

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO TV BİLİM DALI

BRECHT ESTETİĞİ VE
TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ

Doktora Tezi

Asya ÇAĞLAR ÖZTÜRK

İstanbul, 2007

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO TV BİLİM DALI

BRECHT ESTETİĞİ VE
TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ

Doktora Tezi

Asya ÇAĞLAR ÖZTÜRK

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Şükran ESEN

İstanbul, 2007

“İnsanın tarihi, insanın yabancılaşmasının tarihi olarak da yazılabilir.”
Erich Kahler

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	6
KISALTMALAR	8
GİRİŞ	9
1. BÖLÜM: ESTETİK KAVRAMI	13
1.1. Estetik Üzerine.....	13
1.2. Estetiğin Tarihsel Gelişimi.....	15
2. BÖLÜM: ARİSTOTELES ESTETİĞİ	30
2.1. Aristoteles: Hayatı ve Döneminin Toplumsal Yapısı.....	30
2.2. Bir Estetik Doktrin Olarak Aristoteles Estetiği.....	35
2.3. Aristoteles'in Şiir ve Tragedya Kuramı.....	44
3. BÖLÜM: BRECHT ESTETİĞİ.....	52
3.1. Bertolt Brecht: Yaşamı ve Döneminin Toplumsal Yapısı... ..	52
3.1.1. İlk Şiirler, ilk oyunlar, ilk girişimler (1898-1930)	55
3.1.2. Didaktik Oyunlar ve İlk Sürgün Yılları (1930).....	60
3.1.3. Büyük Oyunlar, Amerika Sürgünü, Dönüş ve Berliner Ensemble'nin Kuruluşu (1938-1956)...	64
3.2. Brecht Estetiği: Brecht'in Epik / Diyalektik Tiyatro Anlayışı.....	70
3.2.1. Epik Tiyatro'da Yabancılaştırma, Dramatik Yapı, Sahneye Koyma ve Sahne Düzeni, Müzik, Yeni Oynayış Biçimi.....	86
3.2.1.1. Epik Tiyatro'da Yabancılaştırma... ..	86
3.2.1.2. Epik Tiyatroda Dramatik Yapı.....	90
3.2.1.3. Dilde Yabancılaştırma.....	92
3.2.1.4. Sahneye Koyma ve Sahne Düzeni.....	94
3.2.1.5. Yabancılaştırmayı Sağlayan Bir Başka Öge: Müzik	95
3.2.1.6. Yeni Bir Oynayış Biçimi.....	95
4. BÖLÜM: BRECHT'İN SİNEMAYLA İLİŞKİSİ VE BRECHT ESTETİĞİNİN DÜNYA SİNEMASINDAKİ UYGULAMALARINA KISA BİR BAKIŞ	101
4.1. Brecht'in Sinema Pratikleri.....	101
4.1.1. Kuhle Wampe Üzerine.....	106
4.2. Brecht Estetiğinin Dünya Sinemadaki Uygulamalarına Kısa Bir Bakış.....	109

5. BÖLÜM: BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ.....	119
5.1. Anlatı: Geleneksel (Klasik) Anlatı, Modern (Çağdaş) Anlatı.....	119
5.2. Türk Sinemasında Anlatı.....	124
5.3. Yabancılaştırma Tiyatrosu ve Türk Tiyatrosundaki Brechtiyen Uygulamaların Türk Sinemasına Etkisi, 1960, 1970, 1980 ve 1990'lardaki Brechtiyen Örneklere Kısa Bir Bakış... ..	140
5.4. 2000'li Yıllar Türk Sinemasından Brechtiyen Örnekler:	162
5.4.1. 2000'li Yıllarda Türk Sineması ve Döneminin Toplumsal Yapısı.....	162
5.4.2. Ümit Ünal – 9	171
5.4.3. Reis Çelik – İnat Hikayeleri.....	180
5.4.4. Ezel Akay - Neredesin Firuze.....	188
5.4.5. Ezel Akay – Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü	199
5.4.6. Reha Erdem – Korkuyorum Anne	209
5.4.7. Reha Erdem - Beş Vakit	220
SONUÇ	227
EKLER:.....	260
1-) Kronoloji: Bertolt Brecht	260
2-) ÜMİT ÜNAL İLE BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞME (İstanbul - Cihangir, 27 Nisan 2007).....	261
3-) BAŞAR SABUNCU İLE BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞME (İstanbul–Gümüşsuyu, 3 Mayıs 2007)	263
4-) REİS ÇELİK İLE BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞME (İstanbul – Taksim, 4 Mayıs 2007).....	266
5-) EZEL AKAY İLE BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞME (İstanbul – Kadir Has Üniversitesi 18 Mayıs 2007).....	270
KAYNAKÇA.....	274

ÖNSÖZ

Lumiere Kardeşlerin Paris'teki bir kafede gösterdiği kısa filmde beri insan ve toplum yaşamının bütün inceliklerini konu alan sinema, tüm sanat dalları arasında, etkinliğiyle apayrı bir öneme sahiptir. Yüzyılı aşkın bir süredir, gündelik yaşam, kaygılar, hayaller, toplumsal olaylar sinema aracılığıyla anlatılagelmiştir. Bu anlatma durumları bu doktora tezi kapsamında binlerce yıldır var olan Aristoteles estetiği ile 1950'lerde ortaya çıkan Brecht estetiği çerçevesinde ele alındı.

Lukacs'ın belirttiği gibi, "Estetik, sanat yapıtının gerçekliği veriş düzeyinin yetkinliğini ortaya koyar. Bu noktada, biçim ile öz arasındaki ilişki ortaya çıkar. Estetik düzeyde yetkin bir sanat yapıtı biçimle öz arasındaki oransal ilişkiyi yetkin olarak kurabilmiş bir yapıt olmak durumundadır. Çünkü biçim, 'toplumsal açıdan gerekli olan içeriği, yine toplumsal bir gereksinim oluşturan somut ve genel uyandırıcı nitelikte bir etkinin doğmasını sağlayacak biçimde anlatmanın aracı olarak ortaya çıkar.'" 1950'lerde öncelikle tiyatrodaki etkisini gösteren Brecht estetiği, daha sonra sinemada da varlığını hissettirmiştir.

Dünya Sinemasında Joseph Losey, Jean-Luc Godard, Theo Angelopoulos, Alain Renais gibi yönetmenler bu estetiği kullanırken, Türk Sinemasında da örnekleri görülmüştür. Oyunculuk bakımından Brechtien özellikler taşıyan Başar Sabuncu imzalı "Zengin Mutfağı", tarihselleştirme özelliği taşıyan Yılmaz Güney'in "Umut" filmi, Türk Sinemasındaki Brechtien filmlerden sadece ikisidir. Bu bağlamda, "Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri" konulu bu çalışmada, 1960'lardan itibaren Türk sinemasında görülmeye başlanan Brechtien örneklerden 2000'li yıllarda çekilen filmlerden Ümit Ünal, Reis Çelik, Ezel Akay, Reha Erdem'in filmleri Brecht estetiği açısından irdelenmiştir.

Bu doktora tezinde, genel olarak kütüphane araştırması, mülakat, gözlem metotları kullanıldı; kitap, makale, rapor, gazeteler, dergiler, seminerler, yayımlanmamış tezler gibi birçok kaynak üzerinden de çalışmalar yürütüldü. Brechtien filmleri belirleyebilmek için çok sayıda Türk filmi izlendi. Seçilen filmler, çözümleme yapabilmek için tekrar tekrar gözden geçirilerek üzerinde çalışıldı.

Öncelikle bu tezin başlangıcından sonuna dek tüm aşamalarında bilgisi ve deneyimleriyle beni yönlendiren danışmanım Prof. Dr. Şükran Esen'e teşekkür ederim.

Ayrıca önerileri ve destekleriyle çalışmamda yanımda olan değerli hocalarım Prof. Dr. Mutlu Parkan'a ve Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu'na teşekkür ederim. Kendileriyle yaptığım görüşmeler doğrultusunda bilgilerini benimle paylaşan Ümit Ünal'a, Ezel Akay'a, İrfan Tözüm'e, Reis Çelik'e ve Başar Sabuncu'ya teşekkür ederim. Son olarak, yazabilmem için gereken çalışma ortamını hazırlayan ve yanımda olan eşim Mustafa Öztürk ve aileme sonsuz teşekkürlerimle...

Asya Çağlar Öztürk
İstanbul – 2007

KISALTMALAR

akt. : Aktaran

C. : Cilt

ev. : Çeviren

der. : Derleyen

ed. : Editör

haz. : Hazırlayan

yay. haz. : Yayına hazırlayan

s. : Sayfa

ss. : Sayfalar

ASOD: Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği

FIPRESCI: Uluslararası Eleştirmenler Birliği

SİYAD: Sinema Yazarları Derneği

A.g.e.: Adı geçen eser

A.g.m.: Adı geçen makale

A.g.y.: Adı geçen yayın

GİRİŞ

“Her tarafı delik deşik bir gemiye benzetirim sinemamızı. Yönetmen bu geminin kaptanıdır. Sonucu belli olmayacak bir yolculuğa çıkacak bir kaptanı... Bütün güvencesi, inançlı, çalışkan tayfalarıdır... Her filmin, yani her yolculuğun başlangıcında bir korkudur sarar içimi. Elimden geldiği kadar hareket gününü geciktirmeye uğraşırım. Sonunda, zorunlu saat gelir çatar. Yola çıkılacaktır. Her an batması mümkün olan bu delik deşik gemiyi, olağanüstü bir hızla, hiçbir arıza çıkmadan ve güvenle belli bir limana götürmeni isterler senden. Üstünüze yüklenen sorumluluğu düşünebiliyor musunuz? Ve gemi, biraz rötarla da olsa yola çıkar. İstenilen limana nadiren varır, ama battığı da pek görülmemiştir. Ya karaya oturur bir yerde ya ümit edilmeyen bir sahile ya bir başka bir limana varır. Gemidekiler, bu kez de canımızı kurtardık, diye rahat bir soluk alırlar. Sonra yeni bir film, yeni bir yolculuk başlar, aynı delik deşik olmuş gemiyle. Gemimizi kızağa çekip, şöyle iyice bir onarmayı kimse akıl etmez.”¹

Sinematografi 19. yüzyılda mekanik bilimlerin statik anlamdan kurtulup, dinamizme kavuşmasıyla icat edilmiştir.² Sinema sürekli gelişmektedir. Bazin, sinema henüz gelişmiştir, der.³ Sinema, teknik bir buluş olarak doğdu, ancak bir sanat dalı olarak hızlı bir gelişme gösterdi, insanlığın zengin kültürel mirasının sanatsal öğeleriyle bütünleşti. Sinema sanatının büyük boyutlarda gelişme gösterdiği ve ürünler verdiği her ülkede, insanlığın evrensel, kültürel birikimini o ülkenin yerel geçmişi üzerinde yükselebildiği ve yaşamın algılanışını estetik yaratıyla sunabildiği ölçülerde başarıya ulaşabildiği muhakkaktır.

Sinema, anlatı yönünden edebiyat, tiyatro ve resim sanatlarından öncelikle yararlanmıştır. Ayrıca karma bir sanat olarak, güzel sanatların dalları olan ritmik sanatları (tiyatro, pandomim, seyirlik oyunlar), fonetik sanatları (şiir, müzik) ve plastik sanatları (mimari, heykel, kabartma, resim, minyatür süsler) içinde taşımaktadır.⁴ Andre

¹ Atıf Yılmaz, “Hayallerim, Aşkım ve Sen”, Hürriyet Gazetesi, 2 Nisan 1991, s. 2.

² Sezer Tansuğ, **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993, ss. 97-98.

³ Andre Bazin, **Sinema Nedir**, çev: İbrahim Şener, İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1993, s.21.

⁴ Selçuk Mülâyim, **Sanata Giriş**, İstanbul: Sanat Tarihi Araştırmaları Derneği Yayınları, 1989, s. 21.

Malraux, sinemayı plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlamış ve başlangıç noktası olarak da Barok resmi ve Rönesans dönemini almıştır.⁵

Kapsamlı bir sanat olan sinema, inceleme konusu olarak oldukça verimlidir. İçinde bulundurduğu, mirasçısı olduğu anlatım tarzlarının ya da kaynaklarının çok uzun geçmişleri bulunmaktadır. Sinemanın ortaya çıktığı toplum yapısında tiyatro ve edebiyat geleneği oldukça köklüdür. Yani, “sinema yazılı, sözlü ve görsel bir kültürün ürünüdür. Filmin kurgulama biçimiyse, yazılı bir kültürün (tiyatro, roman, öykü) ürünüdür.⁶ Sinemanın tarihi tüm sanatların evriminin belirleyicilerinin bir finali görünümündedir.⁷ Sinema ve geleneksel sanatlar birbiri içine girmiş durumdadır. Tiyatro gibi görsel ve sözlüdür; bale gibi harekete ve müziğe dayanır; roman gibi ilişkiler ve açmazları anlatır; resim gibi boyut, ışık, gölge ve renkten oluşur. Sinema gerçekte bu sanatlardan farklılaştığında sanat olabilmıştır.⁸

Sinema görsel bir sanattır, hareketli resimlerden oluşan bir sanattır. Hareketli resmin ortaya çıkışı uzun bir teknik gelişmeye bağlıdır. Bu sinemanın teknik yanıdır. Sanat yanı ise teknik olarak ortaya çıktığı Batı’da, Batı sanatının dinamiklerine bağlı olarak gelişmiştir. Estetik, felsefi, ekonomik ve sosyal düzeylerde incelendiğinde toplumla olan bağlantıları görülebilmektedir. Bu düşünce ile yola çıkıldığında bir ülke sinemasının kökenine inilmesi ve onu oluşturan parçaların ortaya çıkarılması mümkün olabilir. Toplumun ekonomik temeli (geçmişi), sosyal yapısı ve sanat gelenekleri, sinemasının anlatımını kurmada etkindir. Batı toplumunun üretici ekonomisi, sınıflara dayanan yapısı ve sanat gelenekleri ile ortaya çıkan sinemasal anlatımı ve öyküleri ile sanayi devrimini yaşamamış, belirgin sınıflar oluşmamış ve iki boyutlu sanatıyla Türk toplumunun sinemasının yapısı farklılıklar gösterecektir.⁹

Türk Sineması, 1914’te dünya büyük bir savaşın içindeyken bir gelişme göstermeye başlamış ve ürünler sunmuştur. Sinema, kültürel, siyasal ve sosyal açılardan

⁵ Bazin, a.g.e. s. 16.

⁶ Oğuz Adanır, “Türk Sinemasında ya da Türk Toplumsal Yaşamında İçerik Sorunu-II”, Değer, Nisan-Mayıs 1989, sayı: 9, s.118.

⁷ Bazin, a.g.e. s. 45.

⁸ Güner Öztuna, Sinema: Geleneksel Sanatların Çağdaş Yorumu, Ankara, Akademi Matbaası, 1985, s.16.

⁹ Mehmet Arslantepe, Türk Sinemasının Anlatı Yapısı ve Kökeni, İstanbul 2001, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış doktora tezi, Danışman: Doç. Dr. Şükran Esen, s. 77.

toplumun aynasıysa, bu aynada o toplumun yapısı gözler önüne serilir. Bu çalışmada bu aynadan bakılarak 2000’li yılların başından itibaren Türk Sineması’nda görülenler yansıtılmaya çalışıldı.

Sinemaya estetik bir açıdan bakma fikri üzerine kurulu bu tez çalışmasında seçilen yönetmenler, Ümit Ünal, Reis Çelik, Reha Erdem ve Ezel Akay’dır. Ünal, Çelik, Erdem ve Akay’ın 2000’li yıllarda çektikleri filmler Brechtiyen estetik üzerinden incelendi. Bu fikir, Prof. Dr. Mutlu Parkan’ın “Brecht Estetiği ve Türk Sineması” ve “Godard Estetiği ve Sineması” kitaplarında filmlere getirdiği Brechtiyen yaklaşım sonucu belirginlik kazandı. Türk filmlerine de Brechtiyen açıdan bakıldığında, bu estetiğin izlerine rastlanıldığı bu doktora tez çalışmasıyla sunulmaya çalışıldı. Bu çalışmanın hazırlık aşamasında, estetiğin tanımı, tarihsel yapısı, Aristoteles Estetiği ve Brecht Estetiğiyle ilgili kaynakları incelendi. Burçak Evren, Giovanni Scognamillo ve bu teze konu alan yönetmenlerle birlikte Başar Sabuncu, İrfan Tözüm’le görüşmeler yapıldı.

Doktora tez çalışması olarak hazırlanan bu çalışmanın birinci bölümünde estetiğin tanımı, çeşitli toplumbilimlerce yorumu ve tarihsel gelişimi üzerinde ağırlıklı olarak duruldu. İkinci bölümünde ise, Aristoteles estetiği, özellikleri, Aristo’nun yaşamı ve yaşadığı dönemin toplumsal yapısını ele aldık. Tezin üçüncü bölümünde Brecht estetiğinin pratikleri, Brecht’in eserleri, yaşamı, yaşadığı dönemin toplumsal yapısı anlatıldıktan sonra dördüncü bölümde Brecht’in sinemayla olan ilişkisi üzerinde durularak, kendi estetiğine uygun olarak çekilen tek filmi olarak kabul ettiği “Kuhle Wampe” filminin analizi yapıldı. Dünya Sinemasına Brechtiyen açıdan kısa bir bakış gerçekleştirildikten sonra bu bölümde Godard, Angelopoulos, Renais gibi filmlerinde Brechtiyen öğeler bulunan yönetmenlerden ve filmlerinden bahsedildi. Son bölümde de klasik anlatı ve modern anlatı kavramları üzerinde durulduktan sonra, Türk Sinemasında anlatı yapısı anlatıldı. Türk tiyatrosundaki Brechtiyen öğelerin Türk sinemasında etkileri alt başlığında “Asiye Nasıl Kurtulur”, “Zengin Mutfağı”nı ele alındı. Haldun Taner ve Vasıf Ziya Öngören’den bahsedildikten sonra 2000’li yıllarda Türk Sineması ve Brechtiyen yönetmenlerin analizi gerçekleştirildi. Son olarak da yapılan görüşmeler ayrı bir bölüm olarak tezin sonuna eklendi.

Güzellik;

"Çoğu zaman kusurları gizleyen bir örtü" (Balzac),

"Değerli bir insanın erdemini ortaya çıkarıcı" (F. Bacon)

"Müthiş kudret" (Charles Reade)

"Aynada kendini seyreden sonsuzluk" (Halil Cibran)

"Kısa süreli bir saltanat" (V.Hugo)

"Bu hayata değer verdiren tek şey de 'sonsuz güzelliğin görülmesidir,' (Eflatun)

1. BÖLÜM: ESTETİK KAVRAMI

1.1. Estetik Üzerine...

Gündelik yaşam, iki uç etkinlikte kendini somutlamaktadır. Bir başka deyişle, gündelik yaşamın insan etmeninde yansıması, sıradan insan zihninde iki türlü bilgi ile soyutlanarak var olmaktadır. Bunlardan biri bilim, diğeri sanattır.¹⁰ İnsanoğlu, varoluşunun başlarında, bilme ve düşünme etkinlikleri arasında ayırım yapmasının gerekli olmadığı bir üretim sürecinde yaşamaktaydı. Bilgi ve düşünce arasında, bu yüzden çok büyük bir farklılık söz konusu değildir. Bir anlamda mitoloji (efsaneler) bu iki bilgi sürecinin farklılaşmaya başladığını gösteren ilk bilgisel kayıttır. Toplumsal işbölümünün giderek karmaşıklaşmasıyla gündelik yaşam birbirinden farklı olarak gözlemlenebilen fakat ayrı toplumsal eylemden yansıyan iki farklı bilgi sürecine ayrıldı. Bilme eyleminin bu iki karşıt ucu, insanda bilişsel etkinliğin, günlük yaşamla ilgili iki ayrı soyutlama yeteneği geliştirmesine koşut olarak karmaşık evrelere ulaştı.¹¹ “...Bilim ve sanat beraberce, genotipin kendisini içeren tam bir evreni simgeleyebilir. Her biri tek başına değil, somut yaşama süreci içinde doğa ile mücadelesi içinde geçip yayılarak, bir bütün meydana getirir.”¹²

Kültürel biçimlenme ya da yaşam diyebileceğimiz insanlık etkinliği bu iki bilimin dolaylımlarla yeniden gündelik yaşama, yani kültüre dönüşünün bir sonucudur. Bu yüzden kültürel yaşam, sanat ve bilimde soyutlanan, gündelik yaşamın kendisinde somutlanan bir etkinlikler bütünüdür. Kültürü oluşturan bu iki bilme süreci, sanatta estetik, bilimde epistemoloji yoluyla çözümlenebilir. Konumuz olan estetik, işte bu yüzden, gündelik yaşam biçimlerinin çok karmaşık bilişsel süreçler içinden geçerek, üst düzeylerde (zihinsel / bilişsel olarak) soyutlanmışlığından başka bir şey değildir. Bu yüzden ki, kültürel yaşam ve entelektüel yaratı ürünleri, sanat yapıtları olarak düşünülürler, kültür yanlış ve eksik bir biçimde, sanatla bir bakıma özdeşleştirilir.

¹⁰ George Lukacs, **Estetik 1**, çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınları, 1978, s. 314.

¹¹ Veysel Batmaz, **Medya Popüler Kültürü Gizler**, “Popüler Kültürün Estetiği ya da Estetiğin Popülerleşmesi”, İstanbul: Karakutu Yayınları, 2006, s. 69.

¹² Batmaz, a.g.e. s. 70.

(İronik olarak), bilim ise yüzyıllardır, kültürel (gündelik) yaşamdan iyice ayrılmış gibi görünmektedir.¹³

“Nesnel gerçekliğin bilimsel ve estetik yansıtılması, tarihsel gelişim süreci içerisinde belirginleşen, ince ayrıntıları giderek daha çok ortaya çıkan iki yansıtma biçimidir; bu biçimler, temelini de, son gerçekleştirme noktasını da yaşamın kendisinde bulur. Bu nedenle bu yansıtma biçimleri, oldukça geç gerçekleşmiş olan bilimsel ya da estetik genelliklerin temelini yaratan katıksızlıkları içerisinde, nesnel gerçekliğin yansıtılmasının iki uç noktasıdır. Gündelik yaşamın gerçekliği ise bu iki ucun verimli ortasıdır... Eğer her üç yansıtma türünü, başka deyişle günlük yaşamdaki, bilimdeki ve sanattaki yansıtmayı farklılıkları açısından araştırmak istiyorsak, o zaman her üçünün de aynı gerçekliği yansıttığını sürekli olarak göz önünde bulundurmak zorunda olduğumuzu unutmamalıyız.”¹⁴

Estetik gerçekliğin önceden kurgulanmış bir yansıtma biçimi bilgisi olduğuna göre, kültürel yaşam parçacıklarına (kültür öğelerine) estetik bir ölçüt uygulayarak, yaşamın gerçekliğini ortaya çıkartmak olasıdır. Dolayısıyla, ele alacağımız her türlü kültürel yaşantı parçacığı estetik ölçütlere sahip olup olmadıklarına bakılarak sınıflandırılabilir.¹⁵

Konuya Marksist açıdan eğilenler, her toplumsal biçimlenmenin bir estetik biçimlenmeyle çakıştığını varsaymaktadır. Yani, her üretim biçiminin sanatsal soyutlaması belirli sanatsal biçimler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Örneğin, bir edebiyat türü olarak roman, burjuva sınıfının o üretim biçiminin ideolojik ve teknolojik sınırları içinde varolan yığın (kitle) üretimine dönüştüğü bir teknoloji ile çakışır. Tragedya ve komedya (tiyatro) antik Yunan’da köleci üretim biçiminin estetik soyutlamasıdır. Bütün bu biçimler, kendi başlarına belirli estetik ölçütler içinde var olurlar. Biçimin yaygınlaşmasını sağlayan ürünler kuşkusuz estetik açıdan en başarılı olanlardır. Bu da gerçekliği yansıtır yansıtmadıklarının da bir ölçütü olur. Estetik, sanat yapısının gerçekliği veriş düzeyinin yetkinliğini ortaya koyar. Bu noktada, biçim ile öz

¹³ Batmaz, a.g.e. s.70

¹⁴ Lukacs, a.g.e. ss. 314-315.

¹⁵ Batmaz, a.g.e. s. 71.

arasındaki ilişki ortaya çıkar. Estetik düzeyde yetkin bir sanat yapıtı biçimle öz arasındaki oransal ilişkiyi yetkin olarak kurabilmiş bir yapıt olmak durumundadır. Çünkü biçim, “toplumsal açıdan gerekli olan içeriği, yine toplumsal bir gereksinim oluşturan somut ve genel uyandırıcı nitelikte bir etkinin doğmasını sağlayacak biçimde anlatmanın aracı olarak ortaya çıkar.”¹⁶

1.2. Estetiğin Tarihsel Gelişimi

Sanatı konu alan bilimlerin sayıca çok olması, sanatın içinde barındırdığı sayısız kavram ve inceliklerin zenginliğine bağlanabilir. Her bir alan, bunlardan bir veya birkaçını esas alarak çalışmalarını sürdürür. Bu alanlar arasında ilk akla geleni, sanat felsefesi veya estetik olarak bilinenidir.

Afşar Timuçin “Güzeli Yaratmak” için şöyle demektedir: “Güzeli farklı sanat dallarında değişik görünümeler altında buluyoruz. Her sanat dalı güzeli kendine göre, kendi olanaklarına, kendi yöntemlerine, kendi teknik olasılıklarına göre belirlemekte ya da biçimlemektedir. Her sanat dalı, güzeli oluştururken başka biçimler kullanır, kimi tahtayı yontar, kimi boyaıarı karıştırır, kimi sözlerle, sözcüklerle oynar, ancak amaç ortaktır.”¹⁷ Sanatçıdan kopan ve topluma karışan sanat eseri; yani şiir, roman, tiyatro, film, heykel, resim, kendisini okuyanı, dinleyeni ya da seyredenı bekler. Sanat eserinin bunlardan biri ile karşılaşması, estetik durumu meydana getirir.

Bertolt Brecht, “Sanat Üzerine Yazılar” kitabında bu konu hakkındaki düşüncelerini şu şekilde belirtir: “Bugün pozitif bilimlerin bile bir estetiği yazılabilir. Galile, belli formüllerin zarafetinden ve deneylerin esprisinden söz açar; Einstein, güzellik duygusunu bulgulayıcı bir işlevle donatılmış görür; atom fizikçisi R. Oppenheimer ise, “kendine özgü bir güzelliği içeren ve insanın yeryüzündeki konumuna uygun görünen” bir bilimsel tutumu över... Tiyatroyu estetiğin bizden beklediği gibi bir

¹⁶ Lukacs, a.g.e. s. 302.

¹⁷ Afşar Timuçin, **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 5.

eğlence yeri olarak görecek ve hangi eğlencenin bize uygun düşeceğini inceleyip araştıracağız.”¹⁸

Öz itibarıyla aslında güzelin ve güzel sanatların doğasını inceleyen, irdeleyen bir felsefe dalıdır estetik ve estetik sözcüğü, konunun karmaşık ve zengin olmasından ötürü, akla pek çok şeyi getirir. Bu kelime köken olarak Eski Yunan’a kadar iner. "Aisthetices"; duyum, duyulan, algı, duyu ile algılamak gibi anlamları vermektedir. Estetik, bu anlamda duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak düşünülüyor.

Estetik terimi ilk kez, hem duyuşal hem de düşünsel bir dünya görüşünü adlandırmak üzere, 18. yüzyıldaki anlamından farklı olarak Klasik Yunan yazarlarının yapıtlarında ortaya çıkmıştır”¹⁹

“Platon ve Aristoteles, simgelemede olabildiğince sadelik, inandırıcılık, canlı bir varlık gibi, organik, eksiksiz ve bütünüyle iyilik kuralının zorunlu olduğunda fikir birliği içindedir. Kişilerin gerçekte olduğundan daha güzel, gerçekte olabilmek için ‘fazla güzel’ olmasına çalışmışlar, sanatı; ideal, mutlak, zorunlu ve evrensel bir güzellik içinde ele almışlardır. Platon’a göre sanat, fikirlere katılım ile önceden öğrenilmiş bilgilerin anımsanarak keşfedilmesidir. Aristoteles içinse; sanat tam aksine, yeni formların yaratılarak üretilmesidir.”²⁰

Aesthetic, İngilizce’de ilk olarak 19. yüzyılda görüldü; 19. yüzyılın ilk yarısında yaygın değildi. Yunanca biçimine rağmen, Almanca’da eleştirilerle dolu ve tartışmalı bir gelişmeden sonra, bu dilden alınan bir ödünçlemeydi aslında. İlk iki ciltlik bir kitabın adı olarak Latince biçimiyle, Aesthetica (1750–1758), Alexander Baumgarten (1714–1762) tarafından kullanılmıştır. Baumgarten güzelliği görüngüsel (phenomenal) kusursuzluk olarak tanımlıyordu ve sanat üstüne düşünürken, bunun önemi, duyuyla kavrayışa başat bir vurgu yüklemesindeydi. Baumgarten’ın Yunanca kök sözcük aisthesis’den türemiş yeni sözcüğünü büyük ölçüde açıklamaktadır bu duyu algısı. Yunanca’da temel anlam; maddesel olan veya yalnızca düşünülebilen şeylerden farklı

¹⁸ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Türkçesi: Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları, 1990, s. 8.

¹⁹ Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, ss. 347-348.

²⁰ Denis Huisman, **Estetik**, çev: Cem Muhtaroglu, İstanbul: İletişim Yayınları, 1992, s.2.

olarak, maddi şeylere, yani duyularla algılanabilen şeylere gönderme yapardı. 1750–1758 yıllarında yayınladığı “Aesthetica” adlı yapıtıyla, ilk kez böyle bir bilimi temellendirir, onun konusunu belirler ve bu bilimin sınırlarını çizer. Kitabı çevrilmemiş ve kısıtlı olarak dolaşıma girmiş olsa da, Baumgarten’in yeni kullanımı; öznel duyu etkinliğine ve bu alanlarda egemen olan ve de kendisinin başlıkta kullandığı sözcüğü devralan insanın özelleşmiş sanat yayıncılığına yapılan vurgunun bir parçasıydı.²¹

1735 yılında yayınladığı “Meditationes philosophicae de nonnulis ad poema pertinentibus” (Şiir Üzerine Bazı Felsefî Düşüncüler) adlı doktora tezinde böyle bir bilimin olanağından söz eder. Bu yapıtında anlam içeriklerinin duyusal bir biçim içerisinde iletildiği somut bir bilgi alanını belirtmek için estetik sözcüğüne başvurmuş ve güzelliğe ilişkin yapılarda duyuların belirli bir rol oynadığını belirtmiştir. Estetik sözcüğü, ilk kez böyle özel bir bilimin adı olarak bu kitapta kullanılır. Ama böyle bir bilimin belirlenmesi ise Aesthetica’nın yayınlanması ile gerçekleşir.²² Böylece, felsefeden kesinlikle ayrılan yeni bir disiplin doğmuştur. Bu sebeple, estetiğin bir adı da sanat felsefesidir. Baumgarten’ten önce estetik kavramını müzik, şiir, mimarlık ve tiyatroyu toplumun temel kurumları görme bakış açısıyla Platon ve Aristoteles kullanmıştır.²³

Baumgarten böyle bir bilimi nasıl belirler ve böyle bir bilime neden estetik adını verir? Baumgarten, bir Wolff öğrencisi idi. Bilimsel çalışmalarında hocasının sisteminden hareket etmesi doğaldır. Burada da Baumgarten aynı yolu izler. Wolff, sisteminde, bir eksiklik, bir gedik bırakmıştı. Logica’sında doğru düşünmenin yollarını ve kurallarını, Ethica’sında doğru sistemin yollarını ve kurallarını belirlemişti. Ama Wolff, duyu bilgisini de almamıştı. Bu da, genel sisteminde bir boşluk yaratmıştı. İşte, Baumgarten, bu boşluk ve gediği kapatmak amacıyla işe koyulur ve duyu bilgisini araştırır. Bu araştırma ve çalışmadan da estetik dediğimiz bilim doğar. Aesthetica’nın daha ilk sözlerinde Baumgarten, estetik’i şöyle tanımlar: “Aesthetica, özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi.”²⁴

²¹ Raymond Williams, **Anahtar Sözcükler, Kültür ve Toplumun Sözvarlığı**, çev: Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, ss. 39-40.

²² İsmail Tunalı, **Estetik**, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989, s.13.

²³ Williams, a.g.e. ss. 39-40.

²⁴ Tunalı, **Estetik**, s. 14.

Baumgarten'in çözümlemelerinden çıktığı gibi, estetik, bu yeni felsefe bilimi, mantığın kız kardeşi olarak kuruluyor. Mantığın, yukarı (düşünsel) bilginin yetkinliğini, doğruluğu (hakikat) araştırmasına paralel olarak; estetik de, aşağı (duysal) bilginin doğruluğunu, yani güzelliği araştırır. Buna göre, güzellik, duyulur bilginin doğruluğu olduğu gibi, estetik de, duyulur bilginin mantığı olarak düşünülüyor. O halde, estetik dediğimiz bilime, Baumgarten, estetik adını bir rastlantı olarak vermiş değildir. Tersine, estetik fenomenin, insanın duyusallığına dayandığını gördüğü için bu bilime estetik adını vermiştir.²⁵

Kant'a göre, "estetik yargı", şeylerin biçimlerini, onlardan haz duygusunu elde edecek tarzda ele alan yargıdır. Estetik yargının eleştirisi ise, güzel ve yüce üzerine olan kuramdır. Estetik, Kant'a göre genellikle insanda bir şeyin güzel olduğu duygusunun neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi bir teoridir.

Kant'ta da güzellik büyük ölçüde ve öncelikle duysal bir görüngüdür, ancak o Baumgarten'in kullanımına karşı çıkmış ve aesthetics'i Yunanca'daki gibi "duysal algının koşulları"na ilişkin bilim şeklinde daha geniş ve özgün anlamıyla tanımlamıştır. Her iki kullanım da, daha sonra, 19. yüzyıl başlarına ait az sayıda metinde görülür; ama 19. yüzyılın ortalarından itibaren "güzel" anlamı ağırlık kazanır ve sözcüğün sanatla sürekli güçlü bir bağı vardır. Lewes, 1879'da, sözcüğün değişik bir biçimini kullandı: Aesthetics, "duyumun soyut bilimi" tanımıyla. Yine de, anaesthesia (anestezi), fiziksel duyum yoksunluğu anlamıyla, 18. yüzyılın başlarından beri kullanılagelmişti ve de 19. yüzyılın ortalarından itibaren, tıptaki ilerlemelerle birlikte, anaesthetics –gitgide popüler olan sıfatın olumsuz biçimi- "duyumdan yoksun" ya da bu "yoksunluğun aracısı" anlamına gelmek üzere, özgün geniş anlamıyla yaygın biçimde kullanılıyordu. Bu doğrudan olumsuz biçimin kullanılışı, en sonunda, güzellik ve sanata göndermede bulunan başat kullanıma bağlı olarak, unaesthetics veya nonaesthetic gibi olumsuz biçimlere yol açtı.²⁶

²⁵ Tunalı, **Estetik**, s. 15.

²⁶ Williams, a.g.e. ss. 39-40.

1821’de Coleridge keşke “Taste ve Criticism” yapıtları için “Aesthetics’ten daha tanıdık bir sözcük bulabilseydim,” diyordu ve 1842 gibi geç bir tarihte aesthetics için “a silly pedantical term” (saçma, ukala bir terim) deniliyordu. 1859’da Sir William Hamilton, estetiği “Beğeni Felsefesi, Güzel Sanatlar kuramı, Güzelliğin bilimi, vb” olarak anlıyor ve “yalnızca Almanya’da değil, diğer Avrupa ülkelerinde de” genel kabul gördüğünü söylüyor, ancak yine de apolaustic’in daha uygun olacağını düşünüyordu. Fakat sözcük tutunmuştu ve sanata gönderimle daha genel bir anlamda güzelliğe gönderim arasında (sözcüğün türetilmesine neden olan kuramda örtük olarak) varlığını koruyan bir belirsizlik olmakla birlikte, her geçen gün yaygınlaşıyordu. 1880 itibariyle aesthete (estet) adı yaygın olarak, çoğunlukla aşağılayıcı anlamda kullanılıyordu. Walter Pater çevresindeki “estetik hareket”in ilke ve uygulamaları, hem saldırıya uğramış hem de küçümsenmişti (en iyi anımsanan örneği Gilbert’in Patience’ındadır (1880)). Mathew Arnold ve diğerlerinin culture’ı (kültür) kullanımı çevresinde gelişen benzer duyguyla dönemdestir bu. Aesthete bu kullanımdan kurtulamadı, biçimsel bir çalışma olarak estetikle ilgili yansız (neutral) sözcük, daha önceki (19. yüzyılın ortaları) aesthetician’dır (estetisyen). Aesthetic sıfatı, sanat ve edebiyat tartışmasındaki özelleşmiş kullanımları bir yana, görsel görüntü ve etki sorunlarını anlatmak için yaygın biçimde kullanılmaktadır.²⁷

Bu tarihten anlaşılmaktadır ki, sanat’a, görsel görüntüye ve “güzel” olanın kategorisine özelleşmiş gönderimleriyle aesthetic, öznel duyu etkinliğini sözgelimi toplumsal ve kültürel yorumlardan ayrı olarak, sanat ve güzelliğin temeli olacak biçimde hem vurgulayan hem de yalıtlayan bir dizi anlam içinde kilit rolü oynamış bir oluşumdur. Sanat ve toplum’a ilişkin bölünmüş modern bilinçte yer alan bir öğedir bu: Society (toplum) sözcüğünün başat biçiminin dışladığı, tıpkı kültür’ün özel bir anlamında olduğu gibi, insan boyutunu anlatmaya meyilli olan toplumsal kullanım ve toplumsal değer biçiminin ötesinde bir göndermedir bu. Vurgu anlaşılabilir, ama yalıtılma zararlı olabilir, çünkü şu anda yaygın ve sınırlayıcı olan “estetik değerlendirmeler” sözünde karşı konulmaz biçimde sürgün edilmiş ve marjinal bir şey

²⁷ Williams, a.g.e. ss. 40-41.

vardır, özellikle de aynı temel bölünmenin öğeleri olan pratik ve “yararlı” (Utilitarian) değerlendirmelerle karşılaştırıldığında.²⁸

19. yüzyılda Hegel’in etkisiyle, estetik daha çok sanatsal güzelliği ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelmiştir. Estetik öğretisi, etkin bir bakış açısını seçerek sanatla yaşamı uzlaştırmaya çalışan bir öğretimdir. Estetik, iki temel öğeyi göz önünde tutmaktadır.

Ayrıca, Yrd. Doç Dr. Ahmet İmançer’in “Fotoğraf Sanat İlişkisi” başlıklı yazısından estetikle ilgili bölümlere göz atalım.²⁹ Estetiğin tarihine baktığımızda 3 ana dönem karşımıza çıkar. 1.Kant öncesi dönem, 2. Kant sonrası dönem ve 3. Pozitif dönem. Estetik ilk olarak spekülative ve dogmatik bir döneme sahiptir. Bu dönem Sokrates’ten Baumgarten’e değin sürmüştür. Daha sonra eleştirel ya da bilimsel diyebileceğimiz, Kant ve sonrası filozoflarının oluşturduğu bir döneme tanıklık ediyoruz (1750- 1850 yılları arası). Teknolojinin devreye girdiği pozitivist dönemde ise gittikçe artan bir krizle karşılaşıyoruz; bu dönem sanatların değerleri üzerine düşünsel planda yapılan tartışmaların, pragmatik hesaplarla piyasa ekonomisinin elinde oyuncak olduğu bir dönemdir. Sanat felsefesinin ve estetiğinin bir bileşimi olan “felsefi estetik” ise genelde, estetik-geçerlik alanını konu edinir. Bir varlık alanı olarak estetik fenomenler alanı da kabul edilir.

Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde 4 temel yapı bulunmuş olur ki bunlar 4 bölümlere çerçevesinde incelenir.³⁰ 1) Estetik haz duyan suje (estetik tavrın ve estetik algılamamanın söz konusu olduğu subjektivist estetik) 2) Estetik obje (Sanat yapıtından yola çıkılan objektivist estetik) Estetik değerler alanı (güzel, değer, idea, eidas, orantı, simetri, düzen gibi değerlerin incelendiği aksiyolojist estetik). 3) Estetik değer 4) Güzel ve estetik.

Ahmet İmançer, aynı makalesinde belirttiği gibi, sanat konusundaki modern düşüncenin Baumgarten’dan çok daha önce başladığını söyleyebiliriz. 15. yüzyıldan başlayarak sanatçılar, Platon’a özgü ve dogmatik çağa ait, sanatı bir öykünme olarak

²⁸ Williams, a.g.e. s. 41

²⁹ Ahmet İmançer, “Fotoğraf Sanat İlişkisi” http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm#2 (erişim tarihi: 14.06.2005)

³⁰ İsmail Tunalı, **İfade Bilimi ve Linguistik Olarak Estetik**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982, ss. 17-18.

belirginleştiren örnek kaygılarını da, ortaçağın dinsel simgeciliğini de bir kenara bıraktılar. Leonardo da Vinci, Leon Battista, Alberti, Albrecht Durer, doğal ve yapay perspektif konusundaki ve insan bedeninin anatomisi üzerindeki araştırmalarla bir “sanat bilimi” kurma yolunda ilk adımları attılar. Bir biçimsel öğeler matrisinden başlayarak doğada var olan güzel ve çirkinin nasıl yeniden yaratılacağını araştırdılar... 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan “Olgucu estetik” ile sanat yapıtlarının yaratılmasındaki ruhbilimsel (Fechner) ve toplumbilimsel (Taine, Comte) belirlenimcilikleri araştırmışlardır. 18. yüzyılda Kant’ın, 19. yüzyılda Hegel’in ve 20. yüzyılın başlarında da Croce’nin katkılarıyla gelişen estetik kuramı yine aynı çağın başında Marksizm’de de ifadesini bulmuştur. Bu bağlamda Marksizm’in tarih ve toplum anlayışını burjuva ideolojisinin eleştirisiyle birleştirmeye, tarih ve evreni çözümleme ve değerlendirme ilkelerini saptayarak, devrimin teori ve pratiği içinde sanatın yerini göstermeye yönelik kuramlar öne sürülmüştür. Marksizm akımını devam ettirenler İngiltere’de William Morris, Rusya’da Georgy V. Plekhanov, Walter Benjamin ve Georg Lukacs, B. Brecht ve Theodor Adorno’dur. Öte yandan 20. yüzyıl estetikçileri, felsefi estetiğin büyük sorunlarını bir yana bırakarak, “çevre”, “sanatsal biçim ve “yaratıcı ya da alımlayıcı özne” arasındaki ilişkileri incelemeye yönelmişlerdir. Çeşitli estetik akımları bu dönemde genellikle “olgucu estetik” (Sanat toplumbilimi, yapıların çözümlenmesi, deneysel estetik vb) ile “özneci estetik” (sanat psikolojisi fenomonolojik estetik ya da sanat fenomonolojisi) olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Yaratmanın ve sanatsal yargının estetiği günümüzde duyarlılığın tarihi yönünde gelişmekte, oysa bu anlayış yüzyıl başlarında estetik iletişimin özü üzerine araştırmalarla yeniden sanat yapıtının kendisini incelenmeye yönelmek gerektiğini savunan görüşler arasında bölünüyordu.

20. yüzyılda estetik ile göstergebilimin ilişkisi, sanatsal yapıtların biçimsel açıdan incelenmesi girişimini beraberinde getirmiştir. Bir mimari bütünlüğü, bir müzik parçasını, bir tabloyu oluşturan öğelerin yapısal çözümlemesine de yöneltmiştir. “Görsel sanatlar estetiği, yazın göstergebilimin etkisiyle sanat ürünü ve anlam arasındaki ilişkiye yönelmiştir.”³¹

³¹ Gökberk, a.g.e. s. 34.

Estetik, insanın dış dünyaya ilişkin ve çirkin sözcükleriyle dile getirdiği tepkileriyle ilgilidir. Ancak, güzel, öznel ve görelidir. Estetik alımlayıcı sanat yapısından ya da bir doğa görünümünden haz duyan estetik tat alan varlıktır. Fakat Kant’a göre alımlama bir yetidir. Estetik nesne (sanat yapısı) terimine iki anlam yüklenir; maddi nesne (öznenin zihninden bağımsız nesne) ve ereksel nesne (nesneye insanın yüklediği). Estetik, doğa ile sanat yapısının arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymalı ve farklı sanat türlerinin farklılıklarının hakkını vermelidir.

Güzellik yargısı her zaman belirli bir kavramsal boyut içerir, bir nesneyi özel olarak tanımlayabilmek için hangi sınıfa girdiğini bilmek gerekir. Örneğin bir atın vücut yapısında güzel bulunan özellikler bir insanda çirkin olur. Romanda şiirsellik genelde bir zaaf olarak görülür. Bir mimarlık yapısı, heykeldeki ifade gücünü kazanmaya çalıştığında aşırı süslü ve bayağı bulunabilir.

Hegel’e göre sanatta insanı çeken “görünüş” ya da “duyusal biçim”dir. Her sanat yapısına özelliğini kazandıran, onu ötekilerden ayıran budur. Sanat yapısı insanın duyularına seslendiği için somuttur. Akıl yürütme (mantık) yoluyla değil, duyusal algı yoluyla kavranır. Ama sanat yapısının kavranışında zihinsel bir boyut da vardır. (kavramsal, zihinsel bir içerik)

Çoğu eleştirmen bir sanat yapısının örneğin bir şiirin özetlenemeyeceğini başat sözcüklere çevrilemeyeceğini savunur. Benedetto Croce’ye göre, bir şiirin anlamı, başka bir dile çevrilmesi olanaksız özelliklerinde gizlidir. Anlam, seçilmiş ve belli bir düzene göre sıralanmış sözcüklerde, şiirin ritminde, kısaca duyusal özelliklerinde yatmaktadır. Bunlar özetlenmeye kalkıldığında şiir uçar gider. Öte yandan bir eleştirmen de okura şiir hakkında bir şeyler söyleyebilmeli, o şiirin neden güzel ve ilgiye değer olduğunu, başka şiirlerle farklılığının nereden kaynaklandığını anlatabilmelidir. Bu ise hem çözümleyici, hem de birleşimci yöntemin kullanımını gerektirir. Sanat yapısındaki anlam yalnızca okurun ya da seyircinin ona yüklediği bir anlam değildir. Sanat yapısının kendisi anlamlıdır: bir insan ürünü olduğu için, belli bir amaçlılık taşıdığı için anlamlıdır. Bir dağ görüntüsünden farklı olarak, bir dağ resmi için her zaman “bu resim şunu ifade ediyor” denebilir, resmin düzenlenişi, renklerin ve perspektifin seçilişi, kısaca insan müdahalesi ve katkısı, resme belirli bir anlam

kazandırmaktadır. Ama “resim şunu ifade ediyor dendiğinde, onun gene de ifade edilemeyen dışarıda kalan, yorumlanamayan bir yanı vardır. Sanatın doğayı andıran söze gelmeyen dilsiz yanıdır bu. Sanat hem bir gerçekliği temsil eder, canlandırır hem de insan duygularını dile getirir, dışa vurur. Croce’ye göre sanatın asıl işlevi dışavurum ya da anlatımdır.³²

Sanatın asıl işlevinin temsil olduğunu savunanlar, sanatın tıpkı dil gibi, belirli bir şeyi anlattığına, bir şey “hakkında” olduğuna dikkati çekerler. Bu edebiyat için doğrudur, nü resim için de geçerli olabilir: Örneğin bir portre, modelini temsil eder. Ama müzik ve mimarlık sorunu karmaşıktır. Bir senfoni, bir ev, bir okul binası neyi temsil etmektedir? Temsil ve dışavurum gibi içerik öğelerinden başka sanatın anlaşılmayı, yorumlanmayı bekleyen bir de “biçim”i vardır. Bir sanat yapıtını ötekilerden ayırt edebilecek bir duyuşal yaşantı nesnesi haline getiren ona özgünlüğü, bireyselliği, iç bütünlüğü kazandıran bütün öğeler biçimseldir. Sanatta kavranması güç olan da çoğu zaman biçimdir.

Bir yapıtı anlama ve ondan tat alma yapıtta belirli birimlerin ya da bütünlüklerin algılanmasına ve bunların birbirini izleme sırasının somut olarak kavranmasına bağlıdır. Örneğin müzikte yapıtı ortaya çıkaran birimler notalar, bunların birleşmesiyle oluşan temalar ve bu notalarda temaların yinelenmesi ve değiştirilmesidir. Sanat yapıtının estetik olarak kavranmasını sağlayan etken biçimdir. Yapıtta her birim ötekilerle ve yapıtın bütünüyle belirli bir ilişki içindedir. Yapıtın estetik ilgi uyandırmasına da bu ilişkiler yol açar.

Estetik yaşantıda, özne ile nesnenin, alımlayıcı ile yapıtın dolaysız ilişkisi temeldir, yapıtın çözümlenmesi ikinci planda gelir. Romantizmin etkisini yitirmesiyle birlikte, güzel-yüce ayırımında, estetik ve eleştiri kuramlarındaki yerini daha teknik, daha betimsel kavramlara bırakmıştır. Çağdaş estetik bir yandan tarih, sosyoloji, psikoloji gibi somut ve deneysel disiplinlerin, öte yandan da Marksizm, yapısalcılık ve fenomenoloji gibi farklı düşünce akımlarının etkisi altında, felsefeye olan bağımlılığından kurtulmuş görünmektedir. Görünmeyeni anlayabilmek için görüne başvurmak zorunda kalan sanatçı, kendi doğasına karşı yarattığı ikinci bir doğa olarak

³² Huisman, a.g.e. ss. 41-49.

sanatı her şeyden önce insanın var olana bir karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır. Gerçeği aşma ya da başka bir gerçeklik yaratma demek olan sanat, düşünle gerçek arasında kurulan bir köprüdür; ussal ile usdışı, düşünle ile gerçek, imgeler ile nesneler arasında bir bağ kurma etkinliğidir. Başka bir deyişle sanat, insanın kendini tanımasının serüvenidir. Sanatçı da yaşamın ve insanın gizini büyüsünü, önem ve değerini yansıtabilen kimsedir. İnsanın kendini tanıma gereksinimi sürdükçe sanat da sürecektir.³³

Estetik heyecanın ilk şartı, şüphesiz duyumdur. Fakat bu duyum, imgeleri uyandırmazsa, onları duygulandırmazsa, estetik heyecan bir anlık ve geçici kalır. Bir tabloda, bir şiirden, bir senfoniden beklediğimiz şey, yalnızca çizgilerin, renklerin, sözcüklerin ya da seslerin soyut düzenlemesi değil, bu düzenle sanatçının bir ruh anını sonsuzlaştırmasıdır. Bu bakımdan, eksiksiz estetik heyecan, duysal hazzın, biçimsel ve duygusal hazlarla birleşimidir. Duyum, sanatın başlangıç noktasıdır. Fakat duyuların hammaddeyi olan duyumlar, imgeleri uyarmadıkça, aklın değerlendirmesinden geçirilmedikçe, tam estetik heyecan uyanmaz.

Estetik, salt bir güzellik bilimi olarak temellendirilemez. Ancak, güzellik ile insan arasında belli bir ilgi vardır. İnsan güzelden hoşlanır, ondan haz duyar. Güzelliğin amacı insana haz vermektir. Buna göre, araştırılacak şey, güzellik olmayıp, haz fenomenidir. Olaya böyle psikolojik açıdan bakan Fechner, hazdan acıya kadar olan duygu ilgilerini incelemesi gereken böyle bir bilime hedonik (Grekçe’de ‘haz’ demektir) adını vermiştir.³⁴

Fakat bütün bu yeni öneriler, belirli bir beğeni ve kabul görmemişler, bunların hiçbirini benimsenmemiş ve özellikle de Kant’ın ve Schiller’in estetik sözcüğüne ağırlıklarını koymalarıyla estetik adı, bugün estetik dediğimiz bilimin adı olarak yerleşmiş ve artık bu konudaki tartışmalar da sona ermiştir. Estetik: “sanatın doğası, amacı, sanatçının kim olduğu, yaratıcı süreç ve sanatın değerine yönelik araştırmaları kapsayan bir bilim dalı”dır.³⁵

³³ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, çev: Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınevi, 1995, ss.149-152.

³⁴ Fischer, a.g.e. ss. 149-152.

³⁵ Fischer, a.g.e. ss. 149-152.

Şimdi de antik dönem yazarların estetik anlayışlarına bakalım.

İlk defa "güzel nedir?" sorusunu Eflâtun (427–348) sorar. Eflâtun'un, çevresindeki sanat eserlerine karşı kayıtsız kalması beklenemezdi. Çünkü onun yaşadığı yıllarda, başlıca Yunan tapınakları ayakta idi, ünlü heykeltıraşların eserleri şehirleri süslüyordu. Ünlü tragedyaalar ise sürekli olarak anfî-tiyatrolarda oynanıyordu. Eflâtun, değişik eserlerinde güzelliğin, iyilik, fayda ve uyum gibi kavramlarla olan ilişkisini tartışmıştır. Onun öğrencisi olan Aristo (384–322), güzelliğin kurallarını maddi yapıda, yani bu dünyada arar. Bu düşünüre göre, güzellik, sanat nesnesi üzerinde incelenirse bazı belirtilere sahip olduğu görülür. Bunlar; güzel, simetri ve sınırlılıktır. Bu yaklaşım, oldukça matematikseldir. Güzel olan şey, parça ve bütün ilişkilerinin özelliğine bağlı olarak güzeldir... Platinos (205–270) adlı bir Romalı felsefeci, güzelliği psikolojik ve metafizik yönleriyle ele alır. Her varlık, bir madde ve biçimden oluşur. O, "eşyayı güzelleştiren şey nedir?" sorusunu başka şekilde cevaplar; "uyum aynı kaldığı halde, aynı yüzün kimi zaman güzel, kimi zaman pek güzel görünmeyişi, güzel'in uyum'dan farklı bir şey olduğunu gösterir." Ona göre "güzel", uyum değil; fakat uyumda parıldayan şeydir. Madde ruhun suretidir, biçimidir... Ortaçağ Avrupa'sında sanat üzerine düşünme işi pek önemsenmez; asıl anlatılan şey sanatın ele aldığı konudur. Sonradan Hristiyanlığı kabul etmiş olan Aurelius Augustinus (354–430) adlı düşünür, yer yer antik felsefenin izlerini taşıırken, bir Hristiyan estetiğinin havasını da taşır. Augustinus'a göre eksiksiz uyum; birliktir. Bütün sanatlarda hoş giden şey, orantıdır. Orantı ve uyum ise birliği arar. Görülen şeyler, birliğe yöneldikleri için güzeldirler ve güzelliğin ölçüsü de bu birliğin ne derece gerçekleştirildiğine bağlıdır...³⁶

Uzun düşünce ve felsefe tarihi içinde estetiğe değinen daha pek çok düşünür vardır. Bunlardan biri Friedrich Hegel fazlasıyla dikkat çekicidir. Ona göre sanat, tabiatın taklidi değil, fakat bir idealdir. Bir ruh tarihinin sanata dönüştüğünü kabul eden düşünür, yalnız güzellik felsefesi kurmakla kalmamış, güzellik idealini tarihsel gelişimi içinde gözden geçirmiştir. Buraya kadar sayılan isimlerin dışında, T. Lipps, N. Hartmann, B. Croce, G. Lucas, Çernişevski ve Plehanov gibi düşünürler, estetik

³⁶ "Sanatı İnceleyen Bilim Dalları" <http://www.geocities.com/enveryolcu/sanat/dal.html> (erişim tarihi: 14.06.2005)

bilimine katkıda bulunan önemli isimler olmuşlardır. Bunlardan Theodor Lipps, psikolojik estetiğin kurucusudur. Theodor Lipps, estetiği şu şekilde temellendirmektedir: “Estetik, güzelliğin bilimidir; bu, çirkinin bilimini de kapsar. Bir obje, bende özel bir duygu, güzellik duygusu diyebileceğimiz bir duygu uyandırdığı ya da uyandırmaya etkili olduğu için ‘güzel’dir. Estetik, bu etkinin özünü tespit etmek, çözümlemek, nitelendirmek ve sınırlamak ister. Bu görev, bir psikoloji ödevidir. Buna göre, estetik de bir psikoloji disiplindir.”³⁷

Ama ne var ki, bu duyusalılık çok geniş bir alanı kaplar. Estetik de bu alanı tümüyle değil de yalnızca bu geniş alanda meydana gelen “güzellik” fenomenini inceler. Estetik’e bu açıdan bakan bazı düşünürler, “estetik” sözcüğünün bu bilim için uygun düşmediğini, bu bilim, güzelliği incelediğine, konusunun güzellik olduğuna göre, adının da güzellik bilimi ya da güzellik teorisi gibi bir ad olması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Sözgelimi, 18. yüzyılın tarih ve kültür filozofu Johann Gottfried Herder, bu bilime “kalligone” (kallos, Grekçe güzel demektir) “kalliologie” adını vermiştir.³⁸

Estetik’in yalnız güzellik dediğimiz değeri inceleyen bir bilim, bir güzellik felsefesi olması, daha en baştan estetik dediğimiz bilimin araştırma alanını çok dar olarak sınırlamış olacaktır. Çünkü estetik, dar anlamında yalnız bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak anlaşılsa bile, bu bilimin sınırları içine güzellik değeri başka değerler de, sözgelimi, yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu (naif) ve hatta çirkin değeri de girer. Bütün bu değerlerin, en az güzellik kadar estetik ile ilgisi olduğu gibi, onların estetik birer anlamı da vardır. Gerçek böyle iken, estetik’i yalnız güzel değerine bağlayıp açıklamak, estetik’in sorun alanını gereksiz yere sınırlamak olacaktır.³⁹

Wittgeinstein’a göre, estetik’i yanlış anlamalara götüren neden, geniş bir alanının olması gereken estetik gibi bir bilimin yalnızca güzel’e bağlanıp sınırlanmasıdır. Wittgeinstein’a göre, böyle bir belirleme doğru değildir. “Estetik, güzelin ne olduğunu bize anlatan bir bilim olarak düşünülebilirdi; ama bunu dile

³⁷ Tunalı, *Estetik*, s. 13.

³⁸ “Sanatı İnceleyen Bilim Dalları”<http://www.geocities.com/enveryolcu/sanat/dal.html>(erişim tarihi:14.06.2005)

³⁹ Tunalı, *Estetik*, ss. 15-16.

getirmek tümüyle gülünçtür. Umuyorum ki, o zaman estetik'in, hangi kahve türünün bize daha çok tat verdiğini de söylemesi gerekir." Çünkü Wittgeinstein'a göre, güzel, estetik gibi geniş bir alanı bulunan bir bilimin tek başına konusunu oluşturamaz. Ona göre, güzel, böyle bir bilimin obje'si olma değerinden bile yoksundur. "Güzel," diyor Wittgeinstein, "bir sıfattır ve bunun belli bir niteliği vardır; yani güzel olma niteliği." ⁴⁰

Bütün bu açıklamalardan anlaşıldığı gibi, estetik yeni ve modern bir bilimdir. Gerçi böyle bir yargı doğru da sayılır. Ama bu bilimin içine aldığı problemlere bakacak olursak, bu problemlerin çoktan beri var olduğu şu ya da bu biçimde araştırılmış olduğu da söylenebilir. Buna göre, bir bilim olarak estetik tarihi ile estetik problemler tarihi birbiriyle örtüşmezler. Bilim olarak estetik yeni bir bilim olduğu halde, estetik problemler genelde çok eskidir, insan düşünmesi kadar eskidir. Bu bakımdan, estetik'in konusunu belirlemek, bir anlamda bu problemlerin ne tür problemler olduğunu ortaya koymak anlamına gelir. O halde, buradan sormamız gereken yeni bir soru ortaya çıkıyor: Estetik problemler ne tür problemlerdir? Estetik problemler, geniş bir varlık alanı oluştururlar ve heterojen nitelikte problemlerdir. Bu heterojen problemler, bir noktada klasik geleneksel estetik ile günümüz estetik'ini de birbirinden ayırırlar. Baumgarten, Kant ve Hegel'den kaynaklanan geleneksel estetik, estetik'in araştırma alanını ya güzellikte ya da sanatta bulur. Bu anlamda da estetik, ya güzellik dediği zamanda, doğa ve teknik güzelliğini, "bağımlı" güzellik diyerek "özgür güzellik" dediği sanat güzelliğinin dışında bırakır. Sanatı da, yalnızca "güzel sanatlar" kavramına bağlar ve güzel sanatları inceler. ⁴¹

19. yüzyıla gelindiğinde ise, Hegel'in de tesiriyle estetik kavramı daha ziyade sanatın anlamını ve sanatsal güzellikleri araştırma yönünde bir disiplin olarak ele alınmıştır. Bu konuda, "Estetikî bir yapıt neyi ifade eder; sanatçının duygularını mı, evrensel bir idea'yı mı, yoksa sadece kendisini mi?" sorusu özellikle Kant'tan, romantiklerden Croce'ye kadar uzanan bir çizgideki geleneksel estetik kuramcılarınca sorgulanmıştır. Varılan netice olarak, estetik; evrensel bir idea'yı ifade etmekle birlikte, sanatçının şahsi duyarlılığını da ifade eden bir değerdir. Yine 19. yüzyılın son çeyreğinde de, "güzellik için güzellik"i savunan bir akım olarak 'estetikçilik' kavramı

⁴⁰ Tunalı, **Estetik**, s. 16.

⁴¹ Tunalı, **Estetik**, s. 17.

şekillenmiştir; yararçı ve toplumcu akımlara bir tepki olarak...⁴²

Türk ve İslâm tarihinde ise Estetik kavramının felsefî yaklaşımlarından ziyade, pratik çalışmalarını görürüz. Mimarideki, sanat ve zanaat adına yapılan çalışmalarda; Hak rızası çerçevesinde ve Rabbin esmasının cilvelerini ortaya koyma anlamında eserler ortaya konulmuştur. Bunda da toplumsal faydacı bir gâye göz önünde bulundurulmuştur...⁴³

⁴² Kerpeten, R, “Estetik Arayışımızın Bilinçaltı ve Mutlak Güzellik Arayışı”
http://www.yagmurdergisi.com.tr/konu.php?konu_id=656&yagmur=bolum2&kat=katid (erişim tarihi: 14.06.2005)

⁴³ Kerpeten, a.g.m. <http://www.yagmurdergisi.com.tr>

*“İnsanlar, bilim ve sanata deney aracılığıyla ulaşırlar.
Deney sanatı, deneysizlik ise rastlantıyı yaratmıştır.”
Aristoteles, Metafizik, 981 a5*

2. BÖLÜM: ARİSTOTELES ESTETİĞİ

2.1. Aristoteles: Hayatı ve Döneminin Toplumsal Yapısı⁴⁴

Platon ile birlikte Batı düşüncesinin en önemli iki filozofundan biri olarak anılan Antik Yunanlı filozof Aristoteles, MÖ 384 – 7 Mart, MÖ 322 yılları arasında yaşamıştır. Fizik, şiir, zooloji, mantık, politika ve biyoloji gibi konularda pek çok eser vermiştir. Platon ve Aristoteles'in eserleri Antik Felsefe'nin temelini oluşturur.

Aristoteles döneminde politik yapı değişmiş ve Yunan dünyası yavaş yavaş Makedonyalıların hâkimiyetine girmeye başlamıştır. Makedonya bölgesinin kuzeyi Teselya, doğusu İllirya ve batısı ise Trakya ile çevrilidir ama bu sınırlar sabit değildir; zaman zaman daralmış veya genişlemiştir. Belirli bir Makedonyalı tipi de yoktur; bunlar İlliryalılarla Trakların karışımından oluşmuşlardır. Yunanca konuşmazlar; kendilerine özgü bir dilleri vardır ve bu dil Hint-Avrupa dilleri içinde yer alır.

Makedonya Kralı II. Philip döneminde Makedonya değişik bir görünüm kazanmaya başlamıştı. Makedonya kralları Yunanlı olmalarına karşın, yerli kadınlarla evlenmişler ve bu uygulama giderek yaygınlaştığı için, kısa bir süre içinde Yunanlılar başka kavimlerle kaynaşmışlardır. Hatta söylendiğine göre, tam bir Yunanlı olarak yetiştirilmiş olan II. Philip'in annesi Yunanca'yı oldukça ileri yaşlarında öğrenmişti.

II. Philip başa geçtiğinde toplum tam bir kargaşa içindeydi ve güçlü bir yöneticiye gereksinme duyuluyordu. II. Philip, Thebes'te kaldığı süre içerisinde, yeni askerî yöntemleri gözlemlemiş ve bunları uygulamakla kalmayarak daha da mükemmel bir duruma getirmiştir. Bir süre sonra, piyade ve süvarilerden oluşan mızraklı bir birlik kurmayı başarmıştır. Makedonyalıların bu askerî düzeni, yüzyıllar boyunca en iyi savaş tekniği olarak benimsenmiştir.

⁴⁴Aristoteles'in hayatıyla ilgili temel kaynak, Diogenes Laertius'tur (İS III. yüzyılın başı). Halikarnassoslu Dionysios'un (olgunluk dönemi İÖ30-8) Ammaios'a yazdığı Birinci Mektup'ta da biraz bilgi vardır. Öteki eski biyografileri yeni Platoncu veya Bizans döneminden kalmadır. Diogenes'in kronolojisi büyük ölçüde Atinalı Apollodoros'un (İÖ 144) otoritesine dayanmaktadır. Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramlar**, Genişletilmiş İkinci Basım, İstanbul: Sarmal Yayınevi, Ekim 1995, s. 42-101'den derlenerek yazılmıştır.

II. Philip'in başa geçmesiyle Atinalılar iki güçlü düşman arasında kalmışlardır; bunlardan birisi Persler ve diğeri ise Makedonyalılarıdır. Ancak II. Philip kendisini daima bir fatih gibi değil, bir kurtarıcı olarak görmüş ve sonradan uygarlık tarihini çok etkileyecek bir iş başarmıştır: Sparta dışında kalan bütün Yunan dünyasını tek bir yönetim altında toplamış ve Küçük Asya'da bulunan Yunan kolonilerini de Perslerin elinden kurtarmaya başlamıştır. Ancak onun bu uğraşları, henüz 47 yaşındayken öldürülmesiyle son bulmuştur (M.Ö. 336). II. Philip 24 yıl boyunca ülkesini yönetmiş ve oğlu Büyük İskender'e çok aydınlık ve parlak bir yol açmıştır.

Makedonya Krallığı'nın güçlenmeye başladığı dönemde yaşayan Aristoteles, Ege Denizi'nin kuzeyinde bulunan Stageria'da doğmuştur (M.Ö. 384). O dönemde, Stageria'da İyon kültürü egemendir ve Makedonyalıların buraları istila etmeleri bile bu durumu değiştirmemiştir. Bu nedenle Aristoteles'e İyonya filozofu denilebilir.

Annesi hakkında adından başka hiçbir şey bilinmemektedir; babası Nicomachios, hekimdir ve Makedonya Krallarından Amyntus'un (M.Ö.393–370) hekimliğine getirildiğinde, ailesi ile birlikte Stageria'dan Makedonya'nın başkentine taşınmıştır. Aristoteles burada öğrenim görmüş ve savaş yaşamına ilişkin ayrıntılı bilgiler ve deneyimler edinmiştir; bir taraftan Yunan ve diğer taraftan Makedonya etkileriyle biçimlenmiş ve gençliğinde, ilgisini daha çok tıp üzerinde yoğunlaştırmıştır. 17 yaşına geldiğinde öğrenimini tamamlaması için Atina'ya gönderilen Aristoteles, hayatının 20 yılını (M.Ö. 367–347) burada geçirmiştir. Atina'ya gelir gelmez, Platon'un öğrencisi olarak Akademi'ye girmiş ve hocasının ölümüne kadar burada kalmıştır. Platon, sürekli olarak çekiştiği bu değerli öğrencisinin zekâsına ve enerjisine hayran kalmış ve ona Yunanca'da akıl anlamına gelen Nous adını vermiştir. Atina'da kaldığı süre içerisinde Aristoteles, başka hocaları da izlemiş ve Agora'da politik dersler almıştır.

Bir sarraf olarak iş hayatına atılmış ve daha sonra çok varlıklı olmuş Hermenias, kısa bir süre içinde çok geniş toprakları mülk edinmiş ve Aterneus'un yöneticiliğine gelmişti. Akademi'nin öğrencisi ve hocası Platon'un hayranıydı. Onun devlet yönetimine ilişkin önerilerini çok olumlu karşılıyor ve Platon'un önderliğinde daha iyi bir yönetim oluşturmak istiyordu. Bu amaçla Assos'ta Akademi'nin kolu olan bir okul

kurmuştu. Platon'un ölümünden sonra, Aristoteles bu okulda görev aldı ve üç yıl boyunca burada çalıştı. Hermenias'ın yeğeni Pythias ile evlendi.

Aristoteles, Assos'ta kaldığı süre içerisinde, zaman zaman dostu Teofrastos'un memleketi olan Mytilen'e gitmiştir. Bu seyahatler, Aristoteles'in gözlemler yapması ve kendisini yetiştirmesi açısından yararlı olmuştur.

Bu sıralarda II. Philip, oğlu İskender için iyi bir öğretmen aramaktaydı ve Assos'taki okulun yöneticisi olan Aristoteles, yavaş yavaş dikkatini çekmeye başlamıştı. Görev, Aristoteles'e önerildi ve o da bu öneriyi seve seve kabul ederek, II. Philip'in oturmakta olduğu Pella'ya gitti. Aristoteles'in öğretmenliği, 343 yılından 340 yılına dek sürdü. İskender, 336'da babası ölünce, onun yerine geçti ve eski öğretmeni Aristoteles'i danışman olarak atadı. Daha sonra İskender, Yunan'daki ve Balkanlar'daki ayaklanmaları bastırmak üzere harekete geçince, Aristoteles onu bırakarak, büyük idealini gerçekleştirmek amacıyla, yani yeni bir okul kurmak amacıyla Atina'ya döndü.

Aristoteles, İskender'i bırakarak Atina'ya döndüğünde, oradaki dostlarıyla buluşmuştu; ama aradan 20 yıl geçmiş olduğu için, artık eski okuluna dönemezdi. Başka bir okul kurmaya karar verdi ve bu maksatla kentin batısında bulunan ve Apollon Lyceios'un (Kurt Tanrı) anısına ayrılmış olan ormanlık alanı seçti. İşte bugün de kullanmakta olduğumuz Lise adı, bu Lyceios'tan gelmektedir.

Lise'de eğitim ve öğretimin nasıl yapıldığına ilişkin kesin bir bilgiye sahip değiliz; ancak bazı kaynakların bildirdiğine göre, sabahları yeni başlayanlara, akşamları ise geniş halk kitlelerine dersler verilmekteymiş.

Akademi ve Lise, aslında felsefe öğretimi veren okullardı. Ancak Akademi, daha çok metafiziğe ve bu arada ahlak ve siyaset gibi konulara yönelmişti. Lise'de ise araştırmalar, Aristoteles'in daha çok mantık ve bilimlerle ilgilenmesi nedeniyle, bu alanlarda yoğunlaşmıştı.

İskender'in M.Ö. 323 yılında ölmesi, Aristoteles'i çok güç bir durumda bırakmıştı; çünkü Lise'nin kurulması sırasında İskender'in yapmış olduğu yardımlar ve Hermenias için yazmış olduğu zafer türküsü, Atina'daki düşmanları tarafından

hatırlanmıştı. Aristoteles, dinsizlikle suçlanmıştı ve Atinalıların, Sokrates'i ölüme mahkûm etmekle işlemiş oldukları suçu yinelememeleri için Chalcis'e kaçtı ve orada yakalanmış olduğu bir hastalık sonucunda M.Ö. 322 yılında öldü.

Aristoteles 13 yıl boyunca Lise'nin yöneticiliğini yaptı ve ölümünden sonra yerine arkadaşı Teofrastos geçti. Teofrastos, 37 yıl bu okulun yöneticiliğini üstlendi ve yapmış olduğu yeni düzenlemelerle Lise'yi kurumsallaştırmayı başardı; ancak Lise, Akademi kadar uzun ömürlü olamadı.

Aristoteles'in hiçbir resmi kalmamıştır. Diogenes'e göre, ince bacaklı ve küçük gözlüydü. Viyana'daki Sanat Tarihi Müzesi'nde sergilenmekte olan mermer başın Aristoteles'e ait olduğu iddia edilmekteyse de, bunu kanıtlayacak herhangi bir ipucu yoktur.

Aristoteles felsefeyi özler üzerinden, 'varolanın evrensel özünün bilimi' olarak tanımlar. Platon ise felsefeyi 'idea'ların bilimi' olarak tanımlamıştır. Platon'a göre idea'lar varolanın temelidir. Hem Platon hem de öğrencisi Aristoteles, felsefeyi evrensel (tümel) olanın bilgisi olarak görürler, ancak Aristoteles evrensel olanı (tümel) varolanlar (tikel) içinde bulup buna öz derken, Platon evrenseli varolan nesnelerin dışındaki 'idea'larda görmüştür.

Aristoteles için felsefi metot, varolan tikel fenomenlerden çıkarak, onları aşır, özlerin bilgisine varmak olarak tanımlanabilir. Platon için ise felsefi metot, evrensel idea'ların bilgisinden yola çıkarak bu idea'ların dünyadaki kusurlu taklitlerini yorumlamak olarak görülür.

Aristoteles'in terminolojisinde doğa felsefesi terimi doğal fenomenlerin (Hareket, ışık, fizik kuralları) incelenmesi için kullanılır. Yüzyıllar sonra bu konular bilimsel yöntemle incelenerek modern bilimin temelini oluşturacaktır. Aristoteles, felsefeyi metafizikten ayrı bir alan olarak görür.

Daha geniş bir anlamda, Aristoteles felsefeyi akıl yürütme ve bilim ile bir görür. Ancak Aristoteles bilim derken bunu bugün bizim anladığımızdan farklı anlamda kullanır. "Bütün bilimler (dianoia) ya pratik, ya poetik ya da teoriktir," derken pratik

bilim olarak etik ve politikayı, poetik olarak şiir ve güzel sanatların incelenmesini, teorik bilimlerle de fizik, matematik ve metafiziği kasteder.

Aristoteles'in matematik bilgisi, araştırmalarına yeterli olacak düzeydeydi; bilimleri matematik, fizik ve metafizik olarak üç bölüme ayırırken, Platon gibi, matematiğe -yani aritmetik, geometri, astronomi ve müzik bilimlerine- bir öncelik tanımıştı; ancak uygulamalı matematikle ilgilenmiyordu.

Aristoteles'in oluşturduğu bu fizik ve evren görüşü kendisinden sonra az çok değişime uğramışsa da uzun yıllar egemen olmuş ve Galileo'nun yaptığı çalışmalarla geçersiz hale getirilmiştir. Aristoteles'ten önce de hayvanlar üzerinde araştırmalar yapan bilginler vardı, ama zoolojinin, yani hayvanlar biliminin kurucusu Aristoteles olmuştur. Aristoteles, hayvanlar üzerinde yapmış olduğu gözlemlerden çıkarmış olduğu bulguları, *Historia Animalium*, (Hayvan İncelemeleri) *De Partibus Animalium* (Hayvanların Bölümleri Üzerine) ve *De Generatione Animalium* (Hayvanların Türeyişi Üzerine) adlı yapıtlarında toplamıştır; bu üç yapıt, birbirleriyle bağlantılıdır; ancak birincisi hayvanların tasviri, ikincisi morfolojisi ve üçüncüsü ise üremesi ile ilgilidir.

Aristoteles, çalışmaları sırasında karşılaştırma yöntemini izlemiş ve bulguları belirlerken benzerliklerden ve farklılıklardan yararlanmıştır. Hayvanları, yaşamış oldukları çevre içerisinde inceleyen Aristoteles, Plinius'tan oldukça farklı bir tutum içerisinde; sadece gözlem sonuçlarından yararlanmış ve önceki yapıtlardan derlemiş olduğu bulguları, kendi gözlemleri ile denetlemeyi ihmal etmemiştir. Rivayetlere güvenmemiş ve fil gibi, çok iyi tanımadığı hayvanlardan asla söz etmemiştir.

Temel Eserleri: *Organon* (Mantık üzerine bütün yazdıkları): *Kategoriler* (*Categoriae*), *Yorum üzerine* (*De Interpretatione*), *Prior Analitik* (*Analytica Priora*), *Posterior Analitik* (*Analytica Posteriora*). **Bilimsel Eserleri:** *Fizik* (*Physica*), *Ruh üzerine* (*De Anima*), *Hayvanların tarihi* (*Historia Animalium*), *Evrin Skalası*, *Evrin Basamakları*, *Doğa Cetveli* (*Scala Naturae*), *Hayvanların Kısımları* (*De Partibus Animalium*), *Hayvanların Gelişimi* (*De Incessu Animalium*), *Küçük Doğal Şeyler* (*Parva Naturalia*), *Hayvanların Hareketi* (*De Motu Animalium*), *Hayvanların Oluşumu* (*De Generatione Animalium*), *Mekanik* (*Mechanica*). **Metafizik:** *Metafizik* (or *Metaphysica*). **Etik Üzerine:** *Nicomakos'a Etik* (*Ethica Nicomachea*), *Eudemos'a Etik*

(Ethica Eudemia), Politika (Politica). **Estetik:** Retorik (Ars Rhetorica), Poetika (Ars Poetica).

2.2. Bir Estetik Doktrin Olarak Aristoteles Estetiği

Eflatun'un öğrencisi olmakla birlikte ona şiddetle karşı çıkan Aristo, Eflatun gibi duyular dünyasını küçümsemez, tersine incelemek istediği asıl dünyanın o olduğunu belirtir. Aristo'nun eserlerinden, özellikle "Metafizik" ve "Poetika"sından, bir estetik sistemin bazı önemli sorunlarını ortaya çıkarmak mümkündür. Ancak kuşkusuz onun sanat felsefesi bu konuda tek ve en etkili yapıtı olan Poetika (Estetik) ile gün ışığına çıkmıştır... Aristoteles, Poetika'sında, genel bir poetika ile değil de, daha çok edebiyat sanatı ayrıca da dil sorunlarıyla uğraşmıştır.⁴⁵

Platon'un sanat felsefesini idealist bir sanat felsefesi olarak kabul edersek, Aristoteles'inki de rasyonalist bir sanat felsefesi olarak benimsenebilir. Bir başka deyişle, Aristotelesçi estetik, Platoncu estetiğin sistemli bir hale getirilmesinden başka bir şey değildir. "Poetika", Aristoteles'in sanat düşüncesinin tamamlanmamış bir resmini vermiş olmasına karşın, filozofun, sanatın tanımı, sanat ve doğa, güzellik, sanatsal iyilik gibi konularda öteki yapıtlarında söylediği pek çok şeyi içerir. Bunların hepsini dikkate aldığımızda onun sanat felsefesinin ne olduğunu anlayabiliriz. "Poetika"nın genel görünümü Aristoteles felsefesinin pek çok problemlerinden yalnızca temel tek tük bir "tekhne"ye (övmecici türe) yer verdiği izlenimini bırakır. İşte bu nedenle Aristoteles'in sanat felsefesi onun çeşitli kitaplarından derlenen çok sayıdaki pasajlardan ve bunların temel problemlerle uygunluk içinde düzenlenmesinden oluşturulabilir. Örneğin, "Sanat nedir?" sorusuna verilecek yanıt, sanatı doğadan ve yapıp etmeden (eylemden) ayırmamızı sağlar. Sanat, akıl tarafından belirlenen amaçların, erekların gerçekleşmesini, varlığa gelmesini sağlayan bir yapma-yaratma yetisidir. Sanatsal yapmada ise, doğa ve sanat aracılığıyla, zihinde canlandırma, imgelem gibi edimler üzerinde durulur ve bunların gerçeklik alanına sokulması yolları araştırılır ve gösterilir.⁴⁶

⁴⁵ Bozkurt, a.g.e. s. 97.

⁴⁶ Bozkurt, a.g.e. s. 97.

Aristo, idea'ların kendi kendine var olduğuna inanmaz. Ona göre bunları soyutlayan kendi düşünme gücümüzdür. Önemli olan şu içinde bulunduğumuz dünyadır; realite sadece budur. Bu realiteyi tanımak istiyorsak, onun nedenlerine inmemiz gerekir. Nedensel araştırma, gerçek bilimdir. Bu anlayışla hareket eden Aristo, güzel'in hem nesne hem özne yönünden incelenebileceğini ve böylece iki yoldan gidilerek güzelliği ve onunla ilişkili sorunları daha tam olarak aydınlatmanın mümkün olacağını belirtir.⁴⁷

“Poetika”nın VII. bölümünde bu konuya bir açıklık getirir:

“Çeşitli parçalardan bileşmiş olan bir varlık veya bir şey, ancak belli bir düzen içerisinde yerleşmiş oldukları ölçüde güzel olabilir... Ayrıca bunların keyfe bağlı olmayan bir boyutu da olması gerekir. Çünkü güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan çıkan sonuç şudur ki güzel bir varlık aşırıca küçük olamaz. Çünkü görünüm bir anda olup bittiği için onu ancak bellisizce görebiliriz. Güzel bir varlık aşırı bir büyüklükte de olamaz. Çünkü bu defa da onu toplu olarak kavrayamayız.”⁴⁸

Aristoteles'de “güzel”, düzen ve ölçü (ordo-taxis) demektir; bu da canlı bir varlık düzeni gibi anlaşılabilir. Düzen, içine aldığı parçaların bir bütünüdür. Büyüklükte de bir sınır vardır, küçüklükte de. Güzelde ise, normal büyüklük ve küçüklük söz konusudur. Güzel nesne, ne çok büyük, ne de çok küçük olmalıdır. Doğaldır ki bu durum insanın psikolojik algılama gücüyle ilgilidir, onun kavrama gücüyle bağıntılıdır. Çünkü kavranamayan büyüklükler karşısında eziklik duyan insanoğlu, bir başa yetisi ile zihin gücüyle bu büyüklüklere, zihninin yarattığı bir kavramla karşı çıkar. Bu da sonsuzluk ya da yüce kavramıdır. Yüce duygusu, biri acı duymadan, öteki de zafer ve mutluluk duygusundan kaynaklanır.⁴⁹

⁴⁷ Suut Kemal Yetkin, **Estetik Doktrinler**, Ankara: Bilgi Yayınevi, Deneme-anı Dizisi 26, 1972, s. 20.

⁴⁸ Aristoteles, **Poetika**, çev: İsmail Tunalı, 11. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004, s. 21.

⁴⁹ Bozkurt, a.g.e. s. 101.

Aristo, şiirin güzelliğini de aynı temeller üzerine oturtur ve “Bir şiirin güzel olması için, bütün kısımların hatırlanabilmesi, bütünüyle kavranabilmesi gerekir,” der. Tragedyanın bütünlüğü bakımından da aynı görüşü savunur: “Tragedyanın kısımları öyle düzenlenmiş olmalı ki eserin bütünlüğü değişmeden ve altüst olmadan tek bir parçayı yerinden etmek veya çıkarmak mümkün olmasın.” Bu görüş diğer sanatlara da uygulanabilir. Böylece tragedyanın veya bir resmin bu dış ve iç bağlantısı, sanat eserine bütünlüğünü yani güzelliğini sağlar.⁵⁰ Aristo: “Duyumlarımızı seviyoruz, çünkü onlarla öğreniyoruz ve en çok sevdiğimiz duyumlar da görme duyumlarımızdır. Çünkü bize en çok bilgi veren onlardır,” der.⁵¹

Aristo taklit konusuna da değinir ve “Hayvanların en taklitçisi insandır.” der. Çünkü taklit, zevk vererek öğrettiği için, insan taklit edilmiş şeyleri sever. Estetik davranışı bir bilgi olayına bundan daha keskin olarak çevirmek mümkün değildir. İnsanlar öğrenmeyi, bilmeyi tabii olarak sevdikleri için güzel’i seviyorlar. Demek oluyor ki, güzel şeylerin algısı, esasında bilgi edinmekten farklı bir işlem değildir. Yani, insanın taklide olan doğal eğilimi ona hem bilgi hem zevk veriyor. Böylece kendiliğinden sanatta yaratış sorununa gelmiş oluyoruz. Aristo’ya göre, insan, tabiatı taklit eder; yalnızca bu taklit görünüşle yetinmez. Sanatçı eşyayı ya oldukları gibi ya da olmaları gerektiği gibi gösterebilir, tabiatın eksik bıraktığı yerleri, tabiatın izlediği yönde ne kadar iyi tamamlayabilirse eser o oranda güzeldir. Düzen, birlik taklit ve özellikle idéalisation, estetiğin başlıca zihni unsurlarıdır. Bununla birlikte duygunluk da ihmal edilmiş değildir. Tragedyanın en karanlık sahnelerini bile alacak olsak, güzel her şeyden önce hoş gitmelidir.⁵²

Sanatın, daha büyük bir görevi vardır. Ruhu ezici üzüntülerden, çeşitli iç baskılardan kurtarmak gibi büyük bir görevi daha vardır. Buna Katharsis yani tutkulardan arınma diyor Aristo. İnsan şiddetli heyecanlar duymak ihtiyacındadır. Oysa sosyal hayat normal olarak bu heyecanları duymamız için yeterli vesileler vermez.

⁵⁰ Yetkin, a.g.e. s. 23.

⁵¹ Aristo, Poetika IX, s. 31.

⁵² Yetkin, a.g.e. s. 24.

Verse de tehlikeli olabilir. İşte tragedya bu şiddetli heyecanları duymak ihtiyacını tehlikesiz imgelerle sağlar ve bizde korku, merhamet ve aşk gibi duygular uyandırır.⁵³

Sanatsal iyiliğin ölçütü de, Aristoteles'e göre, 'tekhne'deki yetkinliğin belirlenmesine bağlıdır. İyi yapılmış bir sanat eseri, form yetkinliğine ve kullanılan yöntemin güvenilirliğine sahiptir; bunlardan ikincisi sanat yapıtının kendinde bir bütünlüğü olmasını ve yapıtın kendi içinde bir etkinliğinin bulunmasını sağlar. Böylece güzel sanat yapıtının oluşmasını sağlayan temel öğeler arasında simetri, armoni ve orantının bulunduğunu görürüz. "Tekhne" (zanaat) ile ilgili tüm bu koşullar Poetika'da yer alan öykünmecî sanatla ilişkili olarak tartışılmıştır; bu yapıtta yalnız bir tür taklit sanatı olan şiir, onun da bir dalı olan trajik şiir (tragedya) ele alınmıştır. Trajik drama ile ilgili pek çok başka yazı Aristoteles'in öteki yapıtlarında bulunmaktadır. Örneğin Retorika'da acıma ve korku betimlenmiş, Poetika'da ise katharsis ele alınmıştır. Nikomakhos'a "Ahlak" adlı yapıtta ise, eylem ve trajik kusur ya da eksiklik (hamartia) konusunda önemli malzemeler bulmak mümkündür. Bilindiği gibi Aristoteles sanatı değerlendirmede Platon'dan ayrılır. Platon'a göre sanatsal taklit (mimesis), özellikle de tragedya sanatı, tutkuları besler, hatta körükler ve hakikati arayanı yanılttığı gibi onu yanlış yönlerle de sürükler. Aristoteles'e göre ise, sanatlar genelde değerlidirler; çünkü onlar doğadaki eksiklikleri giderirler, toplumdaki kusurları onarırlar; bu yüzden de özellikle trajik drama haklı ve doğru gösterilebilir, çünkü ahlaksal bir katkısı söz konusudur tragedyanın. Aristoteles'e göre, tragedya sanatı, felsefi hakikatleri sunarken bilgi elde etmenin bir aracı da olur ve bütün insanlarda ortak olan coşkusal duygulanımları yinelemenin de bir yoludur. Aristoteles de platon gibi sanatçıdaki esrîlik, uçukluk (mania) ya da delicoşluk ile ilgilenmiş olmasına karşın, Platon'da sanatlar üstüne tartışmada merkezi bir yere sahip olan 'güzellik' ve 'erotik sevgi' (aşk), Aristoteles'de öneminden çok şey yitirmiştir. Platon'un metafizik idealizmini yadsıyan Aristoteles, güzelliği, sanat yapıtının ya da doğa nesnesinin bir özelliği olarak ele alır ve Platon'da sanatın biricik ve kendine özgü tek ereği olarak görülen ve esinlenmiş bir araştırmayla ortaya çıkarıldığı savunulan güzellik anlayışını eleştirir. Aristoteles'e göre tragedya, moral bir yarar sağlanmasından dolayı önem taşır.⁵⁴

⁵³ Yetkin, a.g.e. ss. 24-25.

⁵⁴ Bozkurt, a.g.e. s. 97.

Platon'un sanat felsefesinin pek çok noktasında izleyen Aristoteles yine de ondan bu temel konularda ayrılır. Aristoteles'e göre de sanat bir tür "tehkne", bir tür "zanaat"tır, bu "tehkne"nin yerine getirilmesi, işlenmesi, yapılması için de uygun bir ölçü ve araç söz konusudur. Müzik, resim, heykel, yazın gibi en önemli sanatlar insanların ruhlarının, bedenlerinin ve eylemlerinin taklididirler. Aristoteles Poetika'sında, Platon'un taklit sanatlarını eleştirisine kısmen yanıt verirken, onun bu saçmalarını haksız bulmuş, öykünmecî sanatların, insanlara özgü öğrenme araçları olduklarını ve alımlayıcıların çok yararına etkileri bulunduğunu savunmuştur. Bu soruna ilişkin düşüncelerini Aristoteles'in bütün yazılarında bulmak mümkünse de, Poetika'da bu savunusunu en iyi biçimde serimleyerek yaratıcı yanını göstermiştir. Buna ek olarak Aristoteles, insanlığın daha sonraki doğal gelişmesinin bir ürünü sayılan dinsel etkinliğinin kökeninde bulunan öykünmecî bir sanat olarak tragedya'yı haklı göstermek ve onun doğruluğunu savunmak için kendisine yöne veren tarihsel ve antropolojik ilgilere de sahip çıkmıştır. Böylece tragedya bundan sonra kendine özgü formunu elde etmiş, yapısını ve içeriğini geliştirmiştir.⁵⁵

Aristoteles'e göre tragedyanın altı ögesi vardır: Öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik. Tragedyanın içeriğini meydana getiren öyküyü, karakterler ve düşüncelerden (tez-tema) daha önde tutmuştur. "Bu öğeler arasında en önemlisi, olayların (uygun bir şekilde) birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaketi içinde geçen bir hayatın taklididir."⁵⁶ Aristoteles'e göre, olaylar dizisi karışık ve bahtın gidişi ise iyiden kötüye olmalıdır.⁵⁷ Aristoteles'in tragedya öğelerinden yola çıkarak filmin dramatik yapısını olaylar dizisi (öykü), karakterler, dramatik çatışma (düşünce) ve sinemasal anlatımlar (dil, dekorasyon) şeklinde açıklayabiliriz.

Aristoteles'de sanat, taklit (mimesis) ile başlar, arınma (katharsis) ile son bulur; "mimemisis"de sanatçı ve nesne, "katharsis"de ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında bir iletişim ve etkileşim söz konusudur. Bu bağlamda da form güzelliği, nesne güzelliğinden başka bir şeydir. Diğer bir deyişle doğa ve sanat yasaları farklılık

⁵⁵ Bozkurt, a.g.e. s. 99.

⁵⁶ Aristo, Poetika VI, ss. 23-24.

