. Yabancılaşma efektinin hâkim olduğu planlarda, özellikle de geçmişe yolculuklarda görülen olaylar, karakterlerin şimdiki zamana ait gerçekliğini yansıtmaktadır. Başarılı bir çerçevelemeyle karakterleri, kamera gibi kullanan Angelopoulos, plan-sekanslarda oluşturduğu perspektiflerle kendine has bir imzası sayılabilecek sahneleri gerçekleştirmiş olur.

Angelopoulos'un ilk üçleme çalışması olan "Tarih Üçlemesi", Yunanistan'ın 1936-1976 yılları arasındaki 40 yıllık siyasi sıkıntıları ele almıştır. Angelopoulos, 36 Günleri (1972), Kumpanya (1975) ve Avcılar (1977) filmlerinde, iç savaş, İkinci Dünya Savaşı, rejim değişikliği, Albaylar Cuntası ve Diktatör Metaksas dönemi gibi Yunanistan'ın tarihindeki toplumsal konularına değinmiştir. Filmlerin ortak teması toplumsal çöküntüler ve sorunlar olmuştur. Bunları da epik ve politik bir anlatım diliyle yansıtmıştır. Angelopoulos, bu filmlerde biçim olarak Brecht'in estetik

kuramından etkilenecek onun estetik anlayışının tüm unsurlarını filmlerinde etkin bir şekilde kullanmıştır.

Kumpanya (1975) Filminde Brecht'in Yansımaları

Angelopoulos'un Tarih Üçlemesindeki ilk filmi olan 36 Günleri'nin devamı niteliğinde bir filmidir. Kumpanya Filmi, Brecht'in estetik kuramının tüm öğelerini içinde barındıran filmlerden biridir. Film, 1939-1952 yılları arasında gezgin bir grup tiyatro oyuncusunun hikayesinin konu almaktadır. Yunanistan'da turneye çıkan tiyatro oyuncularının oynamaya çalıştığı "Kadın Çoban Golfo" adlı oyunu sergilerken kendi hayatlarındaki ve çevresinde yaşanan olayları konu almaktadır. Oyunu sergilemeye çalışırken türlü türlü sorunlarla karşılaşan oyuncular bir türlü oyunları sergileyemezler. Gittikleri bölgelerde oyunları kimi zaman tabanca sesiyle kimi zaman cinayetlerle kimi zamansa tutuklamalardan dolayı hep yarıda kesilmektedir. Film gezici tiyatrocuların tarihsel süreçte yaşadıkları olayları ele alırken bir yandan da seyircilere dönemin toplumsal sorunlarını yansıtmaktadır. Filmde, epik bir anlatım biçimi hakimdir. Zamansal ve mekânsal sıçramalar, geri dönüşler, kameraya bakılarak yapılan monologları içinde barındırmaktadır (Fainaru, 2006, s. 19).



Görsel 1 Kumpanya (1975) Film Afişi, www.imdb.com

Filmin açılış sekansında bir tiyatro sahnesi görülmektedir. Elinde akordiyon tutan bir anlatıcı, sahnenin ortasına geçerek Kadın Çoban Golfo adındaki bir tiyatro oyununun başlayacağını duyurusunu yapar. Anlatıcının kameraya bakarak yapmış olduğu duyuru, filmin izleyicisine bir tiyatro izleyicisi olduğu vurgusu yapılır. Ancak oyunun gösterimi başlamadan geniş bir planla farklı bir zamana ve mekâna sıçrama yapılır. Film, ilk sahnesinden izleyicisine, filmin anlatım biçiminin Brecht'in estetiği çerçevesinde gerçekleşeceği hissini vermiştir. Anlatıcının kameraya bakarak konuşması ve sahneler arasındaki sıçramalı yapısı izleyiciyi yabancılaştırarak epik bir anlatımın film boyunca devam edeceğinin habercisi olmuştur.



