



Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy

Araştırma Makalesi | Research Article

📄 Açık Erişim | Open Access

İki Türkçe Klasik Tragedya Uyarlamasına Bakarak: Brecht Bize Ne Söyler?

Examining Two Turkish Adaptations of Classical Tragedy: What does Brecht Tell Us?

Mehmet Fatih Uslu¹  

¹ Koç Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, İstanbul, Türkiye



Öz

Bu çalışma, iki Yunan tragedyası uyarlamasını Kemal Demirel'in *Antigone*'si (1966) ile Aras Ören'in *Kör Oidipus*'unu siyaset ve tiyatro ekseninde inceleme amacı taşıyor. Bu iki oyun Sofokles'in klasik tragedyalarının sol bir siyasi perspektif içinden üretilmiş yeniden yazımlarıdır. Bu sol perspektifin hayal edilmesinde ve icrasında yoğun bir Bertolt Brecht etkisi hissedilir. Brecht, 1960-1980 arasında Türk Tiyatrosunu en çok etkileyen ve şekillendiren tiyatro insanlarının başında gelir ve onun drama teorisinde antik Yunan tragedyasının özel bir yeri vardır. Üstüne, Alman tiyatro insanı da 1949 senesinde bir *Antigone* uyarlaması yazıp sahnelemiştir. Çalışmada Brecht'in tragedyaya düşüncesi açıklanarak bu iki uyarlamanın Brecht'ten nasıl yararlandığı ve onun teatral araçlarını nasıl bir süzgeçten geçirerek kullandığı tartışılıyor.

Abstract

This study examines two adaptations of Greek tragedies—Kemal Demirel's *Antigone* (1966) and Aras Ören's *Blind Oedipus*—through the lens of politics and theater. Both of these plays are adaptations of Sophocles's classical tragedies produced from a leftist political perspective. Bertolt Brecht's strong influence can be felt in the imagination and execution of this leftist perspective. Brecht, one of the most influential figures shaping Turkish theater between 1960 and 1980, placed particular importance on the ancient Greek tragedy in his drama theory. Moreover, the German theatre figure also wrote and staged an adaptation of *Antigone* in 1949. The study explores Brecht's thoughts on tragedy and discusses how these two adaptations draw from Brecht and how they employed his theatrical tools.

Anahtar Kelimeler Yunan tragedyası • Türk tiyatrosu • Brecht • Aras Ören • Kemal Demirel

Keywords Greek tragedy • Turkish theater • Brecht • Aras Ören • Kemal Demirel



Atıf | Citation: Uslu, Mehmet Fatih. "İki Türkçe Klasik Tragedya Uyarlamasına Bakarak: Brecht Bize Ne Söyler?" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi-Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy* 40 (2025): 17-30. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1536585>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Uslu, M. F.

 Sorumlu Yazar | Corresponding author: Mehmet Fatih Uslu muslu@ku.edu.tr



Extended Abstract

Greek tragedy increasingly influenced Turkish theater, particularly after World War II, leading to a surge in productions and adaptations. Among the notable works from this period are Kemal Demirel's *Antigone* (1966) and Aras Ören's *Blind Oedipus* (1980). These adaptations of Sophocles' renowned plays, *Antigone* and *Oedipus Rex*, were infused with a strong political stance, reflecting a leftist perspective that challenged the traditional understanding of classical tragedy.

Kemal Demirel's *Antigone* roughly follows the plot of Sophocles' *Antigone*. However, while Demirel remains almost faithful to the main outlines of the original play, he places this flow within a structure that is entirely different and, at times, could be considered grotesque compared to the original text. In Demirel's version, although Eteocles and Polyneices have agreed to take turns ruling the throne, Eteocles does not allow Polyneices to assume power and instead imprisons his brother. Antigone shares with her sister Ismene the idea of rescuing Polyneices from the dungeon. In contrast, Sophocles' play of the motivating factor to bury the deceased brother has been changed. Antigone explains to Ismene why it is important to rescue their brother from the dungeon: the people of Thebes, a city of a hundred thousand, are not receiving what they deserve from the cobalt mines and operations that sustain the city's livelihood, while the palace circle exploits the profits from these operations. The people are not even aware of this. The only person who can reverse this cycle is Polyneices.

In Aras Ören's *Blind Oedipus*, a transformation mechanism reminiscent of Kemal Demirel's work is noticeable in many ways. In the play, just like in the reference text, Oedipus first kills Laius, not knowing that he is his father, then kills the Sphinx, becoming the king of Thebes and marrying his mother, Jocasta. While the people of the city live in pain and misery, after years of rule, Oedipus sees himself as responsible for what has happened and punishes himself by blinding his own eyes. However, when we look at the details, we encounter a completely different story. According to this version, the root of the disaster that befalls Oedipus and the city is not a curse, but two merchants!

These two bold endeavours were, at least in part, a product of the Brechtian dynamic that dominated Turkish theater between 1960 and 1980. During this time, Bertolt Brecht emerged as the most influential theater practitioner and theorist for the growing theater scene in Turkey, shaping the stage with his ideas. Consequently, Brecht's interpretation of the classical tragedy gained unparalleled prominence, as evidenced in the adaptations by Demirel and Ören.

Three significant qualities characterise these adaptations. First, in their rewriting, Ören and Demirel engage in a critical dialogue with the concept of tragedy itself, using it as a foundation to develop a political discourse that critiques classical tragedy. Second, they do not prioritise fidelity to the original texts; instead, they freely transform them to serve their purposes. Third, the Aristotelian perspective outlined in *Poetics* is treated as a false flag and is radically challenged in their interpretations.

In Brecht's theatrical thought, one can see that tragedy and Aristotle's concept of drama have had a significant influence from the very beginning. From the 1920s onward, Aristotle and the Greek Tragedy remained a constant area of interest for the German thinker. However, the most important years for Brecht in this regard are the few years immediately following World War II, referred to as the "Greek period." During these years, Brecht published his most important theoretical work, *Kleines Organum für das Theater* (1949) (*A Short Organum for the Theatre*), and also personally adapted and staged Sophocles' *Antigone* after a long preparation process. He documented this staging process in another book: *Antigone Modelbuch 1948* (1949).

This article explores how Demirel's and Ören's plays incorporate Brecht's understanding of tragedy. It poses questions such as What are the political and literary functions of using *King Oedipus* and *Antigone* as source texts in these modern adaptations? Why were these plays chosen, and what sort of classical world is envisioned? If the goal is to establish a subversive dialog with classical tragedy, what is the significance of this approach?

Giriş

Yunan tragedyalarının, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Cumhuriyet tiyatrosu üzerinde etkili olduğu ve bu etkinin 20. yüzyıl boyunca giderek arttığını söylemek mümkündür.¹ Farklı tragedya örnekleri sahnelenmekle kalmamış bazıları Türkçede yeniden yazılmış ve sahneye farklı şekillerde uyarlanmıştır. Bu ilginin erken örnekleri olarak Selahattin Batu'nun *Iphigenia Tauris*'te (1942) ve *Güzel Helene* (1944) adlı oyunlarını düşünebiliriz. Yunan mitolojisinin bu meşhur mitoslarını oyunlaştırırken, Batu'nun referans kaynakları sadece Homeros'un *İlyada*'sı değil aynı zamanda Euripides'in *Iphigenia Tauris*'te ve *Helena* adlı eserleridir.² Tarih boyunca en çok yeniden yazılan oyunlardan Euripides'in *Medea*'sı Türkçede, ilk örneği Munis Faik Ozansoy'un *Medea*'sı olmak üzere, defalarca farklı yazarlar tarafından oyunlaştırılmıştır.³ Listeyi uzatmak mümkündür.⁴

Bu yazıda söz konusu toplamın oldukça ilginç iki metnini, Kemal Demirel'in *Antigone*'si (1966) ile Aras Ören'in *Kör Oidipus*'unu (1980), incelemek amacıyla yola çıkıyorum. Edebiyat ve tiyatronun siyasetle ilişkisi bakımından özellikle ilgi çekici bu oyunlar, okurun tahmin edebileceği gibi Sofokles'in kaleminden çıkma meşhur iki Grek tragedyasının (*Antigone* (MÖ 442) ve *Kral Oidipus* (MÖ 429)) yeniden yazımlarıdır. İki piyes de üretildikleri dönemin edebiyat anlayışında etkili olan sol tahayyül içinde can bulmuş metinler olarak düşünülebilirler. Hem Demirel hem Ören, Sofokles'in klasiklerini yeniden yazarken bunları soldan birer toplum ve siyaset eleştirisi olarak düşünmüş; trajik düzlemi bugünün politik kavgasına ve geleceğin toplum-siyaset tahayyülüne dair öneri getirmek için kullanmışlardır.