⁵⁷ Aristo, Poetika X, ss. 33-34

gösterirler; nesnedeki ve sanattaki güzel farklıdır. Sanat tinsel alandan (nous) duyusal alana uzanır. Aristoteles’e göre felsefe, “noesis”e dayanırken, sanat da estetiğe veya “aisthesis”e dayanır. Bu bakımdan estetik haz, hoşlanma, bilgi, zihin ile ilgilidir. Aristoteles’in sanat anlayışı zihinle bağ kurma açısından rasyonalisttir. Mimesis, gerçeklik ve tinsellik alanında söz konusudur; realite alanında, tekil olan ve duyusal olarak kavranabilen varken, idealite alanında olması beklenebilen, mümkün olan söz konusudur; hayal gücüyle kavranabilen bu alan, ‘olanak’ kategorisi ile ilgilidir. Zorunluluğun egemen olduğu realite kategorisi ile olasılığın egemen olduğu olanak kategorisi “Mimesis”de birleşirler. Bu bakımdan sanat, gerçeklikten daha fazla bir şeydir, onun aşılmasıdır; realitenin ve idealitenin sentezidir. Sanattaki “özellik” kategorisi, “bireysellik” (tek sanat yapıtı) ve “genellik” (soyutlanmış yan) kategorilerinin bir birleşimidir. Daha sonra Lukacs’da da rastlayacağımız sanat yapıtındaki bu “bireysellik” ve “genellik” kategorilerinden Aristoteles şunu anlar: “Sanat hiçbir zaman yalnızca gerçekliğin yansıdığı bir ekran değildir; sanat yapıtı kaba bir taklit ürünü de değildir, çünkü mimesis kavramı gerçekliği de içeren geniş bir kapsama sahiptir. Doğada ve sanatta karşımıza çıkan güzelliklerden sanat güzelliği, gerçeklikten başka bir şeydir.” Aristoteles’de geçen sanat kategorileri şunlardır: 1) Gerçeklik, 2) Olanak (olması gereken), 3) Kamu anlayışı (bir kez söylenmiş olup böyle kabul edilmiş olandır; bir defada olmuş bitmişliktir.) 4) Olanaksızlık (inanılabilir olanaksız, inanılamayan olanaktan daha kapsamlıdır), 5) Saçma.⁵⁸

Aristoteles’de sanat varlığı sınırlıdır ama bir düzene sahiptir; o, bir bütündür, parçaların uyumlu kompositumudur. Sanat yapıtında zorunlu bir birlik vardır: “Unitas in multituduno” (Birlik, uyum). Parçaların zorunlu bağlantısı ve düzen (ordo) güzeli oluşturur. Sanatçı ile yapıtı arasında mimetik bir ilişki, yapıt ile alımlayıcı arasında da katartik bir ilişki bulunmaktadır. Aristoteles’e göre, tragedya sanatı “epos”dan (destan) üstündür; tragedyanın ödevi, ruhu tutkulardan arındırmaktır, bunu da izleyicide korku ve acıma duygusu uyandırarak yapar. Burada psikolojik belirlemeler söz konusudur. İnsandaki psikolojik duygular, ereksel duygular değil, aracı duygulardır. Tragedya, “ethos”a dayanan bir sanattır; insanda ahlaksal bir etki bırakır. İşte tragedya’nın özü de ahlaksal bir sanat oluşundadır ve bu bakımdan “yüce” ile ilgilidir; “güzellik” kategorisi

⁵⁸ Bozkurt, a.g.e. ss. 99-100.

bu bağlamda yetersiz kalmaktadır; oysa “yüce” değerinde, estetik-psikolojik değer in ötesinde etik bir değer de söz konusudur. İnsan eylemleriyle ilgili olan tragedyada yer alan bu eylemler soylu, ciddi, ağırbaşlı, moral nitelikli eylemlerdir. Davranış ve eyleme sıkı sıkıya bağlı olan tragedyada, ortalamanın üstünde olan eylemler söz konusudur.⁵⁹

Aristo düzeni her yerde hem tabiatta hem toplumda buluyor. Ona göre iyi düzenlenmiş bir evde olduğu gibi, evrende de her şey öyle düzenlidir. Tabiatta düzensiz hiçbir şey yoktur. Kanun, toplumdaki düzendir. İyi bir kurum iyi bir düzendir. Düzensizlik ve karışıklık zarardan başka bir şey vermez. Hastalıklar, tabiatın düzene uygun olmayan vücut hareketleridir. Görülüyor ki düzen hem matematik hem yaşam ve toplum yönlerinden de aynı düşünce ile açıklanmaktadır.⁶⁰

Düzen ve ölçüden kaynaklanan Yunan sanat anlayışı sonunda “uyum” (harmonia) varır. Renaissance sanatı da temele “uyum”u almıştı. Sanat yapıtını eğer bir sentez olarak kabul edecek olursak burada “thesis”, içerik, materyal olan şey, “Antithesis” de form ya da zihinsel olan şey olarak anlaşılmalıdır. Mimemis kavramı ile özdeşleyim kavramı arasında da bir benzerlikten söz edebiliriz. Theodor Lipps ve Volkelt’de geçen “özdeşleyim” kavramı, alımlayıcının estetik obje karşısındaki bir kavrayış biçimidir; “özdeşleyim” edimi bir etkinliğin başlangıcıdır, onunla bir etkinlik başlar ve sonunda da estetik doygunluk gelir. Mimesis ise bir nesnenin kavranışıdır, bunun sonunda da katharsis gerçekleşir. Bu bağlamda sanat tarihi, sanat nesnelerini kavrama tarihi olup bir bakıma da felsefe tarihine koşuttur, onunla aynı şeydir. Aristoteles’in de dediği gibi şiir, tarihten daha geniştir: tragedya epostan daha üstündür.⁶¹

Aristoteles estetiğinde temel sorun, güzelin, iyi ya da yararlı ile olan ilişkilerinin araştırılmasıdır. Çünkü ona göre ahlaksal güzel, iyinin bir estetiğidir. İyi, “kozmik” (ereksel nedence belirlenmiş, ayaltı ve ayüstü dünyasında geçerli), “pratik” (insan eylemi, istenci, çabası ve etkinliği ile belirlenir) ve “yarara” dayalı olmak üzere üç türdür. “Metafizik”inde de belirttiği gibi, doğada ve sanatta üretilen her şeyin tek ereği “iyi”dir. Çünkü “iyi”, bütün deviminlerin sayesinde gerçekleştiği son nedendir. Doğa da

⁵⁹ Bozkurt, a.g.e. ss. 100-101.

⁶⁰ Yetkin, a.g.e. s. 24.

⁶¹ Bozkurt, a.g.e. s. 101.

sanatın ta kendisi olan kendi ereğini izler. İşte bu kendine iyi, kozmik iyi kavramı ilk halka olup evrenin kurucu parçalarının hepsi ona bağlanmışlardır; evren de bu nedenle “iyi işlenmiş bir dram”, bir uyum ve bir kosmos olarak kavranabilir. Aristo’ya göre, eylemde kendi gerçekleşişini bulan şey pratik iyi’dir: “Arzulanmış olan, başka şey için değil, kendi içindir.” Bir egoist, iyi ve güzel için değil, yalnızca yarar için davranan kimsedir; çünkü yarar kişi için iyidir, oysa güzel, kendinde iyidir (Retorik). Moral eylem gerçekten anlama yetisini kararına bağlıdır ve bizim moral etkinliğimiz yarar alanı içinde yıkanır durur. Görüleceği gibi bireysellik ve haz, Aristoteles’in etiğine estetiği yeniden kurarlar. Çıkarsız bir eylem olarak “erdem”, iyi ve güzeldir; “erdem” bireylerde kendini kişileştirir; bu bağlamda da bireyler ahlaklıdır; kendinde eylemleri de güzeldirler. İyi, estetik olabilir; o zaman da “iyi”nin ve “güzel”in içeriği özdeş olur; fakat formları, bakış açıları farklıdır. Bu bağlamda güzel temaşa edilendir, seyredilir; iyi, davranılır. Çünkü iyi, temel olarak, köklü bir erektir, güzel ise sonu olmayan bir erekliliktir.⁶²

Aristoteles, Metafizik’inde “formel güzel” için şunları söyler: “Güzelin en üstün formları yasalara uygunluk, simetri ve belirlenimdir, matematiklerde de bulunan bu formlar pek çok nesnenin nedeni gibi göründükleri için, matematikler de güzelliğin kendisi olan bir nedeni bir ölçüde izlerler.” Aristoteles devamla “kendinde büyüklüğün”, “güzelliğin” şu üç matematik kategorisiyle ortaya çıktığını söyler: 1) Yasalara uygunluk (taxis); burada bir yasallık söz konusudur; güzellik, keyfe bağlı, ihtiyari (arbitraire), zorunsuz (contingent) ve usdışı (irrationel) değildir. Güzellik, yasalardaki ustur. Estetik duygu ise, Aristoteles’e göre, soyut, mantıksal, ussal ve matematiksel yasalara uygunluk olup, önceden görülemeyen (imprévisible), mantık dışı (alogique), gizil (mystérieux) ve usdışı (irrationel) olamaz. 2) Simetri, “ölçü” (metron) ve “uygunluğun” bileşimidir, yetkin olanın simgesidir. Aristoteles, Fiziğinde şöyle der: “Erkek, kadından daha güzeldir, çünkü o daha fazla bir büyüklüğe sahiptir... Simetrik olmayan akıl vefasızdır.” 3) Düzen (Belirlenim): Matematik güzel, temelden sonlu bir güzeldir, pozitif bir güzeldir. İyi erkeklerle, güzel, ereksel olmayanla ilgilidir. Platon’da güzel, uyum ve ölçünün; Aristoteles’de güzel ise, düzen ve büyüklüğün bir bileşimidir. Güzel, en yetkin, en iyi görünümü içinde tasarlanan bir dünyanın yapısal

⁶² Bozkurt, a.g.e. s. 102.

düzenlemesidir. Bu düzenlemede de belirlenim, simetri ve birlik önde gelir.⁶³ “Farklı kısımlardan bir araya gelen bir şeyin ya da bir varlığın, bu farklı kısımları belli bir düzende bulunmadıkça ve keyfi olmayan bir boyuta sahip olmadıkça, güzelliğinden söz edilemez; çünkü güzel, düzen ve büyüklük içinde bulunur.”⁶⁴; “Tragedya, ortalama, sıradan olandan daha büyük ya da daha iyi varlığın taklididir.”⁶⁵

Aristoteles’e göre sanat her zaman doğanın altında ya da üstündedir; tam da doğanın içinde sanatı hiçbir zaman göremeyiz. Sanatın kendine özgü niteliği, doğanın yapısını bozmak, doğayı doğallıktan çıkarmaktır (dénaturer); insanı alçaltmak ya da yüceltmektir; bu ise düzeltici bir taklit (une imitation correctrice) başka bir bağlam ya da niteliğe oturtma, taşıma (transposition) demektir.⁶⁶ “Tragedya ve komedya arasındaki bir ayrılık yine bu noktada bulunur; çünkü komedya, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi karakterleri taklit etmek isterler.”⁶⁷

Görüleceği gibi Aristoteles de Plato gibi evrensel ve zorunlu saltık ve ideal Güzel içinde sanatın bir modelini aramıştır. Aristoteles, kendinde Güzel Ide’si içinde, objesinin yani konusunun kendi dışımızda aranmadığı, insan zihninde içkin bir tipini görmüştür. Ona göre insanın dışında ya da dünyanın ötesinde ideal olan bir şey yoktur; her şey bizim içimizdedir. İdeal olan, Idea türünden olan şey insanda vardır: “Yararlıyı ve zorunluyu, güzel amacıyla ararız.”⁶⁸ Fakat bu güzel, insan usulla bir olur. “Sanat, hakiki akıl tarafından yönlendirilen, bir tür üretme yetisidir.” Aristoteles’de sanat, yeni formların yaratıcı bir biçimde üretimidir; öyle ki daha önce hiç kimse bu yeni formu ve yaratıcısını tanımamış ve bilmemiştir. İşte bu düşünce Rönesans’ın özellikle de Bacon’ın hümanizminin Aristotelesci düşüncede önceden görülmesinden başka bir şey değildir.⁶⁹

Peki, bir sanat modelini nerede aramamız gerekiyor? Aristoteles’e göre bunu aktüel gerçeklik içinde ya da öncesiz-sonrasız şimdi ve burada’nın zorunsuzluğu içinde

⁶³ İsmail Tunalı, **Grek Estetik’i Güzellik Felsefesi, Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983, ss. 102-103.

⁶⁴ Aristo, Poetika VII, ss. 27-28.

⁶⁵ Aristo, Poetika XV, s. 44.

⁶⁶ Tunalı, Estetik, s. 97.

⁶⁷ Aristo, Poetika II, s. 14.

⁶⁸ Aristo, Poetika II, s. 27.

⁶⁹ Tunalı, Estetik, s. 104.

bulamayız. Çünkü güzel, gerçeklikten üstündür; bu yüzden de şiir, tarihten daha hakikidir. Şairin doğrudan ve sezgisel derinlemesine anlayışı, dizenin doğru düzgün, kurala uygun, düzenli, dolu güzelliği şiiri, bilgilerin ilk sırada geleni, birincisi yaparlar; şiir sanatının tek “birlikte doğuş” (co-naissance) sanatı olduğunu Aristoteles’in Poetika’sından tam 24 yüzyıl sonra Paul Claudel, “Şiir Sanatı”nda (L’Art poétique) yineleyecektir. İşte bu bağlamda dramatik sanat, korku ve acıma duyguları uyandırarak içimizdeki tutkulardan arınmamızı (katharsis) sağlar, bize bir iç düzeni, içsel bir düzen kazandırır. Yine şiir insanların ussallaşmalarına da yardımcı olur. Felsefe de, yetkin bir düzenliliğin egemen olmasını sağlayan kendi düşüncelerinden başlayarak her şeyi düzene geri götürmek zorundadır. “Müzikal uyumu seviyoruz, çünkü o belli bazı ilinti ve oranlara (rapports) göre aralarında iletişim ve uyarlılık kuran karşıt öğelerin bir karışımıdır; başka deyişle, ilinti ve oranlar düzenden kaynaklanırlar ve düzen de gerçekten bizim somut olarak hoşumuza gider.” İmdi düzen, ritm, armoni, ölçü ve simetrisinin bir toplamıdır Aristoteles’e göre.⁷⁰ Platon’un sanat eleştirisinin temelde dinamik bir görünüm sunduğunu, Aristoteles’in düşüncesinin ise bu konuda statik kategoriler kurmuş olduğunu söyleyebiliriz. Platon yöntemsiz bir biçimde neredeyse Güzel’in sonsuzluğuna doğru uzaklaşmış, Aristoteles ise boş ve formel kalıplar içinde bilgece oturup kalmıştır. Aristoteles’in estetiği, bir güzellik metafiziği yönünde değil, bir estetik obje, bir sanat yapıtı araştırması, bir sanat felsefesi yönünde gelişmiştir. Güzel, ona göre, matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır, bir orantıdır. Güzel’in temel formları “düzen” ve “sınırlılık”tır. Bu bağlamda “yüce” üst-orta “Güzel” orta, “Zarif” alt-orta olarak sıralanmışlardır.⁷¹

2.3. Aristoteles’in Şiir ve Tragedya Kuramı

Aristoteles, Metafizik’inde, insan düşüncesinde üç tür temel etkinliğin bulunduğunu söyler, bunlar: 1) Bilme (theoretike-theoria); bunu prote philosophia (ilk felsefe) ya da Metaphysika ele alır. 2) Eyleme – yapıp etmek (praktike-praxis), bu konuyu da üç etiğinde işler. 3) İmal etme, bir şeyi yapıp ortaya çıkarma (poetika-poesis), bu konuyu da Poetika adlı yapıtında işlemiştir; başlıca taklit (mimemisis),

⁷⁰ Tunalı, *Estetik*, s. 104.

⁷¹ Tunalı, *Estetik*, ss. 104-105.

nesnelerin ve olayların tasarlanması burada ele alınmıştır. Aristoteles, taklit etme (öykünme, imitation) sanatını ikiye ayırır: 1) Renk ve çizim aracılığıyla görsel görünüşlerin taklidinin sanatı, 2) Şiir, şarkı ve dans aracılığıyla insan eyleminin (praxis) taklidi; şiir sanatı. Tragedya (ya da şiir) sanatının yapısı, doğası nedir? Bu sorunun yanıtı, Aristoteles'e göre, tragedyanın dört temel nedene (içeriksel, biçimsel, etkin, ereksel nedenlere) göre açıklanmasıyla olanaklıdır. Aristoteles, şu soru üzerinde de durur: Sanatsal yetkinlik ya da yetkin olmayışın nedenleri nelerdir? Sanat, belli türde eğlenceli bir deneyimdir ve kendine özgü bir haz verir. Bu hazzın yapısı açık bir biçimde belirebilirse, işte o zaman, bir kimsenin herhangi bir tragedyanın öbüründen daha iyi olduğunu söyleyebilmesinin ölçütlerini temellendirerek haklı çıkarmak mümkün olacaktır. Bunun yanında tragedya sanatı, insanda uyandırdığı, ona yeniden yaşattığı korku ve acıma duygularıyla onu tutkularından arındırır, içsel bir temizlemeyi sağlar. Böylece şiir sanatı, insanların ussal varlıklar olmalarına yardım eder.⁷² Dramatik Tiyatro (Aristotelesçi Tiyatro) seyircisi şöyle der: “Evet, bunu ben de yaşadım. Bence de yürekler acısı, zavallı için çıkar bir yol yok. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da doğal! Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!”⁷³

Aristoteles'in “mimesis” kuramı, sanatların taklit için kullandıkları araç yönünden, taklit tarzları bakımından ve taklidin yöneldiği obje bakımından olmak üzere üç noktada ele alınmıştır. Taklit aracı bakımından sanatlar, figüratif sanatlar (renk, çizgi ve figür sanatları), müzik (armoni, ritm, söz sanatları) ve dans (ritmik hareket sanatı) olmak üzere üçe ayrılır. Taklit tarzı bakımından sanatlar, öyküleme biçimi ile hareket halinde ve eylem içinde gösterme (tiyatro sanatları: tragedya, drama, komedy) olmak üzere iki türdür. Taklidin yöneldiği obje, yani mimetik obje bakımından da sanatlar, etik açıdan olmak üzere, ya iyice ya gerçeğe uygunluğu (ortalama) ya da kötüye yönelir ve bu değerleri işlerler.⁷⁴

Aristoteles'in “Tragedya Kuramı”, hakikate benzerlik (doğruluğu andırırılık) (la vraisemblance), üç birlik kuralı ile korku (phobes) ve arınma (katharsis) kuramından

⁷² Tunalı, *Estetik*, s.105.

⁷³ Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, çev: Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınları, 1997, ss. 30-31.

⁷⁴ “Alexandre Nicev, L'Enigme de la Catharsis Tragique dans Aristote, ABS, Sofia, 1970, s. 30.”dan aktaran Tunalı, *Estetik*, s. 106.

meydana gelmiştir. Onun tragedyası, hayvan masallarını (fable), düşünceyi, karakterleri, iyi konuşmayı, şarkıyı ve izleyiciyi kendi içinde toplar, bir araya getirir. Ona göre sanat, doğanın tamamlamaya ne zamanı ne de beğenisi olmadığı şeyi tamamlar, sonuna erdirir. Bu bakımdan sanat, doğayla yarışır, onunla rekabet halindedir. Ama bütün sanatlar taklitten kaynaklanırlar, birer taklit sanatıdırlar. “Tragedya sanatı, sınırlı bir büyüklüğü olan tam ve sona ermiş bir eylemin taklididir”; o, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir bütündür. Hakiki bir bütünde ise, kısımlar değiştirildiğinde, bütün de ortadan kalkar ve o özellikle tragedya için geçerlidir. Tragedyanın en son ve hakiki amacı “katharsis” olup, seyirci izlediği oyunda yeniden korku ve acıma duyguları yaşayarak, kendini saflaştırmış, temizlemiş yani içsel bakımdan arınmasını gerçekleştirmiş olur. Doğrunun, hakikatin disiplini olan “Tarih”in tersine, “Tragedya”, hakikatimsi, doğrumsu (vraisemblable) olanın yanılsamasıdır (illusion). Bilindiği gibi Aristoteles, Tarih ve Şiir arasında önemli bir ayrım yapmıştır. Olanak (possibilitas), şiirin tek nesnesidir, ama bunu “zorunluluğa (necessitas) ya da doğrumsuluğa (vraisemblance) göre” kullanmak gerekir; “Şiire bağlı olarak, şiirle bağıntılı olarak olanaksız doğrumsuluk, olanaklı doğrumsu olmamadan daha iyidir”. Şurası da kuşku götürmez ki bazı şeyler doğrumsuluğa karşı ortaya çıkarlar. Şiirin, tarihteki gerçeklikle hiçbir ilgisi yoktur, ondan hiçbir şey talep etmez; şiirin alanı, doğrumsunun, gerçekçiliğin alanıdır. Tragedya da bu gerçeğe benzerliğin, olanaklılığın geçtiği bir yapı olarak, zaman, yer ve konu birliğinin geçtiği üç birlik kuralını uygular. Aristoteles’e göre, Tragedya’da eşsiz, şaşılabilecek olanı, gerçeküstünü ve hayranlık uyandırıcı gösterebilmelidir, Tragedya’ya bu öğeler sokulmalıdır.⁷⁵

Platon’a göre tragedya ve müzik, tutkuların tehlikeli bir biçimde uygulamaya konulmasıdır; bu bakımdan sanatçıların site devletinin dışına çıkarılmaları gerekir. Aristoteles’e göre ise tragedya olsun, öteki sanatlar olsun bir tür ilaçtır, hastalıklarımıza çare, deva ya da derman olarak düşünebilirler. Sanatçılar da tam orta yolun işçileridirler. Bütün sanat türlerinin mimesis olduklarını öne süren Aristoteles, bu sanatçıları üç yönden birbirinden ayırmıştır: 1) Değişik araçlarla taklit etmeleri yönünden, (resim, şiir, müzik, dans), 2) Değişik şeyleri taklit etmeleri yönünden, yani konuya göre taklit etmeleri bakımından (tragedya, komedy), 3) Değişik biçimde taklit etmeleri yönünden,

⁷⁵ “Raymond Bayer, Histoire de L’Esthétique, s.30”dan aktaran Tunalı, Grek Estetik’i, s.107.

(destan, tragedya). Her sanat türü ayrı bir araçla taklit edilir, bu araçlar, dil, uyum ve ritmdir. Araçlar hiçbir zaman taklidin kendisiyle karıştırılmamalıdır. Örneğin Homeros ve Empedokles ve Parmenides dizeyi kullanmışlardır, ama ilki bir ozan, son ikisi de birer doğa bilginidirler.⁷⁶ Sanatçılar insanları eylemleriyle taklit ederken soylu ya da kötü davranışları göz önünde bulundurlar. Tragedya, ortalamadan daha iyi kişileri taklit ederken, komedyada daha kötü, daha aşağı kişileri taklit eder. Sanatlar arasında konunun taklit ediliş biçimine göre de ayrımlanma vardır: Anlatı ya da oyunlaştırma (dramatizasyon).

İnsan taklit eden bir varlıktır; taklit yoluyla öğrenme insana zevk verir. İnsanda taklide yatkınlık gibi doğal bir eğilimden başka, dille, uyumla ve ritmle taklit etme eğilimi de vardır; bunlarla taklide başkalarından daha yatkın olanlar giderek yetkinleşip şiirin doğmasını sağlamışlardır. Doğanın sanatla beslenmesi gerekliliği de böylece ortaya çıkmıştır; doğa, düzensizlik ve karışıklılıktır; oysa sanat, yöntem, kuram ve kurallar topluluğudur; düzenli bir kaostur.⁷⁷

Tragedya, başlıca konu (mythos), karakter, dil düşünce, sahnede temsil ve müziksel düzenleme olmak üzere altı öğeden oluşur; bunlardan en önemlisi de konudur. Kişilerin değil, yapıp etmelerin ve yaşamın taklidi olan tragedya, eylem ve hareket halindeki insanları taklit eder. Tam bir bütünlüğe sahip bir hareketin taklidi olan tragedya, başı ortası ve sonu olan bir bütünlüğü yansıtır.⁷⁸ Güzel de ister bölümlerden oluşan bir nesne, ister bir canlı varlık olsun, kısımları içinde belirli düzene sahip olması gerektiği gibi, kendine özgü bir büyüklüğe de sahip olmak zorundadır. Çünkü güzellik, büyüklük ve düzenden meydana gelmiştir. Çok küçük ve çok büyük nesneler algılanmadıkları gibi kavranamazlar da; kendi bütünlükleri içinde seçilemezler. Belirli bir büyüklük canlılar için olduğu gibi tragedya için de söz konusudur. Tragedyanın konusunun da belirli bir uzunlukta olması ve bu uzunluğun bütünlüğü içinde akıl tarafından kolayca kavranması gereklidir. Tragedyanın konusunun güzel olabilmesi için de başından sonuna dek bir bakışta kucaklanabilecek sınırdaki olması, uzunluğunun da bir

⁷⁶ Aristo, Poetika I, s. 11.

⁷⁷ Tunalı, Estetik, s. 107.

⁷⁸ Aristo, Poetika VI, s. 23.

dizi olayın gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre birbirini izleyerek gelişebilecek biçimde olması gerekir.⁷⁹

Aristoteles'e göre şairin görevi, yukarda da değindiğimiz gibi, gerçekten olmuş bitmiş şeyleri değil, belirli koşullarda olabilecekleri, yani gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasalarına göre olması beklenenleri, olanakları betimlemektir. Şair ve tarihçi arasındaki fark da, birinin dizelerle öbürünün düzyazıyla yazmasından ileri gelmez. Örneğin, Homeros tarihi şiirleştirmiş; Herodotos tarihi de pekâlâ dizelerle ve ölçülü-uyaklı olarak yazılabilir. Ama ölçü ve uyak ile yazılsa yine de tarihtir. Tarihçi olmuş olan olayları, şair ise olması mümkün olan olayları, olabilirlikleri betimler. Bu bakımdan şiir, tarihe göre daha geniş bir açığa, daha kavramsal ve daha üstün bir niteliğe sahiptir. Bu bağlamda şiir, tümeli, tarih ise tikeli vermeye yönelir. İmdi herhangi bir kimse, gerçeğe uygunluk ya da zorunluluk yasalarına uyacak biçimde, şu ya da bu nitelikte şeyler söylüyor ya da yapıyorsa, bu tümellikten başka bir şey değildir ve kişilerine özel adlar verse de şiirin amacı budur. Oysa örneğin Alkibiades ya da Sokrates'in ne yaptığını ya da başına neler geldiğini söylediğimizde tikeli elde ederiz. Ne var ki şair, gerçekten olmuş olayları da taklit edebilir, çünkü gerçekten olmuş olaylar arasında, olması gerçeğe uygun ve mümkün olarak düşünebilenler de vardır. İşte olayları olabilirlikleri, doğruya benzerlikleri ve gerçeğe uygunlukları açısından ele alıp işleyen kimse, olayların tarihçisi değil, ama şairidir.⁸⁰

Aristoteles'e göre şairlik, doğal olarak coşkun bir yaradılışa sahip bulunan kişilere özgüdür. Destan da tıpkı tragedya gibi, başı, ortası ve sonu bulunan, kendi içinde bütünlüğe sahip, tutarlı bir yapıdan oluşan tek bir hareketten meydana gelmelidir. Ressam gibi şair de taklitçidir. Bu taklit üç biçimde gerçekleşir: 1) Şeyler nasıl olmuşlarsa ya da nasılsalar, 2) Nasıl oldukları ya da olmuş oldukları söyleniyorsa veya sanılıyorsa, 3) Nasıl olmaları gerekirse. Kendine özgü kuralları bulunan şiir sanatı için siyaset sanatında olduğu gibi tek bir doğruluk kuralı geçerli olamaz. Şiir sanatına ilişkin mümkün iki tür yanılgıdan biri, doğrudan şiir sanatının özüyle, öteki dolaylı olarak şiir sanatıyla ilgilidir. İlkinde şair, canlandırmayı amaçladığı nesneyi canlandırma yeteneğinden yoksun ve yanılgı o zaman doğrudan şiir sanatına aittir; ikinci tür

⁷⁹ Aristo, Poetika VI, ss. 25-26.

⁸⁰ Aristo, Poetika VII, s. 28.

yanılığda ise, şair, bir atı iki sağ ayağını birden öne atarken resmeden kimse gibi, canlandırmayı amaçladığı nesne hakkında yanlış bir bilgiye sahipse, o zaman yanlış, şiir sanatını doğrudan ilgilendirmez; çünkü kimi özel bilgilerin eksikliğinden ileri gelmektedir.⁸¹

Aristoteles’de şiir, resim, tragedya, komedy, destan gibi bütün sanatlar “mimesis”den kaynaklanırlar, ama birbirlerinden araca, konuya ve “mimesis”in taklit biçimine göre ayrılırlar. Şiir, sözcüklerden ve ritmden; resim, çizim ve renklerden; tragedya ve destan üstün kişileri taklitten, komedy ise ortanın altındaki kişileri taklitten yararlanır; ama burada gerçekliğin taklidini temele alabiliriz: “Doğadaki görünüşleriyle tiksinden bakamayacağımız şeylerden, onları sanatsal kopyalarında gördüğümüz zaman, hele mümkün olduğunca gerçekçi bir biçimde betimlenmişlerse, hoşlanırsınız.”⁸² “Örneğin, resmin, heykel ve şiir sanatının yaptığı gibi taklit etmek ve iyi taklit edilen her şey, taklit edilen nesnenin kendisi hoş değilse bile, bize haz verir. Çünkü hazzın nedeni nesne değildir. Taklidin, bu nesneyi tam olarak yansıttığı düşünüldüğü için haz duyulur.” Demek ki taklit zevkini doğuran şey, taklitle taklit edilen şey arasında tam bir çakışma olduğunun ayrımına varılmasıdır. Ne var ki burada Aristoteles, gerçekliğin aşılmasını, modelin üstüne çıkılmasını, şeylerin oldukları gibi değil de olmaları gerektiği gibi taklit edilmeleri gereğini de gözden uzak tutmamıştır.⁸³

Aristoteles için ideal şiir biçimi dramatik şiirdir, salt hareket olarak gerçekleşen şiirdir. O halde mimesis, şairin, bir yaşam sürecini bütün diriliği ve somutluğuyla görebilmesi ve bu süreci ifade edebilmesidir. Mimesis’in konusu, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasına göre gerçekliktir, yani gerçekleşme halindeki gerçekliktir. Olmuş bir olay, olmuş olduğu için, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasının dışına çıkmıştır artık, yani tarihin alanına girmiştir. Bir olay, ancak gerçekleşme anında, oluş anında bu yasada yer alır. Ama bu, gerçekten olmuş bir olayın, şiire konu olamayacağı anlamına gelmez. Ne var ki, gerçekten olmuş bir olay, gerçekten olmuş gibi değil de, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasına göre olması mümkün olarak düşünüldüğü zaman şiire girer. İmdi önemli olan gerçek olan değil, gerçeğe uygun olandır; olmuş olan değil,

⁸¹ Aristo, Poetika XXIV, s. 72.

⁸² Aristo, Poetika IV, s. 17.

⁸³ Tunalı, Estetik, s. 110.

olabilen, olabilecek olandır. Bunun için de mimesis, sanatçının yaratıcı etkinliği, yani hem taklit hem yaratmadır. Mimesis, yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan yaratma eyleminin kendisidir. Gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasası da, sanatsal yaratıyı oluşturan öğelerin kendi aralarında içsel bir bağa sahip olmalarından başka, kendi dışlarında herhangi nesnel bir modele bağlı kalmamaları anlamına gelmektedir.⁸⁴

Aristoteles’de mimesis, gerçekliğin olduğu gibi taklidi değildir. Sanatçının öznelliğini, kişiselliğini de dikkate alan bir işlem olması bakımından bu kavram basit bir anlamda taklitten kurtulmaktadır. Çünkü tarihçi de taklit ediyor; hatta tam anlamıyla taklit ediyor tarihçi, olan şeyleri olduğu gibi kaydediyor. Oysa şairin taklit edişi böylesine edilgin değildir; o, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasına göre üretir, yaratır: “Tragedya şairi konularını düzenlerken ve özellikle her kahramana, ona uygun dilsel ifadesini verirken, olayı, elinden geldiğince gözlerinin önünde canlandırmalı ve yaşatmalıdır.” Şairin gerçekliği taklit edişi, kopya değil, yaratıştır. Taklitte önemli olan da taklit edebilme yeteneğidir (canlandırma). Şair, tarihçi gibi, olmuş bitmiş bir olayla sınırlanmamıştır; şiir, olması mümkün olanın genelliğine sahiptir. Kısaca olmuş olandan sıyrılma, olmuş olanı, olması mümkünmüş gibi yaşamak, gerçekliğin somut verilerini hayal gücünde boyutlandırmak, şiire herkes için geçerli olma niteliğini yüklüyor. En zor yaratılar, hayal gücünü gerçek dünyanın olgularından, yaşamın somut sürecinden ayırmamak koşuluyla ortaya konabilen yaratılardır.⁸⁵

⁸⁴ Tunalı, Estetik, s. 110.

⁸⁵ Tunalı, Estetik, s. 111.

“Asıl sorun katharsis yoluyla seyirciyi arındırmak değil, ama onu değişmiş bir insana doğru yönlendirmektir: daha doğrusu, tiyatronun dışında da kendisini tamamlamasını gerektiren değişimlerin tohumlarını onun içine ekmektir.”
*Brecht’ten Tretyakov’a Mektup*⁸⁶

⁸⁶ Bozkurt, a.g.e. s. 227.

3. BÖLÜM: BRECHT ESTETİĞİ

3.1. Bertolt Brecht: Yaşamı ve Döneminin Toplumsal Yapısı...⁸⁷

“Bertolt Brecht, 1898–1956 yılları arasında yaşamış, tiyatronun işlevini politize eden bir estetiğin, epik tiyatronun kurucusu, oyun yazarı, yönetmen ve şair.” Herhangi bir tiyatro ansiklopedisinde Brecht hakkında karşımıza çıkabilecek bilgiler bu şekilde özetlenebilir. Brecht anıldığında akla ilk gelen Epik Tiyatro kavramı ve bu kavramla ilişkili bir takım tanımlamalardır.

Bilimsel atılımlardaki çalışmalar, Brecht’in doğumundan hemen hemen 3–4 yüzyıl kadar önce Kopernik-Brach-Kepler Evren Teoremleri ile başlamıştır ve Brecht’e kadar sınai-toplumbilim gibi dallarda kullanılmışsa da, sanatlarda ya hiç kullanılmamış ya da çok az kullanılmıştır. Brecht bilimsel sanatı ilk var edenlerdendir ve onun büyüklüğü temel olarak buradan kaynaklanmaktadır.

Brecht, Marksist estetikle temellenmiş bir dram kuramı geliştiren ve böylelikle toplumda olmasa bile modern tiyatrodaki devrim yapan Alman yazar ve yönetmendir.⁸⁸ Brecht’in komünist eğilimleri ve II. Dünya Savaşı sonrasında Doğu Berlin’inde geçirdiği yaşamı, onu dünya genelinde Marksistler için kültürel bir ikon haline getirmiştir.⁸⁹

Brecht’in Marksizmle ilişkisi son derece önemli ve ileri derecede karmaşıktır. 1920’lerden, öldüğü 1956 yılına kadar kendisini Marksist olarak tanımladı, II. Dünya Savaşı’nın ardından Almanya’ya döndüğünde Demokratik Almanya tarafını tercih etti, burada aktris eşi Helene Weigel ile birlikte ünlü Berliner Ensemble tiyatrosunu kurdu ve sonunda kendisine bir devlet tiyatrosunun yönetimi verildi. Yine de Brecht’in Ortodoks Marksist yetkililer ve doktrinle ilişkisi genellikle bir çatışma barındırdı ve

⁸⁷ Nutku Özdemir, **Türkiye’de Brecht: Özdemir Nutku’nun Türkiye’de oynanan tüm Brecht oyunları üstüne eleştirmeleri ve Brecht’in oyunlarından ezgiler**, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1999, ss. 12-43’den derlenerek yazılmıştır.

⁸⁸ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Ankara: Dost Yayınları, Ankara, 1998, s. 19.

⁸⁹ Wright, a.g.e. s. 9.

eserleri ve işi de ileri derecede kendisine özgüydü. Gençliğinden beri gelen anti-burjuva bir yapıya sahip olan Brecht, genç bir adamken Bolşevizm'i de reddediyordu. 1918 Almanya Devrimi'ne kararsızlıkla yaklaşmış ve cumhuriyetin fırtınalı ilk yıllarında kendisini edebiyata ve politik olmayan faaliyetlere adanmıştı. Örneğin, Günlükler'inde, 1920 yılında Sovyetler Birliği'nde tartışıldığını duyduğu sosyalist düzen konseptiyle ilgili olarak duyduğu tepkiyi dile getirmiştir. Bolşevizme karşı negatif izlenimlerini ifade ederek sosyalizmdense yeni bir otomobili tercih edeceğini söylüyordu!⁹⁰

1920'lerin ortalarında, Berlin'de, Brecht Marksizme ilgi duymaya başladı. Seçkin solcu arkadaşlar ve sanatçılardan oluşan geniş bir çevre ile ilişki kurdu ve Leon Feuchtwanger, Fritz Sternberg, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Alfred Doblin, Hans Eisler, ve Erwin Piscator gibi arkadaş ve katılımcılarla yaptığı tartışmalarla Marksizm hakkında bilgi sahibi oldu. Kendi sözlerine göre, Piscator ile birlikte 1926-1927 sezonunda oynanmasını planladığı, Chicago tahıl piyasasına dair bir oyunla ilgili olarak iktisat bilgisine ihtiyacı vardı. Bitmeyen oyun "Wheat – Buğday", buğdayın satışı ve dağıtımı ile ilgili bilgiye ihtiyaç duyuyordu. Brecht, tahıl komisyoncuları ile fazlasıyla konuşmuş olmasına rağmen, onların kendisine buğday piyasasının nasıl işlediğini ve tahıl piyasasının standart ekonomi ve iş dünyası diliyle halen anlaşılmaz kaldığını söylüyordu.⁹¹

Toplumsal kavgaların ve dönüşümlerin çok ani yaşandığı, gündelik hayata da, sanata da doğrudan etkide bulunduğu bir dönemde yaşamış ve yazmış olan Brecht; tiyatro anlayışını sürekli gözden geçirmek zorunda kalmıştır. Tiyatro yapma koşulları sürekli değişir. Onun farklı tarihlerde yazılmış iki yazısını okuduğunda, insan iki ayrı yazarın polemiğiyle karşılaşılıyor hissine kapılır. Yani, Brecht, Brecht'i yadsıyacaktır. Dolayısıyla; Brecht'in oyun yazarlığı ve tiyatro anlayışı üzerine çalışılırken referans alınması gereken nokta, onun teorik yazılarından çok oyunları olmalıdır.

Oyunlarındaki arayışları üzerinden Brecht'i dönemselleştirmek istersek, Brechtien bir tiyatronun gelişimi şöyle aşamalandırılabilir:

⁹⁰ Douglas Kellner, **Brecht'in Marksist Estetiği**, <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.html> (erişim tarihi: 8.03.2005).

⁹¹ Kellner, a.g.m. s. 3.

- 1-İlk Şiirler, İlk Oyunlar, İlk Girişimler - 1898-1930
- 2-Didaktik Oyunlar ve İlk Sürgün Yılları - 1930-1938
- 3-Büyük Oyunlar, Amerika Sürgünü, Sürgünden Dönüş ve Berliner Ensemble'nin Kuruluşu - 1938-1956

Elizabeth Wright da Brecht'i dönemlere şu şekilde ayırır:

“Kanal’ın her iki tarafında da hâlâ yaygın olan bir görüşe göre ise Brecht’in üç evreden geçtiği kabul edilir: Baal ile birlikte erken bir öznelci anarşist ya da nihilist bir evreden (dünyayı ben oluşturun); orta-dönem akılcı, davranışçı ya da mekanik bir evreye (dünya beni oluşturun); oradan da üçüncü ve daha olgun bir evreyi başlattığı varsayılan daha geç oyunlarında birinci ve ikinci evrenin ikilemelerinin sözde diyalektik çözümlerine (kendisi ve dünya arasındaki diyalektik) geçer... Üç evre kuramlarının tümünde ortak olan bir kanı, nihai devamlılık fikridir. Brecht’in gelişiminde bir dönüm noktası olarak görülen 1920’lerin ortasında Marksizmle karşılaşması ve bunun sonrasında ilk öznelci evreyi ikinci nesnelci evreye çevirmesi, kaba bir diyalektik düşünceye özensizce uydurulmuştur.”⁹²

Özdemir Nutku ise Brecht'i 3 evreye ayırırken, ayırımı şu çerçevede yapar:

“Yazarı “diyalektik tiyatro” aşamasına getiren yol, daha doğrusu onun gelişmesi üç basamaklıdır. İlk basamakta, karamsar, anarşist ve nihilist bir genç yazar, ikincide kendini disipline sokmak için maddeci dünya görüşünü kabul etmiş bir deneyci ve üçüncüde de güçlü, etkin bir kuramcı, uygulayıcı ve yazar... Ancak bu üç evre kesin dönemler içinde ele alınmaz, başka deyişle bunlar kesinkes birbirinden ayırabileceğimiz evreler değildir. Bu evrelerdeki özellikler oyunlarında azala çoğala sürer gelir.”⁹³

⁹² Wright, a.g.e. s. 24.

⁹³ Nutku Özdemir, **Türkiye’de Brecht**, ss. 12-13.

3.1.1. İlk Şiirler, ilk oyunlar, ilk girişimler (1898-1930)

Kısaca Bert Brecht, asıl adı Eugen Berthold Friedrich Brecht; (10 Şubat 1898 Augsburg-14 Ağustos 1956 Berlin). Brecht, Almanya'nın taşra kentlerinden Augsburg'ta bir kâğıt fabrikası müdürünün oğlu olarak dünyaya gelir. Gençlik yıllarında içinde yaşadığı kent-soylu dünyanın aktörel ölçütlerine başkaldırmak ister.⁹⁴ Ortaöğrenimini Almanya'nın savaşa hazırlandığı yıllarda yapar. Lise yıllarında anarşist şiirler yazar ve kentin radikal dergilerinde yayınlanır. Bu ilk edebi girişimi, Alman milliyetçiliğini küçük düşüren bir denemedir ve karşılığı bir kınama cezasıdır.

Edebiyata ve tiyatroya büyük ilgi duymasına karşın 1917'de Münih'te tıp fakültesine kaydolar. Savaş sırasında cephe gerisindedir, bir hastanede görev yapar. Bu sırada edebiyatla ilgilenmeye devam eder. Aynı yıl "Ölü Askerin Öyküsü" adlı bir şiir yazdı. Bu şiiri, yıllar sonra Nazilerce suçlanarak Alman yurttaşlığından atılmasına neden oldu. 1919 şiir çalışmaları açısından verimli bir yıldır. Şiirlerini Die Hauspostille'de (Dua Kitabı) toplar. Bu dönem yıkım yıllarını yaşayan Almanya'da ekspresyonist anlatımın, sanatın her alanında doruk noktasında olduğu bir dönemdir. Grotesk bir duygusallığa yer veren oyunlar tiyatro piyasasını allak bullak eder.

Prof. Dr. Esra Biryıldız'ın, "Sinemada Akımlar" adlı eserinde Almanya'yla ilgili tespitleri şöyledir:

"Almanya'da yüzyıllar süren feodal yapı, başarısız Alman Cumhuriyeti, ardından gelen Hitler, kısacası uzun süren totaliter yapı bireylerin bilinçlerini, benliklerini derinden kuşatmış ve onların yaşadıkları reel-yaşamı yanlış algılar duruma düşmelerine neden olmuştur. İnsanlararası doğrudan ilişkilerin bulunmadığı, gitgide şeyleşmiş bir toplumda her insanın sosyal bir atom durumuna geldiği bir yapıda hiç yakalayamadıkları özgürleşim ümitlerini de yitirmiştir. Kapitalizmin katı kuralları içinde yoğun otoritenin yaşandığı durumlarda insanlararası nasıl yaşamı algılayacak ve özgürleşecektir." ⁹⁵

⁹⁴ "Bertolt Brecht'in 102. Doğum Yılı Kutlandı"

http://www.nadir.org/nadir/initiativ/rev_linke/dck%FClt%FCrvesanat/dck%FClt%FCr2.htm (erişim tarihi: 25.12. 2005)

⁹⁵ Esra Biryıldız, "Sinemada Akımlar" 3. Baskı, İstanbul: Betaş Yayınları, 2002, s. 38.

“Dünya anlaşılmaz, karanlık ve ölümcül bir dünyadır. Realite aldatıcıdır ve bu aldatıcı görünümün altındaki gerçekliği ancak yıkım ortaya çıkarabilir. Hayatın asaleti ancak yıkıntılar arasından gün ışığına çıkabilir.” Bu ifadeler, ekspresyonist anlatımın kabul gördüğü ifadelerdir. Yıkıcılık sanatta kendisini formsuzluk, uyumsuzluk ve irrasyonel olarak gösterir. Klasik teknikler terkedilir. Grotesk bir oyunculuk tarzı, plastik kullanım -mask, makyaj vb.- ön plana çıkar ve olay örgüsü kesinlikle tutarlı, rasyonel bir bakış izlemez. Brecht'in ilk oyunu “Baal” (1918) işte bu dönemde yazılır. Şiirsel bir oyundur. Doğal içgüdülere ve anarşik bir cinselliğe övgü niteliği taşır. Baal, atık maddeleri, yeni bir türün yetişmesi için gerekli gübreyi içerdiği için, sürekli yok olmak zorunda olan bir “ön-insan” türün dramatik biyografisiydi. Bronnen, Baal'in yalnızca yazın tarihi açısından bir değeri olacağını hemen anladı; ancak bu yapıtı okuyunca, yazma yeteneği olan genç adamın pırıltısını ve büyüklüğünü de kavradı. Artık ona tamamen bağlanmıştı.⁹⁶

1922 yılında ikinci oyunu “Gece Çalan Davullar”ı yazar. Bu, klasik oyun tekniğine çok aykırı düşmeyen bir oyundur. Serim, düğüm ve çözüm bölümleri vardır. Bildik bir temayı içerir: ayrılık ve askerin dönüşü. Bir küçük burjuva ailesi kızlarını gelecek vaat eden bir delikanlıyla evlendirme hazırlığındadır. Derken kızın savaşta öldüğünü sandığı eski sevgilisi yara bere içerisinde yaşayan bir ölü gibi çıkagelir, damat adayı ile geçirilmesi beklenen keyifli dakikalar suya düşer. Oyun buraya kadar klasik bir oyun tekniğinin çok uzağında değildir. Ancak, bu öykü ondan bağımsız ikinci bir olay tarafından kuşatıldığında klasik çerçevenin dışına çıkılır. Geceyi tehdit eden bir başka olay da, kentteki politik bir ayaklanmadır. Bu ayaklanma kendisini, oyunun akışına eşlik eden davul sesleriyle ifade eder. Gece Çalan Davullar'ın asıl çarpıcılığı sahnelenmesindedir. Plastik bir kullanım hakimdir. Eski sevgili korkutucu bir makyaj içerisinde sergilenir. Salonun girişinde, sahne önündeki pankartlarda “Burası bir sahne ve siz de izleyicisiniz” yazısı vardır.

Bu oyundan sonra Brecht, faşizmin siyasal bir ikna aracı olarak duyusal kışkırtmaya yöneldiği dönemde, sanatın bunun tersini yapması gerektiğini söyleyerek; duru, zihni kışkırtan bir oyun tekniği arayışına koyulur. Spor Tiyatrosu kavramını geliştirir ve bir boks maçı metaforuna başvurur. İki boksör ve bir seyirci bir araya gelir.

⁹⁶ Arnolt Bronnen, **Brecht’li Günler**, çev: Ayşe Selen, İstanbul: Mitos Yayınları, 1994, s. 23.

Seyirci bütün kuralları, teknikleri, stilleri bilir. Bu metafor, Brecht'in yeni tiyatro modelidir. Bu modelin ilk ve tek oyunu bir laboratuvar çalışması olan “Kentlerin Fundalığında”dır (1923). Oyunda iki gangster arasındaki mücadele sergilenir. Bu mücadelenin gelişimi sergilenirken, mücadelenin nedeni üzerinde durulmaz. Brecht, sonraki yıllarında bu tarz bir oyuna pek yer vermeyecektir.

1924’de kendisinin olmayan bir oyun üzerinde çalışır. Arayışları onu Elizabethyen Tiyatro'nun temsilcilerinden Marlow'a yöneltir. Marlow'un tarihi oyunlarından “Edward II”yi uyarlar. Her sahnenin başlığı bir projektör ya da tabelayla seyircilere iletilir. Artık seyirci ne olduğunu değil, nasıl olduğunu merak edecektir ve pasif bir seyirciden aktif bir seyirci konumuna gelebilecektir.

Bu sırada tiyatroya olan ilgisi de devam eder. 1924’te Berlin’e gider. Burada Carl Zuckmayer, Max Reinhardt ve Helena Weigel gibi dönemin ünlü sanatçılarıyla tanışır ve birlikte çalışma olanağı bulur. Bir süre sonra yetenekli bir oyuncu olan Helena Weigel’le evlenir ve bu evlilik ömrünün sonuna kadar sürer. Brecht’in oyunların pek çoğunda Weigel başrolde oynamıştır. 1925’de Politik Tiyatro'nun kurucusu Erwin Piscator ile ilişkileri gelişir. Kadrosunda dramaturg olarak çalışır. Besteci Kurt Weill⁹⁷ ile tanıştıktan sonra Brecht tiyatro yaşamında yeni bir adım atmıştır. Sosyalizan bir kimliğe bürünür. Piscator’la birlikte Jaroslav Hasekin ünlü romanı Aslan Asker Şvayk’ı sahneye uyarladıktan sonra yazdığı “Adam Adamdır” (1926) adlı oyunu "epik tiyatro" anlayışının ilk denemesiydi. Bu öğretici bir tiyatro türü olup, olaylar geleneksel tiyatrodakinin aksine, dramatik bir biçimde canlandırılacak yerde, izleyiciye anlatılır. İzleyici sahnede olup biteni bir gözlemci gibi izler. Epik Tiyatro’da amaç düşündürmek, izleyicinin aklını kullanarak bir karara varmasını, harekete geçmesini sağlamaktır. Brecht dünyanın değişmesinden; insanların fırsat eşitliğine, düşünce özgürlüğüne sahip olduğu, adaletli bir düzenin kurulmasından yanaydı. Benimsemiş olduğu Marksist

⁹⁷ Kurt Weill (1900-1950): Keskin bir toplumsal eleştiri getiren devrimci bir müzik ve opera biçimi kurmayı amaçlayan Alman bestecisi. Önce dışavurumcu yolda gelişen verimi, Brecht’le tanıştıktan ve işbirliğine geçtikten sonra en başarılı ürünlerini verdi. 1927’de “Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Çöküşü” ile başlayan bu işbirliği, “Üç Kuruşluk Opera” ile doruğuna çıktı. Weill, diğer birçok Alman sanatçısı gibi, Nazilerin iktidara gelişi ile ülkesini terkettti, Amerika’da başarılı bir opera ve müzikal bestecisi olarak yaşadı. Müziği, İkinci Dünya Savaşı’nın bitimine dek Almanya’da yasaklandı. (Bertolt Brecht, **Sinema Yazıları ve Brecht, Sinema, Sanat İlişkileri Üstüne Yazılar**, çev: Bertan Onaran, Yurdanur Salman, İstanbul: Görsel Yayınları, 1977, s. 286.)

dünya görüşü doğrultusunda, böylesine bir dönüşümün gerçekleşeceğine inanıyordu. Tiyatronun bu amaca ulaşmak için etkili araçlardan biri olduğu kanısındaydı.

Brecht'in Piscator Tiyatrosu ile en ciddi deneyimi, sonrasında yol ayrılıklarının gerçekleştiği “Aslan Asker Şvayk” (1927) yapımıdır. Bu oyun sonrasında Brecht, "Tiyatro, edindiği teknik olanaklarla, ya bütün artistik amaçlardan kendisini arındıracak ve politikanın hizmetine girecektir, ya da kendisini yaşadığı çağın toplumsal sorunlarını derinlemesine tartışmaktan alıkoyacak ve bütünüyle artistik amaçlara yönelecektir," diye düşünmektedir. Yani tiyatro artık eğlendirici ve öğretici amaçlarının ikileminde. Brecht, nasıl bir oyun estetiği tiyatronun işlevini arttırır diye düşünür ve önerdiği ilk biçim: Montaj Tekniği'dir. Bu teknik, öğretici öğeler ile eğlendirici öğelerin çatışması türü bir yapı içerir. Bu teknikle yazılmış iki oyun “Üç Kuruşluk Opera” (1928) ve “Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü Operası”dır (1930). Brecht bu iki oyunu Yabancılaştırma Tekniği ile yazılmış ve sergilenmiş ilk oyunları olarak tanıtır ve artık Epik Tiyatro kavramını geliştirir.

Brecht'in biçimciliği açıklamaya çalışırken sık sık faşizme göndermede bulunması, biçimciliğin Brecht'in tasavvurunda ne kadar olumsuz bir anlama sahip olduğunu anlamamız açısından bize önemli bir ipucu sağlar. Brecht'e göre biçimcilik, öz yerine biçime önem verme hali değildir; çünkü bu kavrayış, biçim ve öz ikiliğine dayanan “ilkel” ve “metafizik” bir ayrımı ifade eder.⁹⁸ Halbuki, Arslan'ın deyişiyle, “öz ve biçim arasında tarihsel olarak kurulmuş karmaşık ve dinamik bir ilişki vardır.”⁹⁹ Dolayısıyla Brecht'in anlam haritasında biçimcilik, öz yerine biçime önem vermek olarak değil, biçimin öze dışsal kalması olarak ortaya çıkar. Brecht'e göre, “Bir sanatın biçimi, içeriğinin (özünün) düzenlenmesinden başka bir şey değildir. Biçim bir dış öğe, sanatçının içeriğe kazandırdığı bir şey değildir; tersine öylesine içeriğe aittir ki, sanatçının kendisi bile ona bir içerik gözüyle bakar.”¹⁰⁰ Sonuç olarak biçim, özden

⁹⁸ Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, çev: Ahmet Cemal – Kayahan Güven, İstanbul: Altın Yayınları, 180, s. 72.

⁹⁹ Emre Arslan, “Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı: Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı”, *Praksis 1*, s. 69.

¹⁰⁰ Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, ss. 224-233.

bağımsız olarak, kendinden menkul bir anlayışla şekillendiriliyorsa “biçimci” bir yorum ortaya çıkar. Bu anlamda öze dışsal kalan biçim, biçimciliğe yol açar.¹⁰¹

Brecht, “Mahagonny” sözcüğünü bulur. Bu sözcük, ellerinde yanlış boyanmış, delikli kırmızı bayrak taşıyan kahverengi gömlekli küçük burjuva kitlelerini gördüğü zaman aklına gelmişti. Kavram bu sözcükten çıkarak gelişti, sözcükle birlikte değişti; ancak o yaz bu kavram, yalnızca dar kafalıların ütopyası anlamına geliyor ve bu ütopya Avrupa’nın o güne kadar gördüğü en tehlikeli cadı kazanında anarşi ve alkolü kaynatıyordu.¹⁰² Bu iki oyunundan sonra Brecht’in arayışları farklılaşacaktır. Buraya kadar olan, ilkel bir Epik Tiyatro’nun gelişimidir. Şimdilik Brecht’in hanesinde sadece özdeşleşme yerine, yabancılaştırma tekniği sloganı vardır. Bu teknik oyun yazımındaki bütün değişikliklerin anahtarıdır. Sahnelemede ise, ışıkların, dekor değişikliklerinin gizlenmemesi, sahne başlıklarının kullanılması, müziğin yadırgatıcı etkisi gibi buluşlar yabancılaştırmaya hizmet eder. Diğer dönemlerinde yabancılaştırma farklı tanımlanmaya başlanır. Oyun yazımında opera formundan, montaj tekniğinden görece uzaklaşılır. Sahneleme buluşları kadar oyuncunun tutumu üzerinde de durulur.

Özdemir Nutku ise evrelere ayırdığı Brecht’in yaşamındaki ilk evrenin özelliklerini şöyle dile getirir:

“İlk evresinde duygusallık onun tüm yapıtlarına egemendir. Onun temel yaşantılarından biri: insanlığın çaresizliği, çevresindeki dünyaya ilgisiz kalması... Brecht’in kendini belli bir disipline almadan önce de olağanüstü bir düşünce yöntemi vardır. Ama bu düşünce yöntemi, olgunluk evresinde kesin çizgilerle ve sağlam bir diyalektik doğurganlık içinde karşımıza çıkar... Onun bu ilk evresinde, onun karakterlerini iki bölümde ele alabiliriz: aktif karakterler, yani vahşeti yaratanlar, sömürenler, kurban edenler, vb; pasif karakterler, başka deyişle vahşetten korunamayanlar, sürüklenenler, kurban edilenler, sömürülenler, vb. Ancak bunlar aktif de olsalar içgüdülerinin ürünüdürler. Brecht’in hemen her

¹⁰¹ Sezai Koştu, “Brecht’le yabancılaşmadan Brecht’te ‘yabancılaştırma’yı anlamak -2”, Sahne Dergisi, 2004, sayı: 6, s. 46.

¹⁰² Selen, a.g.e. s. 100.

oyununda bir mahkeme sahnesi vardır; yazar, insanların hemcinsleri için adaletli olabilecekleri düşüncesini kabul etmez.”¹⁰³

3.1.2. Didaktik Oyunlar ve İlk Sürgün Yılları (1930)

Nazilerin yönetime gelmesiyle birlikte Brecht'in Almanya'da çalışma olanağı ortadan kalkar. 1933'te Almanya'yı terk etti. Önce İsviçre'ye, oradan Danimarka'ya gitti. 1939'a kadar kaldığı Danimarka'da Tak-tik, Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti, Galileo'nun Yaşamı, Cesaret Ana ve Çocukları gibi her biri başyapıt olan oyunlar yazdı. “Sezuan’ın İyi İnsanı”nı da burada yazmaya başladı.

1930'larda Brecht şaşırtıcı bir girişimde bulunur. Faşizan eğilimlerin güçlendiği, insanların hayatına doğrudan etkide bulunduğu bir dönemde sanatsal olma kaygısından çok politik olma kaygısının savunulması gerektiğini iddia eder. “Estetik arayışları, politik bir tiyatronun önünü tıkamaktadır,” öyleyse, “estetik, tiyatrodan kapı dışarı edilecektir.” Liselerde, fabrikalarda, sendikalarda insanların oynayıp sergileyebilecekleri didaktik oyunlar yazar. Bunlar iyilik, vatanseverlik, dindarlık temaları içeren kısa oyunlardır. (Baden Baden, Evet Diyen Adam, Önlemler, Kuralla Kuraldışı gibi) Birey kavramı yerine, toplumsal bir mücadelenin ürünü olan yığın-insan kavramını eksen alır. Oyuncular sürekli rol değiştirerek oynar; oyuncular olayın tanığı, seyirciler ise yargıya varacak insanlardır. Brecht sonradan, bu oyunları politika ile tiyatronun arasındaki ilişkinin nasıl olabileceğine ilişkin birtakım egzersizler olarak değerlendirir.

Brecht'in didaktisizmi ilk kez estetik bir form içinde kurgulamaya çalıştığı oyun, “Mezbahaların Johannası”dır (1932). O döneme kadar yazdığı en uzun oyundur. Dramatik bir nitelik taşır. 1929 Chicago'sunda, yoksul kesimlerle yönetici kesimin mücadelesi konu edilir. Oyunda, Johanna adlı, iyiliksever, dindar bir kadın tasvir edilir. Yoksul kesimlerden yanadır, ne var ki, hiçbir zaman onları yoksullaştıran insanların karşısında yer almaz. Çünkü dindarlığın, tanrı sevgisinin ve ahiret inancının insanları dürüstlüğe teşvik edebileceğine inanır. Yoksulların şiddet içeren eylemlerine karşı,

¹⁰³ Nutku, ss. 13-14 ve ss. 19-20.

Hıristiyanlık inancını, yumuşaklığı ve insan sevgisini önerir. Son nefesini verirken, bu tavrıyla aslında yöneticilerin yoksullar üzerindeki hakimiyetini sürdürmesine katkıda bulunduğunu farkeder. Vicdan azabı içinde ölürken şiddeti savunur. Dini bir iyiliğe, dürüstlüğe ve inanişe karşı takınılan bu siyasal tavır, Brecht'in diğer oyunlarında da sıkça yer alır, ama hiçbir oyunda bu oyundaki gibi başlıbaşına konu edilmez. 1932'de Brecht benzer bir oyun girişiminde daha bulunur; “Ana”. Bir Gorki uyarlamasıdır. Bir devrimci annesinin sınıf bilinci kazanmasını konu edinir. Annenin içindeki ‘Johanna’ oyun boyunca dönüşür ve bir devrimci haline gelir. Oyunun gösterimi yasaklanır. Çünkü Naziler iktidara gelir ve böylece Brecht'in ilk sürgün yılları başlar. Amerika'ya gidene kadar iki önemli denemede daha bulunur. Birincisi; anti-faşist oyunlar, ikincisi; Aristotelesçi bir oyun: “Carrar Ananın Tüfekleri”(1937).

Ancak 1936'da Danimarka'da sahnelenebilen “Yuvarlak Kafalar, Sivri Kafalar” Brecht'in ilk anti-faşist oyunudur. Oyun, Shakespeare'in Kısasa Kısas oyunundan uyarlanma, faşizmin uygulamalarının hicvedildiği bir güldürüdür. Hitler benzeri ırkçı bir düğ insanları yuvarlak ve sivri kafalar olarak ikiye ayırır. Bu oyun ile birlikte, popüler bir anlatım tekniği olarak mizaha başvurulması tekrar gündeme gelir. 1938'de yazılan “3. Reich'in Korku ve Sefaleti” ise propagandist bir yön içerir; mizahın yerini politik saldırı alır. 1941'de tamamlayacağı, ama faşizm karşıtı oyunları arasında değerlendirilebilecek olan “Arturo UI'nin Engellenebilir Yükselişi” ise bu oyunların en niteliklisidir. Dramatik bir kurgu oluşturulur ve faşizan eğilimin yükselişi kaçınılmaz bir durum olarak değil, tarihsel olarak engellenebilir bir gelişim olarak gösterilir.

Yukarda da belirtildiği gibi, 1973'te yazılan “Carrar Ana'nın Tüfekleri”, Aristotelesçi bir yapı içerir. Brecht, bu oyunda Aristotelesçi Tiyatro'nun olanakları üzerinde politik bir denemede bulunur. Aristotelesçi bir oyunun gerekli toplumsal koşullar içerisinde provoke edici bir niteliğe bürünebileceğini düşünür. Carrar Ana'nın Tüfekleri üzerindeki çalışmalarından sonra Brecht'in büyük oyunlarına girişecek olması, bu oyunun ilginç bir deney olduğunu gösterir.

Özdemir Nutku ise bu evreyi şu şekilde belirtir:

“Bir süre sonra yazarı disiplin sorunu ilgilendirmeye başladı; duygusal yanının, bilimsel ilkelere göre, bilinçli bir denetime alınıp alınamayacağı üzerinde durdu. İlk evredeki olumsuz ve karamsar tutumuyla ortaya çıkan nihilizmini boğabilmek için, onun bir disipline ve olumlu sonuçlara götürecek bir inanca gereksinmesi vardır. Bunun için de, politik bağlanmayı seçti. Bu politik görünüşü de Marx’ın öğretilerinde buldu. Maddeci dünya görüşü ona kendini denetleme, disiplin ve akılcı yöntemi öğretecekti. Ayrıca, bu bağlanma, her türlü aşırı duygululuğu yadsıyor ve bilimsel bir yol seçiyordu. Maddeci dünya görüşündeki kesin disiplin ve özgeçillik onun anarşist yanından bir kurtuluş demekti; üstelik nihilist Brecht’in ayakta durabilmek için bir inanca gereksinmesi vardı. Bunun da bilimsel diyalektiğin düşünce yönteminde buldu.”¹⁰⁴

“Brecht ile uzun bir süre birlikte çalışmış olan Lion Feuchtwanger, roman biçiminde yazdığı Brecht’in biyografisinde, “O, kendi kişiliğinden gerçekten acı çekerd ve hep kendinden kaçmak isterdi,” dedikten sonra da, “toplumsal sezgi yönünden de yoksundu,” (Feuchtwanger, Success, London 1930, 500.) diye ekler. Böyle kendi içinde parçalanmış ve hiçbir şeye inanmayan biri için maddeci dünya görüşü iyileştirici bir yoldu. Çünkü Brecht gibi, toplum-dışı kişileri toplumla ilgilendiren ve gerçek toplum umudu veren bir düşünce düzeyiydi bu. Sonra kişinin kendinden fedakârlık etmesini gerektiren ve aynı zamanda (ilk Hıristiyanlık döneminden bu yana) da ilk kez en çok bencil olmayan, özgeçilliği savunan bir disiplini getiriyordu bu görüş. Robert Brustein, “Brecht’in Marksçı öğretiyi kabulünde hemen hemen dinsel bir bağlanış var,” (Brustein, The Theatre of Revolt, Boston/Toronto, 1964, 250.) Gerçekten de yazar, Marksçılığı kabul ettiği ilk dönemde dar ve katı bir görüş içindeydi. Yıllar geçtikçe, bu disiplini özümstedikçe geniş ve yaratıcı yanını da yapıtlarına getirdi. Böylece, maddeci dünya görüşünün düşünce sistemi içinde, Brecht, artık deliliği değil, “deliliğe son vermeyi”, karmaşayı değil, “karmaşaya son verecek yeni bir düzenin savunucusu” olmayı benimsedi. (Brecht, “Ana” oyununda “Deliliği değil, deliliğe son vermeyi,” “karmaşayı değil, karmaşayı yok etmeyi” belirtir.)

¹⁰⁴ Nutku, a.g.e. s. 21.

Artık içgüdüsel ve duygusal çıkışlar yerine, bilinçli denetim onun varmak istediği noktadır.”¹⁰⁵

“Yazarın ikinci evresinde yazdığı oyunlarda, kişiler ilk evrenin kahramanlarının tam karşısındaymış, yani tamamen aktiflermiş gibi görünürler. Oysa dikkat edilince, ilk evrenin yumuşak ve ikinci evrenin sert karakterleri arasında pek de ayrıcalık yoktur. Çünkü bu sert karakterler de, karşıtıymış gibi görünen yumuşak karakterler gibi pasiftirler. Aralarındaki tek ayrıcalık; ilk evrenin yumuşak karakterleri suçlularıyla sürüklenirken, bu evrenin sert karakterleri başkaları tarafından öldürülürler... Brecht, Marx’ın üçüncü yanından çok, eleştirel yanından etkilenmiştir... Ancak bu evrenin bütün oyunlarında varılan sonuç şudur: insan iyi, ama sistem kötüdür; sistemin düzeltilmesi gerekir. Marksçılığın eleştirel yanını vurgulayan Brecht, bir tiyatro ozanı olarak da, kalıcı bir başarı sağlamıştır; çünkü o bilimsel diyalektik yoluyla senteze yönelmiştir. Bilimsel düşüncenin temelinde de, dondurulmuş, kalıplaşmış, ilerlemeyen, değişmeyen sloganlar değil, kuşkuyla geliştirilen ve daha ileriye götürülen düşünce birimleri ve bu birimlerin bireşimi vardır. Ona göre, toplumsal düzeni yenilemek, değiştirmek ve geliştirmek için kuşku asal tavidir. Ancak böyle toplum öğrenebilir ve denetlenebilir. Galile’nin, Antigone’nin ve daha birçok Brecht karakterinin özelliklerinden biri de budur.”¹⁰⁶

Brecht, dünyaya bakışındaki nihilizmi, bu diyalektik yönteminin yardımı ile atmış ve olumsuz karamsarlığından da bu evrede kurtulmuştur. Martin Esslin, Bertolt Brecht kitabında şunları söyler “O, bu dünyanın değişmesi gerektiğini seyirciye anlatmak istedi. Bu çabası onu aşırı karamsarlıktan kurtardı; toplumcu olduğu kadar, kişisel yaratışlara da götürdü.”¹⁰⁷ Bu bağlamda iç içe giden iki yöneliş olduğu izlenir. O, bir yandan kapitalizme, iş hayatının suçlarına, ticari toplumun adaletsizliğine ve zorbalığa karşı çıkarken, bir yandan da bu bozuk düzen içindeki insanın kişisel tragedyasına derinlemesine uzanır. Bu genişlemesine ve derinlemesine olan ikili yöneliş de onun oyunları açısından önemli bir özelliktir. İlk başlardaki, yani ilk evresindeki başkaldırmasında işçilere adeta bohem bir anlayışla yönelen yazar, bu evreden itibaren emekçi sınıfının tümüne ilgi duymuş, onların sorunlarıyla yakından ilgilenmiştir. Bunun

¹⁰⁵ Nutku, a.g.e. ss. 21-22.

¹⁰⁶ Nutku, a.g.e. s. 24.

¹⁰⁷ Martin Esslin, **Bertolt Brecht**, New York & London: Columbia University Press, 1969, s.13.

için de kişileri üreticiler, emekçilerdir, konuları da üretim ilişkilerini ve kişisel ilişkileri kapsar.”¹⁰⁸

3.1.3. Büyük Oyunlar, Amerika Sürgünü, Dönüş ve Berliner Ensemble’nin Kuruluşu (1938-1956)

Brecht'in Avrupa'daki son yılları, epik bir tiyatronun olanaklarını arttırmaya yönelik çabalarla geçer. Epik bir tiyatronun sahnelemede geliştirilecek teknik yöntemlerin zenginleştirilmesi sorunu olduğu düşüncesinin dışına çıkar ve politik konjonktür ile doğrudan ilişkisi olmayan ama arayışlarının yolunu açan büyük oyunlarını yazmaya başlar. İlki, “Galile’nin Yaşamı”dır (1938). Oyunda, Galile bilimsel çalışmalarını devam ettirebilmek için taktik bir davranışta bulunan bir kahramandır. Brecht, Galile'nin kahramanlığını epik bir tutum olarak niteler. Çünkü duygusal bir karşı çıkışın yerini akıllı bir başkaldırı almıştır. Galile çağdaşları tarafından korkak olarak nitelenir, ama yaşamayı seçmesi bile başlı başına devrimci bir tutumdur. "yaşayarak aslında ortaçağın kuyusunu kazar."

Epik Tiyatro artık sadece anlatan ya da sergileyen tiyatro değildir. Epik Tiyatro'nun sorumluluğu epik insanın oluşumuna katkıdır. Öyle bir oyun sergilemeli ki, "tiyatro yine tiyatro" olsun insanlar eğlenmeye gelsin ama bu eğlence başlı başına bir öğrenme olsun. Mizaha başvurulduğunda, yabancılaştırma başlı başına bir eğlencedir. Çağın insanı da en çok bu eğlenceden yoksundur, tiyatrodaki estetik sorunu artık alternatif bir eğlence tarzının keşfedilmesidir. Böylece, yabancılaştırma yeniden tanımlanır: “İnsanlara toplumsal ilişkilerin değişebilirliğini ima eden bir yaklaşımdır, oyunun yapısına nüfuz etmediğinde bütün çabalar boşunadır.”

Oyunun yapısına nasıl nüfuz eder? Konu ettiği öyküyü kendi şizofrenisi içinde kurgulayarak. Brecht, bunu kendi oyunlarında iki yoldan gerçekleştirir. Birincisi, merkeze alınan bir karakteri bölünmüşlük içinde sergileyerek: “Puntilla ve Matti” (1941), “Sezuan’ın İyi İnsanı” (1941). Sarhoşken pırlanta gibi bir insan olan Puntilla, ayıkken zalim bir toprak ağasıdır. “Hangi durum onun için zararlı bir tutumdur?” ya da

¹⁰⁸ Nutku, a.g.e. s. 25.

“Hangi yönü onun için hayırlıdır?” Yanıtı belirsiz bırakılır. Sarhoşken, iyilikseverdir. Yoksullara, acizlere yardım eder. Ne var ki, ayıkken de, dünyanın en kötü insanıdır. Çevresindekilere zarar verir, uşağını, işçilerini zalimane çalıştırır. Brecht, öyle bir dünyayı ima eder ki, insani değerlerden yoksunluk bir girişimciliktir, ama insani değerlere bireysel bir dönüş, bir tür “Johanna olma arzusu” bu girişimcilik karşısında alternatif değildir. Çünkü iyilikte bulunulacak insanlar bu dünyaya muhalif değildir ve iyilikten yararlanma eğilimleri bir tür yağmalamadır. Aynı tema daha belirgin bir şekilde, Sezuan’ın İyi İnsanı’nda Shen Te’de de işlenir. İyi insan ile kötü ama “tüccar” insan Shen Te’de bir bölünmüşlük içerir. Hiçbir zaman iç içe geçemeyen bu bölünmüşlük, Brecht’in yaşadığı çağı “soyutlama yoluyla” bir eleştirisidir. Şizofreni, karşısına yine bir şizofreni çıkarılarak eleştirilir. Seyirci, olay hakkında nesnel yargıya varabilecek yaşadığı hayatın şizofrenisinden arındırılmış bir insan değil, kendi şizofrenisine tanık olan bir Puntilla ya da Shen Te’dir. Artık, yabancılaştırma olumsuzun olumsuzlanması olamaz, çünkü bir yanılsamayı da gereksinir. Bu yanılsama karakterin hangi yönüdür; Johanna’lığı mı, tüccarlığı mı? Yoksa ikisi birden mi? Yanıtı oyun boyunca değişir.

Brecht’in yararlandığı ikinci yol, olayın kendisinin bir tür şizofreni içerdiği oyunlar kurgulamaktır: “Cesaret Ana ve Çocukları” (1939), “Simone Machard’ın Düşleri” (1942), “Kafkas Tebeşir Dairesi” (1944). “Cesaret Ana ve Çocukları” ise, bu dönemin en ustalıkli oyunlarından. Brecht, bu oyununda otuz yıl savaşlarında seyyar tüccarlık yapan ve askerler tarafından cesaret ana lakabı takılan biri kız, üç çocuk sahibi bir kadının heyecan dolu maceralarından yararlanır. Anne’yi çocuklarını ve öykünün arka planındaki otuz yıl savaşlarını alır, kendi öyküsüne uyarlayarak, farklı bir tarihsel koşulda kendi döneminin bir modelini oluşturur. Küçük bir insanın savaştan kar etme arzusu hikaye edilir. Cesaret Ana çocuklarını kaptırmadan savaştan payına düşeni ister. Ama çocuklarını teker teker yitirir. “Felaketler hiçbir zaman öğretici olmamıştır ve küçük insanlar asla büyüklerin çorbasından içememiştir.” Bir savaştan çıkıp, koştura koştura diğerine giden cesaret anaların bir eleştirisidir bu oyun. Cesaret Ana yanılsama içinde davrandıkça, onun yanılsamasına tanık olan seyircinin farklı bir davranışı tasarlayabilmesi beklenir. Kaçınılmaz olarak, empatiden de yararlanır. Çünkü seyirci, oturduğu koltukta dahi, aynı yanılsamayı paylaşmaktadır. Ancak, tanık olmanın verdiği konumsal farklılık sayesinde empatisi yer yer bir kızgınlığa, cesaret ana ile beraber

davranmaya değil, ama onu yola getirmeye tahrik eden bir ortaklığa dönüşebilir. Tanık olmanın verdiği konumsal farklılık yine bir duygu ortaklığından yola çıkar, ancak etkileri farklılaşır, tiyatro yine bir tiyatrodur ama etkileri farklılaşır.

Artık Brecht, “özdeşleme yerine yabancılaştırma” sloganıyla açıklanamaz. Özdeşleşme yerini oyundaki karakterlerin ve onları seyredenlerin “ideolojik ortaklığı”na bırakır. Yabancılaştırma ise, bu ortaklık içerisinde hareket eder ve ortaklardan birinin diğeri ile yüzleşmesine olanak vererek, bu karşısına şizofrenik bir suret çıkarmakla gerçekleşir, çözücü bir etki oluşturmaya çalışır.

“Kafkas Tebeşir Dairesi”ne gelince Brecht oyunu Broadway canlılığı ile sergilenen ama Broadway karşıtı bir dramaturji anlayışı içeren bir oyun olarak niteler. Revülerden, müzikallerden, stilizasyonlardan yararlanılabileceğini, zaten oyunun da bu havada yazıldığını, ancak asla bir Broadway prodüksiyonuna dönüşmemesi gerektiğini savunur. “Kafkas Tebeşir Dairesi”, Brecht’in en uzun oyunudur ve asıl öyküden bağımsız birçok öyküyü içerir. Oyun, Cesaret Ana’dan ve diğer oyunlarından çok farklı bir yapı içerir. Yine farklı bir tarihsel dönemde model oluşturma çabası vardır. Ancak, bu model evrensel bir nitelik taşır; iyilik, dürüstlük, özveri, mülkiyet gibi “insanlık değerlerinin”, çok farklı karşılıklar bulabildiği bir “masal”dan hareket ederek birliksiz, bütünlüksüz, episodik bir dünya sergilenir. Çelişkileriyle yaşayabilen ama bir katlanma ya da ızdırap durumu yerine mücadeleyi kişilik edinen bir insan tipi ima edilir. Grusha, çocuğun hayatını kurtarma derdine düştükçe kendisinininkini riske atar; üretkenliği onu kendi yıkımına sürükler. Adalet onda hem bir suçluyu, hem bir kurtarıcıyı görür. Fukaralığı çocuk için bir tehlikedir ve çocuk bu fukaralığı kışkırtır. Çocuk için zorunlu bir evlilik yapar ama bu evlilik sevgilisi için bir ihanet olabilir. Azdak, öyküyü dinleyenleri hayal kırıklığına sürüklemeyen bir karar verebilir. Yine de, kararı başkaları için bir hayal kırıklığıdır (yasal adalet, asıl anne). Azdak çocuğu yetiştiren anneyi gerçek anne ilan eder ama erdeminden değil. Çocuğun çıkarlarıyla, Grusha’nın çıkarları artık bir olduğu için... Mutlu son yoktur. “Oyun, ön-oyunda ortaya atılan bir erdemin, tarihsel ve imgesel bir düzenleme (setting) içerisinde olabilirliğini (practicability) hatta evrimini sergiler. Hiçbir şey kanıtlama derdinde değildir. Seyirciler öyküde geçen herhangi bir insan olabilirler. Bütünlüklü dünyaları, değerlerinin çelişik karşılıklar bulduğu episodik bir dünyada çözülmeye terkedilir. Artık, ne, “epik tiyatro” tanımından

bahsedilebilir, ne de, “bilim çağı tiyatrosu” tanımından: tiyatro, diyalektik olmak zorundadır.

1939'da Danimarka'nın da Nazi tehdidi altına girmesi üzerine önce Finlandiya'ya, oradan da 1941'de ABD'ye gitti. Brecht'in oyunlarından bazıları bu dönemde İngilizce'ye çevrildi ve ABD de sahnelendi. Ne var ki, bu ülkede izleyici Brecht'in oyunlarından tedirgin oldu ve ilgi göstermedi. 1947'de ABD'de esen Soğuk Savaş rüzgârı, Brecht'in Amerika'ya Karşı Etkinlikleri Soruşturma Komisyonu'nca sorguya çekilmesine yol açtı. Dünya görüşüne ilişkin suçlamalara karşı çıktı. ABD'de barınmayacağını anlamıştı. Brecht, 1949'da Doğu Berlin'e yerleşir ve eşi Helena Weigel birlikte, sosyalist yönetimin finanse ettiği kendi tiyatrosunu açar: Berliner Ensemble. Açılış, Puntilla ve Matti ile gerçekleşir. Berliner Ensemble, sırasıyla Ana, Shakespeare'den Corilanus (1951), Kafkas Tebeşir Dairesi, Cesaret Ana oyunlarını sergiler ve turnelere çıkar. 14 Ağustos 1956'da, hem iki yeni oyun projesi hem de İngiltere turnesi için “Cesaret Ana” reproduksiyonu üzerinde çalışırken, Brecht bir kalp krizi geçirir ve ölür. Ancak geriye koca bir miras bırakır; siyasal bir tiyatro.

Özdemir Nutku, Brecht'in 3. evresi için de şunları söylüyor:¹⁰⁹

“Bilinç-altı güduları ile kendi kendini akılcı denetim arasındaki sürtüşme ve çatışma Brecht'in asıl temalarından biridir. Onun bu tutumu, bazan insanın içgüdüsel yanına karşı yoğun bir biçimde belirir, bazan da Schweik'in arkadaşı Baloun'da olduğu gibi, yumuşak bir ruh durumu içinde ortaya çıkar. Nasıl olursa olsun insanın bu iki yanı onun oyunlarında sürekli bir çatışma durumundadır. Söz gelimi “Kuralla Kural Dışı”nda (1930), hamal, onu döven, ezen ve sonra da susayan tüccara matrasını çıkarıp su vermek ister. Nefret edildiğinin bilincinde olan tüccar hamalın matrasını taş gibi görür ve hamalın ona büyük bir taşla saldırdığını sanarak tabancasıyla onu öldürür. Yargıç, mahkemede nefret ettiği birine su vermenin akıl dışı oluşunu kabul ederek tüccarı beraat ettirir. Öyleyse, hamalın yaptığı hareket ne kadar insancıl olursa olsun, duygularıyla hareket ettiği için ölümü haketmiştir.

¹⁰⁹ Nutku, a.g.e. ss. 26, 28, 29, 32, 33.

Brecht, içgüdüsel ve duygusal kaynaklarını önlemede büyük bir güç sarfetmiştir. Bu tür davranış, yani kendi kendini denetleme, içte bir çatışma yarattığı için, yazar duru ve soğukkanlı dış görünüşü altında, içte hep şiddet gösterme dürtüsüne boyun eğmiştir. Yeni bir düzenin gelmesi için eylem ve zora başvurmak gerektiğini düşünen Brecht, oyunlarında da bu tutumunu sürdürür.

Yazara göre, “şiddet” ve “zor kullanma” hem yanlış, hem de doğrudur. “Üç Kuruşluk Opera’da gangsterlerin, Mahagonny’de altın arayıcılarının, Chicago’daki et toptancılarının kralı Pierpont Mauler’in şiddet kullanmaları yanlış ve kötü; ama yeni bir düzenin savunucularının amaçlarına ulaşmak için kullandıkları şiddet doğru ve iyidir. (Brecht’i izleyen, aynı dünya görüşüne sahip genç kuşak sanatçıları ise şiddet kullanmaya karşıdır. Deneylerine dayanarak uzun bir geleneği olan burjuvazinin şiddete karşı, daha büyük etkili bir şiddetle karşı koyduklarını ve şiddet silahlarını emekçilerden daha iyi bildiklerini savunurlar. Egemen güçlere karşı, onların bilmediği silahlarla savaşmanın doğruluğuna inanırlar. Bu silah da sanatsal eylemdir.) Ona göre, bugüne dek sömürmek ve kötülük etmek için kullanılan şiddet ve baskı, niçin iyi bir amaç için kullanılmasın?

İkinci evrede duygusallığın yanlışlığından söz eden yazar, bu son evresinde oyunlarındaki diyalektiğinin anahtarını verir. Duygusallık çoğu kez yıkıma götürdüğü halde, temelde insanın iyi yanını yansıtar. Öbür yanda, akılcı tutum, bir insanı kötü yapabildiği halde, bozuk düzende, toplum içinde ayakta kalabilmesinin bir koşuludur. Yazar, doğru bir düzenin gelmesiyle bu akıl-duygu çatışmasının yok edileceğine ve her ikisinin de dengeli bir yolda birbirini destekleyeceğine inanır.

Azda duygularının tutsağı olduğu için yanlış yapar, ama sağduyusunu kullandığından ve insanları tanıdığından doğru karar verir. Brecht, bu karakterde sanki kendi portresini çizmiştir: karmaşık ve paradokslarla dolu bir karakter; sıkılgan ve saldırgan, zeki ve saf, esprili ve ciddi, alçakgönüllü ve kendini beğenmiş, içten ve uzak... Ve bir deha. Azdak akıl (sağduyu) ve duygu çatışmasının savaş alanı gibidir. Sonunda sağduyu kazanır. Kahraman-suçlu, Brecht karakterlerinin bir özelliğidir, belki de en önemlisi...

Mahagonny’de kapitalist sistemi bir randevuevi düzeni olarak gösterir. Sevgi bile ticaretin kurallarına bağlıdır... Tiyatroda sürekli olarak duygudan değil, ama duygusallıktan kaçmasının... Tiyatro sahnesi olarak bir boks ringini, bir konferans salonunu yeğ tutuyordu...

Cinsel haz bizde evlilik görevine, sanat sevgisi hemen bir eğitim hizmetine dönüşür. Öğrenmekten anladığımız, araştırma zevki ya da bir şeyler arayıp bulma tutkusu değildir.”

Douglas Kellner, “Brecht’in Marksist Estetiği” başlıklı makalesinde şunları ekler:

“İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Brecht’in ABD’deki sürgün yaşamı sona erdi ve Doğu Berlin’de bir tiyatro grubunu Berliner Ensemble’ı kurmak üzere davet edildi, nihayetinde kendisine bir tiyatro verildi ve Demokratik Almanya’da baş dramatist olarak görev yaptı. Brecht her zaman bir tür Ortodoks komünist olarak kalmasına rağmen, Karl Korsch’un kendine özgü Marksizm anlayışından derinden etkilenmiş ve yayınlanmayan yazılarında Stalin’e sert eleştiriler yöneltmiştir. 1953’te Doğu Berlin’deki Stalinist rejime karşı işçi ayaklanmasında Brecht işçilerin tutumunu savunduğu söylenebilecek üstü kapalı açıklamalarda bulunmuş ama Berliner Ensemble’daki pozisyonunu korumayı başarmıştır.

Ancak Marksizmin etkisinin en açık biçimde ve önemli olduğu esas eserinde, eleştirel tabiatına rağmen, Marksizm’den etkilenen estetik teori ve pratiğin önemli bir örneğidir. Aslında, Brecht’in Sovyetler Birliği’nde sosyalizmin inşasına olan inancının yerine Korsch’un Stalinizm eleştirisi geçmiştir ve Sovyet bloğunda sosyalizmin deformasyonu somut bir hal almıştır. Artık Brecht’in kendi estetik teorisi ve üretiminin kilit motivlerini sağlayan Marksçı teorinin Korsch yorumu çok değerliydi ve birçok ülkede komünizmin yıkılmasına rağmen, Marksçı görüşler bugün halen yararlı olmaya devam ediyor.

Son yıllarda Sovyet sosyalist bloğunun bütününün yıkılması göz önünde tutulduğunda, Marksçı teorinin Marksçı politikadan daha değerli olduğunu kanıtlaması ironiktir. Yine de Bertolt Brecht Marksizmi eserleri anlamak ve sanatı devrimciileştirmek için üretici bir fikir kaynağı olarak değerlendirmiştir.

Bu nedenle Marksizmin teori ve kültürel pratik alanlarında gerçek politikada olduğundan daha verimli sonuçlar vermiş olması, ironiktir.”¹¹⁰

3.2. Brecht Estetiği: Brecht’in Epik / Diyalektik Tiyatro Anlayışı

Brecht, estetik kuramını 1920’lerden başlayarak, 1956’daki erken ölümüne kadar kesintisiz sürdürdüğü pratik çalışmalar içinde oluşturmuştur. Brecht’in estetik kuramı bugün “epik tiyatro” ya da “diyalektik tiyatro” deyişleriyle anılmaktadır. Kuşkusuz, “diyalektik tiyatro” kavramı, Brecht’in estetik kuramını anlatma bakımından, “epik tiyatro” kavramından daha yetkin ve verimlidir. Temelinde diyalektik tarihi materyalizmin yasalarının yer aldığı düşünülürse, “diyalektik tiyatro” olarak adlandırılması en uygun olacaktır. Ancak, “epik tiyatro” kavramını tümüyle terk etmek mümkün değildir. Çünkü onun önerdiği tiyatronun biçimi, ancak epik tür içinde vücut bulabilmektedir. Denebilir ki, Brecht’in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır.¹¹¹

Brecht’in estetik sunumu “tarihten yola çıkan bir tasarımılayımın (imajinin) ürünüdür.” Tarihe farklı açıdan bakabilmek için, tarihin sürecinin farklı değerlendirilmesi gerekirdi, Brecht bunun da ancak trajedi / trajik olanın eleştirisiyle olanaklı olacağını gösterdi. Ona göre –ve W. Benjamin’e “tarih geçmişteki gibi büyük kararlarla, dramatik davranışlarla değil; önemsiz gibi görünen, tek tek kalmış gibi görünen kararlarla, davranışlarla değiştirilebilecektir günümüzde.”¹¹² Platon, tragedyayı sona erdirmişti, Brecht, Platon’un yapıtlarından yola çıkarak epik tiyatro düşüncesini oluşturduğunda, sadece sanatçıya siyasal bir rol kazandırmakla kalmaz, “sanatçıyı toplumdan dışlanmış biri olma durumundan kurtarır.” Doğu içeriğinin yaslandığı anlatım tekniğini bulan sanatın görevi, sanatçıyı olduğu kadar toplum hayatını da

¹¹⁰ Kellner, a.g.m. s. 4.

¹¹¹ Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, 3.basım, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 1963, s.47.

¹¹² Ünsal Oskay, Kahraman ve Tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin, Yazko Çeviri, Mart-Nisan 1984, sayı: 18, s. 96.

özgürleştirmeye yardımcı olması, hayatın olguları arasındaki görülemeyen siyasal bağlantıları ortaya çıkarmasıdır.¹¹³

Brecht, kendi tiyatro türünü 1920’li yıllarda “Epik Tiyatro” diye adlandırdı; bu tür tiyatro yapmanın çıkış noktası oyuncunun oyunuyla izleyiciyi de anlatıya dönüştüren öyküler anlatmasıydı. Daha anlatının, yani öykünün, tiyatronun yüreği olduğuydu. Bu noktada Brecht, Aristoteles ile uzlaşır. Daha sonraları 1950’li yıllarda, Almanya’nın doğusunda gerçekleşen toplumcu dönüşümlere yönelik şiirsel bir biçim bulmak amacıyla uğraş verdiğinde “Diyalektik Tiyatro”dan söz etti Brecht. Tiyatro çalışmalarının son yıllarında düşünsel izlenimlerle temel hazları (yani saflık) birleştirmeyi denedi, “Diyalektik Tiyatro” tanımlaması da düşündükleriyle tam bir örtüşme sağlamıyordu. Son olarak Brecht, -her halükarda büyük bir özenle- “Düşünsel Halk Tiyatrosu”ndan söz ediyordu.¹¹⁴ Brecht tiyatrosu, ister alışkanlıktan gelsin, ister gündelik yaşamdan, rutin ve ideolojiden olsun, durağan olan her şeyi devinime geçirme denemesidir. Devingenlik ilkesi, Brecht’in son olarak konuşmayı sevdiği konulardan biri de, “diyalektize etmek”ti aslında onun tiyatrodaki ve tiyatroya ilişkin tüm çabalarının temel odağı bu olmuştur. Oyuncunun rolüne yaklaşırken yaşadığı o meraklı bakış, izleyicinin sahneyi incelerken meraklı bakışı, gösterilen her şeyi bir olay gibi gösterebilir, yani devinime geçirebilir. Hatta durağanlığı bile...¹¹⁵

Bu gelişme, bir açıdan, Roland Barthes’ın ifade ettiği gibi, “Temel olarak Brecht’in büyüklüğü, eşsizliği, Marksizm’i geliştirmesidir.” düşüncesine varılmasına yol açacaktır. Belki bu nedenle Marksçı (diyalektik materyalizmle tanışmış) bir dünya görüşü, felsefi donanımı olmayan izleyici açısından, Brecht oyunlarının anlaşılması da zor olmuştur. “Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi,” sözü bu zorluğun gerisindeki sorunsalı yansıtır. Ancak belirtmeli ki, sanatsal görüntüde, tümüyle karşı olduğu kavramın Katharsis olduğu çok açık olmasına karşın, Einfühlung (duygu temeli üzerinde yaşantı birliği) başta olmak üzere geleneksel tiyatronun taşıdığı estetik değer / kavramlara tümüyle karşı çıkmamış

¹¹³ Oskay, a.g.y, s. 101.

¹¹⁴ Werkferd, a.g.e. s. 45.

¹¹⁵ Werkferd, a.g.e. s. 43.

“üretkenliği eğlencenin temel kaynağı kılan bir tiyatronun, onu aynı zamanda kendine konu yapmasını” onaylamıştır.¹¹⁶

Kaldı ki, Brecht’in estetik kuramı, temelinde yabancılaştırma içermekle birlikte, epizotik anlatım, gestus, tarihselleştirme anlatımcı yapı, göstermeciy oyunculuk gibi sıralanabilecek temel özellikleriyle diyalektik bir bütünlük oluşturur. O izleyiciden “toplumdaki ve tarihteki rolünü anlamak için, sanat yapıtını bir araç olarak kullanması”nı bekler.¹¹⁷

Brecht “Tiyatro için Küçük Bilgi Aracı” adını verdiği ve Aristoteles’in Poetika’sına paralel olarak 77 paragrafta bütünlendiği ve düşüncelerini ilettiği kitabını 1948 yılında bitirdi. Bu kitabın Önsözü’nde, o, yapılan savaşın, tiyatronun bilimsel çağa uygun yolda ele alınması için gerekli olduğunu belirtir. “Tiyatroyu, estetik bir tartışma açısından uygun olduğu oranda, bir eğlence yeri olarak kabul edelim, ama ne çeşit bir eğlencenin bize en uygun olduğunu keşfedelim.” 1950 yılından sonra “Epik” terimini “Diyalektik” olarak değiştirmenin daha doğru olacağına inanan Brecht, hangi çeşit eğlencenin doğru olacağını da şöyle belirtir: Bu, “dünyanın değişkenliğini” gösterecek olan bir “eğlencedir”; kısacası diyalektik tiyatrosunun kesin belirgin bir ereği olacak ve “özellikleri bilinçli bir yolda, -diyalektik birimler olarak- tiyatronun ilk biçimlerinden geliştirerek yeni baştan varetmek ve onları eğlenceli bir duruma getirmek” gerekecektir. Böylece, “Bilim çağının tiyatrosu diyalektiği hoşlanılır bir duruma getirecektir” çünkü “bütün sanatlar en üstün sanat olan yaşama sanatına hizmet eder.”¹¹⁸ Bu 77 paragraflık çalışmasının 4.sünde şunları söylüyor: Bunun gibi eskiler, Aristoteles’e göre, tiyatrolarından insanları eğlendirmesini beklemişlerdir yalnız, ona bundan ne daha yüce, ne daha alçak bir işlev yüklemişlerdir. Tiyatro dinsel törenlerden çıkmıştır demekle, tiyatro niteliğini dinsel törenlerden ayrılıp çıkmakla kazandığı belirtilmektedir; bu ayrılıp çıkış sırasında tiyatronun dinsel törenlerin işlevini değil, salt bunlardan duyulan hazzı beraberinde götürdüğü kuşkusuzdur. Aristoteles’in katharsis’i, yani korku ve acıma duygusuyla ya da korku ve acıma duygusundan arınmak da, yalnız eğlenceli

¹¹⁶ Bertolt Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, çev: Kamuran Şipal,,İstanbul: Cem Yayınevi, 1987, s. 17.