Görsel 2 Oyuncularının kasabaya geldiği sahne (Kumpanya Filmi, 1975)

Zamansal ve mekânsal sıçramanın yapıldığı planda, Kumpanya oyuncularını görülmektedir. Oyuncuları, Aegion kasabasında bir Tiyatro binasının önünde görürüz ve yıl 1952'dir. Oyuncular kameraya bakarak ilerler. Görsel 2'de görüldüğü gibi bir anlatıcı oyuncuların Aegion kasabasına neden ve nasıl geldiğini izleyicilere anlatmaktadır. Buradaki anlatıcı karakterlerden biridir. Anlatıcının olayları anlatması da tıpkı Brecht'in Epik Tiyatrosunda olduğu gibi anlatıdaki gelişmeleri izleyicisine aktarır ve yorumlar. Bu anlatım, Brecht'in estetik kuramındaki anlatımcı yapı kavramının varlığının göstergesidir. Öztürk (2007, s. 146)'e göre, Brecht'in Epik Tiyatrosunda iki türlü anlatıcı vardır. Bir anlatıcı olayları üçüncü göz gibi dışarıdan değerlendiren kişiyken diğer anlatıcı ise oyuncularından biri olabilmektedir. Oyunun içindeki karakterler, seyircilere bakarak oyunun gidişatı hakkında onları bilgilendirmektedir.



Görsel 3 Propagandanın yapıldığı sahne (Kumpanya Filmi, 1975)

Bir sonraki sahnede Kumpanya oyuncularını, otellerine geçmek için Aegion sokaklarında görülmektedir. Oyuncuların geçtiği sokakta fonda hoparlörde, faşist Lider Papagos'un propagandası yapılmaktadır. Görsel 3'te görüldüğü gibi duvarlara asılmış pankartlarda ve yerdeki afişlerde de Papagos'un propagandası görülmektedir. Uzun planda ve geniş bir açıda oyuncular kasabanın meydanına doğru ilerlerken sahne kesilir ve yine bir mekânsal ve zamansal sıçramaya uğrar. Oyuncular, 1939 yılında Alman işgalinin boy gösterdiği yılda görünür. Bu sahnede de sokaktan geçen bir arabanın hoparlöründen, Diktatör Metaksas'ın propagandası duyulmaktadır. Zaman ve mekân sıçramasındaki bu geçişte oyuncular da değişim göstermişlerdir. Epik anlatımda ilerleyen filmde, zamansal bir bütünlüğün olmayışı ve her sahnenin kendi bütünlüğünü koruması Brecht'in estetik uygulamalarının yansıması niteliğindedir. Film boyunca 1939-1952 yılları arasında sıçramalar vardır. Kumpanya oyuncularının şahit oldukları tarihsel süreçler kronolojik bir çizgide ilerlemez. Film boyunca karakterler geçmişe ve şimdiki zamana giderler. Angelopoulos, Kumpanya filminde yakın Yunan tarihinde gerçekleşen ve Yunan tarihini etkileyen olaylara değinerek izleyicisine aktarmaktadır. Oyuncuların kasabaya geldikleri sekansta Yunanistan'ın iç savaşının son bulduğu 1952 yıllarındaki süreci görürken diğer sekansta da 1939 yıllarındaki Alman işgali görülmektedir.

Angelopoulos bu sıçramalı sekanslarında, Brecht'in estetik kuramındaki tarihselleştirme ve yabancılaştırma kavramını kullanmıştır. Brecht (1967)'e göre, estetik uygulamalarda özellikle de

tarihselleştirme efektinin kullanımı, hikâyede politik bir etki yaratmaktan daha çok eleştirel bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemektedir. Brecht, tarihselleştirme efektiyle seyircisine, eleştirel bir bilinci aşılama çabı yapmaktadır. Angelopoulos'ta tarihsel süreçte yaşanan politik olayları seyircisine epik anlatım biçimine uygun şekilde zamansal ve mekânsal sıçramalar yaparak yansıtmaktadır. Bu süreçte seyirci, izlediği filme yabancılaşarak olayları değerlendirme ve sorgulama konumuna geçmektedir.