Kemal Demirel'in *Antigone*'si 1966 yılında gün yüzüne çıkmış, 1973'te sahneye koyulmuş ve dönem içinde sadece ulusal değil uluslararası sahnelenme şansı da bulmuş bir oyundur. Öyle ki, büyük eleştirmen ve trajedi kuramcısı George Steiner'in *Antigones* (Antigoneler) adlı kitabında oyuna dikkat çektiğini, eseri "yüksek derecede politize" bir uyarlama olarak değerlendirdiğini görürüz.⁵ Aras Ören'in *Kör Oidipus*'u ise, nispeten daha geç bir tarihte, 1980'de ilk defa kitap olarak yayımlanır.

Bu yazıda iki oyunun siyasi bir güdüyle klasik tragedya fikrinin reddi ve eleştirisi üzerinden inşa edildiğini ve bu tavrın temelde dönem içinde çok etkili olan Brecht tiyatrosunun gölgesinde yükseldiğini göstereceğim. Bu noktada tartışmamız gereken ilk mesele *Kral Oidipus* ve *Antigone*'nin kaynak metin olarak kullanılmasının bu modern oyunlardaki politik ve edebi işlevi olacak. Buradan çıkarak klasik tragedyaya ile kurulmaya çalışan yıkıcı diyalogun anlamını Brecht tesiriyle beraber düşünerek çözümlemeye çalışacağım.

Tragedya Olmayı Reddeden Tragedyalar

Kemal Demirel'in *Antigone*'si üç bölümden oluşur ve Sofokles'in *Antigone*'de yarattığı olay akışını kabaca da olsa takip eder. Orijinal metinde, Oidipus'un oğulları ve Antigone ile Ismene'nin kardeşleri olan Eteokles ve Polyneikes taht kavgasında ölür. Bu olaydan sonra kral olan Kreon'un emriyle, hain olarak görülen *Polyneikes*'in ölü bedeni gömülmez, hayvanlar parçalayıp yesin diye açıkta bırakılır. Aynı zamanda dayısı da olan kralın kararına ve devletin yasasına karşı çıkmak pahasına Antigone kardeşinin bedenini gömer

¹İlginin zeminin erken Cumhuriyet'te aydınlanmacı kültür politikaları ve bunların bir sonucu olarak ortaya çıkan çeviri faaliyeti ile başladığı söylenebilir. Tek Parti döneminde başlayan bu ilgi ve bu dönemdeki tercümelerin kültür politikaları bağlamında değerlendirilmesi için bkz. Burcu Yasemin Şeyben, "Türkiye'de Sahnelenen Antik Yunan Oyunları ve Kültür Politikalarındaki Yeri" (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009), 253-363.

²Dilek Zerenler, "Helene ve Güzel Helena Adlı Oyunların Konu Bakımından Karşılaştırılması," *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 17 (2005): 203-211.

³Diğer *Medea* yeniden yazımları arasında şu oyunlar bulunur: *Kurban* (Güngör Dilmen, 1967), *Mediha* (Yüksel Pazarkaya, 1993), *Medeia* (Kemal Kocatürk, 2005), *Altın Post* (Tarık Günersel, 2007). Sena Küçük, "Modern Türk Tiyatrosunda Medea Miti," *The Journal of Academic Social Science Studies* 55 (İlkbahar, 2017): 416.

⁴*Prometheia* (Yılmaz Onay, 1993), *Bakır Kalkan* (İpek Seyalioğlu, 2003), *Evradike'nin Çığlığı* (Şahika Tekand, 2006), *Teessür* (İlgin Sönmez, 2018).

⁵George Steiner, *Antigones* (New Heaven: Yale University Press, 1994), 156.



ve işlediği bu suçun sonucunda ölüme mahkûm edilir. Demirel orijinal oyundaki ana hatlara kabaca sadık kalsa da bu ana hatları, özgün metne kıyasla bambaşka ve yer yer grotesk kabul edilecek bir kurgu içine yerleştirmiştir.⁶

Buna göre, Eteokles sırayla tahta geçme hususunda anlaşılmış olsalar da Polyneikes'e tahta geçme imkânı vermemiş, kardeşini hapsedmiştir. Antigone, Polyneikes'i zindandan kurtarma fikrini kardeşi İsmene'ye açar. Oysa Sofokles'in oyunu iki kardeş hâlihazırda birbirini öldürmüşken başlar ve oyundaki temel meselenin (ve de eylem zemininin) Antigone'nin hain ilan edilen kardeşi Polyneikes'in cenazesini gömmeye arzusu olduğu gösterilir. Demirel'in oyununda ise harekete geçiren motif değiştirilmiştir. Antigone, İsmene'ye zindandaki kardeşlerini kurtarmanın neden önemli olduğunu şöyle anlatır: Yüz bin kişilik Thebai şehrinin geçinmesini sağlayan kobalt madenleri ve işletmesinden halk hak ettiğini alamamakta, bunun yerine saray çevresi bu işletmenin kazancını sömürmektedir. Halk bunun farkında bile değildir. Bu döngüyü ters çevirebilecek tek kişi Polyneikes'tir:

Doğrusunu söylemek gerekirse, onlar kendileri için nelerin yapılabileceğini de bilmiyorlar. Thebai halkı için neler yapılabileceğini bilen ve bütün gücüyle bunların gerekliliğine inanan yalnız ağabeyimiz Polyneikes'tir. O da şimdi zindanda. Ona krallık hakkı tanınmıyor... Şimdi anladın mı, ben niçin bu işe giriyorum? Bunu yapmazsam, yalnız ağabeyime karşı değil, bütün Thebai halkına karşı da suç işlemiş olurum.⁷

Antigone dediğini yapar ve kardeşini zindandan kurtarır. Hemen beraber maden ocağına giderler. Bunun üzerine Eteokles askerleriyle ocağa saldırır. Madendeki patlama sonucu hem Polyneikes hem Eteokles ölür. Artık Kreon kraldır. Kreon, orijinal oyundaki gibi, Eteokles'in sade bir törenle gömülmesini, Polyneikes'in cesedinin ise üç gün halka gösterilip sonra vahşi hayvanlara ve kuşlara yem olarak bırakılmasını emreder. Bu noktada Sofokles'in metnindeki temel hareket nedeni geç olmakla beraber ortaya çıkmış olur. Antigone dayısı Kreon'un kararına karşı durarak, kent halkının da yardımıyla Polyneikes'in cenazesini meydandan alır ve Şehitler Mezarlığı'na gömer.

Kreon suçlunun Antigone olmasına şaşırır ve kızar. O sadece yeğeni değildir aynı zamanda oğlu Haimon'un nişanlısıdır. Ama Antigone suçunu neredeyse gururla itiraf etmekte ve kendini kurtarmak için çaba göstermemektedir. Hem yeğenini cezalandırması gerektiğini düşünen hem de bir çıkar yol bulmaya çalışan Kreon kentin önemli üç yargıcından oluşturduğu ve kendisinin başkanlık edeceği bir mahkeme heyetinin Antigone'yi yargılamasını ister. Bir kurtuluş yolu bulmak umundadır, Antigone'nin iyi bir savunmayla kendini kurtaracağını beklemektedir. Ama Antigone ne kaçır ne de kendini savunur: "Doğru, bu işi bütün Thebai halkı ile birlikte yaptım ama buna hiç kimse katılmasaydı da tek başıma aynı şeyi yapmaya çalışırdım."⁸ Sürecin sonunda, kaynak oyunda intihar eden Antigone diri diri gömülmek kaydıyla ölüme mahkûm edilir. Babasına nişanlısını kurtarması için yalvaran Haimon ise intihar eder.