¹¹⁷ Oğuz Makal, “Brecht’e gözlerini kapamak”, Radikal 2, 25 Mart 2007 Pazar, s. 14.

¹¹⁸ Özdemir Nutku, “Epik Tiyatro Üzerine”, 19 Haziran – 3 ve 17 Temmuz 1976 tarihli Cumhuriyet Gazetesi yazılarından aktaran Nutku, s. 12.

biçimde yapılmayıp daha çok eğlendirme amacına yönelik olarak gerçekleştirilen bir yikanıp arınmadır. Tiyatrodan bundan fazlasını istemek ya da ona bundan fazlasını bağışlamak, tiyatronun amacını hayli düşük düzeyde saptamak demektir.¹¹⁹

Ayrıca, 9. paragrafa da göz atmakta yarar görüyoruz. Şurası da göz önünde tutulmalıdır ki, hayli değişik türdeki görüntülerden duyulan haz, asla görüntülenene benzerlik derecesine bağlı olmamıştır. Gerçekle uyumsuzluklar, hatta gerçek'e düpedüz aykırılık, yeter ki uyumsuzluklar belli bir tutarlılık göstersin ve aykırılık aynı türdenliğini korusun, seyircileri pek, hatta hiç rahatsız etmemiştir. Bin bir edebi ve tiyatral araçla sağlanan olayın akışının bir zorunluluk yanılması seyircide uyandırması yeterli sayılmıştır. Öykülenen olaydaki başkişilerin güzelim ve yüce duygularını kendimize maletmeye çalışarak, Sophokles'in ruhsal arındırmalarını, Racine'nin özveri ve Shakespeare'in cin çarpmışlık taşan sahnelerinin bir asalak bir zevkini çıkarmaya çalışırken bizlerin de yaptığı söz konusu uyumsuzlukları seve seve görmezden gelmektir.¹²⁰

Özdemir Nutku, "Galileo'nin Yaşamı" başlıklı makalesinde Brecht'in "Epik" teriminin yerine "Diyalektik" teriminin kullanımı ile ilgili şunları söyler: "Brecht'in Epik Tiyatro kavramını "Diyalektik Tiyatro" olarak değiştirme isteği 1950 yılında başlar. Diyalektik Tiyatro, anlatım ögesini yine kullanacak, ama kesin ve belirgin bir ereği olacaktı. Özellikleri bilinçli bir yolda –diyalektik birimler olarak- tiyatronun ilk biçimlerinde geliştirilerek yeni baştan ortaya çıkartmak ve onları eğlenceli bir duruma getirmek zorunluydu; geliştirme işlemi, "sosyalizm klasiklerinin diyalektiği ile yapılacak ve böylece "dünyanın değişkenliği eğlenceli bir yolda gösterilecekti," Bunun için de, insanlara ve eylemlere ilişkin çelişkiler anlaşılır ve kesin bir yolda gösterilmeliydi. Çünkü yabancılaştırma teknikleri ile "insanların birlikte yaşamalarındaki çelişkiler ve gelişmeler" belirtilecek ve diyalektik, "öğrenmenin, eğlencenin bir kaynağı" durumuna getirilecekti. Brecht, bu konuda Küçük Bilgi Aracı'na bir "Ek" yazmıştır: "Bilim çağının tiyatrosu diyalektiği hoşlanılır bir duruma getirecektir. Bütün sanatlar en üstün sanata hizmet eder. Bu en üstün sanat da yaşama sanatıdır." Yazarın, sonradan "Diyalektik Tiyatro" olarak üzerinde çalışmaya başladığı

¹¹⁹ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 10.

¹²⁰ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 11-12.

türün bazı düşünceleri daha onun 1931’de yazdığı Diyalektik Dram Sanatı Üzerine Notlar başlıklı denemesinde ve 1939-1941 yılları arasında yazdığı Diyalektik ve Yabancılaştırma adını verdiği tezinde vardır. Bu yazılarda çağdaş tiyatronun çağdaş gerçekleri yansıtması yönünden diyalektiğin zorunlu olduğu üzerinde durulur.”¹²¹

Epik Tiyatro’nun sınırları en belirsiz, en kaba tanımıyla şöyledir: “İnsanların toplu eylemlerinin -savaş, çıkar kavgaları, tarihsel olaylar, çağdaş sorunlar- örneklendirildiği ve tartışıldığı tiyatro.” Bu tiyatro anlayışında Yabancılaştırma biricik koşuldur ve tiyatronun oyunculuk, rejî, dekor, müzik gibi bütün öğelerine nüfuz etmelidir.

Brecht, tiyatrodaki bir üsluplaştırmaya gidilmesi düşüncesinden “Tiyatro İçin Küçük Bilgi Aracı adını verdiği denemesinin 73. paragrafında söz eder: “Koreografiyi de yeni tiyatrodaki gerçekçi nitelikte görevler beklemektedir. ‘İnsanların gerçekteki gibi’ yansıtılmasında koreografinin hiçbir rol oynamayacağı görüşü, son zamanlarda içine düşülen bir yanılgıdır. Yaşamı yansıtan sanat, bunu özel birtakım aynalarla yapar. Oranları değiştiren değil, sahnedeki görüntülerden pratikte bir bilgi ve uyarı kaynağı olarak yararlanan seyircilerin gerçek yaşamda başarısızlığa uğramasına yol açacak gibi bunları değiştiren sanat gerçekçi sayılmaz. Ancak, stilizasyonun doğallığı yoketmeyip, tersine bunu güçlendirmesi gerekir. Her şeyi gestus’tan alan bir tiyatronun koreografisiz yapamayacağı kuşkusuzdur. Devrimlerdeki zarafet ve gruplandırmalardaki çarpıcılık, tek başına bir oyunu yabancılaştırabilir, pantomim konusundaki buluşlar ise öykünün sergilenmesine hayli yardım eder.”¹²² Başka bir deyişle, eğer sanat, yaşamı yansıtıyorsa, bunu özel aynalarla yapar. Sanat, boyutları değişse bile, gerçek dışı olmamak; bu değişimi öyle yapmalı ki, seyirci bunu gerçek yaşantısı ile karşılayabilsin. Şurası kesin ki, üsluplaştırma doğal öğeyi yok etmemeli, tersine yoğunlaştırmalıdır.

“Jestik olan” (Gestus) diyor Eisler, “Brecht’in dahiyane buluşlarından biridir. Tıpkı Einstein’ın ünlü formülü gibi bir buluş yapmıştır o.” Tiyatronun dili “Gestus”tur, (ayrıca bu sözü de Brecht bulmuştur). Gestus, bir insanın belirli bir durumda diğer bir insan karşısında aldığı ve o insanın tüm anlatım araçlarını belirlediği bir duruştur bu:

¹²¹ Özdemir Nutku, “Galileo’nin Yaşamı”, Tiyatro 76, sayı:31, Şubat 1976’dan aktaran Nutku, s. 111.

¹²² Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 43.

Bedenin duruşunu, sesin tonunu, yaptığı el kol hareketleri ve yüz ifadesini, yani her şeyi belirleyen bir duruş. Ancak böylelikle, altına belirli bir gestus, yani somut bir duruma uygun düşen bir gestus yerleştirildiğinde, dil sahne üzerinde etkisini göstermeye başlar: kavga edilir, ikna edici olunur, aşağılanır, rica edilir, talep edilir, reddedilir, davet edilir, kaçırılır, uyarılır, emredilir, yağcılık yapılır, yargılanılır, güler yüzlü olunur.¹²³ Oyuncunun sahne tekniğinin, dramaturgünün, sahne müziğinin, film kurgusunun ayrıntılı bir yolda ele alınması zorunludur, ona göre, çünkü “Epik Tiyatro’nun temel düşüncesi seyircinin duygusundan çok usuna yönelmesi ile ortaya çıkabilir... Ama böyle bir tiyatro türü içinde duyguyu tümünden yadsımak da çok yanlış bir tutumdur.” (“Schwierigkeiten des epischen Theaters” Frankfurter Zeitung, 27 Kasım 1927).¹²⁴

Brecht’in epik kavramıyla anlatmak istediği şudur: biçimsel olaylar dizisi düşüncesiyle zaman, yer ve konu birliği gibi yapay sınırlamalar olmadan olayların dizisel kurguda anlatılması. O, henüz kuramlarını ortaya koymadan önce, epik tiyatro kavramı “anti-Reinhardt” ya da “anti-ekspresyonist” gibi dar anlamdaki bazı eğilimleri kapsayan belirsiz bir deyimdi. Brecht açısından bu kavramın açıklık ve kesinlik kazanması ancak 1930 yılından sonra olabildi. Brecht, o tarihlerde Piscator’dan ayrılmış, Üç Kuruşluk Opera’dan sonra ilk öğretici musikili yapıtlarını yazarken bu kavramı kesin temeller üzerine oturtabilmiştir... Epik Tiyatro kavramının temelinde, seyirciyi, sahnede gösterilecek olanlardan eleştirisel sonuçlar çıkarma yoluna götürme düşüncesi vardır. Duygular, bu yargısal işleme ancak yardımcıdırlar. Brecht’in en içten ereği, toplumsal gereği somut bir biçimde, yaşayan tablolar halinde canlandırmak, seyreden bu gerçekler üzerine düşünmeye ve yargı vermeye çekmek yozlaşmış toplum düzenini değiştirme doğrusuna erişmektir.¹²⁵

Epik Tiyatro kavramını Brecht açısından geliştiren üç önemli tiyatro anlayışı izleriz: Bunlar, “Gerçekçilik”, “Dışavurumculuk akımları” ve “Çin Tiyatrosu”dur. Bunların ilki, yani “Gerçekçilik”, Epik Tiyatro’nun öz-biçim alanına etkin olmuştur. “Dışavurumculuk”, biçim ve söyleyiş yönünden bu tiyatroyu etkilemiştir. “Çin Tiyatrosu” ise kavram ve teknik yönünden fikir vermiştir. Özde gerçekçilik aynı

¹²³ Werkferd, a.g.e. s. 46.

¹²⁴ Nutku, **Epik Tiyatro**, s. 39.

¹²⁵ Nutku, a.g.m., ss. 40-41.

zamanda dekor ve sahne eşyalarında biçimsel bütünü getirmiştir. Episodik yapı, projeksiyon ve sinema, yararcı olma düşüncesi dışavurumcu anlayıştan alınmış ve geliştirilmiştir. Yabancılaştırma Etmeni, başka deyişle, duygulandırmak değil düşündürmek, illüzyon değil, bir davayı savunmak için gerekli kavram ve teknikler için Çin Tiyatrosu örneklik etmiştir. Çin Tiyatrosu’nda oyuncu, bir karakteri canlandırmaz, anlatır. Kendisiyle rolü arasına bir uzaklık koyar.¹²⁶

Epik kavramının tanımlamasına, Aristoteles’in “Epik” açıklaması ile girmek doğru olur. Ona göre, “Epik şiirin özelliklerinden biri istendiği kadar uzatılmalıdır; öbür yanda, tragedya aynı anda geçen birçok olayı yansılayamaz, yalnızca sahnede oyuncular tarafından canlandırılan tek olayı verebilir. Epik, bir anlatım olduğu için, aynı anda ortaya çıkan birçok olay hep birden gösterilebilir, ama bu olayların tümü konuyla ilintilidir. Bu olayların ve durumların bir araya gelişi şiiri uzatır. Böylece, epik, konuyu zenginleştirir, dinleyiciyi çeşitli yerlere götürür ve şiir, birbirinden ayrı episodlarla süsler.”¹²⁷

Epik, Goethe’ye göre, “her şeyden önce hareketi (faaliyeti) kapsar; tragedya ise acı çekmeyi (duyguyu). Epik şiir insanları kendi dışında ve ötesinde verir (yabancılaştırma): söz gelimi, savaşlar, yolculuklar, fiziksel yoldan yapılan herhangi bir faaliyet gösterilir. Tragedya ise insanın kendi içine bırakılmışlığını verir; bunun için de tragedyanın aksiyonu daha dar bir çerçeve içine sığdırılabilir.”¹²⁸ Episodlardan kurulu olan Epik Tiyatro, genel olarak anlatılan bir hikayeyi ele alır; ama ayrıntılar da dramatiktir. Her episod kendi içinde sürekli bir akım yaratır. Hareketler ve davranışlar ön düzeydedir; kişinin iç yaşamına ancak bu dıştaki davranışlar yoluyla gidilir. Oysa dramatik tiyatrodan baştan sona bütünlenen sürekli bir psikolojik gelişim görülür. İlk bakışta dramatik olan bu türde, içten dışa doğru bir gelişim vardır. Kişilerin psikolojilerinden dıştaki davranışlarına gidilebilir.¹²⁹

¹²⁶ Nutku, “Galileo’nun Yaşamı”, s. 42.

¹²⁷ Aristo, Poetika IV, “Şiirin Nedenleri ve Gelişimi”, ss. 16-19.

¹²⁸ Nutku, “Galileo’nun Yaşamı”, s. 45.

¹²⁹ Nutku, “Galileo’nun Yaşamı”, s. 46.

Brecht'in, Aristoteles'in düşüncelerinin karşısına çıkışı "katharsis" kavramından dolayıdır. Katharsis (sözlük anlamı "tedavi"dir), seyircinin duygularını arayan ve damıtan bir estetik etkidir. Brecht, Aristoteles'in katharsis düşüncesini sağlıklı bulur; çünkü katharsis tek başına, seyircinin durumuna en ufak bir şey ekleyemez: Katharsis ancak, pratik bilgi aracılığı, nesnel ve yargıya dayanan bir açıklama ile anlam kazanabilir. Aristoteles ile Brecht'in dram sanatı anlayışını ayıran temel düşüncenin ışığında, Brecht'in seyircinin salt duygu yönelişini yeterli bulmayışı, hatta bunun seyirciye zarar verdiğine olan inancıdır. Brecht'in, usu ön düzeye alan tutumu bazı ön yargılı eleştirmenler tarafından başlarda yanlış yorumlanmıştır. Bunlar, Aristoteles'in temel yönelişini duygusal çekime bağlarken, Brecht'in usu ön düzeye alışı "soğurulmuş, kuru mantık" olarak nitelendirmişlerdir. Ancak bu temelden yanlış bir düşüncedir; çünkü Epik oyun böyle "kuru mantık" ile ortaya çıkarılmaya elverişli değildir. Başka deyişle, Epik Tiyatro yazarının "kuru mantık" kullanması hem dünya görüşüne, hem de ereğine aykırıdır. Brecht'in Aristoteles'e karşı çıkmasının bir nedeni, tiyatrodaki olaylara karşı ön yargılarla ve önceden saptanmış değerlerle çıkan dramatik tekniği kullanmak yerine, seyirciyi olaydan uzaklaştırarak ve değerleri inceleme konusu yaparak, ona usunu kullanacak yeteneği, nesnelliği vermeyi yeğ tutmasıdır. Ayrıca, epik tiyatro kuralları, öyle duygusal ve mantıksal düşünce diye bir kategorileştirmeye gitmez (böyle bir düşünce sistemi ancak metafizik burjuva anlayışında vardır). Epik Tiyatro, ancak geniş düşünce ile kapalı düşünce (duyguların ardında gizlenen düşünce) arasında bir bağ bulmaya çalışır.¹³⁰

Öyleyse, Epik Tiyatro, dram sanatında psikolojinin temeli değiştirmektedir. Böylece, dramatik tiyatronun karakter görüşü de değişir. Söz gelimi, Stanislavski, kişilerin kendi iç ve dış durumlarına bağlı olduğunu belirtir ve bir oyuncuya rol verirken, "bu karaktere geçmişini de ekle," der. Bu yöntem, Brecht'e göre, dural (statik) olma tehlikesiyle karşı karşıyadır; çünkü oyuncuların kendilerini hazırlayışları, davranışlarla ve hareketlerle değil, düşüncelerdir. Bu yöntemde nesnel olandan değil, öznel olandan hareket edilir. Oysa Epik Tiyatro kurallarına göre, insan psikolojisi ancak "taktik" (tavır getiren hareket) ile doğru olarak anlaşılabilir; çünkü duygular, düşünceler ve ruh durumları ancak bilinçaltında kalmış insan psikolojisini verir; oysa "taktik"

¹³⁰ Nutku, "Galileo'nun Yaşamı", s. 47.

kafanın ve gövdenin ereğe uygun olarak aktif çalışmasını sağlar. Örneğin, bir yürüyen şerit üzerinde çalışan fabrika işçilerini ele alan dramatik tiyatro, bu işçilerin birbirlerine olan psikolojik, kişisel ilişkilerini ve bunalımlarını verir (ön düzeyde kişiler). Öbür yanda, Epik Tiyatro ön düzeyde işçilerin psikolojilerini değil, yürüyen şeridi koyar (ön düzeyde sorunu yaratan olay). Bu yürüyen şerit yoluyla, işçilerin en önemli psikolojik noktalarını ortaya çıkarır. (Chaplin'in Asri Zamanlar adlı filmi)... Epik Tiyatro, Alman sağduyusunu uyandırmak için dar anlamdaki ahlakın değil, doğrunun önemli olduğunu ileri sürer.¹³¹

Brecht (kendi dönemindeki birçok sanatçı gibi) sınıflar arası ilişkileri ve çelişkileri açıklamaya çalıştı, bunu da diyalektik ile başarabileceğini düşündü ve uygulamalarına yansıttı. Fakat Brecht'in tiyatroya asıl katkısı, yaklaşımının politik ya da anti-kapitalist olması değil, Yabancılaştırma-etkisi'ne dayalı diyalektik/epik tiyatro anlayışıdır. Yabancılaştırma-etkisi kuramı tiyatrodan anlam üretimi uzayının etkinliğinin bir kanıtıdır. Sonuçta, Brecht'in tiyatroya getirdiği şey, biçimsel yenilikler olmuştur; Brecht'le birlikte rejî, gestus ya da sahne düzenini vurgulayan karakterlerin toplumsal bağlantılarını görsel hale getirmeyi sağlamıştır: Oyunculukta ve sahne kullanımında yeni yollar bulmaya çalışmış; eskiye ait bütün mesajlar ve görüşler, anlam, işlev, gösteri vb. kavramlar sorgulanmıştır. Berliner Ensemble'in başında Brecht'in kendisinin olduğu dönemde bile, biçimsel açıdan Brecht'iye olduğu halde Brecht'in ideolojisine tümüyle yabancı bazı oyunlar sahnelenmiştir. Bunun en tipik örneği de Cesaret Ana'dır. Oyunun eksen kişisi olan Cesaret Ana, Brecht'in arzuladığı ölçüde aşağılık bir karakter olarak yorumlanmamıştır. Yani Brecht'in kendisinin bile Brecht'iye bir sonuca ulaşip ulaşmadığı sorusu –hatta bazı konularda ulamadığı- söz konusudur. Bu soru hâlâ yanıtını bulmuş değildir.¹³²

Postyapısalcı yazar/eleştirmen ile ortak bir şekilde Brecht, özgün yaratıcısının yazar olmadığını; fakat yazarın, tarihin materyallerinden üreten kişi olduğunu iddia eder. Hem sahnelenmesi hem de yazılması bakımından Brecht, deneysel “metinlerin” yaratıcısıdır... Onun epik tiyatrosu, izleyiciye müdahalenin gerçek bir olasılık olduğunu fark ettirmek için tasarlanmıştır ve bu amaca hizmet edebilmek için hem oyuncular hem

¹³¹ Nutku, “Galileo'nun Yaşamı”, s. 48.

¹³² Wright, a.g.e. ss. 10-11.

izleyiciler tarihin bugüne kadar alınılan yorumunun sunduğunun dışında bir anlatının yapılandırılmasında rollerini oynamaya davet edilir... Postyapısalcı kuram diliyle konuşacak olursak, ünlü Yabancılaştırma-etkisi (Verfremdungseffekt), jest tarzı, izleyiciye sesleniş, üreten ile metin, oyuncu ile rol, izleyici ile sahne arasındaki hayali birliği bozmak için tasarlanmış sembolik araçlar olarak görülebilir.¹³³

Elizabeth Wright, Postmodern Brecht kitabındaki “Brecht Anlaşmazlığı: Eleştirel Tablo” başlıklı yazısında şunları söyler:

“Brecht eleştirilerine onu bir postmodern olarak tayin etme konusundaki kendi projem bağlamında eleştirel bir bakış getirmek istiyorum.¹³⁴ Lehrstück, 1929-1930 yılları arasında yazılan ve Önlem (Die Massnahme, 1930) gibi aynı dönemde yazılan başka oyunlardan ayırt etmek için Brecht tarafından böyle adlandırılan ve dokuz oyundan oluşan bir gruptur. Kanalı ve Duvarın her iki yanındaki eleştirel alımlama, genelde bu oyunları Marksist öğretinin pazarlayıcıları olarak görmüştür.¹³⁵ Marx için diyalektik, temelde tarihsel bir süreçtir. Bu sürecin dinamiği ekonomik sistemlerin yapılanmasından kaynaklanan ve bu sistemlerin kaçınılmaz olarak yeniden düzenlenmesine ve yerini başka bir sisteme bırakmasına varan çelişkilerdir. O ve Engels diyalektiğin mantık ve dil problemlerinde de ortaya çıktığını kabul etseler bile, bunları diyalektiğin evrenselliğine ilişkin kanıtlar olarak gördüler. Fakat diyalektik, insan iletişiminin doğasına onları kabul ettiğinden daha doğrudan bir şekilde atfedilebilir: Diyalektik, referans kaynağının yeni bir ilgi bağlamına, yeni bir perspektife yerleştirilmesinden kaynaklanan herhangi bir kavram ya da anlam değişikliğinin şablonudur. O halde diyalektiğin zorunlu olarak ilerlediğini çıkarsayamayız.¹³⁶

Brecht’in tiyatrosu bedendeki ahenksizliği açığa çıkarır, çünkü gestus aracılığıyla beden hareketlerinin daima başka nedenlerle olan ilişkisini de kapsadığını görür; tıpkı Artaud’nun tiyatrosu gibi Brecht de Yasa’dan yola çıkarak bedene uygulanan şiddet üzerinde durur. Her iki durumda da beden

¹³³ Wright, a.g.e. s. 20.

¹³⁴ Wright, a.g.e. s. 23.

¹³⁵ Wright, a.g.e. s. 31.

¹³⁶ Wright, a.g.e. s. 33.

kendisini, kendi içinde bütünlüğü sağlamış bir şey olarak sunamaz, fakat sahip olduğu kimlik ona toplumsal ilişkiler kodundaki yerini veren bir sistemden doğar.¹³⁷ Bir diyalektik okulu olduğu için Lehrstük, Stephen Heath gibi sinema kuramcıları tarafından toplumsal ve politik uygulama örneği olarak benimsenmiştir... Brecht, izleyiciyi aktif olarak çalıştırmak için özel teknikleri ve stratejileriyle bir topluluk tarafından tasarlanan, yazılan ve üretilen filmi Kuhle Wampe ile devrimci bir sinema uygulamasına katkıda bulunduğu halde sinema kuramcılarını ilgilendiren aslında bu değildir. Heath'in dikkat çektiği gibi, bunun yerine Brecht, sinema hakkındaki özellikle sanatsal uygulamaların yapacağı müdahaleler konusuyla daha yakın ilişkileri olan sorulara yol açmıştır. Brecht'in "müdahaleci düşünme" (eingreifendes Denken) olarak adlandırdığı süreci teşvik eden bu uygulamalar, ideolojide ürettiği temsillere karşı genel bir mücadelenin bir parçası olarak görülmektedir. Sinemada Brechtien bir uygulama, sinemanın kurucu ideolojisi olan, izleyiciye her şeyi algılayan bir göz yanılsamasını bahşetmeye ve böylelikle Lacan'ın ayna evresindeki gibi imgesel bir ego oluşturmaya doğrudan karşı çıkacaktır."¹³⁸

Prof. Dr. Mutlu Parkan, "Brecht Estetiği ve Sinema" adlı kitabında Brecht'in estetik kuramının temelinde naivite bulunduğunu ve eksenini de yabancılaştırmanın oluşturduğu, birbiriyle ayrı kategoride olmayan, ancak diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz temel kavramdan oluştuğunu belirtir. Bu sekiz temel kavram, Naivite, Mesel Meselesi, Epizodik Anlatım, Gestus, Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı Yapı ve Gösterimci Oyunculuktur.¹³⁹ Yine Prof. Dr. Mutlu Parkan'ın aynı çalışmasından bu temel kavramları inceleyelim.¹⁴⁰

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

¹³⁷ Wright, a.g.e. s. 36.

¹³⁸ Wright, a.g.e. s. 37.

¹³⁹ Parkan, a.g.e. ss. 49-50.

¹⁴⁰ Parkan, a.g.e. s. 50-68.

Eylül 2006’da Alman Kültür Merkezi’nin konuğu olarak gelen Brecht’in asistanı Manfred Werkferd’in “Brecht’le Havana’da” kitabındaki naivite ilgili bölüme yer verelim şimdi.¹⁴¹

“Brecht, çabuk verilen yanıtlardan nefret ederdi. Bir yanıt bulmuş olsa da, bu hoşuna gidiyor olsa da, yanıtı hep kuşkuyla karşılardı, özellikle hoşuna gittiği zamanlarda. Bu tavrı, ‘eleştirel duruş’ diye adlandırırđ; yalnızca onun düşünce ve davranışlarının anahtarı değildi bu, aynı zamanda tiyatrosunun da. Kuşku duyması, insan türünün temel sorunsalı olarak görürdü, buydu ilk önce, insan olmayı olası kılan ve bugüne dek de olsa kılan. Kuşkuya övgü olgusuna Brecht, en güzel şiirlerinden bazılarını ithaf etmişti. Ancak, genellikle doğabilimsel bir tartışma olarak görülen Galileo Galile oyununda Brecht, çok seyrek yaptığı bir şeyi yapıyor; dünyayı algılama ve değıştirmeye ilişkin, kendisinin son derece özel olan yöntemi üzerine dolaysız bilgiler veriyor. Bu, Engizisyonun koyduğu yasağa karşın Galile’nin araştırmalarını sürdürdüğu 9. Sahne’dir. Güneşin durduğunu dünyanın döndüğünü kanıtlayabilecek olan, yeni keşfettikleri güneşteki lekelerle ilişkin acele görüş bildirmesi için öğrencilerinin baskısıyla karşılaşan Galilei şöyle yanıtlar onları:

‘Niyetim, bugüne değin haklı olduğumu kanıtlamak değil, acaba. Diyorum ki: Bütün umutları serbest bırakın, gözlem yapmaya yeni başlayan sizler. Onlar belki çıkan dumanlar, belki lekelerdir, ama leke olduklarını kabul etmeden önce, ki işimize gelen de budur, gelin onların balık kuyrukları olduğundan yola çıkalım.’

Evet, her şeyi bir kez daha kuşku süzgecinden geçiriyoruz. Ve bize yedi mil yaptıran çizmelerle ilerlemeyeceğiz, tersine salyangoz hızıyla gideceğiz. Ve bugün bulduğumuzu yarın tahtadan sileceğiz, ancak bir kez daha aynı şeyi bulursak tahtaya o zaman yazacağız. Eğer bulmayı arzu ettiğimiz şeyi bulduğumuzda, bunu başaracağız da, özel bir kuşkuyla bakacağız ona. Öyleyse güneşi gözlemleme işine acımasız bir kararla yaklaşacağız, yani dünyanın durduğu

¹⁴¹ Manfred Werkwerth, **Brecht’le Havana’da**, Türkçesi: Yalçın Baykul, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 69, 2006, ss. 28-29.

tezini kanıtlamakla. Ve önce başarısızlığa uğradığımız zaman, tümüyle ve umutsuz bir biçimde, yaralarımızı yalayarak ve son derece kederli, işte o zaman sormaya başlayacağız, acaba gerçekten de haklı olamaz mıydık, dünyanın döndüğü konusunda diye! Ancak bu kabul ettiğimizin dışında her görüş ellerimizden birer birer kayarsa, işte o zaman araştırmadıkları halde çok konuşanlara insaf etmeyin.. Teleskopun üzerindeki örtüyü kaldırın ve güneşe doğru çevirin!”

2) Mesel Meselesi: Brecht, mesel çalışmasını burjuva tiyatrosunda “yorumlama” olarak ele alınan sürecin karşılığı olarak görülmektedir. “Mesel, oyuncular, dekoratörler, maskçılar, kostümcüler, müzikçiler ve koreograflar dahil, tiyatronun tümü tarafından anlatılacak, açığa çıkarılacak ve sergilenecektir.” “Meselin ortaya konması ve uygun yabancılaştırmalarla aktarılması, tiyatronun ana işlevidir.” Brecht, meseli tiyatronun ana işlevi olarak ele almaktadır. Mesel olmaksızın ne yabancılaştırma ne gestus ne de Brecht’in estetik kuramının öteki öğeleri olabilir. Özetle, mesel, bir yapıtın ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün olmayan toplumsal anlamdır. Mesel çalışması boyunca sürdürülen naiv tutum aracılığıyla toplumlar ve insanlar arası ilişkileri yöneten yasalar tanınır kılınır.

3) Episotik anlatım: Epik, konuyu zenginleştirir, dinleyiciyi çeşitli yerlere götürür ve şiiri birbirinden ayrı episotlarla süsler. Aristoteles, epik türü açıklarken “episot” ve “anlatım” kavramlarının her ikisini birden kullanmaktadır. Brecht’in modern epik tiyatro sistematiğinin sahnesel kuruluşu ise epizotik anlatım kavramıyla tanımlanabilir. Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, epizotik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır; seyirci, özdeşleşmeye tutsak edilmez. Özdeşleşme, seyirciyi katharsise götürecek boyutlara vardırılmaz. Seyirci, yapay olarak içine girdiği gerilimden kurtulduktan sonra (katharsis) yaşamına, bıraktığı yerden aynı doğru üzerinden Y1 noktasından aynen devam edecektir. Gestuslar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleri de epizotik bir yapı içinde işlev kazanabilirler.

4) Gestus: Naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Brecht’in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal anlamı demek olan meselin seyirciye aktarılmasında çıkış noktası söz değil, daima toplumsal bir anlamı ifade eden

davranıştır. Sözü ifade edecek davranış (mimemis, taklit) yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış gestustur. Gerçek yaşamda gözle görülür durumda olmayan jest, dil ilişkisi ve çelişkiler, yaşamın yeniden üretimi olan estetik uygulamada oyuncu tarafından açığa çıkarılarak, gözle görülür duruma getirilmelidir. Dille jest arasındaki ilişkide ifadesini bulan bu karmaşık süreci oyuncunun açığa çıkartarak görülebilir kılmasının estetik aracı gestustur. Basit bir taklidin ötesinde, bir davranış uygulamasını gerektiren gestus, oyuncunun rolü içinde erimeksizin, mesele dayalı araştırmalara girmesini gerektirmektedir. Epik tiyatro, tanımı açısından gestusa dayalı bir tiyatrodur.

Brecht ise “Sanat Üzerine Yazılar” çalışmasında gestus hakkında şunları söylüyor:

“Gestus deyince, birbirinden alabildiğince değişik jestlerle sözlü anlatımlardan oluşan bir insanın başkaları tarafından yargılanması, bir danışıp görüşme, bir savaş gibi ötekilerden ayrılabilir bir olayın temelinde saklı yatan ve olayda rol sahibi bütün kişilerin toplu tavır ve tutumlarını belirleyen bütün bir yapıyı ya da Hamlet’in duraksayan tavrı, Galile’nin itirafı gibi tek tek insanlarda görülüp kimi olaylara yol açan bir jest ve sözler bütünü ya da memnunluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlatır. Gestus, insanların birbiriyle olan ilişkilerini açığa vurur. Örneğin, yapılacak bir iş, bir sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermiyorsa, gestus sayılamaz.

Bir oyunun toplu olarak gestusu ancak silik bir biçimde belirlenebilir, bir gestusu belirlemek için ne gibi soruların sorulacağı söylenemez. Bir kez oyun yazarının seyirci karşısındaki tutumu vardır ortada. Oyun yazarı, seyirciye bir şeyler mi öğretmeye çalışmaktadır. Onu teşvik edici bir tutum içinde midir? Seyirciyi kışkırtıcı bir rol mü üstlenmiştir? Onu uyarmak mı istemektedir? Nesnel olmayı mı amaçlıyor? Öznel bir tutumu mu sergiliyor? Seyirciyi bir hoşnutsuzluk ya da hoşnutsuzluk havasına sürüklemeyi mi planlıyor? Yoksa onun böyle bir havaya yalnızca katılmasını mı diliyor? İçgüdülerine mi yöneliyor seyircinin, usuna mı? Yoksa her ikisine birden mi yönelmekte? Ve daha bilmem neler? İkincisi, bir dönemin tutumu vardır ortada, yazarın yaşadığı dönemin ve yazılan oyunun içerisine yerleştirildiği dönemin tutumu vardır. Örneğin yazar, kendi dönemini temsil rolünü üstleniyor mu? Oyundaki kişilere böyle bir rol

verilmiş midir? Üçüncüsü, olaylarla aradaki uzaklık sorunudur. Oyun, ilgili dönemin bir portresini mi sunmaktadır, yoksa iç dünyayı mı sergilemektedir? Dördüncüsü, olaylarla aradaki her iki uzaklıkta da belli bir oyun türü söz konusudur. Oyun belli bir şeyi kanıtlayan bir mesel midir? –Bunların tümü sorulacak sorulardır, ama bir gestusu belirlemek için daha başka soruların da sorulması gerekir kuşkusuz. Bu arada önemli olan, soru sorulacak kişinin birbiriyle çelişen yanıtlar almaktan korkmamasıdır, çünkü bir oyunu canlı kılan içerdiği çelişkilerdir. Beri yandan, soru soran bu çelişkileri açıklığa kavuşturmak, hesapta nasıl olsa bir yanlışlık var diyerek işin kolayına kaçıp silik ve belirsiz çizgilerle çalışmaktan kaçınmak zorundadır.”¹⁴²

5) Yabancılaştırma: Çağdaş toplumları tanımlayan kavram, “meta fetişizmi”dir. Meta fetişizmi kavramı, Marx’ın ilk dönem yapımlarında kullandığı yabancılaşma kavramının, meta üretimi, dolaşımı ve tüketimi sürecini incelediği Kapital’de, bilimsel bir temel üzerinde ifade edilmesinden başka bir şey değildir. Marx, yabancılaşma olgusunun, toplumları yöneten ekonomi-politiğin yasalarıyla doğrudan bağlantısını somut olarak gösterebilecek meta fetişizmi kavramına “bütün insanlık tarihinin en büyük üç bilimsel bulgusundan birini içeren devasa yapıtı Kapital ile varmıştır. İşte, Brecht’in yabancılaştırma kuramının bilimsel temeli buradadır. Yabancılaştırmanın naivete ile bağlantısı da bu temel üzerinde kurulabilir.

“Modern toplumlarda yabancılaşma, insancıl anlamların yitirilmişliğidir. Brecht ise insancıl anlamları bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir. Brecht, “Oyunlarımı Marx’ın Kapital’ini okuduğumda anladım, Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim kişiydi.” der. Oyunlarında belirgin bir kavrayış gücü değil, fakat Marx’ın kavrayış gücüydü. “Kavrayış gücü”, gerek kendi oyunlarının ve estetik kuramının gerek Marx’ın Kapital’inin, gerekse daha önce sözünü ettiğimiz Newton’un bilimsel çabalarının temelinde bulunan naiv tutumdan başka bir şey değildir. Ve Brecht’in yabancılaştırma efektleri de bu tutumun sanatsal ifadeleridir. “Brecht’e göre, yabancılaştırma işlemi naivetenin bir anlatımı”dır. “Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle kendiliğinden anlaşılabilirliğinden, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir

¹⁴² Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 138-139.

duruma sokmaktır.” Sonsuz sayıda yabancılaştırma efekti vardır ve epik ya da diyalektik tiyatroya zenginliğini veren de budur.

6) Tarihselleştirme: Tarihsel olsun olmasın bütün olayları tarihsel olarak ele almak demektir. “Özdeşleşmenin özel olayları olağan kılmaması gibi, yabancılaştırma da olağanları özel kılar.” Tarihselleştirme efektleri, yabancılaştırma efektleriyle ortaya çıkarılırlar. Tarihselleştirmeyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak, belirli bir tarihi momentin ürünü olduğu sergilenebilir. Tarihselleştirme, mesel çalışmasıyla elde edilmiş toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu vermenin sanatsal aracı olarak da tanımlanabilir.

7) Anlatımcı yapı: Betimlemeyi tümüyle reddetmeksizin, anlatma (narration) eğilimine ağırlık verdiği, anlaşılmaktadır. Brecht için gerçekçi sanat ideolojilere karşı realitenin yönlendirdiği gerçekçi duyguları, düşünceleri ve eylemleri mümkün kılan bir sanattı. İşte, Brecht’in estetik kuramında çok önemli bir yer tutan anlatımcı yapı, Brecht’in bu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Yaşamın realitesi, sanatın realitesini yönlendirmelidir. Anlatımcı yapı, estetik ifadesini epizotik anlatımda bulur.

8) Gösterimci oyunculuk: Gösterimci oyunculuk anlayışı, Brecht öncesi Çin tiyatrosu olmak üzere, Uzakdoğu tiyatrosunda da vardı. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecektir. Seyirci, hipnoz durumundan alınıp, esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tümdeğişim geçirecek yansılayacağı kişiliğe dönüşme yükümlülüğünden kurtulacaktır. Böylece, Çin tiyatrosundaki gösterimci oyunculuk anlayışı vardır. Ancak, Brecht gösterimci oyunculuk anlayışını, eskisinden farklı bir düzeyde kavlıyor ve özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyip, sadece denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışı düzeyine yükseltmeyi hedefliyordu.

3.2.1. Epik Tiyatro’da Yabancılaştırma, Dramatik Yapı, Sahneye Koyma ve Sahne Düzeni, Müzik, Yeni Oynayış Biçimi¹⁴³

3.2.1.1. Epik Tiyatro’da Yabancılaştırma...

İnsan dikkatini alışkanlıklardan ötürü azaltan böylesi doğallıklar karşısında ve “tekilliğin vahşeti”ne karşı, yani her türlü bağlamı hiçe sayan ayrıntılara karşı, kısaca öylece duran dünyaya karşı Brecht, Aristotelesçi olmayan diye adlandırdığı kendi tiyatrosunu geliştirdi. Doğal olarak Arisoteles, Poetika’sında tragedyanın etkisinin bir eylemi taklit ederek izleyicileri korku ve merhamet yoluyla arındırma amacıyla izleyicide korku ve merhamet duygusu uyandırmasında yattığını düşünür. Buna yönelik olarak oyuncu, canlandığı figürle tepeden tırnağa özdeşleşir; izleyicinin de aynı şeyi yapmasını, kahramanın yaşamını kendi yaşamıymış gibi yaşamasını sağladı; böylelikle birlikte acı çekme yoluyla zamanla korku ve üzüntü yoluyla arınma hedefi güdüldü.¹⁴⁴

Anlatıldığına göre, Galileo, günlerden bir gün Pisa’daki katedralde salınım durumuna geçen bir avizeyi gözlemlemiştir. Galile’nin “böyle bir şeyi beklemezmiş gibi, bunu akli almazmış” gibi avizenin salınımlarını izleyen ünlü bakışını, Brecht, yabancılaştırmanın kökeni görür. Bilim çağının bakışıdır bu. Bacon ile onun seyisliğini yapan oğlanın donmuş tavuk üzerine yönelttikleri bakıştır, uyarıcı, araştırmacı, pek doğal görülüp herkesçe benimsenen doğruları sarsıcı bir bakıştır. Böyle bir bakış sayesinde salınım yasalarını ele geçirmiştir Galile. “Üretken olduğu kadar edinilmesi güç bu bakışı, insanların toplu yaşamalarına ilişkin görüntülerin uyarıcı (provoke edici) gücüyle seyircilere benimsetilmesi gerekir.” Ancak o zaman seyirciler toplum yasalarını ele geçirebilecektir. Daha sonra şu tanımlamada bulunur Brecht: “Yabancılaştırma oyunlaştırma, oyunlaştırılan nesnenin tanınmasına olanak vermekle birlikte, aynı zamanda onu yabancı gösterir.” Bunun da anlamı şudur: Sahneye çıkarılan olay ve kişiler göreceleştirilmekte, pek doğal, herkesçe bilinen, anlaşılmayacak yanı bulunmayan özelliklerinden soyulup alınmaktadır. Bunun sonucu olarak, ama hep böyle miydi bakalım? diye ister istemez soracaktır seyirci. Ama hep böyle mi kalacaktır? Koşullar değişirse, olay ve kişiler de değişemez mi peki? Sorularını yöneltecektir. “Yabancılaştırma bir tarihselleştirmedir” diye sürdürür açıklamalarını Brecht, “olay ve

¹⁴³ Brecht, *Sanat Üzerine Yazılar*, ss. 216-240.

¹⁴⁴ Werkferd, s. 40-41.

kişileri tarihsel, yani kalıcılıktan uzak bir açıdan sahneye çıkarmaktır. Aynı işlem çağdaş kişiler üzerinde de uygulanabilir kuşkusuz, onların da tutum ve davranışları zamana bağlı, tarihsel, yani kalıcılıktan uzak bir açıdan sunulabilir seyirciye.” Tiyatroya uygulanacak yabancılaştırma efektleriyle soru sorar duruma getirilen seyirci, doğa ve toplumbilimlerin ortak tutumunu benimser; ki bu da eleştirel tutumdur. Bu esrikliğe kapılıp sahnede karşısına çıkarılan kişilerle özdeşleşmeyi, bu kişilerin ruh dünyalarına gömülüp gitmeyi bırakır, onlardan geride tutar kendini. Geleneksel tiyatrodaki gibi adeta zincire vurulmaya yanaşmaz, gerginliklerden uzak durumda bulunur. Adeta öne doğru eğilmiş durumda oturmaz, arkasına yaslanır, gözlerini dikip sahneye bakmaz ve kulak kabartarak konuşulanları dinlemez, dikkatli bir biçimde konuşmaları izler, merak ve hayretle sahnede olup bitenleri gözlemler. Böylece görüp işittiklerinin leh ve aleyhinde kafasında uyanan düşünceleri sakın sakın tartıya vurur ve sonunda serinkanlılıkla kararını verir. Yabancılaştırma efektlerinin yer almadığı oyunlarda ise oyunu sanki bir bayıltılmışlık durumundan uyanıp kendine gelir sonunda, bir sersemlik içinde sağa sola tutunarak sıralar arasından geçip kapıya yönelir. Epik tiyatrodaki o alışmadığı konumu kolay edinebilmesi için, Brecht, yarı şaka, yarı ciddi, sigara ve puro gibi şeyler tüttürülmesini salık verir kendisine.¹⁴⁵

Bu bağlamda modern toplumlarda yabancılaşma “insancıl anlamların yitirilmişliği”dir. Brecht ise, “insancıl anlamları” bulmak için yabancılaştırma kavramı’na yönelir; çünkü benimsediği dünya görüşünde insan bilinen bir değer değil, bir inceleme konusudur. O, sanatsal gerçekliği iletebilmek için bir yabancılaştırma estetiği yaratırken “çağdaş dünyayı tiyatrodaki göstermek” olanağının olup olmadığını araştırmıştır. Bu araştırmaların sonucunda şu düşünceye erişmiştir: Çağdaş dünya, ancak değişmeye zorunlu, yani –reddedilmesi gereken bir olumsuzluk dünyası olarak tanımlandığı takdirde doğru bir biçimde gösterilmiş olur. Çağdaş dünyanın ideolojik ve maddi kılığı ardındaki gerçeği öğretmek için tiyatro, her şeyden önce, seyircilerin sahnedeki olayla özdeşliklerini koparmak zorundadır. Seyirciden beklenen gözünün önüne getirilen olayı düşünmek, onu yargılamak ve bir karara varmaktır. Brecht’in yabancılaştırma etmeni, seyirciyi olaydan uzaklaştırarak onun sahnedeki olayı nesnel bir yolda izleyip yargıya varmasını sağlar.

¹⁴⁵ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 216-217.

Brecht ünlü Yabancılaştırma-etkisi yöntemiyle insanların olaylar, durumlar ve şeyler karşısındaki duyuş, düşünüş ve davranış biçimlerinde kökleşen alışkanlıklarını kırmayı hedeflemişti.¹⁴⁶ Brecht Yabancılaştırma kavramını ilk kez 1936'da yazdığı "Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri" adlı yazısında kullanmıştır. Getirdiği tanımlama ise şöyledir: "Anlaşılması amaçlanan olgunun, alışıldık bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi." Böylece seyirci oyunu izlediği bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerine düşünme olanağını bulur.¹⁴⁷

Brecht, dünyayı o güne değin gösterilmemiş görünüşü ile tanıtmak ister. O, bir karakteri psikolojik olmayan bir kişi olarak kabul eder. Karakterleri, davranışları, ilgileri, karmaşık düşünceleri ile ele alır, tıpkı bugünün dünyasının insanlarında olduğu gibi; çünkü yazara göre, bugünün dünyasının insanları hiçbir psikolojik kurala göre kesin şudur ya da budur diye değerlendirilemez. Böyle bir değerlendirme de ancak havada kalmış, öznel bir değerlendirmeden ileri gidemez.¹⁴⁸

Brecht, tiyatrodaki yabancılaştırma etmenini yalnızca estetik kaygılarla ele aldığını belirtir. Bu yabancılaştırma yoluyla seyirci nesnel bir uzaklık kazanır ve oyun kişilerinde kendini görmez. Yabancılaştırma şu yönden önemli: Bir kimse bir oyuncuyla kendini özdeş kılar, neler olup bittiğini tam olarak göremez. Oysa olayın içinde değil de, olayı dışardan seyreden biri durumunda olursa sağlıklı bir karara gitmesi olanaklıdır. Böylece, seyirci her an tiyatro binasının içinde olduğunu ve bir tiyatro seyrettiğinin bilincinde olmalıdır. Bunun için de, duygunun desteğinde, ön düzeyde us olmalıdır. Sözelimi Fieling başta söylediği şarkıyı söyler. Savaşta üç çocuğunu da yitirdiği için durumu yönünden bu nokta içlilik taşır. Brecht, bu içliliği geri düzeye atmak için Anna'nın şarkısını gürültülü savaş borularıyla keser. Oyunun sonunda duygululuk önlenemezse Anna Fierling'in oyun içindeki anlamı da yok olur. Çünkü o bir tragedya kahramanı değil, üç çocuğunu da yitirdiği halde, savaşın egemen sınıflar yararına

¹⁴⁶ Wright, a.g.e. s. 10

¹⁴⁷ Nutku, "Galileo'nun Yaşamı", ss. 52-53.

¹⁴⁸ Nutku, "Galileo'nun Yaşamı", s. 53.

yoksul halkın sırtından sürdürüldüğünü hâlâ anlamamış olan bir küçük tüccardır; acınması değil, eleştirilmesi ve suçlanması gereken bir karakterdir.¹⁴⁹

İki bin yıl kadar önce Longinus, “önemli olan seyirciyi inandırmak değil, kendilerinden öteye götürmektir,” demiştir. Brecht de, “önemli olan seyirciye karar vermesini öğretmektir,” der. Başka deyişle, seyirciyi coşkuları ve duygularıyla körleştirmeden, ama onların da yardımı ile usunu kullanarak bir yargıyı getirecektir. Önemli olan nokta, Epik Tiyatro’nun didaktizme karşı olmasıdır; çünkü seyirciyi düşünmeye, eleştirmeye ve karar vermeye alıştırmak ister.¹⁵⁰

Kişiler, oyunun başında kendilerini müzik eşliğinde tanıtırlar. Ortaoyununda olduğu gibi, karikatürleştirilmiş, kurmaca figürlerdir. Halk tiyatrosuna özgü olan bu özellikler çağdaş tiyatroyu belirleyen türlü yabancılaştırma etkileriyle, örneğin bir sonraki sahnenin özetini veren ve yazarın bu sahneye ilişkin yorumunu içeren koro ve oyun oynama olgusunu vurgulayan bir dekorla bütünleştirilmiştir.

Üç Türlü Yabancılaştırma vardır: Yabancılaştırma nasıl açığa vurur kendini ve nerede sesini duyurur? Brecht Küçük Organon’da, Köşebaşı Sahnesi’nde ve Oyunculuk Sanatının Yeni Tekniği’nde ve daha birçok kuramsal yazısında birbirinden değişik sözcük ve örneklerle anlatmıştır bunu. 1939 Mayısı’nda İsveçli öğrencilerin önünde ve ertesi yıl Helsinki’de yapıp ölümünden sonra yayınlanan küçük konuşmasında yabancılaştırmayla ne demek istediğini belki hepsinden açık ve yalın bir dille açığa vurmuştur.¹⁵¹ Öyle görünüyor ki Brecht, Deneysel Tiyatro başlığını taşıyan bu konuşmasıyla, yabancılaştırma efektinin kuramcısı olarak ilk kez sanat dünyasına ayak basmıştır.¹⁵² İlgili yazıda hepsi üç çeşit yabancılaştırma “teknığının” varolabileceğini belirtir Brecht. Bunlardan biri oyun metninin yapısında, ikincisi sahne düzeninde, üçüncüsü de oyunculukta. Sahne düzeniyle müzik, koreografi ve ışıklandırma da içinde olmak üzere oyunun tümüyle sahneye konmasının anlatılmak istendiği açıktır. Bir başka deyişle oyun yazarı uygular yabancılaştırma tekniğini, yönetmen ve dekoratör

¹⁴⁹ Nutku, “Galileo’nun Yaşamı”, s. 53.

¹⁵⁰ Nutku, “Galileo’nun Yaşamı”, s. 54.

¹⁵¹ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 217.

¹⁵² Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 217.

uygular, oyuncular uygular. Her biri kendince ve kendi araçlarıyla gerçekleştirir bunu. Bazen Brecht'in açıklamalarının, yabancılaştırma tümüyle ya da en azından büyük bölümüyle yönetmen ve oyuncuların işiymiş gibi bir izlenim uyandırması bizi şaşırtmamalıdır.¹⁵³

Çünkü nedeni açıktır bunun: Brecht hem yazar hem de yönetmendi; yıllar yılı hatta denebilir ki daha Augsburg'daki öğrencilik yıllarından beri en yakın dostlarından biri sayılan Caspar Neher'le alabildiğine verimli bir çalışmayı gerçekleştirmişti; ayrıca, savunduğu tezler, Brecht için gerçekte tek başlarına bir önem taşımıyordu her zaman, uygulamada değerlendirilebilirlik açısından kaleme alınmışlardı. Yazdığı ve pek sık olarak sonradan sahne için değiştirdiği oyunlarda yeni tekniğin kullanılması Brecht için doğal bir şeydi.¹⁵⁴

3.2.1.2. Epik Tiyatroda Dramatik Yapı

Yabancılaştırmanın değişik biçimlerini birbiri üzerine binen jeolojik katmanlar gibi tasarlayabiliriz. Her katman, kendi altındaki başka katmanların varlığını gerektirir. Böylece ilgili katmanlar değişik kalınlıkta olmak üzere kayalar, taşlar içinde uzanıp gider, kimi birbirinden belirgin olarak ayrılır, kimi birbirinin içine geçer, geçiş yerleri ise belli olmaz, bazen de aralarından biri tümüyle yitip gider gözden, ama sonradan daha bir görkemli yeniden ortaya çıkar. Dramatik yapı, bu üç katmandan en alttakidir, ötekileri taşır üzerinde. Oyun metni yeni tekniğin kurallarına uygun bir yanı göstermedi mi, yabancılaştırma tekniğiyle sahneye konması ya da oyuncular tarafından oynanmasının, oyunun ırzına geçmekten kalır yeri yoktur. Örneğin, Racine ya da Schiller'in oyunları, yabancılaştırma tekniğiyle sergilenemez, oyunların dramatik yapısı izin vermez buna. Neden mi? Çünkü ilgili oyunlar, Aristoteles'in koyduğu ilkelere göre kaleme alınmıştır. Brecht, Aristoteles'in Poetika'sını pek el üstünde tutmasa da, öyküyü oyunun fişkırtdığı "kaynak ve can damarı" olarak nitelemesine hak verir onun yalnız, geri kalan bütün konularda Aristoteles'ten ayrılır. "Özdeşleşme" olarak arınmayı (katharsis) sırt çevirir, parçaları işlevsel açıdan birbirine bağlı, kendi içinde bütün ve

¹⁵³ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 217.

¹⁵⁴ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 218.

eksiksiz olayı atarak yerine birbirini izleyen epik sahneleri geçirir; kendi içinde tutarlı karakterler parçalayıp çelişkili özelliklerine ayırır. Brecht'in olayları, Aristoteles'in öğrettiği gibi bir zorunlulukla birbirinden çıkmaz, kendi yasalarına uygun olarak birbirini izler. Dolayısıyla, Brecht'in oyunlarından bazı parçaları çıkarıp atabilir ya da başka yerlere yerleştirebiliriz, oyun için büyük bir sakınca doğurmaz bu; ne var ki, Aristoteles'e göre bundan sakınılması gerekir. Brecht, yeni dramatik yapıyı "Aristotelesçi olmayan oyun yapısı" diye nitelemekte yerden göğe kadar haklıdır.¹⁵⁵

Özdeşleşme tiyatrosunun doruk noktası kuşkusuz, büyük Rus tiyatro reformcusu K.S. Stanislavski'nin "sistem"idir. Stanislavski, sahnede, "duyumsamaların gerçekliği"ne olan talebiyle zamanının saray tiyatrosunun kemikleşmiş kalıplarına karşı isyan etmiş ve büyük gerçekçi etkileri hedeflemişti. O bile Rusya'daki devrimci büyük altüst oluşlardan sonra, yeni toplumsal karşıtlıkları canlandırmada salt özdeşleşmenin yetersiz kalacağını saptamakta gecikmemişti. Daha sonraki sahnelemelerinde Stanislavski, oyuncudan özdeşleşmenin yanı sıra canlandırılan figüre eleştirel yaklaşmayı, özdeşleşmeden önce ise, figürün duygu dünyasını ilk olarak araştırabilmek için "fiziksel eylemler"i istedi.¹⁵⁶

Brecht, oyunun dramatik yapısını ilgilendiren bu ayrımları, birçok kez tezler halinde özetlemiştir. 1930'da yazılan Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü operasıyla ilgili olarak kaleme aldığı ünlü notlarda, geleneksel oyun biçimi konusunda şöyle der: "Eylemlerle çalışır – seyircinin ilgisi oyunun son üzerinde toplanır – organik büyüme- olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir –olayların akışı evrimsel bir zorunluğu içerir." Yeni oyun biçimiyle ilgili olarak da şöyle söyler: "Anlatıya başvurur – seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir, her sahne kendisi için vardır – montaj tekniği – olaylar eğriler çizer – olaylar sıçramalıdır." Oyunda bütün olup bitenleri önceden bilir anlatıcı, özgür bir davranış içinde düşünüp taşınarak ve usavurarak ramp ışığına, sahnedeki olayla seyirci salonu arasına gelip dikilir (Kafkas Tebeşir Dairesi). Oyuncular hiç çekinmeden seyircilerle söyleşilerde bulunabildiği için, bir yanılsama (illüzyon) durumu kalkar ortadan, oyunun akışı kesilmelere uğrar (Sezuan'ın İyi İnsanı). Öndeyişler (prolog) ve başlıklar, olayın nasıl sonlanacağını önceden seyirciye bildirir

¹⁵⁵ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 217-218.

¹⁵⁶ Werkferd, a.g.e. ss. 41-42.

(Cesaret Ana ve Çocukları). Karşıt iki karakter özelliği birbirine zorla monte edilir, dolayısıyla “bireydeki” çatlaklar bir dikkati çekicilikle donatılır (Bay Puntila ve Uşağı Matti) ya da ilgili özellikler adeta şizofrenik bir bölünme sonucu karşı karşıya getirilir (Sezuan’ın İyi İnsanı ve Yedi Büyük Günah). Kimi oyunlar, tümüyle oyun içinde oyun ve oyun içinde mahkeme modeline göre kurulmuştur (Önlem ve Lukullus’un Yargılanması), kimi de balad modeline göre kurulup çatılmıştır (Baal). Kısacası, yabancılaştıran dramatik yapı, “açık” oyun biçiminden başka bir şey değildir; ilgili oyun biçimi, estetik kabul etse de etmese de, yüzyıllardır klasik-klasistik “kapalı” oyun biçiminin yanı sıra onunla aynı hakkı paylaşarak, varlığını sürdürmüştür. Bu biçimi geriye doğru izlersek, Üç Kuruşluk Opera’daki gibi, kökeninde elindeki değnekle resimli levhalardaki tüyler ürpertici olayları gösteren moritat (Bir levha üzerindeki resimlerle anlatılan acıklı ya da korkunç bir olayı konu alıp laterna eşliğinde monoton bir sesle söylenen şarkı.) şarkıcılarını buluruz.¹⁵⁷

3.2.1.3. Dilde Yabancılaştırma

Yabancılaştırma temeline dayalı dramatik bir yapıya sağlanan olanak nedir? Böyle bir yöntemle dış gerilim azaltılmakta, seyircinin dikkati oyunun sonundan oyunun akışına, olayın kendisinden durumlara çekilmektedir; oyun yer yer duraklamakta, gözlem ve açıklamalarda bulunmaktadır. Yabancılaştıran oyun yapısı, oyundaki nesne, kişi ve olaylara dikkati çekerlik damgasını vurmakta, dünya bu yoldan “bir tuhafılık”, “bir sorunsallık özelliğiyle” donatılmaktadır. Tıpkı bu yeni dramatik yapı gibi, dil de aynı işlevi görür. Dil de yabancılaştırmının en alttaki ilk katmanının bir parçasıdır, çünkü o da oyunun yapısı gibi yazarın etkinlik alanının içinde kalır. Brecht, dilde pek çok sayıda yabancılaştırma efektinden yararlanır. Ne var ki, hepsinin de dayandığı ilke aynıdır ve sürekli çözüm bekleyen iç çelişkilerin üretilmesi diye tanımlanabilir.¹⁵⁸

Bir örnek verelim:

Ve böyle sürüp gitti mi?

¹⁵⁷ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 219-220.

¹⁵⁸ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, s. 220.

Tilki gibi kimin ne yaptığının izlendiği şu sıra
Yüzün tutar mı bu yoksulluktan
Payına düşen eti kesip almaya?

Soruyu soran, Şikago'nun et kralı Pierpont Mauler'dir (Mezbahalar Kutsal Jandarkı), kirli bir borsa oyunu çevirmeyi tasarlamakta, ama bunu gizlemeye çalışmaktadır. Ne var ki, ağızdan çıkan çelişkili sözler kendisini ele verir, sözüm ona insancıl cümledeki kofluğu açığa çıkarır. Kimi durumlarda da yabancılaştırmanın, dildeki o katı kitabilikten kaynaklandığı görülür. Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü operasında savcının iddianamesinde yer alan şu sözlerle kulak verelim örneğin:

İşlenmedi şimdiye dek
Böyle bir cinayet asla
İncitti duygularını
Tüm insanların rezilce.
Ayaklar altında adalet
Haykırıyor: Suçluya ceza!

Bu öfke taşan konuşma, “eski bir revolveri denemek bahanesiyle” adam öldürdüğü ileri sürülen Toby Higgins adında bir adamı hedef almaktadır. Higgins aklanır. Bunun hemen ardından aynı iddianame, hiçbir sözcüğü değiştirilmeksizin, ormanda odun kesen Paul Ackermann'a yöneltilir; adam sadece içki borcunu ödemediği ve lokaldeki bir perdeye hasar verdiği için yargıç önüne çıkarılmıştır ve muhakemesinin sonunda ölüme mahkum edilir. Bu ve benzer biçimde kontrastlarla başvurarak, çifte bakış açısı uygulayarak, beklentileri düş kırıklıklarına uğratarak mantık kurallarını tepe taklak ederek, Brecht, dili yabancılaştırmanın hizmetinde kullanır. Belki de Hasek, Valentin, İncil Almancası ve anglisizm'lerden (İngiliz diline özgü bir özelliğin bir başka dile aktarımı) beslenen üzerinde parodi ışıklarının çakıp söndüğü Brecht'in dilini böylesine eşsiz ve öykünülmez kılan, yabancılaştırmadaki bu göstericilik özelliği ve çelişki havasıdır.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 221-222.

3.2.1.4. Sahneye Koyma ve Sahne Düzeni

Denebilir ki, Brecht'te oyunun dramatik yapısı yumuşadığı ölçüde cümlelerin gerilim yükü artar. İşte yüzeyde kalan biri için iki olay ne denli birbirine karşıt görünürse görünsün, yabancılaştırma kapsamı içinde yer alır. Dilin biçimi de açıktır. Brecht'te adeta çatlakları ve kırık yerleri içerir ve bu yoldan, tıpkı oyunun dramatik yapısı gibi, seyirciye vereceği yargılarla “olaylara müdahale” fırsatını sağlar. Oyunun sahneye konuş biçimi de ilgili olaya yoğunluk kazandırır, genişletir boyutlarını. Böylece yabancılaştırmanın ikinci (ve genel olarak en güçlü ve zengin) katmanına gelmiş oluyoruz. Daha önce belirtildiği gibi, ilgili katmanın kapsamı içinde yalnız oyunun yönetimi ve sahne düzeni değil, müzik, ışıklandırma ve koreografi de yer alır. Örneğin, gerçek devlerden kalır yeri olmayan askerler-ayaklıklar üzerinde yürür, içi doldurulmuş devcileyin omuzları vardır, canlı silah deposundan farksızdırlar –çıkarılır sahneye, “o neşe dolu savaşçılık mesleği” yabancılaştırılır ve gerçekteki kimliğiyle sergilenir (Adam Adamdır). Uzak Matti alabildiğine uzun bir çalı süpürgesini avluya diker ve Viborg'un yüce mahkemesi diye hitap eder ona; böylece ilgili mekan yabancılaştırılarak insanda son derece kuşku uyandıracak biçimde somutlaştırılır. Puntula sahneye çıktığında geride bir perde asılıdır, üzerine timsah, kaplan ve köpekbalığı resimleri çizilmiştir, onların yanı başında da Puntula'nın hiç de pek sevimli denemeyecek portresi görülür ve altında şöyle yazar: “Tarih öncesi çağlardan kalma bir hayvan, estatium possessor, Almanca: Malikane sahibi” (Bay Puntula ve Uşağı Matti). Daha başka oyunlarda, Brecht ve çalışma arkadaşları, daha başka yabancılaştırma yollarına başvururlar sahnelemede. Her ne kadar az buçuk belirli bir şema gözetilirse de, bu konudaki esin kaynağı tüketilecek gibi değildir. Örneğin, ışıklar ve orkestra gereken yerlere herkesin görebileceği bir konumda yerleştirilir (Cesaret Ana ve Çocukları). Caspar Neher'in kurduğu sahne iki parçadan oluşur, önde bir oda, bir avlu ve bir çalışma yeri vardır; arkada ise projeksiyonla perde üzerine yansıtılmış ya da perde üzerine çizilmiş bir başka çevre seçilir. Sahnede olup bitenler için çevrenin önemi vurgulanır bu yoldan; hele belgeler sergilenmek istendi mi, tümüyle bu yola gidilir.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 222-223.

3.2.1.5. Yabancılaştırmayı Sağlayan Bir Başka Öge: Müzik

Brecht, “öğelerin birbirinden ayrılması” diye niteler; müzik oyunun yanı başındaki yerini alır, hatta karşısına geçip kurulur onun, oyuncu hiç kuşkuyla yer bırakmayacak gibi açıktan açığa şarkı söyleyen birine dönüşür. Oyun sanatına kardeş sanatlar, oyun sanatıyla kaynaşarak kabarıp dalgalanan bir “toplu yapıt” oluşturmaz, her biri ötekilerden bağımsız, her biri kendileyin ortak görevin yerine getirilmesine çalışır ve “birbirleriyle olan bütün ilişkileri birbirlerini yabancılaştırmaktır.” Romalı başkomutanın cenaze alayı, ölüye övgüler döşenenlerin, ölünün şanlı zaferlerini coşkuyla anımsayanların eşliğinde sahneden geçerken, nefesli sazların sesi duyulur gerilerden, bir marş müziğinden kopup gelen dağınık tema parçaları sanki uluyan bir boru sesiyle çarpıtılır; beri yanda orkestradan gelen boğuk sesler, ıslık gibi öten zil vuruşları, tam tam sesleri, marimba şangırtısı, tom tom gürültüsü işitilir.

3.2.1.6. Yeni Bir Oynayış Biçimi

Yabancılaştırma ilkesini benimseyen oyunculuk, yabancılaştırmının en üstteki, yani üçüncü katmanını oluşturur. Jeolojik katmanlar örneğimize bağlı kalırsak diyebiliriz ki, adeta sürekli göz önündedir bu katman, dolayısıyla hepsinden daha iyi tanımlanabilir. Brecht’in yabancılaştırmaya ilişkin kuramsal yazılarında, yabancılaştırma sürecinin kendisinde noktalandığı oyuncudan hepsinden sık ve ayrıntılı biçimde söz edilir. Kötü sigaraların tiryakisi olan Brecht, Küçük Organon’unda pek sevdiği bir örneğe el atar: Bir adam sigara içiyor, derken sigarasını bir kenara bırakıp ayağa kalkıyor ve oyundaki bir kişinin belli davranışlarını oradakilere gösteriyor, arkadan yine oturuyor yerine, sigarasını içmeye devam ediyor. Köşebaşı Sahnesi’nde yabancılaştıran oynayış biçimi, günlük yaşamın kendisinden çıkarılır: Bir trafik kazasının görgü tanığı, kaza yerinde toplanan kalabalığa kazanın nasıl olduğunu gösterir. Yine bir başka yerde Brecht, provayı belli bir yerde kesen, sahneye gelip oyuncuya rolünün nasıl oynanacağını gösteren bir yönetmen örneğine başvurur. Köşebaşı Sahnesi’ndeki gösterici-görgü tanığı için söz konusu olan şey, yönetmen ve Üç Kuruşluk Opera’daki sigara içerek oyunu izleyen seyircinin bir eşit gözüyle bakılabilecek sigara içen gösterici için de söz konusudur: “Oyuncu gösterilen kişi değil,

gösteren kişi olduğunu asla unutmaz ve unutulmasına izin vermez.” Bir başka yerde ise şöyle der Brecht: “Köşebaşı Sahnesi’ndeki göstericinin sunumu bir tekrar niteliği taşır.” Yabancılaştıran oynayış biçimi, “ilke olarak Köşebaşı Sahnesi’ndekilerden başka öğeleri içermediğinden”, oyuncu sahnede biri gösterilen, öbürü gösteren olmak üzere her zaman iki ayrı kimlikle karşısına çıkar seyircinin. Dolayısıyla, oynadığı kişi, geleneksel tiyatrodaki gibi kenar çizgileri silinip kaybolarak oluşmuş çelişkisiz bir üçüncü kişi değil, “yaşayan büyük bir çelişkidir”. Bu noktada, Brecht, Stanislavski’den kesinlikle ayrılır. Oyuncu, der, oynadığı kişinin varlığında eriyip yok olmayacak, onu yalnızca gösterecek ve bunu o türlü yapacaktır ki seyirci sahnede olup bitenler konusunda bir yargıya varabilsin. Galile’nin duygularıyla Galile’yi oynayan Charles Laughtonun duyguları özdeş değildir örneğin; gösteren ile gösterilen arasında çözümlenmemiş bir yığın sorun vardır. Yeni oyunculukta genellikle önemli olan duygular değil, bilgidir. Yani tek kelimeyle, yabancılaştıran oynayış biçimi eleştirel nitelik taşır; gerek kendisini gerek bizi olup bitenlerin gerisinde tutar. Bu yüzden, eski tiyatrodaki yanılsama ögesi daha baştan kapı dışarı edilir: “Oyundaki prova ögesi düpedüz açığa vurur kendini, ezber ögesi, bütün mekanizma, bütün hazırlık seyircinin gözleri önüne serilir.” “Benim tiyatrom”, diye sözünü bağlar Brecht, “şurası bilinmelidir ki, doğrudan doğruya işlevsel bir değişikliği gerçekleştirir.”¹⁶¹

Öyle görülüyor ki, yabancılaştırma üç sayısına karşı gizli bir yakınlığı içermektedir. Üç basamaklı bir süreç kimliğinde kendini açığa vuruyor çünkü birbirinden farklı üç katman halinde boy gösteriyor, oluşumu da “epik tiyatro”, “yabancılaştırma” ve “diyalektleştirme” kavramlarıyla nitelenebilecek üç adım biçiminde gerçekleşiyor. Yabancılaştırmanın kuram ve pratiğini doğuran koşullar araştırıldığında, bunlarda da yine üç sayısına rastlarız. Birincisi: Brecht, Ibsen’den bu yana bütün oyun yazarları gibi, alabildiğine geniş kapsamlı toplumsal ilişkileri seyirci önüne çıkarmak zorunda olduğuna inanıyordu. Ne var ki, o karmaşıklığı içinde çağdaş dünyanın geleneksel biçimde yazılıp kaleme alınmış oyunlarla artık sergilenemeyeceğini anlamış, buradan “geleneksel oyun, dünyanın bugünkü durumuna uygun düşmemektedir” sonucuna varmıştır. Brecht’in 1926’da söylenmiş bu sözünü bize ulaştıran Elisabeth Hauptmann şöyle der: “Bu konuya ilişkin incelemeler sırasında

¹⁶¹ Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 223-224

Brecht epik oyun kuramını ortaya atmıştı.” İkincisi: Brecht, kendi tiyatrosunda dünyanın yalnız toplumsal temellere dayanan, daha yerinde bir söyleyişle Marksist bir görüntüsünü yansıtmayı değil, aynı zamanda bunu öğretmeyi amaçlamaktaydı. Tiyatroya yüklediği, hümanizm döneminin okul oyunları ile reformasyon ve Cizvit tiyatroları düşünülürse yeniden yüklediği öğretici işlev, tiyatrodaki kapsamlı değişiklikleri gidilmesini gerektirmekteydi. Üçüncüsü: Brecht, “hayal gücüne”, oyun içgüdüsüne ve gerçek sanatsal’a eski dönemlerdeki önemini yeniden kazandırmak, böylece oyun yazarlığı ve oyunculuğun kalıplaşmış üretkenliğini yitirmiş biçimini yeniden o başlangıçtaki gerçek tiyatro kimliğine kavuşturmak istiyordu. Buna karşın, daha doğrusu özellikle bu yüzden, tiyatrosu “yüksek düzeyde bir artistik” gücü içermekte, aslında Üç Kuruşluk Opera’yla ilgili notlarda itiraf ettiği gibi “uzmanlar” için bir kurum niteliğini taşımaktaydı. Nietzsche’nin bir sözüyle, Brecht’in tutumu “sanat yapıtı karşısında takınılan estetik bir tutum, bir yaratıcı sanatçının tutumu” idi. Yine Nietzsche’ye göre, böyle bir tutumla “halkın” salt konuya yönelik ilgisini bağdaştırmak, belki de yerine getirilmesi olanaksız büyük bir istektir.¹⁶²

Yabancılaştırmanın estetik temel ilkesi, ideolojiye dayalı bir sanat öğretisinin hayli ötesine taşar. “Toplumsal gerçekçilik” denen sanat akımıyla doğrudan pek bir alıp vereceği yoktur (bu yüzden değil midir ki, Brecht, kurnazca bir ifadeyle, “gerçekçiliğini biçimden kalkarak sınırlandırma” eğilimine birçok kez karşı çıkmıştır.) Ne var ki, yabancılaştırma ilkesi, zorunlu olarak ideolojinin sınırlarını açıp geçer. Öyle ya, yabancılaştırmanın nedir anlamı? “Tarihselleştirme” demektir, “olay ve kişileri tarihselliği içinde, yani geçici nesneler” dolayısıyla değiştirilebilir nesneler gibi anlatmaktadır. Bu hem geçmiş hem de şimdiki zaman için geçerli bir kuraldır: Şimdiki zaman da “zamana bağımlı, tarihsel, geçici” bir bakış açısından sergilenebilir çünkü. Bilimin eleştirel tutumuna ve diyalektiğin yöntemine dayanan yabancılaştırma, çelişkileri yakalayıp göz önüne serer ve böylece görüp işittiklerini bir bağımsızlık içinde düşünmeye çağırır seyirciyi, müdahalede bulunmaya yöneltir. Yani üretken kuşku ve diyalektik tutum, yabancılaştırmanın felsefi temel ilkesini oluşturur. Buradan çıkan sonuç ise ortadadır: Brecht’in yabancılaştırmalı Marksist tiyatrosu, hiçbir zaman katı ideolojik-dogmatik nitelik taşıyamaz. Böyle olmaya kalktı mı, bir bölümü ya da

¹⁶² Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, ss. 236-237.

tümüyle yabancılaştırmadan el çekmek ya da yabancılaştırmının kendine karşı yönelmesini, bir bakıma kendi kendini yabancılaştırmasını sineye çekmek zorundadır. Brecht'in kesinlikle "özdeşleşmeli oyun" diye nitelediği tek perdelik Carrar Ana'nın Silahları bunlardan birincisine, öğretici oyun Önlem ise ikincisine örnektir.

Son olarak, Brecht'in "Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur" yazısındaki bilinen karşılaştırması yerine, onun düşüncelerinden özümlediğimiz diyalektik tiyatronun, ilüzyon tiyatrosu ile karşılaştırmasını yapalım. Brecht, ilüzyonist ve bireyci estetik eğilimler (ayna olma) yerine, eleştirisel ve diyalektik estetik eğilimleri (dinamo olma) kabul eder. Bu düşüncelerle şöyle bir çizelgede bu karşılaştırmayı özetleyebiliriz:¹⁶³

İLÜZYONİST VE BİREYCI ESTETİK (ayna olma)	ELEŞTİRİSEL VE DİYALEKTİK ESTETİK (dinamo olma)
1) Gerçek (realite) görünür ve hesaplanabilir ticaret eşyasının bir toplamıdır (insan da içinde)	1) Gerçek (realite) acı dolu bir insanlaştırma eyleminin çelişkili işlemiyle gösterilir.
2) Doğa –insan huyu dahil- evrensel, sonsuz ve değişmez bir değerdir; yüzeydeki ayrılıklar yöresel renklerden gelir.	2) Doğa –insan huyu dahil- tarihsel gelişimle ilişkilidir, değişkendir; çeşitli davranış biçimleri insanlaştırma olasılığı ile belli toplumsal yabancılaştırmının arasındaki gerilimle ortaya çıkar.
3) Mimesis, tek gerçek olarak doğayı taklit eder; sanat (tiyatro) arıtılmış doğa, yarı-doğa ile yansıtılır. Değişmeyen doğa.	3) Mimesis, belli bir gerçeği ortaya sürer; sanat (tiyatro) doğanın paralelindedir, bir değişen doğadır.
4) Sanat yapıtı, bilinen nesnelerin varlığını aşar.	4) Sanat yapıtı, kendi varlığını yaratıcı bir imge ve nesne olarak kanıtlar.
5) Sanat (tiyatro), esinlenmeyi öznel bir yolda yansıtılan nesnel gerçeklerle iletir. Önceden dondurulmuş değerler vardır: şartlandırma	5) Sanat (tiyatro) esinlenmeyi olası gerçeklerin öznel-nesnel ilişkileri ile var eder. Değerler incelemeye götürülür: yargılama
6) İdea'lar ve ideoloji estetik varoluşun temelidir: felsefi idealizm	6) Tarihsel gerçek estetik varoluşun temelidir: felsefi materyalizm.
7) Evren tekilci ve determinist açıdan ele alınır: tek yönlü görüş. Evrende her şey neden-sonuç yasası ile denetim altındadır düşüncesi egemendir.	7) Evren çoğulcu açıdan ve olasılıklar göz önünde bulundurularak ele alınır: Evrenin temeli birbiri arasında etkileşimi olan çeşitli nedenler dayanır. İlerdeki olasılıklar geçmişteki deneylerle anlaşılabilir.
8) En büyük ideal: Sonsuzluk (nirvana); soylu bir biçimde ölebilmek.	8) En yüksek ideal: Özgürlük (sınıfsız toplum); yararlı bir biçimde yaşamak.
9) Ataerkil, otorite gücü	9) Anaerkil, doğurganlık ve özgürleştiren esneklik

¹⁶³ Nutku, "Galileo'nun Yaşamı", s. 49-52.

10) İnsanın sonsuzluğu uzanan yaşantısına inebilmek için süsleyici bir estetik; ilüzyonu duyurmak.	10) İnsan yaşantısının olasılıklarını ve toplumsal kısıtlamalarını anlamak için eleştirisel bir estetik gösterilir.
11) “İyi Kurulu Oyun”un kapalı biçimi içinde, determinist nedenlerle gelişerek doruk noktaya aynı düzeyde varan zincirleme durumlardan ortaya çıkar	11) “İyi Kurulu Oyun”un açık biçim içinde, çeşitli düzeylere dağıtılmış ve doruk noktası seyircinin usunda ortaya çıkan bir işlemin saptanmış noktaları ile kurulur.
12) Zorunlu yargı baş oyun kişisi ile elde edilir.	12) Zorunlu yargı özellik taşıyan oyun kişilerinin ilişkileri (olaylar) ile elde edilir.
13) Karakterler psikolojik olup çevreleri ile çatışma durumundadırlar; böylece karakterlerin bütünlüğü metafizik belitlerle ortaya çıkar.	13) İnsan, çeşitli olasılıkların ve niceliklerin içinde birbirlerine karşı davranışlarda çelişkili olarak verilir; böyle kişilerin bütünlüğü toplumsal eylemin verileriyle belirlenir.
14) Oyunun ideal bakış noktası: baş oyun kişilerinin (kahraman) gözleriyle bakılır (özdeşleşme). Oyunun demek istediği seyirciye kabul ettirilir.	14) Oyunun ideal bakış noktası: bütün oyun kişilerine dışardan bakılır (yabancılaştırma). Oyunda demek istenilenler sınanır.
15) İdeal seyirci: yakından tanımadığı şeylere tanıdıkmiş gibi bakan kimse; çünkü sonsuzluk kavramını yüzeydeki görünüşleriyle kabul eder.	15) İdeal seyirci: bütün tanıdık şeylere tanıdık değilmiş gibi bakan kimse; çünkü insan gelişiminin her evresindeki fark edilmemiş güçleri anlamak ister.

*“Oyunlarımı Marx’ı okuduktan sonra anladım. Marx, bugüne dek tam benim
oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi.”*

Bertolt Brecht

4. BÖLÜM: BRECHT'İN SİNEMAYLA İLİŞKİSİ VE BRECHT ESTETİĞİNİN DÜNYA SİNEMASINDAKİ UYGULAMALARINA KISA BİR BAKIŞ

4.1. Brecht'in Sinema Pratikleri

En ünlü oyun yazarları ve sahneye koyucular arasında sayılan Brecht, sinema adamı olarak çok daha az tanınmıştır. 1956'da ölümünden sonra ise, tiyatroya getirdiği yenilikler, duyguları gıdıklama yerine akli harekete getirme, dramatik yerine epik, “arınma” (katharsis) yerine uzaklaşma (distanciation) veya yabancılaştırma, sinemada da tartışılır, uygulanabilme olanakları araştırılır Brecht'in 1922-1933 yılları arasında kaleme aldığı sinemaya ilişkin yazıları, Günlük'ünün 1940'lar sonrası bölümlerinden derlenen “Film Müziği Üzerine Notlar”da yer alıyor.¹⁶⁴

Brecht, tiyatroya yönelik düşüncesini sinema için de kabul eder: “Sinema, Aristocu olmayan bir dram sanatının (yani bir özdeşleşme görüngüsüne, ‘mimesis’e, öykünmeye dayanmayan dram sanatının) ilkelerini olduğu gibi kabul edebilir.” Ama, oyuna ve oyuncunun önceliğine fazla dikkat eden ve film öyküsünün yepyeni bir biçimde yazılması gerektiğini, endüstri özelliğini göz ardı eden Brecht, 1930 yılında Üç Kuruşluk Opera'nın sinemaya aktarılmasından sonra dava açmak zorunda kalacaktır.¹⁶⁵

Bertolt Brecht'in Nazilerin iktidara gelmesinden sonra, yurdundan uzaklaşmak zorunda olduğu ve Amerika'da bulunduğu yıllarda Hollywood'daki sinema serüveni için söylenebilecek çok az şey vardır. O yıllarda yazdığı Hollywood başlıklı şiiri, orada yaşadıklarının bir özeti gibidir:

Her sabah ekmek paramı kazanmaya
Giderim yalan pazarına.
Umutla,
Dizilirim satıcıların arasına.

¹⁶⁴ Brecht, **Sinema Yazıları ve Brecht, Sinema, Sanat İlişkileri Üstüne Yazılar**, s. 11.

¹⁶⁵ Makal, “Brecht’e gözlerini kapamak”, s. 14.

1941’den 1947’ye kadar olan dönemde, Brecht’in Hollywood yazarlığı dümenini çevirerek senaryolarını satmayı denediği dönemdi, kendisi buna acı ve açıksözlü bir biçimde “yalan satıcıları arasında yerini almak” adını veriyordu.¹⁶⁶

1941-1947 yılları arasında (bu kez Naziler yerine McCarthy zulmünün olduğu günlerdi) ekmek parası kazanmak için sözünü ettiği yalan pazarında film senaryoları sattığı günleri neredeyse unutmayı diler, hangi filmler için katkıda bulunduğunu belirtmek istemez günlüklerinde. Sessizlik içine gömmediği tek önemli film, kendisi gibi benzer nedenle Almanya’yı terk eden yurttaşı Fritz Lang’ın Hangmen Also Die / Cellatlar da Ölür (1943) adlı yapıtıdır. Ama hoşnutlukla söz ediş değildir bu, yapımcısı için dava açmış, film jeneriğinde sadece “Brecht’in bir düşüncesi üzerine” yazısı kalmıştır. Adı pek az filmle anılsa da, Marcel Martin’in sözleriyle “Etkinliğinin azımsanmayacak bir bölümünü sinematografik yaratmaya ya da en azından sinemayı ilgilendiren tasarıların işlenmesine adanmış”¹⁶⁷

Brecht, 28 yıllık sinema ile ilişkili bu serüveni için şöyle demiştir: “Yapıtlarımın perdeye aktarılışında, her keresinde yapımcılara karşı dava açmak zorunda kaldım.” 1955 yılında çekilen Cavalcanti gibi çizgi dışı bir usta sinemacının “Bay Puntilla ile Uşağı Matti” uyarlamasını beğenmeyecektir. Demokratik Almanya Cumhuriyeti’nde yönetmen Wolfgang Staudte tarafından başlanan “Cesaret Ana” çalışmasını da durdurur (1956). Yine de Brecht’in sinemadaki başarısı sınırlı kabul edilse de, ölümünden sonraki etkilerinin tiyatrodan olduğundan daha büyük olduğu saptanır.¹⁶⁸

Brecht’in sinemayla (sinema endüstrisiyle demek gerekirdi) ilişkileri tuhaf bir büyülenme-iğrenme karmaşası üstüne kurulmuşa benziyor... Hemen hemen herkes pazar ekonomisinin aykırı isteklerine ya da Hollywood senaryo yazınının, “yaşlı bir orospunun bütün deneyine sahip bir dramaturji”nin dayanılmaz kalıntılarına takıldı.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Brecht, **Sinema Yazıları** ... s. 143.

¹⁶⁷ Marcel Martin, “Arkadaşlar Mülkiyet İlişkilerinden Sözedelim” Bertolt Brecht, **Sinema Yazıları**, İstanbul: Görsel Yayınları, 1977, s. 142.

¹⁶⁸ Makal, “Brecht’e gözlerini kapamak”, s. 14

¹⁶⁹ Brecht, **Sinema Yazıları** ... s. 144.

Brecht'in tutkulu bir sinema seyircisi olmasına karşılık, bir senarist olarak başarısızlığa uğraması, esas olarak sinemanın bir sanat olduğu kadar, ticari yönünün ağır bastığı bir endüstri sektörü içinde yer almasıyla yakından ilgilidir. Sürgün öncesinde Almanya'da, ünlü müzikal oyunu "Beş Paralık Opera"yı G. W. Pabst'ın yönetiminde sinemalaştıran yapımcılarla mahkemelik oldu. Daha sonraları, ABD'de "Hangmen Also Die – Cellatlar da Öler" adlı filmin senaryosunu yazdı. Bu filmi, kendisi gibi Almanya'dan kaçmış olan Fritz Lang yönetmiş olmakla beraber, filmde Brecht'in katkısını görebilmek güçtür. Ekspresyonist sinemanın ustası olan Fritz Lang'ın bu filminde Çekoslovak yeraltı savaşçılarının Naziler'e karşı savaşı işleniyordu. Ancak film iyilerle, kötüler savaşını anlatan klasik Hollywood yapıtı olmaktan öteye gidemedi. Nihayet savaş sonrasında yurda dönüşünden sonra İtalyan yönetmeni "Cavalcanti'nin yönettiği 'Puntila (Herr Puntila und sein Knecht Matti) bir felaket oldu.¹⁷⁰

1930'ların başında, sinemayla ilişkiler, "Üç Kuruşluk Opera" ve "Kuhle Wampe" gibi çok değişik iki serüvenle sonuçlandı... İlki, Brecht'in istediği gibi bir film olmaktan çok uzaktı. Yukarda da belirtildiği gibi Brecht bu girişimi bir dava konusu haline getirdi ve bu dava vesilesiyle, kapitalist toplumda sanatın ve sanatçının durumunu, sinema yapıtının da, herhangi bir sanat eseri gibi bir "tecimsel mal" olma işlevi gördüğünü ortaya sermek, burjuva ideolojisinin çeşitli kavramlarını, "sunum"larını (representation) altüst etmek istiyordu. Brecht, "Üç Kuruşluk Opera" davasını, ünlü deyiimiyle bir toplumbilimsel deney haline getirdi.¹⁷¹

Üç Kuruşluk Opera, tam bir militan işçi sineması örneğidir. Çünkü topluma karşı eleştirel bir tutum takınmakta, aynı zamanda seyircisinin, kendisi (film) karşısında eleştirel bir tavır almasını da sağlamaktadır. Brecht "didaktizm"inin tipik bir örneğidir, ancak gülmece duygusundan da yoksun değildir ve seyirciye, hem sanatsal bir yanı (sanat eserinin dirimselliği) hem de aydınca bir yanı (gerçek karşısında eleştirel bir tavır) olan bir "tad" (zevk) verebilmektedir.¹⁷²

¹⁷⁰ Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, ss. 73-74.

¹⁷¹ Brecht, **Sinema Yazıları...** ss. 7-8

¹⁷² Brecht, **Sinema Yazıları...** ss. s. 166.

“Yapıtlarımın perdeye her aktarılışında, ayrıksız her keresinde yapımcılara karşı dava açmak zorunda kaldım. Davaların hepsini de kaybettim.” Bu noktayı anılarında aktaran Vladimir Pozner’e Brecht bir gün böyle der. Bu söz, kuşkusuz abartılmış olsa da Brecht düşüncesinin iki ana noktasını öne çıkarır: yapıtının bütünlüğü için sonuna kadar savaşıma isteği ve bunu kapitalist toplumda başarmanın olanaksız olduğu gözlemi.¹⁷³

Brecht’in sahip çıktığı tek film, kendi ekibiyle çalıştığı, senaryosunu yazdığı ve yönetimine yer yer kendisinin de katıldığı “Kuhle Wampe” adlı filmidir. Bütün film boyunca gestuslar ve yabancılaştırma efektleri, ailenin başına gelenlerin doğal bir felaket olmayıp, böyle bir sosyo-ekonomik yapının zorunlu toplumsal sonucu olduğunun seyirci tarafından bilince çıkarılmasına hizmet ederler.¹⁷⁴ Brecht, “eski sanat anlayışının geçersiz olduğunu”, bir filmin “ortaklaşa (collective) bir ürün olması gerektiğini” çünkü “sanat yapıtının kişiliğin ifadesi olduğunu söyleyen tasarımın, söz konusu film olunca artık para etmediğini” ileri sürüyor. Kapitalist düzende “sanatın bütünü artık bir meta” olmuştur, bu nedenle üretim araçlarının “toplumsallaştırılması” kaçınılmaz bir şeydir.¹⁷⁵ Brecht için estetik ve dramaturjik kategoriler siyasal ve toplumsal çerçevelerinin, sınıfsal koşullanmalarının dışında yer almıyor.¹⁷⁶ Brecht, burjuva romanına özgü, kişilerle özdeşleştirme tekniğinin yerini yabancılaştırmaya bırakması gerektiğini düşünüyordu: “insanın alinyazısının insanın kendisi olduğu, sınıf mücadelesinin egemen nedensel düğüm olduğu açığa çıktığı ölçüde eski burjuva tekniği özdeşleştirme kullanılmaz oluyor.”¹⁷⁷

Brecht gerçekçiliğin geçici bir tanımlamasını öneriyor: “Gerçekçiliğin bilimsel olarak kurulmuş tanımı elimizde bulunmadığı sürece, gerçek, yazarlardan ve onların gerçekçiliğin sadık bir biçimde yeniden üretilmesi yoluyla aynı gerçekçilik üstüne etkiye yöntemlerinden söz etmek belki daha iyi, yani uygulamayı kolaylaştırıcı, yeni bir gerçekçi edebiyat için daha uyarıcı olurdu. Bu durumda, özellikle bu yöntemlerin sayısını azaltmaya değil, arttırmaya çalışacağız. Hegel’in, Marxist klasiklerin büyük önem verdikleri ve başkalarının da ilgisini çektikleri bir söz vardır; gerçek (vérité)

¹⁷³ Brecht, **Sinema Yazıları**, s. 142.

¹⁷⁴ Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, s. 74.

¹⁷⁵ Brecht, **Sinema Yazıları**, s. 145.

¹⁷⁶ Brecht, **Sinema Yazıları**, s. 145.

¹⁷⁷ Brecht, **Sinema Yazıları**, s. 146.

somuttur.” Sunum (temsil) filmlerinin örneği Hoşgörüsüzlük’e (Amerikalı yönetmen Griffith’in 1916 yapımı filmi) Brecht gerçekçiliğinin eksiksiz bir örneği olarak bakılabilir. Toplumcu gerçekçiliğin, 1940’lı yılların sonuna doğru André Wurmser tarafından yapılan bir tanımını anımsatıyor: toplumcu gerçekçilik bir ağacı kış mevsiminde sunduğu zaman onu, doğalcılığın yaptığı gibi ölü, ıssız, kara bir kütük olarak değil, gerçekten, bütünlüğüyle, diyalektik olarak nasılsa öyle, yani geleceğine gebe, uyuşuk ama yaprakları, çiçekleri, kuş seslerini uyandırmak için saatini bekleyen bir özsuyla yüklü olarak gösterir.¹⁷⁸

Tezimizin önceki bölümlerinde de bahsettiğimiz gibi, geleneksel sinema, binlerce yıl önce Aristoteles tarafından tanımı yapılmış olan katharsis kavramına hizmet eden üç estetik öğeyi bünyesinde barındırır: Atmosfer, özdeşleşme ve gerilim. Yaşamın taklidine dayalı olarak oluşturulan bu estetik öğeler sinema tarihi boyunca sadece bir kez reddedilmiştir. “Sinema-dram halk için afyondur”¹⁷⁹ diyen Vertov geleneksel sinemanın yapısal öğeleri olan, senaryoyu, oyunculuğu, dekor, kostüm ve makyajı dışında bırakarak, seyirciyi zihinsel atalete sürükleyen sinematografik yapıyı bertaraf etmiştir. Gerçekten, geleneksel sinema seyircisi, “olayların akışına kendini kaptırarak, olaylar ve karakterlerle özdeşleşir. Zihinsel faaliyeti bir kenara bırakarak, karakterlerle, duygusal bir temel üzerinde kurulan bir yaşantı birliğine girer. Seyirci doruğa yükselen bir gerilimle, başka bir hayatın içinde yer alarak (fiction), doruk noktası ile başlayan son bölümde, olayların çözülmesiyle, yapay olarak içine sokulduğu gerilimden kurtarılarak rahatlatılır (katharsis).”¹⁸⁰

Vertov, atmosfer, özdeşleşme ve gerilim öğelerini denetim altına almak üzere formel bir yaklaşımla sinemayı sinema yapan öğeleri terketmiş ve sadece kurguya çok büyük görevler yüklemiştir. Bu yaklaşımın sonucunda ortaya çıkan sinema “belge sineması” olarak adlandırılabilir bir sinemadır. Vertov’un “sinema-göz” ve “sinema-gerçek” diye adlandırdığı bu akım, uzun ömürlü olamamış ve geleneksel sinemaya alternatif olabilecek bir estetik çizginin oluşumunu sağlayamamıştır. Çünkü binlerce

¹⁷⁸ Brecht, **Sinema Yazıları**, ... s. 152.

¹⁷⁹ Vertov, D., “Sinema-Göz Toplulukları İçin Geçici Direktifler”, Gerçek Sinema, sayı: 7, s.13.