Görsel 4 Propagandanın yapıldığı lokanta sahnesi (Kumpanya Filmi, 1975)

Filmin ilerleyen sahnelerinde oyuncular, kasabadaki bir lokantada yemek yerken görülür. Yemek yedikleri sırada dışarıda Metaksas hayranlarının marş sesleri duyulur ve Metaksas'ın propagandası yapılmaktadır. Aigistho, dışarıdaki marşa ıslık çalarak eşlik etmektedir. Aigistho'nun marşa eşlik etmesi Pylades'i rahatsız etmektedir. Aigistho, Pylades'in yanına giderek onun politik görüşüyle dalga geçmektedir. Pylades'te ona karşılık olarak karşıt bir marş söylemeye başlar. Bu duruma sinirlenen Aigistho, sandalyeye çıkar ve Hitler selamı vererek daha gür bir sesle Metaksas hayranlarının söylediği marşa eşlik eder.

Bu sekansta Epik Tiyatronun temel kavramlarından biri olan gestus kavramını görmek mümkündür. Epik Tiyatro, her zaman ideolojik olanı vurgulamaktadır. Vurgulanan anlayışın daha etkin olması içinde bir karşıt görüşün olması gerekmektedir. Karşı görüş oluştuğu gestuslarda ortaya çıkmaktadır. Dinç (2021, s.662)'e göre Epik Tiyatroda gestuslar, gestus dili ve müziğiyle şekillenmiştir. Gestuslarda uyumsuzluk ve karşıtlıklar vardır ve bunlarda izleyici yabancılaştırma görevini görmektedir. Epik Tiyatronun ideolojik sorunları ele almasıyla bağlantılı olan müziklere, gestus müziği denmektedir. Epik Tiyatroda, oyuncuların görevi, duyguları ifade ederken de karakterlerin eğilimlerini de yansıtmaktır. Bu sekansta da Aigistho ve Pylades'in karşılıklı marş atışmasında iki karşıt görüşün uyumsuzluğu görülmektedir. Bu uyumsuzluğu destekleyen unsursu marşlardır. Sekansta oluşturulan gestuslar yaratılan yabancılaşma efekti ön plana çıkmaktadır. Karakterlerin arasındaki ideolojik ayrım izleyicide bir yabancılaşma etkisi yaratmaktadır. Angelopoulos, Aigistho ve Pylades karakterleriyle dönemin siyasi karışıklığına ve ayrılıklarına değinmiştir.

Bir diğer sekansta oyuncular, konakladıkları otelin bahçesinde oynayacakları Golfo oyununun provasını yaparken görülür. Kamera sabit ve geniş bir plandadır. İzleyiciler bu sekansta karakterlerle özdeşleşme yaşamaya müsait bir konumdadır. Ancak oyuncular prova yaparken kamera pan hareketi yapar ve izleyicinin özdeşleşme bağı engellenir. Karakterler pan hareketinden sonra kameraya bakarak konuşmaya devam ederler. Bu sekansta da göstermecilik oyunculuğu ve yabancılaşma efektinin varlığı görülmektedir. Seyircisine ve rolüne yabancılaşan bir oyunculuğu sergilenmiştir. Seyircinin karakterlerle derin bir bağlılık hissetmesine olanak sağlanırken bu özdeşleşme yabancılaşma efektiyle engellenir. Angelopoulos, seyircisine sahnede yer alan olaylara ve karakterler üzerinden bir özdeşleşmenin önüne geçerek onlara sadece eleştirel bir bakış açısı kazandırmıştır.