Oyunun ilginç taraflarından biri sahnelerin çoğunluğunun başında ve sonunda karşımıza çıkan bir "Sunucu"nun olan bitenleri uzun uzadıya anlatması ve belli görüşleri serd etmesidir. Sanki tragedyalarda koroya ayrılan yer ve koronun bazı işlevleri bu karaktere aktarılmıştır; ki oyunda koro da kısıtlı olmakla beraber (Antigone'nin yargılanması aşamasında) kullanılır. Sunucu aracılığıyla hem mitosun ana hatları ve bu oyunda nasıl şekillendirildiği seyirciye/okuyucuya anlatılır hem de oyunun nasıl anlaşılması gerektiği gösterilmeye çalışılır. Bu bağlamda "sunucu" apaçık bir şekilde bir değer yargıları ileticisidir ve aralıksız

⁶İki oyunu karşılaştıran bir yazı için bkz. Dilek Zerenler, "Antigone'nin İki Farklı Yorumu," *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 18 (2005): 263-272.

⁷Kemal Demirel, *Antigone*, İstanbul: Yaba Yayınları, 2002, 19.

⁸Demirel, *Antigone*, 64.



şekilde dramatik akışla seyirci/okur arasına girer. Onun, henüz oyunun başında oyunu nasıl idrak etmemiz gerektiğini dolaysız bir şekilde belirttiğini görürüz: “İnsanların insanca yaşayabilmesinin ilk şartı materyalist dünyanın adaletidir. Bunu en iyi bilenler, materyalist dünyayı kendileri için hiçe sayan Polyneikes’ler, Antigone’lerdir. [...] Her şeye çıkarıcılığın yön verdiği bu dünyada maddi adaletsizlik kişinin özgürlüğüne engel olduğu için ele alınıyor burada.”⁹

Özellikle Hegel’in yorumundan sonra, Yunan tragedyalarının çoğunlukla merkezdeki kahramanın eyleminde ortaya çıkan bir çatışma üzerinden değerlendirildiğini biliyoruz.¹⁰ Kaynak metindeki merkez çatışma şu basit soruyla ifade edilebilir: Antigone kardeşini gömmek pahasına devletin kanununa karşı çıkmalı mıdır? Ya da diğer açıdan, Kreon devletin yasasını Antigone’nin tavrında ortaya çıkan kadim-geleneksel-tanrısal yasanın üstünde tutmalı mıdır? Bu çatışma durumlarında kahraman çok zaman iki olumsuz seçenek¹¹ ya da Scheler’in kavrayışıyla iki olumlu değerden¹² birisini tercih etmek durumunda kalır. “Trajik”i üreten tam da bu arada kalma halidir, yıkım kaçınılmazdır ve elde asla bir eksiksiz doğru olamayacaktır. Oysa Demirel’in oyununda çatışmanın yerini bir keskin doğru almıştır. Sunucu bu durumu da seyirciye/okuyucuya doğrudan bildirir: “Taşıdığı değerlere sonuna dek sahip çıkan kişi, ancak kendine hesap vermek zorundadır. Neyin uğruna olursa olsun, o yaşaması gerekenden başka bir şeyi yaşamaz. Antigone bunun eşsiz bir örneğini verecek. İnandığının bilincinde olmak onun için yapılması gerekeni yaptırır insana, ona ters düşeni değil. Ancak böyle bir yaşamın ürünüdür trajik çatışma”.¹³ Dolayısıyla trajik kahraman bir arada kalma durumuna maruz bırakılmaz. Tartışmasız şekilde doğru taraftadır. Bizim de onun tarafında olmamız gerektiği, tarafsızlık diye bir konumun olmadığı sunucunun müdahalesiyle apaçık hale getirilir: “Thebaili büyük yargıçlara gelince: Onların tutumunda günümüzde hâlâ yaşayan *tarafsız* yargıç tipini göreceğiz. İlk bakışta insanların beğendiği bir tutumdur bu; oysa yargıçlar taraf tutmalı, insan gerçeğinin gerektirdiği tarafı”.¹⁴

Üstüne Demirel’in oyununda Antigone’nin kardeşini kurtarma güdüsünün altında kardeşlik hissinin yatmadığı da vurgulanır. Esas mesele halkı gerçekten kurtarabilecek tek kişinin o olmasıdır.¹⁵ İdealleştirilen Antigone için harekete geçme güdüsünün dinsel, içsel, psikolojik ve akrabalığın verdiği yakınlığa dayanan değil; tamamen akla ve bilince dayalı siyasi bir seçim olduğunu görürüz. Zaten oyunda, Grek tragedyalarının önemli unsurlarından kâhinler ve tanrıların esamisi okunmaz. Kaynak metinde kâhin Teiresias’ın önemli bir rolü vardır. Kör bilici Kreon’a yaptığıının yanlış olduğunu bildirse de bu Kreon’u tam tersine öfkeliendirir ve kibrini azdırır. Buradan da Kreon’un trajik suçu doğar. Ama Demirel’in *Antigone*’si bundan muaftır.

Aras Ören’in *Kör Oidipus*’unda da pek çok açıdan Kemal Demirel’inkini anımsatan bir dönüştürme mekânı göze çarpar. Sofokles’in *Kral Oidipus*’una ve ona zemin veren mitosa referanslarla ilerleyen metin yine benzer bir sol tasavvur içinden üretilmiş bir yeniden yazım örneğidir. Oyunda tıpkı referans metinde olduğu gibi Oidipus önce babası olduğunu bilmediği Laios’u, sonra Sfenks’i öldürerek Thebai şehrinin kralı olur ve annesi Iokaste ile evlenir. Neticede başına gelenlerin suçlusu olarak kendisini görüp, bizzat cezasını verir, kendi elleriyle gözlerini kör eder.

Ama ayrıntılara baktığımızda bambaşka bir hikâye ile karşılaşırız. Oyunun başında koro, Oidipus’un kaderini tayin edecek kehanetten bir kereye mahsus olmak üzere bahseder. Buna göre, Laios bilicinin söyledikleri üzerine kendi öz oğlunu yabana göndermiştir. Ama orijinal hikâyeden farklı olarak Laios ölüm korkusuyla bir alkolîge dönüşmüştür. Zaten hemen bu ilk aşamadan sonra kehanet oyun içinde duyulmaz

⁹Demirel, *Antigone*, 14-15.

¹⁰Raymond Williams, *Modern Tragedy* (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2018), 60-65.

¹¹Simon Critchley, “Tragedy’s Philosophy,” *Performing Antagonism: Theatre, Performance, and Radical Democracy* içinde, ed. T. Fisher ve E. Katsouraki (Londra: Palgrave MacMillan, 2017): 30-33.

¹²Max Scheler, “On the Tragic,” *CrossCurrents* C.4 No: 2 (Kış 1954): 180-181.

¹³Demirel, *Antigone*, 15.

¹⁴Demirel, *Antigone*, 15.

¹⁵Demirel, *Antigone*, 40.



olur. Demirel'in *Antigone*'sinde olduğu gibi Ören'in *Kör Oidipus*'unda da kâhinler ve tanrılar büyük ölçüde sahneden çekilmiştir. Kaynak metnin ana karakterlerinden bilici Teiresias yoktur, onun yerini nispeten karikatür bir kahraman Baştanrıbakıcı almıştır.

Oyunda sarhoş Laios, artık yaban hayattan bıkmış halde dolanan ve Thebai'de insan içine karışmayı arzulayan Oidipus ile karşılaşır. Oidipus, babası olduğunu bilmediği Laios'u iter, Laios kafasını bir taşa çarpar ve ölür. Hemen ardından Oidipus nasıl olduğunu tam da anlayamadığımız bir şekilde Sfenks'i de öldürerek şehre girer. Bu noktada, Baş Tanrıbakıcı Kreon'a verdiği sözü hatırlatır. Söz iki uçludur. İlki mitostandır, ikincisi ise Ören'in metninin kendi yaratacılığıdır: Buna göre bir yanda Sfenks'i öldürene taht vaat edilmiştir, ama öte yandan da kervanlarını Thebai'ye sokamayan Korinth'li tacir Philipos'a verilen bir söz vardır:

KORO

Özetliyorum durumu:

bir yaban yolcu, o yaban yolcu,

öldürdü ihtiyar kral Laios'u

ve daha önceden verilen bir söz sonucu

boş kalan Thebai tahtına oturdu

ve Laios'un dul karısıyla evlendi.