¹⁸⁰ Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, Dost Kitabevi, Ankara, 1983, s. 16.

yıllık alışkanlıklara dayalı seyirci beklentileri, Vertov'un sineması tarafından cevaplandırılmamıştır.¹⁸¹

4.1.1. Kuhle Wampe Üzerine...

35mm / 73' 00" / Siyah-Beyaz 1932 / Almanya

Yönetmen: Slatan Dudow, **Senaryo Yazarı:** Bertolt Brecht, Ernst Ottwald, **Görüntü**

Yönetmeni: Günther Krampf, **Müzik:** Hans Eisler, **Oyuncular:** Herta Thiele, Ernst Busch, Martha Wolter, Adolf Fischer, **Yapım:** Praesens Films

Konusu:

Bertolt Brecht'in yazdığı ve çekimlerinde de görev aldığı "Kuhle Wampe", 1932 yılında Almanya'da Bonike ailesinin Berlin yakınlarında "Kuhle Wampe" adlı yerdeki Alman kampında başından geçenleri anlatıyor. Almanya'daki ekonomik bunalım ve işsizliğin had safhada olduğu bir dönemde, ellerinden evleri alınan Bonike ailesi "Kuhle Wampe"ye gönderilirler. Baba uzun süre işsizdir, Filmde iki çocuklu Bonike ailesinin erkek çocuğu boşuna iş aramakta ve annesinin suçlayıcı sözleri altında ezilmektedir, sonunda intihar eder. Kız çocuğu ise sonradan siyasi eylemci olan bir şoförle evlenir. Brecht'in oyunlarındaki duygusal yoğunluk filmin sansüre takılmasına da yol açmıştır. Nazilerin ortaya çıkışı ve adım adım iktidara yürüyüşü devletin güvenliği için bir tehlike oluşturmazken, film Almanya'da tehlikeli görülüyor ve bazı yerleri sansüre uğrayarak makaslanıyor. Faşizmin ayak seslerinin hissedildiği Almanya'da filmin kesilen kısmı için mahkeme kararı bile alınmıştı. Bir yıl sonra filmin yönetmeni Dudow ve senaristi Brecht; iki komünist sürgüne gönderilirler.

Senaryosu Bertolt Brecht ve Ernst Ottwald tarafından yazılan, Bulgar kökenli Alman sinemacı Slatan Dudow'un yönettiği Kuhle Wampe, 1932 yılında büyük güçlüklerle çekilmiş, uzun yıllar yasaklı kalmış bir film. Brecht'in senaryo yazımlarıyla çekimlerine bizzat katıldığı; hiçbir müdahaleye uğramadan tümüyle kendi isteklerine göre sonuçlandırabildiği ve Weimar Cumhuriyeti'nde yapılmış, komünist bakış açısını

¹⁸¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mutlu Parkan, **Godard Estetiği ve Sinema**, İzmir: İleri Kitabevi, 1993, ss. 42-92.

açıkça dile getiren tek film olarak bilinen “Kuhle Wampe”nin müzikleri de Hans Eisler'a ait. Militan işçi sinemasının kusursuz bir örneği olarak nitelendirilen “Kuhle Wampe”, bir Alman ailesinin işsizlik ve yoksulluk içindeki dramını anlatır.

Filmin Analizi

Bireysel çözümler aramak yerine sınıfsal bilinç devreye girer, Anni kaderine razı olmaktan vazgeçerek kendi sınıfıyla birlikte ileriye doğru yürüme kararı verir. Dörtte biri, iki günde çekilen “Kuhle Wampe”de bir soru atılıyor ortaya: "Dünya kimindir?" Yanıt da hemen peşinden geliyor: “Elbette bugünkü durumlarından hoşnut olmadıkları için onu değiştirecek olanların.” Slatan Dudow'un Brecht'le birlikte çalıştığı için Almanya'dan sürüldüğünü, savaş sonrasında Doğu Almanya'da antifaşist filmler yaparak sinema çalışmalarını sürdürdüğünü ve 1963 yılında öldüğünü de belirtelim. “Kuhle Wampe”, Brecht’in hem senaryosunda hem de filme uygulanmasında çalıştığı tek filmidir. Filmde, bir Alman ailesi, işsizlik ve yoksulluğun dramını simgeler. Bu nedenle, “Kuhle Wampe”, Brecht’in kendi isteklerine göre sonuçlandırabildiği tek filmidir: Brecht’in tanıdığı, büyük işleyim (sanayi) tarafından ellenip karıştırılmamış olan ve aynı zamanda onun tiyatro etkinliğine de yakışan tek filmidir.¹⁸²

Film, Brecht’in kurmuş olduğu sistematığe uygun bir yapıya sahiptir. Filmin dört ana bölümden oluşan epizotik bir yapısı vardır. Evlenme çağına gelmiş kızları hariç, bütün fertlerinin işsiz olduğu bir aile çevresinde gelişen olayların, oğlu intihara, aileyi evden atılmaya götürmesi sonucunda, kızın devrimci kitleler içinde yer almaya yönelmesiyle noktalanan film. Birinci epizot, küçük ilanlardan ve bisikletle koşarak iş arayanlar; ikinci epizot, oğul Bonicke’nin intiharından (‘bir işsiz eksildi’); üçüncü epizot, ailenin alacaklılar tarafından evden atılması ve Kuhle Wampe kampına yerleşmesinden; dördüncü epizot, işçi spor eğlenceleri ve metroda burjuvalarla siyasal tartışmadan oluşmaktadır.¹⁸³

¹⁸² Brecht, **Sinema Yazıları**, s. 160.

¹⁸³ Martin Marcel, “Kusursuz Bir Militan İşçi Sineması Örneği”, B.Brecht, **Sinema Yazıları**, çev. B. Onaran, Y. Salman, İstanbul: Görsel Yayınları, 1977, s. 163.

Her şeye karşın aileyi ayakta tutan işsizlik sigortası da hükümet tarafından kaldırılınca ailenin erkek çocuğu kendini öldürür. Böylece bir işsiz daha eksilmiştir (One unemployed less). Geride kalanlar, Berlin banliyösündeki işsizler kampı Kuhle Wampe'ye göç etmek zorunda kalır. Ailenin genç kızı, baştan beri yoksulluğun ve kadın olmanın tüm acılarını taşıyan Anni, yavaş yavaş olumlu kahraman niteliğine bürünmeye başlar.

Her epizot, yine kendi içinde başka epizotlara bölünerek, seyircinin, olayların gelişimini serinkanlı bir şekilde izleme ve eleştirme olanağını getirmektedir. Film boyunca gestuslar ve yabancılaştırma efektleri, ailenin başına gelenlerin doğal bir felaket olmayıp, böyle bir sosyo-ekonomik yapının zorunlu toplumsal sonucu olduğunun seyirci tarafından bilince çıkarılmasına hizmet ederler.

Yabancılaştırma efetlerini şu şekilde sıralayabiliriz:¹⁸⁴

- Filmin başında, gruplar halinde, bisikletleriyle oradan oraya koşturarak iş arayan gençler görülür. Bu iş arama eylemi, her sabah belirli bir saatte başlayıp, her akşam belirli bir saatte biten toplu bir çalışma eylemine benzemektedir.
- Artık iş aramak, başlı başına bir “iş” haline gelmiştir.
- Evin reisi işsizdir. Kendisi iş bulamadığı halde, iş bulamayan oğluna kızmaktadır.
- İş bulamayan çocuk, saatini çıkarıp pencereden atlayarak intihar eder. Saat, para etmektedir ve kurtulmalıdır, insan ise para etmez.
- Evin reisi, mutfak masraflarını hesaplayan karısına gazeteden Mata Hari tefrikasını okumaktadır.
- Evin kızı, bir işte çalışmaktadır. Eve para getirdiği halde, sevgiliyle ilişkisi yüzünden, eve hiçbir katkıda bulunmayan tüketici babası tarafından azarlanır.
- Kız, fabrikada “Dikkat ölüm tehlikesi var” tabelası ardında çalıştırılmaktadır. İş bulabilenler, ancak ölüm tehlikesini göze alarak çalışabilmektedir.

¹⁸⁴ Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, ss. 76-77.

- Aile, evden atılmıştır. Kamptaki çadırlardan birine taşınırlar. Evsiz barksız olmalarına rağmen, çadırda nişan yapmaktan vazgeçmezler.
- Oğlan, kamptaki çadırında nişan töreni düzenler. Kendi nişanında garsonluk yapmaktadır.

Prof. Dr Mutlu Parkan'ın, "Kuhle Wampe" filmindeki tespit edebildiği bütün bu yabancılaştırma efektleri ve gestuslar (nişan yemeğindeki konukların tıkmaması) ile sıçramaları bir şekilde gelişen epizodik yapı, seyirciyi, toplumun köklü bir eleştirisine yönlendirir. Naiv bir tutum üzerine kurulu, tutarlı, kolektif bir mesel çalışması sonucunda oluşan film, Brecht'in estetik kuramının sinemadaki mükemmel bir örneği olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Gerçekte, bu naiv tutum çok önemlidir. Brecht'in estetik kuramıyla ilgisi olmayan bu yönetmenlerin bazı filmlerinin temelinde bu naiv tutum, bu filmlerin Brechtçi bir sinemanın örneği olarak görülmesine neden olabilmektedir.¹⁸⁵

4.2. Brecht Estetiğinin Dünya Sinemadaki Uygulamalarına Kısa Bir Bakış

Lovell'in "İdeal Brecht, günümüzün köktenci film kuramında ortaya çıkar" sözleri çok anlamlıdır, gerçekten de sinema alanında Godard, Straub, Jansco ve özellikle Angelopoulos gibi sanatçılar filmleriyle bu savı doğrulayacaktır.¹⁸⁶

Brecht'in Sinema Yazıları eserinde Marcel Martin'in "Arkadaşlar, Mülkiyet İlişkilerinden Söz Edelim." makalesindeki şu satırlar dikkat çeker:¹⁸⁷ "Brecht'in epik anlayışını, yabancılaştırma ögesiyle birlikte sinemaya getirmeyi deneyen ve bunda belli başarılarla ulaşan günümüz yönetmenlerinin en ilginç üçü:

- 1) Jean-Marie Starub (zaten bir Brecht metninden yola çıkarak yaptığı "Tarih Dersleri"
- 2) Jean-Luc Godard'ın "İki Numara"

¹⁸⁵ Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, s. 78.

¹⁸⁶ Makal, "Brecht'e gözlerini kapamak", s. 14.

¹⁸⁷ Marcel Martin, "Arkadaşlar, Mülkiyet İlişkilerinden Söz Edelim."

3) Théo Angélopous'un "Oyuncuların Yolculuğu" filmleridir.

Brechtien bir eğilimi sürdürmekte olan Alman kökenli yönetmen Jean-Marie Straub'un en önemli filmi "Nicht Versohnt" (Barışmamışlar) ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "Nazizmden önce, savaş sırasında ve savaştan sonra Köln'de yaşayan bir burjuvazi ailesinin hikayesini anlatan Böll'ün bir eserinden yararlanarak yaptım bu filmi; Brechtçi anlamda epik kişiler yarattım."¹⁸⁸

"Hiroşima Sevgilim"ın kadın kahramanı gibi Brecht de "kuşkulu bir ahlak anlayışına" sahipti: Öylece kabul edilmiş düşünceler sözlüğünü neşeyle çiğnerken "Başkasının ahlakından kuşkulanıyordu." Egemen ideoloji tarafından şişirilip, efsaneleştirilen ve başlar üstünde gezinen kavramlara, hadi cesaret edip söyleyeyim, ayakları üstüne oturmak için güzel bir çelme takıyor: darbe biraz sert ama kurtarıcı oluyor. Bundan da Me-Ti'nin yıkıcı özdeyişleriyle yapıtlarının diyalektik "söz oyunlarını" öylesine iyi belirten, ayakları üstüne çevirme anlayışı çıkıyor. "Gel şu yahniiyi yapmama yardım et der tavşana avcı" diye dalga geçer Cesaret Ana. Bay Julius Caesar'ın İşleri'nde liberalizmin büyük ilkesi üstüne şu yorumda bulunur: "Yap ve bırak yapsın, evet ama yapan inek, yapsın diye bırakanlar da süt içenler!"¹⁸⁹

Sunum (temsil) filmlerinin örneği "Hoşgörüsüzlük"e (Amerikalı yönetmen Griffith'in 1916 yapımı filmi) Brecht gerçekçiliğinin eksiksiz bir örneği olarak bakılabilir.¹⁹⁰ Toplumcu gerçekçiliğin, 40'lı yılların sonuna doğru André Wurmser tarafından yapılan bir tanımını anımsatıyor: toplumcu gerçekçilik bir ağacı kış mevsiminde sunduğu zaman onu, doğalcılığın yaptığı gibi ölü, ıssız, kara bir kütük olarak değil, gerçekten, bütünlüğüyle, diyalektik olarak nasılsa öyle, yani geleceğine gebe, uyuşuk ama yaprakları, çiçekleri, kuş seslerini uyandırmak için saatini bekleyen bir özsuyuyla yüklü olarak gösterir.¹⁹¹

¹⁸⁸ Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, s. 88.

¹⁸⁹ Marcel Martin "Arkadaşlar, Mülkiyet İlişkilerinden Söz Edelim." s. 147.

¹⁹⁰ Marcel Martin, "Arkadaşlar, Mülkiyet İlişkilerinden Söz Edelim." s. 153.

¹⁹¹ Marcel Martin, "Arkadaşlar, Mülkiyet İlişkilerinden Söz Edelim." s. 157.

Prof. Dr. Mutlu Parkan, Brecht Estetiği ve Sinema adlı eserinde, Brechtien filmlerle ilgili şunları söylüyor:¹⁹²

“Şimdiye dek bilebildiğim, Brechtçi görsel stile en fazla yaklaşabilen saygı duyulabilecek örnek Bergman’ın Kaynak’ıdır. Bergman’ın görsel stili, seçme tarzı, tarihinin dondurulmuşu benzediği dönem ve anların hepsi Brechtçi unsurlardır. Biçim-içerik olmaksızın Brechtçi’dir.

Kuşkusuz, sonraki yıllarda gerçekleştirdiği, The Servant (Uşak / Genç Hizmetçiler), The Accident (Kaza Gecesi), The Go-between (Arabulucu) ve özellikle Mr Klein (Kaderi Arayan Adam) adlı filmleriyle, öğretiden kopmaksızın, bireysel-toplumsal, bireysel-sınıfsal ilişki ve çelişkilerini çözüme ulaştıracak Brechtçi alegoriyi ortaya koyan bir stile varan Losey’in bu eğilimi bilinçli ve anlaşılır bir çabadır. Ancak, bütün yapıtlarında İncil’den yola çıkan ve sevgiyi, Tanrı’yı arayan Bergman’ın Brecht’le ilgisi yoktur. Losey’in bu yaklaşımı, Brecht’in estetik kuramına uygun bir görsel stili arama çabasından gelmekte ve sonraları elde ettiği stilin, Bergman’ın stiliyle benzer bazı özelliklere sahip olması da bunu kanıtlamaktadır. Denebilir ki, Losey, “içeriği olmaksızın Brechtçi” bulduğu Bergman’ın biçimini içerik olarak doldurarak, Brechtçi bir estetik uygulamaya çok yaklaşmıştır.

Brecht’ten etkilenmese bile, ondan esinlenen ve sinema tarihinin en önemli yönetmenleri içinde yer alacağı şimdiden kesinleşmiş gibi görünen bir başka sinemacı da Alain Resnais’dir. Az film yapmakla beraber, sinema sanatına çok önemli katkılarda bulunan Resnais, Brecht’in estetik kuramından yola çıkmamakta, ancak bazı noktalarda onun estetik çizgisini çağrıştırmaktadır. Resnais, Brecht ile ilişkilerini şu şekilde açıklıyor: “Brecht’in tiyatrosunu derinlemesine tanıyıp tanımadığımı bilmiyorum... Ama şurası kesindir ki, Brecht’in bütün oyunlarında hissettiğim şu özgürlüğün eşdeğerini sinemada biraz buluyorum. Daha çok bir eşdeğerlik aramadayım.

¹⁹² Parkan, “Brecht Estetiği ve Sinema”, ss. 81-84.

Resnais, Brecht'in yapıtlarını filme çekmeyi düşünmediği gibi, kuramsal bir yaklaşımda da bulunmamakta, daha çok sinemanın belirli koşulları içinde, Brecht'in oyunları içinde bulunduğunu söylediği özgürlüğü aramaktadır. Bu arayış, onun geleneksel sinemadan kopmasına ve son derece kendine özgü bir estetik çizgi oluşturmaya neden olacaktır. "Hiroshima Mon Amour"la (Hiroşima Sevgilim) başlayan bu kopma, "Je T'aime, Je T'aime"de (Seni Seviyorum) doruğuna ulaşmaktadır.

Ancak, Losey'in sinemasının her zaman mükemmel bir mesel'e sahip olmasına, başta figürler olmak üzere, bütün plastik malzemenin toplumsal ve sınıfsal kökenlerine göndermelerde bulunan alegorik değerler taşımalarına rağmen, geleneksel sinemanın dışında bir estetik çizgiyi temsil ettiği iddia edilemez. Gestuslar ve yabancılaştırma efektlerinden yoksun ya da en azından bu açıdan yoksun olan Losey'in sineması, yapısal olarak dramatik anlatımla, epizotik anlatım arasında yer almaktadır."

Lars Von Trier, 1995 yılında Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh Jacobsen ile birlikte Dogma 95 manifestosuna imza atan yönetmenlerden biridir. Teknolojik gelişmeler sonucunda sinema kültürüne hakim olan "sinema bir yanılsamadır" anlayışı başta olmak üzere, burjuva ideolojisine dayalı olan bireysel, auteur ve tür sinemasına, yıldız oyunculara, yapay ışık, mekan tasarımlarına ve de yüzeysel aksiyon sahnelerine dayalı günümüz sinemasına hakim olan eğilime bir karşı duruş sergileyen, bu anlamda anti-Amerikan bir çizgide duran Dogma 95, doğal mekan, doğal ışık ve doğal ses, el kamerası ve 35mm film formatı kullanmak gibi, film yapımıyla ilgili katı kuralları kapsıyor.

2002 yapımı Lars Von Trier imzalı "Dogville", "bir prolog ve dokuz bölüm"den oluşan ve toplamda yaklaşık üç saat süren bir filmidir ve birbirine çoğunlukla sıçramalı kesim ile bağlanan kısa planlardan oluşmuştur. Her bir bölümün başında, o bölümün kaçınıcı bölüm olduğunu ve başlığını ifade eden, bir nevi o bölümün "gestus cümlesi" sayılabilecek bir cümle ekranda yazılı olarak karşınıza çıkıyor. Bir de düzenli aralıklarla duyulan anlatıcı sesi, filmdeki gelişmeleri seyirciye yorumluyor / anlatıyor. Filmdeki

göstermecî dekor kullanımı, epizodik yapı, “gestus cümleleri”, sıçramalı kesim, titreyen el kamerası gibi özellikler göz önünde alındığında, ilk bakışta, Brecht’in epik-diyalektik tiyatro anlayışının sinemaya uyarlandığı düşünülebilir.

Bir röportajında Trier, “Dogville”i çekmenizdeki ilham kaynağı nedir?” sorusuna şu yanıtı verir: “Hiç şüphesiz Brecht. Annem, Brecht konusunda çok tutkuluydu ve ben Brecht’i ancak annemin ölümünden sonra keşfettim.”¹⁹³ Dogville, biçimsel açıdan, Brechtiyen tiyatro anlayışından etkilenmiş olabilir. Ama bu biçimsel benzerlik, bu filmi “Brechtiyen” olarak nitelendirmek için yeterli midir? Bir başka deyişle, Brecht’in epik-diyalektik tiyatrosu ve bu tiyatronun merkezinde duran “Yabancılaştırma Etkisi”, sadece oyunun akışında kesintiler yaratılarak izlenilenin bir “oyun” olduğunun düzenli olarak seyirciye hatırlatılması mıdır? Bu kesintilerin ve hatırlatmaların belli bir tarzda, belli bir niyetle, seyircide belli aktivasyonlar yaratmak amacıyla yapılmaması, izlenilen oyunun/filmin Brechtiyenliğini sorunlu kılmaz mı? Gördüğümüz her göstermecî biçime “Brechtiyen” diyeceksek, Brecht’in tiyatro sanatına ve onun aracılığıyla “yaşama sanatı”na sunduğu estetik-politik katkısı yok saymış olmaz mıyız? Diyalektik bir yapıya sahip olmayan ve ideoloji eleştirisi yapmayan herhangi bir “Yabancılaştırma Etkisi”ni ve bu etki ile çalışan bir oyunu / filmi “Brechtiyen” olarak nitelendirmek zordur.

“Brecht” enflasyonunun yaşandığı günümüzde, Fredric Jameson’ın sorduğu soruda haklı olsa gerek: “Biraz ‘günümüzün Brecht’ini, biraz ‘Brecht’te yaşayan ve ölen şeyler’i, biraz postmodern Brecht’i ya da geleceğin Brecht’ini, bir post-Sosyalist ya da kimlik siyasetinin Brecht’ini, Deleuzecü ya da Derridacı Brecht’i ya da belki de piyasanın ve küreselleşmenin Brecht’ini, bir Amerikan kitle kültürü Brecht’ini, bir finans kapital Brecht’ini yeniden keşfetme ve canlandırma çabalarının kendisinde aslında tam da Brechtiyenlik-dışı bir şeyler yok mudur?”¹⁹⁴

Trier’in “Brecht”i de, bu “Brechtiyenlik-dışı Brecht”ler listesine eklenebilir. Zira, Trier, geliştirdiği söylenen Brechtiyen biçime rağmen, Dogville’de anti-humanist

¹⁹³ Koştu, Dogville, s. 56

¹⁹⁴ Emre Arslan, “Yaşama Sanatına Brecht’in Katkısı: Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı”, ss. 60-61

bir tutum takınmakta ve insana dair kötümser ve karanlık bir bakış açısı sunmaktadır. Halbuki Brecht iyimser bir yaklaşımla, verili toplumsal formasyonun ve insanın değişebilirliğine inanır. Epik-diyalektik tiyatrodaki seyirci, şu cümleleri kurmaya sevk edilir: “Bak, bunu düşünmemiştim işte! –Ama öyle de yapar mı insan!– Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var göremiyor. –Sanat buna derler işte: her şey ne kadar da şaşırtıcı!– Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan.”¹⁹⁵ Ne var ki, bu “göstermecî” film boyunca seyirci, oyunculukların doğalcı olmasının da etkisiyle, Grace ile özdeşleşmeye zorlanıyor ve filmin sonunda Grace’in Dogville ahalisini katletmesine onay verir hale geliyor. Halbuki Brecht’in “Yabancılaştırma Etkisi” aracılığıyla parçalamaya çalıştığı şey, en olmayacak şeyi bile insana kabul ettirebilen bu özdeşleşme değil midir?

Godard, belirli bir yol izleyen kırkı aşkın filmiyle sinema estetiğinin geleneksel çizgisini terkederek, tamamen yeni bir estetik çizgi oluşturmuştur. Godard’ın sineması, geleneksel sinemanın bütün formel öğelerini bünyesinde barındırmaya devam etmektedir. Senaryo, oyunculuk, dekor, kostüm, makyaj ve en önemlisi ortalama doksan dakikalık süre, tragedya geleneğinden devralındığı gibi varlığını sürdürmektedir. Buna karşılık geleneksel sinemanın seyirciyi katharsise ulaştıran estetik öğeleri Godard tarafından ilk kez denetim altına alınmıştır. Böylece Roy Armes’in de belirttiği gibi Godard, “bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların sadece oynadığını ve vücutlarını kanla değil, domates salçasıyla kaplandığını ve hâlâ seyirciyi etkileyip, heyecanlandığını kabul etmenin mümkün olduğunu göstermiştir.”¹⁹⁶ Ancak burada sözü edilen heyecanlanma, olaylar ve karakterlerle özdeşleşme gerilim içinde duyulan bir heyecanlanma olmayıp, bir sanat yapıtı karşısında duyulan heyecandır. Gerilim ögesine en açık konuları ele aldığı filmlerinde bile Godard, bu ögeyi sistemli bir şekilde denetim altına almıştır. Örneğin *A Bout de Souffle*, *Bande à Part* ve *Pierrot le Fou* gibi “polisye” filmlerinde “*Alphaville*” gibi “bilim-kurgu” filmlerinde bile özdeşleşme denetim altına alınarak gerilim neredeyse ortadan kaldırılmıştır.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Brecht, *Epik Tiyatro*, s. 31.

¹⁹⁶ Roy Armes, *Film and Reality*, London: Penguin, 1974, s. 221.

¹⁹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mutlu Parkan, *Godard Estetiği ve Sinema*, İzmir: İleri Kitabevi, 1993, ss. 42-92.

Estetik uygulama açısından Godard'ın sineması, kronolojik açıdan izlendiğinde, “eski”den “yeni”ye doğru yol almaktadır. Genellikle “anlatılabilir” bir öyküsü olan ilk filmlerden, giderek öyküsüz filmlere doğru bir gelişme gözlenmektedir. Ancak ilk filmler de dahil, klasik dramatik yapımın dışında, öğelerle bezenmişlerdir. Bütün filmler epizotik bir yapıya sahip olmakla birlikte bu bakımdan en belirgin örnek, “Hayatını Yaşamak”tır. Burada, bloklar halinde gelişen filmin epizotik başlıkları ara-yazılarla tekrar verilmiştir. Yine bütün filmlerle naif bir tutum öne çıkmakta ve böylece “olağan” olaylar yabancılaştırma etkileriyle olağan dışılaştırılmaktadır. Oyunculuk klasik oyuncululuğun dışında olup, başta “Her Şey Yolunda” olmak üzere bütün filmlerde gestuslara rastlanmaktadır. Bütün bunlar Godard'ın estetik uygulamada, Brecht'in estetik kuramına yakın bir çizgiyi, alternatif ve yeni bir sinema arayışı içinde getirmeye çalıştığını göstermektedir.¹⁹⁸

Prof. Dr. Mutlu Parkan, Brecht'in estetik kuramının bütün öğelerinin, Godard'ın yapıtlarında birebir uygulandığını söylemek kuşkusuz mümkün olmadığını belirtir. Parkan, Brecht'in arkadaşı, Amerikalı yönetmen Joseph Losey'in belirttiği gibi, “Brecht'in zorunlu kıldığı ve yapılmasını istediği denetimin elde edilmesi sinemada çok daha güç olduğunu çünkü bu aracı kullanabilmek daha güç, ekonomik sistem daha katı olduğundan, stilistik bir karşılığı henüz bulunamadığını belirtir.”¹⁹⁹ Örneğin uzun bir mesel çalışması sürecini sinemada gerçekleştirmek mümkün olmamaktadır. Herşeye rağmen, Godard'ın olgunluk dönemi filmlerinden özellikle “Her Şey Yolunda”nın Brecht'in estetik kuramına çağdaş sinemanın koşullarında oldukça başarılı bir örnek oluşturduğu söylenebilir.

“Brecht Estetiği ve Sinema” adlı eserinde Prof. Dr. Mutlu Parkan, geleneksel sinemanın ünlü yay şeklindeki dramatik eğrisine tam bir uygunluk göstermemesine rağmen bu eğriyi belirli bir sistematik içinde parçalayan sinemasal anlatım, filmde seyirciye büyük bir zihinsel faaliyet alanı açmadığını belirtir ve ekler:

¹⁹⁸ Mutlu **Brecht Estetiği ve Sinema**, s. 291.

¹⁹⁹ Joseph Losey , “L’oeil du Maitre”, Cahiers du Cinema”, No: 114, Aralık 1960, s.31’den aktaran Mutlu Parkan, **Godard Estetiği ve Sinema**.

“Godard’ın sineması iki düzlemde getirdiği yeniliklerle, sinemada iki dönüm noktasını oluşturmaktadır. Birinci düzlem gerçekçilik anlayışında ifadesini bulur. Burada anahtar düşünce şudur: “Fotoğraf realitenin yansıması değil, fakat yansımanın realitesidir. Yani bir görünüş (apparence) olan yaşamın taklidine dayalı bir sinema yaşam realitesini ya da yaşamı yönlendiren kanuniyetleri sunmaz, sunamaz. Bu nedenle Godard, sinemada taklide dayalı gerçekçilik anlayışı yerine, eleştiriye ve sorgulamaya dayalı bir gerçekçilik anlayışını getirir. Bu noktayla diyalektik bir bağlantı içinde olan ikinci düzlem, estetik uygulamada belirir. Griffith’ten beri yerleşmiş olan klasik sinemanın estetik öğeleri Godard tarafından tersyüz edilmiştir. Godard’ın sinemasındaki estetik uygulama düzleminde beliren dönüşümler şu şekilde özetlenebilir: “Öykü çoğu zaman kesintiye uğratılır. Bu, kimi zaman “Hayatını Yaşamak”ta olduğu gibi ara-yazılarla, kimi zaman da “Jandarmalar”da, “Çinli Kız”da, “Her Şey Yolunda”da ya da “Evli Bir Kadın”da olduğu gibi öyküyle dolaylı ilişkisi olan bir sekansın araya sokulmasıyla gerçekleştirilir. Kimi zaman öykü hiç yoktur. Örneğin, Bilmenin Tadı’nda iki oyuncu siyah bir fon üzerinde bir buçuk saat boyunca tartışır. Belirli bir öykünün pek fazla kesintiye uğramadan anlatıldığı filmler ise genellikle “tür” parodisidir. Örneğin, “Serseri Aşıklar” ve “Çete Dışında” Amerikan “kara filmler” türünün birer parodisidirler. Estetik uygulama düzleminde bir diğer önemli öğe olan oyunculuk da Godard sinemasında klasik sinemadan farklıdır. Godard filmlerinin oyuncular, rollerini “canlandırmak”tan daha çok “gösterirler”. Yani rollerini oynarken, sık sık “kendileri olarak” da seyirciyle iletişim kurarlar.”²⁰⁰

Yunanlı yönetmen Theo Angelopoulos da Brechtiyen yönetmen olarak anılır. Onun kendine has bir imzası olduğunu gösterdiği gibi, “auteur” dönemini geride bıraktığını düşünen dünya sinema çevrelerine de yeni bir “auteur”ün gelişini müjdeliyordu. Bu filmlerinde, tutarlı bir biçimde Yunan yakın tarihine eğilen ve bu tarihin kolektif bilinçaltında bıraktığı izleri mercek altına alan Angelopoulos, hem bir

²⁰⁰ Mutlu “Brecht Estetiği ve Sinema”, s. 91.

bellek çalışması yapıyor, hem de rahatsız edici bir didaktizme kaymadan bu tarihten çıkarılabilecek derslerin ne olması gerektiğine işaret ediyordu. Asıl ilginç olanı, bu tematik özgünlüğün biçimsel alanda da karşılığını buluşuydu: Modern sinemanın yükselişini görmüş izleyicilere bile tanıdık gelmeyen bir plan-sekans mantığı üzerinde şekilleniyordu Angelopoulos'un sineması. Kamera sanki hep aynı ölçekte çekim yapıyor, kurgu dışarıda bırakılıyordu. Öte yandan, bu aynı ölçekten alınmış planların içinde, en usta kurgucuların bile bir araya getiremeyecekleri çeşitlilikte şeyler oluyor; tam bir mizansen ustası olan yönetmen, izleyicinin gözlerinin önünde, Yunan tarihine kendi bakış açısıyla geçit töreni yaptırıyordu. Yerleşmiş kurgu mantığını yerle bir eden bu sinema, başlangıçta yadırgatıcı olsa da, Angelopoulos filmlerine aşinalığınız arttıkça, onun sinemasının erdemlerini de bir bir fark etmeye başlanıyor: Sinemada dramatik anlatımı farklı bir kanaldan oluşturmayı başaran, Brecht tiyatrosunun yeni bir yorumu gibi duran tüm yabancılaştırma efektlerine karşı, duru bir anlatım yaratabilen bir sinemaydı bu.²⁰¹

²⁰¹ Onaran, Gözde, “Geçmişte Şimdiyi Aramaya Devam Ediyor”,
(<http://www.sinemafanatik.com/yabbse/index.php?board=8;action=display;threadid=9913#bot>) (erişim tarihi: 9.12.2006)

“Çığrından çıkmış imgeler dünyasında gerçekçilik tehdittir.”

Yıldırım Türker

5. BÖLÜM: BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ

5.1. Anlatı: Geleneksel (Klasik) Anlatı, Modern (Çağdaş) Anlatı

Anlatı, en geniş şekliyle, “Bir olayın yeniden sunumu ve biçimi” şeklinde açıklanabilmektedir. Olayın yeniden sunulması, aktarılmasıyla bir anlatı oluşmaktadır.²⁰² Sinema da olayları yeniden sunarak bir biçim oluşturmaktadır.

Anlatı açısından bakıldığında, filmleri geleneksel (klasik) ve modern (çağdaş) anlatı yapısına sahip filmler olarak ayırmak mümkündür. Klasik, popüler veya Hollywood tarzı anlatı olarak değişik biçimlerde ifade edilebilen geleneksel anlatı, Melies’e ve Aristoteles’e dek uzanan bir yapıya sahiptir. Sinemada 1950’lere dek egemen olmuş bu anlatı biçiminin dramatik yapısı Miller tarafından “yükselen dramatik eğri” adlandırılmasıyla şemalaştırılmıştır. “Geleneksel anlatı filminin dramatik yapısı, giriş (başlangıç), gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan tek bir öyküyü anlatır. Geleneksel anlatı filmi içinde olaylar sebep-sonuç zinciri içerisinde gerçekleşir. Bu gelişim içinde, sahneler öyküdeki olay örgüsünün gerektirdiği biçimde seyircide merak uyandıracak biçimde sıralanır. Filmin başında ortaya konan sorun, olayların gelişimi çerçevesinde sona kadar götürülür. Geleneksel anlatıda olaylar kendiliğinden oluyormuş gibidir, herhangi bir müdahale söz konusu değildir.”²⁰³

Bu anlatıda olay örgüsü, filmsel zaman içinde öykünün kronolojik düzenini güçlü biçimde sebep-sonuç zinciriyle sunar. Böylece izleyici anlatının mantık yapısı içerisinde olayları, nedenleri ve sonuçlarını anlamlandırarak, olayın içine girip karakterlerle özdeşleşebilir. Geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerin özellikle de klasik Hollywood filmlerinde özdeşleşme, izleyici çekme ve dolayısıyla sistemin devamını sağlama açısından önemlidir. Geleneksel anlatı filminde her sahnenin bir

²⁰² Ayşe Kıran – Zeynep Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara: Seçkin Yayınları, 2000, ss. 53-54.

²⁰³ Ashıhan Doğan Topçu, “Sinema ve Zaman: Geleneksel (klasik) anlatı ve Çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatısal yapı ile ilişkileri”, Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (ed.), **Sinemada Anlatı ve Türler** Ankara: Vadi Yayınları, 2004, s. 58.

sebebi-motivasyonu vardır. Anlatıdaki sebep-sonuç zinciri ve aksiyon-motivasyon ilişkileri, bir sahne içine, o sahnede olması gereken bilgi sağlayıcı unsurları yerleştirmeyi gerektirir. Geleneksel anlatı filmlerinde yer alan çok az şeyin anlatıda bir rolü, sebebi yoktur. Bu nedenle geleneksel anlatı filmleri kapalı değildir. Anlatıda belirsizlikler yoktur ve anlatı berraktır.²⁰⁴

Geleneksel anlatı filmlerinde olay örgüsü içerisinde öyküyü ve aksiyon çizgisini ileri doğru taşıyacak unsurlardan ikisi “isteğin kullanımı” ve “çatışma” yaratmaktadır. Olay örgüsü içerisinde bir karakterin bir isteği bir amaç olarak belirlenir ve anlatının gelişim çizgisi bu amacı gerçekleştirebilmek için ileri doğru hareket eder.²⁰⁵

Geleneksel anlatıda olay örgüsü içerisinde bir de karşı güç vardır. Bu kahramanın sözünü ettiğimiz amacına ulaşmasını engelleyebilecek çatışma yaratacak bir karşıtlıktır. Kahraman bir karakterle karşılaşır, ikisinin amaçları ve istekleri birbirinden farklıdır ve karşıttır. Kahraman gelişen olaylar içinde o karakterin amacına ulaşamaması için durumu değiştirmeye çabalar. Kısaca, geleneksel anlatı filmlerinde dramatik yapıda sebep-sonuç zincirinin iyi kurulması, öyküdeki zamansal ilişkilerin izleyiciler tarafından anlaşılacak biçimde düzenlenmesi, olay örgüsünde bir boşluk olmamasını sağlar. Geleneksel anlatı izleyicinin zihninde sorular oluşmasına izin vermeyen bir yapıya sahiptir.²⁰⁶

Sinemada çağdaş anlatı, kökeni Vertov (1896-1954) ve Brecht’e (1898-1956) uzanan ve geleneksel anlatı filmlerinin karşısında duran bir anlatı biçimidir. Çağdaş anlatı yapısına sahip filmler, geleneksel sinema anlatısının aksine özdeşleşmeyi denetim altına almak ve izleyiciyi izlediğine yabancılaştırmak üzerine kuruludur. Çağdaş anlatı filmleri, soyut sorunlar ve kavramları ele alır. “Çağdaş anlatı filminde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktadır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu

²⁰⁴ Topçu, a.g.e. s.59.

²⁰⁵ Topçu, a.g.e. s. 59.

²⁰⁶ Topçu, a.g.e. s. 59.

tartışır. Örneğin bir polisiye filmde suçlu yakalanır ve cezasını bulur. Böylece adalet gerçekleşmiş olur. Oysa çağdaş anlatı filmi ‘adalet’ kavramını tartışır.”²⁰⁷

Geleneksel anlatının tersine çağdaş anlatı filmleri olayların çözüme kavuştuğu kapalı sona sahip değildirler. Bu nedenle açık yapıt özelliği taşırlar. Geleneksel anlatıda olduğu gibi öne çıkan bir olay örgüsü yoktur, öykü yoktur. Çağdaş anlatı filminde kahraman olayların akışına sivrulmaz. Bir anlamda olay örgüsündeki yerini bir birey olarak kendisi çizmeye başlar. Düşüncelerini eylemleriyle, sözleriyle ortaya koyar. Kahramanın kendisi de bir sorun olarak ortaya çıkabilir. Dolayısıyla içinde bulunduğu dünya veya durum da bir sorun haline gelebilir. Çağdaş anlatı filminde “somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için”²⁰⁸ kullanılır. Çağdaş anlatı filmlerinde dramatik sürekliliği sağlayan neden-sonuç ve aksiyon-motivasyon zincirleri geleneksel anlatıda olduğu gibi kurulmaz. Çağdaş anlatı filmlerindeki olaylar doğrudan olay örgüsüne katkıda bulunmayabilirler. Olaylar arasında bir bağlantı kurulmaksızın olay sadece gösterilmekle kalabilir. Geleneksel anlatıda izleyicinin ilgisi yapıtın sonu üzerine çekilirken çağdaş anlatı yapısına sahip filmlerin klasik anlamda kapalı bir sonu yoktur, dramatik yapının atlamalı, sıçramalı özelliği nedeniyle izleyicinin ilgisi olayların gelişimi üstündedir. Çağdaş anlatıda doruk noktası da yoktur. Geleneksel anlatıdaki düğüm, yapıtın kendisidir ve çağdaş anlatının dramatik yapısı içindeki bölümlerden değildir.²⁰⁹

Çağdaş anlatıda öncelik öyküde değil, anlatma işlemindedir ve nedensellik zinciriyle bağlı olay örgüsü yerine serbest çağrışımlarla oluşan bir anlatı yeğlenir.²¹⁰

Çağdaş anlatı yapısına sahip filmler, filmsel zamanı kronolojik bir sırada oluşturmazlar. Anlatı yapısının farklı olması gibi filmsel zaman da geleneksel yapıdan farklıdır. Filmsel zaman ve mekan kavramları açık ve net olarak belirlenmemiş olabilir. İzleyici filmi izlerken düşünmek ve filmin kendine sunduklarını birleştirerek anlamı oluşturmak zorundadır. Çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kuruluşu Bergson usulü

²⁰⁷ Seçil Bükler, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1985, ss. 101-102.

²⁰⁸ Nazlı Bayram Kırmızı, **Geleneksel Anlatılar ve Söylem: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme**, Doktora Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1990, s. 77.

²⁰⁹ Topçu, a.g.e. s. 61.

²¹⁰ Kırmızı, a.g.e. s. 157.

zaman kavramı olarak da adlandırılan ve temel ögesi ‘eş zamanlılık’ olan yeni zaman anlayışına uygun görünmektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek kronolojik bir sıra olmaksızın iç içe geçmiş gibidir. İzleyici farklı zaman sekanslarını birbirinden kopuk olarak algılamaz, zihinsel bir çaba göstererek onları bilincinde birleştirir. Geleneksel sinema, işleyişi ve anlatı özelliklerinden dolayı filmsel zamanı oluştururken izleyicinin algılayamayacağı zaman değişimlerine çok fazla yer vermez. Çağdaş anlatı filmlerinde ise zamanın doğrusal gelişimine önem verilmez. Bu filmlerde geleneksel anlatı filmlerinin aksine yoğun bir biçimde zaman içinde ileri ve geri atlamalar gerçekleştirilir.²¹¹

Yirminci yüzyılın başında, Edwin S. Porter’ın 1903 yılında “The Great Train Robbery - Büyük Tren Soygunu” adlı filmi gibi yapımlarla biçimlenen, ana hatları ise sessiz dönem sinemasında belirlenen klasik Hollywood anlatısı, bütünlüklü bir zaman ve mekan kurgusuna dayanır. Doğrusal bir çizgide ilerleyen zaman, paralel kurgu gibi tekniklerle ayrıntılandırılır. Standart bir kural durumuna gelen klasik anlatı yapısı, anlatısal zamanı ve mekanı düzenleyen kimi teknikler aracılığıyla, kamera hareketleri, kurgu vb anlatı öğelerini adeta görünmez kılar, izleyiciyi kurgusal/düşsel dünyasına alır. Yapım aşamasında belirli bir işbölümü sonucu inşa edilen devamlılık, çekim-karşı çekim, 180 derece kuralı, bakış uyumu gibi ilkelere dayanır. Anlatıda zamansal ve mekansal ilişkilerin bütünlüğü önem taşır.²¹²

Klasik Hollywood sinemasının devamlılık ilkelerinin çoğunluğu halen sıklıkla kullanılmaktadır. Ancak, özellikle 1940’ların sonundan itibaren Hollywood sinemasında yeni bir estetik anlayıştan sıkça söz edilir olmuştur. Örneğin, ünlü sinema yazarı Andre Bazin 1951’de yayınlanan “Sinema Dilinin Evrimi” makalesinde bu yeni estetik anlayışın Hollywood’un 1930’lardaki klasik yapısının yerini aldığını söyler. Bazin’e göre, klasik dönem sonrası Hollywood, birbiriyle çelişik farklı estetik stratejilerin (klasik kurgu, dışavurumculuk, gerçekçilik vb) bir arada yer aldığı daha esnek bir sinema anlayışına karşılık gelmektedir.²¹³ Bazin’i izleyen pek çok yorumcu da farklı

²¹¹ Topçu, a.g.e. s. 62.

²¹² Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata “Öznel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası”, Ahmet Gürata ed.: **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara: Vadi Yayınları, 2004, ss. 96-97

²¹³ Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1971, ss. 155-156.

dönemler için “Yeni Hollywood” tanımını kullanmaktadırlar. Bu anlamda Yeni Hollywood tanımı, İkinci Dünya Savaşı sonrası kapsayan son 50 yıllık süreçte, 1966-1975 arasında sinemaya giren “okullu” sinemacıların filmlerinden, 1975 sonrasındaki büyük bütçeli yapımlara kadar, pek çok farklı dönem için kullanılmaktadır. Son 20 yıllık dönemde ise, sinemadaki yeni yönelimler ağırlıklı olarak modernizm/postmodernizm tartışmalarına referansla değerlendirilmektedir. Özellikle postmodernizm kavramı bağlamında ele alınan eklektizm, metinlerarasılık, türlerarası uzlaşıcılık, öz-düşünümsellik (self-reflexivity), öykünüm (simülasyon), nostalji, yansılama (parodi), ince alay (ironi) vb kavramlar çağdaş anlatıyı belirleyen öğeler olarak ortaya çıkmaktadır. Yine bunlara ek olarak, gerçek ile gerçekdışı olan arasındaki ayrım, bilgisayar teknolojisinin sinemadaki uygulamalarıyla ele alınan sanallık, önemli tartışmalar arasında yer almaktadır.²¹⁴

Özetleyecek olursak, “yeni” ya da “post-klasik” Hollywood tanımlamaları çerçevesinde iki farklı özelliği ayırtırabiliriz: Bir tarafta, biçimsel ve tematik yenilikler; diğer tarafta ise, gişe başarısı hedefleyen büyük yapımlar, çok farklı kanallardan (multimedya) yürütülen dağıtım ve pazarlama yöntemleri ve yeni film izleme biçimleriyle belirlenen yeni bir medya stratejisi. Bu anlamda Hollywood sinemasını türdeş bir bütün olarak değerlendirmek de bir başka yanlışa yol açabilir. Noel Carroll, Amerikan sineması için, izleyicinin bir kesimine aksiyon/drama/fantezi yüklü mesaj gönderirken, diğer kesimine ise daha örtük, gizemli ve yorumbilgisel mesaj ileten iki yönlü bir iletişim sisteminden söz ediyor (1982, 56). Büyük yapım şirketleriyle bağımsızlar arasındaki bağlantılar da bu sistemin bilinçli bir stratejinin parçası olduğunu düşündürüyor. Özellikle son 40 yıllık dönemde, Hollywood’da Avrupa sinemasının da etkisiyle oluşan belli başlı dönüşümleri David Bordwell şu şekilde özetliyor: 1) Amaçsız kahraman figürünün yaygınlaşması; 2) Anlatısal olaylar arasındaki nedensellik bağlarının zayıflaması; 3) Biçimsel öğelerin ön plana çıkarılması ve bu yolla yönetmenin sanatsal varlığının ve niyetlerinin gösterilmesi; 4) Anlatının muğlak bir biçimde sonlandırılması ve bu yolla izleyicilerin filmin anlamı konusunda spekülasyonda bulunmasının sağlanması.²¹⁵

²¹⁴ Gürata, a.g.e. s. 97

²¹⁵ Gürata, a.g.e. s. 98.

5.2. Türk Sinemasında Anlatı

Metin Erksan, Radikal gazetesindeki yazısında, Türk Sineması'nın kaynağını şöyle belirler:

“1895 yılından bu yana oluşan Türk Sineması'nın; Trajedi / Dram kökünün, kaynağının Dede Korkut Masalları / Türk masalları, Dram / Komedi / Traji-Komik kökünün, kaynağının Türk Karagöz / Hacivat oyunu olduğu, bilimsel bilgi/bilimsel düşünce / yöntembilimsel düşünce kapsamında kanıtlanmış ve tanıtlanmış olduğu; bilimsel bilgin ve bilimsel düşüncedir. Kökü / kaynağı / önoluşması / ilkörnekle, İ.Ö. 1766 yılından bu yana Orta Asya Türk Şaman düşüncesi içinde varolan, oluşmasını / gelişmesini 13. / 14. yüzyılda Anadolu'da varolan Türk / Şaman Tasavvuf düşüncesi içinde tamamlayan, Türk Karagöz / Hacivat oyunu, Türk Sineması'nın iki kök / temel kaynağından biridir.”²¹⁶

Nijat Özön, Yeşilçam sinemasının üslubunu “kalıp tipler, durumlar ve öyküler, ağdalı melodram, entrikalar ve rastlantılar, kitabî konuşmalar” şeklinde tanımlamaktadır.²¹⁷ Bu yorum, 1960'ların başı 1970'lerin ilk yarısı baz alınarak daha iyi anlaşılabilir. Bu dönem kuşkusuz, Türk sinemasının Anadolu insanı ve kültürüyle bütünleştiği bir dönemdir. Bu durumu irdeleme ve bu sorulara bir nebze de olsa cevap verme çabasını ise; biçimin tematik yapıyla birleşerek özdeşleşmeyi sağlamak amacıyla kurulmasının niteliğini ele alarak bir sonuca ulaştırabiliriz.²¹⁸ Özdeşleşme, “bireyin kendisini bir iletişim aracı karakterinin yerine koyup, o karakter gibi duyumsaması, böylelikle o karakterin hissettiği varsayılan duyguların aynısını yaşayıp aynı olayları deneyimleyebilmesidir.”²¹⁹

Popüler Yeşilçam sineması klasik anlatı özellikleri gösteren bir sinema olmuştur. Serim-Düğüm-Çözüm ya da Giriş-Gelişme-Sonuç gelişimine göre, her olayın bir diğerinin sebebini oluşturarak nedensellik ilkesine göre ilerleyen kapalı uçlu bir anlatı

²¹⁶ Ezel Akay'ın “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” adlı filmi üzerine, Metin Erksan'ın yazısı, <http://www.sinemahaber.com/goster.asp?id=1388> (erişim tarihi: 13.04.2007)

²¹⁷ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya**, 1. Cilt, s. 32

²¹⁸ Yağmur Nazik “1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme”, Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata (ed.), **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara: Vadi Yayınları, 2004, s. 302.

²¹⁹ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Ankara: Ark Yayınları, 1985, s.271.

yapısına sahiptir. Toplumdaki kişilere biçilen roller doğrultusunda tematik yapı kurulurken, olaylar nedensellik ilkesine dayalı olarak gelişmektedir. İç göç süreci yaşayan bir toplumun mutlu son gereksinimine yönelik tematik yapıdaki aldatma böylece, sinemanın biçimsel açıdan yanılsamaya dayalı doğasıyla da birleşerek, -ki burada şu an için biçimden kastedilen anlatı bütünlüğüdür- seyircide bir nevi narsistik bir özdeşleşmeyi, kendisinde ideolojinin çizdiği çerçeve içinde de olsa fakat kültürel olarak görülen bir güç hissetmesini ya da rahatlama ve gereksinimlerinin giderilmesi duygusunu yani katharsisi sağlamaktadır.²²⁰

Anadolu Türklerinin dramatik sanatının beş önemli etken sonucunda geliştiği iddia edilmektedir: Yer, Soy, İmparatorluk, Batılılaşma ve İslam. 1) Anadolu'da eski uygarlıklar Türk kültürünün oluşmasında etkin olmuşlardır. Anadolu dansları, kukla ve çeşitli seyirlik oyunlar bu etkinin kalıntıları olarak görülmektedir. 2) Orta Asya'nın ve Şamanlığın da Anadolu dansları ve seyirlik oyunlarında etkisi bulunmaktadır. 3) İmparatorlukta yaşananlarla kültür alışverişi yapılmıştır. 4) Tanzimat ile başlayan seyirlik oyunlarımızı etkilemiştir. Avrupa kökenli azınlıkların da seyirlik oyunlarımız üzerinde etkisi bulunmaktadır. 5) Dram sanatımızın gelişmesinde en büyük etkiyi İslam'ın yaptığı ileri sürülmektedir. Dram sanatından uzak duran İslam düşüncesi, bir dram sanatının oluşmasına olanak vermemektedir.²²¹

İslam görüşünün etkisiyle doğayı-insanı konu almayan bir sanatın gelişmesi soyut sanat ürünlerinin ortaya konulmasını zorlaştırmıştır. Doğayı taklitten kaçınan bu sanat, Batı sanatının gelişmesinden oldukça farklıdır. İnsanı ele almayan ve soyut bir sanat olan İslam sanatında klasik dramaya yer olmadığı görülmektedir. Bu gelenek Türk toplumunda yüzlerce yıl sürmüştür. Sağlam bir anlatı yönteminin gelişmesi mümkün olamamıştır. Osmanlının durağan iç dinamiği bir ideoloji ya da toplumsal işlevli bir sanat ortaya çıkaramamaktadır. Kapitalistleşme sürecini yaşamayan Osmanlı toplumunda Batılı kurumlar gelişmemiştir. Durgunluk dış dinamik tarafından zorlanınca sanat ve toplum üzerinde düşünülmeye başlanmıştır. Bu da Osmanlı'nın son dönemlerinde yani oldukça geç bir dönemde görülmektedir. Batı romanının ve tiyatrosunun da Türk insanına ulaşması bu dönemdedir. Söze dayanan geleneksel

²²⁰ Nazik, s. 314.

²²¹ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, I.Bölüm, Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 11-17.

sanatlarımız ise insanı ele almayan zaten bunda da yeterli olamayan bir niteliktedir. İlk dönem Türk romanlarının toplumsal konularla ilgilendiği fakat bu konuda başarılı olmadığı görülmektedir. Örneğin bir kadın sorunu ele alınmış fakat iyi-kötü insan tipleri ya da ahlaksal öğütlerle ele aldığı sorunu toplumsallaştıramamıştır. Bu eğilim daha çok masalın işlevine yakındır. Bunun benzeri daha sonraları Türk Sinemasında da yaşanmıştır.²²²

Melodram, coşkulu, sansasyon düşkünü seyirci kitlesinin isteklerine uygun bir şekilde varolmuştur. Melodram, toplumsal düzeni iyi ve haklı göstermektedir. İnsanlar pişmanlık duyarak yola gelirler. Suçsuzluk ile kötülük arasındaki gerilime, iyi olan ile kötü olan arasındaki çatışmaya dayanır. Melodram, iyi ve kötü olan arasındaki etik çatışmayı temel alır. Olaylar dizisi, kalıplaşmıştır. Masum kız ile kötü adam tipleri, gerilimi azaltan komik tip ve saygın baba tipi başlıca kişilerdir. Kişiler kendinden iyi veya kötüdürler. Melodram, yer ve zaman dışı, soyut-kalıpsal bir ortamda, düzlemde geçiyormuş izlenimi uyandırır. Baht dönüşleriyle (ya da tesadüflerle) izleyicinin şaşırma hali canlı tutulur. Görsel öğeler de buna hizmet ederler. Gerilim abartıyla sağlanırken, dil de aşırı duygusal olarak kullanılır.²²³ Melodram ustası Pixérécour, “Ben okumasını bilmeyenler için yazıyorum,” demiştir. Sinema yolundan gidenler için oldukça uygun bir araçtır. Melodramın iki büyük tehlikesinin olduğu görülmektedir. Gerçekleri yansıtırken karşılaşılan zorluklar karşısında melodrama sığınma söz olabilir. Seyircinin seviyesini ise aşağılarda tutar.²²⁴

Türkiye’de üretilmiş filmlerin çoğuna hakim olan yaratıcı duygular melodram yaratan duyulardır. Melodramda aşırı uçlara ait duygular yansıtılmaktadır. Genelde ölümüne sevgiden, ölümüne nefrete giden bir dramatik çizgiye sahiptirler. Bu durum toplumumuzun sahip olduğu aşırı uçlar mantığına dayanmaktadır.²²⁵ Yeşilçam sineması gerilimleri, çatışmaları sergileyen an ve durumları seyirciye göstermeye ağırlık vermiştir. Abartılı davranışlar, duygusal konuşmalar ve ağdalı oyunculuk ile yakın plan çekimlerde bunu sağlamıştır. Duyguların aktarılması doğrudan oyunculara ve sözlerle

²²² Arslantepe, Türk Sinemasının Anlatı Yapısı ve Kökeni, s. 25

²²³ Aziz Çalışlar, **Tiyatronun ABC’si**, İstanbul: Simavi Yayınları, 1993, ss. 49-50.

²²⁴ Adnan Ufuk, **Sinemamız ve Melodram**, Ankara: Dost Yayınları, sayı: 17, Şubat 1959, ss 36 ve 39.

²²⁵ Adanır, Oğuz, “Gerçeklerden Kaçamayız” Türk Sineması Üzerine Düşünceler, s. 12.

dayandırılmıştır. Kamera hareketleri ise sınırlı kullanılırken zoom'a sık başvurulmuş, kalabalık sahnelerde izleme, karakterler arasındaki gerginliği göstermek için de çoğunlukla çerçeveleme kullanılmıştır.²²⁶

Doç. Dr. Serpil Kirel, Yeşilçam sinemasının tipik özelliklerini oluşturan bileşenlerden birinin de film öykülerinin neredeyse gelenekselleşen anlatı yapısı olduğunu ayrıca, karakterler, diyaloglar, çok tutulan film konuları ve temalarının da Yeşilçam'ı Yeşilçam yapan anlatısal özellikler arasında sayılabileceğini belirtir.²²⁷

Yeşilçam filmlerinin anlatısını oluşturan özelliklerin bu filmlerin seyircinden bağımsız düşünüldüğünde tam olarak anlaşılamayacağını belirten Kirel, Türk sinemasındaki anlatı formuyla ilgili şunları söyler:²²⁸

“Anlatının özellikleri sorgulandığında görülür ki, filmlerin daha çok diyalog ağırlıklı olarak ilerlemesinin ardında radyo dinleme alışkanlığının günlük yaşam içinde önemli yeri olması yatar. Altmışlı yıllarda hareketli görüntüyü taşıyan araç sadece sinemadır. Televizyon henüz bir kitle iletişim aracı olarak yaygınlaşmamıştır. Kısacası ana hatlarıyla görüntüden çok sözün egemen olduğu bir dönem yaşanır. Diğer yanda, ortaoyunu, meddah ve Karagöz gibi eğlence kültürüne ait diğer sözlü kültür ürünlerinin eylemden çok söze dayalı bir yapıda olmaları da anlatıyı etkiler.”

Batı sanatının, geleneksel sanatlarımızdan farkının dramatik oluşu olarak açıklanabilir. Doğu sanatının ise epik-lirik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Batı'da burjuva devrimiyle birlikte birey ve birey psikolojisinin oluşmasıyla Batı sanatı insanı ele almayı başarmıştır. Bireysel anlatı türü olan roman da bu gelişmelerin bir sonucudur.²²⁹ Türk sanatı anlatımda Batı'dan farklılık göstermektedir. Batılı anlamda dram sanatı kültürümüzde çok eskilere gitmemektedir. Bizim sahip olduğumuz anlatım, mizansen tekrarlarına dayanmaktadır. Bu tekrarlamalar sinemamızda da görülmektedir. “Batının temsil oluşturmada önemli olan konu bütünlüğü, karakterlerin geliştirilmesi,

²²⁶ Nilgün Abise, “Bir Dünya Nasıl Kurtulur?” 25. Kare, sayı: 9, Ekim-Aralık 1994, s. 25.

²²⁷ Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul: Babil Yayınevi, 2005, s. 175.

²²⁸ Kirel, a.g.e. s. 176.

²²⁹ Arslantepe, a.g.e. s: 25.

psikolojilerinin çizilmesi, toplumsal bir kesit çıkarma iddiasının yapay titizliği, Yeşilçam filmlerinde yoktur.”²³⁰

Türk Sineması dramatik süreci kullanmıştır, fakat bu parça parça birbirine iliştirilmiş olaycıkların hayret verici etkileşimidir. Sinemamızın kullandığı yüzeysel ve klişe tavır ve davranışlar, Türk toplumunun bir kesiminin kabul edebileceği anlamları içermektedir. Bu nedenle de evrenselleşememiştir. Davranışlar şahsi sınırlar içinde kalmıştır. Örneğin, aşk sorunu ya da kadın sorunu evrensel boyutlarda ele alınamamıştır. Kişilerin yaşam sorunları anlatılmıştır. Klişe ve soyut motifler üçüncü boyutu engellemiştir. Filmlerdeki olay çokluğu da özetlemeyi zorunlu kılmıştır. Filmlerimizde dramatik bir yapıdan çok epik bir yapının olduğu söylenebilir.²³¹

Dramatik çatışma, bir eserin derininde bulunmaktadır. Dramatik çatışma, önemli ideolojik ve toplumsal bir içeriğe sahip olmalıdır. Bir etki için keskin ve gerilimli şekilde verilmelidir. Dramatik çatışma insan veya çevresiyle ilgili bir olay söz konusudur. Bu olay veya durumla uzlaşmadan veya uzlaşmadan bir çatışma doğmaktadır. Böylece insanı düşündürecek bir durum ortaya çıkmaktadır. Dramatik yapıyı güçlü kılan ya da değerli kılan dramatik çatışma olarak belirmektedir. Bir filmdeki olaylar başarıyla birbiri ardına sıralanıp çekilse de dramatik bir çatışma –ya da olaydan- yoksunsa ortaya çıkan içi boş bir film olur.²³²

Türk sinemasının anlatı yapısını oluşturan farklı etkenlerin varlığından söz edilebilir. Sinema bir kitle sanatı olduğu için toplumun bilinçaltının perdeye yansıması kaçınılmazdır. Türk toplumunun sanat beğenisi, estetik tutumu Türk filmlerinin anlatı yapısının kurulmasında bir etken olarak görülebilir. Türk sinemasının anlatı yapısının oluşmasında başka ülke sinemalarının ve sansürün de etkili olduğu iddia edilebilir. Bunlardan başka star sisteminin, film bütçesinin ve yaratıcıların sanatsal güçlerinin de etkili olduğu düşünülebilir.²³³

²³⁰ Z. Tül Akbal Süalp, “Allegori Temsil Taklit Öykünme Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorular ve Önergeler,” 25. Kare, sayı: 27, Nisan-Haziran 1999, s.20.

²³¹ Süleymâ Murat Dinçer, (haz.), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, Kezban Güler, “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”, ss. 51, 55-56.

²³² Arslantepe, a.g.e. s. 28.

²³³ Arslantepe, a.g.e. s. 29.

Türk toplumunun sanatsal beğenisi, estetik tutumu hakkında bilgi edinmek için geleneksel sanatlarımızdan yola çıkarak bir sonuç elde edilebilir. Meddah, Ortaoyunu ve Karagöz oyunlarının konuları ve dramatik yapılarının işlenişi incelenerek Türk toplumunun bilinçaltı ve alışkanlıkları ortaya çıkarılabilir. Bu oyunlar kendi zamanlarının kitleşen sanatları olduğu için bilinçaltının bu oyunlara yansıdığı düşünülebilir. Geleneksel görsel sanatlarımız sözel kültür ürünleridir. Bu sanatlarımız metne dayanmamaktadır.²³⁴

Karagöz ve Ortaoyunu göstermeci tiyatroyken (Sahnedan benzetilerek verilmesi ya da yaşamın bir yansımasının yaratılması yerine, yaşamın gösterilmesine dayanır.²³⁵), Meddah yansıamacı tiyatroya (İzleyicinin tüm tiyatro deneyimini, mekan tasarımı, sahne düzeni, sahneleme ve oyunculuğu sahiden ve gerçek olarak, gerçekliğin öyküsel benzeri olarak aldığı tiyatrodur.) yakın bulunmaktadır. Meddah, anlatısını merak uyandıracak şekilde kurabilmektedir. Seyircide coşku, üzüntü, merak, acıma uyandırabilmektedir. Ayrıca Karagöz ve Ortaoyunu'ndan daha güçlü bir şekilde kişilerle özdeşleşme sağlayabilmektedir.²³⁶

Gölge oyununun önce Cava, Hindistan ya da Çin'den dünyaya yayıldığına dair üç iddia bulunmaktadır.²³⁷ Türkiye'ye ise bazı benzerliklerden dolayı 16. yüzyılda Mısır'dan geldiği düşünülmektedir. Köken olarak yabancısıdır.²³⁸ İslam dünyasında 11. yüzyıldan başlayarak kalamcı ve tasavvufçuların eserlerinde hayal perdesi evrene, insanlar ve bütün varlıklar perdedeki hayallere benzetilmiştir. Perdedeki hayaller gibi evrendeki varlıklar da bir yaratıcı tarafından hareket ettirilmektedirler. İbret perdesi olma özelliği Türk dünyasında da devam etmiştir.²³⁹ Sinemadan önceki dönemlerde halkın en önemli eğlence aracıdır. Geleneksel Türk halk oyunlarının en çok sevilen koludur. Karagöz, halk masallarından, efsanelerden, hikayelerden (Ferhad ile Şirin, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Leyla ile Mecnun, Şapur Çelebi) romanlardan

²³⁴ Arslantepe, a.g.e. s: 29.

²³⁵ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul: Boyut Yayınları, 1992, s. 81

²³⁶ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985, ss. 68-69.

²³⁷ And, a.g.e., ss. 107-108

²³⁸ And, a.g.e. s. 11.

²³⁹ Cevdet Kudret, **Karagöz**, 2. basım, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1992, ss. 8-9.

(Hüseyin Fellah, Hasan Mellah) ve tiyatrodan (Molière) yararlanılmıştır.²⁴⁰ Öykülerin büyük bir kısmı yabancı kaynaklıdır.²⁴¹

Diğer bir tür olan Ortaoyunu, dört yanı seyircilerle çevrili bir meydanda metinsiz, doğmaca olarak oynanmaktadır. Müzik, doğmaca, muhavere, temsil (fasıl) ve taklit öğelerinden oluşmaktadır. İki kişi arasındaki söz yarışı olan muhavere, taklit ve temsil eski ve bağımsız birer sanat olarak geçmişten gelmektedirler.²⁴² Kalıp tipleri, mantık dışı sözleri ile soyut bir tiyatro özelliği göstermektedir. Kişilerin kendi giyimleri ve gelenekleriyle oyunlarda yer alması ise ona gerçekçi bir özellik vermektedir.²⁴³

Avrupa’da Ortaçağ biterken yeni bir sınıf olan burjuvazi ortaya çıkmıştır. Avrupa’daki dengeler bu nedenle yeniden kurulmaya başlar. İktisadi gelişme yeni bir sınıf ve yeni bir dünya anlayışı oluşturur. Bu sınıf, hayattan zevk almayı bilen ve önceki dönemin karanlığından uzaklaşan bir sınıftır. Rönesans, bireyi öne çıkarmıştır. Bu değişimde iktisadi gelişmenin (kapitalizm) payı vardır. Yeni sınıf, sıkıcı ahlak ve din kurallarına uymak istememiştir.²⁴⁴ Bireyin önem kazanmasıyla bireyin psikolojisi sanatın konusu olabilmıştır. Bireyselleşmenin yaşanmadığı toplumsal geçmişimizde bireyin psikolojik açımları da yapılmamıştır. Toplumumuzda ya da Doğu toplumlarında bireysel psikolojiden değil, toplumsal psikolojiden söz edilebilir; bireysel hareketlerden değil, ortak ve kalıplaşmış hareketlerden söz edilebilir.

Kapitalizm yeni bir toplum getirmiştir. Kapitalist toplumda sıradan insanların hayatını düzenleyen dış faktörlerdir. Kişi, kendisine gösterilen işlevi yerine getirmektedir. Yabancılaşmanın en belirgin özelliği insanların toplumsal ilişkilerine egemen olmaktan çıkmalarıdır.²⁴⁵ Batı toplumunda insan, Doğu insanından farklılaşmıştır. İki insanın sorunları farklılık göstermektedir. Bu insanların sinemada anlatımları da farklı olmak zorundadır.

²⁴⁰ Yener, a.g.e, s. 247.

²⁴¹ Arslantepe, a.g.e. s. 36.

²⁴² Cevdet Kudret, **Ortaoyunu I**, 2. basım, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1994, ss.15-16.

²⁴³ Kudret, a.g.e., ss. 8-12.

²⁴⁴ Server Tanilli, **Uygarlık Tarihi**, İstanbul: Adam Yayınları, 1999, ss. 94, 81-82.

²⁴⁵ Dieter Duhm, **Kapitalizmde Korku**, Ankara: Ayraç Yayınları, 2002, ss. 72, 85.

Batı burjuvazisinin akla önem veren tutumunun tersine Türk toplumunun kaderci (tesadüf), ataerkil ve güç yaşam şartları iki farklı kendini ifade etme tarzını ortaya koymuştur. Batı burjuvazisi ekonomik gücüyle kendi yolunu çizmeyi öğrenmiştir. Kaderciliğin ya da kendine acımanın bitişi de burada olmalıdır. Burjuvazi ile bir kültür değişimi yaşanmış ve halk sanatından yüksek sanata geçiş başlamıştır. Türk yaşamında hiçbir zaman böyle bir sınıfın varlığından bahsedilmemektedir. Bu nedenle de sanatlarımızın halk sanatı düzeyinde kaldığı iddia edilebilir. Geleneksel görsel sanatlarımız halk sanatıdır. 20. yüzyılda da geçerlilikleri kalmamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra sahne sanatları maddi destek görmüş fakat sinemamız kendi haline bırakılmıştır. Ticari ilişkiler içinde var olmaya çalışmıştır. Gelişimi de daha çok bir halk sanatı olma şeklindedir. Toplumun ortak bilinci sinemamıza yansımıştır. Türk sanatsal faaliyetlerde de bu görülebilir. Bu yararlanma bilinçli ya da bilinçsiz olmuş olabilir. Sahip olduğumuz görsel-işitsel geçmişimizin özellikleri incelendiğinde sinemamızla olan bağlantıları kanıtlanabilir.²⁴⁶

Yeşilçam filmleri bir bakıma da fotoroman yapısındadır. Filmlerin bu özelliği masallar, destanlar, halk hikayeleri ve Karagöz gibi seyirlik oyunlarımızın göze değil kulağa hitap ediyor olmasıyla açıklanabilir. Sıradan bir Türk seyircisinin işitme duyusu, görerek algılama duyusuna göre daha gelişmiş olmalıdır. Bu durum ise ortak bir belleğin etkili oluşuyla açıklanabilir.²⁴⁷ Sinemamız başlangıçta tiyatronun etkisindeydi. Sinema ülkemizde tiyatronun ve Karagöz'ün devamı olarak görülmekteydi. Yeşilçam'da uzun yıllar bu durum sürmüştür. Filmler, görüntülerden çok diyaloglara dayandırılmış, aynı durumlara, söz tekrarlarına başvurulmuştur. Konu yönünden de halkın hassas olduğu hikayeler seçilerek bir kısır döngüye girilmiştir.²⁴⁸ Sinemada konuşmalar son derece ölçülü, doğal, gerçeğe çok yakın olarak kullanılmalıdır. Tiyatroda oyunun olgusu konuşmalarla gelişir, filmdeki olgu görüntülerle gelişir.²⁴⁹ Sinemamızda uzun yıllar konu arayışları söz konusu olmamıştır. Önce, oyuncu gelmiştir. Karakter oyuncularını da tamamlandıktan sonra konu aranmaya başlanmıştır. Konu, oyuncuya göre zaten formüle edilmiştir. Konular, yabancı roman ve hikayelerden

²⁴⁶ Arslantepe, a.g.e. s. 37.

²⁴⁷ Atıf Yılmaz, **Hayallerim, Aşkım ve Ben**, İstanbul: Simavi Yayınları, 1991, s. 126.

²⁴⁸ Salih Gökmen, **Türk Sineması**, İstanbul: Fetih Yayınları, 1973, s. 15.

²⁴⁹ Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul: Gerçek Yayınları, 1972, s. 111.

de alınmıştır. Yerli edebiyatımız da sinemamız için önemli bir kaynaktır. Fakat çoğunlukla bulvar romanları ya da üçüncü sınıf piyasa romanları kullanılmıştır.²⁵⁰

Karagöz, Ortaoyunu, Meddah, Kukla ve Masal ile Türk sinemasının anlatı yapısı arasında bazı benzerlikler dikkat çekmektedir. Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve Kukla'nın kimi özellikleri Türk sinemasında görülebilmektedir. Fakat bazıları hiç kullanılmamıştır. Bundan sansürün de etkisinin olduğu söylenebilir.

Öncelikle geleneksel sanatlarımız söze dayalı bir özellik göstermektedir. Türk sineması da görüntülü anlatımdan çok sözlü anlatıma dayanmaktadır. Bu tür filmler için geçerli olmamakla beraber seyircinin söze dayalı Türk filmlerine şartlandırılmış olduğu ya da bunun geçmişten kalan bir alışkanlık olduğu iddia edilebilir. Oyunlarda konuşmalar oldukça uzun tutulmuştur. Bu konuşmalar psikolojik durumu yansıtmakta çok başarılı değildir. İki kişi arasındaki söz yarışıdır. Karagöz'deki abartılar, filmlerde özellikle duyguların sözle anlatımında izlenebilmektedir. Karagöz Ortaoyunu'nun tipleri ve mekanları gibi Türk filmlerindeki tipler ve mekanlar da kalıplaşmıştır. Seyirci aynı oyuncuların, aynı tipleri oynamasına alışık olduğundan o tipin nasıl davranacağını, ne söyleyeceğini hatta nasıl giyinmesi gerektiğini önceden bilmektedir.

Sinemamızın Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer kişilikleri Karagöz'ün kişiliğine benzemektedir. Bu kişilikler nükteleri söz ile yaparlar, kötüler onları entrikalara çekseler de onlar kurtulmayı başarırlar; zayıflar ama kötülüklerle savaşırlar; saf görünüşlüdürler.²⁵¹ Daha sonraki yıllarda Kemal Sunal'ın oynadığı tiplerde de bu özellikler görülmektedir. Karagöz'ün karısını da Yeşilçam komedilerinde görebiliyoruz Örneğin, Ağalık oyununda Karagöz'ün eline para geçince karısının davranışları birdenbire değişir. Bu, Yeşilçam komedilerinde özellikle Kemal Sunal filmlerinde çokça kullanılmıştır.

Popüler filmlerimizde de bütün mekanlar işlevsel olarak değerlendirilmiştir. Örneğin, Dolmabahçe saat kulesi buluşma yeri simgesidir.²⁵² “Hulusi Kentmen, tatlı

²⁵⁰ İlhan Engin, “Türk Sinemasında Konu”, Sinema 65, sayı: 1, Ocak 1965, ss. 4-5

²⁵¹ Ersin Pertan, “Karagöz ve Türk Sineması”, Yeni Dergi, sayı: 79, Nisan 1971, s. 249.

²⁵² Nilgün Abisel, “Bir Dünya Nasıl Kurtulur”, s. 25.

sert, otoriter ama sevecen, yeri geldiğinde merhametli bütün babalar için vardır. Zengin evi, pavyon ya da arabayla gezilen mekanlar hep aynıdır. Hep aynı mantığın içinde dekore edilirler. Oyuncular ve starlar da öyle.”²⁵³

Sinemamızdaki senaryo sorununu geçmişten gelen alışkanlıklar olduğu iddia edilebilir. Çünkü yazılı metin geleneği Türk geleneksel tiyatrosunda bulunmamaktadır. Karagöz ve Ortaoyunu altmış kadar konunun çevresinde dönüp durmuştur. Bu konularda da kesin bir belirginlik ve metin bulunmamaktadır. Seyircinin, oyuncunun ya da oyuncunun isteğine göre değişiklikler yapılmıştır. Karagöz ve Ortaoyunu doğmacadır. Uzun yıllar sinemamızda senaryo göz ardı edilmiştir. Bir dönem Türk sinemasının doğmaca yapıldığı söylenebilir. Karagöz ve Ortaoyunu’nda olduğu gibi Yeşilçam sinemasında da öyküler belirlidir ve önceden izleyici tarafından bilinmektedir; mizansen tekrarları fazladır. Her filmde yapılan küçük değişiklikler ve oyuncuların çekicilikleri filmi sürüklemektedir. Ortaoyunu ve Karagöz’de de hikayeler değiştirilmektedir; oyunların öykü yönünden sürükleyiciliğinden çok anlatıcının yeteneği öndedir. Örneğin sinemada, “küçük kızın ne yapıp edip ailesini tekrar birleştireceği belliydi ama hangi badirelerin atlatılacağı, hangi güç durumlara ve acılara nasıl katlanacağı, ne gibi yeni numaralarla karşılaşacağı merak konusuydu.”²⁵⁴ Mizansen tekrarları geleneksel kültürle ilişki içindedir. Bu anlatımda yaratıcının izi silinmektedir.²⁵⁵

Sözlü kültürde hikaye anlatıcısı dinleyicinin ilgisini çekebilmek için her seferinde hikayesine yeni bir şeyler katmak zorundadır. Anlatıcı her seferinde eski öyküye yenilikler katar. Sözlü gelenekte bir efsanenin çeşitli versiyonları bulunmaktadır. Sözlü kültürün bir özelliği de kalıplaşmış, biçimlenmiş yolla düşünmesidir. Yazı yardımıyla düşünceler hatırlanabilir. Kalıplar olmasaydı sözlü kültürde hatırlanma da olmazdı. Sözlü kültürün kendine özgü zihin işleyişinin bir başka sonucu da üstün nitelikli tiplere yer veriyor olmasıdır. Kahramanın anısının iyice yer

²⁵³ Z. Tül Akbal Süalp, “Allegori Temsil Taklit Öykünme Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorular ve Önergeler,” s.20.

²⁵⁴ Abisel, “Bir Dünya Nasıl Kurtulur”, s. 20.

²⁵⁵ Süalp, a.g.e. s. 20

etmesi için hemen bütün kahramanlar birer tip oluşturmaktadırlar.²⁵⁶ Sözlü kültürün özellikleri Yeşilçam sinemasına da geçmiştir. Anadolu halkının geleneksel sözlü kültürü Asyalı özellikler taşımaktadır, Batı sistematiginden farklıdır.²⁵⁷

Yeşilçam döneminden önce 1940'lı yıllarda film üretimi durmak üzereyken Ferdi Tayfur yabancı filmlere yaptığı seslendirmeye aslında filmleri seyircilere göre yeniden anlatmıştır. Yabancı filmlerin Türkçeleştirme işlemi Yeşilçam uyarlamalarında da devam etmiştir. Yabancı filmler ve romanlar yerli filmlere dönüştürülmüştür. “Seslendirmeciler meddah olarak kentli seyircilere filmleri anlatırken; Yeşilçam, kırsal ağırlıklı seyircilere göre masalcıya dönüşerek masallar dünyasını filmlere taşımıştır.”²⁵⁸ Ferdi Tayfur, Türkçe seslendirmesini yaptığı Lorel-Hardy filmlerine bizden espriler katmıştır.²⁵⁹ Ferdi Tayfur, seslendirdiği komik karakterlere yeni kişilikler ve konuşmalar yazmıştır. Bu bir anlamda adaptasyondur. Stan Laurel ve Oliver Hardy, Amerikan espriler Türk seyircisinin hoşuna gitmemiştir ve Ferdi Tayfur onları Türkçeleştirmiştir. Bir filmde Galata Kulesi'nin gölgesini satın alırlar; bir diğesinde de Hardy “Anam olası Ömer” şarkısını mırıldanır, Lorel de “Bayan Safiye'ye rekabet mi edeceksin?” diye sorar.²⁶⁰

Karagöz Hacivat ile Türk Sineması arasındaki bir başka benzerlik de oyunlardaki “ibret dersleri”dir. İbret perdesi yerine ibret filmlerine bırakmıştır. Karagöz'de açıkça görülen ders verme eylemleri ya da ahlaksal sonuçları sinemamızın da aldığı ve onu olmaktan çıkarabilecek bir zaaf olduğu görülmektedir. Sinemamızın özellikle Karagöz'ün ele almadığı yönleri de bulunmaktadır. Sinema geniş kitleler tarafından izlenebildiği için Karagöz kadar rahat olamamıştır. Karagöz, sinema gibi geniş bir donanıma ve bütçeye ihtiyaç duymamaktadır. Bu onun için bir avantaj olmuştur. Fakat Karagöz'ün sonunu hazırlayan nedenlerden biri de cesurluğu ve bunun sonucunda gördüğü baskı olmuştur. İkisi arasında bulunabilecek son benzerlik ve sonuç ikisinin de sansürle sorunlar yaşadığı ve bu sansürün engellediğidir.

²⁵⁶ J. Walter Ong, **Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür**, çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları, 1995, ss. 51, 58, 88.

²⁵⁷ Engin Ayça, “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, *Görüntü*, sayı:1, 1993, s.55.

²⁵⁸ Engin Ayça, “Sinemamız Yerlidir”, *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, İstanbul, Türk Tarih Vakfı Yayınları, 1996, s. 126.

²⁵⁹ Erman Şener, **Yeşilçam ve Türk Sineması**, İstanbul: Kamera Yayınları, 1970, s. 66

²⁶⁰ Gökhan Akçura, **Aile Boyu Sinema**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, ss. 169-170.

Türk sinemasının üslubu “iki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatımlarla getirilen, yabancılaşma” olarak açıklanırsa “bunlar Karagöz’ün sürdüğünü gösterir.”²⁶¹

Metin Erksan, Türk Sinemasının kaynağı ve kökeni olarak Türk Karagöz Oyunu’nu göstermektedir.

“... Arkadan beyaz perdeye doğru yansıtılan güçlü ışık (strong white light). Karagöz oyunu yöneticisinin çubuklarından tutarak beyaz perdeye dayadığı ve oynattığı (movement) renkli saydam suretlerin içinden geçen ışığın perdeye yansıttığı renkli devingen (motion-moving) görüntüler (pictures). Karagöz oyunu yöneticisinin bu suretlerin konuşmalarını (dublajların-dubbing) yapması. Karagöz oyunu yöneticisi yardımcısının çaldığı def (musical enstrument) ya da birkaç müzik aleti çalan kişilerin eşliğinde, yöneticisinin ve yardımcısının söylediği şarkılar (songs).”²⁶²

“Bir Türk buluşu olan ‘Karagöz Oyunu’ bir ‘Motion Pictures’dir. Karagöz oyununa, ‘Sinegöz’, ‘Cinema Eye’ ya da ‘El işi Sinema’ (hand made moving pictures) da denebilir. ‘Karagöz Oyunu’ Türk Sinema Tarihi’nin önsözü, başlangıcı, girizgahı ve mukaddemesidir.”²⁶³

Meddah geleneği, Türk Sinemasının Yeşilçam dönemini açıklamakla anahtar konumundadır. Mısır ve Hollywood filmleri 1940’larda seslendirmeye yerleştirilmiştir. Seslendirme, seyircinin beklentisine ve kültür yapısına uygun yapılmıştır; daha sonra Yeşilçam döneminde bu filmleri kopyaları yapılırken de yerlileştirme devam etmiştir. Seslendirmede kalıp, prototip seslere yönelinmiştir. Meddah ve Ortaoyunu tipleri arasındaki hiyerarşi vardır ve bu hiyerarşi dublajda seslere yansıtılmıştır. Yani, başrollerin belli sesleri olmalıdır. Batının karakterlere dayanan ve belli bir ses tipolojisi

²⁶¹ Kezban Güleriyüz, “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, ss. 55-56.

²⁶² Metin Erksan, “Türk Sinema Tarihinin Oluşumu ve Dönemleri”, Klaket, sayı: 7, Ekim-Kasım-Aralık 1997, ss. 3-4.

²⁶³ Erksan, a.g.m. s. 4.

bulunmayan filmleri Türkçe seslendirmeye sesler düzeyinde tiplere dönüştürülmeye başlanmıştır. 1950 öncesinde özellikle Ferdi Tayfur'un dublajıyla yabancı filmler yerleştirilmiştir. Oyuncular karakter-tiplere indirgenmiştir.²⁶⁴ Tiyatrocular döneminde dublajda seyircinin filmi anlamasına yardımcı olmak için diyalogların üzerinde oynandığı da olmuştur. Örneğin, gramofona konulan bir plak, Batı müziği çalacakken alaturka bir parça çalmaya başlıyordu. Mısır filmlerindeki şarkıların sözlerinin tekrar yazıldığı, bestelendiği ve Türk şarkıcılarca seslendirildiği bilinmektedir. Tüm bunlar yerlileştirme çabalarıdır. Daha dublajda yerlileştirme yapılırken, film yapımında bize benzetme çabaları daha artacaktır.²⁶⁵

Geleneksel sanatlardan kukla oyunları da tiplere dayanmaktadır. Tipleri Karagöz ve Ortaoyunundaki tiplerden farklı değildir. Sadece isimleri değişmektedir. Baş tipler İbiş ve İhtiyar'dır. İbiş (Karagöz-Kavuklu), kukla oyunlarının kurnaz, hazır cevap ve kaba dilli tipidir. Yanlış anlamalara ve çift anlamlı kelimelere dayanan diyalogları vardır. İbiş sevgilileri birleştiren komik erkek tipidir. Oyunların sonunda hizmetçi kız Fatma ile evlenir. Oyunlar Arap, Yahudi, Laz gibi çok sayıda taklitleri de içermektedir.²⁶⁶

Yeşilçam filmlerindeki başkişilerin arketipleri kukla tiyatrosunda görülmektedir. Kadın kahraman, erkek kahraman ve komik erkek kahraman Yeşilçam sinemasının üç baş tipidir. Gölge oyununda ve Ortaoyunu'nda bu tipler bulunmamaktadır.²⁶⁷

Masallar belirsiz tiplere, belirsiz zaman ve mekanlara sahiptir. Popüler yerli filmlerimizin çoğunda anlatımın zamanı belirsizlikler üzerine kurulmuştur. Birkaç söz kullanımı dışında başka bir ipucu verilmediği için olayların bir kısmı arasındaki zamansal ilişki net biçimde kurulamamaktadır. Örneğin yıllar geçer saçlar beyazlar ama çevre değişmez aynı kalır.²⁶⁸ Masalların kendine özgü bir mantığı vardır ve bu mantık içinde her şey olabilir. İlkel bir psikolojiye sahiptirler. Başkahramanları mistik tiplerdir.

²⁶⁴ Engin Ayça, "Yeşilçam'a Bakış" Türk Sineması Üzerine Düşünceler, haz. Süleymâ Murat Dinçer, ss. 133-134, 138.

²⁶⁵ Engin Ayça, "Türk Sinemasının Periyodizasyonu", Görüntü, sayı: 2, Mart 1993, s. 45.

²⁶⁶ Arslantepe, a.g.e. s. 86.

²⁶⁷ Engin Ayça, "Türk Sinemasının Periyodizasyonu", s.139.

²⁶⁸ Abisel, "Bir Dünya Nasıl Kurulur", s.25.

Diğer anlatı türlerimizden farklı olarak masallarımızda kadın başkışiler de bulunmaktadır. Masallarımızda iyi kalpli, uysal, çalışkan ve güzel kadın tipi örnektir. Kadın tipler iyi günlere çabuk ulaşmazlar; önce zorluk çekerler. Sabırlarının ödülünü zengin bir erkekle evlenerek alırlar. Genç kız baba için bir maldır; genç erkek için uğrunda ölünecek sevgilidir. Bu anlatım Yeşilçam filmlerinin klişelerindendir. Yeşilçam filmlerinde kadın tipleri önce acı çekerler sonra mutlu olabilirler. Bu kadın tipi masum ve iyi kalplidir. Karşısında ölümcül kadın tipi bulunur. Bu kadın tipinin cinsel yanı vardır. Masum kızın ise yoktur.

Yeşilçam sinemasında kadın kahramanlar kendi arzu, istek ve çıkarlarından, paradan bazen de yaşamdan bile vazgeçebilirler. Kadın kahraman zenginse fakir sevdiği için rahat hayatından vazgeçer; onun farklı çevresine bile uyar.²⁶⁹

Kahramanların tek boyutluluğu durağan, geleneksel toplum yapısına uygun düşmektedir. Toplumun olumlu öğeleri ve özlemlerini yedi kat gökyüzündeki iyilerde, olumsuz öğelerini ve korkularını da yedi kat yerin dibindeki kötülerde kişileştiren feodal kültürün insana bakışı böyledir. Bu bakış masal, destan, efsane gibi geleneksel anlatıların tümüne damgasını vurmuştur.²⁷⁰

Komedi filmlerimizde en çok Keloğlan tipinden yararlanılmıştır. Keloğlan diğer masal kahramanlarından farklılıklar göstermektedir. Sevimli, soylu, üstün nitelikleri olan geleneksel bir masal kahramanı değildir. Haksızlıklara karşı mücadele eder; padişah bile ondan korunmaz. Sert, acımasız ve kabadır. Olayların çözümünde pek de soylu yöntemler kullanılmamaktadır. Töre ve genel ahlaka karşı geldiği de olur. Yeşilçam komedi filmlerinde Keloğlan tipinin çeşitlemelerini görebiliriz. Bu kahraman, geleneksel masal kahramanından farklı kaba ve bazen acımasızdır. Türk masallarında kadın başkışiler varken Gölge Oyunu ve Ortaoyunu'nda kadın başkışiler bulunmamaktadır. Yeşilçam sineması bu iki ucu birleştirmiştir. Yeşilçam güldürüleri de Ortaoyunu ve Gölge oyunundan çok Keloğlan masallarının bir devamıdır.²⁷¹

²⁶⁹ Arslantepe, a.g.m. ss. 23-24.

²⁷⁰ Burçak Evren, **Türk Sinemasında Yeni Konular**, İbrahim Altınsay, "Sinemamızın Son Dönem Üzerine Notlar", İstanbul: Broy Yayıncılık, 1990, s. 21

²⁷¹ Engin Ayça, "Yeşilçam'a Bakış", Türk Sineması Üzerine Düşünceler, s. 138.

Türk Halk Hikayeleri'nde ilk dikkati çeken, aşkın-sevginin idealize edilmiş olmasıdır. Bir romans dünyası kurulmuştur. İdealize edilmiş kahramanlarla gerçek dışı bir dünyada aşklar yaşanır. Erkek ve kız birbirlerini ilk görüşte severler ve aşkları ne olursa olsun bitmez. Hikayelerdeki kahramanlar yüceltilmiştir. Sadece aşk konulu hikayelerde değil kahramanlık hikayelerinde de kahramanlar yüceltilmiştir. Hikayelerde belli kalıplar tekrarlanmıştır. Sevgililer ayrı düşerler, serüvenler yaşarlar fakat birbirlerine olan bağlılıklarını kaybetmezler; sonunda ya kavuşurlar ya da ölürler. Sevgilileri ayıran çoğunlukla ana-babalarıdır. Kötüler hikayelerin sonunda cezalarını bulurlar. İyi-kötü ayrımı son derece kesindir. Yeşilçam sinemasının aşk filmlerindeki romans dünyası ile halk hikayelerinin dünyası birbirine benzemektedir. Başkahraman halk hikayeleri kahramanları gibi idealize edilmişlerdir. Aşklar ilk görüşte başlar ve bitmez. Çiftler ayrılırlar; başlarından birçok olay geçer fakat sonunda birleşirler ya da birleşmeden ölürler. Popüler yerli filmlerimizin olay örgülerinin çoğunun, kadınla erkeğin sonunda kavuşmalarına ya da kavuşmamalarına neden olacak şekilde kurulduğunu görmekteyiz.²⁷²

Roman konusuna gelince ilk dikkat çeken, baba rolündeki yazarın tezini kanıtlamak ya da ders vermek amacıyla roman kahramanlarını kukla gibi kullanması ve onları karakter düzeyine çıkaramamış olmasıdır. İyi-kötü tip ayrımı çok kesindir. Yazar metin içinde kendi sesini de katarak (meddah geleneği ile) kahramanlarını yargılamış, yorumlar yapmıştır. Tanzimat yazarının benimsediği “sunucu anlatım” tarzı nesnel değildir; okuyucunun yorumuna olanak tanımaktadır. Yazar olay örgüsüne ve kişilere sınırsız egemendir. İbret dersi vermeyi amaçlar. Yeşilçam filmleri de nesnel tutumla olaylara yaklaşmamaktadır. Romanlardaki “kurban kadın tipi” melodram kalıplarındadır ve örnek kadın tipinin özelliklerini taşımaktadır. Masallarımızdaki ve halk hikayelerimizdeki örnek kadın tipine benzemektedir. Söz konusu romanlardaki sevgilileri ayıran ana-bana teması da masallarımız ve halk hikayelerimizle benzeşmektedir. Acıklı konular ve sorular, ilk görüşte aşk, bol sayıda tesadüfler, tek yönlü kişiler ilk romanlarımızın ortak özelliklerindendir. Bu sayılanlar Yeşilçam sinemasının da yöntemi olmuştur. Sinemamızdaki klişeleşmiş tiplerin toplumumuzdaki

²⁷² Abisel, “Bir Dünya Nasıl Kurtulur”, s. 24.

varolan sınıflararası çelişkilerin kavranmasını önlediği iddia edilmektedir. Bu iddiaya göre, bu filmler Türk halkına burjuva dünyasını kötülerin ve iyilerin bir arada bulunduğu ve sonunda iyilerin üstün geldiği bir sistem olarak göstermektedir.²⁷³

Dr. Âlâ Sivas'ın Giovanni Scognamillo'yla yaptığı söyleşide “1990’lı yıllardan günümüze Türk sinemasını değişen anlatı kalıpları açısından açıklar mısınız?” sorusuna Scognamillo’nun cevabıyla bu bölümü kapatalım.²⁷⁴

“Yeşilçam’ın geleneksel anlatı yapısı günümüzde televizyon dizileriyle devam ediyor. Bazı nostaljik sinema filmlerinde de bu yapıya ara sıra rastlıyoruz. Elbette Yeşilçam’ı tümünden silmek mümkün değil. Yeşilçam, Türk sinemasının çok önemli bir kısmını oluşturuyor. Yeşilçam, Türk sinemasını ayaklandıran ve besleyen bir temeldir, onu silemezsiniz. Bugün benim çok beğendiğim bir yönetmen olan Yavuz Turgul, aslında anlatı kalıpları açısından Yeşilçam sineması yapıyor. Bir bakıma Sinan Çetin de öyle. Az sayıdaki auteur’lerden saydığımız Ömer Kavur da Yeşilçam’dan çıkmıştır. Yeşilçam geleneği bazı örneklerle devam ediyor, ancak 90’lı yıllarla oluşan Türk sineması öz ve biçim açısından çok değişik bir sinemadır. Zaten değişik bir sinema olmak zorundaydı, çünkü Yeşilçam’ın yıllarca kullandığı kalıplar artık geçerli değildi. O kalıplar kendilerini tükettiler. Ayrıca Yeşilçam, daha çok 30’lu, 40’lı ve 50’li yılların Amerikan sinemasını örnek almıştır. Hem yapılan uyarlamalar açısından hem de klasik anlatı çizgisindeki filmler açısından bunu görebiliriz. Yeşilçam’da yönetmenler klasik sinema yapıyorlardı. Tabii klasik olanın dışına çıkanlar da vardı, örneğin Metin Erksan. Türk sineması üzerine çok fazla yazı yazıldı, ama eksikler var. Örneğin, Türk sinemasının estetiği neydi? Bugün nedir? Bunlar kapsamlı bir şekilde yazılmadı. Bu kuramlar, temeller yazılmadığı sürece şu an söylediğimiz şeyler havada kalır. 90’larda Türk sineması arayış içindeydi ve 2000’li yıllarda da bu arayış değişik motiflerle ve altyapılarla devam ediyor.”