Oyuncular, otelin bahçesinde provasını yaptıkları Golfo oyununu ilk defa bir kasabada sergilemeye başlarlar. Oyun, bahçedeki yaptıkları provanın devam repliğiyle başlar. Oyunlarını

sergilerken bir anda sahneye polisler girerek oyun bölünür ve polisler Pylades'i götürürler. Bu sekansta da yabancılaşma kavramının etkisini görmek mümkündür. İzleyici, karakterlerle özdeşleşme sağlamaya başlarken oyunun bölünmesiyle karakterlere ve gerçekleşen olaya karşı bir yabancılaşmaya uğrar. Pylades'in polisler tarafından götürüldüğünde tiyatrodaki seyirciler bunun bir oyunun parçası sanırken filmin izleyicisine de bunun bir oyun/film olduğu gerçekliği yansıtılmaktadır. İzleyiciden izlediği filme yabancılaşması sağlanarak gerçekleşen olay hakkında bir eylemde bulunması beklenilmiştir.



Görsel 5 Kameraya bakılarak yapılan monologlar (Kumpanya Filmi, 1975)

Görsel 5'te görüldüğü gibi karakterler kameraya bakarak konuşurlar. Bu üç anlatıcı, filmin oyuncularındır. Karakterler yaptıkları monologlarda, şahit oldukları tarihsel olaylara değinirler. Karakterler doğrudan kameraya yani seyircilere bakarak konuşurlar. Buradaki amaç, seyircilere izledikleri anlatının yalnızca bir film olmadığı aynı zamanda da geçmişteki tarihi olayların bir yansıması olduğu gösterilmektedir. Angelopoulos, filmde üç anlatıcı kullanarak Yunanistan'ın tarihsel süreçte yaşamış olduğu toplumsal sorunlarını seyircisine yansıtmaktadır. Birinci görseldeki Agamemnon karakteri, 1922 yılında Yunanistan'ın Anadolu topraklarındaki Küçük Asya Felaketi olarak adlandırıldığı sorunları ve Türkiye'den Yunanistan'a olan göç yolculuklarını anlatır. İkinci görseldeki Pylades karakteri, Yunanistan'daki iç savaş sırasındaki tutuklanmaları ve askerlerin uyguladıkları işkenceleri anlatmaktadır. Üçüncü görseldeki Elektra karakteri ise, Alman işgali sonrası ülkedeki siyasi karışıklığı ve toplumsal çöküntüleri anlatmaktadır. Angelopoulos, bu üç karakterin bireysel sorunları ekseninde arka planda tarihsel olaylara değinerek, izleyicilere görünenin ardındaki gerçeği görmesine olanak sağlamıştır. Karakterlerin kameraya dönük bir şekilde konuşması da yabancılaşma efektini desteklemiştir.

Film, Brecht'in estetiğinin temel unsurlarından biri olan naiv bir yaklaşımla gerçekleşmiştir. Karakterlerin, ekseninde gerçekleşen olayların bütününde gerçeğin aranması hedeflenmektedir. Nutku (2015)'e göre, Brecht'in naivete kavramındaki görüşü, görünenin ardındaki gerçeği aramaktır. Nitekim Angelopoulos'ta Kumpanya filminde gerçeğin altında yatan bir gerçeğin bulunur ve gözlenebilir olmasını seyircisine yansıtmıştır. Film içinde tarihsel süreçte gerçekleşen olaylar izleyiciye yalın bir dille aktarılmakta ve gerçekliğin arayışındaki bir yolculuk yansıtılmaktadır. Filmin ilerleyen sekanslarında oyuncular tekrardan Golfo oyununu sergilemek için bir kasabaya gelirler. Oyunları sergiledikleri tiyatro binasının dışında gerçekleşen iç savaş kargaşasıyla tekrardan bölünür. Oyunun yarıda kesilmesiyle izleyici tekrardan rahatsız edilmiştir. Angelopoulos, oyuncuların bir türlü Golfo oyununu sergilemeyişiyle Yunan tarihini yansıtmaktadır. Yarıda kalan oyun, tıpkı savaşlardan sonra iç kargaşayla mücadele eden bir ülkenin metaforunu oluşturmuştur. Brecht'in Epik Tiyatrosunda olduğu gibi toplumun yaşadığı sorunları anlatmanın en etkin yolu kurmacadan ziyade gerçeği göstermektir. Estetik kuramda önemli olan tarihsel olayları canlandırmak ya da taklit etmek değil gerçeklik biçimiyle anlatmaktır. Nitekim Angelopoulos'ta seyircisine toplumsal sorunları gerçeklik öğeleriyle göstermektedir.