Böylece oyunumuz kuruldu

biraz değişik de olsa

bağlı kalınarak

bilinen öyküye

(korodakiler aralarında tartışır)

– Yalnız bir de

Korintli tacir Philipos var

ismi geçen...

– Ona verilen sözü bilmiyor kimse

– Evet işin iç yüzünü açalım seyirciye

– Açıklıyalım...

– Oyunun başındaki sözümüzü tutalım

biz koro olarak

görülmeyeni gösterelim

duyulmayı duyuralım¹⁶

Görüldüğü üzere, Demirel'in *Antigone*'sine benzer şekilde, verilmiş sözün arkasında aslında bir iktisadi bir çıkar olduğu, bunun bir sır gibi saklandığı ve hakikatin böylelikle örtülmüş olduğu fikri vurgulanmıştır. Bu noktadan sonra Korintli tacirler Philipos ve ortağı Menekseus'un etkisi oyun boyunca hissedilir. Sanki olayların gelişiminde asıl tesir sahiplerinin bu karakterler olduğu hissi bütün oyuna yayılmak istenmiştir. İçinde devinilen "hakikatin örtüldüğü" bu âlemin perde arkasındaki kazananlarıdır onlar. Metnin sonunda, Oidipus "trajik" felaketini yaşarken dahi bu vurgulanır:

¹⁶Aras Ören, *Kör Oidipus*, Ankara: Şiir-Tiyatro Yayınları, 1980: 15.



KORO

*Koşmuştu umut peşinde zaferin
koşmuştu sürülerle peşinde ekmeğin
ve iyi günlerin.
Perdeler vardı. Görüntüler gerçek değildi.
Olaylar akışı içinde çözülmedi.
Tacir Philipos'la ortağı Menekseus,
onlarınsa gülüşleri hiç eksilmedi.
(Geride iki tacir gülerler)¹⁷*

Kör Oidipus çok kahramanlı (hatta neredeyse kahraman enflasyonu olan) bir oyundur. Bu kahramanlar ağırlıklı yöneticiler etrafında toplanmış görevlilerdir: Baştanrıbakıcı, tragedya ozanı, kötü bilgin, iyi bilgin. Bunların hepsi belli bir dünya görüşünün seslendiricisi olan tiplerdir. İyi bilgin akılcı ve din karşıtıdır ve diğerlerinin gizlediği hakikati söylemeye kendini mesul hisseder. Kötü bilgin onun tam tersidir. Baştanrıbakıcı tanrı sözünü yöneticilere iletir ama bunu yaparken aslında kudretlilerin iktidarını korumak ve meşrulaştırmak tek derdidir. Bu kahramanlar arasında bizim için en önemli olan tragedya ozanıdır. Yine oldukça kaba biçimde resmedilen bu kahramana biçilen rolün bir tür “masal anlatma” olduğu söylenebilir. Bu haliyle bir hakikat gösteren değil, hakikat örtendir ozan. İlginçtir ki bunu yaparken bir yandan da orijinal eseri bize aktarır, fakat bunu neredeyse karikatürleştirilmiş bir şekilde icra eder. Bu karikatürleştirmenin bir veçhesi de hiç durmadan karanlıktan, kötülükten ve cehennemden bahsediyor oluşudur. Burada hem tragedyaya hem ozana atfedilen değer aşikârdır: İktidarın yapıp ettiklerini meşrulaştırma ve meşrulaştırılmış bu sanal gerçekliği halka yayma işlevini üstlenmiş bir ideolojik aygıt olmak:

TRAGEDYA OZANI

*Kader insanlara çizdiği yolu hiç şaşırmıyor
ondan hiç kaçılmaz*

KORO

*Kaderle ilgisi yok bunun
normal sonucu bu açlığın
kıtlığın
ve işte şu sefaletin¹⁸*

Bütün bu resmin içinde bir diğer kahraman, yine Demirel'in Antigone'si gibi “halk”tır. Metin boyunca sefalet çeken, isyan ettiği zaman şiddetle bastırılan ve yaşamının ana dinamiği sömürülmek olan halkı iyi bilgin şöyle tanımlar: “Yeryüzünde nektar içip, ambrosia yiyenler / yalnız halktır / Onun ölümsüzlüğü bu yüzden...”¹⁹ Yunan mitolojisinde “ambrosia”nın tanrı yiyeceği olduğu düşünülürse aslında metnin bir yandan klasik tragedyanın içinde can bulduğu düşünülen tanrısal boyutu reddettiği ve ilahî olanı halka atfettiği söylenebilir.

¹⁷Ören, *Kör Oidipus*, 69-70.

¹⁸Ören, *Kör Oidipus*, 52-53.

¹⁹Ören, *Kör Oidipus*, 27.



Burada tıpkı Sofokles'in oyununa zemin veren mitosun ikinci plâna düşmesi gibi Oidipus'un da ikinci plâna düştüğünü kolayca söyleyebiliriz. O, içsel çatışması olmayan, sadece halkına kötü davranan bir kraldır. Oyunun sonuna gelip Lokaste'nin annesi olduğunu öğrenip gözlerini kör ettiğinde bu hiçbir şekilde "pathos" üretmez, zira metin Oidipus'la özdeşleşme imkânını sonuna kadar kapatmıştır. Bir not olarak belirtmek gerekir ki, ilginç bir şekilde bir tür çatışma yaşayan kahraman Oidipus'tan çok Kreon'dur. Bir yandan iktidar arzusuyla yanıp tutuşur ama bir yandan da verdiği sözler ve kanunların sınırlandırıcılığında bu arzusunu yerine getirememenin acısını çeker ve bu sürecin sonucunda intihar eder. Sanki Ören, *Antigone*'deki Kreon'u buraya transfer etmiştir. Hatırlanacağı üzere Sofokles'in *Kral Oidipus*'unda Kreon aslında ikincil bir karakterdir ve gerçeği ortaya çıkarma dürtüsüyle makul düşünme yetisini kaybeden ve yüzleşmeyi erteleyen Oidipus'un suçu ona atmak istediği bir günah keçisidir. Peki burada Kreon'un yaşadığı iç çatışmanın oyun için herhangi bir işlevi var mıdır? Buna olumlu cevap verebilmek oldukça zor. Bu bağlamda Kreon'un oyunun genel yapısından sapan ve oyunun bütünlüğüne uyum göstermeyen bir kahraman olduğunu söyleyebiliriz.

İki oyunun yakın okumasından sonra artık bu metinlerin nasıl bir tragedya kavrayışına sahip olduğunu daha yakından sorgulayabiliriz. Burada ilk söylenecek şey iki oyunun da temelinde bir tür "klasik tragedyanın reddi" motivasyonu olduğudur. Buna göre klasik tragedyanın alemi güçlülerin güçsüzleri ezdiği ve bu düzenek içinde din ve şiirin bu dinamiğin meşrulaştırıcı araçları olarak işlediği bir dünyadır. Bunlar söz konusu işlevlerinin yanı sıra sorunların gerçek doğasını görünmez kılan yapılardır. Oysa trajik bir şey varsa bu ancak insanoğlunun ezilmesinde bulunabilir. Ama bu trajik durum karşısında kahramanın tavrı kabullenmek, okurunki kahramanla özdeşleşmek olmamalıdır. Bu bağlamda iki oyunda da ne pahasına olursa olsun bu sistem karşısında harekete geçmenin yüceltildiği bir nihayete varılır.