²⁷³ Ali Gevgilili, “Türk Sineması”, Yeni Dergi, sayı: 16, Ekim 1969, s. 362.

²⁷⁴ Âlâ Sivas’ın Giovanni Scognamillo’yla yaptığı görüşme, 17 Nisan 2007.

5.3. Yabancılaştırma Tiyatrosu ve Türk Tiyatrosundaki Brechtiyen Uygulamaların Türk Sinemasına Etkisi, 1960, 1970, 1980 ve 1990'lardaki Brechtiyen Örneklerle Kısa Bir Bakış...²⁷⁵

Bülent Tanör, “Türkiye Tarihi” adlı çalışmanın Siyasal Tarih bölümünde²⁷⁶ sadece Türkiye tarihine değil, dünya tarihine baktığımızda, 1960’tan 1980’li yıllara kadar insanları dünya görüşlerinin biraraya getirdiğini söyler. Türk toprakları dahil, dünyanın her yerinde oluşan birlikte hareket etme ve gelecek için çalışma, kişisel çabanın düzeni değiştirip daha iyisini oluşturma fikri ve bunun için çaba gösterme, yaygın bir düşünce olarak yerleşik durumdaydı. 1968 kuşağı denilen bu dünya görüşü, önce 1970 sonra da en kesin haliyle 1980 Askeri darbesi ile Türkiye’de kesintiye uğradı. Sadece Türkiye’de değil, Avrupa’da da özgürlük hareketleri ve politik söylem, insanları birbirine bağlamakta ve birey-toplum arasındaki iletişimini sağlamaktaydı. Kısacası, 1980’lere kadar doktorlar, savcılar, öğretmenler, öğrenciler kısacası herkes politize idi. Kişi, tekil çabalarının bile iyi bir toplumsal yaşam koşulu oluşturmada yeterli olacağına inanırken 1990’larda “elimden ne gelir ki” gibi bir sözle kendinden ve yaşadığı toplumdan acımasızca yabancılaştırılmıştır. İyi bir gelecek kurma amacıyla oluşan bu dünya görüşünün aksine 1990’larda, 1980’lerin sonucu olarak insanlar “dünya malı” peşinde koşan apolitik bir varlık haline gelmişlerdir. Bu da 1980’lerle başlayan sürecin bir sonucundan başka bir şey değildir.

60’lı yıllarda politik tiyatroya duyulan ilgiyle birlikte Türk tiyatrosuna giren Bertolt Brecht’in tiyatromuza etkisi nedir? Brecht’in oyunları ülkemizde nasıl sahnelenip oynanmıştır? Yabancılaştırma tiyatrosu, anlama ve doğru yorumlama açısından karşılaşılan başlıca güçlükler nelerdir? Bunlar ne derecede aşılabilmiştir?

1960’larda Brecht, Türk tiyatrosuna girdiğinde, devrimci tiyatro anlayışı modaydı. 1960’lardan bu yana politik tiyatro yavaş yavaş eski önemini yitirmiş, toplumsal sorunları ele alan yerli yabancı birçok oyun unutulmuş ama Brecht’e duyulan

²⁷⁵ Bu bölüm, İpşiroğlu, Zehra İpşiroğlu – “Tiyatroda Devrim”, Çağdaş Yayınları, 2. Basım, 1995, İstanbul, s.52-75’ten derlenerek yazılmıştır.

²⁷⁶ Bülent Tanör, **Siyasal Tarih (1980-1995) Türkiye Tarihi 5**, Bugünkü Türkiye 1980-1995, Yayın Yönetmeni: Sina Akşin, Cem Yayınevi, 2. Basım, Mart 1997, sayfa: 26.

ilgi azalmamıştır. Çünkü Brecht onca yıldır benimsenmeye çalışılan dramatik tiyatro anlayışının sarsılmasına yol açmıştır.

Brecht oyunlarını tarihsel bir kişiliğin yaşamından dramatik bir kesiti canlandırmak için değil, onun aracılığıyla yaşadığı dönemle hesaplaşmak için yazmıştı. Ancak Brecht'in Türkiye'de sahnelenişinde yapılan önemli bir yanlış, öğretici yanının aşırı derecede vurgulanmasıydı. Yapılan başka bir yanlış da Brecht'in tüm oyunlarında egemen olan ince güldürü anlayışının bütünüyle gözardı edilmiş olunmasıydı.

Brecht'in özellikle sahneleme alanında getirdiği yenilik, Batı tiyatrolarında bir çığır açmıştır. Bugün klasik oyunların sahnelenmesinde bile, yönetmenden dramatik tiyatro anlayışının sınırlarını aşan yeni bir yorum, yeni bir bakış bekleniyor. Türk tiyatrosunda daha çok konuya önem verildiğinden, konunun nasıl biçimlendirileceği üzerinde pek durulmamıştır. Türk tiyatrosu, Alman tiyatrosuyla karşılaştırıldığında iki yüzyıl geridedir. Batı'da Aydınlanma'yı izleyen Klasik, Romantik, Gerçekçilik gibi akımlar, tiyatro anlayışına, diline, anlatımına yeni yeni boyutlar kazandırmışlardır. 20. yüzyılın başında Dışavurumcularla bu gelişimin son aşamasına varıldıktan sonra, benzetmecî tiyatro geleneği tükenmiş, yerini yeni arayışlara, yeni denemelere bırakmıştı. Türk tiyatrosuysa Batı'da dramatik tiyatro geleneğinin çözülmeye başladığı bir dönemde bu geleneği özümsemeye çalışıyordu. Muhsin Ertuğrul 1920'lerde çıkan "Tiyatro Adabı" yazısında tiyatronun belli kurallar doğrultusunda nasıl izlenilmesi gerektiğini bir bir açıklarken, Bertolt Brecht, aynı yıllarda tüm kurallara karşı çıkarak yeni bir izleyici-sahne diyalogundan söz ediyordu.

Dramatik tiyatronun sınırlarının duyulmaya başlaması ancak 1960'larda politik tiyatroya duyulan ilgiyle başlıyor. Bu dönemde Türk toplumunu yakından ilgilendiren toplumsal sorunlarla tiyatro aracılığıyla hesaplaşan bir anlayışın doğmasıyla, çağdaş tiyatronun ilk adımı atılmıştır. Brecht'in yapıtlarının bir bölümünün Türkçe'ye çevrilmesi bu yıllara rastlar. Oyunlarından ilk kez "Carrar Ana'nın Silahları" (Die Gewehre der Frau Carrar) 1960'da amatör bir grup tarafından sahnelenir. Bu oyunu, yine amatör gruplarca oynanan "Kural ve Kuraldışı" (Die Ausnahme und die Regel), "Küçük Burjuva Düğünü" gibi kısa oyunlar izler. 1962'de ilk kez profesyonel bir

tiyatronun, Şehir Tiyatrosu'nun "Sezuan'ın İyi İnsanı"nı sahnelemesiyle Brecht, Türk tiyatrosuna girer.

Benzetmeci tiyatro geleneğinin Türk tiyatrosunda yaklaşık olarak 150 yıllık bir geçmişi vardır. Bu gelenek öylesine kök salmıştır ki, dünden bugüne ondan kopmak çok kolay olmuyor. Gerçi politik tiyatroya duyulan ilgi tiyatroya yeni bir soluk getiriyor, ne var ki kökünden bir değişikliğe yol açamıyor. Brecht'in çok yönlülüğü, yapıtlarının öğretici, eğlendirici, deneysel özellikleri, iletmek istediği düşüncenin hizmetinde birbirini tamamlayan bir bütün olarak algılanamıyor, bu da Brecht'in yorumlayanın dünya görüşüne göre kolaylıkla tek bir yöne çekilmesine yol açıyor.

Brecht'in oyunlarının dramatik bir anlayışla sahnelenmesi yapılan yanlışların başında gelir. Özellikle tek bir kişinin çevresinde odaklaşan oyunlarında bu durumla karşılaşılır. Bu bağlamda Brecht'in düşünsel yanını vurgulayarak dramatik anlayışın sınırlarını aşmayı başaran ve başaramayan iki değişik "Galilei" yorumunu örnek olarak verebiliriz. Oyun, 1983'te Dostlar Tiyatrosu (Yönetmen: Genco Erkal) ve Ankara Sanat Tiyatrosu (Yönetmen: Rutkay Aziz) tarafından sahnelenmişti. Her iki topluluğun da "Galilei"i seçmelerinin başlıca nedeni, o dönemin en önemli, en can alıcı sorununa parmak basmasıydı. O da düşünce özgürlüğü.

Dostlar Tiyatrosu'nda oyunun sosyal boyutu vurgulanarak, aydın sorumluluğu sorunu ön plana alınmıştı. Bu nedenle Galilei'yle egemen güçler arasındaki çatışma çok belirgin çizgilerle gösteriliyordu. Galilei'nin çevresindekilerle olan ilişkisi, bu ilişkilerin zaman süresi içinde gösterdiği değişim, yobazlar, çıkarıcılar ve din adamlarıyla olan savaşımı en ufak ayrıntılarına da değinildiği belirtilmişti. Öyle ki izleyici Galilei'yi her an, kendisini ona en yakın duyduğu anlarda bile, içinde bulunduğu ortam ve koşullara göre değerlendirme olanağını buluyordu.

Buna karşılık Ankara Sanat Tiyatrosu, tüm dikkatleri Galilei'nin olağanüstü kişiliğinde odaklaştırarak dramatik bir yoruma kaymıştı. Amaç çarpıcı bir Galilei tipi canlandırmaktı. Ne var ki Brecht bu oyunu tarihsel bir kişiliğin yaşamından dramatik bir kesiti canlandırmak için değil, onun aracılığıyla yaşadığı dönemle hesaplaşmak için yazmıştı. Bu hesaplaşmayı çıkartabilmek, yani oyunun düşünsel yanını vurgulayabilmek için, oyunculuktan müziğe, dekordan maskelere değin oyunda

kullanılan her ögenin düşünsel işlevini belirtmek gerekiyordu. Bunlar bu yorumda hesaba katılmadığından, bu oyunda Brecht, Brecht olmaktan çıkmıştı.

Brecht'in sahnelenişinde yapılan başka önemli bir yanlış, öğretici yanının aşırı derecede vurgulanmasıdır. 1960'larda Brecht, tiyatro yaşamımıza girdiğinde, devrimci tiyatro anlayışı modaydı. Böyle olduğu için oyunların öğretici işlevi üzerinde önemle duruluyordu. Brecht'i yer yer slogan tiyatrosuna dönüştüren bu tür çalışmaların içinde sözü edilmeye değer Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 1976'da sergilediği "Ana" verir (Yönetmen: Rutkay Aziz). "Ana"da o dönemin bunalımlı ortamında her an coşmaya hazır bir izleyiciye akıl düzeyinde sesleniliyordu. Ana'nın kişiliğinin yorumlanışında epik tiyatro anlayışı doğrultusunda oyun oynama işlevini vurgulayan, altını çizerek oynayan bilinçli bir oyun sunuluyordu. Ancak bilinçli oynama yetersiz kalıyordu, çünkü Ana'nın yaşadığı çelişki ve geçirdiği değişim belirlenmemişti. Bir başka önemli nokta da yukarda da değindiğimiz gibi, Brecht'in tüm oyunlarında egemen olan ince güldürü anlayışının bütünüyle gözardı edilmiş olunmasıydı. Sonuçta bu oyunla, çelişkileri, incelikleri çıkaramayan Brecht'in yalnızca öğretici yanını tekdüze bir biçimde vurgulayan asık yüzlü bir Brecht çıkmıştı ortaya.

Bu yorumun tam tersine, Brecht'in politik yanını yan çizerek güldürüye ağırlık veren, bir Brecht'le karşılaştığımız olmuyor değil. Buna örnek olarak 1984'te "Sade Vatandaş Şvayk" adı altında sahnelenen "Schweyk II. Dünya Savaşı"nda oyununu vermek yerinde olur (Yönetmen: Başar Sabuncu). Bazı kısaltmalar ve Hasek'den alınmış bazı eklemelerin dışında belkemiğini Brecht'in yapıtının oluşturduğu bu oyunda, faşizm eleştirisi hafif bir müzikale dönüşmüştü. Müziğin kullanımı, atmosfer yaratmaya yönelik bir sahne düzenine gidilmesi, oyunun sosyal boyutunu veren ara oyunlarıyla ana oyun arasındaki ilişkinin belirlenmemiş olması ve sonunda Hasek'in mutlu son finaline bağlı kalınması bunun başlıca nedenleriydi.

Brecht'in oyununda Çek ve Alman halk şarkılarından esinlenerek Hanns Eissler'in bestelediği şarkılar, olayların akışını yer yer keserek, izleyiciyi gösterilenler üzerinde düşündürmenin ötesinde oyuna şiirsel bir bütünlük de kazandırır. Burada bu müzik, şarkıların içeriğini anlaşılmazlığa boğan playbacklerle duygusal bir hafif müziğe dönüştürülmüştü. Brecht'in tiyatro anlayışına ters düşen başka bir nokta da atmosfer

yaratılmış olunmasıydı, özellikle oyunun ikinci yarısında Rus topraklarında yol alan askerler kar yağışı, silah sesleri gibi türlü görsel ve işitsel etkilerle canlandırılıyordu. Oyunun bu bölümünde düş ve gerçek birbirine karıştığından, bu tür etkilerden belki yararlanılabilirdi, ama bunları oyuna sindirmek, bütünün bir parçası haline getirmek gerekiyordu. Oysa tıpkı izleyicinin kulaklarında çınlayan şarkılar gibi teknik etkiler de ekleme olarak kalmıştı. Gene Brecht’de Schweyk’in başından geçenlerin anlatıldığı ana oyunla, grotesk kuklaları andıran Hitler ve yandaşlarının küçük adamın savaştaki işlevi üzerinde tartıştığı ara oyunlar arasında yakın bir bağlantı vardır. Bu yorumda bu bağlantı da sağlanamamıştı. Ara oyunları oyunun bütünü içinde hiçbir işlevselliği olmayan güldürü sahnelerine dönüşmüştü. Hasek’in mutlu sonu da bu sulandırılmış Brecht yorumunu pekiştirmişti. Hasek’te Schweyk ülkesine döner, sevdiklerine kavuşur, böylece acılar biter herkes mutluluğa erer. Oysa Brecht’in Schweyk tipinin direniş düşüncesini simgeleyen kurmaca bir figür olduğunu vurgulayan açık finali, oyunun en önemli özelliklerinden biridir. Sonuçta oyundan geriye yalnızca bir askerin başından geçen müzikli, danslı bir dizi ilginç serüven kalmıştı.

İstanbul Deneme Sahnesi’nde 1977’de sahnelenen “Cesaret Ana ve Çocukları” (Yönetmen: Beklan Algan) buna tipik bir örnek verir. Bu yorumun en belirgin özelliği izleyiciyle bir diyalog kuramamasıydı. Atmosfer yaratmaya yönelik çarpıcı bir sahne düzeni ve playbacklerle işlevini yitiren ucuz bir müzik, oyunu anlaşılmaz kılıyordu.

Yaratıcı, özgün bir sahne yorumunun en çarpıcı örneğini 1980’de Dostlar Tiyatrosu’nda sahnelenen “Kafkas Tebeşir Dairesi” verir (Yönetmen: Mehmet Ulusoy). Türlü sahne buluşlarıyla görsel bir düzeye aktarılan oyunun ilk bölümünü, metrelerce uzun bir örtünün içinde, altında, üstünde, kenarında geçiyordu. Sırası geldikçe örtünün içinden çıkan, sonra gene görünmez olan oyuncuların kimi kez yalnızca bir yüz, bir kol, bir bacak gibi bedenlerinin bir kısmını seçebiliyorduk. Örtü sahneye sürekli bir devinim getirmişti, her şey kıpır kıpırdı. Kucağında bebeğiyle örtünün kâh içinde, kâh dışında beliren Grusche’in askerlerden kaçışı, gerginliği, coşkusu hep bu dekorun içinde belirginleşiyordu. Sırasına göre bir ev ya da kapalı bir kapı oluyordu örtü, bir tepe, bir dağ ya da bir dere... Kimi kez de belli bir atmosfer yaratılmasını sağlıyordu: Valinin evi basıldığında, delice dalgalanan örtünün çırpınan insanların çaresizliğini, şaşkınlığını dile getirmesi ya da savaş sonrasında Grusche ile Simon karşılaştıklarında, aralarında

çalkalanan örtünün hem ikisi arasındaki dereyi, hem de içlerindeki coşkuyu ve kaynaşmayı anlatması gibi.

Bu yorumda dikkati çeken önemli bir nokta, tip çiziminde belli bir kalıplaşmaya kaçınılmamış olunmasıdır. Örneğin sömürenlerin sözcüsü olan vali, yüzündeki o bön, şaşkın ifadeyle astığı astık kestiği kestik bir canavardan çok, zavallı bir yaratıktı. Çelimsiz bedenini saran şişkin araba lastiklerinin içinde zavallılığı büsbütün vurgulanmıştı. Valinin bu bön yüzü oyun boyunca zavallılığı ve üçkâğıtçılığı temsil eden başka rollerde de ortaya çıktı. Grusche'ya kazık atmak isteyen sütçü rolünde, birden dirilen koca rolünde gibi. Açlığı simgeleyen çatal bıçaklı maskelerle valinin çevresinde dolaşan uşakların efendileri için didinmeleriye lastik pompalamayla belirtilmişti.

Önemli bir nokta da maskelerin oyundaki işlevidir. Tek tek kişiler değil de gruplar gösterildiğinde, kullanılan teneke maskeler bozuk bir düzenin insanlarının ıllıklığını vurguluyordu. Sahnede ilk bakışta hurda yığını izlenimi uyandıran askıya dizilmiş bir dizi maske, oyunun ikinci yarısında sahnenin ön kısmına getirildiğinde asılmış olan kişileri dile getiriyordu. Maskenin dışında bir de kaplumbağa kabuğu biçiminde zırh taşıyan askerler, askerlerin dansı sahnesinde kabukları önlü arkalı kullanarak, hayvanımsı, tuhaf yaratıklara dönüşüyorlardı. Dikkatlerimiz tek tek kişiler üzerinde odaklaştığında, maske kullanılmıyor, ancak donuk bir yüz, belli bir davranışı simgeleyen bir devinim ya da bir gösterge olarak bu tip, en somut biçimde anlatıyordu: Valinin hastalıklı yüzü; valinin karısının boynundaki tasmanın üstünden tepeden bakan donuk bakışları ve elindeki çatal (yiyici maskesi; tembelliği), uyuşukluğu dile getiren katı yürekli yengenin araba lastiğinin içine gömülmüş hantal bedeni; at bakıcısını baştan çıkaran kızın Breugel'in tiplerini anımsatan karikatürümsü görünümü gibi.

Görselliğin böylesine ağır bastığı bu oyunun görsel olmayan ne varsa ikinci plana itmiş olması eleştirilebilir. Bu nedenle müzik belli belirsiz kaldığı gibi, anlatıcı da işlevini yitirmişti. Brecht'de iki bölümü birbirine bağlayarak bütünlük sağlayan anlatıcı, burada sadece ilk bölümde oyuna katılmıştı. Oyunun kâh içinde, kâh dışında sürekli bir devinim içinde dansederek, şaklabanlık yaparak, kimi kez şarkı söyleyerek olayları dile getiriyordu, tam örtünün bir köşesinden çıkıveren yüzünü görüyor ya da sesini

duyuyorduk ki, gözden yitiveriyordu. İkinci bölümde anlatıcı büsbütün ortadan kalkmış, bu kez anlatıcının görevini tüm oyuncular üstlenmişti.

Mehmet Ulusoy’un bu yorumu, Türkiye’de izlediğimiz Brecht oyunlarının içinde kuşkusuz en ilginçidir. Ulusoy’un “Kafkas Tebeşir Dairesi”ni dil duvarlarının ötesinde bir dile, görsel bir dile aktarması, oyunu tanıdık, bildik bir yapıt olarak değil de, yaratıcılığa olanak sağlayan esnek bir düşünce modeli olarak değerlendirdiğini gösteriyor. Bu bakımdan anlatıcının işlevini yitirmesi örneği, oyunun bütünlüğünü bozan bazı aksamalara karşın, bu yorumun gene de Brecht’in düşüncesi doğrultusunda, Brecht’e özgü bir yorum olduğunu söyleyebiliriz.

Brecht’in yabancılaştırma tiyatrosu Türkiye’de nasıl alımlandığını üç temel nokta üzerinde durarak irdelleyebiliriz: 1-) Brecht’in oyunlarının sahneye koyma açısından değerlendirilmesi, 2-) Çeviri ve uyarlama çalışmaları açısından değerlendirilmesi, 3-) Özgün yapıtlarda Brecht’in etkisi: Çağdaş tiyatro anlayışını ilk olarak benimsemeye çalışan Haldun Taner ve Vasıf Öngören’den bahsetmek yerinde olur.

Brecht’in dili ilk bakışta kolaymış izlenimi uyandıran açık seçik, aydınlık bir dildir. Ancak bu açık seçikliğin ardındaki incelikleri tam olarak kavrayabilmek için, Batı kültür tarihini iyi bilmek gerekir. Çünkü Brecht geçmişe eleştirel açıdan yaklaşır, bunu yaparken de İncil’den, klasik Batı yazınından alıntılar kullanır. Alışıldık kalıplar, deyimler, sözcüklerle sürekli oynar, yerlerini değiştirir, tersyüz eder, yeni bir anlam katar. Kısaca dil, yer yer parodiye dönüşerek sahnede gösterilenleri yabancılaştıran bir işlev kazanır. Türk tiyatrosunda özellikle sahne için hazırlanan çevirilerde, Batı kültüründen yoksun olan izleyicinin anlayamayacağı kaygısı ağır bastığından, dilin bu incelikleri üzerinde pek durulmamıştır.

Serbest çevirilerin içinde aslına en yakın olma açısından en nitelikli örnekleri, Bertolt Brecht’in Türkiye’de tanıtılmasında büyük katkısı olan Adalet Cimcoz’un çevirileri verir. 1960’larda Almanca aslından yayınlanan ilk Brecht çevirileri “Puntila ve Uşağı Matti” (Herr Puntila und sein Knecht Matti), “Galilei” ve “Sezuan’ın İyi İnsanı” Adalet Cimcoz’undur. Daha ilk anda sahne diline yakınlığıyla dikkati çeken bu çevirilerin en belirgin özelliği, Brecht’in uzun tümcelerini kısa tümcelere bölerek,

kısaltmalar ya da eklemelerle replikler üzerinde oynayarak ya da yerlerini değiştirerek, kolay anlaşılabilirliğe ağırlık vermesidir. Adalet Cimcoz'un çevirilerinde aslına bağlı, sözcüğü sözcüğüne bir çeviriden çok, Brecht'in dünyasını Türkçe'nin olanakları içinde dilimize kazandırma çabası ağır basar.

Türk yazarları tarafından yapılan çevirilerin içinde en dikkat çeken Can Yücel'inkidir. Bu çeviriler için, çeviriden çok yeniden yazma sözcüğünü kullanmak yerinde olabilir. Çünkü serbest çeviri yaptığı halde Brecht'in dünyasına sadık kalan Adalet Cimcoz'un tersine burada Brecht'den bütünüyle bir kopuş söz konusudur. Özellikle "Schweyk" çevirisi buna tipik bir örnek verir. Önceki bölümlerde açıklamaya çalıştığım gibi Brecht'in oyunlarında halk güldürüsü azımsanamayacak bir yer tutar. Küçük adamın Hitler yönetimine direnişini içeren "Schweyk II. Dünya Savaşı"nda güldürüye dayanan bir oyundur. Ancak Brecht güldürü öğelerinden oyunun düşünsel dengesini bozmayacak bir biçimde yararlanmıştır. Amacı izleyiciyi kahkahalara boğmak değil, onun direniş düşüncesi üzerine güldürü aracılığıyla düşünmesini sağlamaktır. Kısaca Brecht bu oyunda güldürüye ağırlık vermesine, yerel motifleri kullanmasına ve tarihin belli bir dönemini canlandırmasına karşın, izleyiciyi düşünsel bir etkinliğe yönelten bir soyutlama ve genellemeye gitmiştir. Bu bağlamda Schweyk direnişi simgeleyen kurmaca bir figürdür, kullandığı dil de her ne denli yerel motiflerle bezenmişse de, gene de stilize bir dildir.

Oysa Can Yücel'in çevirisinde dikkati ilk çeken Schweyk'ın bir Tophane serserisi gibi konuşmasıdır. "Ağzına s..... vb." gibi metinde olmayan sövgüler Schweyk'ın ağzından her nedense hiç düşmez. Kimi kez çevirmen "Hitler"i "Hay itler"e dönüştürmesi örneği metinde olmayan bir deyiş türetir, sonra türlü sözcük oyunları, kaba saba deyişler, sövgülerle bu sözcükle uzun uzun oynar. Gene metinde olmayan sözcüklerle günümüz Türkiye'si'ne yapılan göndermeler de Brecht'den uzaklaşmanın başka örnekleridir. Oyun boyu yinelenen "it" motifi ve Hitler'in yer yer Başbuğ'a dönüştürmesi gibi. Sonuçta Brecht'in incelmış güldürü anlayışı bol bol argo sözcükler, belden aşağı sövgüler ya da göndermelerle dolu kaba saba bir halk güldürüsüne dönüşmüştür.

İkinci dilden yapılan çevirilere de değinmekte yarar var. Özellikle yazınsal metin bir dilden ötekine aktarılırken, aslına ne denli sadık kalınırsa kalınsın, gene de çok şey yitirir. Araya ikinci bir dil girdiği anda, ana metinden doğal olarak büsbütün uzaklaşmış olunacaktır. Bunun en ilginç örneklerinden birini “Küçük Burjuva Düğünü” çevirisi verir. Çevirinin Fransızca’dan yapılmış olduğu daha ilk anda, özel adlarda yapılan değişikliklerden belli olmaktadır. Çevirmenin metnin aslına bakmadan bu değişiklikleri olduğu gibi Türkçe’ye aktarmış olması dikkat çekicidir.

Brecht, Türk tiyatrosuna girdikten sonra Tanzimat’tan bu yana benimsemeye çalışılan tiyatro geleneğinin Türk tiyatrosuna çok yabancı olduğu, buna karşılık Brecht’in tiyatro anlayışıyla halk tiyatrosunun özünü oluşturan göstermelik tiyatro arasında bazı ortak noktalar olduğu savı ortaya atılmıştır. Bu alanda özellikle Metin And’ın bir çalışmasında Türk tiyatrosunun daha üstün olduğu sonucuna varılıyor. Ne var ki halk tiyatrosundaki soyutlama eğilimi epik tiyatrodaki soyutlamadan apayrıdır. Bertolt Brecht’in yapıtları bize bu alanda en güzel örnekleri veriyor. Türk kültür birikimine, çağdaş bir anlayışla yaklaşan oyunların içinde doğrudan Brecht’in yapıtlarına yönelen oyunlara da rastlıyoruz. Mehmet Akan “Kafkas Tebeşir Dairesi”nden uyarladığı “Analık Davası”nda oyunun konusunu Osmanlı tarihinde bir döneme yerleştirerek, çeşitli halk motiflerinden, sünnet töreni, köy düğünü gibi yerel motiflerden, halk danslarından, köy oyunlarından, çalgılı sazlı bir müzikten esinlenen, ama temelinde oyunun içeriğine ve kurgusuna oldukça bağlı kalan bir oyun yazmıştır.

Daha serbest bir uyarı örneğini Ferhan Şensoy, Brecht’in bir bale oyunundan uyarladığı “Anna’nın Yedi Ölümcül Günahı”nda verir. Kadının sömürülmesi temasının ele alındığı bu bale oyunu, köyden kente göç eden iki kız kardeşin (Anna’lar) yaşamından çeşitli aşamaları sergileyen özetimsi bir koreografi metninden oluşur. Ferhan Şensoy bu şarkılardan esinlenerek müzikli danslı bir oyunu yazmıştır. Brecht’in balesindeki kız kardeşler, bu oyunda sömürme-sömürülme, akılcılık-duygusallık gibi karşıt davranışların çatıştığı tek bir insana dönüşür. Oyundaki en ilginç motif oyunun bütününe sağlayan ve Brecht’in oyunlarındaki anlatıcıyı anımsatan Parantez tipidir. Ancak Brecht’de anlatıcının işlevi yazarın görüşlerini dile getirmektir. Parantez’in oyundaki konumuysa farklıdır, türlü söz oyunları, şaklabanlıklar, cambazlıklarla yazarın elinden fırlayıp başına buyruk hareket eden bir çocuk gibidir. Olaylara açıklık

kazandıran ya da daha değişik açılardan bakmamızı sağlayan bir anlatıcıdan çok, halk tiyatrosu geleneğini sürdüren kurmaca bir figürdür. Halk güldürüsünün etkisi yalnız Parantez figüründe değil, yazarın dili kullanımında, söz oyunlarında, tekerlemelerde, ters deyişlerde de belirginleşir. Ortaoyununda olduğu gibi burada da sözcüklerle sürekli olarak oynanır, denenir, yeni sözcükler türetilir. Brecht’de anlatıcısından dekora dilinden oynayıp biçimine değin oyundaki her ögenin belli bir düşüncüyü aydınlatmaya yarayan bir işlevi vardır. Ferhan Şensoy’un oyunundaysa bu işlevsellik zaman zaman yiter, oyun kendi başına bir güldürüye dönüşür.

Bu iki uyarılama örneği, iki ayrı görüşü içeriyor. Mehmet Akan geleneksel motifleri Brecht’in tiyatro anlayışının doğrultusunda ve konunun hizmetinde bir illüstrasyon gibi kullanıyor. Başka bir deyişle geleneklerden yararlanarak, Brecht’i izleyicinin kolayca benimseyebileceği “Doğulu” bir kılıfa sokuyor. Ferhan Şensoy ise tersine Brecht aracılığıyla bir halk güldürüsü yazıyor: Her iki uyarılamanın da ilginç olduğu ve Türk tiyatro yaşamına renk kattığı tartışma götürmez. Ancak yol açıcı bir niteliği olduğu da söylenemez. Çünkü her iki yazarın da geleneklere yaklaşımları, geleneksel tiyatromuza yeni boyutlar kazandıracak bir hesaplaşma değildir. Gelenekleri olduğu gibi ele alarak onlardan yararlanmışlardır.

1960’lardan bu yana yerli oyun yazarlarımızın da dramatik tiyatro anlayışının dar sınırlarını aşan yeni yeni arayışlara yöneldiklerini görüyoruz. Bu bağlamda ülkemizde gösterilen ilk epik tiyatro denemeleri olarak Vasıf Öngören’in 1960’lı yıllarda büyük bir başarıya ulaşan “Asiye Nasıl Kurtulur”u ve Haldun Taner’in yurt içinde ve dışında defalarca sahnelenen “Keşanlı Ali Destanı” üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Vasıf Öngören, 1960’ların değişen Türkiye’inde tiyatroyla uğraşır. Öğrenci olaylarının olduğu dönemlerde, gelişmeleri sık bir yaklaşımın dar kalıplarına sokmaksızın bir bilimadamı titizliğiyle incelemeye koyulur. Örneğin Almanya’ya katar katar emekçi taşıyan trenlere bakar. “Almanya Defteri” oyununda çöküp gitmekte olan elinde hiçbir şeyi kalmayan bir sosyal sınıfın sürüklenişinin trajik öyküsünü anlatır. Sıradan, masa başında öylesine aklına gelip yazdığı bir oyun değildir “Almanya Defteri”. Bazen Türkiye’den bazen de Almanya yanından bakılarak yazılmıştır.

Emekçilerle haşır neşir olmuş bir yaşantının zengin ışığıyla yazılmıştır. Öngören, Brecht tiyatrosunu öğrenmek için Nuran Oktar’la birlikte Almanya’ya gider. Orada türlü işlerde çalışarak, bir yanda Brecht tiyatrosunu öğrenirken öte yandan da oraya gelen işçilerin serüvenlerini yakından inceler. İşte o günlerde sırf Almanya Defteri’nin Recep Usta’sı ve aile efradı değil “Asiye Nasıl Kurtulur”un Asiye’leri, Zehra’ları da çıkar karşısına.

Son oyunu “Zengin Mutfağı” uzun bir yolculuğun sonunda yazılır. 1960’lı yıllardan bu yana sorguladığı sistem eleştirisi üzerinedir oyun. 1976’da kurduğu “İstanbul Birlik Sahnesi”nde sahnelenen “Faşizmin Korku ve Sefaleti” oyununun hazırlık günlerinde ülkede ve topluluk içinde yoğunlaşan faşizm tartışmalarında özgün tahliller üreten Öngören, 1977 seçimleri fonunda, o dönemde zengin mutfaklarında kimlerin nasıl beslendiğini sorgulayan bu oyunu kaleme alır.

Zengin Mutfağı’nın konusu kısaca şöyledir: Gençlik yıllarındaki pehlivanlığı ile övünen Lütfü Usta (Şener Şen), zengin işadamı Kerim Bey’in evinde aşçıdır. Bir sabah kalktığında evde kimsenin olmadığını farkeder. Yanında çalışan kızın (Nilüfer Açıkalın), o gün nişanı vardır. Ama sözlüsü Selim de ortalıkta görünmez. O sırada gelen şoför Seyfi’nin ağabeyinden, işçilerin grev ve yürüyüş yaptığını, patronun - ne olur ne olmaz- diye Avrupa’ya gittiğini öğrenir. Selim’le genç kız nişanlanır. Ortam sakinleşir, Kerim Bey döner. Lütfü Usta, gelirken getirdiği eğitilmiş kurt köpeğine özel yemek pişirdiği için sinirlenir. İşsiz nişanlı Selim, evlenebilmek için ihtiyacı olan parayı bulma amacıyla kargaşa çıkaranları ihbar eder. Bunlardan biri Selim’i tanır. Öldürülmekten korkan Selim, Lütfü Usta’ya sığınır. Lütfü Usta’nın konuştuğu Kerim Bey, bu “muhbir vatandaş” genci özel bir kampa yollar. Selim döndüğünde değişmiş, havalı ve agresif biri olup çıkmıştır. Saldırgan ve huysuz kurt köpeğini ise Lütfü Usta zehirler. Bunu ancak anarşistlerin yapacağını düşünen Selim araştırma yapar, nişanlısından şüphelenir. Kerim Bey iki köpek daha getirir. Genç kız ise Seyfi’den şüphelenildiğini sanır, ancak kendisi olduğunu anlar ve Selim’den ayrılır. Ahmet ve Seyfi gösteri yürüyüşlerine katılır. Lütfü Usta bir gün gazetede Selim’le eski nişanlısının kavga ederken resmini görür. Eski pehlivanlığı depresir. Bir kız kadar yürekli olmadığını düşünür. Köşkten ayrılırsın mı, yoksa kalsın mı? Bu ikilemde öylece kalakalır.

Başar Sabuncu’yla 3 Mayıs 2007’de Gümüşsuyu’ndaki evinde yaptığımız söyleşide, kendisi Zengin Mutfağı’ndaki Brechtiyen duruşları şöyle özetler:

“Zaten Vasıf Ziya Öngören’in yazdığı metnin kendisi Brechtiyen’di. Ben de buna uydum. Asiye Nasıl Kurtuldu’nun metni ve tiyatro oyunu da Brechtiyen’dir ama Atıf Bey’in filmi için bunu söyleyemem. Zengin Mutfağı filmindeki aşçı sürekli sorular sorar. Her türden sorulardır bunlar. Az önce de belirttiğim gibi bu sorular izleyicinin sorabileceği muhtemel sorulardır. Brecht’te en önemli nokta oyuncululuktur. Oyunculukta Brecht’i uygulamak gerekir. Biz bu oyunla ilgili zamanında eleştiriler de aldık. Neden film sürekli mutfakta çekilmiş, köpekler neden hiç gösterilmedi, diye. Ama tek bir mekanla yaptık ve bu mekan da dekordu. Gerçek bir mutfak kullanılmadı mutfakta. Ama takvimin sık sık gösterilmesi, köpek havlamalarıyla da o dönemi anlattık diye düşünüyorum. Bence Türk sinemasında Brecht estetiğini kullanan tek film Zengin Mutfağı’dır. Umut filminde de Brecht’in tarihselleştirme pratiği mevcuttur ama bunu Yılmaz Güney’in bilinçli bir şekilde yaptığını düşünmüyorum. Filmin anlattığı konu itibarıyla kullanılmıştır. Aklıma da başka bir film gelmiyor.”

Reis Çelik’le 4 Mayıs 2007 tarihinde yaptığımız söyleşide, “Brecht, 1930’lu yıllarda geleneksel yani klasik modelin alternatifi bir model ortaya çıkarmıştır. Bir takım kuralları yıkan, yapaylıklara engel olan yeni bir tarz. Bunun temelinde Marksçı estetik vardır. Yılmaz Güney’in Umut filminde de bu yapıyı görebiliriz.” diyordu.

Yazar Vasıf Öngören oyunları ile Türk tiyatrosuna büyük bir hazine bırakırken yönetmen ve kuramcı Vasıf Öngören’e ilişkin daha az malzeme bulunmaktadır. Onunla çalışan bir dolu tiyatrocunun anlattığı parça parça aktarımlar ve yazılı notlarda bugün sahnelerde örneğine rastlayamadığımız bir tiyatro insanı, bir yönetmen modelini görüyoruz.

Vasıf Öngören’in kuramı pratiği ile iç içedir. Öngören, kimi kuramsal sözleri alıntılıyıp yinelemek yerine kuramını pratiğin içinde ülkenin özgül koşullarında yoğurup var etmiştir. Yani kimileri gibi kuramsal ve estetik ithalatçılık yapmamış

aksine öğretiyi önündeki karanlığı aydınlatmak için kullanmış, oradan yeni sonuçlara ulaşmıştır. Politik duruşu ile politik serüveni değişik yollar izler. Duruşu emeğin safındadır ve yolunu sınıfsız ve sömürsüz bir dünya olarak çizmiştir. Politik serüveni ise 68'lerin ve 70'lerin ortamından etkilenmiştir. Bulunduğu politik ortamlarda ise “uyaroğlu” olmak yerine aykırı olmayı yeğlemiştir. Bir de yalnızca yakın dostlarıyla paylaştığı, öne çıkarmadığı müzisyenliği, ressamlığı vardır. O alanlarda da kafasında bin bir önerisi var. Vasıf Öngören'in yaşam ve sanat serüvenine baktığımızda şöyle bir manzarayı görüyoruz; Öngören yaşamda da sahnede de düşünmeyi öneriyordu.

“Asiye Nasıl Kurtulur” Türk tiyatrosunda bir dönüm noktasıdır. Her şeyin alınır satılır olduğu bir dünyanın ortasında kalan insanın trajik durumunu süreç içinde inceler. Burjuva dünya görüşü, ahlak değerlerini sorgular Öngören. Onların ipliğini pazara çıkarır. Emeğin örgütünü “omurgası”nı yaratmaya çalıştığı yıllarda Öngören de oyunuyla sistemi ve onun insan üzerindeki baskısını, sömürsünü ve oynadığı oyunları sorgulatmaya çalışır. “Oyun Nasıl Oynanmalı” da ise 70'lerin Türkiye'si vardır karşımızda. Bir yanda ekonomik omurgasını oluşturma yoluna girmiş, hakkını aramaya soyunan emekçi kitleleri, öte yanda bireysel kurtuluş uğruna anasını bile “satmaktan” çekinmeyen Sevil'ler. Onlara olta uzatan Kudretler vardır sahnede. Öngören bu ikilemi eğlenceli bir dille anlatır ve bireysel kurtuluşun çıkmaz yollarında ömür tüketen küçük burjuvazinin yaklaşımını sorgular ve sorguladır.

“Asiye Nasıl Kurtulur”da kadının sömürülmesi sorunu koşullar gereği fahişe olan genç bir kızın yaşamından alınan kesitlerle irdelenir. Asiye'nin çocukluğu, öğrenciliği, fabrikadaki yaşamı, işten çıkarılışı, sokağa düşüşü gibi olaylar bir zincirin halkaları gibi ufak ufak sahnelerle verilmiştir. Her sahne üzerinde ayrıntılı bir tartışmayı içeren ara sahnelerinde anlatıcıya “Fuhuşla Mücadele Derneği”nden bir kadının konuşmalarını izleriz. Kadının Asiye'yi kurtarmak için getirdiği her öneri bir sonraki sahnede denenir, ne var ki hiçbirisi Asiye'ye yardımcı olmaz, tersine onun giderek daha büyük bir çıkmaza düşmesine neden olur. Gerçi oyunun sonunda Asiye kurtulur, kurtulur ama pahalıya mal olan bir kurtuluştur bu. Çünkü insana insanca yaşama hakkının tanınmadığı bir düzende, iki seçenek kalmıştır; ya sömürmek ya da sömürülmek. Asiye de kurtuluşunun bedelini yeni Asiyeler yetiştirerek ödeyecektir.

Oyunun kuşkusuz en ilginç tipi, Asiye'nin kurtuluşu için çeşitli öneriler getiren dernek başkanı olan kadındır. Denenen öneriler Asiye'nin okuması, nişanlanıp evlenmesi, kendisini seven ona sahip çıkacak birini bulması, doğru dürüst bir iş tutması, aslında izleyicinin de düşünebileceği mantıksal çözüm yollarıdır. Ne var ki hiçbirinin başarıya ulaşamaması, olayları bir dış gözlemci olarak kadınla birlikte düşünüp değerlendiren izleyiciyi giderek bir özeleştiriyeye yöneltir. Böylece izleyici önerilen çözüm yollarının sınıf savaşımı bilincinden yoksun olan bir kişinin getirdiği yüzeysel öneriler olduğunu yavaş yavaş algılayarak, tek kurtuluşun insanın insanı sömürmeyeceği yeni bir düzenin kurulmasına bağlı olduğunun bilincine varır.

Konunun ele alınışında, yoğruluşunda ve kurgusunda Brecht'in etkisinin yoğunlukta duyulduğu bu oyunun çağdaş tiyatro anlayışına katkıda bulunan özgün bir yapıt olduğu söylenebilir mi? Bu soruyu yanıtlayabilmek için, üç temel nokta üzerinde durmak gerekiyor: 1-) Temel olay örgüsüyle tartışma sahnelerinden oluşan oyunun kurgusu, 2-) Oyun kişilerinin işleniş, 3) Oyun dilinin kullanımı.

Asiye'nin yaşamının çeşitli aşamalarını gösteren tek tek sahnelere tartışma sahnelerinden bağımsız olarak baktığımızda, oyunun benzetmeciliğe dayanan dramatik tiyatro geleneğini sürdürdüğünü görürüz. O kadar ki tartışma sahnelerini oyundan çıkardığımızda, geriye rastlantısal olaylardan doğalcı düzeyde gelişen diyaloglara değin basit bir Yeşilçam senaryosu kalmaktadır. Bu bakımdan tartışma sahnelerinin temel olay örgüsüyle bütünleşemeyen eklenti sahneler olarak kaldığı söylenebilir. Başka bir deyişle denenen çözüm yollarının Asiye'yi giderek daha büyük bir çıkmaza sokmasının nedeni, toplumsal ortam ve koşullara değil, art arda sıralanmış yapay bir olaylar dizisine bağlıdır. Bunlar piyasa edebiyatından tanıdığımız bildik olaylardır: Asiye evlenemez, çünkü bir rastlantı sonucu bir sokak kadının kızı olduğu öğrenilir, sevdiği adam Asiye'yi kurtaramaz, çünkü kaderin ya da rastlantının cilvesine bakın ki evlidir. Asiye fabrikada tutunamaz, çünkü orada çalışanlardan biri ona sarkıntılık eder vb. Asiye'nin kurtuluşu gene rastlantıya bağlıdır, beklenilmedik bir olay sonucu eline büyük bir para geçer. Olay örgüsünün bu denli çok rastlantılarla dokunmuş olması, oyunun sosyal eleştirel boyutunu doğal olarak kısıtlamaktadır. Öngören, belki de oyundaki bu temel aksaklığı bir dereceye kadar giderebilmek için oyunun öğretici yanını vurgulamak

gereksinimi duymuştur. Bu bağlamda ara sahnelerinde kadınla birlikte tartışmayı sürdüren, sorular soran anlatıcıya büyük bir görev düşer. Anlatıcı olayları dışardan değerlendiren bir kişi olarak yazarın görüşlerini dile getirir.

Oyun kişileri sömüren sömürülen çerçevesi içinde gelişen tek boyutlu kalıplaşmış tiplerden oluşurlar. Örneğin Asiye'nin annesi kızını ortada bırakır, fabrika müdürü Asiye'yi gözünü kırpmadan işinden kovar, mezeci Asiye'nin kötü yola düşmesine neden olur. Bu tipleri belirleyen tek ölçüt çıkar ve kârdır, bu nedenle hiçbir çelişki yaşamazlar. Aynı şekilde oyunun başkişisi Asiye'nin de çelişkisiz düz bir kişiliği vardır. Koşullar ya da rastlantılar sonucu kötü yola düşer, gene rastlantılar sonucu kurtulur. Olaylar onu bir kişilik çatışmasına sürüklemeyiz. Sömürülmeme yolunda verdiği savaşı (denenen önerileri savaşı olarak nitelendirebilirsek) başarısızlıkla sonuçlandığına göre tek çözüm yolu kalmıştır: Sömürme. Böylece oyunun sonunda Asiye'nin sömürülen rolünden sömüren rolüne geçişine tanık oluruz.

Öngören'in hiçbir esnekliği olmayan, donmuş, tek düze kişilerini Brecht'in oyun kişileriyle, örneğin "Sezuan'ın İyi İnsanı"ndaki tiplerle karşılaştırdığımızda, aradaki ayırım somut biçimde ortaya çıkmaktadır. İyi İnsan Shente sömürüye dayanan bir düzende yok olmamak için, zaman zaman kötü olmak, başka bir deyişle düzenin kurallarına göre oynamak zorundadır. Shente'nin içine düştüğü bu ikilem ve kişilik bölünmesiyle insanın böyle bir düzende sömürülmesinin kaçınılmaz olduğunu gösterir Brecht. Aynı şekilde oyundaki öteki tipler de Asiye gibi tek boyutlu değildir. Örneğin Shente'nin nişanlısı uçucu Sun kötü değildir, yoksulluğu ve işsiz kalması onu ikiye bölünmüşlüğe zorlar.

Brecht'in oyunlarında dil iletilmek istenen düşüncenin hizmetinde gelişen bir yabancılaştırma etkisi işlevi taşır. Yaratıcılığa türlü olanaklar tanıyan bir malzemedir dil. "Sezuan'ın İyi İnsanı"nda oyuncular yer yer rollerinin gerektirdiği anlatım ve konuşma üslûbunun dışına çıkarak doğrudan izleyiciye seslenirler, gösterilenler üzerinde görüşlerini belirtir, yorumlar yaparlar. Konuşmalar kimi kez sahnede gördüklerimizle çelişerek izleyiciyi uyarıcı bir düzeyde gelişir. Örneğin 8. sahnede Bayan Wang oğlunu övüp onun bilgeliğinden söz ederken, sahnede Wang'ın sinsice ve bencil davranışını izleriz.

Öngören’de ise oyun kişileri nasıl benzetmecî tiyatro geleneğinin içinde tekdüze bir biçimde belirlenmişlerse, türlü yerel motifler, sövgüler, kabadayı ağzıyla vb. doğacı bir düzeyde gelişen diyaloglar da aynı derecede sınırlandırılmıştır. Kıssadan hisse doğrultusunda bir genellemeye giderek, oyunu düşünsel boyutu kazandırmaya çalışılan şarkılarda bile hiçbir anlatım değişikliği yoktur. Doğacı anlayış burada da sürdürür etkisini. Sömürü düzenin korkunçluğunu kışkırtıcı bir dille vurgulayan final şarkısı buna tipik bir örnek verir.

“... Asiye: Ben de kurtuldum işte
ben de öğrendim artık
insanların neden birbirlerini yediklerini
düşenlere neden tekme vurmak gerektiğini
acımanın neden aptallık olduğunu
ve yığınların
neden süründüklerini - kimlerin süründüklerini
biliyorum artık.
Bu düzende yaşamının sırrı: Yoksulları
kader deyin uyutun
Uyananı para verin susturun
Susmayanı zora koyun çektirin
Böyle gelmiş böyle gitsin sürdürün
Davrananı yokedin-direnene gebertin
Ezin, vurun öldürün
Devam etsin bu hayat”²⁷⁷

Bu oyunda tiplerin işlenişinden oyunun diline değin, benzetmecî tiyatro anlayışının tüm özelliklerini görürüz. Tartışma sahneleri ve şarkılar bu bağlamda gereksiz bir eklenti gibi kalmakta, başka bir deyişle oyunu düşünsel bir boyuta oturtamamaktadır.

Vasıf Öngören’in Brecht’in tiyatrosuna özgü bazı biçimsel özellikleri olduğu gibi alıp benzetmecî tiyatro geleneğiyle bütünleştirmeye çalıştığını görüyoruz. Buna karşılık Haldun Taner benzetmecilik geleneğinden uzaklaşarak bize özgü bir

²⁷⁷ Vasıf Öngören, **Asiye Nasıl Kurtulur**, Ankara: Bilgi Yayınları, 1970, s.113.

yabancılaştırma tiyatrosu kurmanın yollarını arıyor. Bu bağlamda halk tiyatrosu geleneğinden uzak, Doğu tiyatrosuna değin çeşitli kültür ve geleneklerden kaynak olarak yararlanan Bertolt Brecht’i yol gösterici olarak görüyor. 1965’te kaleme aldığı “Keşanlı Ali Destanı” kendi tiyatro geleneğimizle verimli bir hesaplaşmanın ürünüdür.

Geleneklerden kaynak olarak yararlanma, onları çağdaş bir anlayışla yoğurma, biçimlendirme anlamına geliyor: Haldun Taner de bu yapıtında halk tiyatrosunun göstermecî özelliklerinden özellikle gülmece, taşlama ve türlü söz oyunlarından oluşan geniş kapsamlı bir güldürü anlayışından yola çıkarak, çok güncel, çok çarpıcı bir sorunu gündeme getiriyor: Otoriteye bağımlılık. Bir gecekondu ortamının kapalılığı içinde kendilerine bir kahraman miti yaratan insanlar bizim halkımızı simgeler. Oyundaki yan temalar, Yusuf ile Zilha’nın aşkı, gecekondu ortamıyla zengin kesimin karşılaştırılması, bürokrasi, rüşvet, hile, dolandırıcılık temeli üzerine kurulmuş çarpık bir politik çarkın gösterilmesi, bireysellik bilincinin gelişmemiş olduğu bu kurak ortamın göstergeleridir.

Oyunun başında Ortaoyununda olduğu gibi kendilerini müzik eşliğinde izleyicilere tanıtan oyun kişileri, karikatürleştirilmiş, kurmaca figürlerdir. Değişik sosyal kesimlerden gelen kişilerin aralarındaki iletişim kopukluğu gene Ortaoyunundan alınmış türlü tekerlemeler ve söz oyunları ile verilir. Halk tiyatrosuna özgü olan bu özellikler çağdaş tiyatroyu belirleyen türlü yabancılaştırma etkileriyle, örneğin bir sonraki sahnenin özetini veren ve yazarın bu sahneye ilişkin yorumunu içeren düşüncelerini içeren koro ve oyun oynama olgusunu vurgulayan bir dekorla bütünleştirilmiştir.

Haldun Taner’in bu yapıtının çağdaş tiyatro anlayışı doğrultusunda özgün bir örnek verdiği tartışma götürmemekle birlikte oldukça dağınık bir oyun olduğu da yadsınamaz. Çünkü oyuna temelini veren ana tema, kahramanlık miti bütün içinde dağılmaktadır. Bunun da nedeni Taner’in göstermecî tiyatro geleneğinden, özellikle halk gülmeceşinden yararlanırken, yer yer ana temadan kopması ve ayrıntıya saplanmasıdır. Başka bir deyişle Taner gülmeceyi iletmek istediği düşünceyi, yani burada kahramanlık mitini aydınlatmaya yarayan bir yabancılaştırma etkisinden çok, tıpkı Ortaoyununda olduğu gibi değişik sosyal kesimlerden gelen insanların

yaşamlarını canlandıran bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanılıyor. Böylece kahramanlık teması düşünsel düzeye tam olarak aktarılamadığından çarpıcılığını yitiriyor ve oyunun bütünü içinde bir ayrıntı olarak kalıyor. Bu bakımdan Taner'in geleneğe yaklaşımının eksik kaldığını ve “Keşanlı Ali Destanı”nın tüm çarpıcılığına karşın bitmemiş bir oyun izlenimini uyandırdığını söyleyebiliriz.

Haldun Taner 1915 – 1986 yılları arasında yaşamış, öykü ve tiyatro yazarıdır. Türkiye'de epik türün ve kabare tiyatrosunun öncüsüdür. Haldun Taner'in eserlerinde gözlemin, mizahın ve yerginin önemli yeri vardır. Büyük şehrin düzensiz ve çelişkilerle dolu yapısını, görgüsüzlük ve bilgisizliğini yansıtan öyküleriyle tanınmıştır. Galatasaray Lisesi, Heidelberg Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümünde, Max Reinhardt Tiyatro Enstitüsü'nde eğitim gördü. Üniversitelerde edebiyat ve sanat tarihi dersleri verdi. Skeç, öykü, oyun, kabare, senaryo, hiciv, fıkra, köşe yazısı türlerinde yazdı. Deveküşü Kabare'yi, Bizim Tiyatro'yu, Tef Kabare Tiyatrosu'nu kurdu. Küçük Dergi'yi çıkardı. Öykülerini ve yazılarını Yedigün, Ülkü, Yücel, Varlık, Küçük Dergi, Yeni İnsan dergilerinde, Yeni Sabah, Milliyet, Tercüman gazetelerinde yayınladı. Tercüman ve Milliyet gazetelerinde uzun yıllar, Deveküşüne Mektuplar başlığıyla fıkralar yazdı. Keşanlı Ali Destanı adlı epik oyunu ile dünya çapında tanındı, oyun Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarıldı (1964). Yeni İstanbul, Atlantis, Varlık, Sait Faik, Türk Film Dostları Derneği, TDK, Bordighera Avrupa Mizah Festivali, Sedat Simavi ödülleri kazandı. Bilgi Yayınevi, bütün eserlerini dizi halinde basmıştır. Geleneksel Türk sanatlarıyla dünya sanatını birleştiren, halk diliyle yazan Haldun Taner, açık seçik ve içten yazdı, kafasına ve kalemine özen gösterdi, ironiyi her zaman kullandı, halkçılığıyla ve siyasi edebi grupların dışında kalmasıyla sevildi, eserleri dünya dillerine çevrildi.²⁷⁸

Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı'nda, Engin Cezzar ve Gülriz Sururi oynamışlardı, daha çok “O hiç senin fendün mü, o bi güççük hanfendü” sözü hâlâ, o oyundan akılda kalanlardan. İlk Türk epik tiyatrosu olarak da geçmiştir tarihe. Türkiye'de 60'lı yıllarda görülmeye başlayan gecekondü olgusunu, varoşlardaki aşkı,

²⁷⁸ Haldun, Taner, **Keşanlı Ali Destanı**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2006, s. 3.

insanların nasıl yaşam mücadelesi verdiğini, anlatan bir yapıt. Sinema versiyonunu 1964'te Atıf Yılmaz gerçekleştirdi ve başrollerinde Fikret Hakan ve Fatma Girik oynamıştı ama filmde Fatma Girik'i Gülriz Sururi seslendirmişti.

60'lı yıllar boyunca ve 70'li yılların ilk yarısında hem yapım sayısı hem de seyirci açısından egemenliğini sürdüren Yeşilçam sineması, 70'li yılların ikinci yarısından itibaren etkinliğini kaybetmeye başlamıştır. 1968 yılında başlayan televizyon yayınlarının etkisi 1974'ten sonra giderek sinema sektörü üzerindeki etkisini göstermiştir. Aile merkezli seyircinin salonlardan uzaklaşması karşısında yapımcılar, sinema endüstrisinde kâr sağlamak ve çözüm üretmek amacıyla erkek egemen seyirci kitlesine hitap eden seks filmlerine yatırım yapmaya başlamışlardır. Yeşilçam endüstrisini sarsan bir başka etken ise renkli film sayısındaki artıştır. Her ne kadar renkli filme geçiş, seyirciyi salonlara çekmiş olsa da film maliyetlerindeki artış endüstriyel anlamda Yeşilçamı olumsuz yönde etkileyen nedenlerden biri olmuştur. İşte bu yapı içinde Türk sinemasında Brehtiye film örnekleri görülmüştür. 1960'lı yıllardaki Brehtiye örnek, Atıf Yılmaz'ın 1964'te Haldun Taner'in "Keşanlı Ali Destanı"nı²⁷⁹ beyazperdeye taşımasıyla görüldü.

Prof. Dr. Mutlu Parkan, "Brecht Estetiği ve Sinema" adlı eserinde, Yılmaz Güney'in 1970 yapımı filmi "Umut"u o dönemi tarihsel bir bakış açısıyla ele alışı ve dolayısıyla yıllardır süregelen sistemi eleştirmesi nedeniyle bir tarihselleştirme özelliği taşıması yönünden Brehtiye olduğunu belirtir. Senaristliğini, yönetmenliğini, yapımcılığını ve başrol oyunculuğunu Yılmaz Güney'in yaptığı "Umut"un diğer oyuncular arasında Tuncel Kurtiz, Osman Alyanak ve Enver Dönmez yer alır. Yılmaz Güney'in "Umut" filmi, Türk sinemasında bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Sonraki yıllarda, özellikle Yılmaz Güney tarafından peşpeşe çevrilecek siyasal filmlerin de öncüsüdür aynı zamanda. Kullanılan sinema tekniğiyle ve diliyle de hem Yılmaz Güney'in önceki filmlerinden ayrılır, hem de sonrasında başka yönetmenleri etkiler.

²⁷⁹ **Yönetmen:** Atıf Yılmaz **Senaryo Yazarı:** Haldun Taner, Atıf Yılmaz **Tür:** Duygusal, Komedi, Müzikal **Oyuncular:** Fatma Girik, Fikret Hakan, Hüseyin Baradan, Danyal Topatan, Mualla Sürer, Hayati Hamzaoğlu, Sami Hazinses, Feridun Çölgeçen, Seniha Okran, Vahi Öz, Hulusi Kentmen, Efgan Efekan, Orhan Elmas, Aydemir Akbaş **Eser:** Haldun Taner **Yapımcı:** Memduh Ün **Müzik:** Yalçın Tura **Görüntü Yönetmeni:** Çetin Gürtop **Yapım:** Uğur Film, Gün Film **Süre:** 93 dak. **Özellik:** Siyah Beyaz

Atillâ Dorsay'ın “Yılmaz Güney Kitabı”nda yer alan Yılmaz Güney’le yaptığı söyleşideki şu cümleler son derece anlamlı:²⁸⁰

“Umut’ta altı çizilebilecek, üzerinde durulabilecek şeyler vardır. Bunlardan özellikle kaçtım. Hayatın kendisi olsun istedim. Çoğu zaman bazı sokaklardan hızlı geçeriz ve farkına varmayız çevremizdeki şeyleri. Ben durup baktım çevreme ve onları anlattım.”

Bu bakış açısının Newton’un bakış açısıyla aynı olduğunu söyleyebiliriz.

Prof. Dr. Şükran Esen, “Türk Sinemasının Kilometre Taşları” adlı eserinde, Yılmaz Güney’in “Umut” filmiyle ilgili eleştirmen Nezh Coş’tan şunları aktarıyor:.²⁸¹

“Toplumsal Gerçekçilik akımı, Türk sinemasında 1960’lardan sonra ortaya çıkan bir akım. Bu akım içerisinde çeşitli yönetmenlerin eksik ya da az çok yeterli sayılabilecek örnekler verdiklerini görüyoruz. 1970’te Güney’in Umut’u bu akıma büyük bir canlılık getiriyor. Güney’in bu filminde, önceki toplumsal gerçekçi, yerli filmlerden ayıran önemli noktalar yakalandığını görüyoruz. Bunlardan birisi, hikayenin geçtiği çevreyi belgesel olarak yoğun bir biçimde yansıtmaya çabasıdır. Bu çaba, filme “yaşayan gerçeğin” neredeyse olduğu gibi yansımaları sonuçlandırarak güçlü bir etki katıyor. İkinci olarak, yalnızca toplumsal gerçeği değil, bütün Türk filmlerini içine alabilecek bir yenilik görüyoruz. Hikayeyi olay karmaşıklığından kurtarıp, yalnızlığa yöneltmek. Tek bir olay anlatırken, bunu bütünleyen küçük küçük olaycıkları aktarmak. Cabbar’ın bir noktadan başlayıp, başka bir noktaya doğru giden bir yaşam kesitinin küçük küçük olaycılara bölünüp bütünlenmesi. Olaycıkların belgesel olarak yaşam gerçekliğini veren sahnelerle güçlendirilmesi. Böylece dramatik yapı, eklenti birkaç olayın (atın ölümü, yan kesici) varlığına karşın, belgesel yansıtmaya biçimine bağlı olarak kendiliğinden geliyor, yalın bir nitelik gösteriyor.”

²⁸⁰ Atillâ Dorsay, **Yılmaz Güney Kitabı**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1988, s.23

²⁸¹ Şükran Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul: Naos Yayınları, 2002, s.87-89.

1970'lerdeki başka bir Brechtiyen film örneği olarak karşımıza çıkan Ali Özgentürk'ün 1979 yapımı "Hazal"²⁸² filminde, bazı sekanlar sonrasında belirlen mavi kıyafetli kör hasır örücülerinin filmin gidişatına dair yorumlar yapmasıyla, film belirli episodlara bölünür ve söylenen her bir söz bir gestustur.

1980'li yıllarda da yine Brechtiyen tiyatronun, Türk sinemasına etkisini görüyoruz. Senaryoları Vasıf Zıyan Öngören tarafından iki eser beyazperdeye aktarıldı. Bunlar; Atıf Yılmaz'ın 1987 yılı yapımı "Asiye Nasıl Kurtulur?"²⁸³ filmi ile Başar Sabuncu'nun 1988 yılı "Zengin Mutfağı"²⁸⁴ filmlerini beyazperdeye taşımasıyla, Türk sineması 1980'lerde ilk Brechtiyen örneklerle karşılaştı.

Prof. Dr. Şükran Esen, "80'ler Türkiye'sinde Sinema" adlı eserinde, 1980'lerle ilgili tespitlerini şöyle dile getiriyor:²⁸⁵

1980'lerde seks filmleri yerlerini, arabesk filmlere bırakırken, toplumcu filmler, olanak bulabildikleri ölçüde işlevlerini sürdürme çabasında görülmektedir. Bu son dönemde, Türk sineması, bireyin psikolojisine ve sorunlarına da eğilmiş, insanı tüm özellikleriyle işlemeye çalışmıştır.

Atilla Dorsay, "Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları" adlı eserinde 80'li yıllarda Türk toplumuna en çok damgasını vuran olayın 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ve bunun uzantıları olduğunu söyler ve ekler.

²⁸² **Yönetmen:** Ali Özgentürk **Senaryo Yazarı:** Onat Kutlar, Ali Özgentürk **Tür:** Dram, Duygusal **Oyuncular:** Türkan Şoray, Talat Bulut, Harun Yeşilyurt, Hüseyin Peyda, Meral Çetinkaya, Keriman Ulusoy, Bahri Ateş, Kamil Renklidere **Eser:** Necati Haksun **Yapımcı:** Abdurrahman Keskiner **Müzik:** Zülfü Livaneli, Arif Sağ **Görüntü Yönetmeni:** Muzaffer Turan **Yönetmen Yardımcısı:** Leyla Özalp **Yapım:** Umut Film **Özellikleri:** Renkli 35 mm

²⁸³ **Yönetmen:** Atıf Yılmaz **Yapımcı:** Cengiz Ergun (Odak Yapım) **Senaryo:** Barış Pirhasan **Görüntü Yönetmeni:** Kenan Davutoğlu **Süre:** 105 dakika **Yapım Yılı:** 1987 **Format:** 35mm **Oyuncular:** Müjde Ar, Ali Poyrazoğlu, Hümeysra, Nuran Oktar, Güler Ötken, Fatoş Sezer, Yaman Okay, Füsün Demirel...

²⁸⁴ **Yönetmen ve Senaryo Yazarı:** Başar Sabuncu **Yapımcı:** Nahit Ataman, Türker İnanoğlu **Kamera:** Erdal Kahraman **Sanat Yönetmeni:** Osman Şengezer **Yapım:** Erler Film, Arzu Film **Eser:** Vasıf Öngören **Tür:** Kara Film, Komedi **Oyuncular:** Şener Şen, Nilüfer Açıkalın, Oktay Korunan, Gökhan Mete, Osman Gören **Süre:** 81 dak. **Özellikler:** Renkli 35 mm

²⁸⁵ Prof. Dr. Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul: Beta Yayınları, 2000, s. VIII.

“Milli Güvenlik Konseyi’nin yönettiği askeri disiplin altındaki bir Türkiye, sonra beklenmedik biçimde iktidara gelen, âdeta ‘torbadan’ (ya da sandıktan) fırlayan ve ülkeyi bu kez tam ters yönde beklenmedik (kimilerine göre çok gerekli ve hayırlı, kimilerine göreyse aşırı ve kontrolsüz) bir liberalizasyona, Pazar ekonomisine, globalizasyona ilk işaretleriyle birlikte kapitalist Batı’yla bütünleşme sürecine sokan Turgut Özal iktidarı... ‘Askeri gölgesi’ altında oynanan bir Batılılaşma oyunu, geleneksel yapının belki çok daha çağdaş ve açık bir yapıya doğru ciddi biçimde dönüşmesi...”²⁸⁶

Şükran Esen, “Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur” kitabında, Kavur’un sinemasını incelerken, onun çalışmalarını sürdürdüğü yıllarla ilgili Türkiye’de sonu yabancılaşmaya doğru uzanan serüvenini şöyle özetler²⁸⁷:

“1980, 12 Eylül Askeri darbesi, görünen kargaşayı durdurdu. Sokaktaki çalkantı, hareketlilik durdu. Ama insanlar, kendi yaşamlarıyla, gelecekleriyle ilgili kararlara katılabilecekleri, istekleri doğrultusunda bazı şeyleri düzeltebilecekleri umudunu yitirdiler. Sindiler, karamsarlaştılar. Yaşamlarının ellerinden kaydığını, birilerinin köşeleri dönerek, tutarak, onlara söz hakkı tanımadığını gördüler. “Bunun nedeni nedir?” Benden mi kaynaklanıyor bu; ben mi bir şeyleri yakalayamadım; düzen mi böyle değişti? gibi sorularla, durumu anlamaya çalıştılar.”

80’li yılların sonunda başlayan ve 90’lı yıllarda ivme kazanan değişim olgusu ise 90’lı yıllardan itibaren Türk sinema tarihinde önceki dönemlerden çok farklı bir yapının oluşmasına neden olmuştur. Hızla ilerleyen depolitizasyon süreci, Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan değişiklik ve Amerikan majörleri adı verilen dev Amerikan şirketlerinin Türkiye’de sinema salonlarına girişiyle başlayan bu dönem, 90’lı yıllarda Türk Sineması’nın farklı bir yapıya bürünmesine neden olmuştur. Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan değişiklik, ilk özel televizyon kanallarının yayına başlaması, video olgusu, gelişen sinema teknolojisi ve sinema salonlarında yaşanan değişim, ardından bu gelişmelerin Türk sinema sektöründe yarattığı değişimlere yıkılan geleneksel yapımcılık

²⁸⁶ Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları**, Türk Sineması 1990-2004.

²⁸⁷ Şükran Esen, **Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur**, İstanbul: Alfa Yayınları, 2002, sayfa: 421-422.

olgusu, değişen finans kaynakları ve buna bağlı olarak değişen sinema anlayışı, yeni anlatım arayışları ortaya çıkmıştır.

1990'lı yıllarda da birkaç Brechtiyen film örneği görülmüştür. Bunlardan biri Yavuz Turgul'un 1992 yapımı "Gölge Oyunu"²⁸⁸ filmidir. Ali Özgentürk'ün "Hazal" filmindeki gibi sekanslar arası görünen saz heyeti filmi episodlara böler, seyirciyi filminden yabancılaştırır. İrfan Tözüm'ün 1996 yapımı "Mum Kokulu Kadınlar"²⁸⁹ filminde filmin ana kahramanı, filminden başından itibaren kendi hayatını anlatmaya başlar, bu anlatım doğum anından itibaren.

5.4. 2000'li Yıllar Türk Sinemasından Brechtiyen Örnekler:

5.4.1. 2000'li Yıllarda Türk Sineması ve Döneminin Toplumsal Yapısı...

Prof. Dr. Coşkun Can Aktan, yaşadığımız 21. yüzyılda dünyada önemli gelişmeler yaşandığını, dünyada reform rüzgârları estiğini, modern toplumdan post-modern topluma geçiş yönünde yeni ilkeler benimsenmekte olduğunu ve yeni yükselen değerler, toplumları geleneksel değerlerden kopmaya ve değişime zorladığını söyler. Dünya ülkeleri genel olarak gözlemlendiğinde toplumlar arasında sosyo-ekonomik, sosyopolitik ve sosyo-kültürel açılardan önemli farklılıklar olduğunun hemen dikkati çektiğini, kimi ülkelerin hâlâ tarıma dayalı geleneksel ekonomi yapısı ile modern-öncesi toplumun genel özelliklerine sahip bulunduğunu, kimi ülkelerin ise, sanayi toplumunun değerlerini ve özelliklerini muhafaza ettiğini de ekler. Bunun yanında, gelişmiş ülkeler sanayileşmenin ve modernleşmenin ötesine adım atarak 2000'li yılların post-modern

²⁸⁸ **Yönetmen:** Yavuz Turgul **Senaryo Yazarı:** Yavuz Turgul **Tür:** Dram **Oyuncular:** Şener Şen, Şevket Altuğ, Larissa Litichevskaya, Ülkü Duru, Metin Çekmez, Cevat Çapan, Füreyya Koral, Meltem Savcı, Nazan Kırılmış, Sermin Hürmeriç, Nergis Çorakçı, Selçuk Uluergüven, İhsan Bilsev, Nüvit Özdoğru, Cengiz Tünay, Nedim Doğan, Erten Üçgözen, Talat Şener, Dilara Köse **Yapımcı:** Türker İnanoğlu **Müzik:** Atilla Özdemiroğlu **Görüntü Yönetmeni:** Çetin Tunca **Sanat Yönetmeni:** Mustafa Ziya Ülkenciler **Yönetmen Yardımcısı:** Tolgay Ziyal **Yapım:** Erler Film **Özellikleri:** Renkli 35 mm

²⁸⁹ **Yönetmen:** İrfan Tözüm **Senaryo Yazarı:** Mete Özgencil, İrfan Tözüm **Oyuncular:** Halil Ergün, Hande Ataizi, Selma Güneri, Sevtap Parman, Yasemin Aklaya, Ceren Erginsoy, Murat Coşkun, Hülya Karakaş, Ülkü Ülker, Ayşen Tekin, Melike Tözüm, Arslan Kacar **Yapımcı:** İrfan Tözüm **Müzik:** Tuluyhan Uğurlu, Can Hakküder **Görüntü Yönetmeni:** Aytekin Çakmakçı **Sanat Yönetmeni:** Annie G. Pertan **Yönetmen Yardımcısı:** Arslan Kacar **Yapım:** Muhteşem Film **Filmin Özellikleri:** Renkli 35 mm

dünyasına kendilerini hazırladığını, bilişim teknolojisindeki gelişmeler ve siberetik devrim, ülkeleri diğer toplumlardaki gelişmelerden ve değişimlerden kolayca haberdar ettiğini, reform ve değişim taleplerini artırdığını, ilk çağ düşünürü Heraklitus'un dediği gibi “her şey değişir ve hiçbir şey aynı kalmaz” sözü ve yakın çağ düşünürlerinden Benjamin Disraeli'nin “ilerleyen bir toplumda değişim kaçınılmazdır” sözü de doğruluğunu dünyadaki gelişmelerle kanıtladığını belirtmektedir.²⁹⁰

Prof. Dr. Coşkun Can Aktan, yaşadığımız yüzyılda dünyadaki değişim ve reformlarla ilgili şunları söyler:

“Dünyada değişim ve reform rüzgârları eserken bazı toplumlar yeni yükselen değerlere şüphe ile bakmaya devam etmekte, bazı toplumlar ise, statükonun tiranlığından kendilerini kurtaramamaktadırlar. Ülkemizde de 1980'li yılların başlarında yerleşmeye başlayan değişim ve reform talepleri giderek artmaktadır. Ancak Türkiye'de bu konuda henüz ciddi, kararlı ve cesaretli adımlar atılmış değildir. Toplumumuzu 2000'li yılların post-modern dünyasına taşıyacak sanayi ve bilgi toplumu projeleri, stratejileri ve hedefleri henüz oluşturulmuş ve üzerinde uzlaşma sağlanmış değildir. Diğer ülkelerde olduğu gibi bizim toplumumuzda da statüko her ne kadar ‘beylik görüş’ satmaktan kendisini alıkoyamasa da değişim ve reforma karşı olmayı sürdürmektedir. Yeni dünya düzeninde Türkiye'nin yerini alabilmesi için, bir yeni toplumsal sözleşmeye ihtiyaç bulunmaktadır. Türk toplumunun iyi bir sosyal düzenin temel ilke ve kurumları üzerinde anlaşması ve uzlaşması gerekmektedir. Daha öz bir ifadeyle, Türkiye'nin değişim ve reformun temel ilkelerini ve hedeflerini ortaya koyan bir toplumsal vizyona ihtiyacı bulunmaktadır.”

Prof. Dr. Emre Kongar, 21. yüzyılda, Türkiye'nin gündemini, hem iç hem dış dinamikler açısından iki temel sorunun belirleyeceğini ve bunlardan birincisinin “globalleşme” ile daha da önem kazanan “Türkiye'nin dünya üzerindeki yeri” sorunu olduğunu, bu sorunun da bir yandan ülkenin “Avrupa Birliği” ile ilişkilerini, öte yandan, Ortadoğu, Akdeniz, Balkanlar, Kafkasya ve Orta Asya bölgelerinde, “bölgesel güç” olarak konumunu kapsadığını; ikinci temel sorunun ise, yine dış dünya ile bağlantılı olarak, “siyasal İslam” ve “Güneydoğu” sorunları çerçevesinde bir “rejim tartışması” gibi görüldüğünü belirtir. Bu iki “temel sorun”un yani, Türkiye'nin dünyadaki yeri ile

²⁹⁰ Coşkun Can Aktan, **Modernite'den Postmodernite'ye Değişim**, İstanbul: Çizgi Dağıtım, 2003, s. 13.

rejim tartışmalarının, 21. yüzyıl Türkiye'sinde yedi "güncel tartışma" üzerinde odaklaşacağı gibi görüldüğünü de ekler. Bu güncel tartışmaların, "insan hakları sorunu", "Güneydoğu sorunu", "Avrupa Birliği ile bütünleşme", "çoğunluk baskısının demokrasi olarak sunulması sorunu", "Siyasal İslam", "temiz toplum özlemi" ve "Başkanlık sistemi" tartışmalarının 21. yüzyıl boyunca tartışılacak konular olduğunun altını çizer.²⁹¹

Bülent Görücü, Yeni Film dergisinde yayımlanan "Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler" adlı makalesinde Türk sinemasını dönemlere ayırır ve son dönem olarak belirttiği "1994'ten günümüze: Yeni yönetmenler dönemi / Hollywood'un biçimlendirdiği yeni ticari sinema dönemi" başlığı altında günümüz sinemasıyla ilgili değerlendirmesini şu şekilde yapar:

"Bugün ikili bir sinemadan bahsedilebilir. Bir tarafta, Hollywood'un biçimlendirdiği ve var ettiği, çoğu reklam sektöründen gelen yönetmenlerce üretilen ticari, box-office sineması; diğer tarafta ise genç ve yeni yönetmenlerin egemen ve ticari yapı dışında, daha çok "bağımsız", az parayla çektikleri ticari olmayan sinema örnekleri. Bu dönemde, sinema sektörü rafine olmuş durumdadır. Dönem adlandırılmasında kullanılan ikili yapının nedeni, tek bir tanımlama ile adlandırmanın zor görünmesinden kaynaklanmaktadır."²⁹²

Türk Sineması'nın son yıllarda iki ayrı yoldan gittiğini söylemek mümkündür. Bunlardan birincisi popüler yol iken; ikincisi ise seyirci beğenisi için filminden taviz vermeyi düşünmeyen ve sinemayı derdini anlatmak için kullanan sinemacıların tuttuğu yoldur. Popüler filmlerin farklı formüller kullanarak seyirci ile buluşmaya çalıştıkları görülmektedir. Televizyon yıldızlarını oynatarak, televolelik olaylar yaratarak, çok para harcadıklarının altını çizerek ya da teknolojinin sonuna kadar kullanıldığını söyleyerek gişe yapmaya çalışmaktadırlar.²⁹³

²⁹¹ Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye, 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, 23. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s. 316.

²⁹² Bülent Görücü, "Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler", Yeni Film, Temmuz-Eylül 2004, sayı: 6, s.51.

²⁹³ Nigar Pösteği, **1990 Sonrası Türk Sineması**, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s. 44.

Özellikle genç sinema izleyicisinin takip ettiği bir Türk Sineması söz konusudur. Tanıtım kampanyalarıyla vizyona giren, popüler oyuncuların sağladığı rüzgarla gişe yapmaya çalışan Türk filmleri, Viztontele'nin 3 milyon 330 bine ulaşan seyirci kitlesi ile sinema tarihimizin en çok izlenen filmi olmasıyla ilgiyi üzerlerine çekmişlerdir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi genç sinemacıların filmleri ise yalın anlatımları ve mütevazı tanıtımları ile sessiz ve derinden giden yönetimlerinin oluşturdukları kendi izleyicilerine hitap etmişlerdir. Bu genç yönetmenler, sınırlı olanaklarıyla ses getiren iyi filmler üretmişlerdir. Türk Sineması'na farklı bir boyut ve renk getirdiklerini söylemek mümkündür.²⁹⁴ Başka bir deyişle 2000'li yıllara başlarken genç seyirci kitlesinin Türk Sineması için ne kadar önemli olduğu görülmüştür. Türk Sineması'nın kendine bir seyirci kitlesi oluşturması gerekmektedir. Seyirci Amerikan filmlerine alışmış olduğu için bu tür filmleri taklit etmeye çalışan Türk filmleri yapılmıştır.²⁹⁵

Türk Sineması'nın özellikle son yirmi yılına baktığımızda, önceki dönemlerde tartışılabilir da kabul görmüş kimi sınıflandırmalara, filmleri belirli gruplara göre ayırma ya da bir arada ele alma çabalarına direnen, parçalı bir yapıyla karşı karşıya kaldığımızı görüyoruz. Sinemanın ister "bir eğlence aracı" isterse bir sanat türü olarak Türkiye'deki tarihsel ve kültürel gelenekle –kimi durumlarda geleneğe ilişkin yoksunluklar ya da kırılmalarla- kurduğu (kimi zaman da kuramadığı) ilişki, bizi, Türk film araştırmalarının inşasını yer yer güçleştiren, karmaşıklaştıran, temkine çağıran bir resimle karşı karşıya bırakıyor.²⁹⁶

2000'ler televizyonlara bağımlı kitlelerin beğenileri doğrultusunda biçimlenen yeni türlerin ve birbirinin kopyası olacak temaların sinemamıza damgasını vurduğu yıllar olmuştur. Televizyonun seyircinin imgelemine ele geçirdiği düşüncesinden hareketle birçok yapımcı ve yönetmen, medyatik kişi ve olayları filmlerine ve filmlerin tanıtımına eklemleme yoluna gitmişlerdir. Televizyonda çalışan ünlülerin yanı sıra filmler için orijinal müzik yapıp video klibi çekerek medyada dolaşıma sokuldu.

²⁹⁴ Pösteki, a.g.e s. 44.

²⁹⁵ Pösteki, **1990 Sonrası Türk Sineması**, s. 44.

²⁹⁶ Övgü Gökçe, "İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 2**, Yayına Hazırlayan: Deniz Derman, Kasım 2001, Bağlam Yayınları, İstanbul, s. 69.

Selim Eyüboğlu, Kahpe Bizans filmi için, “Kahpe Bizans her şeyden önce ‘televizyoncuların’ filmi. Tarık Akan, Müjde Ar, hatta bir yere kadar Hülya Avşar’ın temsilcisi olduğu sinemaya karşı televizyon endüstrisinin ta kendisi olan bir ekip ve oyuncular tarafından gerçekleştirilmiş bir film.” demişti.²⁹⁷

Doksanlı yıllar Türk Sineması için çok şey söylendi: Resmî tarih anlayışını terk etmek, fantezi sinemasını bir tür olarak kabul etmek ve Yeşilçam sinemasını parodileştirmek bu dönemin en belirgin özellikleri arasında sayıldı. Tüm bunlar daha önce hemen hiç denenmemiş oldukları için doksanlı yıllar bir geçiş dönemi, hatta genel geçer sinema ile bir hesaplaşma dönemi şeklinde algılandı.

Selim Eyüboğlu, “2000’lerde Değişen Bir Şey Var mı?” başlıklı makalesinde şöyle bir değerlendirme yapıyor:

“2000’li yıllara girildiğinde ise daha farklı bir yaklaşım göze çarpıyor. Bir anlamda Türk sinemasının milenial özellikleri, daha doğrusu özlemleri olarak saptanabileceklerin en başında otoriteden kurtulmak geliyor. En geniş anlamı ile ele alındığında sinemanın otoriteye sırt çevirme eğilimi; gerçekçilik ve misyon sineması denemeleri, sinemanın sanatsal olma kaygısı, hatta bir auteur’ü olması zorunluluğu gibi durumları kapsıyor. Bu özelliklerin Yeşilçam sinemasının adeta panzehiri olarak görüldüğü uzun bir dönem yaşandı seksenli yıllarda. Bu yaklaşımın bir uzantısı olarak ideal sinema auterizm ve misyon sinemasının bir sentezi olarak görüldü. Bu sentez arayışının en tipik örnekleri arasında, belki de ideallerini Bernardo Bertolucci’nin sinemasında bulan Yavuz Özkan ve Ali Özgentürk’ün filmleri sayılabilir. Ancak milenial Türk Sinema özlemi yaşama ait otoritelerden ve iktidardan da sıyrılmayı amaçlıyor: Geleneksel aile ve baba, devlet, polis, ordu, hatta devrim ve devrimcilik gibi tarihsel misyonlar da otorite kapsamına giriyor ve yalnızca sinema değil toplumun kendisi de bu otorite ile birlikte yaşıyor. Tüm bunları Türkçe’de tam karşılığı olmayan Lacan’ın Babanın Adı (le Nom du Père) şeklinde çevrilebilecek kavramı karşılıyor. Önemli olan babanın otoritesi değil, onun konumundan herhangi bir kişinin ya da kurumun

²⁹⁷ Selim Eyüboğlu, “Düşük Yapan Parodi: Kahpe Bizans”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -2**, s. 81.

bize hitap etmesi. “Babanın Adı” kavramıyla kastedilen gerçekte var olandan ziyade hayalet bir otorite. Bu otoriteyi temsil eden birisi yok. Olsa bile bunun ardından kimin olduğu önemsiz. Asıl önemli olan, otoritenin olan, otoritenin tanımı gereği her zaman kabul edilebilmesi. Türk sinemasında Babanın adına kabullenilmiş otorite yaşlı babanın otoritesini devretmemekteki ısrarını andırıyor. Belki yaşamın kendisi bu otoritenin içini doldurabilecek bir alternatif yaratamadı. İktidar ve gücü temsil eden eski ikonlar her ne kadar güncelliklerini yitirmiş de olsalar kendilerine atfedilmiş olan imtiyazları ger vermemeye kararlı görünüyorlar. Daha doğrusu, babanın adına, onları bizler yaşatıyoruz. 2000’lerin sineması ile ilgili olarak şu saptamayı yapmak mümkün: Yeni sinema bu anlamdaki otoriteyi kanser gibi görüp ondan kurtulmak istiyor. Baba kavramını ortadan kaldırmak için bulduğu yol ise onu tümünden defetmek yerine ehlileştirmek, hafifletmek ve günün trendlerine uyarlamak.”²⁹⁸

Şimdi de 2000’li yıllar Türk sinemasıyla ilgili sinema eleştirmeni ve yönetmenlerin görüşlerine yer verelim...

Dr. Âlâ Sivas’ın Burçak Evren’le 18 Nisan 2007’de Marmara Üniversitesi Haydarpaşa Kampüsü’nde yaptığı söyleşide “1990’lı ve 2000’li yılları ayırabilir miyiz? 1990’lı ve 2000’li yılları birbirinden ayırt edici özellikler mevcut mu?” sorusunda Burçak Evren’in cevabı şöyle:

“2006 yılının verilerine baktığımız zaman, öncelikle bu yıl bir önceki yıla oranla film sayısının dörde katlandığını görüyoruz. 62-68 civarı film çevrildi. Ayrıca ilk defa Türkiye’de ikinin üzerinde, neredeyse 7-8 tane sinema dergisi yayımlanmaya başladı. İlk defa sinema ile ilgili kurslar çığ gibi büyüdü, çoğaldı. 2006-2007 döneminde yayımlanan sinema kitapları, hem nitelik hem de nicelik açısından son yirmi yılın toplamına tekabül ediyor. 1974’ten beri ilk defa Türk filmleri, seyirci açısından öne geçti. En çok hasılat toplayan filmler, Türk filmleri oldu. İlk defa film kopya sayıları 200-300 civarına vardı. İlk defa sinema yapmak isteyen kişilerin önündeki kapılar ardına kadar açıldı. Sinema yapmak, güç bir iş olmaktan, hatta parasal bir iş olmaktan çıktı. Bunun

²⁹⁸ Selim Eyüboğlu, “2000’lerde Değişen Bir Şeyler Var mı?”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2**, Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, 2004, İstanbul, ss. 285-289.

sebebi de dijital olgunun gelmiş olmasıdır. Bütün bu gelişmeler bir aşama gibi görülüyor, ancak ben bu gelişmelerin bir krizin başlangıcı olduğunu düşünüyorum. Çünkü insanlar, evlerini ipotek ettirerek film çektiler ve bu son dönemde çevrilen filmlerin çoğu iş yapamadı. 2000-3000 seyirci yakalayabildiler, halbuki bir filmin kendisini kurtarabilmesi için en azından 100.000'in üzerinde iş yapması gerekir. Bu filmleri çeken kişilerin ikinci filmlerini yapma şansları kalmadı. Bu durum, bir canlanma değildir, yapay bir şişmedir. Örneğin, Zeki Ökten'in son filmi *Çinliler Geliyor* iş yapmadı. Atıf Yılmaz'ın *Eğreti Gelin*'i iş yapmadı. Erden Kıral'ın *Yolda* filmi 3000 yapabildi. Ömer Kavur, Tunç Başaran, İrfan Tözüm, Yusuf Kurçenli'nin son filmleri iş yapmadı. Orhan Oğuz'un *Aura* filmi 1000-1500 seyirci toplayabildi. Zeki Alasya'nın iki filmi piyasaya çıkmadı. Bu tabloya bakarak Yeşilçam'ın nasıl yok olduğunu görebilirsiniz. Artık klasik Yeşilçam sinemasının günümüz seyircisi için hiçbir şey ifade etmediğini görebilirsiniz. Yavuz Turgul ve Uğur Yücel'in son filmleri de bu tabloya dahildir.”

Yine aynı söyleşide kendisine sorulan günümüz sinema seyirci profili ve bu profilin oluşmasında sinema-televizyon okullarının etkisine Burçak Evren'in cevabı da şöyle:

“2006-2007 dönemine baktığımızda ise yine değişen bir seyirci profili görüyoruz. Bugün yerli yapımlara geri dönen bir seyirci kitlesi var. Bugün genç, dinamik ve sinemayı iyi bilen bir seyirci kitlesi mevcut. Aynı zamanda promosyonların da etkisi büyük. Önceki yıllarda Türk filmlerinde reklama ayrılan pay çok azdı, şimdi ise yerli yapımların reklamı yapılıyor, buna yatırım yapılıyor. Galalar aracılığıyla, televizyon aracılığıyla reklam yapılıyor. Bu da genç seyirciyi etkiliyor, sinema salonlarına çekiyor. İlk defa Türk sinemasında oyuncular yerine yönetmenler konuşuluyor; filmler yönetmenleriyle biliniyor. Ayrıca sinema kitaplarının, yayınlarının çoğalması ve televizyonda sinema programlarının çoğalması seyirciyi bilinçlendirdi. Bütün bunlar sinemayı popüler bir odak haline getirdi. Sinema kurslarında belki sinemacı yetişmiyor ama en azından bilinçli sinema seyircileri yetiştiriliyor.

Dr. Âlâ Sivas'ın Giovanni Scognamillo'yla yaptığı söyleşide kendisinin günümüz sinema seyircisinin profiliyle ilgili cevabı da şöyle:²⁹⁹

“Yeşilçam’ın yıkılmasıyla, aile merkezli seyirci kitlesi sinema salonlarından çekilmiştir. Sinema, bugün genç kuşak seyircilere kalmıştır. Sinema salonlarına girdiğiniz zaman günümüz seyircisinin %80’ini genç kitlenin oluşturduğunu görebilirsiniz. Sadece Türkiye’de değil, dünyada da genç kuşak seyirci çoğunluktadır. Orta kuşak ve daha yaşlı kesim zaten günümüzde filmleri televizyon kanallarından veya DVD’den seyretmeyi tercih ediyor. Seyirci profiline değişmesiyle, hedeflenen kitle de değişti ve o kitleye yönelik filmler çevrilmeye başladı. Mesela bu yıl piyasaya gençlik filmleri çıkmaya başladı. Bu tür filmler biraz geç üretilmeye başlamıştır. Seyircinin çoğunluğu genç kuşaktan oluşuyorsa, bu genç seyircinin kendi sorunlarını yansıtan filmler izlemek istemesi ve bu tür filmlere rağbet etmesi de doğaldır. Örneğin, günümüzde *Sınır* filminin iyi derecede gişe yapmasının sebebi filmin öğrencilerin sorunlarını yansıtmasından ve dolayısıyla genç seyirci kitlesinin filme rağbet etmesinden kaynaklanmaktadır. Günümüz Türk sineması arayış içinde olduğu için belirli türleri deniyor. Bu arayışın bir getirisi olarak tür filmleri çekilmekte. Bu arayış, hem estetik hem de tecimsel kaygılardan kaynaklanıyor. “Hangi tür daha çok seyirci getirir?” sorusu üzerinden denemeler yapılıyor. Yeşilçam bunları denemeye yatkın bir kuruluş değildi. Güldürü, melodram gibi belirli türler vardı ve onların üstünde garantili iş yapılıyordu. Ama isteseydi Yeşilçam da korku filmi çekebilirdi, çünkü en azından kırk tane kovboy filmi çekilmişti. O dönemde sinemacılar garantiler üzerine oynuyorlardı. Bugün, arayış içindeki bir sinemadan bahsettiğimiz için tür arayışı da normaldir. Günümüzde çekilen korku filmlerinin bazıları tatmin edici hasılat verdi, bazıları veremedi. Bu, bir hesap meselesi. “Bir korku filmi daha çeksek tutar mı tutmaz mı?” sorusu üzerinden hareketle denemeler devam ediyor. Ayrıca korku, zannedildiği gibi kolay bir tür değildir, zordur.

²⁹⁹ Âlâ Sivas'ın Giovanni Scognamillo'yla yaptığı görüşme, 17 Nisan 2007.

Ezel Akay’la 18 Mayıs 2007 tarihinde Kadir Has Üniversitesi’nde gerçekleştirdiğimiz söyleşide ise, kendisine 2000’li yıllar Türk sinemasına dair bir değerlendirme yapmasını istedik:

“Bu yıl 52 film yapıldı. Bunlar, birbirine hiç benzemeyen filmler. Olağanüstü kötü film, bu ne cahil cesaret, hayatında hiç mi film seyretmemiş dedirten filmler de çekildi. Ama ben biraz iyimser bakıyorum. Ürünlerin her şeye rağmen çeşitlenmesi, yaygınlaşması ve dünyaca bilinmesi, kötünün ve iyinin ne olduğunun bilinmesi açısından önemlidir. Bu da kötülüğün ortadan kalkmasına neden olacaktır. Bugün Türk sinemasını destekleyen devlet değil, seyircidir. Onlar gidip bilet alıyorlar, ne kadar bilet alırlarsa o kadar destekliyorlar. Bu anlamda Türk Sineması ilk defa desteğe sahip. Ama yine de yeterli değil. Hep çok film çekildi, çok izleyici var deniyor. Şu rakamlara bir bakın: 1974 yılında Türkiye’de 250 milyon sinema bileti satılmış, 2007’de ise, 35 milyon.

Televizyon ve sinemanın aynı sahada anılması gerektiğini düşünüyorum. Bu, dünyanın her yerinde böyle. İki taraf da birbirinden faydalıyor bir şekilde. Türkiye’de ise, televizyon ve sinema ayrılmaz bir parçadır artık. Yeşilçam’ın kendini televizyonda bulduğunu düşünüyorum. Sinema biraz daha farklı bir yöne gitti. Dizi, reklam ve sinema arasında enteresan geçişler var. Kadro, teknik yapı, hikaye anlatıcıları... Aynı sektörü oluşturmaya adaylar.”