Seyirci film boyunca ileri ve geri dönüşlerle tarihsel olaylara tanıklık etmektedir. Karakterler, Alman askerler tarafından yakalanır, İngiliz askerleri tarafından esir alınır, işkenceye uğrar ve propagandalara maruz kalır. Film boyunca da yaşanan olaylardan dolayı Golfo oyunlarını bir türlü sergileyemezler. Karakterler savaşın ve siyasi tartışmaların arasındaki sıçramalarla filmin son sekansında yine en başa dönerler. Filmin son sahnesi aslında filmin ilk sahnesidir. Film, bir döngü gibi ilerler. Epik bir anlatım biçimiyle oluşan filmin başlangıcı ya da sonu bulunmamaktadır. Filmde aktarılan bu epizotik anlatım ile, filmin gerçekliği yansıtılmakta ve bu gerçekliğin de son bulmayacağını vurgusu yapılmaktadır.

Sonuç

Angelopoulos, filmlerinde yoğunluk olarak Brecht'in yabancılaştırma ve tarihselleştirme kavramları üzerinde durmuştur. Filmlerinde, çoğunlukla olayların ön planında karakterler vardır. Karakterlerin arka planında da devam eden bir toplumsal olaylar vardır. Angelopoulos'un Kumpanya filmi de Brecht'in etkisinin en yoğun olduğu filmidir. Kumpanya film örneğinde olduğu gibi, karakterler tarihsel süreçlerden etkilenmiştir. Film içerisinde tarihselleştirme yapılarak, görünenin ardındaki gerçeğin sorgulanması sağlanmıştır. Filmin içinde geçen tarihsel olaylara değinerek, toplumun bu süreçteki tutumu izleyicilere aktarılmıştır. Yunan tarihindeki toplumsal sorunlar, bireysel sorunlarla birlikte işlenmiştir.

Kumpanya filminde, geleneksel sinema anlayışındaki katharsis ve özdeşleşme gibi kavramlara karşı çıkmaktadır. Filmde sıklıkla seyirciler, yabancılaşma kavramıyla rahatlatılmaktadır. Naiv bir tutum, epizotik anlatım ve mesel çalışmalarla işlenip gestus, göstermecilik, oyunculuk, anlatımcı yapı, tarihselleştirme ve yabancılaşma kavramlarıyla şekillenen filmde Brecht'in estetik kuramının etkisini görmek mümkündür. Filmde her sahne kendi için vardır. Olay örgüsü tek bir çizgi üzerinden ilerlemez. Olay örgüsü eğriler çizilerek ilerler. Olaylar arasında ileri ve geri dönüşlerle tarihselleştirme yaparak seyircisine geniş bir perspektif sunmaktadır. Uzun plan-sekanslar, müzik kullanımı, ideolojik ve tarihsel olaylara değinilmesi, dönemin gerçeklerini yalın bir dille anlatması, kameraya bakılarak yapılan konuşmalar, gestus cümleleri ve göstermecilik oyunculuk öğeleriyle film içerisinde Brecht'in izlerini görmek mümkündür.

Brecht'in etkisinin en yoğun olduğu sekanslar, ileri ve geriye dönüş yapılan mekânsal ve zamansal sıçramalar, kameraya bakılarak yapılan monologlar, izleyiciyi rahatsız edip özdeşleşmenin önüne geçildiği yabancılaşma efektleri ve oyuncuların olaylar hakkında izleyicilere bilgiler vermesidir. Bu yabancılaşmada hem izleyici hem karakterler hem de sahnedeki anlatımı destekleyen unsurları birbirine yabancılaşmıştır. Bu örnekler Brecht'in Epik Tiyatro anlayışında da yer almaktadır. Karakterler, kendi sorunlarına karşı bakış açısı sunarken aynı zamanda bulunduğu dönemin toplumsal sorunlarına da ışık tutmaktadır. İzleyicilere her defasında bu izledikleri filmin, bir film olduğu gerçeği yansıtılmıştır. İzleyiciler, karakterler ekseninde gerçekleşen bireysel sorunların ardından gizlenmiş toplumsal olayları irdelemeye yönlendirilmiştir. İzleyicinin, filmi izlerken epik anlatımda olduğu gibi olaylar hakkında değerlendirme yapmasına, sorgulamasına ve eleştirel bir eyleme geçmesine olanak sağlanmıştır.