Bu reddiye en açık biçimiyle bu oyunlar Aristoteles'in *Poetika*'da kurduğu tragedya fikri düşünüldüğünde açığa çıkar. Aristoteles'in bir tür olarak tragedya kavrayışının merkezinde ne çok iyi ne fena olan ortalamadan biraz daha iyi bir trajik kahraman vardır. Bu trajik kahramanın trajik bir hata sonucu (*hamartia*) oluşan bir baht dönüşüyle (*peripetie*) bir düşüşü tecrübe eder. Kahraman çabası ne olursa olsun bu düşüşten kurtulamaz ve nihayetinde bir cezaya maruz kalır. Ama Demirel ve Ören'de çatışma olmadığı gibi trajik hata da yoktur. Dolayısıyla kahramanların yaşadığı bir trajik düşüş değildir. Bu haliyle iki oyunda da vurgu kahramanların üzerinden sisteme dair büyük bir meseleye kaymış, buradan bakıldığında oyunların temel amacı da bu hali ortaya koymak, hatta bir nevi ifşa etmek olmuştur.

Öte yandan Aristotelesçi çerçevede kahramanın yaşadığı düşüş neticesinde izleyicide onunla özdeşleşmekten kaynaklı bir korku ve acıma duygusunun uyanması beklenir. Seyircinin kahramanla özdeşleşmesi, kendini onun yerine koyması ve trajik çatışma ile hatanın kahramanda yarattığı hissiyatı kendinde yeniden var edebilmesi kilit önemdedir. Bunun sonunda seyircinin "katharsis"e yani bir tür arınmaya ulaşacağı farz edilir. Oysa Demirel ve Ören'in oyunlarında bu kapı özellikle kapatılmış görünür. *Antigone* ve *Oidipus* oyunlarda öğretici bir söylemin içinde nesneleşirken, seyirci oyunlara eklenmiş karakterlerin öğretici söylemiyle karşı karşıya bırakılır. Tiyatro tecrübesinin bir okul tecrübesine dönüştüğünü düşünmek iştiden değildir.

O zaman şimdi şu soruyu sorabiliriz? Klasik tragedyaı reddeden ve reddederek sol bir siyasi tasavvur içinde onu yeniden üreten bu tavrın kaynağı nedir?

Bir İlham Kaynağı Olarak Brecht

1950'lerden itibaren ama özellikle 1960'larda Türk Tiyatrosunda benzeri görülmemiş bir canlılık göze çarpar.²⁰ Bu canlılığın en önemli dinamiklerinden biri Brecht tiyatrosunun her geçen gün büyüyen etkisidir. Öyle ki, Albert Nekimken "1975'in eylül ayında İstanbul'a gelen habersiz bir ziyaretçi bir kentte bir tür Brecht

²⁰Ela Gezen, "Convergent Realisms: Aras Ören, Nazım Hikmet and Bertolt Brecht." *Colloquia Germanica* C. 45 No: 3/4 (2012) 370.



Festivali olduğunu düşünebilirdi”²¹ der. Brecht’in oyunlarının ve fikir eserlerinin çevrildiği, sahnelerin Brecht uyarlamalarından geçilmediği yıllardır bunlar. Öte yandan, Özdemir Nutku başta olmak üzere eleştirmenler ve tiyatro yazarları tarafından Brecht’in, Epik Tiyatro’nun ve onun tesiri altında üretilmiş telif oyunların kıyasıya tartışıldığı verimli bir entelektüel ortam ortaya çıkmıştır.²² İşte hem Demirel’in *Antigone*’si, hem de Ören’in *Kör Oidipus*’u bu ortamın içine doğmuş oyunlardır ve bunların tragedyayla kurduğu ilişki Brecht dolayımı dikkate alınmadan anlaşılamaz.

Brecht’in tiyatro düşüncesinde tragedyanın ve Aristoteles’in drama fikrinin başından beri ciddi bir etkisi olduğunu görürüz. 1920’li yıllardan itibaren Aristoteles ve Yunan tragedyası Alman mütefekkirin hep ilgi alanında kalmıştır. Ama bu bakımdan Brecht için en önemli yıllar “Yunan dönemi”²³ diye isimlendirilen hemen II. Dünya Savaşı’nın ardından gelen birkaç senedir. Bu yıllarda Brecht en önemli teorik eseri *Kleines Organum für das Theater*’i (1949)²⁴ (Tiyatro İçin Küçük Organon) yayımlamış, bir yandan da Sophokles’in *Antigone*’sini uzun bir hazırlık süreci sonunda bizzat uyarlayıp sahnelemiş ve bu sahnelenme sürecini bir başka kitapta anlatmıştır: *Antigone Modelbuch 1948* (1949).

Bu, artık kariyerinin olgunluk döneminde olan Brecht için tiyatro tecrübesinin başından beri düşünce dünyasını şekillendiren görüşleri toplamak ve açıklamak için bir fırsattır. Brecht’in tiyatrosu üzerine yazılan metinlere genel olarak bakıldığında onun karşısına tiyatro tarihinin belki de en uzun ömürlü kavramı olan tragedyayı aldığı ve bu karşı konuma bakarak kendi tiyatro görüşünü ortaya koyduğu sıklıkla söylenir. Çok sayıda tiyatro eleştirmeni ve tarihçisi bu karşı konumlanmayı Brecht’in tiyatro fikriyatının anahtarı olarak görür. Örneğin Raymond Williams *Modern Trajedi*’de Brecht’in tiyatrosunun “trajedinin reddi” olarak okunabileceğini vurgular.²⁵ Brecht’in “epik tiyatro”yu kurarken bunu temelde bir Aristoteles eleştirisi üzerinden geliştirdiği ve özellikle katharsis kavramını seyircinin kişiliğini yok sayan hipnotik bir deneyim, bir tür “kitlelerin afyonu” gibi değerlendirdiğinin altı çizilir.²⁶ Gerçekten de Brecht özellikle II. Dünya Savaşı öncesi yazdığı metinlerde katharsis, özdeşleşme ve empati üzerinden bir Aristoteles eleştirisi geliştirmiştir.²⁷

Ama aslında, Revermann’ın da belirttiği gibi, Brecht Yunan tragedyası, tragedya ve Batı tragedya geleneğini sistematik bir şekilde ayırmak derdinde değildir, tam tersine bunları bir toplam gibi düşünme eğilimi taşır. Onun için temel mesele bu uzun geleneğin bir “kader trajedisi” (Schicksalstragödie) odağında toplanıyor olmasıdır.²⁸ Burada asıl amaç insan iradesini hiçleyen, onun yerine insanüstü güçlerin belirleyiciliğine iman etmiş bir görme biçimine itiraz etmektir.²⁹ Dolayısıyla, “Brecht dilinde ‘Aristotelyen,’ hem bir tarihsel figür olarak Yunan filozofuna hem de Brecht-öncesi Batı geleneğini ifade eden -ki buna Brecht’in ‘Aristotelyen-olmayan’ tiyatrosunu karşısına konumlandığı Natürлизм de dahildir- bir etikete işaret edebilir.”³⁰

Olgunluk dönemi eseri *Tiyatro İçin Küçük Organon*’da da satır aralarında bu tavır görünür. Brecht’in derdi Aristoteles’i tümünden reddetmek değildir, örneğin o da tıpkı Aristoteles gibi “öykü”nün (mitosun) bir oyunun

²¹Albert Nekimken, *Brecht in Turkey: 1955-1977*, Piscataway: Georgias Press ve Isis Press, 2010: 6.

²²Dönemdeki Brecht tesirinin kısa ama özlü bir değerlendirmesi için bkz. Ela E. Gezen, *Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature* (Rochester: Camden House, 2019), 16-38.

²³Martin Revermann, *Brecht and Tragedy: Radicalism, Traditionalism, Eristics* (Cambridge: Cambridge University Press), 9 ve 44.

²⁴Eser Türkçeye ilk olarak 1976 yılında Ahmet Cemal tarafından tercüme edilmiştir. Bizzat bu çeviri dönem içinde Türkiye’deki Brecht ilgisinin bir göstereni olarak değerlendirilebilir.

²⁵Raymond Williams, *Modern Trajedi*, 281.