1996 yılında tüm rekorları kırarak 2,5 milyon bilet sattıran Yavuz Turgul’un ünlü Eşkiya’sı... Artık çember kırılmaya başlamıştır, Türk filmlerinin ters talihi dönmüştür ve bundan böyle kimi Türk filmleri tüm rekorları kırarak, en gösterişli Amerikan filmlerini bile aşan yeni zirvelere doğru koşacaktır ve böylece, 1990’ların sonları ile 2000’li yıllarda o ‘büyük buluşma’yı gerçekleştireceklerdir: Türk sinemasının seyircisiyle yeniden buluşması ve kaynaşması olayını...³⁰⁰

³⁰⁰ Atilla Dorsay, Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Türk Sineması 1990-2004, Remzi Kitabevi, 2004, s. 14.

5.4.2. Ümit Ünal – 9

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Ümit Ünal **Senaryo Yazarı:** Ümit Ünal **Müzik:** Zen **Yapımcı:** Ümit Ünal, Haluk Bener, Aydın Sarioğlu **Görüntü Yönetmeni:** Aydın Sarioğlu **Kurgu:** İsmail Canlısoy **Sanat Yönetmeni:** Haluk Bener **Ses:** İsmail Karadaş **Yapım:** PTT Film **Yapım Yılı:** 2002

Oyuncular: Serra Yılmaz (Saliha), Ali Poyrazoğlu (Firuz), Cezmi Baskın (Salim), Fikret Kuşkan (Tunç), Ozan Güven (Kaya), Rafa Radomisli (Amerikalı), Esin Pervane (Kirpi), Ali Fuat Onan, Sezgin Devran

Filmin konusu:

İstanbul'un deniz gören, görünüşte sakin bir mahallesi, Haliç Kıyısı, Yedikule çevresi. Birkaç aydır mahallede dolaşan, sokakta eski bir sinagog civarında yatıp kalkan, meczup bir genç kızın cesedi bulunur. Kız ırzına geçildikten sonra başı ezilerek öldürülmüştür. Cesedi bulunan kadının kimliği tam olarak anlaşılamaz, fakat polisin eline kadının çıplak görüntülerinin yer aldığı video görüntüler geçmiştir. Yabancı ve Yahudi olabileceğine dair söylentiler vardır.

Olayla ilgili olduğu sanılan ya da tanık olduğu bilinen mahalleli sorguya çekilir. Filmin büyük bölümü bu sorgu sırasında geçer. Sorgu odası kişiliksiz, karanlık bir yerdir. Bir duvarında çift taraflı aynadan bir pencere vardır. Odayı arasına bu aynanın arkasından “polislerin” bakış açısından görürüz. Odanın ortasında bir sandalye vardır, tepesinde de bir çıplak floresant lamba. Sorgu, polisler tarafından sürekli videoya kaydedilmektedir. Sorguya öncelikle altı kişi çağırılmıştır. Film sorgu sırasında birbirlerinden bahseden, birbirlerini kollayan ya da ele veren, kendilerini koruyan, küçük şakalar yaparak aynalı pencereden bakan polislerle yaranmaya çalışan, polislerle alay eden ve sonuçta bir mahallenin hikayesini anlatan bu altı kişi üzerinde odaklanır.

Ünal'ın bu ilk filmi “9”, sıradan insanların gündelik yaşamlarında ortaya çıkan başkaldırılarından, yitirilen bir kültürün irdelenmesine dek her bir şeyi soyutlayarak anlattığı sıra dışı özellikler içeren çalışması, aynı zamanda teknik olarak da, Burçak Evren'in “Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü”nde belirttiği gibi, “tümüyle dijital video kamera kullanılarak çekilip dijital ortamda kurgulandıktan sonra 35 mm peliküle basılan ilk Türk filmi oldu. Bu filmle 21. İstanbul Film Festivali'nde, En İyi Film ödülünü alıp, Serra Yılmaz'a da En İyi Kadın Oyuncu ödülü kazandırdı.

Yönetmen (Ümit Ünal):

Yönetmen ve senarist Ümit Ünal, Tire'de doğdu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV bölümünü 1985 yılında bitirdi. Okul sırasında yaptığı kısa filmlerle çeşitli ödüller aldı. Bir süre reji asistanlığı yaptıktan sonra senaryolar yazmaya başladı. İlk senaryosu “Teyzem”, 1986 Milliyet Gazetesi Senaryo Yarışması'nda Birincilik Ödülü aldı ve Halit Refiğ tarafından filme çekildi. 1986-1993 yılları arasında sekiz senaryosu filme çekildi (Milyarder - Kartal Tibet, Arkadaşım Şeytan - Atıf Yılmaz, Piano Piano Bacaksız - Tunç Başaran, Amerikalı - Şerif Gören, Yaz Yağmuru - Tomris Giritlioğlu, Berlin in Berlin – Sinan Çetin). Amerikan Güzeli adlı bir hikaye kitabı ile Aşkın Alfabetesi ve Kuyruk adlı romanlarını yayımladı. Reklam filmleri çekti. “9” adlı bu uzun metrajlı filmi çekerek yönetmenliğe başladı.³⁰¹ Bu filmle, 2003 yılı Yabancı Film Oscar'ı için Türkiye'nin adayı seçildi ve çeşitli festivallerde ödüller aldı. 2004 yılında senaryosunu yazdığı “Anlat İstanbul” adlı filmi 4 farklı yönetmenle birlikte yönetti.

Filmin Analizi...

“9” filmi, “Teyzem”, “Hayallerim, Aşkım ve Sen” gibi filmlerin senaryolarına imza atan ardından reklam filmleri çeken Ümit Ünal'ın ilk uzun metrajlı filmi. Tümüyle dijital video kamera kullanılarak çekilip dijital ortamda kurgulandıktan sonra 35 mm peliküle aktarılan ilk Türk filmi olarak Türk Sinema tarihine geçen “9”, 21. İstanbul

³⁰¹ Burçak Evren, **Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü**, İstanbul: 43. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, 2006, s. 413.

Film Festivali Ulusal Yarışma bölümünde En İyi Film Ödülü'ne, oyuncularından Serra Yılmaz da En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştü. “9”, aynı zamanda yabancı filmler dalında 2002 yılında Oscar adayı olarak Amerika’da Türkiye’yi temsil etmek için de seçilmişti. Ünal, bu filmiyle, İstanbul'un sıradan, yoksul bir mahallesinde geçen olayları ve insanları beyazperdeye taşıdı. Kendisiyle yaptığımız söyleşide de belirttiği gibi, “Filmdeki bu insanların hiçbiri kusursuz değil, dolayısıyla seyirci hepsine mesafeli bir duruş sergiliyor.”

İstanbul’un herhangi bir semtinde herhangi bir mahalle... Polis, mahalle sakinlerinin deli dediği, gizemli, yabancı bir kadının cesedini bulmuştur. Herkesin tanıdığı, fakat çoğunun mesafeli yaklaştığı genç kadının öldürülmesi, mahalle sakinlerinin teker teker polis tarafından sorgulanmasına neden olur. Ayrıca polisin elinde, kadının amatör video kamerayla çekilmiş çıplak görüntüleri de vardır. Ve sorgu başlar...

Film, ZeN'in müziği eşliğinde akan etkileyici jeneriğin ardından, mahallelinin sorgudaki açıklamalarıyla devam eder. Kişilerin tek cümlelik, bazen bir kelimelik açıklamaları hızlı bir kurguyla verilerek öykü yavaş yavaş ortaya çıkar. Bu insanlar kimdir, neden sorgudadırlar, kadın niye öldürülmüş gibi soruların yanıt bulmasının ardından, sıra cevabı filmin en büyük sırrı olmamasına rağmen, merak uyandıran soruya gelir: Kadını kim öldürmüştür?

“9”, anlatımını neredeyse tek mekana ve kameralar karşısında konuşan bir avuç insana yaslaması, filmi sadece Türk sinemasında değil, dünya sineması içinde de özel bir yere koyuyor. Yönetmen, belirsiz, loş bir mekanda ter döken insanların görüntülerini mahallede dolaşan bir amatör kameranın görüntüleriyle keserek ve ZeN'in müziğine film müziğinden çok öte anlamlar yükleyerek dengesini koruyor. Kültür ve zihniyeti kurcalayan karakterler ve öyküler seçilmesine rağmen, filmin gerçeküstücü sinemaya yaklaşan bir anlayışı var. Gerçeküstü bir mekan olan sorgu odasını bir laboratuvar gibi kullanarak, dışarıdan içeriye değil ama içeriden dışarıya dair bir bakış gerçekleştiriyor.

Filmin, dış dünya ile arasına koyduğu duvar, dışarıdan gelen görüntülerin belirsiz amatör çekimler olması gibi ayrıntılar, sıradan bir mahallenin ve sıradan insanların esas yüzünü görebilmek için, dış dünyanın ve tenimizi ısıtan güneşin sıcaklığından uzaklaşmamız gerektiğine vurgu yapıyor. Tabii ki zamansız/mekansız bir film değil ve tabii ki gerçeküstücü bir film de değil, ama bize dair bir hikayeyi çok uzaklarda ya da sorgu odasında anlatmanın da son derece etkili olacağının farkında olan bir film. Sorgunun sonlarına doğru, olayın gerçek yüzü belirmeye başladıkça herkes sakladığı kimliğini çıkarmaya başlıyor. Filmin ilk dakikalarında bir karakterin ağzından duyduğumuz, “mahallelerin de eski sıcaklığı kalmadı” klişesi mahalle sıcaklığı ile alakası olmayan, karanlık bir amaçta uzlaşan insanların deşifre olmasıyla, filmin ironisine dönüşüyor.

Kişilerin, öteki olana hoşgörü göstermeyen geleneksel bir yapıda, kendi öteki kimliklerini gizlemek suretiyle mahallenin/toplumun içinde erimelerini ve bunun yarattığı içten patlamaları farklı bir şekilde sergileyen, bir film “9”.

Film bir cinayet öyküsü üzerine kurulu. Öldürülen bir genç kız var. Adı bilinmiyor. Yahudi olduğu tahmin ediliyor. Çünkü devamlı söylediği şarkı İbranice ve boynunda bir heksagram kolye taşıyor. Kızın kimsesi yok. Sokakta yaşıyor. Ara sıra üstünü çıkarıp çıplak dolaşıyor. Saçlarını sürekli dimdik taradığı için ona mahalleli “Kirpi” adını takmış. Yani ortalama Türk insanının onaylamayacağı biri. Filmde mahallenin sorgulaması sonunda, mahallenin bazı erkekleri ondan yararlanmaya kalkışmış. Kıza tecavüz edip, başını taşla ezip öldürmüşler. Konu komşu arasında yapılan adli soruşturmayla, yönetmen Ümit Ünal olayın sosyo-psikolojik boyutunu öne çıkarıyor. İrdelemesini toplumumuzun başat bazı karakterleri üzerinden yapıyor: Geleneksel, dini bütün ve muhafazakâr Saliha (Serra Yılmaz), “ezan susmaz, bayrak inmez, hepimiz Türküz...”ü diline persenk etmiş, ülkücü gençliğin hık demiş burnundan düşmüşü Tunç (Fikret Kuşkan), gizli eşcinsel Firuz (Ali Poyrazoğlu), “artık sağını, solunu şaşırmış olan” depresyondaki komünist eskisi kırtasiyeci Salim, Saliha'nın oğlu Kaya (Ozan Güven), onun türbanlı nişanlısı ve çok uzun yıllar yaşadktan sonra Amerika'dan dönen ikbal düşkünlüğünün tesir ettiği yaşlı mirasyedi Amerikalı.

Bu karakterleri bir sorgu odasında öznel çekimle (çünkü karakterler -sürekli kameraya yani seyirciye bakarak konuşuyorlar-bu da öznel çekimin başka bir türü) gösteren Ünal, sürekli monologlarla ilerleyen, kapalı iç mekânlarda geçen, daha çok baş, omuz, bel plan gibi yakın çekimlerden oluşan çalışmasına hareket kazandırmak ve seyirciyi arındırmak için kısa kesmelere başvurmuş. Böylece, seyirci, her bir karakterin diğeri hakkındaki düşüncelerini öğrenerek sadece aralarına kabul etmedikleri Amerikalı'yla Kirpi'ye değil birbirlerine karşı da önyargılı yaklaşıtlarını görür.

Yönetmenle 27 Nisan 2007'de Cihangir'de yaptığımız söyleşide, oyuncuların her birinin ayrı zamanlarda sette olduklarını ve birbirlerinin ne söylediklerini bilmeden rollerini oynadıklarını, daha sonra kendisinin kurguda birleştirerek bu filmi ortaya çıkardığını belirtmişti. Brecht'in estetik anlayışının temel noktalarından göstermecî oyunculuk ilkesine uygunluk bu noktada dikkatleri çekiyor.

Kirpi'yi hakir görenler ve öldürenler halkın içinden çıksalar da aslında sorumluları başkalarıdır. Üstelik "9"daki gibi "asılsız bir olgu"dan yola çıkılmışsa da. Yani Kirpi'nin Yahudi oluşu; öldürölme sebeplerinden biri olarak veriliyor. Çünkü heksagram,"Süleyman'ın Mührü" ya da "Davud'un Kalkanı" olarak bilinir ve İsrail Devleti'nin bayrağında simgesel yeri vardır. Ünal "9"da Kirpi'den hoşgörüsünü esirgemeyen tek kişinin ABD'de yaşayıp oranın özlemiyle yanıp tutuşan "Amerikalı'yı göstermektedir.³⁰²

Ünal'ın filmindeki insanlar en fazla cahil, muhafazakâr ve önyargılı olarak değerlendirilebilir. O sorgu odasına giren dokuzuncu kişi vardı. Filmin adının neden "9" olduğuna dair, yönetmenin cevabı şöyle: "1) Anne 2) Kırtasiyeci 3) Amerikalı 4) Manav 5) Eski nişanlı 6) Firuz 7) Tunç 8) Kaya 9) (?). Dokuzuncu kişi, bir siluet gibi filmin ortalarında sorgu odasında görünen Kirpi!"³⁰³

Ümit Ünal'ın "9"la ilgili görüşlerine yer verelim:

³⁰² Serdar Kökçeoğlu, "Türk avant-garde'ı 9: Zihniyet ve Ötekiler" <http://beyazperde.mynet.com/sinekritik/491> (erişim tarihi: 12.05.2007)

³⁰³ Ümit Ünal'la "Brecht Estetiğı ve Türk Sinemasındaki Örnekleri" konulu gerçekleştirdiğimiz söyleşi, İstanbul-Cihangir, 27.04.2007.

“Filmin atmosferine tam anlamıyla oturan dijital format her filme uygun olmayabilir. Hikayesi ve kurgusu itibariyle gerçeği deforme eden ama aynı anda görsel olarak gerçek hissi veren dijital kamera görüntüleri, filmin anlatı yapısını farklı kılıyor. Seyirciye kalan ise bu büyük aldatmacanın içindeki ayrıntıları derleyip toparlayıp kendi gerçeğini yaratmak...

Benim filmime baktığınız zaman, siz de gördünüz, suç unsuru oluşturabilecek bir şey yok. Fakat çok aykırı bir film. Hem üslubuyla, diliyle, hem de anlattıklarıyla. Görenlerde bir irkilme uyandırıyor. Aslında genel olarak bütün sistemin işleyişine dair bir sorgulama var. Ben bütün karakterlere eşit uzaklıkta bakıyorum. Tabii ki filmin bir politik görüşü var, ama o politik görüş, kesin hatlarıyla çizilmiş değil. Daha genelde iktidar meselesiyle sorunu var. Çok az parayla “9”u yaptık. Kaybedeceğimiz bir şey yoktu. Ben de kendimi üslup konusunda tamamen serbest bıraktım. Seyirciyi bile düşünmedim diyebilirim. Sadece hikayeye odaklandım. Üslup da zaten o hikayeden doğdu. Şöyle bir üslup yapayım diye karar verip de yola çıkmadım. Senaryoyu da zaten daha önceden yazdığım senaryolar gibi yazmadım. Amatör kamerayla çekilecek görüntüleri planladım. Bir de sorgu sahnelerini, görsel bir şey yazmadan tümüyle diyalog olarak yazdım. Oysa ben “9”u yaparken kimin seyredeceğini bilmiyordum. Hâlâ da bilmiyorum. Bunun başka çaresi yok. Tabii ki ticari sinemanın kalıplarının içinde öyle adamlar çıkıyor ki... Zaten ticari sinema sanat sineması ayrımını yapmıyorum. İyi film, kötü film ayrımı vardır. Tabii ki öyle bir dizi projesi çıkar ki, bütün bu söylediklerimi alt üst eder. Ama şu anki işleyişinde tamamen farklı meslekler. İkisine de yönetmen diyoruz, reklam yönetmeni de, dizi yönetmeni de kamera kullanıyor, oyunculara oyun veriyor ama aslında tamamen farklı meslekler.”³⁰⁴

Ümit Ünal, filmin müzikle ilgili ilişkisine şöyle cevap veriyor:

³⁰⁴ Nur Özgenalp – Serdar Kökçeoğlu, (Söyleşi), <http://beyazperde.mynet.com/sinemasal/3105> erişim tarihi. 8 Nisan 2007.

“Ben müzikle çok iç içe yaşıyorum. Yazarken sürekli müzik dinliyorum. Bir senaryo yazarken çok takıldığım zaman hemen onun üzerine düşünüyorum. Aslında ZeN’in yaptığı müzik, benim filmim için hemen ilk akla gelebilecek müzik değil. Ben gruba hep uzaktan hayrandım. Hep çalışmak istediğim insanlardı. Filmde de jeneriği yapan, film içindeki özel efektlerle ilgilenen Merih var. Merih Öztaylan. Onunla senelerdir Sinefekte beraber çalışırız. “9”un da stüdyo işlemleri hep Sinefekt’te yapıldı. Çok yardımcı oldular. Grubun da üyesi olan Merih’e sordum kullanabilir miyim diye. Diğer arkadaşları da hiç tanıımıyordum. Sadece konserlerde uzaktan görmüştüm. Onlar doğaçtan filmin üzerine çalışıyor (ZeN’in yan grubu Baba Zula oyun ve film müzikleri yapıyor). Acaba öyle mi yapsak diye düşündüm ama ona zaman da yoktu, para da yoktu. Tanbul albümündeki müzikleri kendi kafamıza göre keserek, biçerek kullandık. Sonra ZeN’deki arkadaşlara dinletince çok şaşırdılar tabii. Filmle müzik benzer ruhu yakaladı. Filmin bazı yerlerini müziğe göre çektim. Bodrumdaki sahne gibi. Sanki albüm tam orası için yapılmış gibi oturdu. Onlarla çok iyi anlaştık, benim için müzik yapmadılar ama o müzik oraya çok iyi oturdu. Benim filmimde böyle alaturka bir hava var. Aynı zamanda hiç alaturka değil. Onlar da müziğinde darbuka kullanıyorlar, saz kullanıyorlar ama alaturka değil. Bir de çok sert. Filmin karanlık havasına, sertliğine çok yakışan bir hali var.”³⁰⁵

Ümit Ünal’ın “9” filmindeki naif bakış açısı, İstanbul’un unutulmuş ya da çok fazla ön planda olmayan bir mahallesindeki insanların gündelik yaşamlarıdır. Bir şekilde önünden geçtiğimiz bir mahalle ya da sokakta karşılaştığımız bir mahallelinin öyküsü. Ümit Ünal’ın da bahsettiği gibi bir sistem eleştirisi yapılıyor bu filmle. Birbirinden farklı bir grup mahallelinin birbirleriyle olan ilişkileri, yaşamları... Ümit Ünal, film boyunca suçlunun peşine düşmüş durumda. Mahalleli sorguluyor, sorgulandıkça da yeni yeni suçlar, sırlar, beklentiler, hüznler ortaya çıkıyor. Bu filmdeki Ünal’ın sorduğu soru, “Gerçek suçlu kim?” Apaçık belli ki, cevap “Sistemin kendisi”. Brecht’in oyunlarında ve teorisindeki en belirgin özellik, eleştirinin sisteme

³⁰⁵ Nur Özgenalp – Serdar Kökçeoğlu, (Söyleşi), <http://beyazperde.mynet.com/sinemasal/3105> erişim tarihi. 8 Nisan 2007.

yönelik yapılma durumudur. “Kuhle Wampe” filminde olduğu gibi, işsizlik mevcut sistemin bir sonucudur. Tıpkı “9” filmde olduğu gibi, kenara, köşeye itilmiş, adeta unutulmuş bir mahallenin içindeki yaşayanların bir gün bir sorgu odasında içlerini dökme hali gibi... Bu durumu düzeltmek ancak ve ancak sistemin değiştirilmesiyle mümkündür sonucu da her sahneden seyirciye gösteriliyor.

Sorgu sırasında arada bir başı görülmeden vücudu görülen, iki taraflı aynadan mahalleliyi sorgulayan seyircinin kendisi olabilir mi? Bu sorgulamayla seyirci zihinsel bir yolculuğa çıkıyor ve polisin ve mahallelinin sorduğu tüm sorular, seyircinin film izlerken bu zihinsel yolculuk sonucunda sorduğu sorulardan başka bir şey değildir. Dramatik bir çizgiden değil de eleştirel ve diyalektik bir biçimde seyirciyi filme başladığı noktadan alıp, başka bir noktaya götürüyor. Sorular soruyor, cevaplıyor, düşünüyor, yeni çözümler buluyor... İşte Brecht’in epik tiyatro olarak kurguladığı yapının bu anlamda tipik bir örneği...

Karakter arası geçişler, aralardaki Kirpi görüntüsünün belirmesi, filmin epizodik bir hal almasını da sağlıyor. Her karakterin hikayesi, ayrı bir episod. Dolayısıyla film, adı gibi “9” epizottan oluşuyor. Hiçbiri kusursuz olmayan, hatalarıyla doğrularıyla bugünün Türkiye’sinde her biri belirli bir kesimi temsil ediyor. Bu anlamda tarihselleştirme özelliğine de başvuruyor yönetmen. Brecht’in dediği gibi tarihsel olsun olmasın, her olay tarihsel olarak ele alınmalıdır. Kendisini seyirciye anlatan bu kişilerle hiçbir bağ kuramıyor seyirci. Hiçbirinde kendi özelliklerini bulamıyor. Kendisiyle yaptığımız söyleşide yönetmen Ünal şunları söylüyor:

“9’daki ilkem, bütün kahramanlara karşı eşit durabilmektir. Film, hiçbir kahramanın bakış açısını benimsemiyor. Filmde altı ana karakter var ve hikayeyi her birinin bakış açısından anlatıyoruz, ama hiçbirini sahiplenmiyoruz. Oyuncular, alışılmış dramatik oyunculuğun çok dışında kalarak oynuyorlar. Zaten oyuncular birlikte oynamadılar. Herkes teker teker kendi rolünü sergiledi, daha sonra ben onları kurguda birleştirdim sanki birbirlerine cevap veriyorlarmış gibi oldu. Brecht’in ilkelerinde de bu var: oyuncuyu rolünden biraz mesafeli tutmak ve aynı zamanda karakterlere karşı seyirciyi mesafeli tutmak. Bu, benim bilerek yaptığım

bir şey. Ancak Brehtiye olmak için yapmıyorum. Sinemada ve tiyatrodada sevdiğim bir tarz olduğı için uyguluyorum.”

Filmdeki yabancılaştırma efektlerini de şu şekilde sıralayabiliriz. Film, bir film seti olma özelliğinden çok uzak duruyor. Kapalı bir mekanda az bir dekorla amatör gibi duran bir yaklaşımla adeta “bu bir film” dedirten haliyle başka bir yabancılaştırma yaşıatıyor seyirciye. Ardından her bir karakterin kameraya doğru konuşmaları, gri renkli sorgu sahnelerinden, dışardan bir kamerayla Kirpi’nin çekilmiş renkli görüntülerinin sunulması, seyirciyi şaşırtan başka bir özellik. Arada bir başı görünmeyen bir sorgu memurunun görünmesi, sorgu memurunun başının görüntülenmemesi de dramatik film yapısından ayrı bir özellik gibi duruyor. Ayrıca oyuncuların ağızından dökülen, “bayrak inmez, ezan susmaz”, “mahallenin eski tadı tuzu kalmadı”, “ben vergisini veren bir vatandaşım” gestus cümleleri, seyirciyi düşünmeye iten yabancılaştırma cümleleridir de aynı zamanda.

Kısaca toparlamak gerekirse, filmin naif bakış açısı, epizodik yapısı, yabancılaştırma efektleri, göstermecî oyunculukları, gestus cümleleri ve tarihselleştirme özelliğıyle “9” Brehtiye yorumlanıştır. Kendisine yönelttiğimiz, “Sizin filmlerinizdeki bazı dokunuşları Brecht estetiğı üzerinden yorumlamamız yanlış olmaz, değil mi?” sorusunda, yönetmenin cevabı şu şekilde...

“Yanlış olmaz. Ancak belirttiğim gibi bilerek yapığım şeyler değil. Elbette ki Brecht’i okumak benim şekillenmemde çok etkili oldu ve bunun etkileri filmlerime yansımış olabilir. Seyircinin özdeşleşmesini kırmak için çeşitli denemeler yapıyor. Bizde bu, yanlış anlaşılmış bir şey. Bence Brecht’in de yapmak istediğı bu değildi. Brecht’in yabancılaşmadan kastettiğı şey, anlatılan bütün olaya, hikayeye karakterin perspektifinden değil, dışarıdan bakabilmek. Benim açımdan “9”un en büyük başarısı budur. O filmde karakterlerin her birinin hikayesini anlıyoruz, filmle özdeşleşiyoruz, ama aynı zamanda her karaktere eleştirel bakabiliyoruz. Her karakterin perspektifine göre hikayeye başka bir açıdan bakabiliyoruz.”

Yönetmen Ümit Ünal 2005 yılında, senaryosunu kendisinin yazdığı ve her bölümünün başka yönetmen (Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay) tarafından çekildiği “Anlat İstanbul” filmindeki yapısı da Brechtiyen öğeler taşımaktadır. Oldukça güçlü ve kalabalık bir oyuncu kadrosuna sahip olan filmde Altan Erkekli, Çetin Tekindor, Nurgül Yeşilçay, Güven Kıraç, Serkan Ercan, Mehmet Günsür, Nejat İşler, Şevket Çoruh, Fikret Kuşkan ve Azra Akın rol alıyor. Masallar dünyasında geçen kent yolculuğunda, Pamuk Prenses, Uyuyan Güzel, Fareli Köyün Kavalcısı; Külkedisi, Kırmızı Başlıklı Kız; masallarının başkahramanları İstanbul sokaklarında geziniyorlar. Her karakter filmde ayrı bir bölüm oluşturuyor. Ümit Ünal’ın yönettiği bölümde çingene bir klarnetçi Fareli Köyün Kavalcısı, Kudret Sabancı’nın yönettiği Pamuk Prenses’te, bir mafya babasının masum kızı, Beyoğlu’nda 8. cüceyle karşılaşılıyor; Yücel Yolcu, bir fahişeden Külkedisi, Selim Demirdelen bir Boğaziçi yalısında delirmiş bir genç kadından; Uyuyan Güzel yaratıyor. Ömür Atay ise, Kırmızı Başlıklı Kız’ı, hain kurtla uluslararası havaalanının parlak ışıklı ormanında buluşturuyor.

Senarist ve yönetmen Ümit Ünal, Mayıs 2007’de yeni filminin de çekimini tamamladığını gazetelerden okuduk ama henüz vizyona girmedi. Filmin adı: “Ara”. Bu filmin, Ümit Ünal’ın kendi parasıyla, küçük bir bütçeyle kotardığı kişisel bir film olduğunu okuyoruz gazeteden. Dört ana karakterin 10 yıla yayılan dostluk ilişkileri üzerinden kişisel sorgulamalara giren ve “arada kalmışlık” halini anlatıyor.³⁰⁶

5.4.3. Reis Çelik – İnat Hikayeleri

Yönetmen: Reis Çelik, **Senaryo:** Reis Çelik, **Görüntü Yönetmeni:** Reis Çelik, **Müzik:** Reis Çelik **Tür:** Komedi / Dram, **Yapım Yılı:** 2004 **Oyuncular:** Tuncel Kurtiz (Anlatıcı, Meselci, Latif, Cambaz Şaho), Sabri Tunal (Kızakçı Daşo, Koço) , Kemal Gültekin (Malakan Kayzer), Ali Başkan (Bankacı), Aslı Sulan (Şahsenem), Reyhan Ulu (Koço'nun karısı), Katip Amca (Piro), Meclis Emmi (Köy meddahı).

Filmin Konusu:

³⁰⁶ Esin Küçüktepepınar, “Ümit Ünal’ın ‘Ara’ filmi 13 günde çekildi, bitti!” Sabah Gazetesi, Günaydın eki, 2 Haziran 2007, s. 2.

Kış aylarında köyün şehirle ulaşımını sağlayan at kızağına bir rakip çıkmıştır. Kızakçı Daşo'nun rakibi kırmızı minibüstür. Ama kızakçı, kışın buz tutan Çıldır Gölü üzerinden kestirme gittiğinden minibüsün göle giremeyeceğini ve yeni rakibinin kendisinden hızlı olamayacağını iddia etmektedir. Oysa minibüsçünün bu inatlaşmadan galip gelmek için başka bir planı vardır. Bu ikilinin arasında yarış devam ederken kızak ve minibüsün yolcularından tanınmış aşıklar ve hikaye anlatıcıları da bu kıyasıya yarışa katılmışlar ve “inat” üzerine birbirinden güzel öyküler anlatmaktadırlar. Anlatılan öykülerden “Lades”, ”5 kırık çöp bir kırık kalp” ve “Cambaz Şaho” canlandırılmaktadır.

Yönetmen kendi doğduğu bölgede doğaçlama hikaye anlatıcıları ve aşıklardan etkilenecek “Acaba sinemada da böyle bir şey yapılabilir mi?” sorusundan yola çıkarak bir çalışma başlatıyor. Ana koşul şu şekilde geliyor: “Elde yazılı bir senaryo olmayacak, bir anahtar sözcükten yola çıkılarak doğaçlama yapılacaktır. Bir yıllık teknik hazırlık evresinden sonra yönetmen Reis Çelik ve oyuncu Tuncel Kurtiz'den oluşan 2 kişilik film ekibi 2 bin kilometre uzaklıktaki Ardahan'ın Çıldır kasabasına gitmek üzere yola çıktılar. Tek bir oyuncu olacak, kamera, ışık, ses ve tüm diğer görevleri yönetmen tek başına yapacaktı.”³⁰⁷

Yönetmen (Reis Çelik):³⁰⁸

Yönetmen ve senarist Reis Çelik 1961 yılında Kars'ta (Ardahan) doğdu. Ortaöğrenimini tamamladıktan sonra İstanbul'a yerleşti. İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'nda müzik ve tiyatro eğitimi gördü. 1982'den itibaren çeşitli yayın organlarında ekonomi-politika muhabiri olarak çalıştı. Video-Gazete'de kameramanlık, kurguculuk, yönetmenlik ve genel yönetmenlik yaptı. 1986'da Avrupa'daki Türk işçilerine yönelik (Türkiye'den Selam) adıyla paket televizyon yayını başlattı. Bu dönemde belgesel filmler çekmeye başladı. Ayrıca 600 dolayında reklam filmi, çok sayıda siyasal kampanya filmi çekti. Filmleri arasında Göçerler (1986), Likya'nın Hikayesi (1989), İşçiler Şirket Kurunca (1989), Burası da İstanbul Esenyurt (1990),

³⁰⁷ Reis Çelik'le yaptığımız söyleşi, 4 Mayıs 2007, Taksim.

³⁰⁸ Evren, **Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü**, ss. 94-96.

Antep'in Bir Günü (1991), Nazım Hikmet Ziyaretçin Var (1992) bulunuyor. Almanya, Danimarka, Hollanda ve Avusturya'da fotoğraf sergileri açtı. 1996 yılında "Işıklar Sönmesin" ile ilk uzun metrajlı filmini gerçekleştirdi.

Çelik, ilk filmi "Işıklar Sönmesin"de, hassas ve döneminde sıcak / güncel olan Güneydoğu sorununu, yansız ve insancıl olma iddiasıyla yansıttı. Didaktik, derinliksiz ve kimi zaman klişelere tutsak olmuş yanına rağmen, iyi niyetin çabası olan film, siyasal sinemanın hassas bir konuda atılmış küçük, iddiasız ama cesaretli bir ilk adımı olarak değerlendirildi.

Reis Çelik, ikinci filmi "Hoşçakal Yarın"da 12 Mart dönemin ve bu dönemde idam edilen üç gencin öyküsünü, dönemin olayları ve kimi belgesel görüntüleriyle örtüştürerek işledi. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarını konu alan film, yapım öncesindeki kimi tartışmalara rağmen, sinemasal özelliklerinden çok, sinemamızdaki tabuları yıkan, yakın bir döneme cesaretli bir yaklaşım getiren yanlarıyla dikkat çekti.

Filmin Analizi:

"Işıklar Sönmesin", "Hoşçakal Yarın" filmlerinin yönetmeni Reis Çelik'in "İnat Hikayeleri" filmi, Anadolu insanının nüktedanlığını, inatçılığını, hoşgörüsünü eğlenceli ve doğal bir şekilde anlatıyor. "İnat Hikayeleri", Reis Çelik'in kendi doğduğu bölgede doğaçlama hikaye anlatıcıları ve aşıklardan etkilenerek "Acaba sinemada da böyle bir şey yapılabilir mi?" sorusundan yola çıkarak başlattığı bir film. Tamamen doğaçlama yöntemiyle çekilen filmin DVD'sinde yer alan yönetmen Reis Çelik, "İnadına Film Çekmek" adlı bölümde filmin hikayesini şöyle anlatıyor:

"Doğduğum köye, kasabaya gidip, Tuncel Kurtiz ve köylülerle birlikte doğaçlama yapacağız, neler çıkacağını bilmiyoruz. (Kamera teknik ekipmanı göstererek) Işığımız var, bir tane fenerimiz var, bir de köydeki ev çekimlerinde kullanmak üzere ampul ve kablolarımız var. Senaryo yok. (kameraya göstererek) Yıllar önce şöyle görüntüler çizmiştim (Az sonra izleyeceğimiz filmde gördüğümüz görüntülerin renkli storyboardları). Şimdi çizdiğim bu karakterleri bulmak için yola

çıkacağız. Senaryo “inat” diye bir sözcükten oluşuyor. Benim doğduğum yerlerde uzun kış geceleri, evlerde oturup, anahtar bir sözcükten yola çıkılarak bazen aylar süren hikayeler anlatılırdı. Benim dedem de bir hikayeciye. Bir zamanlar dedemin sözle söylediğini bakalım yıllar sonra ben kamerayla yapabilecek miyim? Gülmeyi ve ağlamayı içiçe sunan bu filmin Anadolu Halk Edebiyatı’nın, ”Aşıklama” “Doğaçlama” yöntemini sinemaya taşıyan ilk film örneğidir, diyebilirim.”

Gündelik hayatın akışını anlatabilmek. Popüler kültürün gündemini, gündeminin yarattığı oyuncuları kullanmadan insanı anlatmak. Örneğin, Nuri Bilge Ceylan sineması bunu kentte ya da Uzak öncesi filmleriyle Anadolu’nun batısında ya da Ege’de gerçekleştirdi. Ya ülkemizin doğusu? “İnat Hikayeleri” oraları, oraların insanını anlatıyor. Mekanı kendi gerçekliğinden çıkarıp, gözümüzün içine sokmaya çalışmıyor. İnsan doğayla birlikte var oluyor. Doğaya rağmen kendini var ediyor. Tuncel Kurtiz ve yönetmen Reis Çelik’ten oluşan iki kişilik çekim ekibi bölgeye gitmiş. Filmin senaryosu tek sözcüktür: “İnat”. Bu sözcükten doğaçlama yapılarak film ortaya çıkarılmış.

Filmin çekim hikayesini yönetmen Reis Çelik, kendisiyle 4 Mayıs 2007’de Taksim’de yaptığımız söyleşide şöyle anlatıyor:

“18 Şubat 2003 tarihinde Çıldır’a vardığımızda orada kalacak otel de olmadığını gördük. Çıldır Belediyesi, belediye binasında Başkanlık Odasını geceleri kullanılmak üzere Tuncel Kurtiz’e yatak odası yapmış, benim için de Hesap İşleri Müdürlüğünü tahsis etmişti.

Kısa süre içinde bölgedeki tüm aşıklar, hikayeciler bir araya getirilmiş ve “inat” sözcüğünden yola çıkılarak doğaçlama hikayeler uydurulmaya başlanmıştı. Tüm bölge insanı seferber olmuş, büyük çoğunluğu buz tutmuş Çıldır Gölü’nün üzerinde birbirinden güzel hikayeler çekilmeye başlanmıştır. Gölün üzerine kardan evler inşa edilip, onların içinde uzun süre kalındı. Ağır tipi ve -37 dereceye varan çalışmalar sırasında zaman zaman hayati tehlike atlattık ve bizi köylüler

kurtardı. Filmin büyük bölümü buz tutmuş 1950 metre yüksekliğinde Çıldır Gölü'nün üzerinde çekildi. Diğer bölümleri ise 3 bin metre yüksekliğin üzerindeki dağların zirvelerinde ve bölge köylerinde yapılmıştır. Çekim aşamaları kış ve yaz olmak üzere toplam 3 aylık bir sürede tamamlanan filmin diğer teknik çalışmaları Almanya ve Türkiye'de 7 aylık bir çalışma sonucunda tamamlanmıştır.”

Yönetmenin bu açıklaması, geleneksel anlatı film çekme yöntemlerinden farklıdır. Zihindeki tek bir sözcükten film yapmak, belirgin bir hikaye anlatmamak, klasik anlatıdan uzak bir tarzıdır.

Sonra yola çıkıyorlar. Tuncel Kurtiz filmin DVD'sinde şunları anlatıyor:

“Geçtikleri yerler, Kurtiz'in çocukluğunun geçtiği yerler... “Reşadiye... 40 yıl önce ailemle buradaydık. Annem öğretmen, babam kaymakamdı. Çok yaramaz bir çocuktum ben. Sürekli okuldan kaçır, şu dağlara giderdim. Şimdi de yıllar sonra film çekmek için geldim tekrar buralara.”

Ayrıca, her iki kişinin söylediklerinden yola çıkarak, hem yönetmenin hem de başrol oyuncusunun içsel bir yolculuğu da diyebiliriz bu film için. Film çekim ekibi iki kişiden oluşuyor: Reis Çelik ve Tuncel Kurtiz. Ama bir de Çıldır halkı var diyor Reis Çelik. O yörenin en önemli kalelerinden biri, Şeytan Kalesi'nin de kendi filmlerinin konusu gibi büyük bir inatla orada durduğunun altını çiziyorlar.

Filmin DVD'sinin yine “İnadına Film Çekmek” bölümünde, filmin galasının yine filmin çekildiği o bölgede, kardan bir ekranda yapılan düşük bütçeli bu filmde oynayan halkla birlikte yapıldığının görüntülerini görüyoruz. Gerek çekime başlama aşaması, gerekse çekim aşamaları ve sonrasında yaşananlarla bugün görmeye alıştığımız anlatı tarzdan uzak bir filmidir “İnat Hikayeleri”. Brechtien öğeleri simgeliyor bu tarzıyla.

“İnat Hikayeleri” filmi, ‘Bir Reis Çelik Anlatısı’ diyerek başlıyor. Bu başlangıç, filme dair bir hikaye anlatımını dile getiriyor ilk bakışta. İzleyiciye her gün

televizyonda gördüğü starları göstermeyi vaat etmiyor. Sadece Anadolu kültürünü anlatmaya çalışıyor. Filmde Tuncel Kurtiz ve köylüler (Aşık Memet, Katip Amca, Meclis Emmi...) oynuyor. Anlatı bir ana öyküden ve üç yan öyküden oluşmakta. Minibüsçü Kaiser'in ve Kızakçı Daşo'nun köye kim daha önce dönecek diyerek tutuştukları iddianın, yolcuları tehlikeye ve eziyete sokacak derecede inada binmesi üzerine anlatılan hikaye yoluyla inat üzerine yakalanmaya çalışılan bir ortak tema, Çıldır gölü çevresinde farklı zamanlarda geçen başka hikayeler, anlatılıyor. Diğer öyküler de kızakta, mola verdikleri kahvede ve Kaiser'in dediği gibi teybi, kaloriferi olan, her daim sıcak olan minibüste anlatılmaya başlanıyor. Konu konuyu açıyor ve üç hikaye peşpeşe anlatılıyor seyirciye.

Oyuncu listesinde Tuncel Kurtiz'in isminin yanında yer alan “anlatıcı”, “meselci” gibi ibareler de filmin geleneksel anlatıdan farkını hemen hissettiriyor. Reis Çelik, filmi “türküler, efsaneleri, meselleri ve nakışlarıyla Anadolu'yu yaratanlara...” adıyor. Ardından akan yazıda ise, “Şamanların, kırkaların, pirlerin, ermişlerin, dervişlerin, aşıkların, denk bejlerin, meselcilerin ve halk için yaşam verenler adına...” diyerek ikinci bir ithaf yapıyor.

Filmin çekildiği yerler ise, Çıldır, Ardahan, Kars ve köylerinin katkılarıyla gerçekleştirilmiş. Filmde konu, inat; anlatı ise doğaçlama.

Film, Tuncel Kurtiz'in “Kuş ve Bulut” hikayesiyle başlıyor, ardından kızakçı ile minibüs şoförünün arasındaki inatlaşmayla birlikte meselci, izleyiciye inatla ilgili 3 hikaye anlatıyor. Film böylece beş episoddan oluşuyor. Filmin bu yapısı Brecht'in estetiğindeki epizodik özelliğin altını çiziyor. Her ne kadar her bölüm için bir başlık yazılmasa da bölümler birbirinden belirgin bir şekilde ayrılıyor. Bu bölümlemeyi Tuncel Kurtiz oyunculuğuyla yapıyor. “Bakın size inat üzerine bir hikaye anlatayım. Hikayenin adı ‘Beş Kırık Çöp Bir Kırık Kalp’” diyerek bir sonraki epizoda geçiyor.

Birinci episod, “Tuncel Kurtiz'in anlattığı ‘Kuş ve Bulut’ hikayesi”; ikinci episod, “Kızakçı ile Minibüsçünün İnatlaşmaları”; üçüncü episod, “İki Ağanın Ladese Tutuşmaları ve Bir Türlü Ladesi Sonlandıramamaları”, dördüncü episod, “5 Kırık Çöp, 1 Kırık Kalp”; beşinci ve son bölüm, “Cambaz Şaho”. Film boyunca yönetmenin

üzerinde durduğu ve seyirciye anlatmaya çalıştığı, filmin DVD'deki söyleşide belirttiği “İnat biraz insandır, insan biraz inattır.” sözünde yatıyor.

“Şu gördüğünüz mezar var ya Kaço'nun mezarıydı. İnadına yenik düştü Kaço akli aylarca Latif'le tutuştuğu ladeste kaldı. Çünkü silahı vardı işin sonunda, silah da namus demekti.” Ve ilk hikaye Çıldır'ın üzerinde giderken anlatılır. Bu hikayenin adı: Lades'tir... İkinci hikaye ise birbirleriyle evlenmek isteyen Yusuf ve Şahsenem üzerinedir. Şahsenem Yusuf'a varabilmek için zor bir muammayı çözmelidir. Bu iki hikayede de insan, onuru için inatlaşır. Kaço silahını namusuyla özdeşleştirdiği için rüyalarında sürekli Latif'i ve karısını beraber görür. Bu inat onu bile bile ölüme götürür. Şahsenem, aşkı için muammayı çözmeye çalışır. Bir ay boyunca yemeden içmeden düşünür ve sonunda da döktüğü gözyaşıyla muammayı çözer. Ama onuruna yediremez bu kadar aşağılanmayı, aşkı için şart koşulmayı. Çeker gider... Bu hikaye tipik bir Shakespeare hikayesidir. Shakespeare de sözlü edebiyattan esinlenmiştir. Her ülkenin vardır Shakespeare hikayeleri, sadece şekil değiştirmiştir. Japonya'nın Ran'ı İngiltere'nin Kral Lear'i gibi.”³⁰⁹

En son hikayede de Cambaz Şaho'nun bahis tutuşarak şehirli aklını yenmesi, kurnazlığı anlatılır. Aslında ilk bakışta bu hikayenin filmin genel yapısına uymadığını düşünebiliriz ancak yönetmenin bu hikayeyi koyma nedeni, “inat”ın insan var oldukça dün de bugün de var olduğunun altını çizmeye çalışması yani filme tarihsellik katma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Diğer iki hikayenin ne zaman geçtikleri çok belirgin değildir. Hatta Yusuf ve Şahsenem'in hikayesinde Yusuf'un babasının kalesinde geçer öykünün bir bölümü. Bu yüzden bu hikayeler zamanın olmadığı “evvel zaman içinde” ile başlayan masallardır. Cambaz Saho'nun hikayesinde ise Kars Bankası'nın daha sonra da iç mekanın ve modern yaşantının gösterilmesiyle bugün geçtiği belirginlik kazanıyor.

Yokluk çeken, yokluk içinde var olmaya çalışan bir sinema “İnat Hikayeleri”. Ama yokluğun sineması deyimini filmin dramaturjisinin tam olarak kurulamayışı ve hikayeyi sinemasallaştırmak konusundaki eksikliklerini meşrulaştırmak için kullanmamıştır, aksine teknolojiye esir olan ve bunu amaç haline getiren sinemanın

³⁰⁹ İnat Hikayeleri, DVD'deki “İnadına Film Çekmek” bölümünden...

alternatifi ve onun karşısında duran yeni bir anlatı denemesi açısından kullandığını belirtmek isteriz. Reis Çelik güzel fotoğraflar çekiyor, bir derdi var ve onu anlatmaya koyulmuş. Film boyunca, bir oyuncuyu farklı episodlarda farklı rollerde görebiliyoruz.

Film, Reis Çelik'in de değindiği gibi “inat” sözcüğünden yola çıkarak, o sözcüğü tartışıyor. Buradan şöyle bir sonuç çıkarmamız mümkündür. Aristo estetiğinde, seyirci adaletin yerini bulup bulmadığını tartışır, Brecht estetiğinde ise adalet kavramını. Filmde de inat kavramını tartışıyor yönetmen. İnatlarının sonunun nereye varacağı, iyi ya da kötü son üzerinde durmamak...

Mesel, tüm film ekibinin filmi anlatmada kullandığı yorumlama ise, filmdeki başrol oyuncusu Tuncel Kurtiz ve diğer Çıldır Gölü haklı olmak üzere, meseli başarılı bir şekilde kullanmışlardır.

Burçak Evren'le yaptığımız bir görüşmede, kendisi Brecht estetiği denilince aklınca epik anlatım geldiğini ve Türk Sineması'nda “İnat Hikayeleri”nin bu özelliği taşıdığını belirtmişti. Naif yapısı, film ekibi tarafından ortak bir yorumlama yani meselin olması, yerel halkın oyuncu olarak kullandığı, belirgin bir giriş-gelişme-sonuç bölümlerinin olmaması, epizodik ve anlatımcı yapısıyla film, Brechtien özellikler taşımaktadır. Çok basit gibi görünen bir konudan yola çıkması filmin naif tarafını gösteriyor.

Prof. Dr. Mutlu Parkan, “Brecht Estetiği ve Sinema” başlıklı kitabında, naivitenin Brecht'in estetik yapısının temelini oluşturduğunu söyler. Bu filmdeki naif bakış açısı, inat konulu bir film yapmaktan başka bir şey değildir. İnat üzerine düşünceler, hikayeler ve insanın inada bakışı. İnat kavramını irdelemek, naif bir tutum.

Filmin jeneriği akarken, Tuncel Kurtiz'in yanında oynadığı rollere ek olarak “meselci” olarak belirmesi, Brecht estetiğindeki mesel özelliği aklımıza getiriyor. Brecht, mesel çalışmasını burjuva tiyatrosunda “yorumlama” olarak ele alınan sürecin karşılığı olarak görülmektedir. “Mesel, oyuncular, dekoratörler, maskçılar, kostümcüler, müzikçiler ve koreograflar dahil, tiyatronun tümü tarafından anlatılacak, açığa

çıkarılacak ve sergilenenecektir.” “Meselin ortaya konması ve uygun yabancılaştırmalarla aktarılması, tiyatronun ana işlevidir.” Brecht, meseli tiyatronun ana işlevi olarak ele almaktadır. Mesel olmaksızın ne yabancılaştırma ne gestus ne de Brecht’in estetik kuramının öteki öğeleri olabilir. Özetle, mesel, bir yapıtın ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün olmayan toplumsal anlamdır. Mesel çalışması boyunca sürdürülen naiv tutum aracılığıyla toplumlar ve insanlar arası ilişkileri yöneten yasalar tanınır kılınır. Kendisiyle yaptığımız röportajda da buna çok yakın açıklamalarda bulunuyor Reis Çelik. Elllerinde yazılı bir senaryonun olmadığını, filmde profesyonel oyuncu olarak sadece Tuncel Kurtiz’in olduğunu, onun da ezberleyecek replikleri olmadığını, yönetmenin filmde oynayacak köylüleri bir araya getirerek inatla ilgili bir film çekeceklerini söyleyerek filmin ortak bir yorumlama sonucu çıktığını öğreniyoruz. Bu özellik, Brechtiyen bir yapı olarak karşımıza çıkıyor.

Toparlamak gerekirse, filmin epizodik yapısı da göze çarpıyor. Filmin temel konusunun yanı sıra, “Lades”, “Beş Kırık Çöp, Bir Kırık Kalp” ve “Cambaz Şaho” hikayeleri de filmin diğer bölümleri. Bu bağlamda filmin giriş, gelişme ve sonuç bölümleri de belirginlikten uzak. Epizotların her birinin ayrı bir zaman diliminde geçtiğini, ama o zaman diliminin de çok belirgin olmadığını, belki bugün belki de dün olması filme tarihselleştirme özelliği vermiş. Ama ister bugün geçen hikayeler olsun, istersen dün, yönetmen seyirciyi inat kavramı üzerine tartışmaya itiyor.

5.4.4. Ezel Akay - Neredesin Firuze

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Ezel Akay, **Senaryo:** Levent Kazak, **Görüntü Yönetmeni:** Hayk Kirakosyan, **Müzik:** Sunay Özgür, Ender Akay, **Süre:** 120 dk. **Tür:** Müzikal / Komedi, **Yapım yılı:** 2004 **Oyuncular:** Haluk Bilginer (Hayri), Özcan Deniz (Ferhat), Demet Akbağ, (Firuze), Cem Özer (Orhan), Şebnem Dönmez (Melek), Ruhi Sarı (Seyfi), Ragıp Savaş (Melih), Uğur Uludağ (İbrahim), Janset (Sibel), Güner Özkul (Neval), Ahu Türkpençe (Ayşen).

Filmin Konusu:

Hayri (Haluk Bilginer) ve Orhan (Cem Özer) piyasaya sürdükleri başarısız kasetler sonucu borç batağında olan iki müzik yapımcısıdır. İstanbul Plakçılar Çarşısı'nda borçlu olmadıkları kimse kalmadığı gibi, kaldıkları salaş otelden bile atılmak üzeredirler. Ayrıca, Hayri sorumsuz ve çapkın gece hayatı sebebiyle karısı tarafından eve alınmaz. Yıldız adayı Melih'e (Ragıp Savaş) yaptıkları kasetler satmayınca Melih de şarkıcı olan sevgilisi ile memleketine geri dönme kararı almıştır. Zaten bu ilişkiden dolayı mimlenen Melih'in gazinocular kralı olan Tayyar tarafından sahneye çıkması da engellenmektedir. Hayri ve Orhan bunun üzerine Ahmet isimli saf, hevesli ve "tenorların kralı" olduğunu iddia eden bir genç ile şanslarını denemeye karar verirler. Fakat işler umdukları gibi gitmez ve Ahmet çaldırdığı altyapıyı söylemeyi beceremeyince son darbeyi de yemiş olurlar. Alacaklılar, hacze gelen avukatlar, vadesi gelen çek ve senetler karşısında bunalan Hayri ve Orhan, Sansar isimli menajerin "genç yetenek" diye lanse ettiği, o sıralar Almanya'da yaşayan Ferhat ile irtibata geçerler. Telefonda şarkı söyledikleri Ferhat'ın sesini çok beğenirler ve acil bir eylem planı oluştururlar: Ferhat gelecek, altyapıyı söyleyecek, kasetten gelen paralarla borçlar ödenecek ve düze çıkılacaktır.

Şarkıcı olma düşüncesine saplantılı bir şekilde bağlı olan Ferhat, Hayri'nin kaset teklifini düşünmeden kabul eder, eşyalarını toplar ve soluğu İstanbul'da alır. Zaman sınırlı olduğundan, Ferhat geldiğinin ertesi sabahı hemen stüdyoya girer ve altyapıyı mükemmel olarak seslendirir. Fakat sorunlar bununla bitmez. Kasetleri basacak olan Osman'a, dağıtımını yapacak olan İbrahim'e büyük miktarlarda borç takılmıştır. Üstelik kasetin tanıtımını yapacak para dahi yoktur. Bulundukları zor durumdan çıkmak için harıl harıl çözüm yolları düşünürken, Ferhat da sokaktaki billboard'da resmini görüp aşık olduğu güzel manken Melek'in (Şebnem Dönmez) duvarına astığı resmine bakarak hayaller kurmaktadır.

Ferhat'ın Almanya'dan gelirken getirdiği bir miktar parayla gazeteye ilan verilir ve afişler basılır ama kaset hâlâ basılamamıştır. Tam bu sırada Hayri ve Orhan'ın

arkadaşı olan, set işçisi Seyfi'nin girişimiyle Ferhat'ın televizyondaki bir canlı yayın programına katılması ayarlanır. Ferhat televizyon çekimleri sırasında, Melek'i görür ve duyguları daha da yoğunlaşır. Canlı yayında söylediği şarkıyla da hem stüdyodakileri, hem de ekran başındakileri büyüler.

Ertesi gün ofise Firuze (Demet Akbağ) isimli gizemli, kararlı ve zengin bir kadın gelir. Ferhat'ı televizyonda seyretmiş ve çok beğenmiştir. Parası olduğunu ve Ferhat'a yatırım yapmak istediğini söyler. Ama her şeyden önce “imaj”larını değiştirmeleri gerekmektedir: Yeni bir ofis, şık kıyafetler, yaşayacakları güzel bir villa... Banka, emlakçı, butik gibi yerlerle kısa görüşmeler yapar, çeşitli talimatlar verir ve tekrar görüşmek üzere ayrılır.

Birdenbire kara bulutlar dağılmış, istedikleri fırsat ayaklarına gelmiştir. Firuze ayrıldıktan sonra herkes hayaller kurar. Artık amaç sadece kaseti çıkarmak değil, köşeyi dönmek ve hayatları boyunca düşledikleri şeyleri gerçekleştirmektir. Bu heyecanla tekrar kollar sıvanır ve çalışmaya başlanır.

Sonra Firuze ile bir araya gelinir ve yeniliklerden bahsedilir, geleceğe dair projeler konuşulur, umutlar tazelenir. Buluşmanın sonunda Firuze bazı şahsi işleri dolayısıyla yurt dışında olacağını söyler, ancak konuştukları şekilde çalışmaya devam etmelerini tembihler. Ertesi gün alacaklıları kaldıkları oteli bastığında imdatlarına yetişen yine Firuze olur. Ödemelere dair söz verilir, Firuze ve Ferhat romantik anlar yaşarlar. Fakat Firuze yine ortadan kaybolmuştur. Kimsede Firuze'ye ait herhangi bir telefon numarası olmadığından, yanlarındayken konuştuğu bankaya ve butiğe giderek Firuze'ye ulaşmaya çalışırlar. Ancak banka ve butiktekiler böyle bir şahsı tanımadıklarını söylerler.

Birden tüm hayalleri yıkılan Hayri, Orhan ve Ferhat başladıkları yere tekrar dönmüş olurlar: Kaset hâlâ çıkmamıştır, borçlar olduğu gibi durmaktadır. Ferhat hâlâ Melek ile konuşmayı başaramamış, Firuze de ortadan kaybolmuştur. Bir süre sonra Firuze'nin tedavi gören bir şizofren hasta olduğunu öğrenirler. Çaresizlik içinde intihara karar verirler ama sonra tekrar sıfırdan başlarlar her şeye...

Yönetmen (Ezel Akay):

Boğaziçi Üniversitesi Mühendislik Fakültesi'nden mezun oldu. Amerika'da Villanova Üniversitesi'nde tiyatro öğrenimi gördü. İRF'nin kurucu ortağı olarak film prodüksiyon sektörüne girmeden, reklam metin yazarlığı, tiyatro yönetmenliği ve oyunculuğu, yapım asistanlığı ve amirliği yaptı. İFR'nin kuruluşundan bu yana, İş Bankası-Sağduyu, İş Bankası-Atatürk, Telsim-Çıldırın Müdür ve son dönem de Akses-Migros, Mio Türkiye'ye Doğan Temizlik Güneşi başta olmak üzere, 400'den fazla reklam filminde yönetmen olarak imza attı. 1996'da Derviş Zaim ile Tabutta Rövaşata filminin yapımcılığını üstlenerek sinemaya girdi. Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk filminde genel yapım sorumlusu olarak görev yaptı. Ayrıca Semir Arslanyürek'in Şellale, Ahmet Uluçay'ın Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filmlerinin yapımcılığını üstlendi. 2003'te "Neredesin Firuze" ile yapımcılığın yanı sıra yönetmenliğe de başladı.³¹⁰

Filmin Analizi:

"Neredesin Firuze"de, birbirine gevşek bağlanmış skeçlerden oluşan bir yöntemle müzik piyasasının kirli çamaşırlarını trajikomik bir üslupla anlattı. Yusuf Güven, Yeni Film dergisindeki "Neredesin Firuze: Bir Tarzın Eleştirisi" adlı makalesinde³¹¹ "Neredesin Firuze" filminin ayırt ediciliğini groteskle arabeski birleştiren tarzında yattığını belirtiyor ve ekliyor:

"Grotesk, çok geniş anlamda kullanılan ve ilk olarak tiyatrodan ortaya çıkan bir kavram. On sekizinci yüzyıl İngiliz tiyatrosu her şeyden önce sınıfların değişik kesimleri arasındaki uzlaşmanın izlerini taşıyan bir tiyatrodur. Soyluların burjuvalaşması, burjuva tüccarların ise soyluluğa özenmeleri diye özetleyebileceğimiz bu uzlaşma, tiyatro ile tüccarlar arasında on altıncı yüzyıldan beri süregelen çatışmaya da son

³¹⁰ Evren, **Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü**, s. 24.

³¹¹ Yusuf Güven, "Neredesin Firuze: Bir Tarzın Eleştirisi", Yeni Film, Nisan-Haziran 2004, sayı:5, ss.13-16.

vermiş, tiyatronun öz ve biçim yönünden bir takım değişmeler geçirmesine yol açmıştır.”³¹²

Grotesk, bu değişim sonucu ortaya çıkan –tragedya ve komedyadan farklı olarak- duygulu komedyaya, evcil tragedya gibi türlerde –klasik biçimlerde olmayan- güzel birinin kötü davranması, tersine çirkin birinin iyi olabilmesi şeklinde ortaya çıkıyor ilk kez. Grotesk, bir estetik kategori olarak, karikatürleştirme, korku, kaba güldürü, bilinenle bilinmeyen sınırların arasındaki ayrımın ortadan kalkması gibi çok çeşitli kavramlarla bir arada anılıyor.

Sonsuz bir eğlence havasıyla süregiden “Neredesin Firuze”de oyunculuklar abartılıdır, kostümlerde cıvılcı renkler kullanılmıştır, makyaj kostümleri tamamlar, filmin renkleri canlıdır ve aşırı bir kontrast vardır.

Yusuf Güven, makalesinde “Nereden Firuze” için eleştirmenlerin ortak görüşünün şu şekilde olduğunu altını da çiziyor:³¹³

“Bütün vaatlerini, her şeyi eğlenceye tahvil ederek çok başarılı bir biçimde gerçekleştiriyor. Kaybedenin olmadığı bir film. Filmin sonunda çıkan gazete kupürleri tümüyle magazin haberlerinden oluşur, magazin haberlerinin konusunu “kaderlerini değiştiren” kahramanlar oluşturur. Yönetmen Ezel Akay’ın da filmine ilişkin hissiyatı da yine kaybetmek üzerine kurulu. Sistem içinde yükselen, bu anlamda “kaybetmeyen” kahramanların olduğu ama kaybedilen pek çok değer de olduğu filmler düşünüldüğünde, filmin Türk sinemasında çağırttığı iki örnek var; ikisi de Yavuz Turgul’un filmi olan Muhsin Bey ve Gölge Oyunu. Birincisi, modası geçmiş müzik tutkunu ve yapımcısı Muhsin Bey’in hayata tutunma çabalarını anlatır. Belki de Engin Ayça’nın Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu filmiyle birlikte Türk sinemasının en hüznü örnekleridirler. Keşfettiği yetenek Urfalı türkücünün arabesk söylemesine ısrarla karşı çıkar Muhsin Bey. Fakat kaybeder; son kurşununu karavana atmıştır. Urfalı yetenek, arabesk söyleyerek yeni

³¹² Cevat Çapan, **Değişen Tiyatro**, İstanbul: Metis Yayınları, 1992, s. 74.

³¹³ Güven, “Neredesin Firuze: Bir Tarzın Eleştirisi”, ss. 15-16.

çağın -80'lerin- yükselen değerlerini yakalar, yırtar, köşeyi döner. Muhsin Beylerin silindiği bir dönemdir, film izleyicide Muhsin Beylerle silinen değerlerin buruk nostaljisini bırakır. Gölge Oyunu'nun ise "Neredesin Firuze"yle yöntemsel bir benzerliği var. Pavyonlarda komiklik yapan, Muhsin Bey gibi umudu da olmayan, düşüşü çoktan yaşamış iki arkadaşın hikayesi bir fasıl heyeti aracılığıyla anlatılır "müthiş komikler, karabiberler"ın hikayesi. Firuze'de şarkı söyleyenler çok daha bağlamından koparılmıştır. Anlatıcı değildirler, hikayeyle doğrudan ilgileri yoktur, aralarda bir dinlence unsurudurlar. Yönetmenin de dediği gibi "Bir oyunculuk sirki!" Kalabalık sahneler, zor geçişler, çok fazla müzik ve müzikli geçişler... Genel olarak filmde hafif Emir Kustarika havası var. Karmaşa, tantana derken "Underground" ve "Çingeneler Zamanı"ndakine benzer.

Şimdi de Ümit Ünal'la 27 Nisan 2007'de yaptığımız görüşmeden bir alıntıya yer verelim:

"Asya Çağlar: Türk sinemasında başka hangi yönetmenlerin Brechtiyen dokunuşlar kullandıklarını söyleyebilirsiniz? Örneğin, tezimde günümüz Türk sinemasından Ezel Akay'ın üzerinde duruyorum.

Ümit Ünal: Ezel Akay, "Neredesin Firuze"de her şeyi çok fazla karikatürize ediyordu, çok fazla yabancılaştırıyordu. Bence bu açıdan inandırıcılığını yitiriyordu. Brecht sinemaya yansıtılacaksa inandırıcılığını tamamen yitirmemeli. Aslında "Neredesin Firuze"nin senaryosunda inandırıcılık vardı, ancak filmdeki sanat yönetimi anlayışı, kostüm tasarımları yüzünden bu inandırıcılık yok olmuş. Aynı senaryoyla, aynı karakterlere daha içeriden bakan bir film yapılsaydı daha başarılı olurdu."

Ezel Akay, filmin öngösteriminin hemen ardından yapılan basın toplantısında, film ile ilgili ilk söylediği, "şehre sirk geldi" olmuştu. Filmin bütününde bu masalsi anlatımı destekleyen pek çok şey var. Film, paralel kurgu ile başlıyor. Masal mı gerçek mi belli değil. Açılışında yer alan bu toplantıda Firuze, 10 dakika boyunca bir masal

anlatıcısı gibi paralel bir kurguyla etrafındaki karakterleri seyirciye tanıtmaya başlar. Gerçi bu toplantının ne gibi bir özelliği olduğu filmin sonuna doğru anlaşılacak ama giriş için bu tarz bir başlangıç kullanılması, bir masala başlayacağımızın habercisidir. Filmde geri dönüşümler yoğunlukla kullanılmış. Sürekli geri dönüşlerle başa dönüp anlatım gerçekleşiyor. Bir başka sahnede ise, kasedin hazırlık aşamasını hızlandırılmış olarak göstererek ileri atlama kullanılmış. Öte yandan karakterlerin her birinin kendine has vücut dilleri, rengarenk kostümleri, mekan olarak İstanbul Plakçılar Çarşısı'nın (İPÇ) dekoru ve her biri birbirinden ilginç karakterleri, bu masalsı dünyayı belirginleştiriyor. Özünde şiddet ve tutkuyu barındıran öykü, tüm bu nedenlerden dolayı, göze batmayan, zıtlıkları eriten bir film olmuş.

Bir avuç çaresiz insan (Umut Müzik çalışanları) ufacık bir umut karşısında kafasını çalıştırmaya başlar ve İPÇ sirkinin içinde türlü numaralara kalkışırlar. Binbir yalan söylerler ama zaten yaşadıkları o yalan dünyada bunun pek bir önemi olmadığı da bilinir. Çünkü oradaki gerçekler zaten bu yalanların bir yanılmasıdır. Seyircinin kendilerine acımasına izin vermezler, aksine samimiyetlerine kanarak onların yanında olma hissi uyandırır tıpkı Ertem Eğilmez filmlerinde olduğu gibi.

İşte bu noktada filmin bir başka özelliği ortaya çıkıyor. O da bugünün öğeleriyle 70'leri anlatıyor olması. Bir yandan duvarda Orhan Gencebay'ın 70'lerdeki posterleri asılı dururken bir yandan da billboard'lardaki afişler dikkati çekiyor. Ferhat'ın saç kesimi 30 yıl öncesini hatırlatırken, diğerlerinin saç modeli bugünü gösteriyor. O dönemi anlatıyor olmanın diğer göstergeleri de 40. dakikayı 11. saniye geç "Yeşilçam Eczanesi"nin görüntülenmesi. Yönetmenin eski Yeşilçam filmlerindeki öğeleri kullanıyor olduğu dikkatimizi çekti. Düğün sekansında, eski gülütlerden örnekler de var. Mesela pasta atma, tekmeleme, kovalamaca gibi...

Kendisiyle yaptığımız görüşmede bu düşüncelerimizi kendisine açtığımızda, bize verdiği cevap şöyle oldu:

"Bu filmde Ertem Eğilmez ekolünün özellikleri var. Mesela birlikte ağlıyorlar, birlikte gülüyorlar, birlikte intihar ediyorlar. Her birlikte bir eğlence söz konusu. Hani vardır ya Adile Naşit'li Münir

Özkul’lu filmler... Hep birlikte gülerler, hep birlikte ağlarlar... İşte ben de bunu yaptım. En sonunda da birlikte intihar etmeye kalkışılar.”

Filmin bir başka özelliği de filmde başrol oyuncu kavramının erimiş olması. Bunun nedeni de hemen hemen her sahnede eğlence dünyasından tanıdığımız kişilerin oynuyor olması. Belki de başrol oyuncu salondaki seyirci. Bu durum seyirciyi şaşırtan bir hal alıyor. Seyirci bu durumdan dolayı filmdeki karakterler arasında kendini, yerine koyacak bir karakter bulamıyor, bir yandan şarkılarıyla tanınan Özcan Deniz, bir yandan tiyatro ve sinema oyuncularını Haluk Bilginer, Cem Özer, Demet Akbağ, Şebnem Dönmez... Seyirci bugüne kadar her birini başrol sıfatıyla başka filmlerde gördü ama buradaki durum çok farklı. Kimin başrolde olduğu kimin yan oyuncu ya da karakter oyuncusu olduğunun çizgileri çizilmemiş. Herkes sahnede ve önde... Bu durumu, seyirciyi şaşırtmak, özdeşleşmeyi kırmak, sürekli uyanık kılmak için baştan düşünülmüş bir kurgudur kanımca. Bu haliyle ilk bakışta Brechtien bir özellik sergilemektedir.

Yeni dönem Türk filmlerinde bolca kullanılan “Küfür Edebiyatı”, bu filmde de yer alıyor. Ancak başka filmlerde sakil duran küfürler, Nerdesin Firuze’de göze batmayan, dilde kabalaşmayan, dikkatlice gözlemlenmiş ve zekice konumlandırılmış şekilde yer alıyorlar. Bu filmin en güzel tarafı yerel olması; filmin başında da belirtildiği gibi tam bir Türk filmi olmasıdır. Yeşilçam filmlerindeki gibi kötülerin kötü olmaya, çaresizlerin zengin olmaya, kadınların mutlu olmaya çalıştığı, herkesin bir cümbüş içerisinde debelendiği rengârenk bir dünya. Her ne kadar film öncesi yapılan tanıtımlarda Özcan Deniz’in hayatı gibi sunulsa da, izleyen herkes bunun öyle olmadığını görüyor. Kendisinin de söylediği gibi elbette bir esinlenme, bir kesit var – zaten öykü ona ait- ama esas itibarıyla bir avuç çaresiz insanın yaşadığı bir umut yolculuğunu anlatmaktadır.

Ünlü olmak isteyen insanların nasıl bir dünyaya adım attıklarını, neler yaptıklarını ve nelerden ödün verebileceklerini ironik bir dille gözler önüne seriyor. Tüm imajların yalanlarla örüldüğü sahte bir dünyanın, bir masal dünyasının kapılarını aralıyor seyirciye. Ferhat Can (Özcan Deniz), harikalar dünyasına adım atmıştır ve

beyaz tavşanın (Beyazlar içindeki Firuze) izinden sürüklenmektedir. Tıpkı “Alice Harikalar Diyarı’nda” olduğu gibi.

Ezel Akay, reklam yönetmenliğinden (600’e yakın reklam filmi var.) kazanmış olduğu teknik ve dramaturjik birikimleri, ilk filminde kullanmaktan kaçınmamış. Ama bu iki disiplin arasında geçiş yapan diğer meslektaşlarının genelde düştüğü hatalara düşmeden, filmsel bütünlüğü bozmayan, gözü yormayan ve hikayeyi aksatmayan bir kıvamda kullanmış. Ezel Akay’ın reklam, sinema sektörüyle ilgili söylediklerine burada yer verelim:

“Televizyon ve sinemanın aynı sahada anılması gerektiğini düşünüyorum. Dizi, reklam ve sinema arasında enteresan geçişler var. Kadro, teknik yapı, hikaye anlatıcıları... Aynı sektörü oluşturmaya adaylar.”

Film, bir sahne üzerine kurulu adeta ve sahneden, filmin bazı sekanslarında şarkıcılar geçiyor. Seyirciyi şaşırtmak için yapılmış kurgulardan biri diye düşünüyoruz. Bu sahnelerde, Erol Büyükburç, Emre Altuğ, Ciguli, Bulutsuzluk Özlemi, Müslüm Gürses, Özlem Tekin, Işın Karaca, Burcu Güneş kendi tarzlarının dışında şarkılar söylüyorlar. Mesela Müslüm Gürses top müziği söylerken, rock şarkıcısı Özlem Tekin bir Karadeniz türküsü söylüyor. Bu da başka bir şaşırtmaca.

Sanatçıların kıyafetleri, takıları, kullandıkları eşyalar, birbirini tamamlayan renkteler. Kıyafet kırmızıyken, yüzük de kırmızı, katilin tabancası da kırmızı, katilin çakmağı kırmızı, telefon kırmızı... Tam bir renk cümbüşü... Masallardaki gibi. Haluk Bilginer’in bir sahneden üzerindeki eflatun giysileri çıkarınca içindeki çamaşırların da çoraba kadar aynı renkte olduklarını görüyoruz. Filmin gerçek mi masal mı olduğu konusunda seyirciyi düşünmeye sevkeden bir durum. Zaten film başlarken, yönetmen yerine “Anlatan: Ezop” diye başlaması da çok manidar. Frikyalı Ezop, bir halk filozofu, ince espirili ama aynı zamanda düşündürücü hikayeler anlatıyor. Anlattıkları bugün hâlâ herkese, özellikle çocuklara hayatı, insanları tanıtmaya devam ediyor. Ancak bu kez bu filmde, bir film aracılığıyla, büyüklere masal anlatılıyor. Bu da başka bir şaşırtmaca ve yabancılaştırma efekti.

“Onun masalla, tarihsellikle bir ilgisi yok. Ezop’un Yunan şairle ilgisi yok, mahalledeki arkadaşlarımın bana hitap şeklidir o. Dalga geçilmek için kullanılan bir lakaptı, iyi şeyler yaparsam bunu kullanayım diye karar vermiştim. Basit bir oyun benim için. Ama anlatan kelimesi, meslektaşlarıma da sunduğum bir önerme aslında. Çünkü artık sette yönetmen diye bir şey yok. Ben yönetmiyorum, asıl yaptığım iş talep etmek. Ama mesleğimizin asli özelliği hikaye anlatmak tabii. Seyircinin karşısına bir anlatı çıkıyor aslında ve bunun sadece bir tane anlatıcısı var. Aynen meddah gibi, bu formda hiçbir fark yok, araçlar farklı sadece. Bu kadar büyük bir kitle tarafından yaratılan bir sanatın, “Bu bir Ezel Akay filmidir” şeklinde lanse edilmesi saçmalığına gönlüm zaten elvermiyor.”³¹⁴

Ezel Akay’ın “Neredesin Firuze” filmindeki Brechtiyen özellikler, son derece belirgin. Kendisiyle yaptığımız söyleşide, kendisinin Brecht’i yorumlamasının 1960 ve 1970’lerdeki Brechtiyen uygulamalardan farklı olduğunu altını çizmişti. Kendisi, bu yorumlamayı eğlence odaklı yaptığını ve böylece sıkıcılıktan da uzaklaştırdığını söylemişti. “Bu filmdeki Brechtiyen özellikler nelerdir? sorumuza, yönetmenin cevabı şöyle oldu:

“Bir kere her iki filmde de kendimi Ezop olarak tanıtıyorum. Yönetmen sözünü kullanmak bana doğru gelmiyor. Çünkü film, oyuncusu, senaristi, dekorcusu, set işçisi ile birlikte kotarılmış bir eser. Tek bir kişiye ait değil. Herkes üzerine düşen görevleri yerine getirdi. Sonra bu iki filmimiz ortaya çıktı. “Neredesin Firuze” filminde renklerle oynadım. Sürekli seyirciyi şaşırttım. Bir kere seyirci filmin hangi dönemde geçtiğine bir türlü karar veremiyor. Sokaktaki billboardlardaki afişleri gördüğünde 2000’ler diyor, bu sırada duvarda asılı Ferdi Tayfur posteriyse 80’lere dönüyor. Konu olarak plakçıların işlenmesi de yine dönem konusunda seyirciyi ortada bırakıyor.”

³¹⁴ Talip Ertürk, “Bütün karpuzlar bir koltukta”, Total Film, Haziran 2007, s. 101.

Şarkıcıların söylediği şarkılar, kendi tarzlarının dışında. Özlem Tekin’e bir Karadeniz türküsü söyletiyorum. Sonra Ciguli çıkıyor. Her türden şarkıcılar var filmde. Bir de bol bol renklerle oynadım. Seyirci, film boyunca bu da nerden çıktı şimdi dedirttiğimi düşünüyorum. Bunu da eğlendirerek yaptırđım.”

Prof. Dr. Mutlu Parkan, Brecht Estetiğı ve Sinema adlı eserinde göstermeci oyunculuk ile ilgili şunları söylüyor:³¹⁵

“Gösterimci oyunculuk anlayışı, Brecht öncesi Çin tiyatrosu olmak üzere, Uzakdoğı tiyatrosunda da vardı. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecektir. Seyirci, hipnoz durumundan alınıp, esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tümdeğıişim geçirecek yansılayacağı kişiliğı dönüşme yükümlülüğünden kurtulacaktır. Böylece, Çin tiyatrosundaki gösterimci oyunculuk anlayışı vardır. Ancak, Brecht gösterimci oyunculuk anlayışını, eskisinden farklı bir düzeyde kavıyor ve özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyip, sadece denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışı düzeyine yükseltmeyi hedefliyordu.”

Filmdeki oyunculuk da göstermeci oyunculuk düzeyindedir. Seyirciyi hipnoz durumundan alıp, değıişimden geçirecek bir kişiliğı bürünmenin altını çiziyor. Seyirci film boyunca birbirinden farklı oyunculuklarla karşılaşılıyor, her bir oyuncuyla birlikte başka zihinsel yolculuklara çıkıyor.

“Neredesin Firuze” filmindeki diğeri bir Brechtiyen özellik ise filmin tarihselleştirme özelliğı taşımasıdır. Aslında bugünü anlatıyor olan film, “Her canlı bir gün ölümü tadacaktır” cümlesi, Orhan Gencebay posterı ve çevirmeli telefon, bazı oyuncuların giyim tarzıyla da olayların tarihsel altyapısını veriyor.

Şarkıcıların aralarda sahnedeki performansları da filme epizodik bir yapı sağlıyor. 8 şarkıcının filmi bir sahne olarak kullanıp şarkı söylemeleriyle film adeta 8

³¹⁵ Parkan, **Brecht Estetiğı ve Sinema**, s. 67.

epizoda ayrılıyor. Seyirci bir süre filmin akışından ayrılarak kısa bir konsere davet ediliyor. Şarkı biter bitmez de film başka bir noktadan tekrar başlıyor. Bu tarzın, Fatih Akın'ın Duvara Karşı filminde de uygulandığını belirtelim.

Filmin jeneriğinde “Anlatan: Ezop” olarak beliren bir yazıyla filmin anlatıcı bir yapısı olduğunu baştan kabul ediyor. İşte bu özellikleriyle “Neredesin Firuze” Brecht estetiğinin pratiklerini bünyesinde barındırıyor.

5.4.5. Ezel Akay – Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Ezel Akay, **Senaryo Yazarı:** Levent Kazak, Ezel Akay **Müzik:** Ender Akay **Yapımcı:** Bahadır Atay **Görüntü Yönetmeni:** Hayk Kirakosyan **Ses Tasarım:** Murat Çelikkol **Ses:** Kaan Karlık **Oyuncu Seçimi:** Harika Uygur **Kostüm:** Naz Erayda **Dekor:** Hakan Yarkın **Yapım:** Şafak Film **Yapım Yılı:** 2005 **Oyuncular:** Haluk Bilginer (Karagöz), Beyazıt Öztürk (Hacivat), Şebnem Dönmez (Ayşe Hatun), Güven Kıraç (Pervane), Levent Kazak (Hacı Dimitri), Ayşe Tolga (Nilüfer Hatun), Ayşen Gruda (Ana), Altay Özbek (Çoban), Hasan Ali Mete (Küşteri), Serdar Gökhan (Köse Mihal), Ragıp Savaş (Orhan Gazi), Banu Bramen (Serpil Göral), Ömer Genç, Öner Erkan Volkan Aktan, Reşit Berker, Nadir Sarıbacak, Numan Acar, Mine Tugay, Selin Türkoğlu, Mete Horozoğlu, Mehmet Tepe, Cem Karakaya, Ezel Akay (Eşrefoğlu Süleyman Bey), Tansu Biçer (Misak), Hayk Kirakosyan (Rahip), Hafize Gün (Oba Kadını Almagül), Muhittin Korkmaz (Eredna), Demet Oran, Seyven Katırcıoğlu, Yeşim Mazıcıoğlu.

Filmin Konusu:

14. yy Anadolu'sunda, bütün devlet ve beylikler Moğol saldırılarından yılmış, halk akın akın Moğollardan kaçıp Bursa'ya yerleşmektedir. Anadolu'da bulunan devletler ve beylikler Moğol akınları karşısında darmadağın olduğundan Bursa aynı zamanda çeşitli devlet ve beyliklerden gelen yönetici sınıfın da sığınma yeridir. Osmanlı Devleti'nin temellerinin atıldığı bir dönemdir.

Karagöz, Moğol vergi memurlarından kaçıp annesi ile Bursa'ya yerleşmiştir. Cahil ancak çok zeki, özellikle de kızdığında söz ve hareketleri ile etrafındakileri gülmekten yerlere yatıran bir Türkmen göçeridir. Bursa'da kendisine iş ararken annesi taşın sırrını (çimento) ona öğreteceğini söyler. Bu sır Karagöz'ün yeni geldiği şehirde iş bulmasına yardımcı olacaktır.

Hacivat ise devletler arasında haber götürüp getiren bir postacıdır. Zeki, lafazan, sefahat ve eğlenceye düşkün bir fırsatçıdır. Düştüğü zor durumlardan konuşması sayesinde kurtulur. O da konuşma becerisiyle Moğol'dan kellesini kurtarmış ve Bursa'ya gelmiştir. Karagöz'ün hasta ineğini satın alır ve böylece tanışır. Karagöz'deki doğal yeteneği görür ve fırsatçılığını kullanarak bundan şan, şöhret ve para için yararlanmak ister.

Kendisi sürekli savaşta olan ve zaman zaman şehre gelen Orhan Gazi, Bursa şehrine kendi ismi ile anılacak bir cami yaptırmak istemektedir. "taşın sırrını" bildiklerini söyleyince Karagöz ve Hacivat birlikte bu cami inşaatında çalışmaya başlarlar. Karagöz ve Hacivat bir araya geldiğinde konuşmalarına, atışmalarına herkes çok gülmekte, etraflarındaki insanlar onlar sayesinde çok eğlenmektedir. Bu yetenekleri onların şehirde tanınmalarını ve birden ünlü olmalarını sağlar. Şehrin ileri gelenlerinin düzenlediği davetlere muhavere için "komedyen" olarak çağrılmaya başlarlar. Bu davetlerde şehrin ileri gelenleri, din adamları ve devlet adamları da dahil olmak üzere herkes hakkında o kadar atıp tutar, herkesi öyle alaya alırlar, günahlarını yüzlerine vururlar ki, insanlar tarafından sevilmeyen ve istenmeyen kişiler haline gelmeye başlarlar.

Cami inşaatının bir türlü bitmek bilmemesine bir de Karagöz ve Hacivat'ın herkesle dalga geçmeleri, herkese laf dokundurmaları eklenince kurulmakta olan devlette yer kapmaya çalışan eski Selçuklu veziri Pervane için onların ölüm fermanını Orhan Gazi'ye imzalatmak zor olmayacaktır.

Yönetmen Ezel Akay'ın kaleminden “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” filminin konusu...

Karagöz ve Hacivat inşaatta çalışan iki ameledir. Her ikisinin de birbirlerini ve çevredekileri eğlendirme konusunda doğal bir yetenekleri vardır. İnsanlar tarafından ne kadar komik oldukları keşfedilince şehrin ileri gelenlerinin de katıldığı çeşitli toplantılara ve eğlencelere davet edilirler ve bir anda ünlü olurlar. Bu şöhret onların düşüşlerinin de başlangıç noktası olur.

Olaylar 14. yy’da Bursa şehrinde geçer. Şehir, artık son dönemlerini yaşamakta olan Bizans-Hıristiyan İmparatorluğu’nun elitleri ile yeni gelen göçebe ve İslam topluluklarının beraber yaşadıkları bir yerdir. İktidar mücadeleleri ve şiddetin kıyasıya yaşandığı bir ortamda mizah da tehlikeli bir uğraştır aslında. Böyle bir ortamda Karagöz ve Hacivat’ın her gösterisi izleyen seçkinler için bir tehdit unsuru haline geldikçe bu durum komedyenler için de yavaş yavaş bir tehlike haline dönüşür. Karagöz ve Hacivat’ın komedi anlayışları sadece söze dayalı değil, aynı zamanda görsel ve fiziksel unsurlar da taşımaktadır. Konuşmaya başladıkları anda doğal yetenekleri ortaya çıkar ama sözlerini sakınmadıkları bu sınır tanımaz doğal yetenekleri, içerdiği hiciv ve alaydan dolayı insanlarda büyük bir rahatsızlık yaratır. Onlar klasik anlamdaki kahramanlar değildir artık. Ne etraflarındaki diğer ameleler tarafından, ne de kendilerini eğlencelerine davet eden seçkinler tarafından sevilirler. Kahramanlarımız filmin tüm hikayesinin geçtiği birkaç aylık süre boyunca rastladıkları herkesle eğlenme fırsatı bulurlar. Bu da onların trajik sonlarını hazırlar. Filmde gördüğümüz Karagöz ve Hacivat’ın komik ve trajik öyküsü olayların tek tanığı olan “Şeyh Küşteri” tarafından nakledilir.

Filmdeki görsellik oryantal ressamların resimlerinde kullandıkları ışık ve renk tercihlerine benzer bir şekilde olacaktır. Film boyunca göreceğimiz Bursa şehrinde Hıristiyan, Türkmen, Moğol, Tatar gibi değişik sosyal gruplar kendilerine ait kostüm ve aksesuarlar ile birbirlerinden yirtedileceklerdir.

Filmin Analizi...

Yönetmen Ezel Akay, Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filminde ilk filmi “Neredesin Firuze”deki üslubu bu kez tarihsel fon eşliğinde görsel bir zenginlik içinde

yeniledi. Bu filmiyle, Türk Sineması'nın dönem-çağ ya da kostüme filmler olarak tanımlanan türünün de bir örneğini verdi. Ezel Akay'ın iki filmi de sahneye koyulmaları açısından ortak bir tarzı yansıtıyor. Sinemadan çok tiyatroyu anımsatan, oyuncuların iki boyutlu bir dekor önünde performanslarını gösterdiği bir anlatım çıkıyor ortaya. Firuze için sadece sahneden de sözdebiliriz. Çünkü filmin uzunca bir kısmı kırmızı perdeli bir sahnede farklı şarkıcıların söylediği parçalarla geçiyor. Hacivat ve Karagöz'ün hikayesinin anlatıldığı bu filmde, sahne 14. yüzyıldaki Bursa şehrinde kuruluyor. Osmanlı'nın kurulduğu yıllarda idam edilen iki mizahçı, halk tarafından unutulmuyor, kahramanlaştırılıyor ve gölge oyunun değişmez tiplerine oluyorlar. Hacivat ve Karagöz'ün hayat bulduğu iki boyutlu perde ile Ezel Akay'ın anlatım tarzı arasında bir koşutluk kurmak da çok zor değil. Tüm bu özellikleriyle filmin Brechtiyen özellikler taşıdığını söyleyebiliriz. Nijat Özön, Türk sinemasının bir hastalığı olarak gördüğü bu durumu “Karagöz'den Sinemaya” adlı kitabında açıklıyor:³¹⁶

“Karagöz ve sinema ilk bakışta birbirine çok yakın, hatta aynı kaynaktan doğmuş gibi görünüyorlar. Biri perdenin gerisinden, öbürü önünden iki izdüşümü... Ama gerçekte iki ayrı estetiğin, iki ayrı bakış açısının ürünü. Belki başka sanat alanlarında, örneğin tiyatrodaki, resimde yeni yaratılara kaynak olabilecek bir gelecek sayılabilir. Ama Karagöz ve onun akrabası bütün öbür gelenekler sinemamıza günümüze dek destek değil, köstek olmuşlardır. Karagöz'ün derinliksiz, yüzeyde kalan gölgelerini, kalıp tiplerini alabildiğine laf kalabalığına, konuşmalara boğan; perdenin ardından değil de önünden yansıtılan bir “Karagöz sineması”na yol açmışlardır.”

Söyleşilerinde mizaha önem verdiğini, mizahçıların kimseyle göbek bağı olmaması gerektiğini, filmdeki Karagöz'le Hacivat'ın o yüzden göbek deliği olmadığını belirten Ezel Akay, filmin sonunda da bazı mizahçılara teşekkür ediyor. Filmini hem dostu hem hocası Metin Erksan'a adanmış, Erksan da Ezel Akay'ı Türk sinemasının gelmiş geçmiş en büyüğü ilan eden bir köşe yazısı kaleme alıyor.³¹⁷

³¹⁶ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya**, İstanbul: Kitle Yayınları, s.11.

³¹⁷ Metin Erksan, “Ezel Akay Şimdi ‘Devlet Ana’yı’ Çeksin”, Radikal, 13.7.2006.

Metin Erksan, “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü” filmiyle ilgili olarak şunları yazmıştı:³¹⁸

“Ezel Akay şimdi ne yapmalı. Şimdi; Ezel Akay önce yan gelip yatmalı. Dinlenmeli. Zaferinin, onurunun, şerefının tadını çıkarmalı. Sonra; düşündüğü, yapmayı istediği sinema/filmini yapmalı. Fakat ben; “hariçten gazel okumak yasaktır” ihtarına rağmen, söylüyorum. Ezel Akay şimdi “Kemal Tahir’in ‘Devlet Ana’ adlı romanı’nın sinema/filmini yapsın.”

Total Film dergisinde Ezel Akay’la yapılan söyleşide, filmin gösterime girdiği dönemde yaşanan Metin Erksan’ın filmle ilgili yorumlarıyla ilgili şunları söylüyor:³¹⁹

“Bizim onunla iki yıllık bir teşrikimesaimiz oldu filmden önce. Düzenli diyebileceğimiz sohbetlerimiz oldu. Ve Hacivat Karagöz konusu da çok önemli meselelerden biriydi bu sohbetlerde. Ben yapmak istediğimi söylüyordum, o da bana çok ilginç ilham veren şeyler anlattı. Özellikle bu işin teorisi ile ilgili. Ben filmi biraz Metin Erksan ve Ertem Eğilmez’in bir kombinasyonu olarak görüyorum. Nasıl dersiniz açıklaması zor ama ben öyle görüyorum. Metin Bey’e adadım filmi, hiç ona da söylemeden ilk gösterime davet ettim onu. İçtenlikle çok etkilendiğini gördüm. Ve bir yazı yazdı, aşağı yukarı üç hafta uğraştı o yazıyla. Tabii benim için utandırıcı bir yazı çıktı ortaya. Oradaki övgüleri kafamı çevirerek okuyabiliyorum hâlâ. Ama işin övgü kısmını bir kenara koyarsak, ilk defa bu filmle ilgili içeriksel olarak bir eleştiri yazısı çıkmış oldu. Benim ne yaptığımı filmde çıkararak yazdı, biz onunla bu tip şeyleri konuşmamıştık. Benim bile fark etmediğim bazı şeylere dikkat çekti. Hem sinematografik açıdan hem içerik açısından gerçek bir sinema eleştirisi vardı orada.”

“Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü”, Osmanlı’nın doğuşunu yeniden tasarlayarak, mizah yoluyla toplumsal bir eleştiri yapıyor. Pek de bilinir olmayan, yazılı kaynağı bulunmayan ve idealize edilmiş dönemin Bursa’sı ve buradaki iktidar

³¹⁸ <http://www.sinemahaber.com/goster.asp?id=1388> (erişim tarihi: 19.04.2007)

³¹⁹ Talip Ertürk, “Bütün karpuzlar tek bir koltukta”, Total Film, Haziran 2007, s. 98.

mücadelesi üzerinde epeyce düşünülerek yeniden kuruluyor. Murat Belge, bu filmde, “Genesis, şimdiye kadar, çeşitli bakış açılarından ele alındı. Ama ister, ‘Osmanlı’yla başlıyoruz’ diyen, ister ‘Başlangıç Malazgirt’tir’ diyen olsun, ister Hitit, Helen, isterse ‘Hepsinden önemlisi İslam’ diyen olsun, hepsinin ortak tabanı milliyetçilikti. Hepsi, ‘idealize edilmiş’ bir geçmiş arıyordu: parlak, üstün bir geleceğe zemin hazırlayacak bir geçmiş. Kendi hesabıma ilk kez ‘idealizasyon’ değil, ‘gerçeklik’ arayışında olan ‘bir geçmişin-yeniden-inşası’ girişimiyle karşılaşıyorum. Bu nedenle, gene ilk kez, ‘ideolojik’ değil ‘estetik’ bir girişim bu.”³²⁰ Murat Belge’nin bu cümlelerindeki “estetik girişimi”, Brecht estetiği olarak okuyoruz.

Filmin o devirde Rum diyarı olarak anılan Anadolu’da Rumlardan miras kalan Bursa’sı, Orhan Gazi’nin yaptığı seferlerle genişlemesi üzerine Anadolu’daki diğer beylikler, Tatar istilasında arta kalan Tatarlar, göçebe bir hayat süren Yörükler, Türkmenler için bir çekim merkezi oluyor. Bu şehre akın edenler şehrin yerlileri Rumlarla birlikte yaşamaya başlıyorlar. İktidar mücadelesi çeşitli boyutlarda sürüyor. Yıkılan beyliklerin arta kalan bürokratları, Arap diyarından gelen devlette iş yaptırmak için rüşvet verilmesi gibi fikirlerin uygulamasıyla sahnedeki yerini alıyor. Orhan Gazi’nin Rum asıllı karısı, Osmanlı’da arka planda iktidarın sahibi kadınların ilk temsilcisi oluyor. Bir lonca teşkilatı olan Ahiler yönetimle iyi geçinmenin yollarını arıyor. Dini, hem iktidar için bir araç hem de iktidar mücadelesinin bir alanı olarak görüyoruz. Hristiyanlık ve yeni yeni genişlemeye başlayan İslam arasında bir mücadele sürüyor.