Bu bağlamda da Angelopoulos'un Tarih Üçlemesi'nde yer alan Kumpanya filmi, Brecht'in estetik kuramının yansımalarını görmek mümkündür. Kumpanya filmi, Brecht'in estetiğini oluşturan tüm öğeleri içerisinde barındırmaktadır.

Yazar Katkı Oranları

Çalışmaya 1. Yazar: %50, 2. Yazar: %50 oranında katkı sağlamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı

"Theodoros Angelopoulos'un Sinemasında Brecht'in Etkisi Kumpanya Film Örneği" başlıklı makalemizin herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur. Yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Aristotle. (1796/1987). *Poetics* (İ. Tunalı, Trans.). Istanbul: Remzi Bookstore.
- Beekeeper, O. (2006). On epic theatre and the concept of gestus. *Journal of German Language and Literature*, 0(18).
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuaded/issue/1050/11877>
- Bordwell, D. (2000). Modernism, minimalism, melancholy: Theo Angelopoulos and the visual form. (A. Ufuk, Trans.). *New Human New Cinema*, 0(7).
- Brecht, B. (1967/2011). *Epic Theatre* (K. Şipal, Trans.). Istanbul: Agora Library.
- Dinç, A. (2021). Gestus music. *MSGSU Journal of Social Sciences*, 2(24), 657-664.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/69563/1108673>
- Fainaru, D. (2006). *Theo Angelopoulos* (M. Harmancı, Trans.). Istanbul: Agora Library.
- Genco, E. (2001). In search of a director: Contemporary Greek history. (Access Date: 11.08.2021).
<https://bit.ly/3EgeoKi>
- Horton, A. (2016). *Theo Angelopoulos' Films*. Princeton University Press.
- Karacabey, S. (2021). Brecht and cinema: A history of an unfinished trial. In S. Sert (Ed.), *The Theory of Cinema* (pp. 172-194). Istanbul: Yordam Book.
- Kıral, B. (2020). Document analysis as a qualitative data analysis method. *Journal of the Institute of Social Sciences*, 15, 170-189.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbid/issue/54983/727462>
- Monaco, J. (1977/2001). *How to Read a Movie?* (E. Yılmaz, Trans.). Istanbul: Capricorn Publications.
- Nutku, Ö. (2015). *Bertolt Brecht and the Epic Theatre*. Istanbul: Ozgur Publications.
- Ozturk, A. C. (2007). *Brechtian aesthetics and examples in Turkish cinema*. (Ph.D. Thesis). Marmara University, Turkey.
- Parkan, M. (2020). *Brecht Aesthetics and Cinema*. Istanbul: Hayalperest Publishing House.
- Pop-Cursheu, I. (2022). Marxist cinema criticism in the 1930s: Brecht, Benjamin. *Fondane e-scope*.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/1930larda-marksist-sinema-elestirisi-brecht-benjamin-fondane/6314>
- Şener, S. (2006). *Theatre Thought from Past to Present*. Ankara: Dost Bookstore Publications.
- Tükelay, M. A. (2010). *A Non-Aristotelian Approach to Cinema: Brechtian Aesthetics*. (Master's Thesis). Beykent University.
- Young, S. (2013). Crossing borders after Angelopoulos. In A. G. Küey (Ed.), *Meeting with the Artist Theo Angelopoulos* (pp. 49-70). Istanbul: Context Publishing.