²⁶Angela Curran, “Brecht’s Criticism of Aristotle’s Aesthetics of Tragedy,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, C. 59 No: 2 (Bahar, 2001), 167; Revermann, *Brecht and Tragedy*, 95.

²⁷Örneğin bkz. Bertolt Brecht, “Özdeşleşmeyi Eleştiri (Aristoteles’in Poetika’sının Eleştirisi),” *Epik Tiyatro* içinde, çev. Kâmuran Şipal (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 65-67.

²⁸Revermann, *Brecht and Tragedy*, 4 ve 30.

²⁹Revermann, *Brecht and Tragedy*, 27.

³⁰Revermann, *Brecht and Tragedy*, 4.



önemli öğesi olduğu kanaatindedir. Lakin kendinden önceki tiyatronun hem seyirci hem oyuncu için odağa koyduğu özdeşleşme-yüceltme süreçlerinin yerine farkında kalmayı ve seyirciyi failleştirmeyi merkeze alan akılcı yeni bir tiyatro kurmayı hedefler:

Hazır bulduğumuz tiyatro, toplumun (sahnede betimlenen) yapısını (izleyici salonundaki) toplum tarafından etkilenemez diye sunan bir tiyatro. Zamanının toplumunu ayakta tutan bazı ilkelere karşı günah işlemiş olan Ödipus, cezasını bulur; bunu eleştirilmeleri olanaksız tanrılar sağlarlar. Shakespeare'in kaderlerinin yıldızını göğüslerinde taşıyan yalnız kahramanları, sonuçsuz ve öldürücü amok koşularını engellenemez biçimde gerçekleştirirler, kendi kendilerini yıkıma sürüklerler; onların yıkımlarında ölüm değil, yaşam tiksindirici olup çıkar, yıkımın eleştirilebilmesi olanaksızdır. Her yer, kurban edilmiş insanlarla dolu! Barbarca eğlenceler! Biliyoruz ki, barbarların da bir sanatları vardır. Gelin biz, başka bir sanat yapalım!³¹

İşte *Antigone* tam da bu yeni sanatın artık olgunlaşmış bir uyarlaması olacaktır. Brecht eserin yeniden yazımında Hölderlin'in 19. yüzyıl başında yaptığı tartışmalı çeviriyi referans almış ve ortaya tıpkı Demirel ve Ören'in oyunlarında gördüğümüze benzer esnek bir uyarlama çıkmıştır. Eser kısa bir ön oyunla (prolog) açılır. Burada 1945'in Nisan'ında Berlin'inde sığınaktan evlerine dönen ve birincisi Ismene'yi ikincisi Antigone'yi anımsatan iki kız kardeşi izleriz. Nisan 1945 tarihi önemlidir zira tam bu ay Dünya Savaşı bitecek ve Hitler 30 Nisan'da intihar edecektir. İki kız eve döndüklerinde savaştaki kardeşlerinin eşyalarıyla karşılaşılır. Onun savaştan döndüğünü düşünüp sevinirler ama biraz sonra kardeşlerinin kapılarının önünde asıldığını fark ederler.³² İçeri bir SS subayı girip bu "halk hainini"³³ tanıyıp tanımadıklarını sorar. Ismene'yi anımsatan kardeş korkmuştur, tanımadıklarını söyler ama Antigone'yi andırarak bıçağı kapıp dışarı çıkmıştır bile.

Bu ön oyunla Brecht, *Antigone* yorumunu seyircilerin kendi zamanına bağlamasını istemiştir. Revermann'ın sözleriyle "antik masalla güncel dünya arasındaki 'alaka uçurumu'nu [relevance gap] kapatmak"³⁴ çabasıdır bu. Sonra asıl oyuna geçilir. Oyunun temel hikâyesinde Brecht ciddi değişiklikler yapmıştır. Öncelikle saldırıya uğrayan Tebai değildir, tam tersine Tebai ekonomik sebeplerle Argos'a saldırmıştır ve Oidipus'un iki oğlu Eteokles ve Polineikes birer işgalci olarak Argos'la savaşmaktadır. Eteokles bu savaşta hayatını kaybeder, bunu gören Polineikes savaştan kaçır ve dayısı Kreon tarafından başka kaçaklarla beraber cezalandırılıp öldürülür.

Oyunun bundan sonrası bir tür Kreon karşıtı mücadele üzerinden gelişir ya da başka bir deyişle Kreon'a karşı direniş oyunun ana teması haline gelir. Ama gelin görün ki bu direnişin asli unsuru Antigone olmaz. Revermann'a göre her ne kadar "Antigone bir tür direniş kavramı fikri ilham etse de Brecht bunun faşizme ya da kapitalizme direnişinin bugünkü bağlamına aktarılamayacağını hissetmiştir."³⁵ Brecht oyuna, Antigone ile nişanlı olan Haimon dışında Megareus adında bir ikinci oğul ekler. Buna göre Kreon, Megareus'u Argos'u tamamen yok etmek için düşman kente yollamıştır. Ama Argos halkı bu hücumu savuşturur ve toplanıp işgalcilerden intikam almak üzere Tebai üzerine yürümeye başlar.³⁶

Böylece oyun Kreon'a karşı mazlum bir halkın direnişinin anlatısına dönüşür. Revermann'a göre burada Brecht, Kreon'un bir zalim-yönetici prototipinin, hatta belki de bizzat Hitler'in temsilcisine dönüşmesini

³¹Bertolt Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, 57.

³²Oyunun Türkçe çevirisinin dipnotlarında, bunun savaşın son demlerinde ibret olsun diye asker kaçaklarına uygulanan bir ceza olduğu notu düşülmüş. Bertolt Brecht, "Sofokles'in Antigone'si": 269.

³³Bertolt Brecht, "Sofokles'in Antigone'si": 170.

³⁴Revermann, *Brecht and Tragedy*, 174.

³⁵Revermann, *Brecht and Tragedy*, 132.

³⁶Revermann burada Brecht'in 1942-1943 Stalingrad Savaşı ile açık paralellikler kurduğunu belirtiyor (Age., 117).



istemiştir. Hatta öyle ki, koro ve Kreon birbirlerini Nazi selamıyla selamlarlar ve bir yerde oyundaki ulak Kreon'a "Mein Führer" diye seslenir.³⁷

Bu özetlerden de anlaşılacağı gibi Brecht'in Antigone'sinden Demirel'in uyarlamasına, oradan Ören'in *Kör Oidipus*'una bir çizgi çizmek mümkün görünmektedir. Burada da Aristoteles'in tragedya anlayışı tamamen ters yüz edilmiştir ve kaynak oyun güncel ve siyasi meselelerin tartışıldığı bir bağlama dönüştürülmüştür. O zaman Demirel ve Ören'in oyunlarını başarılı birer Brechtçi uyarlama olarak kabul edebilir miyiz?

Brecht'i İndirgemek

İlk önce şu önemli ortaklığa işaret edelim: Üç oyunda da çatışmanın nedeni olarak iktisadi motivasyon işaret edilir. Brecht'te Kreon'un Argos'a saldırısının arkasında ekonomik kazanç vardır, Demirel'de mesele kobalt madeninin ürettiği değeri kimin alacağıdır, Ören'deyse Oidipus'un tüm macerası iki zengin tüccarın perde arkasından kendi çıkarlarını koruma kavgasıyla açıklanır. Dolayısıyla çatışma içten dışa kayar, toplum-sallaşır. Kahramanların içsel çatışmasının bu arkadaki esas maddi çatışmayı örttüğünü düşünmek işten değildir.