Yine Ezel Akay ve Levent Kazak’ın bir tarih yorumu olarak karşımıza çıkan Bacılar üzerinde daha ayrıntılı durmak gerekir. Anaerkil toplumun son kalıntıları olan Bacılar başka bir Amazon efsanesi olarak karşımıza çıkıyor: “Bacıyan-ı Rum? Romalı kız kardeşler! Yani: Şeyh Edebalı’ye biat etmiş Anadolu Bacıları! Ne garip, tarih dışı, mistik bir cemaat adı gibi değil mi? Ama büyük ihtimalle gerçek. Bacılar erkeklerle beraber ve onların olmadıkları yerde çalışır, at biner, savaşır, çarşının düzenine, şehrin asayişine katılırlarmış. Ama gariptir sadece 100 yıl kadar tarih sahnesinde görünüp Osmanlı’nın bir imparatorluğa dönüşülmesiyle kaybolup gitmişlerdir. Bursa’da bulunan

³²⁰ Murat Belge, Hacivat’la Karagöz, Radikal, 7.3.2006.

Hacivat ve Karagöz filmde bacılar ve devlet kurucu siyasetçiler arasındaki gerilimli geçiş döneminin ortasına düşüyor, mizahlarını burada oluşturup, kelleyi burada koltuğa alıyorlar. Kadınların toplumsal alandan yeraltına itişlerinin de hikayesi bu.”³²¹ diyor Ezel Akay. İktidar mücadelesinin başka bir boyutunda anaerkil düzenin son izlerinin de temizlendiğini ve kadınların kamusal alandan atılarak eve kapatıldığını görüyoruz filmde.

“Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü” filmi kostüme bir film. Yönetmen Ezel Akay'ın bir önceki filminde “Ezop” takma ismi ile filmini anlatması ve dolayısıyla filminin, filmde öte masal olduğunu iddia etmesi durumu bu film için de geçerli. "Neredesin Firuze" ve "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" filmleri renk ve müzikler bağlamında incelendiğinde tam bir masal gibi. Rengarenk giysiler ve dolayısıyla rengarenk kişilikler, masalsi tonda müzikler ve bir masalı dinlermiş hissi verecek kadar başarılı görüntü yönetimi.

Film genel olarak bakıldığında aslında birkaç karşıtlık üzerine kurulu gibi duruyor: kadın-erkek, Şaman inancı-Semavi dinler gibi. Film boyunca erkek yöneticilerin çoğunun kadın savaşçıların varlığından rahatsız olduklarını ve onları evlerinin kadını yapmak için verdikleri mücadeleyi izliyoruz. Bir diğer karşıtlık ise dini inançlar noktasında karşımıza çıkıyor. Karagöz ve annesi Türklerin eski inancı olan Şamanizm'e inanmaktalar ve Karagöz ineği bile ölürken gök tanrıdan, yer tanrıdan, dağdan, topraktan yani doğadan medet ummakta. Öte yandan o sırada Müslümanlıkla tanışmaya devam eden Türkler olduğu gibi hâlâ Hristiyanlıktan vazgeçemeyen bir kısım halk da var. Bu aslında filmin Anadolu'nun Türkleştirilmesine tanıklık eden dönemi anlatmasından kaynaklanmakta. Filmde Hristiyanlık, İslamiyet, Şamanizm gibi dini inançların yer almasının yanı sıra, Rum, Tatar, Türkmen... milletlerin de Anadolu da yaşadığı gösteriliyor. Aslında Akay, bu filmde tarihsel bir fon vererek bugünü anlatıyor. Brecht'in tarihselleşme özelliğinde belirttiği gibi, “bir olay tarihi olsun, olmasın, tarihsel olarak incelenmelidir,” cümlesinin belirtilerini görüyoruz.

³²¹ www.sinema.com söyleşisi, (erişim tarihi 8.04.2006.)

Filmdeki bir diğ er önemli nokta ise kurulmakta olan devletin bürokrasi sınıfı ve onların halkı kandırmak ve iktidardan pay kapmak için yaptıklarının anlatılması. Film bunları vurgularken aslında alegorik olarak günümüz Türkiye'sine de göndermelerde bulunuyor. Özellikle r   vet kavramı ile halkın ilk kez tanışması ve sloganvari bir cümle ile işin nasıl kotarılacağıının anlatılması 80'ler Türkiye'sini seyirciye hatırlatıyor. Bu da yukarda değindiğim tarihselle  me özelliğinden kaynaklanıyor.

Filmin, siyasal iktidar ve halkın siyasal iktidar karşısındaki tutumu aslında tutum sorunu üzerine vermek istediğ i birçok mesajı olduğ unu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak bunları yaparken bazen daha çok espiroi üzerine kurulu diyaloglar kullanıyor. Ama  unu söylemek de lazım ki film aslında Hacivat ve Karag  z' n hikayesini anlattığ ı için mizah ve eleştiri konusunda başarılı.

Ezel Akay'la yaptığımız s yle  ide, “Herkesin bu filmde başka şeyler anladığını, izleyicilerin  a ırdığını.” belirtmişti.³²²

Brecht'in diyalektik tiyatro olarak estetik anlayışının özelliklerinden biri de gestus'tur. Gestus, naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Brecht'in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal anlamı demek olan meselin seyirciye aktarılmasında çıkış noktası söz değil, daima toplumsal bir anlamı ifade eden davranıştır. Sözü ifade edecek davranış (mimemis, taklit) yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış gestustur. Gerçek yaşamda gözle görülür durumda olmayan jest, dil ilişkisi ve çelişkiler, yaşamın yeniden üretimi olan estetik uygulamada oyuncu tarafından açığa çıkarılarak, gözle görülür duruma getirilmelidir. Dille jest arasındaki ilişkide ifadesini bulan bu karmaşık süreci oyuncunun açığa çıkartarak görülebilir kılmasının estetik aracı gestustur. Basit bir taklidin ötesinde, bir davranış uygulamasını gerektiren gestus, oyuncunun rolü içinde erimeksizin, mesele dayalı araştırmalara girmesini gerektirmektedir. Epik tiyatro, tanım ı açısından gestusa dayalı bir tiyatrodur.³²³

³²² Ezel Akay'la “Brecht Estetiğ i ve Türk Sinemasındaki  rnekleri” konusunda g rekle tirdiğ imiz s yle  i, Kadir Has  niversitesi- stanbul, 18.05.2007.

³²³ Parkan, **Brecht Estetiğ i ve Sinema**, s. 66.

Bu filmdeki gestuslar belirgin olarak karşımıza çıkar. Az sonra bir idama şehitlik edecek olan Osman Hamdi Bey'in tablosundaki Kaplumbağa Terbiyecisi, arkadaşına ihanet edecek olan Fransız ressam Gerome'un tablosundan yansıtan Nilüfer Hatun, bir karmaşanın içinde olduğundan habersiz Bursa şehrine giren ve yine Fransız ressam Gerome'un tablosundan bir görüntüyle var olan Hacivat, film boyunca gestuslarıyla ön plana çıkacaklardır.

“Sokrat’ın Ölümü”nü sergileyen Yunan tiyatrosu ve Mehmet Siyahkalem’in “Şaman Cinleri” çizimleri filmi epizotlara ayıran, bu ayırma esnasında da seyirciyi filminden bir nebze uzaklaştırarak, filmi zihninde değerlendirmesini sağlayan bu epizodik yapı, filmin Brechtiyen yapan diğer özelliklerden sadece biridir. Filmin adından ve Hacivat ve Karagöz’ün yaşamını bilmesinden kaynaklanan durumdan dolayı, seyirci filmin sonunda her ikisinin de öldürüleceğini bilmektedir, ancak bir sonraki sahneyi tahmin etmesi pek mümkün değildir. Ama filmin adında da belirtildiği gibi, film Hacivat Karagöz’ün öldürüp öldürülmediğini değil, neden öldürüldüğü üzerinde durmaktadır. Yönetmen, film boyunca belirli doneleri vererek aslında seyircinin bu nedeni kendisinin bulmasını da ister.

Murat Belge’nin Radikal gazetesindeki köşesinde belirttiği gibi, “Ezel Akay’ın yaptığı şey, tarihi yeniden sanatçı gözüyle yeniden yazmaktır ve bunu yazarken aslında bugünün pratiklerini kullanarak yapar. Tarihselleştirme özelliği sözkonusudur.”³²⁴

Osmanlı’nın ilk dönemlerine ait az bir bilgi, araştırmalar yapılarak çoğaltılıp, aslında hemen hemen herkesin bildiği Hacivat ve Karagöz’ün mizahlarından dolayı öldürülmelerine dışardan başka yorumlar getirmek amacıyla bu filmi yapmış olduğunu düşünüyorum. Belki Hacivat ve Karagöz’ün hayatı ele alınsaydı dramatik bir konu seçilmiş olacakken, neden öldürüldüğüne dair film boyunca seyirciye sorular sordurtması, dışardan bir bakışla ele alıyor.

Filmdeki Sokrat’ın Ölümü ve Şaman Cinleri’nin görüntüleri, filmdeki yabancılaştırma efektlerine birkaç örnek. Filmdeki bu Brechtiyen özellikler, yönetmenin

³²⁴ Murat Belge, Hacivat’la Karagöz, Radikal, 7.3.2006.

Amerika’da Brecht ekolünden gelen bir okul olan Villanova Üniversitesi eğitim alıp, bu altyapısını da her iki filminde de kullanmasının bir tesadüf olmadığını kendisiyle yaptığımız söyleşide öğrenmiş bulunuyoruz.

Ezel Akay’ın yeni film projesi, “Daha da Lüküs Hayat”. Total Film dergisinde yayımlanan röportajında bu filmle ilgili olarak Talip Ertürk’ün sorusunu şöyle cevaplıyor:³²⁵

“Daha da Lüküs Hayat, bizim Ümit Kıvanç’la birlikte hazırladığımız bir proje. 2002-2003’te senaryosunu Ümit Kıvanç yazdı. Ekrem Reşit Rey ve Cemal Reşit Rey’in klasik oyununun hakları Cemal Noyan’ın İmaj şirketinde. Biz de onlarla ortak olarak bu projeye girdik. Benim de uzun süredir yönetmek için önüme koyduğum projelerden biriydi. Danslı, şarkılı, eğlenceli, biraz politik, ilginç bir şekilde modernize edilmiş bir film olacak. 1936 yılında 70 yıl sonrasını düşünen biri tarafından modernize edilmiş olacak. 70 yıl sonrasını düşleyen de Nazım Hikmet. Dolayısıyla “retro fütüristik” bir sahnelemesi olan, garip bir estetiğe sahip bir proje. Lüküs Hayat’ın orijinal şarkılarından adaptasyonlar yapılacak. Bir büyük eğlence. Çünkü önce gül; sonra düşünürsün. Önce gülmen lazım. Konusu basitçe fakir hırsız, zengin hırsızlar arasında...”

Total Film dergisindeki söyleşiden bir alıntı yapmak yerinde olacaktır.³²⁶

“**Talip Ertürk:** Hacivat özelinde konuşursak, yüzeydeki tüm şenliğine ve eğlencesine rağmen, o film bu toprakların geçmişine dair çok önemli detayları da içeriyordu. Çok kültürlü bir Bursa şehri ve bugün bir türlü becerilemeyen bir arada yaşama rüyasının somutlaşmış hali karşımızdaydı. Bu tip mesajları filme yerleştirmeyi sosyal bir sorumluluk olarak görüyor musunuz?

Ezel Akay: Sosyal sorumluluğun ötesinde, politik bir tavır bu. Politik içerikli bir film o ve zaten filmin hikayesi politik bir önermeden başladı. Benim hikaye anlatmadaki ana hedeflerimden birini yansıtıyor

³²⁵ Talip Ertürk, “Bütün karpuzlar tek bir koltukta”, Total Film, Haziran 2007, s. 96.

³²⁶ Talip Ertürk, “Bütün karpuzlar bir koltukta”, Total Film dergisi, Haziran 2007, s. 99.

bu. Ben politik hikayeler anlatmayı seviyorum. O politik meseleyi analiz etmek, seyircinin önünü açmak benim film yapma tarzının, mümkün olduğunca eğlenceli bir yüzey, altında da iyi çalışan önermeler içeren bir yapısı var. Şekerleme paketi içinde küçük, acı, faydalı ilaçlar... Hacivat da bunun iyi bir örneği oldu. Firuze de öyleydi aslında ama onun politik önermesi biraz daha arkadadır.”

5.4.6. Reha Erdem – Korkuyorum Anne

Filmin künyesi:

Yönetmen: Reha Erdem **Senarist:** Nilüfer Güngörmüş, Reha Erdem **Yapımcı:** Ömer Atay, **Görüntü Yönetmeni:** Florent Herry **Yapım Yılı:** 2004 **Süre:** 128 dak **Oyuncular:** Ali Düşenkalkar (Ali), Işıl Yücesoy (Neriman), Köksal Engür (Rasih), Şenay Gürler (İpek), Arzu Bazman (Ümit), Turgay Aydın (Keten), Bülent Emin Yalman (Kasap Kemal).

Filmin konusu...

Eski zaman İstanbul’unda bir grup insanın; bir grup komşunun hikayesidir “Korkuyorum Anne”. Dertleri benzeşen, ortak zevkleri olan komşuların hikayesi, bir yüzüğün etrafında anlatılır. Hafıza kaybına uğrayan yarı saf, babasıyla birlikte yaşayan, yine onun zoruyla taksicilik yapan Ali’nin (Ali Düşenkalkar) hafızasını geri getirmeye çalışan komşular türlü seyirliklerle, naif bir dille beyazperdeye taşınır.

Komşulardan biri “verdiği yüzüğü geri isteyen” eski sevgilisinden bebek beklemektedir. Onun tek başına doğurma kararlılığına bütün apartman destek verir. Ali’nin aşık olduğu Ümit ise spor akademilerinde çalışan “ince belli” bir sporcudur. Hayata dair umutları, sınavı kazanamasa da yıkılmayacaktır. Aynı Ümit gibi herkesin hayattan beklentileri dolayısıyla umutları vardır. Mahallenin terzisinin de kronik hapşırma problemi, bunun da nedeni olan emektar köpek de filmdeki diğer insanlar kadar inatçıdır, evine döner. Ali’nin arkadaşının askerlik, terzinin oğlu Keten’in ise anne korkusu ortak dertleridir. Ali, o küçükken ölen annesini özlemekte, babasını yine anne özlemiyle çıktığı ağaçtan düştükten sonra hatırlamamakta ısrar etmektedir. Tabii

filmin asıl unsuru ise herkesin bir şekilde derdi olan yüzüktür. Askerlik sorunu, anne-baba baskısı, tek başına çocuk doğurma zorluğu, spor akademisi sınavının stresi...

Filmin konusunda ilişkin filmin DVD'sinin kartonetindeki yazıya bakalım:

“İstanbul’un, vapur sesleri ve martı çığlıklarıyla yankılanan sokaklarında ve evlerinde, çığlık çığlığa, omuz omza, sırt sırta, dudak dudağa, el ele, yumruk yumruğa, göz göze, yanak yanağa, yaşayan insanları: Ali ve babası Rasih... Terzi Neriman ve oğlu Keten, Karnında bebeğiyle İpek... Kapıcı Rıza, karısı Selvi ve oğlu Çetin... Mahallenin kasabı Kemal... Neriman’ın köpeği Çakır... Jimnastikçi Ümit, eski boksör Aytekin... Film, Ali’nin geçirdiği bir kaza ile başlar. Ali kazada hafızasını kaybeder. Film bütün insanları kendilerini Ali’nin kafa karışıklığı ile gelen bir karmaşanın içinde bulurlar. Bu karmaşa, her günün karmaşası, bu karmaşanın bir başka adı ‘hayat’tır. Bu karmaşayı, elden ele dolaşan, sahibini arayan değerli bir yüzük ve uzak bir hırsızlık hikayesi ve yalan bir polis soruşturması daha da renklendirir.”

Yönetmen (Reha Erdem):³²⁷

Yönetmen Reha Erdem 1960 yılında İstanbul’da doğdu. Galatasaray Lisesi’ni bitirdikten sonra Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü’nde üç yıl okudu. Fransa’da Paris VIII Üniversitesi Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümü’nü bitirdi. Fransa’da üç kısa film çekti ve çeşitli filmlerde kameramanlık ve ses mühendisi olarak çalıştı. 1989’da Fransız – Türk ortak yapımı olan “A ay” adlı ilk uzun metrajlı filmini çekti. 1991’de İstanbul Devlet Tiyatroları’nda sahneye, konuk yönetmen olarak Jean Genet’nin “Hizmetçiler”ini koydu. Türk şiirinin tanıtılması için T.C. Kültür Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen Şiir Filmleri projesi çerçevesinde, Yahya Kemal’in “Deniz Türküsü” şiirini filme çekti. 1990’dan beri reklam filmi yönetmenliği yapıyor. Pastavilla adlı reklam filmiyle 8. Kristal Elma Türkiye Reklam Ödüllü Yarışması’nda “En İyi Yönetmen” ödülünü, “A ay” ile de 11. Nantes Continents Film Festivali’nde ikincilik

³²⁷ Evren, **Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü**, ss. 140-141.

ödülünü Mali filmi Finzan ile birlikte adlı. İkinci filmi “Kaç Para Kaç”la en iyi yabancı film dalında Oscar’a aday oldu. “Korkuyorum Anne” ile 23. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde FIBRESCI ödülünü aldı ve yine “Korkuyorum Anne” ve “Beş Vakit” ile Adana Altın Koza Film Festivali’nde arka arkaya en iyi film ödüllerini kazandı.

Filmin Analizi...

“Korkuyorum Anne” filmi, Tophane, Balat, Samatya, Karaköy, Arnavutköy, Eminönü ve Tophane gibi eski İstanbul’u çağrıştıran yerlerde çekilmiş olsa da, hiçbir döneme ait olmayan, hayali bir İstanbul var seyircinin karşısında. İnsanın ne olduğuna dair sorular soran, hemen herkesin özellikle de erkeklerin korkularına eğilen ve unutulmaları, kanıksananları seyirciye komik bir dille hatırlatan bir film “Korkuyorum Anne”. Hayatın içinden, sıradan küçük detaylarla süslü, komedi, drama unsurları göze batmayacak şekilde harmanlanmış bir film. Hafıza kaybına uğrayan yarı saf, babasıyla birlikte yaşayan, yine onun zoruyla taksicilik yapan Ali’nin (Ali Düşenkalkar) hafızasını geri getirmeye çalışan komşular, türlü seyirliklerle, naif bir dille beyazperdeye taşınır. Filmin naif olması, hem zaman mefhumunun olmaması, filmin hangi tarihlerde geçtiğinin anlaşılamaması hem de insanları ince belli-kalın belli, düz basan-eğri basan, verdiği hediyeği geri isteyen–istemeyen gibi ayrımlarla tanımlanmasından kaynaklanır. Aslında yönetmen bu yaklaşımıyla “İnsan nedir ki?” sorusunu soruyor ve seyirciye sorgulatıyor.

Milliyet gazetesinde yayımlanan bir röportajda “Filmde insan vücudunun hepimizin kanıksadığı tepkilerine çok fazla yer verilmiş. Hastalıklar, bedensel alışkanlıklar, hafıza, duruş, oturuş, saç, tırnak, diş gibi bedene dair aklımıza gelebilecek her şey var. Böyle bir film yapmak nereden aklınıza geldi?” sorusunda yönetmenin cevabı şöyle:³²⁸

“Arzularımız, isteklerimiz, zaaflarımız ve korkularımız bize bedenimizi unutturuyor. Filmle beraber bunları hatırlıyoruz. Filmdeki hafıza kaybı işin şakası... Ama Ali karakteri hayatta kaybettiğimiz hafızalarımızı, o bilemediklerimiz ve unuttuklarımızı hatırlıyor. Onunla

³²⁸ Melis Alphan’ın yönetmen Reha Erdem’le yaptığı röportaj, Milliyet Gazetesi, 19 Mart 2006 Pazar, Kültür – Sanat sayfası.

beraber biz de bunları hatırlıyoruz. Hatırlıyoruz da ne oluyor? Bir şey olmuyor, yaşamaya devam ediyoruz. Örneğin deprem sahnesi bir dürtme niteliği taşıyor. Gerekğinde hep beraber bir masanın altına sığılabiliyoruz. Birbirimize o kadar ihtiyacımız var aslında. Ancak bu durum 10 dakika sürüyor. Sonra yeniden hayata dönüyor, itişip kakışıyoruz.”

Filmin resmi internet sitesinde ise filmin temasıyla ilgili şu satırlar dikkati çekiyor:³²⁹

“Kürek kemiği, göğüs kafesi, omurga, kafatası, tırnak, bir ağız dolusu diş...
Romatizma, bel ağrısı, kemik erimesi...
Bol et. Bol kemik.
Bol damar.
Kilolarca bağırsak.
İri göğüsler. Sarkık ciğerler.
Ülser, halsizlik, ameliyat, kahkaha, tokat, küfür, tümör, meme, aşk, gözlük, kepek...
İş bulur, borç alır, altına kaçırır, yalan söyler, sivilcesini patlatır, kaşınır, öğünür.
Fotoğraf çektirir, kırlara koşar, kusar, öper, güler.
Ot yer, hayvan yer, kaşınır, uyur.
Üzülür, düşünür, korkar.
İnsan nedir ki...
Film, bunu merak ediyor.”

Bir yandan filmin başında insanlara dair birtakım sınıflamalar yapılırken, bir yandan da film boyunca yapılan bu sınıflamaların tekrarlanması son noktasını filmin sonundaki “İnsan nedir ki?” sorusunda gösteriyor. Tıpkı yukarıdaki cümlede olduğu gibi. Yönetmenin yaptığı sınıflamalar ise şöyle:

³²⁹ “Korkuyorum Anne” filminin resmi internet sitesi: http://www.korkuyorumanne.com/index_tr.html (erişim tarihi: 30.05.2007)

1) İnsanlar ikiye ayrılırlar. Eğri basanlar, düz basanlar. Eğri basanların gövdesi ve başıyla sorunları olur. Gövdesi ve başıyla sorunları olanlar, doğru düzgün düşünemezler.

2) İnsanlar ikiye ayrılırlar; ince belliler, kalın belliler. İnce belliler de kendi aralarında ikiye ayrılırlar. İnce belinden memnun olanlar, memnun olmayanlar. Kalın belliler de kendi aralarında ikiye ayrılırlar. Kalın belinden şikayet edenler, kalın belinden şikayet etmeyenler. İnce belinden memnun olmayanlar ile kalın belinden memnun olmayanlara uygun elbise dikmek çok zordur. O nedenle önce onlara bellerini sevdirmeniz gerekir.

3) Erkekler ikiye ayrılır; sevdiklerine verdikleri hediyeleri sonradan onlardan geri isteyenler, istemeyenler.

4) Askerliğini yapanlar, yapmayanlar...

5) Sünnet olanlar, olmayanlar...

6) Annesi olmayanlar, babasını hatırlamayanlar...

İşte tüm bu ayrımları filmdeki bir karakterin sesinden duyuyoruz önce film henüz başlamışken, daha sonra film ilerledikçe bu cümleler, yine aynı kişiler tarafından söyleniyor. Tüm bu ayrımların temelinde filme de adını veren bir sözcük damgasını vuruyor. O da “korku”. 5-6 yaşlarındaki Çetin’in sünnet korkusu, Aytekin’in askerlik korkusu, Keten’in anne, Ali’nin baba, Ümit’in sınav, İpek’in çocuğunu nasıl büyüteceği korkusu... İşte tüm bunlar, gündelik yaşamda insana dair korkular, duygular ya da somut tespitler söz konusu. Filmin 2007 yılında çıkan DVD’sinin arkasındaki şu paragrafa yer verelim:

“İnsan nedir ki... Korkulardan, zaaflardan, arzulardan, özlemlerden örülü bir hafıza ve kandan, etten, kemikten, oluşan kırılgan bir beden... İstanbul’un, vapur sesleri ve martı çığlıklarıyla yankılanan sokaklarında ve evlerinde, çığlık çığlığa, omuz omza, sırt sırta, dudak

dudağa, el ele, yumruk yumruğa, göz göze, yanak yanağa, yaşayan insanları: Ali ve babası Rasih... Terzi Neriman ve oğlu Keten, Karnında bebeğiyle İpek... Kapıcı Rıza, karısı Selvi ve oğlu Çetin... Mahallenin kasabı Kemal... Neriman'ın köpeği Çakır... Jimnastikçi Ümit, eski boksör Aytekin..."

Filmin başında söylenmeye başlanan ve daha sonra film boyunca tekrarlanan, tüm bu ayrımlar, filmi belirli bölümlere ayırıyor. İşte film bu açıdan aslında 6 episoddan oluşuyor. Her bir episod da kendi içinde diğer küçük episodlara... Her bir bölüm sonunda insana dair birer gestus cümlesi de çıkıyor. İşte bu cümleler, yukarda sıraladığımız 6 maddenin her biri. Sünnetten korkan çocuk için insan, sünnetten korkan insandır ya da bir kasap ve bir doktor için insan "ağız dolusu iş, omurga, kafatası, bolca damar, bolca kemik, kollar, eller, gözler, tırnak" gibi somut bir varlıktır. Her insana göre farklı bir şeydir insan.

Hem entelektüel hem eğlenceli bir psikanaliz seansı adeta... "İnsan dediğin nedir ki?" sorusunun bir serbest çağrışım yardımıyla anlatılmış hali olan "Korkuyorum Anne", Reha Erdem'in üçüncü filmi. Her filminde farklı tatlar denemeye meyilli olan Erdem, bu filminde kırılğan bedenlerimizi odağa alıyor en basit anlamıyla. Genelleştirmek gerekirse, "Korkuyorum Anne", olmayan bir annenin ya da olmayan bir babanın, olup seilmeyen babaların ya da olup anlaşılmayan annelerin yarattığı travmaları olabildiğince masumane bir şekilde gözler önüne seriyor. Filmin ana kahramanı Ali'nin geçici hafıza kaybında yeşeren anne özlemi, iyileşme sürecinde inatla babasını hatırlamamasının, onun bir nevi hafızasından silmek istemesinin yanında daha bir güçleniyor. Ali "Korkuyorum Anne!" diye nidalar atarken eksik aile izleği filmin diğer karakterlerinde yavaş yavaş ortaya çıkıyor. Babasının izine bile rastlamadığımız Keten isyan edememe bunalımıyla savaşıyor, başka bir karakter İpek tüm zorluklara ve her gün müstakbel babanın telefon tehditlerine rağmen çocuğunu babası olmadan yetiştireceği bir dünyaya doğurma konusunda inat ediyor. Sadece bununla da kalmıyor film insan olmanın hallerine dair türlü türlü güzelliği, çirkinliği, tuhaflığı, yumuşaklığı ve çaresizliği anlatıyor. Bu yüzden karşımızda curcunalı bir film var. Ama kesinlikle dağınık değil. Karakterlerin özenli işlenişi, filmin bol karakterli dokusunun en güzel halini almasına yardımcı olmuş. Karakterler arasında gördüğümüz sık

paralellikler kurgunun da yardımıyla o kadar ustaca işlenmiş ki “İnsan nedir ki?” sorusu en güzel cevabını bulmuş.

Reha Erdem, Serpil Boydak’ın “Korkuyorum Anne filminizin yapım öyküsünü anlatır mısınız? Senaryonuzun yazımı biraz uzun sürmüş galiba” sorusunu şöyle cevaplamış.³³⁰

“Evet onun o kısmı biraz uzun sürdü. O da kalınlığından dolayı uzun. Ama senaryo aşaması zor oldu. Çünkü filmin en zor kısmı senaryo kısmıydı. Bu filmde hikaye yoktu. Bütün bu sahneler, insan nesilleri ve korkular üzerine çok uzun süre çalıştım. Sonra işin içinden çıkamadım bir biçime sokamadım bütün bunları. Bir sürü sahne vardı mesela hâlâ filmin içinde olan inişler çıkışlar. Yazar olan eşim Nilüfer Güngörmüş’den yardım istedim. Bir şey olur mu bundan diye. O da bir-iki şey önerdi. Ben daha önce kimseyle bu tür bir çalışma yapmadım. Senaryo filmin bir ögesi, dolayısıyla yanlış anlaşılmasını istemem ama ben çekeceğim filmi tartışmam. Nilüfer benim ne yapmayacağımı iyi bildiği için onunla çalışabilirdim. Bir süre senaryonun üzerinde çalıştı, bir şeyler önerdi, onları konuştuk. Sonra elimizdeki malzemeye board çalışması yaptık. Bazı yerleri ayrı ayrı yapıp ayrı ayrı çalışıp karşılaştırıyorduk. Bir sene de o sürdü. Sonra bitirdik, beğenmedik ve attık. Aslında daha doğrusu o sırada bir film çıktı vizyona herhalde o film güvensizlik ve korku yarattı bizde.”

Filme senaryosu dışında bir özgünlük aroması katan kurgu kullanımı, filmde kurgunun bağlayıcılığı ve birleştiriciliği çok önemli bir rol oynuyor ve amaçlarından biri insan vücudunu takip etmek olan bu film için bir nevi omurga hatta iskelet görevi görüyor.

Filmdeki Brechtiyen dokunuşlardan bahsetmek gerekirse önceliği naiviteye verelim. Yönetmenin sorduğu ve izleyiciyle birlikte cevaplamaya çalıştığı “İnsan nedir ki?” sorusu filmin naif tutumudur. Brechtiyen filmlerin en belirgin özelliği filmde sorular sorması ve bu soruları seyirciye de sordurması... Film, insan denilen varlığı

³³⁰ <http://www.sadibey.com/2007/01/18/reha-erdem-ile-22-mayis-2006da-yapilan-gorusme> (erişim tarihi: 30.05.2007)

somut ve soyut yönleriyle irdelemeye çalışıyor. Vücuduyla, içsel durumuyla, hastalıklarıyla, korkularıyla insanın bir bütün olduğunu göstermeye çalışıyor. Ayrıca bir yandan da herkese göre insanın farklı bir tanımı olacağını da ifade ediyor. Bu farklılıkları göstermesi de klasik anlatıdan uzak bir tarzdır. Tek bir soruya sonsuz cevaplar olabileceğini vurguluyor yönetmen. Filmin sonunu da getirmiyor. Bundaki nedenin de “insan nedir ki?” sorusunda verilebilecek cevapların hiç bitmeyeceği anlamına geldiğini belirtebiliriz. Bir terziye göre insan, ince belli-kalın belli olarak ayrılırken, bir çocuğa göre ise sünnet olanlar ve olmayanlar olarak ayrılabilir. Yönetmen filmin en son karesine seyircinin kendisine göre bir insan tanımlaması yapmasına olanak veriyor ve “insan nedir ki?” diyerek filmi bitiriyor. Bu haliyle, açık yapıt özelliği taşıyor ve bu da Brecht film olma durumunu yansıtıyor.

Film, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşmuyor. Film, ne tek bir hikayeyi anlatıyor ne de sonunda film bir sonuca oluyor. Dramatik bir eğrisi yok filmin. Seyirci, belki de “hiç böyle düşünmemiştim” diyerek, kendini sorguluyor. İzleyen de insan olduğuna göre, kendini sahnede görüp, eleştirisini ve tanımını yapmaya çalışıyor. Ne olduğu üzerinde zihinsel bir yolculuk yapıyor. Kendi bakış açısına, kendi mesleğine, kendi konumuna göre bir insan tanımlaması yaparak salondan çıkıyor. Tam da Brecht’in istediği gibi...

Filmin non-linear olan gidişatı zaman zaman kafa karıştırıyor gibi gelse de, seyirciye zihinsel bir yolculuk yaptırıyor. “Korkuyorum Anne”de, Türk seyircisinin görmeye alışık olmadığı bir anlatı tarzı var bu haliyle... Son derece akıcı giden komik bir o kadar da dramatik ve birazcık karmaşık kurgulu bir Reha Erdem filmi. Filmin ana fikri insanların korkuları ve hayatın küçük detayları... Hikayedeki karakterlerin tamamı 129 dakika boyunca hiçbir şekilde büyük bir trajedi ile karşılaşmayıp günlük herkesin başına gelebilen küçük dramlar ve mutluluklar ile hayatlarını umutla sürdürebiliyorlar ve hemen hemen hepsinin herkes gibi küçük veya büyük korkuları var bu korkular ya karanlık veya sünnet gibi küçük şeyler ya da kariyer veya ebeveyn gibi büyük şeyler.

Filmi Brechtien bir başka özellik de anlatıcı yapısıdır. Anlatıcılar da filmin her bir karakteridir. Tek bir anlatıcı yoktur filmde. Oysa hatırlayalım, bazı sekansların

başında ya da sonunda filmdeki bir karakter, kendisine göre insanı tanımıyor. Anlatırken, filmde o insan tanımlamasına göre sahnelere de şahit oluyor seyirci. “İnsanlar ikiye ayrılır, ince belliler – kalın belliler” diyen Neriman Hanım’ın bu anlatımı sırasında, filmde farklı bel ölçülerine sahip kadınların, bellerini kıvrarak oynadıklarını tanık oluyor seyirci.

İnsana dair tanımlamalar yapılırken, bu tanımlamaların seyirciye gösterilmesi, seyirciyi filmden uzaklaştırıp, düşündürüyor. Bu görseller, bir yandan filmi başka küçük episodlara bölerken bir yandan da yabancılaştırma efektleri oluşturuyor. Jimnastikçi Ümit yalan söylediğinde, başka bir karakter “yalan” diye giriyor cümleye diğer bir sahnede ama bu ikisi arasında doğrusal, yani nedensel bir bağlantı yok. Yönetmen Reha Erdem’in anlatı oyunu bu sadece... Çalınan paranın ve yüzüğün, olayları geliştirmesi söz konusu... Birdenbire üstünde Keten, Ali ve Ümit’in oldukları bir tekne, puslu bir havada, denizin ortasında yapayalnız ve çaresiz kalan bu üçlünün olduğu sahneyle irkiliyor seyirci ve düşünüyor. “Bu da nerden çıktı?” der gibi... Sonunda, Ümit’in kürek sallamasıyla sahile varıyorlar. Neriman Hanım, “Yanınızdaki kadın olmasaydı, siz ne yapardınız?” diyor ve anlıyor ki, analizimizin başında da değindiğimiz gibi bu film daha çok erkeklerin korkularını anlatıyor.

Filmde gestus cümleleri kullanılmış, bunlar da filmin başında söylenen, daha sonra oyuncular tarafından tekrarlanan, insana ilişkin yorumlamalar... Bu gestus cümleleri, insanları 6 ayrı maddede sınıflara ayıran cümlelerdir. Seyirciyi “hiç böyle düşünmemiştim” dedirten iki diyalogu örnek olarak verelim:

-n’ yapıcaksın yüzüğü?

-bir kadına vericem...

-neden?

-mutlu olması için...

-sevgilin mi?

-sevdiğim...

İkincisi de:

-köpekler insanları kemikten oluştuğu için mi ısırıyor?

-kalpleri olmadığı için ısırıyor..

Etkileyici küçük detaylardan oluşan parlak fikirlere sahip olması ve insanları, onların ilişkilerini bir miktar gerçek üstü anlatma tarzı ile Emir Kusturica filmlerini anımsatan bir film “Korkuyorum Anne”. Filmi izlerken, mahalle ve komşuluk teması nedeniyle zaman zaman Münir Özkul ve Adile Naşitli 70’lerin aile filmleri seyrediyormuş havasına kapılmamak da elde değil. Sünnet olmaktan korkan Çetin de yine o dönemin çocuk oyuncularını hatırlatıyor. Kahkahalarla gülerken birden boğazı düğümleniyor seyircinin, burun çekilmesi, gözyaşı (içe doğru)... Müziklerinden senaryosuna, renklerden karakterlerine kadar dopdolu... “Neşeli Günler” sıcaklığında bir Türklük, “Amelie” rengarenkliğinde karakterler ve “Tenenbaum Ailesi” dokunaklılığında bir hikaye akışı... 1980’lerin renkleri, annelik, sünnet ve askerlik korkuları, her şeyi bilen adam tipolojisinin bir adım önünde avcı kasap Kemal karakteri, Işıl Yücesoy’un hapsirıkları...

Aslında daha çok Tunç Başaran imzası taşıyan 1992 yapımı “Piano Piano Bacaksız” filmini hatırlatıyor seyirciye. Hatırlanacağı gibi film, 1940’lı yıllarda eski ahşap bir konakta geçer. Her odasında bir ailenin oturduğu konakta yaşananlar, günümüzün acımasız dünyasında kopup giden dostluklar sekiz yaşındaki bir çocuğun gözüyle anlatılır.

Müzik, Brechtiyen estetiğin olmazsa olmazlarından biridir. Müzik, yabancılaştırmayı sağlayan öğelerden biridir. Brecht, “öğelerin birbirinden ayrılması” diye niteler; müzik oyunun yanı başındaki yerini alır, hatta karşısına geçip kurulur onun, oyuncu hiç kuşkuyla yer bırakmayacak gibi açıktan açığa şarkı söyleyen birine dönüşür. Oyun sanatına kardeş sanatlar, oyun sanatıyla kaynaşarak kabarıp dalgalanan bir “topluluk yapıtı” oluşturmaz, her biri ötekilerden bağımsız, her biri kendileyin ortak görevin yerine getirilmesine çalışır ve “birbirleriyle olan bütün ilişkileri birbirlerini yabancılaştırmaktır”. Yönetmen Reha Erdem, müziği de bir yabancılaştırma unsuru olarak kullanmıştır.

Filmde başrol oyuncusunun olmaması da Brechtiyen bir özellik olarak karşımıza çıkıyor. Bir söyleşide Reha Erdem’in bununla ilgili söyledikleri son derece dikkat çekici: “Herkes kendi hikayesinin kahramanı. Tek tek herkesin etrafında hissedilen bir

arka taraf var. İnsanlık dramı var. Mahkeme gibi bir sahne var, herkes teker teker geliyor. Hep yeniden hatırlıyoruz. Hatırlar hatırlamaz yeniden unutuyoruz. Bazen hatırlayarak teselli buluyoruz, bazen unutarak.”

Oyuncular bir bütün olarak sergiliyorlar kendilerini. Melis Alphan’ın röportajından bir alıntı yapalım bununla ilgili:³³¹

“Melis Alphan: Film oyuncuların bedensel ve ruhsal olarak kendilerini ortaya koyabilecekleri bir alan sunuyor. Bu size bir tatmin sağlamış olmalı.

Ali Düşenkalkar: Filmde yönetmen ne görmek istiyorsa onu gördünüz.

Reha Erdem: Herkesin bedeni ve bedenini kullanım şekli çok farklı. Kasabı yazarken gülümsüyordum. Sonra Bülent umduğumdan da farklı bir şey yaptı. Ali bir sahnede yüzüğünü kaybediyor, sonra yastığın altında buluyor. Burada Ali "Bir şey yapabilir miyim?" dedi ve ayaklarıyla yere vurarak bir çocuk gibi sevindi. Bu tamamen oyuncunun rolle olan ilişkisi. Başka bir sahnede ise Işıl Yücesoy oğlundan yüzüğü istiyor. Çocuğa "şöyle yapacaksın" diye tarif ederken Işıl hanımı gördüm. Öyle bir duruyor ki, yapacak bir şey yok. Çocuğa "Bir bak, zaten yüzüğü vermekten başka çaren yok" dedim.

Işıl Yücesoy: Oyuncu yönetmenin dilinden anlıyorsa, orada kendi enstrümanlarını harekete geçirir, ne yapmak istiyorsa onu katar. Fazla gelirse yönetmen durdurur. Yönetmenin iyi bir terzi olması lazım. Oyuncu kumaşı çok bol getirmek zorundadır, yönetmen de istediği kadar kesip biçer.

Bülent Emin Yarar: Karakol sahnesinde tiyatrodan oynuyormuş gibi hissettim ve o kadar kendimi kaptırdım ki, o anda çok özgür hissettim. Kamera mı var, çekiliyor muyum duygusundan tamamen uzaklaşıp o sahneyi bitirdim.

Modern hikayelerin süslü trajedilerindense, süssüz ama vurucu bir trajikomedî olmayı bile bile seçmiş gibi duruyor “Korkuyorum Anne”. Filmde anlatılan hikayeler

³³¹ Alphan, Milliyet Gazetesi...

çok tanındık ama o kadar da özel. İstanbul ve Ankara Film Festivalleri'nde En İyi Yönetmen dahil birçok ödülü kucaklayan “Korkuyorum Anne”, Altın Koza'da da Jüri Özel ödülünün sahibi olmuştu. Bunun dışında film teknik başarısı için de kurgu ve sanat yönetimi dahil birçok alanda ödüllendirildi.

5.4.7. Reha Erdem - Beş Vakit

Filmin künyesi:

Yönetmen - Senaryo: Reha Erdem **Görüntü Yönetmeni:** Florent Herry **Yapımcı:** Ömer Atay, **Yapım Yılı:** 2006 **Süre:** 110 dak **Oyuncular:** Özkan Özen (Ömer), Ali Bey Kayalı (Yakup), Elit İşcan (Yıldız), Bülent Emin Yarar (İmam), Taner Birsell (Zekeriya), Yiğit Özşener (Yusuf), Selma Ergeç (Öğretmen), Tilbe Saran (Ömer'in annesi), Sevinç Erbulak (Yakup'un annesi)

Filmin konusu:

Sırtını yüksek kayalıklara dayamış, yüzünü yüce bir denize dönmüş, etekleri zeytinliklerle süslü küçük fakir bir köy. Köyün sakinleri sert bir coğrafyayla başa çıkmak için uğraş veren, sade ve çalışkan insanlardır. Yiyeceklerini, günü gününe, topraktan ve besledikleri az sayıdaki hayvandan çıkarırlar. Çevrelerindeki hayvanlar ve ağaçlar gibi kendilerinin de gelip geçici olduklarının bilgisini taşırlar. Bu yüzden ağırbaşlıdırlar. Toprak, hava ve suyun, gecenin, gündüzün ve mevsimlerin ritmine göre yaşarlar. Zaman her gün ezan sesiyle beş ayrı vakte bölünür. İnsana özgü bütün olaylar her gün bu beş vakit dilimi içinde yaşanır.

Yetişkinler büyüklerinden gördüklerini çocukları üzerinde devam ettirirler. Sevgilerini yanlış gösterip, dayağı cennetten çıkma sayarlar. Babalar daima oğullarından birini ötekine üstün tutar. Anneler kızlarına acımasızca buyurur. Çocukluktan gençliğe geçen, 12-13 yaşlarında üç çocuk Ömer, Yakup ve Yıldız bu beş vakitli filmde, köy sakinleri arasında öne çıkar. İmamının oğlu Ömer umutsuzca babasının ölmesini diler. Sadece dilemekle onun ölmeyeceğini anlayınca babasını öldürmek için çocukça yollar aramaya koyulur. Suçluluk dolu düşüncelerini arkadaşı Yakup'la paylaşır.

Öğrenciler köyün tek sınıflı okulunda öğrenim görür. Aileler, genç bir kadın olan öğretmene minnettarlıklarını evlerinde pişirdikleri ekmeği, koyunlarının sütünü hediye ederek gösterirler. Yakup öğretmenine aşıktır. Suçluluk dolu düşüncelerini arkadaşı Ömer'den bile gizlemeye çalışır. Bir gün babasını öğretmeni gözetlerken görünce o da Ömer gibi babasını öldürmeyi aklından geçirir. Yıldız hem okula devam eder, hem de annesinin acımasızca üstüne yıktığı işlerin üstesinden gelmeye çabalar. Küçük kardeşine annelik etmeye çalışır. Bir taraftan da kadınlarla erkekler arasındaki ilişkinin sırlarını irkilerek öğrenir. Beş vakit geçer. Çocuklar öfkeyle suçluluk arasında gidip gelerek, ağır ağır büyürler. Ömer babasını öldürmekten vazgeçer. Sevgiyle nefret arasında sıkışmış, çaresizce ağlar.

Filmin analizi:

Çanakkale'nin Ayvacık ilçesine bağlı Kozlu Köyü... Kayalıklarda, doğanın sert koşullarına karşı duran yaşamlar... Alabildiğine uzanan masmavi, dingin, suskun deniz... Tıpkı 'Beş Vakit'in insanları gibi... Sessiz, sıradan, geleneksel aile yapısı içinde akıp giden zaman... Sükûnetle şiddeti bir arada yaşayan köy sakinleri... gece... sessiz... dolunay sakin... Geceyi gündüze, gündüzü geceye bağlayan tek şey ise beş vakit duyulan ezan sesi...

2006 yılında İstanbul Film Festivali'nde yarışan "Beş Vakit", Reha Erdem'in İstanbul'un, şehrin dışına çıktığı, filmde filme değişen tarzının son filmi. Köy yaşamını, genç öğretmenin can sıkıntısını, köydeki aile ilişkilerini stilize bir dille anlatan Erdem, köy hayatını 5 vakte indiriyor. Namaz vakitleriyle günlük hayatı veriyor ve taşrayı anlatıyor yönetmen Reha Erdem. Çocukların cinselliği keşfi, babalarına olan nefretlerini de veren yönetmen, köye uzaktan bakmayı tercih etmiş. Bu nedenle akıllarda denize bakan köy peyzajı kalıyor. Bir köy bir zaman, hayatları ve dertleriyle meşgul insanlar... Bunlardan üçü; zamanını onu öldürme planları yaparak geçirecek kadar babasından nefret eden Ömer, öğretmenine olan aşkıyla canını sıkın her şeyden uzaklaşabilen Yakup ve eve kısılmayı reddeden babasına aşık Yıldız. Görünürde

çok da önemli olmayan sorunların gölgesinde ya da onlarla ilişkili dertleriyle boğuşan bu üç çocukla birlikte yaşanan büyüme sancıları...³³²

Katıldığı festivallerden ödülleriyle (İstanbul Film Festivali En İyi Türk Film ve FIBRESCI jüri ödülü - 2006, Altın Koza En İyi Film - 2006) dönen, eleştirmenlerden övgüler toplayan ve özellikle “Korkuyorum Anne”den sonra seyircinin merakla beklediği bir film “Beş Vakit”. Sorular sormayı amaçlayan ve kilit noktayı da ‘insan’ olma durumunun aldığı Reha Erdem sinemasında başa dönüyoruz bu kez. Ergenlik çağındaki üç çocukla beraber kendini var edebilme, tanımlama sancılarını odaklanıyoruz. Zorluklarla ve acılarla farklı şekillerde baş eden, hayata dair konumlarını belirlemeye çalışan ve karşılarında örnek almak isteyecekleri birilerinin eksikliğinde ya da karşısındakiyle kurdukları nefret ilişkisinde kendi yollarını açma çabasının verdiği yorgunluğu taşıyan bu üçlüyle biz de o döneme yeniden dönüyoruz. Uyanma vaktinin geldiğini sezinlesek de hâlâ uyku bizi bırakmış değil ve bu zevkin son demlerini uyku bizi nerde yakalarsa orda, yaprakların arasında, kayaların üzerinde doyasıya yaşıyoruz.

Ömer, Yakup ve Yıldız... Henüz çocuklar. Zamanın varlığından haberdar, alışılmışın dışına çıkmak, sevgi ve nefreti iç içe yaşayan ve bir an önce büyümek isteyen çocuklar... Ömer, ailenin büyük çocuğu. Köy imamı olan babası tüm sevgisini küçük oğluna vermiş, Ömer’e yıkıcı bir mesafede durmakta. Ömer, çocuk kalbinde büyüttüğü nefretle, hasta olan babasının ölmesini istemekte, bununla da yetinmeyip, çocuk aklıyla babasını öldürmek için planlar yapmakta. Ömer ve babası arasındaki ilişkide, baba figürünün aile içinde ‘otorite’yi ne denli katı temsil ettiğini görüyoruz. Baba-otorite ilişkisini sadece Ömer ve babası arasında değil, köyün yetişkin erkeklerinin kendi babalarıyla ilişkilerinde de görmek mümkün. Filmin diğer çocuk karakteri Yakup, genç öğretmenine aşık, hayal dünyasında yaşar, gizli duygularını utanarak arkadaşı Ömer’le paylaşır. Bir gün, babasının, öğretmenini gizli gizli gözlediğini görür ve o an tıpkı Ömer gibi o da babasını öldürmek ister.

³³² Eren Serim, “İçinden İstanbul Geçen Filmlere Bir Örnek Daha: Korkuyorum Anne”, Yeni Film Dergisi, Nisan 2006, sayı: 11, s. 9.

Yıldız ise, filmin ‘kadını’ temsil eden çocuk kahramanı. Annesi, ailenin tek geçim kaynağı olan hayvanlarıyla ilgilenirken, Yıldız evin işleriyle ve küçük kardeşiyle ilgilenmek zorundadır. Yıldız’ın yaşamında anne karakterinin, bir yandan kadın olmanın zorluklarını yaşarken bir yandan kızına da aynı yaşamı zor kullanarak sunduğunu görüyoruz. Ataerkil sistemin dayattığı bu geleneksel düşünce biçimini filmin alt metninde okumak mümkün. Aynı zamanda, köy sakinleri, eğitimi dayakla eşdeğer görüyor. Köyün öksüz ve yetim çobanını, ağaçtan birkaç fıstık kopardığı için döven adam, köyün ihtiyar meclisi önünde ‘İyi ya ben de babalık ettim işte’ diye savunuyor kendini. Babalık demek otorite demektir. Otorite nasıl sağlanır? Dayakla, şiddetle. Eğitimin dayakla özdeş tutulduğu, hiçbir karakterin kötü olmadığı ama hepsinin bir tokat, bir azar, bir sopayla yaralı olduğu bir dünya kuruyor Erdem. Köyün yaşlı ninesinin filmin ilk sahnelerinin birinde söylediği söz, kalıp yargıları açık ve net ortaya koyuyor. “Oğlan çocuğu iken hepsi iyidir bunların, baba olunca ise hepsi babalarına çekerler.” Babadan oğla geçen ve hiçbir zaman değişmeyen ataerkil düşünce kalıpları ‘Beş Vakit’ yaşanıyor.

Bir internet sitesinde filme ilgili sorulan bir soruya, “Beş Vakit’in beşinci filmi olduğunu belirten Erdem, bütün filmlerinin senaryosunu kendisinin yazdığını ve filmleri kendisinin yönettiğini belirtiyor. Erdem, ‘Beş Vakit’te küçüklüğüne ait pek çok şeyin bulunduğunu, ancak köyde büyümediğini de ifade ediyor.”³³³

Her şeyin ötesinde beş vakit zaman üzerine bir film. Bu noktada müzikten başlamak gerekiyor sanırız. Estonyalı kompozitör Arvo Part’ın eserleriyle bezenmiş. Filmin başlangıcında köy görüntülerine eşlik eden klasik müzik oldukça yadırgatıcı geliyor ve bir zaman neden diye sordurtuyor izleyicisine. Nedenin yabancılaştırma ya da seyirciyle hikaye arasına mesafe koyma çabası olduğu açık. Ama sonra müziğin anları nasıl hem yeganeleştirip hem de sonsuz kılabilirdiğini kavırıyorsunuz. En basit haliyle anlatmaya çalışırsak; yaşanan an, o anın kahramanı için tek ve hayatına yön verebilme gücüne sahip hem de kuşaklardır benzer biçimlerde kendini tekrarlıyor bu anlamda. Doğa da aynı özellikleriyle filmin kahramanlarından biri oluyor ve köyün

³³³ Seda Genç, http://www.ixtanbul.com/news_detail.php?id=2805 (erişim tarihi: 30.05.2007).

bunalan insanlarına kucak açıyor. Bize sunulan eşsiz görüntülerde böylece filme görsel zenginlik katma amaçlı olmanın ötesinde başka şeyler anlatıyor.

Köyde zaman ezanla ayrılmış beş parça olarak algılanılıyor. Bu epizodik haliyle Brechtien bir yaklaşım sergiliyor. “Gece”, “Akşam”, “Öğleden sonra”, “Öğle” ve “Sabah” olmak üzere beş vakit ve her vakit, filmi beşe ayıran bir episod. Her bir episodda yine başı ve sonu olmayan durumlar anlatıyor. Filmin sonu yine bir açık yapıt niteliğinde. Filmin giriş-gelişme-sonuçtan oluşmaması, filmi geleneksel anlatıdan ayıran özelliklerden biri.

Filmi ezana göre gece, akşam, öğleden sonra, öğle ve sabah başlıklı bölümlere ayıran Erdem, bu duruma dini bir anlam yüklemiyor. Ama mistik bir hava katıyor. Doğayla uyum içinde yaşayan köylüler için ezan, güneşin konumuna günün saatini vurguluyor. Zamanlarını ona göre ayarlıyorlar. Adına rağmen tek meselesi zaman değil filmin. “Beş Vakit” babalarına kinlenen ama onların sözünden çıkamayan oğulların öyküsü, aynı zamanda. Bulutların arasından sıyrılan dolunay... Çam iğnelerinin altında, fundalıkların içinde, ağaç kovuğunda huzur bulup uyurken Hamlet’in “Ölmek, uyumak” diye başlayan tiradını anımsatan çocuklar... Ömer, Yakup ve Yıldız adlı üç çocuk ve aileleri etrafında geçen bir öyküyü anlatan “Beş Vakit”de, okula giden, ders çalışan, dağ bayır dolaşan çocuklar için alabildiğine özgür ve basit bir şey olan hayat ve zaman kavramları yavaş yavaş omuzlarına yüklenen sorumluluklarla, cinselliğin keşfiyle karmaşılaşmaya başlıyor. Çocukların boğazında tıkanan hıçkırıklar... O tıkanmaya neden olan otorite simgesi babalarının gözlerinden akan yaşlar...

Reha Erdem’in, filmi üzerine sözlerine yer vermek istiyoruz: “Toprakla deniz, kayayla gök arasında asılı bir köyde büyümeye çalışan üç çocuğun zamanın akışında yuvarlanmalarının filmi. Orada zamanın tek sarkacı, kimi zaman gümüşü bir bıçak gibi parlayan minare ve onun güneş saatiyle dönen beş vakti...”

Serpil Boydak’ın Reha Erdem’e sorduğu “Beş Vakit” filminizin yapım öyküsü nedir? Orada gidip yaşadığınız için, orada gördüğünüz şeylerden oluşturduğunuz bir

konu mu? Kozlu’da yaşayan halk nasıl karşıladı köylerinde film çekmenizi? Size yardımcı oldular mı?” sorularına verdiği cevaba yer verelim.³³⁴

Reha Erdem: Tematik olarak diğerleriyle aynı ama gördüğünüz filmi o yörenin, o coğrafyanın filmi aslında. İlk defa bir coğrafyanın ruh halinin filmi. O film orada olmasa öyle olmazdı. Oranın filmi. O gök, o deniz, o köy oranın verdiği bir heyecan diyelim ona. Ben orada zamanı hissediyorum gibi bir şey, oradaki zamanı. Orada bir ev var köyde onun filmi. Teması değil. Temanın orayla hiçbir ilgisi yok o tamamen uydurma. Ama oradan bildiğim şey işte o 5 vakit ezan. O zamanın oradaki geçişi, o insanların o zamanın dışında duruşları. Aynen benim filmlerde yapmaya çalıştığım gibi. İnsanlar orada zamanın kenarında oturuyorlar gibi geliyor bana. Bizim artık o ritmin içine girmek imkanımız kalmamış ama en azından şeyi hissedebiliyor insan, ne kadar insani iklim. Burada iklim tamamen suni.

Orada yaşayan halk dediğim gibi o kadar sakin, mütevazı, az konuşan, zaten bunun için de seviyorum orayı. Onlarla çok az ilişkim var. Senelerdir gidiyorum ama özellikle köyün içinden hiç geçmem. Birkaç tane çok yakınım var. Bu film ortaya çıkınca konuştuk. Son derece sakin bir şekilde yardım ettiler onun için orayı bir plato gibi kullandık. Çok da dikkatli davrandık ama tamamen her şeyimize katıldılar. Ve Allahtan da hiçbir şey de olmadı. Şeyi merak ediyorum bir ikisi biliyordu bu filmin neden bahsettiğini, ne olduğunu. Camilerini açtılar, her şeyleri yaptılar. Bu yaz göstereceğiz onlara. Merak da ediyorum. Biraz da ürküyorum yani. Ne diyecekler acaba.

Reha Erdem, filmlerinin ortak yanlarını şöyle belirtiyor: “Benim filmlerimin ortak özelliği benim filmim olmaları. Benim hayatımda o an yaşımla, durumumla, dertlerimle aşağı-yukarı o konuların ağırlığı tabii filmimde yer alıyor; aile-baba-oğul iç meseleleri, anne-kız ama bunları ben sadece benim acılarım diye değil, ben de herkes kadar bunlardan acı çekmiş ya da çekmekteyim ama bunların insanlığın temel şeylerinden biri olduğunu düşünüyorum. “Korkuyorum Anne”nin Eskişehir’deki gösteriminden sonra, öğretim üyesiymiş galiba bana “başka filmler yapmaya

³³⁴ Serpil Boydak’ın Reha Erdem’le yaptığı söyleşi...

korktuğunuz için mi politik değil de böyle komedi ve duygular üzerine filmler yapıyorsunuz?” diye sordu. Bence en politik filmler bunlar. Geçmişte olayların tırmandığı dönem generallerin Demirel’e baskıları filan; bütün o generallerin, bütün o Danıştay’ı dini sebeplerle basan adamların arkasında öyle problemler var. Herkes kendi problemini önce bir halletmedikçe işte onun için o türeyen erkekler ya da erkekler daha çok oluyor, ortalığı mahvediyorlar, perişan ediyorlar, başkalarına çok zarar veriyorlar. Mesele bu. Politik film yapmak kadar, cevap vermek kadar kolay bir şey var mı? Politik film cevap. O iyidir, bu kötüdür diyorsunuz.”³³⁵

Çocukların bazı sahnelerde otların altında uyumaları, dinginlik ve boşluk sesi, film üzerinde seyirciyi düşündürmeye götüren sahnelerden biri. Yamacın başında oturan, boşluğa bakan, yan yana ama konuşmadan duran, yüksek tansiyonlu bir sekanstan sonra uyuyan çocuk görüntüleri, filmin yabancılaştırma efetleri... Seyirci bir sonraki sahneden ne olacağını merak edip gerilime girdiği anda yönetmen bu tarz dingin sahnelerle seyirciyi filminden uzaklaştırıyor, düşündürüyor. Filmdeki olayların sonucu verilmiyor, çünkü önemli olan olayların sonu değil, yönetmen bunun altını çizmek. Sadece zamanı, günü, yaşamı belki de seyircinin kendisini sorgulatmak istiyor. Birkaç ipucu veriyor sadece. Kurulu bir sistemin olduğunu ve kısır döngü olarak sürekli kendini tekrarlandığı. Bu mesaj, gestus cümlesi olan ve köyün ninesinin söylediği sözde kendini gösterir. “Oğlan çocuğu iken hepsi iyidir bunların, baba olunca ise hepsi babalarına çekerler.” Brecht’in vurguladığı gibi, Erdem de bir sistem eleştirisi yapar.

Bir başka yabancılaştırma unsuru da kendisini başrol oyuncularında gösterir. Sevinç Erbulak ve Tilbe Saran gibi ünlü oyuncuları yan rollerde izlerken, seyircinin daha önce hiç görmediği oyuncular da başroldeler... Bu geleneksel Aristo estetiğinin dışında bir uygulama olarak, seyirciyi şaşırtıyor.

³³⁵ <http://www.sadibey.com/2007/01/18/reha-erdem-ile-22-mayis-2006da-yapilan-gorusme> (erişim tarihi: 30.05.2007)

SONUÇ

“Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri” başlıklı bu çalışmada 2000’li yıllarda Türk Sineması’nda görülen Brecht estetiğinin örneklerini, Brecht estetiğini içermesini öngördüğümüz pratikler çerçevesinde ortaya koymaya çalıştık. Bu çalışma beş ana bölümden oluşmuştur.

“Estetik Kavramı” başlıklı birinci bölümde estetiğin tanımını ve tarihsel gelişimini; “Aristoteles Estetiği” başlıklı ikinci bölümde Aristoteles estetiğini, Aristoteles’in yaşadığı dönemin toplumsal yapısını, şiir ve tragedya kuramını; “Brecht Estetiği” başlıklı üçüncü bölümde Brecht estetiği, Brecht’in yaşadığı dönemin toplumsal yapısını, epik/diyalektik tiyatro pratiklerini; “Brecht’in Sinemayla İlişkisi ve Brecht Estetiğinin Dünya Sinemasındaki Uygulamalarına Kısa Bir Bakış” başlıklı dördüncü bölümde Brecht’in sinemayla olan ilişkisini, “Kuhle Wampe” filminin analizini, Dünya Sinemasındaki Brechtiyen yaklaşımları; “Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri” başlıklı beşinci ve son bölümde ise klasik ve modern anlatıyı, Türk Sinemasında anlatı kavramını, Türk tiyatrosundaki Brechtiyen yaklaşımların Türk Sinemasına etkisini, 2000’li yıllar Türk Sineması ve Türk Sinemasındaki Brechtiyen örnekleri ele aldık. Ekler bölümüne ise, yapılan söyleşileri ekledik.

“Estetik Kavramı” başlıklı tezin birinci bölümünde “Estetik” kelimesinin anlamlarına yer verdikten sonra sanatta ve sinemada estetik kavramlarını inceledik: Estetik kelimesinin temel Türkçe karşılığı, “Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bedii, bediiyat.”dır. Estetik kavramının tanımının yanı sıra birinci bölümde estetiğin tarihsel gelişimini anlattık. Estetiğin tarihsel gelişimi ve tanımı üzerine Raymond Williams “Anahtar Kavramlar” adlı eserinde Aesthetic’in, İngilizce’de ilk olarak 19. yüzyılda görüldüğünü; 19. yüzyılın ilk yarısında yaygın olmadığını, Yunanca biçimine rağmen, Almanca’da eleştirilerle dolu ve tartışmalı bir gelişmeden sonra, bu dilden alınan bir ödünçleme olduğunu belirtiyor.

“Anahtar Kavramlar” adlı bu eserde, estetik kavramının, ilk defa iki ciltlik bir kitabın adı olarak Latince biçimi olan “Aesthetica” şekliyle Alexander Baumgarten

tarafından kullanıldığı belirtiliyor. Baumgarten güzelliği görüngüsel kusursuzluk olarak tanımlıyordu ve sanat üstüne düşünürken, bunun önemi, duyularla kavrayışa başat bir vurgu yüklemesindeydi. Bu duyu algısı, Baumgarten'ın Yunanca kök sözcük *aisthesis*'den türemiş yeni sözcüğünü büyük ölçüde açıklamaktadır. Yunanca'da temel anlam; maddesel olan veya yalnızca düşünülebilen şeylerden farklı olarak, maddi şeylere, yani duyularla algılanabilen şeylere gönderme yapardı. Kitabı çevrilmemiş ve kısıtlı olarak dolaşıma girmiş olsa da, Baumgarten'in yeni kullanımı; öznel duyu etkinliğine ve bu alanlarda egemen olan ve de kendisinin başlıkta kullandığı sözcüğü devralan insanın özelleşmiş sanat yayıncılığına yapılan vurgunun bir parçasıydı. Kant'ta da güzellik büyük ölçüde ve öncelikle duysal bir görüngüdür, ancak o Baumgarten'in kullanımına karşı çıkmış ve *aesthetics*'i Yunanca'daki gibi “duysal algının koşulları”na ilişkin bilim şeklinde daha geniş ve özgün anlamıyla tanımlamıştır. Her iki kullanım da, daha sonra, 19. yüzyıl başlarına ait az sayıda metinde görülür; ama 19. yüzyılın ortalarından itibaren “güzel” anlamı ağırlık kazanır ve sözcüğün sanatla sürekli güçlü bir bağı vardır. Lewes, 1879'da, sözcüğün değişik bir türemiş biçimini kullandı: *Aesthetics*, “duyumun soyut bilimi” tanımıyla. Yine de, *anaesthesia* (anestezi), fiziksel duyum yoksunluğu anlamıyla, 18. yüzyılın başlarından beri kullanılagelmisti; ve de 19. yüzyılın ortalarından itibaren, tıptaki ilerlemelerle birlikte, *anaesthetics* –gitgide popüler olan sıfatın olumsuz biçimi- “duyumdan yoksun” ya da bu “yoksunluğun aracısı” anlamına gelmek üzere, özgün geniş anlamıyla yaygın biçimde kullanılıyordu. Bu doğrudan olumsuz biçimin kullanılışı, en sonunda, güzellik ve sanata göndermede bulunan başat kullanıma bağlı olarak, *unaesthetics* veya *nonaesthetic* gibi olumsuz biçimlere yol açtı.

Estetiğin tanımı ve tarihsel gelişiminin ele alındığı birinci bölümden sonra, “Aristoteles Estetiği” başlıklı tezin ikinci bölümünde Aristoteles estetiği, bu estetiğin anlatıldığı *Poetika*'sı, pratikleri, yaşadığı dönemin toplumsal yapısı, eserleri ile şiir ve tragedya kuramına yer verdik. Nejat Bozkurt “Sanat ve Estetik Kuramlar” adlı eserinde Aristoteles'in sanat felsefesi kuşkusuz onun bu konuda tek ve en etkili yapıtı olan *Poetika* ile gün ışığına çıktığının altı çizilmiştir. Aristoteles'in sanat felsefesi rasyonalist bir sanat felsefesi olarak benimsenebilir. “*Poetika*”, Aristoteles'in sanat düşüncesinin tamamlanmamış bir resmini vermiş olmasına karşın, filozofun, sanatın tanımı, sanat ve

doğa, güzellik, sanatsal iyilik gibi konularda öteki yapıtlarında söylediği pek çok şeyi içerir. Bunların hepsini dikkatle ele aldığımızda onun sanat felsefesinin ne olduğunu anlayabiliriz. “Poetika”nın genel görünümü bizde Aristoteles felsefesinin pek çok problemlerinden yalnızca temel bir övünmecî türe yer verdiği izlenimini bırakır. İşte bu nedenle Aristoteles’in sanat felsefesi onun çeşitli kitaplarından derlenen çok sayıdaki pasajlardan ve bunların temel problemlerle uygunluk içinde düzenlenmesinden oluşturulabilir. Örneğin, “sanat nedir?” sorusuna verilecek yanıt, sanatı doğadan ve yapıp etmeden yani eylemden ayırmamızı sağlar. Sanat, akıl tarafından belirlenen amaçların, erekların gerçekleşmesini, varlığa gelmesini sağlayan bir yapma-yaratma yetisidir. Sanatsal yapmada ise, doğa ve sanat aracılığıyla, zihinde canlandırma, imgelem gibi edimler üzerinde durulur ve bunların gerçeklik alanına sokulması yolları araştırılır ve gösterilir.

Nejat Bozkurt yine “Sanat ve Estetik Kuramlar” adlı eserinde, Aristoteles’de sanatın, taklit yani mimesis ile başladığını, arınma yani katharsis ile son bulduğunu; “mimemis”de sanatçı ve nesne, “katharsis”de ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında bir iletişim ve etkileşimin söz konusu olduğunu belirtir. Bu bağlamda da form güzelliği, nesne güzelliğinden başka bir şeydir. Diğer bir deyişle doğa ve sanat yasaları farklılık gösterir; nesnedeki ve sanattaki güzel farklıdır. Sanat tinsel alandan duyusal alana doğru uzanır. Aristoteles’e göre felsefe, duyusal’a dayanırken, sanat da estetiğe veya “aisthesis”e dayanır. Bu bakımdan estetik haz, hoşlanma, bilgi, zihin ile ilgilidir. Aristoteles’in sanat anlayışı zihinle bağ kurma açısından rasyonalisttir. Mimesis, gerçeklik ve tinsellik alanında söz konusudur; realite alanında, tekil olan ve duyusal olarak kavranabilen varken, idealite alanında olması beklenebilen, mümkün olan söz konusudur; hayalgücüyle kavranabilen bu alan, ‘olanak’ kategorisi ile ilgilidir. Zorunluluğun egemen olduğu realite kategorisi ile olasılığın egemen olduğu olanak kategorisi “Mimesis”de birleşirler. Bu bakımdan sanat, gerçeklikten daha fazla bir şeydir, onun aşılmasıdır; realitenin ve idealitenin sentezidir. Aristoteles’e göre sanat, hiçbir zaman yalnızca gerçekliğin yansıdığı bir ekran değildir; sanat yapıtı kaba bir taklit ürünü de değildir, çünkü mimesis kavramı gerçekliği de içeren geniş bir kapsama sahiptir. Doğada ve sanatta karşımıza çıkan güzelliklerden sanat güzelliği, gerçeklikten başka bir şeydir.

Suut Kemal Yetkin, “Estetik ve Ana Sorunları” adlı eserinde Aristo’nun taklit konusuna da değindiğini ve ‘hayvanların en taklitçisinin insan’ olduğunu belirtir. Çünkü taklit, zevk vererek öğrettiği için, insan taklit edilmiş şeyleri sever. Estetik davranışı bir bilgi olayına bundan daha keskin olarak çevirmek mümkün değildir. İnsanlar öğrenmeyi, bilmeyi tabii olarak sevdikleri için güzel’i seviyorlar. Demek oluyor ki, güzel şeylerin algısı, esasında bilgi edinmekten farklı bir işlem değildir. Yani, insanın taklide olan doğal eğilimi ona hem bilgi hem zevk veriyor. Böylece kendiliğinden sanatta yaratış sorununa gelmiş oluyoruz. Aristo’ya göre, insan, tabiatı taklit eder; yalnızca bu taklit görünüşle yetinmez. Sanatçı eşyayı ya oldukları gibi ya da olmaları gerektiği gibi gösterebilir, tabiatın eksik bıraktığı yerleri, tabiatın izlediği yönde ne kadar iyi tamamlayabilirse eser o oranda güzeldir. Düzen, birlik taklit ve özellikle idealizm, estetiğin başlıca zihni unsurlarıdır. Bununla birlikte duygunluk da ihmal edilmiş değildir. Tragedyanın en karanlık sahnelerini bile alacak olsak, güzel her şeyden önce hoş gitmelidir.

Özetlemek gerekirse, “Dramatik Tiyatro (buna Aristotelesçi Tiyatro da diyebiliriz) seyircisi şöyle der: ‘Evet, bunu ben de yaşadım. Bence de yürekler acısı, zavallı için çıkar bir yol yok. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da doğal! Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!’”

“Brecht Estetiği” başlıklı tezin üçüncü bölümünde de Bertolt Brecht ve epik / diyalektik tiyatro üzerinde durduk. Bertolt Brecht’in yaşamı, tiyatro oyunları, Hollywood için kaleme aldığı senaryoları, önce epik tiyatro, ardından da diyalektik tiyatro adını verdiği estetik pratiklerine değindik.

Bertolt Brecht, estetik kuramını 1920’lerden başlayarak, 1956’daki ölümüne kadar kesintisiz sürdürdüğü pratik çalışmalar içinde oluşturmuştur. Brecht’in estetik kuramı bugün “epik tiyatro” ya da “diyalektik tiyatro” deyişleriyle anılmaktadır. Kuşkusuz, “diyalektik tiyatro” kavramı, Brecht’in estetik kuramını anlatması bakımından, “epik tiyatro” kavramından daha yetkindir. Temelinde diyalektik tarihi materyalizmin yasalarının yer aldığı düşünülürse, “diyalektik tiyatro” olarak

adlandırılması daha uygun olacaktır. Ancak, “epik tiyatro” kavramını tümüyle terk etmek mümkün değildir. Çünkü onun önerdiği tiyatronun biçimi, ancak epik bir tür içinde vücut bulabilmektedir. Prof. Dr. Mutlu Parkan, “Brecht Estetiği ve Sinema” adlı eserinde, Brecht’in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatronun oluşturduğunu belirtir. Diyalektik kavramının Yunan felsefesinde oldukça sade bir anlamı var: doğru fikirlere ‘tartışma ve fikir çatışması yoluyla ulaşmak.’ Monolog yerine diyalog. Kısacası diyalektik, içinde yaşadığımız dünya ve toplum hakkında doğru fikirlere ulaşmak için önerilen bir yöntemdir.

Prof. Dr. Mutlu Parkan, “Brecht Estetiği ve Sinema” adlı kitabında Brecht’in estetik kuramının temelinde naivite bulunduğunu ve eksenini de yabancılaştırmanın oluşturduğu, birbiriyle ayrı kategoride olmayan, ancak diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz temel kavramdan oluştuğunu belirtir. Bu sekiz temel kavram, Naivite, Mesel Meselesi, Epizodik Anlatım, Gestus, Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı Yapı ve Gösterimci Oyunculuk’tur.

Brecht’in epik tiyatrosu izleyiciye hoş bir deneyim ya da kolay hazmedebileceği bir ahlak veren pembe dizilerden ayrılıyordu. İllüzyonist tiyatronun baskın ideolojiyi yeniden ürettiği ve izleyenleri burjuva ideolojisini gerçeklikle tanımlamaya ikna ettiği iddiasıyla, gerçekliğin illüzyonunu üreten tiyatroyu reddediyordu.

Prof. Dr. Mutlu Parkan, “Brecht Estetiği ve Sinema” adlı eserinde Brecht’in estetik kuramının temelini naivitenin oluşturduğunu belirtir. 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 temelinde oturttuğu bu tutum, Newton’un, “bilimsel naivete” olarak adlandırılabilen tutumdur. Brecht, mesel çalışmasını burjuva tiyatrosundaki “yorumlama” olarak ele alınan sürecin karşılığı olarak görmektedir. “Mesel, oyuncular, dekoratörler, maskçılar, kostümcüler, müzikçiler ve koreograflar dahil, tiyatronun tümü tarafından anlatılacak, açığa çıkarılacak ve sergilenecektir.” “Meselin ortaya konması ve uygun yabancılaştırmalarla

aktarılması, tiyatronun ana işlevidir.” Mesel olmaksızın ne yabancılaştırma ne gestus ne de Brecht’in estetik kuramının öteki öğeleri olabilir. Özetle, mesel, bir yapının ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün olmayan toplumsal anlamıdır.

Brecht’in estetik kuramının diğer bir pratiği de “Episodik anlatım”dır. Epik, konuyu zenginleştirir, dinleyiciyi çeşitli yerlere götürür ve birbirinden ayrı episodlarla süsler. Aristoteles, epik türü açıklarken “episod” ve “anlatım” kavramlarının her ikisini birden kullanmaktadır. Brecht’in modern epik tiyatro sistematiğinin sahnesel kuruluşu ise episodik anlatım kavramıyla tanımlanabilir. Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, episodik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır; seyirci, özdeşleşmeye tutsak edilmez. Özdeşleşme, seyirciyi katharsise götürecek boyutlara vardırılmaz. Brecht tiyatrosunda seyirci, yaşamına, bıraktığı yerden devam etmez, aksine daha yüksek bir düzeyden devam eder. Gestuslar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleri de episodik bir yapı içinde işlev kazanabilirler.

Gestus ise, naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Brecht’in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal anlamı demek olan meselin seyirciye aktarılmasında çıkış noktası söz değil, daima toplumsal bir anlamı ifade eden davranıştır. Sözü ifade edecek davranış, yani mimesis ve taklit yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış gestustur. Gerçek yaşamda gözle görülür durumda olmayan jest, dil ilişkisi ve çelişkiler, yaşamın yeniden üretimi olan estetik uygulamada oyuncu tarafından açığa çıkarılarak, gözle görülür duruma getirilmelidir. Dille jest arasındaki ilişkide ifadesini bulan bu karmaşık süreci oyuncunun açığa çıkartarak görülebilir kılmasının estetik aracı gestustur. Basit bir taklidin ötesinde, bir davranış uygulamasını gerektiren gestus, oyuncunun rolü içinde erimeksizin, mesele dayalı araştırmalara girmesini gerektirmektedir. Epik tiyatro, tanımı açısından gestusa dayalı bir tiyatrodur.

Çağdaş toplumları tanımlayan kavram, “meta fetişizmi”dir. Meta fetişizmi kavramı, Marx’ın ilk dönem yapıtlarında kullandığı yabancılaşma kavramının, meta üretimi, dolaşımı ve tüketimi sürecini incelediği Kapital’de, bilimsel bir temel üzerinde ifade edilmesinden başka bir şey değildir. Marx, yabancılaşma olgusunun, toplumları

yöneten ekonomi-politiğin yasalarıyla doğrudan bağlantısını somut olarak gösterebilecek meta fetişizmi kavramına “bütün insanlık tarihinin en büyük üç bilimsel bulgusundan birini içeren Kapital ile varmıştır. İşte, Brecht’in yabancılaştırma kuramının bilimsel temeli buradadır. Yabancılaştırmanın naivete ile bağlantısı da bu temel üzerinde kurulabilir.

Modern toplumlarda yabancılaşma, insancıl anlamların yitirilmişliğiştir. Brecht ise insancıl anlamları bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir. Brecht, “Oyunlarımı Marx’ın Kapital’ini okuduğumda anladım, Marx, bugüne dek tam benim oyunlarımın seyircisi diye nitelendirebileceğim kişiydi.” der. Oyunlarında belirgin bir kavrayış gücü değil, fakat Marx’ın kavrayış gücüydü. “Kavrayış gücü”, gerek kendi oyunlarının ve estetik kuramının gerek Marx’ın Kapital’inin, gerekse daha önce sözünü ettiğimiz Newton’un bilimsel çabalarının temelinde bulunan naiv tutumdan başka bir şey değildir. Ve Brecht’in yabancılaştırma efektleri de bu tutumun sanatsal ifadeleridir. “Brecht’e göre, yabancılaştırma işlemi naivetenin bir anlatımı”dır. “Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle kendiliğinden anlaşılabilirliğinden, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır.” Sonsuz sayıda yabancılaştırma efekti vardır ve epik ya da diyalektik tiyatroya zenginliğini veren de budur.

Tarihselleştirme, tarihsel olsun olmasın bütün olayları tarihsel olarak ele almak demektir. “Özdeşleşmenin özel olayları olağan kılmaması gibi, yabancılaştırma da olağanları özel kılar.” Tarihselleştirme efektleri, yabancılaştırma efektleriyle ortaya çıkarılırlar. Tarihselleştirmeyeyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak, belirli bir tarihi anın ürünü olduğu sergilenebilir. Tarihselleştirme, mesel çalışmasıyla elde edilmiş toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu vermenin sanatsal aracı olarak da tanımlanabilir.

Anlatımcı yapıyla, betimlemeyi tümüyle reddetmeksizin, anlatma eğilimine ağırlık verdiği anlaşılmaktadır. Brecht için gerçekçi sanat, ideolojilere karşı realitenin yönlendirdiği gerçekçi duyguları, düşünceleri ve eylemleri mümkün kılan bir sanattır. İşte, Brecht’in estetik kuramında çok önemli bir yer tutan anlatımcı yapı, Brecht’in bu

düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Yaşamın realitesi, sanatın realitesini yönlendirmelidir. Anlatımcı yapı, estetik ifadesini epizodik anlatımda bulur.

Diğer bir estetik pratik olan gösterimci oyunculuk anlayışı, Brecht öncesi Çin tiyatrosu olmak üzere, Uzakdoğu tiyatrosunda da vardı. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilir. Seyirci, hipnoz durumundan alınıp, esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tümdeğişim geçirecek ve yansılayacağı kişiliğe dönüşme yükümlülüğünden kurtulacaktır. Böylece, Çin tiyatrosundaki gösterimci oyunculuk anlayışı vardır. Ancak, Brecht gösterimci oyunculuk anlayışını, eskisinden farklı bir düzeyde kavıyor ve özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyip, sadece denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışı düzeyine yükseltmeyi hedefliyordu.

Douglas Kellner, “Brecht’in Marksist Estetiği” başlıklı makalesinde, epik tiyatronun temel aracı olan “Verfremdungseffekt” yani “yabancılaştırma”nın, izleyiciyi yabancılaştırıp, uzaklaştırarak oyundaki durum ve karakterlerle empati ya da özdeşlik kurulmasını engelleyerek oradaki eylemlere karşı eleştirel bir yaklaşımın benimsenmesini amaçladığını belirtir. Epik tiyatro, empatik bir illüzyon ya da gerçeğin taklidini engelleyerek, toplumsal süreçlerin ve insan davranışlarının işleyişini ortaya çıkaracak ve böylelikle de izleyiciye insanların toplumları içinden nasıl ve neden belirli bir biçimde davranışlarda bulunduklarını gösterecekti. Örneğin “Mahagonny”deki açgözlülük, “Üç Kuruşluk Opera”, “Carrar Ana”daki acı ya da “Galileo”nun gördüğü eziyet, sosyal çevrenin tarihsel açıdan özgün bileşenleri olarak anlaşılacak, tiyatro da izleyiciyi bu olayların neden gerçekleştiği üzerine düşünmeye ikna edecek, böylelikle izleyicinin tarihsel anlayış ve bilgisini geliştirecekti.

Prof. Dr. Ünsal Oskay, “Kahraman ve Tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin” başlıklı makalesinde Walter Benjamin’in de vurguladığı gibi, epik tiyatronun aldığı tepkilerin şu şekilde olduğunu söyler: “Bazı şeyler böyle gerçekleşebilir ama bambaşka bir şekilde de gerçekleşebilir.” Strateji bir merak, şaşkınlık ve şok deneyimi üretmek ve “Böyle mi? Bunu üreten nedir? Bu berbat bir şey! Biz bunları nasıl değiştirebiliriz?” gibi sorular uyandırmaktır. Böyle bir eleştirel ve sorgulayıcı tavır, “imgelerin montajı” ve Brecht’in “gests” adını verdiği tipik sosyal

durumlarla da besleniyordu. İzleyicilerin bu örneklerle uğraşmalarını, toplumun işleyişini kavramaya yarayacak eleştirel düşünce sürecine aktif olarak katılmalarını ve radikal sosyal değişimin gerçekleştirilmesinin gerekliliğini görmelerini istiyordu.

Bertolt Brecht'in "Epik Tiyatro" adlı eserinde örnek verdiği herhangi bir köşe başında karşılaşılabilecek şöyle bir sahneye bakalım: Bir trafik kazasına tanık olan biri, kazanın nasıl meydana geldiğini topluluğa anlatır. Çevresindekiler belki kazayı görmemişlerdir, belki tanık gibi düşünmemektedirler ya da kazayı görmüşlerdir de, onu anlatıcıdan bir başka türlü algılamışlardır. Asıl sorun, anlatıcının taşıtı kullanan ya da taşıt altında kalan kişinin veya her ikisinin davranışını o türlü vermesidir ki, çevresindekiler kaza üzerinde bir yargıya varabilsinler. Bu alabildiğine ilkel epik tiyatro örneğinin anlaşılmayacak yanı yok gibidir. Ama köşe başı anlatısına büyük tiyatronun temel biçimi ve bilimsel çağ tiyatrosu gözüyle bakmanın taşıdığı anlama gerek dinleyici, gerek okuyucuların hiç de kolay akıl erdiremediğini deneyimler ortaya koymaktadır. Yani epik tiyatro, ayrıntılar yönünden daha zengin, daha karmaşık, daha gelişmiş bir nitelik taşıyabilir, ama ilk bakımdan büyük tiyatro olabilmesi için köşe başı sahnesindeki öğeler dışında başka öğeleri içermesi gerekmez. Ama köşe başı sahnesindeki öğelerden birini olsun bünyesinde barındırmayan tiyatroya da epik tiyatro adı verilemez. Anlatıcı, oradakilerden birinin çıkıp: "Vay canına! Şoförü ne de güzel canlandırıyor!" diye bağırmasına yol açmasına neden olan davranıştan kaçınır. Kimseyi günlük yaşamdan çekip "daha yüce bir ortam" içine götürmez, "büyüleyip ardından sürükleyeceği" kimse yoktur, olağanüstü bir telkin gücüne sahip bulunmak zorunda değildir.

Brecht'e göre gerçekçilik, gerçeği yalnızca olduğu gibi değil, aynı zamanda olabileceği gibi de göstermelidir. Başka bir deyişle, "Brecht varolan ilişkileri açacak potansiyellerle birlikte gerçekliği gösterme amacındadır." Dünyanın, toplumun ve insanın değişebilirliği, insanın içinde bulunduğu anın tarihselliği gibi Marksist yöntemden kaynaklanan anlayışlar "gerçeğin dinamosu" olmak bağlamında Brechtien tiyatroda merkeze oturur.

Brecht'e göre insanın duyguları, içinde bulunduğu tarihsel an ve toplumsal konumu ile yakından ilgilidir. Özdeşleşmenin mantığı ise ters yönde çalışır: Belirli bir

insanın, belirli bir tarihsel andaki duygulanımı sanki bütün insanlığa özgüymüş, her zaman var olmuş ve her zaman var olacakmış gibi sunulur. Ve böylesi bir sunumun muradı, seyircinin bundan beş yüz yıl önce yaşamış bir aristokratın hüzünlenişini izlerken, o oyun kişisini sınıfsal ve tarihsel bağlamından kopuk evrensel bir insan, “soyut bir birey”miş gibi algılamasıdır.

Brecht’in tasavvurundaki sosyalist gerçekçi sanat eseri ise sınıfsal yaklaşım ve diyalektik / tarihsel materyalist bakış açısından hareketle insana ve duygularına yaklaşır. Buradan yola çıkarak Brecht, sahnedeki insanın, duygunun ve olayın tarihselleştirilmesinin gerekliliğine vurgu yapar. Yukarıda da değindiğimiz gibi “tarihselleştirme” Brecht’in önemli kavramlarında biridir.

Manfred Werkferd, “Brecht’le Havana’da” adlı kitabında Brecht tiyatrosunun, ister alışkanlıktan gelsin, ister gündelik yaşamdan, rutin ve ideolojiden olsun, durağan olan her şeyi devinime geçirme denemesi olduğunu söyler. Devingenlik ilkesi – Brecht’in son olarak konuşmayı sevdiği konulardan biri de, “diyalektize etmek”ti- aslında onun tiyatrodan ve tiyatroya ilişkin tüm çabalarının temel odağı bu olmuştur. Oyuncunun rolüne yaklaşırken yaşadığı o meraklı bakış, izleyicinin sahneyi incelerken meraklı bakışı, gösterilen her şeyi bir olay gibi gösterebilir, yani devinime geçirebilir. Hatta durağanlığı bile...

Sezai Koştu, “Brecht’i Anlamak” adlı makalesinde, Brecht’in biçimciliğini açıklamaya çalışırken sık sık faşizme göndermede bulunması, biçimciliğin Brecht’in tasavvurunda ne kadar olumsuz bir anlama sahip olduğunu anlamamız açısından bize önemli bir ipucu sağladığının altını çizer. Koştu, Brecht’e göre biçimcilik, öz yerine biçime önem verme hali değildir; çünkü bu kavrayış, biçim ve öz ikiliğine dayanan “ilkel” ve “metafizik” bir ayrımı ifade ettiğini, halbuki, “öz ve biçim arasında tarihsel olarak kurulmuş karmaşık ve dinamik bir ilişki olduğunu söyler.” Dolayısıyla Brecht’in anlam haritasında biçimcilik, öz yerine biçime önem vermek olarak değil, biçimin öze dışsal kalması olarak ortaya çıkar. Brecht’e göre, “Bir sanatın biçimi, içeriğinin yani özünün düzenlenmesinden başka bir şey değildir. (...) Biçim bir dış öge, sanatçının içeriğe kazandırdığı bir şey değildir; tersine öylesine içeriğe aittir ki, sanatçının kendisi

bile ona bir içerik gözüyle bakar.” Sonuç olarak biçim, özden bağımsız olarak, kendinden menkul bir anlayışla şekillendiriliyorsa “biçimci” bir yorum ortaya çıkar. Bu anlamda öze dışsal kalan biçim, biçimciliğe yol açar.

Bu bölümün sonunda ise Aristoteles estetiği ile Brecht estetiği arasındaki farklara değindik. Özdemir Nutku’nun yaptığı, Brecht’in “Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur” yazısındaki bilinen karşılaştırması yerine, onun düşüncelerinden özümlediğimiz diyalektik tiyatronun, illüzyon tiyatrosu ile karşılaştırmasına yer verildi. Brecht, illüzyonist ve bireyci estetik eğilimler (ayna olma) yerine, eleştirisel ve diyalektik estetik eğilimleri (dinamo olma) kabul eder. Bu düşünceler ışığında şöyle bir özetleme yapabiliriz.

Özdemir Nutku, Aristoteles estetiğinin, ayna olma temeli üzerine kurulu olduğunu söyler ve özelliklerini şu şekilde sıralar: 1) Gerçek (realite) görünür ve hesaplanabilir ticaret eşyasının bir toplamıdır (insan da içinde). 2) Doğa –insan huyu dahil- evrensel, sonsuz ve değişmez bir değerdir; yüzeydeki ayrılıklar yöresel renklerden gelir. 3) Mimesis, tek gerçek olarak doğayı taklit eder; sanat (tiyatro) artırılmış doğa, yarı-doğa ile yansıtılır. Değişmeyen doğa. 4) Sanat yapıtı, bilinen nesnelerin varlığını aşar. 5) Sanat (tiyatro), esinlenmeyi öznel bir yolda yansıtılan nesnel gerçeklerle iletir. Önceden dondurulmuş değerler vardır: şartlandırma 6) İdea’lar ve ideoloji estetik varoluşun temelidir: felsefî idealizm 7) Evren tekilci ve determinist açıdan ele alınır: tek yönlü görüş. Evrende her şey neden-sonuç yasası ile denetim altındadır düşüncesi egemendir. 8) En büyük ideal: Sonsuzluk (nirvana); soylu bir biçimde ölebilmek. 9) Ataerkil, otorite gücü 10) İnsanın sonsuzluğa uzanan yaşantısına inebilmek için süsleyici bir estetik; illüzyonu duyurmak. 11) “İyi Kurulu Oyun”un kapalı biçimi içinde, determinist nedenlerle gelişerek doruk noktaya aynı düzeyde varan zincirleme durumlardan ortaya çıkar. 12) Zorunlu yargı baş oyun kişisi ile elde edilir. 13) Karakterler psikolojik olup çevreleri ile çatışma durumundadırlar; böylece karakterlerin bütünlüğü metafizik belitlerle ortaya çıkar. 14) Oyunun ideal bakış noktası: baş oyun kişilerinin (kahraman) gözleriyle bakılır (özdeşleşme). Oyunun demek istediği seyirciye kabul ettirilir. 15) İdeal seyirci: yakından tanımadığı şeylere

tanıdıkmiş gibi bakan kimse; çünkü sonsuzluk kavramını yüzeydeki görünüşleriyle kabul eder.³³⁶

Özdemir Nutku, buna karşın Brecht estetiğinin de dinamo olma temeline dayandığını belirtir. Seyirci, filminden çıktıktan sonra filmi izlediği noktada değildir artık. Bu estetiğe eleştirel ve diyalektik estetik de denebilir. Özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz: 1) Gerçek (realite) acı dolu bir insanlaştırma eyleminin çelişkili işlemiyle gösterilir. 2) Doğa –insan huyu dahil- tarihsel gelişimle ilişkilidir, değişkendir; çeşitli davranış biçimleri insanlaştırma olasılığı ile belli toplumsal yabancılaştırmanın arasındaki gerilimle ortaya çıkar. 3) Mimesis, belli bir gerçeği ortaya sürer; sanat (tiyatro) doğanın paralelindedir, bir değişen doğadır. 4) Sanat yapıtı, kendi varlığını yaratıcı bir imge ve nesne olarak kanıtlar. 5) Sanat (tiyatro) esinlenmeyi olası gerçeklerin öznal-nesnel ilişkileri ile var eder. Değerler incelemeye götürülür: yargılama. 6) Tarihsel gerçek estetik varoluşun temelidir: felsefi materyalizm. 7) Evren çoğulcu açıdan ve olasılıklar göz önünde bulundurularak ele alınır: Evrenin temeli birbiri arasında etkileşimi olan çeşitli nedenlere dayanır. İlerdeki olasılıklar geçmişteki deneylerle anlaşılabilir. 8) En yüksek ideal: Özgürlük (sınıfsız toplum); yararlı bir biçimde yaşamak. 9) Anaerkil, doğurganlık ve özgürleştiren esneklik İnsan yaşantısının olasılıklarını ve toplumsal kısıtlamalarını anlamak için eleştirel bir estetik gösterilir. 10) “İyi Kurulu Oyun”un açık biçim içinde, çeşitli düzeylere dağıtılmış ve doruk noktası seyircinin usunda ortaya çıkan bir işlemin saptanmış noktaları ile kurulur. 11) Zorunlu yargı özellik taşıyan oyun kişilerinin ilişkileri (olaylar) ile elde edilir. 12) İnsan, çeşitli olasılıkların ve niceliklerin içinde birbirlerine karşı davranışlarda çelişkili olarak verilir; böyle kişilerin bütünlüğü toplumsal eylemin verileriyle belirlenir. 13) Oyunun ideal bakış noktası: bütün oyun kişilerine dışardan bakılır (yabancılaştırma). 14) Oyunda demek istenilenler sınanır. İdeal seyirci: bütün tanıdık şeylere tanıdık değilmiş gibi bakan kimse; çünkü insan gelişiminin her evresindeki fark edilmemiş güçleri anlamak ister.

“Brecht’in Sinemayla İlişkisi ve Brecht Estetiğinin Dünya Sinemasındaki Uygulamalarına Kısa Bir Bakış” başlıklı tezin dördüncü bölümünde ise, Brecht’in

³³⁶ Nutku, “Galileo’nun Yaşamı”, s. 49-52.

sinema pratiklerine, “Kuhle Wampe” filmine ve Brechtiyen estetik gösteren Dünya Sinemasındaki filmlere ve yönetmenlere kısaca değindik. Brecht, tiyatroya yönelik düşüncesini sinema için de kabul eder: “Sinema, Aristocu olmayan bir dram sanatının (yani özdeşleşme görüngüsüne, ‘mimesis’e öykünmeye dayanmayan dram sanatının) ilkelerini olduğu gibi kabul edebilir.” Ama oyuna ve oyuncunun önceliğine fazla dikkat eden ve filmin öyküsünün yepyeni bir biçimde yazılması gerektiğini söyleyen Brecht, 1930 yılında “Üç Kuruşluk Opera”nın sinemaya aktarılmasından sonra dava açmak zorunda kalacaktır. Brecht’in onayladığı tek bir film vardır, o da 1931’de gerçekleştirdiği “Kuhle Wampe / Donmuş İşkembeler”dir.