Ama burada çarpıcı bir farkla karşılaşırız. Brecht'in oyunun en ilginç noktalarından biri halkı temsil eden koronun oyun ilerledikçe taraf değiştirmesidir. Kentin yaşlılarından oluşan koro Argos'a karşı zafer kazanıldığını düşünürken coşkuyla Kreon'u destekler ama zaferden şüphe edilmeye başlayınca yavaş yavaş karşı konuma kayar. Onda ideal bir halk temsili bulmak imkânsız olduğu gibi, bu davranışı çıkarıcılıkla ya da dalkavukla açıklamak da mümkün değildir. Oysa, oyun çözümlemelerinde açıkça görüleceği gibi Demirel ve Ören'in tasavvurlarında hem keskin bir ahlaki-politik doğru vardır hem de bunun oyunlardaki temsilcileri önde ve açıktır. Brecht'in farklı oyunlarında kullandığı seyirciye konuşan anlatıcı, Demirel'in oyununda bir hakikat bildiriciye dönüşmüştür. Ören'de ise İyi Bilgin doğru hayatı işaret eder. Oysa Brecht'in *Antigone*'sinde seyirciye mutlak doğruyu gösteren ne Sunucu'ya ne İyi Bilgin'e benzeyen bir karakter vardır.

Burada Ören'in oyununa biraz daha yakından bakabiliriz. Kariyerine ve tercihlerine bakıldığından kendisini bir Brecht tilmizi gören Ören,³⁸ Brechtçi bazı meseleleri bizzat oyun içinde sorunsallaştırmıştır. Örneğin, koro arasında "seyirciye rehberlik etme" meselesini tartışır ve bunun iyi bir şey olmadığını altını çizer! Korobaşı, koronun seyirciye rehberlik etme arzusuna şöyle karşılık verir: "Rehberlik etmek iyi değil / seyirciyi turiste benzetmek gibi bir şey. / Anladınız yani ne demek istediğimi, / hani / turist ilginç gördüklerine bakar sadece / o hiç düşünmeden / o hiç anlamadan / yetinir gördükleriyle. / Oysa bizim istediğimiz..."³⁹ Bu, elbette Brechtçi bir niyettir ama sadece didaktik bir söylem olarak kalmış, ötesine geçilememiştir, zira rehber de gidilecek yol da apaçıktır.

Eagleton, önemli yapıtı *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*'nın girişinde trajedinin, "solun belirgin biçimde kaygıyla baktığı bir sözcük olmaya devam" ettiğini not eder.⁴⁰ Ona göre, "Pek çok radikal gibi, Brecht, tutucu bir trajedi tanımını temel alır ve tahmin edileceği gibi, doğrudan onu elinin tersiyle bir kenara iter."⁴¹ Bu çıkarım Brecht'in erken dönem ürünleri bakımından geçerli kabul edilebilir, ama Brecht'in olgunluk dönemi ürünleri, bu ilk keskin tragedya yorumundan sapmıştır. Örneğin, en çok beğenilen ve yorumlanan iki oyunu, *Sezuan'ın İyi İnsanı* ve *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin modern tragedya sınırlarında dolaşan oyunlar olarak addedilebileceği iddia edilmiştir.⁴²

³⁷Revermann, *Brecht and Tragedy*, 118.

³⁸Ela Gezen, Ören'in genel olarak sahne çalışmalarında bir Brecht etkisinin var olduğunu, ikisinin de aynı tavra sahip bir gerçekçiliğin peşinden gittiklerini belirtir. Ören de Brecht gibi sosyalist bir motivasyonla tiyatroyu bir müdahale aracı olarak görmüştür (Gezen, *Brecht, Turkish Theater and Turkish German Literature*, 49).

³⁹Ören, *Kör Oidipus*, 16.

⁴⁰Terry Eagleton. *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*, 10.

⁴¹Eagleton. *Tatlı Şiddet: Trajik Kavramı*, 174.

⁴²Ronald Gray, "Brecht and Tragedy," *The Cambridge Quarterly* C.8 No: 3 (1979): 244.



Özdemir Nutku da Brecht'in teatral arayışını siyasi motivasyona indirgemeye karşı çıkar. Ona göre Brecht'te "iç içe giden iki yöneliş izlenir: o, bir yandan kapitalizme, iş hayatının suçlarına, ticarî toplumun adaletsizliğine ve zorbalığa karşı çıkarken, bir yandan da bu bozuk düzen içindeki insanın kişisel tragedyasına uzanır."⁴³ Bu da bize onun aslında kahramana ve onun içsel tecrübesine de baktığını gösterir: "Bilinç-altı güdülerini ile kendi kendini akılcı denetim arasında sürtüşme ve çatışma Brecht'in asıl temalarından biridir."⁴⁴ Yani Brecht tiyatrosu çatışmasız bir tiyatro değildir, bir ahlaki ilkenin sonsuz hakimiyeti altında kurulmaz. Kaderin mutlak hakimiyetine karşı çıkmak, insan iradesinin kuvvetini yükseltmek çatışmanın yok sayılması anlamına gelmez. Dolayısıyla aslında katharsis karşısındaki Brechtçi konum seyirciyi/ okuru hakikati öğrenecek bir masum öğrenci olarak görmez. Ören de Brecht'in tasavvurunda seyircinin uyanık, düşünen ve kendi kararını veren bir fail olarak düşünüldüğünün ve oyunun buna göre tasarlanması gerektiğinin farkındadır ama bunu hayata geçiremez. Demirel'de ise seyircinin failiği meselesi hiç dert edilmemiştir.

Ören, Brecht'in "kader trajedisi"ne karşı olduğunun da bilincindedir. Metinde Brechtçi bu vurgu da doğrudan metnin içinde dile gelir. Yine muhtemelen Brecht'in bilim vurgusunu takip ederek oyuna konulmuş İyi Bilgin daha oyunun başında Tragedya Ozanı ve Kötü Bilgin'e karşı çıkarken "Bağışlasınlar kusurumu, / ama ben kadere inanmıyorum,"⁴⁵ der ve böylece Brechtçi fikri dolaysız bir şekilde açılar ama bu da oyununda pratiğinde herhangi bir gelişmeye tekabül etmez.

İşin bir başka ilginç tarafı da biçim açısından baktığımızda ortaya çıkar. Brecht'in *Antigone*'sinin Brecht'in diğer oyunlarına kıyasla farklı özellikleri vardır. Sanki bu tragedyayı doğrudan uyarlayacağı anda Brecht kendi yazma biçimiyle de bir pazarlığa girişmiş gibidir. Örneğin adaptasyon, tragedyaların "birlik" anlayışını bir ölçüde taşır, Brecht oyunlarının pek çoğunun aksine epizodik değildir. Brechtçi yeni tekniklerin oyundaki görünümü de Brecht'in meşhur oyunlarına kıyasla çok daha zayıftır. Burada oyunun dramatik bütünlüğü bir düzeyde dert edilmiş görünür.

Oysa Demirel ve Ören'in oyunlarında yapı çok daha esnek ve merkezsizdir. Epizodik olduğu düşünülen şey daha çok dağınıklık gibi görülür. Aslında, yine Ören'in oyununda yazarın Brecht'in diğer oyunlarındaki kullandığı araçlara çok daha yatkın olduğunu görürüz. İç bölümler kolayca fragmanlaşır, komik unsur parodileştirme pahasına rahatlıkla kullanılır. Buradan çıkarak iki oyunda da Brecht'in nispeten erken tarihli oyunlarındaki tavrının yazarların aklında olduğunu ve onun klasik tragedyaya karşısında duyduğu tereddütün bu uyarlamalarda belirleyici olmadığını söyleyebiliriz.

Bunun bir uzantısını da yabancılaştırma meselesinde görürüz. İki yazar da Brecht'in yabancılaştırma-yadırgatma tekniklerinin hatırlatır sahneler kurmayı denerler ama burada da karşımızda olanın daha ziyade Brechtçi perspektifin indirgenmiş bir hali olduğu görülür. Brecht, kuramının merkez kavramı yabancılaşma üzerine düşünürken, bunu dramatik yapıda, sahne düzeninde ve oyunculukta katman katman gelişen bütüncül bir perspektif olarak hayal etmiştir.⁴⁶ Ama burada, bu bütüncül perspektifi aramak yerine, seyirciyi oyunun olay akışına kapılmaktan uzaklaştıracak sahne eylemlerinin öne çıktığı görülür. Örneğin, oyunun bir yerinde "kocaman bir Coca-Cola reklamı" sahnenin önünden geçer.⁴⁷

Oyunlar arasındaki bir başka fark ise Brecht'in kök metinle girdiği diyalogun çok daha yoğun olmasıdır. Oyundaki öykü radikal bir şekilde değişse de Brecht, Hölderlin çevirisinin yaklaşık üçte birlik kısmını metne

⁴³Özdemir Nutku, *Türkiye'de Brecht*, İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları, 1976: 25.

⁴⁴Nutku, *Türkiye'de Brecht*, 26.

⁴⁵Nutku, *Türkiye'de Brecht*, 18.

⁴⁶Reinhold Grimm, "Novum Organum'dan Küçük Organon'a: Yabancılaştırma Üzerine Düşünceler," *Sanat Üzerine Yazılar*, Bertolt Brecht, çev. Kâmuran Şipal (İstanbul: Cem Yayınevi, 1990), 217-218.

⁴⁷Ören, *Kör Oidipus*, 61.



doğrudan aktarmıştır.⁴⁸ Üstüne klasik tragedyanın diline ve üslubuna özellikle dikkat etmiş, onu da bir yabancılaştırma aracı olarak çalışmıştır.⁴⁹ Yani her ne kadar ortaya çıkan radikal bir uyarlama olsa da kök metin bir diyalektik karşıt olarak tutulmuş ve onunla kurulan ilişki oyunun yazımında Brecht için merkezi bir unsur olmuştur. Oysa Demirel ve Ören’de Oidipus ve Antigone’nin silik birer gölgesinden ziyadesi yoktur.

Bunların toplamında oyunlar arasındaki temel farkı şöyle özetlenebiliriz: Brecht klasik tragedyaı dönüştürürken anlamaya çalışmakta, ona aldığı mesafe bir yok sayma anlamına gelmemektedir. Brecht tiyatrosundan ilham alan Demirel ve Ören’de ise böyle bir kaygı neredeyse hiç mevcut değildir. Klasik tragedyanın Eagleton’un da bahsettiği katı ve indirgenmiş bir yorumu uyarlamalara zemin olmuş ve bu hal asla sorgulanmamıştır. Buradan tragedyaaların temsil ettiği antik dünyanın tek boyutlu bir monarşi-din alemi olarak hayal edildiği, kendi gerçekliğinin umursanmadığı ve dolayısıyla bugünle geçmiş arasında bir diyalektik kurmanın önemsenmediği bir uyarlama tavrı ortaya çıkmıştır.

Ama bu durumun “trajik” açmazı şudur: İki oyunda da Aristoteles’le ve tragedya birikimiyle doğrudan bir ilişki kurmak yerine Brecht’in Aristotelesçi drama ve tragedya eleştirisinin sahiplenildiğini görürüz. Ama gelin görün ki bu da Brechtçi yorumun oldukça eksik ve daraltılmış bir biçimidir. Brecht’in Aristoteles’i de klasik tragedya tasavvuru da yukarıda gösterildiği gibi bu dar kalıba sığdıramaz. Buradan devamla iki oyun da Brecht etkisinin yozlaşmış ve indirgenmiş birer tezahürü olarak okunabilir. Estetik tamamen politikaya indirgenmiştir ama bu indirgeme Brecht’in mirasını har vurup harman savurma anlamına gelir. Demirel ve Ören’in metinleri Brecht’in araştırmasını dışarıda bırakan, onu sonlanmış bir konum olarak kavrayan bir perspektifin ürünü olan oyunlardır. Brecht’in dinamik kavrayışı, sürekli bir “büyük biçim” peşinde koşarken bunun katılaşmaması için verdiği mücadele bu oyunlarca içersenmemiş, böyle olunca Brecht’in tiyatro anlayışı bu uyarlamalar dahilinde karikatürleşmiştir.

Burada yazı ertesi düşünmemizi sağlayacak iki ayrı soruyla makaleyi bitirelim. Birincisi, iki uyarlamadaki Brecht etkisinin döneminin sol tasavvurun içinden gelen başka estetik-tiyatro fikirleriyle iç içe geçtiğini düşünmek mümkün müdür? Örneğin, iki oyunun da zemininde yine devir içinde etkili olan sosyalist gerçekçiliğin faydacı tavrının bulunduğu söylenebilir mi? İkincisi, bu indirgemeci Brecht perspektifi, Haldun Taner’den Vasıf Öngören’e uzanan ve Türk Tiyatrosu için anahtar önemde olan oyunlar silsilesi için de geçerli midir? Başka bir deyişle, karşımıza çıkan sonuç klasik tragedyaı uyarlamakla alakalı bir durum mudur? Yoksa Brecht algısında genel bir indirgemeciliğin mi uzantısıdır?



Etik Kurul Onayı	Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.
Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval	Ethics committee approval is not required for the study.
Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Mehmet Fatih Uslu (Dr. Öğr. Üyesi)
Author Details	¹ Koç Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, İstanbul, Türkiye 0000-0001-5792-3373 ✉ muslu@ku.edu.tr

⁴⁸Revermann, *Brecht and Tragedy*, 122.

⁴⁹Revermann, *Brecht and Tragedy*, 124.



Kaynakça | Bibliography

- Brecht, Bertolt. "Sofokles'in Antigone'si." *Bütün Oyunları Cilt 11: Kafkas Tebeşir Dairesi – Sofokles'in Antigone'si*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos Boyut, 1997: 165-269.
- Brecht, Bertolt. *Epik Tiyatro*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Say Yayınları, 1981.
- Brecht, Bertolt. *Tiyatro İçin Küçük Organon*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- Critchley, Simon. "Tragedy's Philosophy," *Performing Antagonism: Theatre, Performance, and Radical Democracy* içinde, editör T. Fisher ve E. Katsouraki, 25-42. Londra: Palgrave MacMillan, 2017.
- Curran, Angela, "Brecht's Criticism of Aristotle's Aesthetics of Tragedy." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* C. 59 No: 2 (Bahar, 2001): 167-184.
- Demirel, Kemal. *Antigone*. İstanbul: Yaba Yayınları, 2002.
- Eagleton, Terry. *Tatlı Şiddet: Trajedi Kavramı*. Çev. Kutlu Tunca. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Gezen, Ela E. *Brecht, Turkish Theater, and Turkish-German Literature*. Rochester: Camden House, 2019.
- Gezen, Ela. "Convergent Realisms: Aras Ören, Nazım Hikmet and Bertolt Brecht." *Colloquia Germanica* C. 45 No: 3/4 (2012): 369-385.
- Gray, Ronald. "Brecht and Tragedy." *The Cambridge Quarterly* C.8 No: 3 (1979): 236-249.
- Grimm, Reinhold. "Novum Organum'dan Küçük Organon'a: Yabancılaştırma Üzerine Düşünceler." *Sanat Üzerine Yazılar*, Bertolt Brecht, çev. Kâmuran Şipal, 212-240. İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.
- Küçük, Sena. "Modern Türk Tiyatrosunda Medea Miti," *The Journal of Academic Social Science Studies* 55 (İlkbahar, 2017): 415-440.
- Nekimken, Albert. *Brecht in Turkey: 1955-1977*, Piscataway: Georgias Press ve Isis Press, 2010.
- Nutku, Özdemir. *Türkiye'de Brecht*. İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları, 1976.
- Ören, Aras. *Kör Oidipus*. Ankara: Şiir-Tiyatro Yayınları, 1980.
- Revermann, Martin. *Brecht and Tragedy: Radicalism, Traditionalism, Eristics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Steiner, George. *Antigones*. New Heaven: Yale University Press, 1944.
- Scheler, Max. "On the Tragic." *CrossCurrents* C.4 No. 2 (Kış 1954): 178-191.
- Şeyben, Burcu Yasemin. "Türkiye'de Sahnelenen Antik Yunan Oyunları ve Kültür Politikalarındaki Yeri." Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2009.
- Williams, Raymond. *Modern Trajedi*. Çev. Barış Özkul. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2018.
- Zerenler, Dilek. "Antigone'nin İki Farklı Yorumu." *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 18 (2005): 263-272.
- Zerenler, Dilek. "Helene ve Güzel Helena Adlı Oyunların Konu Bakımından Karşılaştırılması," *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 17 (2005): 203-211.