Prof. Dr. Oğuz Makal’ın “İdeal Brecht, günümüzün köktenci film kuramında ortaya çıkar.” sözleri çok anlamlıdır, gerçekten de sinema alanında Godard, Straub, Jansco ve özellikle Angelopoulos gibi sanatçılar filmleriyle bu savı doğrulayacaktır. Bugün Dünya sinemasına baktığımızda, Jean Luc Godard, Theo Angelopoulos gibi yönetmenlerin Brecht’in estetik pratiklerini kullandıklarını görüyoruz.

“Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri” başlıklı tezimizde biz de, Türk sinemasında Brecht estetiğini kullanan filmler ve yönetmenler olup olmadığını görmeyi amaçladık. Varsa, bunlar hangi filmler ve hangi yönetmenlerdir, bu filmler çekildikleri toplumsal ortamlarla direkt bir bağlantısı var mıdır? İşte tüm soruların yanıtlarına ulaşmak için, tezimizin beşinci ve son bölümünde, öncelikle anlatı kavramı, modern ve klasik anlatı üzerinde durduk. Türk Sinemasındaki anlatı geleneğini anlattıktan sonra, Türkiye’deki Brechtiyen tiyatronun ve edebiyatın Türk Sinemasındaki Brechtiyen uygulama üzerine etkilerini belirtmeye çalıştık. 1960, 1970, 1980, 1990’lı yıllardaki toplumsal yapı ve Türk sinemasındaki Brechtiyen örneklerle kısaca baktıktan sonra, 2000’li yıllar Türk Sinemasının temel özellikleri üzerinde durduk ve 2000 yılından 2007’nin ilk dönemine kadar çekilen Türk filmleri arasında Brechtiyen estetiğin pratiklerini barındıran filmlerin analizlerini yaptık.

Anlatı açısından bakıldığında, filmleri geleneksel ve modern anlatı yapısına sahip filmler olarak ayırmak mümkündür. Klasik, popüler veya Hollywood tarzı anlatı olarak değişik biçimlerde ifade edilebilen geleneksel anlatı, Melies’e ve Aristoteles’e

dek uzanan bir yapıya sahiptir. Aslıhan Doğan Topçu “Sinema ve Zaman: Geleneksel (klasik) anlatı ve Çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatısal yapı ile ilişkileri” başlıklı makalesinde, sinemada 1950’lere dek egemen olmuş bu anlatı biçiminin dramatik yapısının Miller tarafından “yükselen dramatik eğri” adlandırılmasıyla şemalaştırıldığını belirtir. Geleneksel anlatı filminin dramatik yapısı, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan tek bir öyküyü anlatır. Geleneksel anlatı filmi içinde olaylar sebep-sonuç zinciri içerisinde gerçekleşir. Bu gelişim içinde, sahneler öyküdeki olay örgüsünün gerektirdiği biçimde seyircide merak uyandıracak biçimde sıralanır. Filmin başında ortaya konan sorun, olayların gelişimi çerçevesinde sona kadar götürülür. Geleneksel anlatıda olaylar kendiliğinden oluyormuş gibidir, herhangi bir müdahale söz konusu değildir. Geleneksel anlatı filmlerinde olay örgüsü içerisinde öyküyü ve aksiyon çizgisini ileri doğru taşıyacak unsurlardan ikisi “isteğin kullanımı” ve “çatışma” yaratmaktır. Olay örgüsü içerisinde bir karakterin bir isteği bir amaç olarak belirlenir ve anlatının gelişim çizgisi bu amacı gerçekleştirebilmek için ileri doğru hareket eder.

Seçil Büker, “Sinema Dili Üzerine Yazılar” adlı eserinde, sinemada çağdaş anlatının kökeni Vertov ve Brecht’e uzanan ve geleneksel anlatı filmlerinin karşısında duran bir anlatı biçimi olduğunu söyler. Çağdaş anlatı yapısına sahip filmler, geleneksel sinema anlatısının aksine özdeşleşmeyi denetim altına almak ve izleyiciyi izlediğine yabancılaştırmak üzerine kuruludur. Çağdaş anlatı filmleri, soyut sorunlar ve kavramları ele alır. Çağdaş anlatı filminde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktadır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışır. Örneğin bir polisiye filmde suçlu yakalanır ve cezasını bulur. Böylece adalet gerçekleşmiş olur. Oysa çağdaş anlatı filmi ‘adalet’ kavramını tartışır.

Nazlı Bayram Kırmızı, “Geleneksel Anlatılar ve Söylem: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme” başlıklı doktora tezinde, geleneksel anlatının tersine çağdaş anlatı filmlerinde olayların çözüme kavuştuğu kapalı sona sahip olmadığını belirtir. Bu nedenle açık yapıt özelliği taşırlar. Geleneksel anlatıda olduğu gibi öne

çıkan bir olay örgüsü yoktur, öykü yoktur. Çağdaş anlatı filminde kahraman olayların akışına sivrulmaz. Bir anlamda olay örgüsündeki yerini bir birey olarak kendisi çizmeye başlar. Düşüncelerini eylemleriyle, sözleriyle ortaya koyar. Kahramanın kendisi de bir sorun olarak ortaya çıkabilir. Dolayısıyla içinde bulunduğu dünya veya durum da bir sorun haline gelebilir. Çağdaş anlatı filminde “somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için” kullanılır. Çağdaş anlatı filmlerinde dramatik sürekliliği sağlayan neden-sonuç ve aksiyon-motivasyon zincirleri geleneksel anlatıda olduğu gibi kurulmaz. Çağdaş anlatı filmlerindeki olaylar doğrudan olay örgüsüne katkıda bulunmayabilirler. Olaylar arasında bir bağlantı kurulmaksızın olay sadece gösterilmekle kalabilir. Geleneksel anlatıda izleyicinin ilgisi yapıtın sonu üzerine çekilirken çağdaş anlatı yapısına sahip filmlerin klasik anlamda kapalı bir sonu yoktur, dramatik yapının atlamalı, sıçramalı özelliği nedeniyle izleyicinin ilgisi olayların gelişimi üstündedir. Çağdaş anlatıda doruk noktası da yoktur. Geleneksel anlatıdaki düğüm, yapıtın kendisidir ve çağdaş anlatının dramatik yapısı içindeki bölümlerden değildir.

Şüphesiz Türk sinemasında yukardaki anlattığımız hem klasik ve hem de modern anlatının örnekleri bulunmaktadır. Türk Sinemasının 100 yılı aşkın bir süredir verdiği ürünlerin kaynağına bakacak olursak, Dede Korkut Masalları, Türk masalları, Hacıvat ve Karagöz gibi yerel öğeler olduğunu söyleyebiliriz. İlk dönemlerinde tiyatrodan gelen kişilerce ürünler veren Türk Sinemasının sonraki yıllarda da tiyatrodan etkilenmemesi mümkün değildir elbette.

Türk edebiyatındaki ve tiyatrosundaki ilk Brechtiyen yaklaşımlar, “Asiye Nasıl Kurtulur”, “Zengin Mutfağı” oyunlarının senaristi Vasıf Ziya Öngören ile “Keşanlı Ali Destanı” oyunuyla Haldun Taner gelir. 1960’lı yıllarda politik tiyatroya duyulan ilgiyle birlikte Türk tiyatrosuna giren Bertolt Brecht’in tiyatromuza etkisi büyüktür. 1960’larda Brecht, Türk tiyatrosuna girdiğinde, devrimci tiyatro anlayışı yaygındı.

Zehra İpşiroğlu, “Tiyatroda Devrim” adlı eserinde, 1960’lardan bu yana politik tiyatronun yavaş yavaş eski önemini yitirdiğini, toplumsal sorunları ele alan yerli yabancı birçok oyunun unutulmuş olduğunu ama Brecht’e duyulan ilginin azalmadığını

belirtir. Çünkü Brecht onca yıldır benimsenmeye çalışılan dramatik tiyatro anlayışının sarsılmasına yol açmıştır. Brecht bir kez bulgulandıktan sonra, o zamana değin geri plana itilmiş, önemsenmemiş olan Türk halk tiyatrosu geleneğine de yeni bir gözle bakılmaya başlanıyor. Brecht oyunlarını tarihsel bir kişiliğin yaşamından dramatik bir kesiti canlandırmak için değil, onun aracılığıyla yaşadığı dönemle hesaplaşmak için yazmıştı. Ancak Brecht'in Türkiye'de sahnelenişinde yapılan önemli bir yanlış, öğretici yanının aşırı derecede vurgulanmasıydı.

İpşiroğlu, yine “Tiyatroda Devrin” adlı eserinde, Vasıf Öngören'in, 1960'ların değişen Türkiye'sinde tiyatroyla uğraştığını ve Almanya'ya işçi taşıyan trenlere bakarak “Almanya Defteri” adlı oyununda çöküp gitmekte olan elinde hiçbir şeyi kalmayan bir sosyal sınıfın sürüklenişinin trajik öyküsünü anlattığının altını çizer. Öngören, Brecht tiyatrosunu öğrenmek için eşi tiyatro ve sinema oyuncusu Nuran Oktar'la birlikte Almanya'ya gider. Orada her türlü işte çalışarak bir yandan Brecht tiyatrosunu öğrenirken öte yandan da oraya gelen işçilerin serüvenlerini yakından inceler. O sıralarda sırf Almanya Defteri'nin Recep Usta'sı ve aile efradı değil “Asiye Nasıl Kurtulur”un Asiye'leri, Zehra'ları da çıkar karşısına.

Muhsin Ertuğrul 1920'lerde çıkan “Tiyatro Adabı”³³⁷ yazısında tiyatronun belli kurallar doğrultusunda nasıl izlenilmesi gerektiğini bir bir açıklarken, Bertolt Brecht, aynı yıllarda tüm kurallara karşı çıkarak yeni bir izleyici-sahne diyalogundan söz ediyordu.

İpşiroğlu, “Asiye Nasıl Kurtulur”un Türk tiyatrosunda bir dönüm noktası olduğunu söyler. Her şeyin alınır satılır olduğu bir dünyanın ortasında kalan insanın trajik durumunu süreç içinde inceler. Öngören, Burjuva dünya görüşü, ahlak değerlerini sorgular. Onların ipliğini pazara çıkarır. Emegın örgütünü “omurgası”nı yaratmaya çalıştığı yıllarda Öngören de oyunuyla sistemi ve onun insan üzerindeki baskısını, sömürsünü ve oynadığı oyunları sorgulatmaya çalışır. “Bu Oyun Nasıl Oynanmalı” da ise 1970'lerin Türkiye'si vardır karşımızda. Bir yanda ekonomik omurgasını oluşturma yoluna girmiş, hakkını aramaya soyunan emekçi kitleleri, öte yanda bireysel kurtuluş

³³⁷ Efdal Sevinçli, *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul*, Deneme-İnceleme-Eleştiri Dizisi, İstanbul: Broy Yayınları, 1987, s: 93.

uğruna anasını bile “satmaktan” çekinmeyen Sevil’ler. Onlara olta uzatan Kudretler vardır sahnede. Öngören bu ikilemi eğlenceli bir dille anlatır ve bireysel kurtuluşun çıkmaz yollarında ömür tüketen küçük burjuvazinin yaklaşımını sorgular ve sorguladır.

Zehra İpşiroğlu, Vasıf Ziya Öngören’in son oyunu “Zengin Mutfağı”nda uzun bir yolculuğun sonucu yazıldığını, 60’lı yıllardan bu yana sorguladığı faşizm üzerinde durduğunu, 1976’da kurduğu “İstanbul Birlik Sahnesi”nde sahnelenen “Faşizmin Korku ve Sefaleti” oyununun hazırlık günlerinde ülkede ve topluluk içinde yoğunlaşan faşizm tartışmalarında özgün tahliller üreten Öngören’in, 1977 seçimlerinde oyunu 1 milyon seviyesine çıkartan faşist partinin yükselişi karşısında zengin mutfaklarında kimlerin nasıl beslendiğini sorgulayan bir oyun kaleme aldığını söyler. Bu oyunun adı da “Zengin Mutfağı”dır.

1960’lardan bu yana Türk Sinemasındaki Brechtiyen örneklerle bakıldığında ilk dikkati çeken filmler, Brechtiyen bir yaklaşımla yazılmış olan eserlerden beyazperdeye aktarılan filmlerdir. Bunlardan ikisi Vasıf Ziya Öngören’in yazdığı 1987 yapımı Atıf Yılmaz imzalı “Asiye Nasıl Kurtulur” ve 1988 yılında Başar Sabuncu tarafından çekilen “Zengin Mutfağı” ile Haldun Taner’in aynı adlı eserinden uyarlanan 1964 yılında Atıf Yılmaz tarafından beyazperdeye taşınan “Keşanlı Ali Destanı”dır. 1960’lı yıllarda Brecht estetiğinin Türk tiyatrosuna ve edebiyatına etkisi olarak karşımıza çıkan bu eserler, beyazperdeye aktarılarak da, Brechtiyen Türk filmleri örneği oluşturmuşlardır.

Brechtiyen pratiklerle yazılan eserlerin beyazperdeye uyarlanması dışında Türk Sinemasında başka Brechtiyen uygulamalar da görüldü. Yılmaz Güney’in 1970 yılında çektiği “Umut” filminin tarihselleştirme özelliği taşıması yönünden Brechtiyen olduğunu söyleyebiliriz. Bir arabanın çiğnediği atının ölümüyle dünyası yıkılan, parası olmadığı için yeni bir at alamayan Cabbar, yaşamındaki son umudunu bir hocanın peşine takılmakta bulur. Ama aradıkları meçhul define bulunmaz. Çocuklarını ve karısını define uğruna aç susuz bırakan Cabbar, filmin sonunda ellerini tanrıya açarak, çorak ve acımasız topraklar üzerinde döner, döner... Cabbar çıldırmıştır. Umudu, umutsuzluğu, tarihsel bir durum ve dönem olarak alan, zengin-fakir arasındaki uçurumu anlatan ve bir sistem eleştirisi yapan “Umut” filminin senaristliğini, yönetmenliğini,

yapımcılığını ve başrol oyunculuğunu Yılmaz Güney üstlenmişti. “Umut”un diğer oyuncularında Tuncel Kurtiz, Osman Alyanak ve Enver Dönmez yer alır. Yılmaz Güney’in “Umut” filmi, Türk sinemasında bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Sonraki yıllarda, özellikle Yılmaz Güney tarafından peşpeşe çevrilecek siyasal filmlerin de öncüsüdür aynı zamanda. Kullanılan sinema tekniğiyle ve diliyle de hem Yılmaz Güney’in önceki filmlerinden ayrılır, hem de sonrasında başka yönetmenleri etkiler.

Ali Özgentürk’ün 1979 yapımı “Hazal”, Yavuz Turgul’un 1992 yapımı “Gölge Oyunu”, İrfan Tözüm’ün 1996 yapımı “Mum Kokulu Kadınlar”, Türk sinemasında görülen Brehtiyen özellikler taşıyan film örneklerinden sadece birkaçıdır.

Bu çalışmada, 1960’larda Brecht’in Türk tiyatrosuna girmesiyle 1960’tan 1990’ların sonuna kadar Türk Sineması’nda görülmeye başlayan Brehtiyen örnekler üzerinde kısaca durulduktan sonra tezimizde 2000 yılından 2007’nin ilk yarısına kadar çekilen Türk filmleri arasından Brehtiyen özellik taşıyan filmlerin analizleri yapıldı. Bu filmler; Ümit Ünal’ın “9”u, Reis Çelik’in “İnat Hikayeleri”, Ezel Akay’ın “Neredesin Firuze” ve “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” ile Reha Erdem’in “Korkuyorum Anne” ve “Beş Vakit” filmleridir.

Brehtiyen estetik pratikleriyle 2000’li yıllarda çekilen filmlerin analizine geçmeden önce onlara dönemin toplumsal özellikleri üzerinde durduk. 2000’ler bir yandan televizyonlara bağımlı kitlelerin beğenileri doğrultusunda biçimlenen birbirinin kopyası olacak temaların beyazperdeye aktarıldığı filmlerin çekildiği bir dönem, bir yandan da yeni türlerin denendiği yıllar olarak sinemamıza damgasını vurmuştur. Globalleşen bir toplum modeli içinde, tek tip bir kültür oluşturmak yerine, 2000’li yıllar, farklı türlerin ortaya çıkmasına da olanak sağlamıştır. Televizyonun seyircinin imgelemine ele geçirdiği düşüncesinden hareketle birçok yapımcı ve yönetmen, medyatik kişi ve olayları filmlerine ve filmlerinin tanıtımına ekleme yoluna gitmişlerdir. Bu filmlere örnek olarak, Mehmet Ali Erbil’in televizyonda Çarkıfelek programının devam edip ve rating aldığı aynı sezonda (2006) beyazperde başrolü de oynayan Kartal Tibet’in çektiği “Dünyayı Kurtaran Adamın Oğlu”, Tayfun Güneyer’in çektiği “Keloğlan Karaprense Karşı” filmi ile Ferdi Eğilmez’in yönettiği “Hababam

Sınıfı 3.5” sayılabilir. Televizyonda, filmdeki ünlüler bir yandan boy gösterirken, bir yandan da filmler için orijinal müzik yapıp video klibi çekerek medyada dolaşıma sokuldu. Ama bir yandan da daha önce oyunculuk deneyimi olmayan, filmin çekildiği yörenin halkının oyuncu olarak kullanımıyla filmler çekilmiştir. Buna örnek ise Pelin Esmer’in “Oyun” filmi ile Yüksel Aksu’nun “Dondurmam Gaymak” filmleri sayılabilir.

Doç. Dr. Deniz Gökçe, 2000’lerin en belirgin özelliğinin 2001 yılında Türkiye’de yaşanan ekonomik kriz olduğunu söyler. 1999 yılında uygulamaya konulan ekonomik istikrar programı dahilinde olan döviz kuru, enflasyonla mücadelede çıpa olmaktan çıkartıldığını ve dalgalanmaya bırakıldığını belirtir. 2000’li yıllarda Türk Sineması’nda çekilen filmlerin finansal durumları, filmlerinin hem yapımcılığını hem de yönetmenliğini üstlenen sinemacıların kendi sermayelerine, aldıkları kişisel borçlara, festivallerden ve yarışmalardan kazandıkları ödüllere dayanmaktadır. Ayrıca 1990 yılından itibaren Kültür Bakanlığı’nın ve Eurimages’in desteği de sinemacıların finans kaynaklarına katkı sağlamaktadır. Bunun dışında günümüz Türk Sineması’nda filmlerin ekonomik kaynaklarında sponsor kurumların desteği ve televizyon kanallarına yapılan ön satışlar da görülmektedir. Günümüzde kitlelere yönelik ticari filmlerle, sanat filmleri kategorisinde ele alınan filmlerin zaman zaman aynı finans kaynaklarından beslendikleri, aynı sermaye kaynaklarından yararlandıkları görülmektedir.

2000’lerin başında yaşanan ekonomik krizle azalan film sayıları son iki yılda artış göstermiştir. Bunda, sponsor firmaların, festivallerin büyük katkısı vardır. İki yıldır, seyircinin tıpkı 1960 ve 1970’lerdeki gibi sinemaya Türk filmi izlemeye, ağlamaya, gülmeye koştuğunu, bu ilginin sadece içeriden değil, uluslararası festivallere katıldığını, ödüller aldığını, kısaca kendi seyircisiyle buluşmaya çabalayan, özgün ve yeni bir sinemanın olduğuna dair Deniz Yavaşoğulları’nın Cumhuriyet gazetesindeki haberinde, İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon ve Televizyon Bölüm Başkanı Doç. Dr. Neşe Kars, son iki yılda çekilen film sayısının artmasının genel anlamda para bulunmasına bağladığını, sponsorlar sinemanın iyi bir reklam aracı olduğunu keşfettiğini, yapımcılar ve şirketlerin seyircinin talebi olduğunu gördüklerini belirtiyor. Kars, daha az film yapılan dönemlerde de sinema yapmak isteyen, sinema tv bölümlerinden mezun-okuyan öğrenciler ya da eğitimi olmasa da sinemaya ilgi duyan,

film çekmek isteyen çok sayıda insan olduğunu, ama destek bulamadıklarını, içerikleri kuvvetli çok fazla senaryo hasılat kaygısı yüzünden yapımcılardan geri döndüğünü ve aslında Türkiye'nin sinema anlamında kapitalizmi keşfettiğini de ekliyor. 2000'lerin başında ekonomik bir krizle sarsılan sinema sektörü, son iki yılda kendi yolunu bulmaya çalışıyor.

Çalışmamıza konu olan filmlerden Ezel Akay imzalı “Neredesin Firuze” ve “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” filmleri yönetmen Ezel Akay’a ait IFR Film (İstisnai Filmler) desteği dışında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın katkılarıyla çekilmişler. Tümüyle dijital betacam ve mini DV kameralarla çekilip, 35 mm filme aktarılmış Ümit Ünal imzalı “9” filmi ise Haluk Bener, Aydın Sarioğlu ve Ümit Ünal’dan kurulu PTT Film tarafından çekilmiş ve herhangi bir fondan bir destek almamıştır. Reha Erdem, “Korkuyorum Anne” ve “Beş Vakit” filmlerini kendisine ait Atlantik Film tarafından çekmiş. “Korkuyorum Anne” filmi Fransız “Centre National de la Cinematographie” ve Amerikalı “The Global Film Initiative”in katkılarıyla çekerken, yine Reha Erdem imzalı “Beş Vakit” filmi T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı katkılarıyla çekilmiştir. Reis Çelik, “İnat Hikayeleri” filmini “Eurimages”, “Film Fernsch Fond Bayern” katkısı ile “Rh Politik Uluslararası Yapımcılık” ve “Filmverleih Interforum” ortak yapımı olarak gerçekleştirmiştir.

2000’ler ayrıca, teknik gelişmeler sayesinde yeryüzünün hızla küçüldüğü ve uzakların birbirlerine hızla yaklaşarak bugün komşu olduğu bir dönemdir. 20. yüzyılın başında çevresindeki olaylardan haftalar sonra bilgi sahibi olan ülkeler, bugün okyanus ötesindeki sosyal, kültürel ve siyasi olayları anında yaşamakta ve etkilenmektedirler. Son dünya savaşından sonra başta bütün Doğu Avrupa olmak üzere dünyanın birçok bölgesini demir bir perde içine alan rejimler, sosyal gelişmeler, teknoloji ve haberleşme sayesinde kartondan duvarlar gibi yıkılmıştır.

2000’li yıllardaki tüm bu değişimler sonucunda, Türk Sineması’nda Brehtiyen estetik kullanımına değişen anlatı kalıpları, değişen sinema-seyirci ilişkisi paralelinde de bakmamızda fayda var: 2000’li yıllarda Türk Sineması’nda Brehtiyen sinemacılar olarak adlandırılan yapımcı-yönetmenler, hem biçim hem de içerik yönünden

geleneksel sinema anlayışının dışına çıkmışlardır. Bazı Brechtiyen yönetmenler ise finansal kaynakların ve anlatı kalıplarının ötesinde ideolojik savunularını sinema yoluyla ifade etmişlerdir. Dr. Âlâ Sivas'ın yaptığı görüşmede Burçak Evren'in de belirttiği gibi Yeşilçam'ın esas sorunu olan estetik, ideoloji ve fikirsizlik unsurları 2000'li yıllar sinemacılarıyla birlikte gündeme gelmiş ve aşılmıştır. Ayrıca bu dönemde oyuncunun konumu değişmiş, amatör isimlerle filmler çevrilmeye başlanmıştır. Kısacası, Giovanni Scognamillo'nun ifade ettiği gibi Yeşilçam'ın kalıpları tükenmiştir ve günümüzde Türk Sineması öz ve biçim açısından değişmiştir.

Günümüz Türk Sineması'ndaki Brechtiyen anlayışın oluşmasında etken olan bir başka unsur ise değişen seyirci profili ve buna bağlı olarak gelişen seyretme ilişkisidir. Günümüzde sinema kitaplarında, dergilerinde, televizyon kanallarında yayınlanan sinema programlarında, ayrıca üniversiteler bünyesinde kurulan Sinema-TV bölümlerinde, sinema kulüplerinde, atölyelerinde, festivallerde ve yarışmalarda bir artış gözlemlenmektedir. Bu artış günümüzde genç, dinamik ve bilinçli bir seyirci kitlesinin yetişmesine de olanak sağlamıştır. Yeşilçam'ın aile merkezli seyircisi düşünüldüğünde günümüzde oluşan bu seyirci profilinin farklılıkları dikkati çekmektedir. Bilinçli ve eğitilmiş bir seyirci kitlesinin yetişmesi Brechtiyen sinemacıların seyirciyle kurmak istediği farklı seyretme pratikleriyle, aktif izleme deneyimleriyle örtüşmektedir. Kısacası, günümüz Türk Sineması'nda Brechtiyen estetik anlayışı finansal açıdan, anlatımsal açıdan, seyretme ilişkileri açısından geleneksel Yeşilçam anlayışının dışında durmaktadır. Bununla birlikte günümüz Türk Sineması'nda gözlemlediğimiz Brechtiyen anlayışı, filmlerin finans kaynakları temel alınarak tanımlanabilecek bir kavram değildir. Bahsedilen anlayış, Brechtiyen sinemanın içermesini öngördüğümüz sekiz pratiği çerçevesinde düşünüldüğü zaman ortaya çıkan ve bu yönde örnekleri incelenebilen bir anlayıştır.

Seçtiğimiz bu filmlerin hasılat ve izleyici sayılarıyla ilgili tabloya bakalım.

Filmin adı	Dağıtımçı	Yapımcı	Kopya Sayısı	Vizyon Süresi (hafta)	Hasılat (YTL)	Box Office
Neredesin Firuze	UIP	IFR	121	28	6.319.536.700	1.064.162
Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?	KENDA	IFR	164	19	4.222.687,50	646.274
Korkuyorum Anne	KENDA	ATLANTİS	33	20	166.350,50	34.068
Beş Vakit	OZEN FİLM	ATLANTİS	27	10	175.371,00	23.568
İnat Hikayeleri	ÖZEN FİLM	Rh + Filmverleih ortak yapım	18	8		26.000
9	PTT FİLM	PTT Film	4	2		9.000

Bu bilgileri, yönetmenlerle gerçekleştirdiğimiz söyleşilerde kendilerinden aldık. Reis Çelik ve Ümit Ünal filmlerinin kaç kişi tarafından izlendiğini söylediler ancak hasılatlarıyla ilgili tam bir bilgiye sahip olmadıklarını belirttiler. Ümit Ünal, filmini kendi ekibiyle birlikte kendi imkanlarıyla dağıttıklarını söyledi. Yukarıdaki tabloyu incelersek, Brechtiyen bu filmlerden en iyi hasılatı “Neredesin Firuze” ve “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” filmlerinin yaptığını görüyoruz. Bunun nedeni, Ezel Akay’ın söyleşisinde de belirttiği gibi eğlenceli filmler yaptığını, böylece klasik seyircinin uzak olmadığı bir alanı da kullanarak yeni bir anlatı denediğini söyleyebiliriz. Ayrıca, son dönemlerde televizyon programlarında çokça görünen talk showcuların, oyuncuların, şarkıcıların da Ezel Akay’ın bu iki filminde rol alıyor olması, seyirciyi filmlere çeken diğer bir etkidir. Çünkü filmler, yönetmenleriyle değil de daha çok filmdeki ünlü oyuncuların adıyla anılıyor. Filmlerinde oynayan Beyazıt Öztürk, Haluk Bilginer, Demet Akbağ, Özcan Deniz, Şebnem Dönmez gibi isimler, günümüzde hiç şüphesiz seyirci çeken kişilerdir. Filmlerin gişelerinde bu kişilerin etkisi yüksektir.

Ezel Akay, kendisiyle yaptığımız söyleşide, “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” filminin masraflarını karşılamadığını, zarar ettiğini, bunda da ilk hafta ses konusundaki hatanın çok etkili olduğunu ancak DVD’si çıktıktan sonra, filmin kendi masrafını çıkardığını söylemişti. İyi bir hasılatı sahip olmamasına rağmen, Ezel Akay’ın yeni film projesi, “Daha da Lüküs Hayat” filmini de yine aynı pratiklerle çekeceğini Total Film dergisi haziran sayısında Talip Ertürk’ün kendisiyle yaptığı söyleşide okuyoruz.

Reha Erdem'in iki filmi "Korkuyorum Anne" ve "Beş Vakit" in iyi hasılatları olmadığını görüyoruz. Televizyon için reklamlar da çeken yönetmen Reha Erdem, bu hasılatlarla filmin maliyetlerini karşılamadığını Atlantis Film'le yaptığımız görüşmede öğreniyoruz. Hatta "Beş Vakit" filminin vizyonda kalış süresi de çok kısadır. Reis Çelik'in filmi, "İnat Hikayeleri" birkaç hafta birkaç salonda gösterildikten sonra gösterilecek salon bulamayıp, bir süre Reis Çelik tarafından işletilen "Yeşilçam Sineması"nda ve dağıtıcısı Özen Film'e ait "Sinepop" sinemasında gösterildiğini öğreniyoruz. Reis Çelik, filme çok masraf yapılmadığı için kendi masrafını karşıladığını bu filmi kendi birikimlerinin sonucu olarak bir cesaretlenme göstererek çektiğini belirtiyor.

Ümit Ünal, "9" filmini kendi ekibi PTT Film ile çekip, yine kendi imkanlarıyla, büyük bir dağıtımçıya vermeden PTT Film ile dağıttığını ancak sadece 15 gün kadar kısa bir süre vizyonda kaldığını belirtti. Çok kısa bir süre gösterimde olan "9" filmi, çoğunlukla film festivallerinde gösterildi. Festival ve yarışmalardan aldığı ödüllerle filmin masrafını karşıladığını belirtti. Bu çalışma kapsamında ele aldığımız bu 6 filmde "Neredesin Firuze", "Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü" ve "İnat Hikayeleri"nin DVD'leri Palermo tarafından, "Korkuyorum Anne", "Beş Vakit" in DVD'leri İmaj Film tarafından çıkarılırken Ümit Ünal'ın "9" filminin DVD formatı hazırlanmamıştır.

Bu 6 filmdeki ortak nokta, yönetmenlerin bu filmleri hasılat ve gişe kaygısı gütmeyen, kendi tarzlarında film yapmak için kolları sıvadıklarını, yapımcılığını, yönetmenliğini ve yer yer senaryosunu da üstlendiğini, bazen de oyuncu olarak yer aldıklarını görüyoruz. Göze aldıkları kimi zaman maddi olarak çok büyük bir yük olsa da, Ezel Akay'ın, Reha Erdem'in, Reis Çelik'in ve Ümit Ünal'ın hasılatlarına, maliyetlerine ve geri dönüşlerine rağmen benimsedikleri bir yöntem ve estetik anlayış çerçevesinde baktıklarını söyleyebiliriz. Her 4 yönetmen de televizyona reklam çeken, buradaki maddi ve manevi birikimlerini sinema filmlerine aktarmaktadırlar.

Bu çalışmamızda bahsi geçen 2000’li yıllarda Brechtiyen film çeken bu dört yönetmenin aralarında ortak birtakım yönleri de olsa filmlerinde Brecht’i yorumlamaları birbirinden farklıdır. Ezel Akay, kendisinin belirttiği gibi eğlence odaklı, filmlerinde bol popüler oyuncu kullanarak, bir yandan alışık olunan bir anlatı benimsiyormuş gibi bir görüntü vererek, seyirciyi filme çekip, orada Brechtiyen estetiği yeniden yorumluyor. Filmi episodlara bölüyor ve seyirciyi filmde yabancılaştırdığını çok belirgin olarak göstermiyor. Popüler oyuncuların fotoğraflarının yer aldığı afişlerle önce seyirciyi salona çekiyor, buraya kadar aslında son derece klasik, ancak modern ve yeni bir estetik olan durum, film jeneriği akar akmaz kendini gösteriyor. Yeni bir estetik kullandığını seyirciye çok fazla hissettirmeden yapıyor. Ezel Akay’ın Brecht’i uygulaması, biraz daha 2000’lerin yapısına ve popülerliğine uygun bir kullanım. 2000’ler gibi parçalı, bir yandan ticari bir yapı üzerine kurulan bir film gibi dururken anlatı ve estetik olarak yeni bir durum. Kendisiyle yaptığımız söyleşide, televizyon, reklam ve sinemanın artık aynı sektörün birer parçası olduğunu belirtmişti.

Reha Erdem ise filmlerinde popüler oyuncu kullanmıyor, son derece sessiz bir yaklaşım sergiliyor. Bir nevi psikolojik bir film yapıyor. Reha Erdem’in seçtiği konular itibariyle, 1980’li yıllarda çekilen birey filmleriyle benzerlik gösteriyor. Seyirci, filmle ilk karşılaşmaları olan filmin afişi ve fragmanında kendisinin alışık olmadığı bir anlayış olduğunu anlıyor. Yönetmen Reha Erdem, filmlerinde adeta dışardan bir bakış sergiliyor ve tüm yorumları seyirciye bırakıyor.

Reis Çelik, tanınmış bir oyuncu olan Tuncel Kurtiz’le yola çıkıyor, fragmanlarında ve film afişinde köye dair bir hikaye anlatılacağı hissi uyandırıyor. Ancak seyirci 4 ayrı hikayeye karşlaşıyor. Jenerik akarken, seyirci, bugüne kadar jenerikte ilk defa karşlaştığı bir sözcükle karşlaşıyor, o da “meselci”.

Ümit Ünal da Ezel Akay gibi, tanınmış kişilerle yola çıkıyor; daha çok Ferzan Özpetek filmlerinin oyuncusu Serra Yılmaz, tiyatro oyuncusu Ali Poyrazoğlu ve sinema oyuncusu Fikret Kuşkan filminde rol oynayan ünlü oyuncularından. Ancak Ümit Ünal’ın anlatımı, 1960 ve 1970’lerdeki Brechtiyen uygulamalara çok yakın. Başar Sabuncu’nun “Zengin Mutfağı”ndaki şefin gösterimci oyunculuk tarzıyla, Ümit Ünal’ın filmindeki

oyunculuklar benzerlik gösteriyor, sürekli sorular soruyorlar ve bu soruları da seyirciye sorduruyor.

Seçtiğimiz bu yönetmenlerin ortak özellikleri, tiyatroya duydukları ilgi ya da tiyatro eğitimi almaları, eğitimleri sırasında Brecht estetiği ile tanışmaları ya da bunu kendiliğinden uygulama cesareti göstermelerinden kaynaklanmaktadır. “Neredesin Firuze” ve “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” filmlerinin yönetmeni Ezel Akay, Boğaziçi Üniversitesi’ndeki Mühendislik Eğitimi’nden sonra Amerika’da Brecht ekolünden gelen Villanova Üniversitesi’nde tiyatro eğitimi aldı. “Korkuyorum Anne” ve “Beş Vakit” filminin yönetmeni Reha Erdem ise, Boğaziçi Üniversitesi’nde 3 yıl Tarih okuduktan sonra Fransa’da Sinema ve Plastik Sanatlar dalında eğitimine devam etti, Türkiye’ye döndüğünde Şehir Tiyatroları için Jean Genet’in “Hizmetçiler” oyununu sahneledi. Tiyatroya duyulan merak ve alınan tiyatro eğitiminin Brechtiyen film üretmeye katkısı olduğunu söylemek yanlış olmaz kannatindeyiz.

Reha Erdem’in şehir tiyatroları için sergilediği oyun, tiyatro kökenli Başar Sabuncu’nun beyazerdeye aktardığı “Zengin Mutfağı” ile Ezel Akay’ın tiyatro eğitimi almasının Türk Sinemasındaki Brechtiyen uygulamalara katkısı nedir, sorusuna Ezel Akay, bunun bir tesadüf olmadığını, Brecht’in öncelikle tiyatrodaki kendini gösterdiğini, tiyatro eğitimi alan herkesin Aristo ile Brecht estetiği arasındaki anlatı ve anlatım farklılığını bildiğini, sözünü ettiğimiz yönetmenlerde bunu tespit etmeniz son derece yerinde olduğunu ancak, kendisinin Brecht’i algılaması ile Başar Sabuncu’nun ya da diğerlerinin algılamasının farklı olduğunu, kendisinin sıkıcı olmadığını düşündüğünü, 1960 ve 1970’lerdekinden farklı olarak daha eğlence odaklı olduğunu, şaşırttığını her izleyiciye başka bir şey anlattığını ve bir yandan da eğlendirdiğini belirtti.

Ümit Ünal’a yönelttiğimiz, filminizin özellikle Brechtiyen olması için özel bir çaba sarfettiniz mi? sorusuna yönetmen, Prof. Dr. Mutlu Parkan’ın kendi hocası olduğunu ve okuldayken Brecht estetiği dersleri gördüğünü, hatta Prof. Dr. Mutlu Parkan’ın “Brecht Estetiği ve Sinema”, “Godard Estetiği ve Sinema” kitaplarını ders kitabı olarak okuduklarını, Brecht’in neredeyse her oyununu incelediğini, ancak filmde kullandığı unsurları bilerek Brechtiyen olmak adına yapmadığını, yabancılaştırma efekti

olsun diye de yapmadığını, belki de biraz el yordamıyla bulunmuş şeyler olduğunu ama bunun eğitimini almış olmaman etkilerini filminde bulmamızın son derece doğal olduğunu söylemişti.

Reis Çelik’e 2000’ler öncesinde yaptığı filmlerde değil de neden bu filmde farklı bir anlatı kullandığını ve bu filmde Brehtiye’nin bir uygulamadan bahsedip bahsedemeyeceğimizi sorduğumuzda, Çelik, bunun cesaretlenmeyle ilgili bir şey olduğunu söylemiş ve eklemişti: “Filmler yaparsınız, sonra bir an gelir istediğinizi yaparsınız. Bu bakımdan aslında “İnat Hikayeleri” benim en siyasi filmimdir. Ben bir tavır sergiliyorum. Ama “Hoşçakal Yarın” filmine bakın. Orada Deniz Gezmiş rolü için Berhan Şimşek’i bilerek oynattım. Deniz Gezmiş’i gidin Anadolu’da sorun, genç, yağız, yakışıklı bir delikanlı olarak tanımlarlar. Deniz Gezmiş’e benzeyen sokaktan geçen bir oyuncu oynatabilirdim ama bilerek ona benzemeyen ve onun gibi yakışıklı olmayan hatta çirkin birini oynattım. Böylece izleyici bu karakterden uzaklaşacak, ben de istediğimi yani Deniz Gezmiş’i siyasi kimliğiyle seyirciye sunmuş olacağım. Görüntüsel özellikleri izleyicinin zihninden silerek siyasi tarafını tartışmak istedim.”

Brecht’in epik / diyalektik tiyatro kuramının temelinde, eserin bir sorgulama yapması, soru sorması yatar. Brecht’i benimsediği tek filmi, “Kuhle Wampe”de “suçlu kim?” sorusu sorulur. Ümit Ünal’ın “9” filminde ise, izleyici, film boyunca sorguya çekilen herkesin sırlarının birer birer ortaya çıktığını görür. Böylece hiç kimsenin mükemmel olmadığını fark eder, insan ve suç kavramları üzerinde kafa yorar. Aslında filmin başında Kirpi’yi kimin öldürdüğünü merak eden seyirci, sonuna doğru bu merakını bir kenara bırakıp, suç kavramını tartışmaya başlar. Bu filmde “suç nedir?”, “suçlu kimdir?” sorularını irdeler ve irdeletir yönetmen. Kuhle Wampe’de olduğu gibi bir sistem eleştirisi yapılır ve suçun sistemde olduğu vurgulanır. Artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını söyleyen Saliha karakterinden anlıyoruz bunu.

Reis Çelik, “İnat Hikayeleri” filminde, temel bir kavram olan “inat” üzerinde durur, hikayeler, doğaçlamalar üzerinden seyirciyi, çok insani bir özellik olmasına rağmen belki de ilk defa “inat” hakkında düşünmeye iter. İnsani bir duygudur da. Didaktik bir anlatım yerine, 3 hikaye anlatarak analizini seyirciye bırakır.

Reha Erdem, “Korkuyorum Anne” filminin adını “İnsan nedir ki?” olarak belirler, ancak daha sonra gişe kaygısı nedeniyle adını değiştirir. Aslında bu ilk isim, Reha Erdem’in filminde üzerinde durduğu, seyircisini düşündürtmeye çalıştığı bir sorudur. Film boyunca, izleyicinin insana dair somut ve soyut kavramlar üzerine düşünmesini sağlayacak ipuçları verir. İnsan bir sağlıkçı ve kasap için etten, kemikten, damarda oluşan bir canlıyken, bir terzi için ince belli-kalın belli olmalarına göre değişir. Böylece insana dair sonsuz tanımlamalar olacağının altını çizer.

Reha Erdem, “Beş Vakit” filminde ise, “İnsan ve zaman” kavramları üzerinde durur. Zaman, kavramını her gün beş defa okunan ezan merkezinde anlatmaya başlar. Yatsı, akşam, öğleden sonra (ikindi), öğle ve sabah olmak üzere namaz vakitlerinden yola çıkılarak beşe ayrılan zaman, Müslüman ve dışı kapalı küçük bir köy olan Kozlu köyünde yaşayan ergenlik çağındaki üç çocuğun gözünden anlatılıp, sorgulanır.

Ezel Akay, “Neredesin Firuze” filminde, filmin adı itibariyle soru sorarak başlıyor ve popülerlik, dayanışma gibi kavramları irdeliyor. Her şeyin dibe vurduğu, “Keşke biri çıksa da tüm sorunları çözsé” diye düşünüldüğü bir anda beyazlar içinde bir kadın çıkıp tüm sorunları hallederek insanların yollarını açar. Yönetmen, işte bu düşüncenin peşinden giderek, popülerlik, şarkıcılık gibi kavramları irdeliyor. Aslında gündelik yaşamda herkesin kendisine yardımcı olacak bir Firuze’yi beklediğini göstermeye çalışıyor. Filmde, Firuze’nin ortaya çıkıp, maddi sorunları hallettiği sahnelerde seyirci rahatlar, Firuze’nin ortadan kaybolduğu sahnelerde tedirginlik yaşıyor.

“Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” filminde, yönetmen önceki filmindeki gibi soru sorarak başlar filme. Film boyunca bu iki mizahçının öldürülmesine neden olan ortam hakkında bilgiler verir, analizini yapar. Seyirci de zihninde beliren bu sorunun cevabını film boyunca bulmaya çalışır.

Görüldüğü gibi bu filmlerde, yönetmenlerin seyirciyi bir sorgulama ortamına sokması ortak bir paydayı daha oluşturuyor. Bu yaklaşımlar, Brecht’in naivite özelliğini örneklendirir. Tıpkı Newton’un yerçekimi yasasını bulmada elmanın yere düşüşünü her zamanki olağan durumunun dışında yabancılaştırarak gözlemlemesi gibi. Akay, Ünal, Erdem ve Çelik de gündelik yaşamda karşılaşılan kavram ve durumları olağan

durumlarından uzaklaştırarak, filmlere konu yapmışlardır. Amaç bu kavramlar üzerinden seyirciyi yönlendirmek ya da ders vermek değil, sadece bu kavramlar üzerinden seyirciyi düşünmeye sevk etmek ve Brechtiyen bir özellik olarak seyirciye “Hemen yanındaki yolu göremiyorsundan ziyade daha önce hiç böyle düşünmemiştim.” dedirtmektir. Bu bağlamda, konu ister “inat”, ister “insanın ne olduğu”, ister “insan ve suç” olsun, ister “popülerlik” ve “bir nedenin peşine düşmek” olsun, seyirci bu filmlerle zihinsel bir yolculuğa çıkıyor.

Brecht’in estetik kuramı, temelinde yabancılaştırma içermekle birlikte, epizotik anlatım, gestus, tarihselleştirme anlatımcı yapı, göstermecî oyunculuk gibi sıralanabilecek temel özellikleriyle diyalektik bir bütünlük oluşturur. Brecht, izleyiciden “toplumdaki ve tarihteki rolünü anlamak için, sanat yapıtını bir araç olarak kullanması”nı bekler.

Brechtiyen filmlerin en belirgin özelliklerinden biri de, filmlerin episodik bir yapısının olmasıdır. Bu episodik yapı, kimi zaman gestus tümceleriyle, kimi zaman da sinematografik geçişlerle sağlanır. “İnat Hikayeleri”ndeki episodik yapı, çok belirgin olarak göze çarpar, film Tuncel Kurtiz’in dağ ve kuş hikayesiyle açıldıktan sonra, “Bakın size Cambaz Şaho”nun hikayesini anlatayım cümlesiyle sonraki hikayeye geçer, bu geçişler sonunda film boyunca belirgin 3 hikaye anlatılır. Filmin temelinde de başka bir hikaye daha vardır. Toplam episod sayısı dördtür. Ümit Ünal’ın epizotları ise sinematografik geçişlerle yapılır. 9 no’lu odada yapılan 8 ama aslında 9 kişinin sorgulanması başlı başına episodik bir yapıdır. 9 kişinin hayatı birbiriyle iniltilidir, ortak yaşamları vardır, ama sorguya çekilen her kişi, ayrı bir episoddur. Ezel Akay’ın “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” filmindeki episodik geçişler, meydana oynanan “Sokrat’ın Hayatı” üzerinden yapılır. Böylece bu filmde, seyirci her defasında başka bir episodun içinde bulur kendini. “Neredesin Firuze” filmi adeta bir sahneye kurulmuş gibidir. Episodik geçişler kendi tarzlarının dışında şarkılar söyleyen şarkıcılar aracılığıyla yapılır. Aniden Müslüm Gürses’i pop şarkı söylerken görebiliyorsunuz, bir süre sonra da Özlem Tekin, Karadeniz türküsü söyleyecektir.

Reha Erdem, “Beş Vakit” filminde adından da anlaşılacağı gibi 5 episoddan oluşan bir film sunmuştur seyirciye. Her ezan okunuşunda başka bir episot başlar,

ayrıca episodların başında da “sabah, öğlen, ikindi, akşam ve gece” olarak belirtilir. Zamanın beşe bölünmesi, aynı zamanda filmin de beşe bölünmesiyle paralel bir şekilde anlatılır.

Reha Erdem’in “Korkuyorum Anne” filminin episodik yapısı filmin başında kendini gösterir. Film başlar başlamaz, dış ses “insanlar ikiye ayrılır...” diye anlatmaya başlar. 6 ayırım yapılır ve yapılan bu ayrımlar aracılığıyla film akar. Film böylece 6 episoddan oluşuyor diyebiliriz.

Bu filmlerdeki diğer bir ortak payda da filmlerdeki anlatıcı yapılarıdır. Anlatıcı yapı, Reis Çelik’in “İnat Hikayeleri” filminde kendini belirgin bir şekilde gösterir. “İnat Hikayeleri” filmi, “Bir Reis Çelik Anlatısı” diyerek başlıyor. Bu başlangıç, filme dair bir hikaye anlatımını dile getiriyor ilk bakışta. İzleyiciye her gün televizyonda gördüğü starları göstermeyi vaat etmiyor. Sadece Anadolu kültürünü anlatmaya çalışıyor. Filmde Tuncel Kurtiz ve köylüler (Aşık Memet, Katip Amca, Meclis Emmi...) oynuyor. Anlatı bir ana öyküden ve üç yan öyküden oluşmaktadır. Minibüsçü Kaiser’in ve Kızakçı Daşo’nun köye kim daha önce dönecek diyerek tutuştukları iddianın, yolcuları tehlikeye ve eziyete sokacak derecede inada binmesi üzerine anlatılan hikayelerle inat üzerine yakalanmaya çalışılan ortak tema, Çıldır gölü çevresinde geçen bir belgesel aslında. Diğer öyküler de kızakta, mola verdikleri kahvede ve Kaiser’in dediği gibi teybi, kaloriferi olan, her daim sıcak olan minibüste anlatılmaya başlanıyor. Konu konuyu açıyor. Oyuncu listesinde Tuncel Kurtiz’in isminin yanında yer alan “anlatıcı”, “meselci” gibi ibareler de filmin geleneksel anlatıdan farkını hemen hissettiriyor. Reis Çelik, filmi “türküler, efsaneleri, meselleri ve nakışlarıyla Anadolu’yu yaratanlara...” adıyor. Ardından akan yazıda ise, “Şamanların, kırkların, pirlerin, ermişlerin, dervişlerin, aşıkların, denk bejlerin, meselcilerin ve halk için yaşam verenler adına...” diyerek ikinci bir ithaf yapıyor.

Ezel Akay, her iki filminde de anlatıcı olarak koyar ismini filmin jeneriğine. Adeta bir film anlatıcısıdır. Adı da Ezop’tur. Frikyalı Ezop, ince espirili ama aynı zamanda düşündürücü hikayeler anlatan bir halk filozofudur. Anlattıklarıyla bugün hâlâ herkese, özellikle çocuklara hayatı, insanları tanıtmaya devam ediyor. Jenerikte “Ezop” adını gören seyirci biraz sonra kendini bir masalın içinde bulacağını anlıyor.

Ama seyirci filmin masal mı gerçek mi kararını veremez. Ancak her iki filminde de bu anlatıcı yapının en belirgin özelliği olarak görülür “Ezop” adı. Filmin sonunda yazdığı gibi “Biz bu filmi birlikte yaptık.”da da kendini gösteriyor.

Ümit Ünal’ın “9” filmindeki anlatıcı yapısı ise diğerlerinden farklıdır, çünkü bu filmde anlatıcı olan, oyuncuların yani sorgulananların her biridir. Olayları, kendi bakış açıları ve yaşamları doğrultusunda kameraya, aslında seyirciye bakarak anlatırlar.

Ezel Akay, kendisiyle yapılan bir söyleşide, tıpkı “Neredesin Firuze” filminde olduğu gibi “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü” filminde de bugünü, dünün öğeleriyle anlatmış, toplumsal anlamın tarihsel boyutunu vermeyi başararak Brecht’iyen bir yaklaşım sergilemiştir. Mizahçıların sonlarını ve 15 dakikalık bir ünü yakalamanın tarihsel yapısı üzerinde durmuştur.

Aristotelesçi oyun sanatı; burjuva-gerçekçiliğinin yükselmesi, teknolojinin gelişmesiyle birlikte özdeşleşme gibi konularda önemli bir gelişme kaydetmiştir. Ancak seyirci, kendini daha fazla unutmakta, sahnedeki kahramanlarla daha fazla özdeşleşmektedir. Sonuç olarak, burjuva gerçekçiliğinin özünde Aristocu mantığa dayanan ve değişimi yadsıyan yüzeysel bir gerçeklik analizi yatmaktadır. Ve Brecht’e göre böylesi bir gerçeklik, “düzmece bir gerçekçiliktir.” 19. yüzyılda sanayi devriminin bir uzantısı olarak sinemanın teknolojik bir gelişme olarak ortaya çıktığı dönemlerde sinema, seyircinin kendisini oyuncu ile özdeşleşme yapması üzerine kuruluydu. Sinemanın bir sanat olarak gelişmesiyle özdeşleşme konusu da irdelenmeye başlandı, özdeşleşmenin kırıldığı eserler verilmeye başlandı. Özdeşleşme, sanayileşmenin bir sonucu olarak sinema kendini gösterir, izlenmesi ve yutulması kolay bir yapıt olduğu için seyirci filmi seyrederken yorulmaz, sorgulamaz, ancak yabancılaştırma efektiyle elde edilen özdeşleşmenin kırılmasıyla yeni bir seyirci kitlesi ortaya çıkarılması hedeflenir.

Brecht estetiğinin temelini yabancılaştırma efektleri oluşturmaktadır. Ümit Ünal, “9” filminde yabancılaştırmayı, sorgu odasında sorgu memurunun başını göstermeden araya girip, “konuş” sözüyle, bir yandan sonraki sorguya geçip bu geçişlerde

sorgudakilere birbirlerinin söylediklerini tamamlayan cümleler söyleterek ve gri renkli sorgu sahnelerinden Kirpi'nin ekilmiş renkli sahnelerine geçişler, yabancılaştırma efektleridir.

Ezel Akay'ın "Neredesin Firuze" filminde, kendi türünün dışında şarkılar söyleyen şarkıcılar, izleyici şaşırtır. Ayrıca film, bugünü anlatıyor derken, bir anda Orhan Gencebay'ın gençlik posterlerinin yer alması, bir yandan eski model çevirmeli telefon varken bir yandan da cep telefonlarının kullanılması seyirciyi şaşırtan diğer yabancılaştırma öğeleridir. "Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü" filminde, seyirci tanınmış ressamın tablolarından kurulmuş sahnelerle karşılaştı. Ancak, Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" tablosundaki kişi az önce bir idama tanık olmuştur, Fransız ressam Gerome'un hamam sahnesindeki Nilüfer Hatun az sonra arkadaşına ihanet edecektir. Yunan tiyatrosu ile Karagöz ve Hacivat'ı aynı dönemde sunmak da bir yabancılaşma örneğidir.

"Korkuyorum Anne" filmindeki yabancılaştırma efektleri, insana dair tanımlamalar yapılırken, bir yandan da bu tanımlamaların sekanlar olarak sunulmasıdır. Serpil Boydak'ın yönetmen Reha Erdem'e yönelttiği "Beni asıl heyecanlandıran adım adım öykü anlatmanın dışına çıkmak" demişsiniz. Ne kastediyorsunuz?" sorusuna Reha Erdem, sinemayı sırf öykü anlatmak için kullanmak, sinemayı çok küçümsemek gibi geldiğini belirtiyor. Öykü anlatmak için çok güzel yazabileceğini ya da bir sürü yöntemin olduğunu, sinemada öykü de olabileceğini ama sinemanın ana meselesinin bir öykünün nasıl anlatılacağı; giriş, gelişme ve sonuç ya da başka türlü olmadığını, onun başka bir şey olduğunu söylüyor. Bunun çok derin bir mesele olduğunu ekliyor ve sinemanın büyük kısmının sinemacı adı altında, bunu yaptığını, çünkü çok daha kolay bir şey olduğunu belirtiyor. Film deyince herkesin birbirine filmi anlatayım derken filmin öyküsünü anlattığını ve kendisine göre iyi bir filmin anlatılamayan film olduğunun da altını çiziyor. Anlatılmayan filmin anlatılmaya çalışıldığını ya en iyisi sen git bir gör çok güzel film dendiğini işaret ediyor. Hikayenin olup olmaması değil; hikaye denilen şeyin sözlere, diyaloglara dayanan ve bilinen kodlarla giden bir şey olduğunu, ancak sinemanın çok daha fazla şey yapabilecek bir alan olduğunu yani

hikayenin ötesinde verebilecek durumlar, düşünceler, anlamlar yaratabilecek bir alan, bir araç olduğunu söylüyor.

Reha Erdem'in bu cevaptaki "Sinemada öykü de olabilir ama sinemanın ana meselesi bir öykünün nasıl anlatılacağı; giriş, gelişme ve sonuç ya da başka türlü, o başka bir şey." cümlesi son derece anlamlı. Bu cümledeki yaklaşım, Brechtiyen bir yaklaşımdır. Yönetmen Reha Erdem, söyleşisinde belirttiği gibi "Korkuyorum Anne" ve "Beş Vakit" filmlerinde giriş-gelişme-sonuç anlatısından uzak bir yol izlemiş, hikaye anlatımından ziyade seyirciye sorular sordurmuş, zihinsel bir yolculuğa çıkarmıştır.

Seçtiğim bu filmlerdeki ortak bir nokta ise filmlerde zaman mefhumunun olmaması. Reha Erdem'in filmlerinde zaman mefhumu yoktur. Filmin nerede geçtiğini anlayabilirsiniz, bazen İstanbul bazen İstanbul dışında bir kırsal alan... Serpil Boydak'ın "Filmlerinizde belli bir zaman dilimini vermemeye çalışıyorsunuz. Bunun bir sebebi var mı?" sorusuna yönetmen Reha Erdem'in, gündelik olanı sevmediğini, o belgesel gibi, bugünmiş gibi değil de her zamana ait olan şeylerin güzel geldiğini, bugün bir beş senedir televizyonlarında etkilediği laflar, cümleler, kelimelerden oluşan bir konuşma raconu olduğunu ama 5 yıl sonra onların hiçbir anlamı kalmayacağını ya da 3 yıl önce bunların bir anlamı olmadığını, bu 3-5 yılın ötesinde bir varlığa ait ya da onların yarattığı (modacılar) trendler olduğunu, onlardan uzak durmaya çalışıp, bugünmiş gibi bugünden alınmış bir parça gibi hissini vermemek için bir zaman dilimi vermemeye çalıştığını belirtiyor.

Reis Çelik'in "İnat Hikayeleri" filminde de zaman mefhumu yoktur. Filmde üç ayrı zamanda anlatılan üç hikaye vardır. Filmin bugüne dair olan kısmı da vardır, geçmişe ait kısmı da... Ezel Akay'ın her iki filminde de zamana dair net bir duruş yoktur. Her iki filmde, bugünü dünün öğeleriyle anlatır, bugünün ve dünün pratiklerini bir arada kullanır. Mesela, "Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü" filminde, 1330 yılının Bursa'sında bir sultanın ağzından, 1960'ların hippie kültüründen kalma "Cenk etme seviş" cümlesi dökülürken, "Neredesin Firuze" filminde bir yandan cep telefonu kullanılırken, bir yandan eski model çevirmeli telefonlarla karşılaşıyoruz.

Reis Çelik’le yaptığımız söyleşi, kendisine “Tezimizde 2000’li yıllar Türk Sinemasında Brecht estetiğini arıyorum ve de elimde 6 tane film var. Reha Erdem’in “Korkuyorum Anne”, “Beş Vakit”, Ezel Akay’ın “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü”, “Neredesin Firuze”, Ümit Ünal’ın “9”. Sizce 2000’li yılların ortak bir özelliğinden kaynaklanıyor olabilir mi?” sorusuna, Reis Çelik, 2000’li yıllarda yönetmenlerin çok farklı yönelimleri olduğunu belirtiyor. Birinin kendi kimliğiyle yüzleşerek Batılı gibi film yaptığını, -mesela Osman Sınav’ın Pars filmi. Tam bir Amerikan aksiyon filmi- diğerinin şehirde yaşamış ama kendini anlatmak istediğini, buna da örnek olarak Reha Erdem’in “Beş Vakit” filminin verilebileceğini ekliyor. “Beş Vakit” yönetmen Reis Çelik’e göre, şehirde yaşamış ve Anadolu’da ne var diye merak eden bir aydının köyün yamacına oturarak uzaktan köylüyü anlatmak için yapılmış bir film. Bir de kendisinin gibi Anadolu’da büyümüş ve Anadolu’yu anlatmak isteyen yönetmenler olduğunu söylüyor. Ama seçilen tüm filmlerdeki ortak özelliğim, yönetmenlerin anti-kahraman kullanmalarından kaynaklandığını söylüyor. Yani, filmdeki karakterler, oyuncunun yerinde olmak istediği türden karakterler değil.

Doktora tez çalışmamızı oluşturan beş ana bölümde elde ettiğimiz bulgulardan yola çıkarak kısaca son bir değerlendirme yapabiliriz: 1993 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla ortaya çıkan Küreselleşme olgusu, 2000’li yıllarda hem Türkiye’nin hem de dünyanın gündemini meşgul eden ve toplumsal yapının şekillenmesinde rol oynayan önemli bir dinamik olarak karşımıza çıkıyor. Dünyada reform rüzgarlarının estiği, modern toplumdan postmodern topluma geçişlerin yaşandığı, yeni yükselen değerlerin ortaya çıkmasıyla geleneksel değerlerden kopulduğu günümüz toplumsal yapısı içinde, sisteme eleştirel bakmanın en iyi yolunun Brechtien estetik olduğunu görüyoruz. Bu çalışmamızda analizini gerçekleştirdiğimiz mevcut yapıdan hoşnut olmayan yönetmenler, sisteme eleştirel bakmak, asıl sorunun sistemden kaynaklandığını göstermek ve kendilerini ifade etmek için filmlerinde Brechtien bir yaklaşım sergilemişlerdir. Birbirlerinden habersiz ve ayrı olarak Ezel Akay, Ümit Ünal, Reis Çelik ve Reha Erdem, çektikleri filmlerle toplumsal bir eleştiri yapmış, seyirciye zihinsel bir yolculuk yaptırarak, düşünmeye teşvik etmiş, sarsmış ve asıl sorunun sistem kaynaklı olduğunu göstermeye çalışmışlardır.

EKLER:

1-) Kronoloji: Bertolt Brecht

- **10 Şubat 1898** - Ausburg, Almanya'da doğar.
- **1914** - İlk şiir ve nesirlerini yayımlanır.
- **1917** - Liseden mezun olur ve Münih'de tıp eğitimi almaya başladı.
- **1918** - Askere alınır, Ausburg'da sağlık görevlisi olarak çalışmaya başlar.
- **1918** - "Baal" isimli ilk oyununu yazar, tiyatro eleştirmenliğine başlar.
- **1922** - Münih'de yaşamaya başlar ve yazarlık yapar, Kleist ödülünü kazanır.
- **1926** - Helena Weigel'den bir oğlu olur. "Adam Adamdır" isimli ilk Marksist oyununu yazar.
- **1928** - Oyuncu Helena Weigel ile evlenir. Ünlü eseri "Üç Kuruşluk Opera"yı yazar.
- **1932** - Gorki'nin *Ana*'sının bir uyarlamasını kaleme alır. Naziler iktidara gelir, oyunun gösterimi yasaklanır.
- **1933** - Sürgün; ailesiyle Almanya'dan ayrılmak zorunda kalır, İskandinavya'ya gider. Bu sürgün yıllarında en önemli eserlerini kaleme alır.
- **1941** - Amerika'ya gider.
- **1947** - Amerika'dan ayrılır.
- **1949** - Ailesiyle Doğu Berlin'e yerleşir, kendi tiyatrosunu açar.
- **1950** - Berlin Sanatlar Akademisi üyesi olur.
- **1953** - PEN-Merkezi başkanı olur.
- **1955** - Artık çok ünlü olan Brecht'e SSCB Stalin Barış Ödülü verilir.
- **14 Ağustos 1956** - İki yeni oyun üzerine çalışırken, kalp krizi geçirir ve ölür.

2-) ÜMİT ÜNAL İLE BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞME (İstanbul - Cihangir, 27 Nisan 2007)

Asya Çağlar: Öncelikle bu görüşme olanağını bana verdiğiniz için teşekkür ederim. Marmara Üniversitesi İletişim Anabilim Dalı Radyo TV bölümünde Prof. Dr. Şükran Esen’in danışmanlığında “Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri” başlıklı bir doktora tezi hazırlıyorum. Bu başlık kapsamında Türk Sinemasında Brecht estetiğinin kullanıldığı filmleri incelemekteyim. 9 adlı filminizde Brecht estetiğine dair dokunuşlar görüyoruz. Bunu bilinçli bir şekilde mi uyguladınız?

Ümit Ünal: Mutlu Parkan benim hocamdı ve okuldayken Brecht estetiğini ders konusu olarak işlemiştik, hatta Mutlu Hoca’nın “Brecht Estetiği ve Sinema” kitabını ders kitabı olarak okumuştuk. Brecht’in neredeyse her oyununu okudum. Ancak filmde kullandığım unsurlar bilerek Brechtiyen olmak adına yaptığım şeyler değil. Yabancılaştırma efekti olsun diyerek de yapmadım. Belki de biraz el yordamıyla bulunmuş şeyler. Ama “9” Brechtiyen film demenizin haklı tarafları var elbette ki. Bunlara söyleşim boyunca değineceğim.

Asya Çağlar: Filmin barındırdığı bu özelliklere anlatı farklılığı da diyebiliriz.

Ümit Ünal: Sinema eğitimi aldığım için belki de böyle bir anlatı kullanıyorum.

Asya Çağlar: Bundan sonraki filmlerinizde de böyle bir anlatı farklılığı izleyecek misiniz?

Ümit Ünal: 9’daki ilkem, bütün kahramanlara karşı eşit durabilmektir. Film, hiçbir kahramanın bakış açısını benimsemiyor. Filmde altı ana karakter var ve hikayeyi her birinin bakış açısından anlatıyoruz, ama hiçbirini sahiplenmiyoruz. Oyuncular, alışılmış dramatik oyunculuğun çok dışında kalarak oynuyorlar. Zaten oyuncular birlikte oynamadılar. Herkes teker teker kendi rolünü sergiledi, daha sonra ben onları kurguda birleştirdim sanki birbirlerine cevap veriyorlarmış gibi oldu. Brecht’in ilkelerinde de bu var: oyuncuyu rolünden biraz mesafeli tutmak ve aynı zamanda karakterlere karşı

seyirciyi mesafeli tutmak. Bu, benim bilerek yaptığım bir şey. Ancak Brechtiyen olmak için yapmıyorum. Sinemada ve tiyatrodaki sevdiğim bir tarz olduğu için uyguluyorum.

Asya Çağlar: O halde, sizin filmlerinizdeki bazı dokunuşları Brecht estetiği üzerinden yorumlamamız yanlış olmaz.

Ümit Ünal: Yanlış olmaz. Ancak belirttiğim gibi bilerek yaptığım şeyler değil. Elbette ki Brecht'i okumak benim şekillenmemde çok etkili oldu ve bunun etkileri filmlerime yansımış olabilir. Seyircinin özdeşleşmesini kırmak için çeşitli denemeler yapılıyor. Bizde bu, yanlış anlaşılmış bir şey. Bence Brecht'in de yapmak istediği bu değildi. Brecht'in yabancılaşmadan kastettiği şey, anlatılan bütün olaya, hikayeye karakterin perspektifinden değil, dışarıdan bakabilmek. Benim açımdan 9'un en büyük başarısı budur. O filmde karakterlerin her birinin hikayesini anlıyoruz, filmle özdeşleşiyoruz, ama aynı zamanda her karaktere eleştirel bakabiliyoruz. Her karakterin perspektifine göre hikayeye başka bir açıdan bakabiliyoruz.

Asya Çağlar: Filmde hiçbir karakter mükemmel değil, hataları var.

Ümit Ünal: Evet. Zaten hayat böyle. Bir karakteri klişe biçimde öne çıkararak seyirciyi ağlatmak veya güldürmek amacını taşımıyorum. Ben, daha gerçekliğe yakın şeyleri yakalamaya çalışıyorum. Bunu yapabilmek için kahramanlara her açıdan bakmak, zayıf ve güçlü yönlerini tam anlamıyla gösterebilmek gerekiyor. Yeni çekeceğim filmde de böyle bir şey yapacağım.

Asya Çağlar: Türk sinemasında başka hangi yönetmenlerin Brechtiyen dokunuşlar kullandıklarını söyleyebilirsiniz? Örneğin, tezimde günümüz Türk sinemasından Ezel Akay'ın üzerinde duruyorum.

Ümit Ünal: Ezel Akay, “*Neredesin Firuze*”de her şeyi çok fazla karikatürize ediyordu, çok fazla yabancılaştırıyordu. Bence bu açıdan inandırıcılığını yitiriyordu. Brecht sinemaya yansıtılacaksa inandırıcılığını tamamen yitirmemeli. Aslında “*Neredesin Firuze*”nin senaryosunda inandırıcılık vardı, ancak filmdeki sanat yönetimi anlayışı, kostüm tasarımları yüzünden bu inandırıcılık yok olmuş. Aynı senaryoyla, aynı karakterlere daha içeriden bakan bir film yapılsaydı daha başarılı olurdu.

Asya Çağlar: Kendi bakış açınıza yakın bulduğunuz bir Türk yönetmen var mı?

Ümit Ünal: Reha Erdem, özellikle de son iki filmi *Beş Vakit* ve *“Korkuyorum Anne”* ile. Özellikle *Beş Vakit*’teki karakterlerin her biri korkutucu insanlar: Oğluna işkence eden bir baba, babasını öldürmek isteyen bir oğul, röntgenci karakteri... Bir yandan iyi karakterler, öte yandan korkutucu, hatalı yanları var. Türkiye’de yapılmış hiçbir film, köy insanına bu şekilde yaklaşmamıştı. Hiçbir film, bu karakterlere böyle bir mesafeyle bakmamıştı. Filmde aniden nature mort resimler tarzında görüntüler kullanılmış, bir tür yabancılaştırma yapılmış. *“Korkuyorum Anne”*’de de benzer şeyler var. Ezel Akay’ın karikatürize etmesi gibi bir karikatürleşme kullanılmış. Karakterlerde iyi ve kötü bir arada bulunuyor.

Asya Çağlar: Bu söyleşi ve aktardığınız bilgiler için teşekkür ederim.

Ümit Ünal: Ben teşekkür ederim, umarım yardımcı olmuşumdur.

3-) BAŞAR SABUNCU İLE BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞME (İstanbul–Gümüşsuyu, 3 Mayıs 2007)

Asya Çağlar: Öncelikle bu görüşme olanağını bana verdiğiniz için teşekkür ederim. Marmara Üniversitesi İletişim Anabilim Dalı Radyo TV bölümünde Prof. Dr. Şükran Esen’in danışmanlığında “Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri” başlıklı bir doktora tezi hazırlıyorum. Bu başlık kapsamında Türk Sinemasında Brecht estetiğinin kullanıldığı filmleri incelemekteyim. Siz Brecht estetiği ve Aristoteles estetiği konusunda neler düşünüyorsunuz? Bu iki estetiği nasıl tanımlıyorsunuz?

Başar Sabuncu: Brecht estetiği kendisini daha çok oyunculukta gösterir ve oyuncu, film boyunca sürekli sorular sorar. Bu sorular aslında izleyicilerin, filmi ya da oyunu izlerken zihinlerinde beliren sorulardır. Yorumlamalardır. Sanki kameraya dönüp konuşmak ya da filmi bölümlere ayırmak Brechtmiş gibi yanlış bir kanı var. Siz bu hataya düşmeyin. Brecht’in Kuhle Wampe’inde genç çocuk intihar ederken saatini

ıkarıp masanın üzerine bırakır, sonuçta saat, insandan daha değerli yargısını vurgulayarak seyirciyi şaşırttı.

Brechtien sinemanın temelinde Brechtiyen tiyatro ve o tiyatronun Brechtiyen senaryosu vardır. Ancak, sinema ile tiyatro arasında da şöyle bir fark vardır. Tiyatro sahnesini siz bir bütün olarak görürsünüz, kimi zaman oyun akarken sahnede istediğiniz yeri görebilirsiniz. Ancak sinemada öyle değildir. Kameranın gösterdiği yerleri görmek durumunda kalırsınız, seçme ansınız yoktur.

Asya ağlar: “Zengin Mutfağı” filminde Brechtyen dokunuşlar gördüm. Siz ne düşünüyorsunuz? Bunu bilinçli bir şekilde mi yaptınız?

Başar Sabuncu: Zaten Vasıf Ziya ngren’in yazdığı metnin kendisi Brechtiyen’dir. Ben de buna uydum. Asiye Nasıl Kurtuldu’nun metni ve tiyatro oyunu da Brechtiyen’dir ama Atıf Bey filmi için bunu söyleyemem. Zengin Mutfak filmindeki aşı sürekli sorular sorar. Her türden sorulardır bunlar. Az önce de belirttiğim gibi bu sorular izleyicinin sorabileceği muhtemel sorulardır. Brecht’te en önemli nokta oyuncululuktur. Oyunculukta Brecht’i uygulamak gerekir. Biz bu oyunla ilgili zamanında eleştiriler de aldık. Neden film sürekli mutfakta çekilmiş, köpekler neden hiç gösterilmedi? diye. Ama tek bir mekanla yaptık ve bu mekan da dekordu. Gerçek bir mutfak kullanılmadı filmde. Ama takvimin sık sık gösterilmesi, köpek havlamalarıyla da o dönemi anlattık diye düşünüyorum.

Asya ağlar: Sizce Brecht estetiğini kullanan başıa Türk yönetmen var mı? Yılmaz Güney’in Umut filmi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Başar Sabuncu: Bence Türk sinemasında Brecht estetiğini kullanan tek film Zengin Mutfak’dır. Umut filminde de Brecht’in tarihselleştirme pratiği mevcuttur ama bunu Yılmaz Güney’in bilinçli bir şekilde yaptığını düşünmüyorum. Filmin anlattığı konu itibariyle kullanılmıştır. Aklıma da başıa bir film gelmiyor.

Asya Çağlar: 2000’li yıllar Türk Sinemasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu kadar çok film çekilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Başar Sabuncu: Sizce çok mu film çekiliyor? Yılda 300 film çekilirken düştü, şimdi 60'lara çıkınca çok film diyoruz. Bence her şey dağıtım meselesi. Sinema salonları baktılar ki, yerli film iş yapıyor, ona yöneldiler. Bunda televizyonun çok etkisi var. Televizyon izleyicileri beyazperdede o oyuncuların filmlerini görünce salonlara doldular. Sinema bugün bir sektör, endüstridir. Bir sürü okul, atölye, dergi, kurs açılıyor. Kitaplar yayımlanıyor. Okullarda bölümler açılıyor.

Asya Çağlar: Verdiğiniz bilgiler için çok teşekkür ederim.

Başar Sabuncu: Ben teşekkür ederim.

4-) REİS ÇELİK İLE BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞME (İstanbul – Taksim, 4 Mayıs 2007)

Asya Çağlar: Öncelikle bu görüşme olanağını bana verdiğiniz için teşekkür ederim. Marmara Üniversitesi İletişim Anabilim Dalı Radyo TV bölümünde Prof. Dr. Şükran Esen’in danışmanlığında “Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri” başlıklı bir doktora tezi hazırlıyorum. Bu başlık kapsamında Türk Sinemasında Brecht estetiğinin kullanıldığı filmleri incelemekteyim. Siz Brecht estetiği ve Aristoteles estetiği konusunda neler düşünüyorsunuz? Bu iki estetiği nasıl tanımlıyorsunuz?

Reis Çelik: Aristoteles, kendini Tanrı gibi gösteren bir anlatım tarzı bana kalırsa. Kahramanların olduğu, son derece yapay bir anlatım. Ancak Brecht estetiği, gerçek değil hikaye, Tanrı değil insan diyen bir anlatım yolu izlemektir. Bir tavır sergilemek, oyun oynamak ve bunun da bir oyun olduğunu hissettirmektir.

Asya Çağlar: “İnat Hikayeleri” filminizde Brecht estetiğinin izlerini görüyorum. Siz ne diyorsunuz bu konuda?

Reis Çelik: “İnat Hikayeleri” filmimle ilgili bugüne kadar yer alan ve yapılan eleştirilerden benim duymak istediğim şeyi şimdi siz söylüyorsunuz. Çok doğru bir tespit. “İnat Hikayeleri” seyirlik bir oyundur. Kars’ta yaşayan köylüler, Tuncel Kurtiz ve film ekibiyle birlikte biz bir oyun oynadık. Ve bunun da bir oyun olduğunu film boyunca söyledik. Filmde gerçek kızakçı kullandık. Elimizde bir metin yoktu, sadece inat üzerine bir film yapma düşüncesi vardı. Anadolu’da bu yapılır, bir konu verilir ve bu konu hakkında aşıklar konuşurlar, ben sadece köylülere konuyu söyledim, hikayeleri onlar anlattılar. Anadolu’da her şey hikayeye anlatılır. Buna da “darbi mesel” denir.

Asya Çağlar: Peki neden bu filmde Brecht estetiğini kullandınız? Diğer filmlerinizde bunu pek göremiyoruz.

Reis Çelik: Bu bir cesaretlenmeyle ilgili bir şey. Filmler yaparsınız, sonra bir an gelir istediğinizi yaparsınız. Bu bakımdan aslında “İnat Hikayeleri” benim en siyasi filmimdir. Ben bir tavır sergiliyorum. Ama “Hoşçakal Yarın” filmine bakın. Orada Deniz Gezmiş rolü için Behram Şimşek’i bilerek oynattım. Deniz Gezmiş’i gidin Anadolu’da sorun, genç, yağız, yakışıklı bir delikanlı olarak tanımlarlar. Deniz Gezmiş’e benzeyen sokaktan geçen bir oyuncu oynatabilirdim ama bilerek ona benzemeyen ve onun gibi yakışıklı olmayan hatta çirkin birini oynattım. Böylece izleyici bu karakterden uzaklaşacak, ben de istediğimi yani Deniz Gezmiş’i siyasi kimliğiyle seyirciye sunmuş olacağım. Görüntüsel özellikleri izleyicinin zihninden silerek siyasi tarafını tartışmak istedim.

Asya Çağlar: Yeniden “İnat Hikayeleri” filmine dönersek, başlangıç aşamalarından itibaren anlatabilir misiniz?

Reis Çelik: Doğduğum ve çocukluğumun geçtiği yer Kars’ın Çıldır bölgesi. Oradaki halkı kullanarak inatla ilgili bir film yapmak istedim. Köylülere ezberlemeleri için herhangi bir metin vermedim. Sadece, şu konuyla ilgili bir hikaye anlatın dedim, onlar da anlattılar. Kurtiz’e de bir metin vermedim. Kurtiz de benden ezberlemek için metin istedi ama ben başka türlü yapmak istedim filmi. Filmin başlangıcında Kurtiz’in kuş ve dağla ilgili 10 dakikalık bir sahnesi vardır. Bu sahnede Kurtiz’in söyleyeceklerini, filmi 3600 metrede -27 derece çektiğimiz yerde oracıkta yazdım. Kurtiz de iki defa okudu, biraz da kendinden katarak hikayeyi anlattı. Brecht’te önemli olan oyunculuktur. Kurtiz ve köylülerle bunu başardığımızı düşünüyorum.

Asya Çağlar: Şunu eklemek istiyorum: Aristo estetiğinde adaletin yerini bulup bulmayacağını tartışırsınız ancak Brecht estetiğinde adaletin kendisini tartışırsınız. İnat konusunu seçmek de bunun gibi bir şey mi?

Reis Çelik: Evet. Anadolu, hikayeler konusunda dopdolu bir yer. Bugün Hint sinemasına ya da İran sinemasına baktığınızda sadece kendi kültürüyle beslendiğini görürsünüz. Ben de Anadolu’lu bir insan olarak Anadolu’nun zengin kültürünü sinemaya aktarmak istedim. “İnat Hikayeleri” fikri böyle belirdi. Tek bir profesyonel oyuncu rol

aldı. O da Tuncel Kurtiz. Başlangıçta Kurtiz tek başına nasıl olacağını, köylülere rollerini nasıl anlatacağımız konusunda endişe duymuştu ama benim onlardan biri olmam, orada doğup büyümem, onların güvenini sağlamamızda bize yardımcı oldu. Bir de dediğim gibi Anadolu'lu sürekli hikayeler anlatır, tek fark, bu kez kameraya anlattılar.

Asya Çağlar: Kafkas dansları oynanırken birdenbire garmon çalan kişi piyano çalmaya başladı. Filmin o sahnesinde çok şaşırdım. Neden bunu yaptınız? Bu piyano da nerden çıktı?

Reis Çelik: Siz piyanonun sadece batıda olduğunu mu sanıyorsunuz? Ben çocukken, Kars'ta birçok ailede piyano olduğunu bilirim. İşte bu bizim kendi kültürümüze ne kadar da uzak olduğumuzu ve bilmediğimizi gösteriyor. Garmon çalan adam, piyanonun gelmesiyle hemen piyano çalmaya başladı. Bizim kültürümüz çok zengin. Bizim aydınlarımız köye, kasabaya inmeden ahkam keserler, oysa onlarla biraz yaşasalar daha verimli olacaktır.

Asya Çağlar: Filmin başında “Bu bir Reis Çelik anlatısı”, sonra da kendinizi “meselci” olarak da yazıyorsunuz jeneriğe. Filmin DVD’sindeki açıklamanızda, “Anadolu’da hem söylenceler vardır, bakalım bunu bir filmde nasıl yapacağız” diye yola çıktık diyorsunuz. Bunlar, çok belirgin Brechtiyen öğelerdir. Filminizdeki Brechtiyen öğelerle ilgili başka neler söyleyeceksiniz?

Reis Çelik: Seyirciye sürekli sorular sordurmaya çalıştım. İzleyici ilk bakışta, “Bu bir film değil” diyebilir. Çünkü “İnat Hikayeleri”, onun bugüne kadar gördüğü filmler gibi değil. Başlı-ortası-sonu belirgin değil. Amatör bir filmmiş gibi ya da belgeselmiş gibi duruyor. Oysaki, kurgu filmidir. Filmle ile izleyici arasına bir mesafe koymaya çalıştım ve aslında son derece basit bir konuyu tartışmaya başladım. Çok basit, bize çok yakın konularda sayısız film yapılabilir. Konuları çok uzakta aramamak lazım. Filmim çok izlenmedi, beğenilmedi. Ama eminim ki filmimde bir aşk hikayesi anlatsaydım, başka bir tepki toplardım.

Asya Çağlar: Türk sinemasında kendi tarzınıza uygun yönetmenler kimlerdir?

Reis Çelik: O yörenin halkını kullanarak film yapmak bir yaklaşım şekli haline geldi. Dediğim gibi bu bir cesaretlenme şekli. Yüksel Aksu “Dondurmam Gaymak” filminde, Ahmet Uluçay “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak”ta, Pelin Esmer “Oyun” filminde benim yaptığım gibi o yörenin insanını filminde oyuncu, dekor, ekip olarak kullandılar.

Asya Çağlar: Tezimde 2000’li yıllar Türk Sinemasında Brecht estetiğini arıyorum ve de elimde 6 tane film var. Reha Erdem’in “Korkuyorum Anne”, “Beş Vakit”, Ezel Akay’ın “Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü”, “Neredesin Firuze”, Ümit Ünal’ın “9”. Sizce 2000’li yılların ortak bir özelliğinden kaynaklanıyor olabilir mi?

Reis Çelik: 2000’li yıllarda yönetmenlerin çok farklı yönelimleri var. Biri kendi kimliğiyle yüzleşerek Batılı gibi film yapıyor, mesela Osman Sınay’ın Pars filmi. Tam bir Amerikan aksiyon filmi. Diğeri şehirde yaşamış ama kendini anlatmak istiyor, buna da örnek olarak Reha Erdem’in “Beş Vakit” filmini verebilirim. “Beş Vakit” bana göre, şehirde yaşamış ve Anadolu’da ne var diye merak eden bir aydının köyün yamacına oturarak yapılmış bir film. Uzaktan onları anlatıyor. Bir de benim gibi Anadolu’da büyümüş ve Anadolu’yu anlatmak isteyen yönetmenler. Ama sizin bu seçtiğiniz tüm filmlerdeki ortak özellik, bence yönetmenlerin anti-kahraman kullanmaları. Filmdeki karakterler, oyuncunun yerinde olmak istediği türden karakterler değil.

Asya Çağlar: Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Reis Çelik: Brecht, 1930’lu yıllarda geleneksel yani klasik modelin alternatifi bir model ortaya çıkarmıştır. Bir takım kuralları yıkan, yapaylıklara engel olan yeni bir tarz. Bunun temelinde Marksçı estetik vardır. Yılmaz Güney’in Umut filminde de bu yapıyı görebiliriz.

Asya Çağlar: Verdiğiniz bilgiler için çok teşekkür ederim.

Reis Çelik: Ben teşekkür ederim.

**5-) EZEL AKAY İLE BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ
ÖRNEKLERİ ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞME (İstanbul – Kadir Has
Üniversitesi 18 Mayıs 2007)**

Asya Çağlar: Öncelikle bu görüşme olanağını bana verdiğiniz için teşekkür ederim. Marmara Üniversitesi İletişim Anabilim Dalı Radyo TV bölümünde Prof. Dr. Şükran Esen’in danışmanlığında “Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri” başlıklı bir doktora tezi hazırlıyorum. Bu başlık kapsamında Türk Sinemasında Brecht estetiğinin kullanıldığı filmleri incelemekteyim. Her iki filminizde de Brechtiyen öğelere rastladım. Bununla ilgili neler söyleyeceksiniz?

Ezel Akay: Boğaziçi Üniversitesi Makine Mühendisliği’nden mezun olduktan sonra, Amerika’da tiyatro eğitimi aldım. Bu okul, Brechtiyen ekolden bir ekoldür. Dolayısıyla filmlerimde bu ekolün pratiklerini kullandım.

Asya Çağlar: Peki nedir bu pratikler?

Ezel Akay: Filmleri izleyenlerden hep aynı yorumları aldım, siz de fark etmişsinizdir. Filmde sürekli kesintiler var. Seyirci tam kendini filme verecek, bağlanacak, tam o anda onu şaşırtıyorum. Tabii ben bunu eğlenceyle yapıyorum. 1960 ya da 1970’lerdeki Brechtyen kullanımla benimkisi arasında çok net farklılıklar var. Ben eğlence üzerinden kullandım bu pratikleri.

Asya Çağlar: Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filminizde, bir röportajda 17 oryantalist resim kullandığınızı belirtmişsiniz. Seyirciler, Osman Hamdi Bey’in Kaplumbağa Terbiyecisi resmini hemen tanıdılar. Bir de bilenler için Mehmet Siyahkalem’in Şaman Cinleri’ni kullanmışsınız. Neden? Neden oryantalizme bu kadar ağırlık verdiniz?

Ezel Akay: Filmde 17 oryantalist resim var. Siyahkalem’in cinleri var. Bu bakımdan film, bir oryantalist tablolar filmi. Dediğiniz gibi Kaplumbağa Terbiyecisi izleyicilerin çoğu tarafından tanındı. Ben o resimleri bir kompozisyon içinde kullandım. Doğu kültüründeki savaşçı ve kan dökme durumlarını vermeye çalıştım. Mesela kaplumbağa

terbiyecisi az sonra bir idama şahit olacak. Nilüfer Hatun'un hamamdaki sahnesi Fransız ressam Gerome'a aittir. O da biraz sonra bağlı olduğu kuruma ve arkadaşına ihanet edecektir. Pervanenin Bursa'ya girdiği sahne de Fransız ressam Gerome'e aittir. O da az sonra ortalığı karıştıracaktır.

Asya Çağlar: Bu filmle ilgili başka neler söyleyeceksiniz?

Ezel Akay: Osmanlı'nın kuruluş dönemi, pek anlatılmamış boş bir dönem. Biz ipuçlarını birleştirdik. Reşad Ekrem Koçu'nun kitaplarını okuduk. Padişahların ve savaşıların tarihleri yazıldı ama sokaktakilerin tarihi yazılmadı. Şunu da belirtmeliyim, ben bir sanatçıyım. O dönemi kendi okuduklarım ve zihnimde belirlediği gibi anlattım. Filmlerimin başında da belirttiğim gibi ben bir masal anlatıcısıyım.

Bu film de benim doktora tezim. Tam 6 yıl çalıştım. Açıkça söylemeliyim ki dersimi çok iyi çalıştım. Hacivat ve Karagöz metinleri Osmanlıca'dan çevrilerek temizlendi ve bir hijyene sahip oldu. Hacivat ve Karagöz metinleri, argodur ve küfür içerir. Hacivat ve Karagöz'ün ilham aldığı olaylar ve ortamlar üzerinde durmaya çalıştık. Pornografik bir Hacivat ve Karagöz çalışması da mevcuttur. Karagöz sinemadır. Sinemanın ilk formudur. Perdeye yansıyan form. Topluca seyredilme hali tıpkı Yunan tiyatrolarındaki gibi yani seyredilme şekli olarak da sinemadır.

Bu film aslında bugün geçiyor. Bugünün mizahçılarının başına ne geçerse / geçtiyse o gün de aynı şeyler geçmiştir. Seyircinin kafasını karıştıran durum da filmde, bir yandan da Yunan tragedyasını oynanması. Oynadıkları da Sokrates'in ölümü. Seyirci filmin bazen bugün bazen de geçmiş bir zamanda geçtiğini görüyor. Bu film, doğulu film anlatma tarzıyla yapıldı.

Asya Çağlar: Gelelim “Neredesin Firuze” filminize... Nedir oradaki Brechtîyen öğeler?

Ezel Akay: Bir kere her iki filmde de kendimi Ezop olarak tanıtıyorum. Yönetmen sözünü kullanmak bana doğru gelmiyor. Çünkü film, oyuncusu, senaristi, dekorcusu, set

işçisi ile birlikte kotarılmış bir eser. Tek bir kişiye ait değil. Herkes üzerine düşen görevleri yerine getirdi. Sonra bu iki filmimiz ortaya çıktı. “Neredesin Firuze” filminde bol bol renklerle oynadım. Sürekli seyirciyi şaşırttım. Bir kere seyirci filmin hangi dönemde geçtiğine bir türlü karar veremiyor. Sokaktaki billboardlarki afişleri gördüğünde 2000’ler diyor, bu sırada duvarda asılı Orhan Gencebay posteriyile 80’lere dönüyor. Konu olarak plakçılardan işlenmesi de yine dönem konusunda seyirciyi ortada bırakıyor.

Şarkıcıların söylediği şarkılar, kendi tarzlarının dışında. Özlem Tekin’e bir Karadeniz türküsü söyletiyorum. Sonra Ciguli çıkıyor. Her türden şarkıcılar var filmde.

Bu filmde Ertem Eğilmez filmlerinin ruhu vardır. Hani vardır ya Adile Naşit’li Münir Özkul’lu filmler... Hep birlikte gülerler, hep birlikte ağlarlar... İşte ben de bunu yaptım. En sonunda da birlikte intihar etmeye kalkışırılar.

Asya Çağlar: 2 hafta önce Başar Sabuncu ile görüştüm. Zengin Mutfağı filmindeki Brehtiyen öğelerden bahsetti. Türk Sinemasındaki Brehtiyen öğeler taşıyan filmler üzerinde çalışırken, Reha Erdem, Başar Sabuncu ve sizinle ilgili şöyle bir ortak sonuca vardım. Üçünüz de tiyatro kökenlisiniz ya da bir şekilde tiyatroya bulaşmış kişilersiniz. Reha Erdem İstanbul Şehir Tiyatroları için Genet’nin Hizmetçiler oyununu sahnelediğini ve ondan önce Fransa’da Plastik Sanatlar üzerine okuduğunu biliyoruz. Siz de Amerika’da tiyatro oyunculuğu eğitimi aldınız. Başar Sabuncu da tiyatro kökenli bir yönetmen. Neler söyleyeceksiniz bununla ilgili?

Ezel Akay: Tabii haklısınız. Tiyatroyla tanışan kişiler filmlerinde de bu öğeleri kullanıyorlar. Bu bir ekoldür. Brecht öncelikle estetiğini tiyatrodan almış biri. Daha sonra sinemada da yerini aldı. Bu açıdan, son derece doğal bir netice.

Asya Çağlar: 2000’li yıllar Türk Sineması hakkında neler söyleyeceksiniz?

Ezel Akay: Bu yıl 52 film yapıldı. Bunlar, birbirine hiç benzemeyen filmler. Olağanüstü kötü film, bu ne cahil cesaret, hayatında hiç mi film seyretmemiş dedirten filmler de çekildi. Ama ben biraz iyimser bakıyorum. Ürünlerin her şeye rağmen çeşitlenmesi, yaygınlaşması ve dünyaca bilinmesi, kötünün ve iyinin ne olduğunun bilinmesi açısından önemlidir. Bu da kötülüğün ortadan kalkmasına neden olacaktır. Bugün Türk sinemasını destekleyen devlet değil, seyircidir. Onlar gidip bilet alıyorlar, ne kadar bilet alırlarsa o kadar destekliyorlar. Bu anlamda Türk Sineması ilk defa desteğe sahip. Ama yine de yeterli değil. Hep çok film çekildi, çok izleyici var deniyor. Şu rakamlara bir bakın: 1974 yılında Türkiye’de 250 milyon sinema bileti satılmış, 2007’de ise, 35 milyon. Sizce de çok mu?

Televizyon ve sinemanın aynı sahada anılması gerektiğini düşünüyorum. Dizi, reklam ve sinema arasında enteresan geçişler var. Kadro, teknik yapı, hikaye anlatıcıları... Aynı sektörü oluşturmaya adaylar.

Asya Çağlar: Verdiğiniz bilgiler için çok teşekkür ederim.

Ezel Akay: Ben teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adanır, Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2003.

Akçura, Gökhan, **Aile Boyu Sinema**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Aktan, Coşkun Can, **Modernite'den Postmodernite'ye Değişim**, İstanbul: Çizgi Dağıtım, 2003.

Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985.

Aristoteles, **Poetika**, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 11. Baskı, İstanbul, 2004.

Armes, Roy, **Film and Reality**, Penguin, London, 1974

Ayça, Engin, **Sinemamız Yerlidir, Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**, İstanbul, Türk Tarih Vakfı Yayınları, 1996.

Batmaz, Veysel, **Medya Popüler Kültürü Gizler**, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2006.

Bayrakdar, Deniz (yay. haz.), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -3**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003.

Bayrakdar, Deniz (yay. haz.), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -4**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.

Bazin, Andre, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınları, Ankara, 1966.

Bazin, Andre, **Sinema Nedir**, çev: İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1993.

Benjamin, Walter, **Brecht'i Anlamak**, çev: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2000.

Biryıldız, Esra, **Sinemada Akımlar**, Beta Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2002.

Bozkurt, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramlar**, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995.

Brecht, Bertolt, **Günlükler -I (1913-1941)**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2007.

Brecht, Bertolt, **Sanat Üzerine Yazılar**, çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1990.

Brecht, Bertolt, **Faşizm Üzerine Yazılar, 1933 – 1939**, çev. Ali Sait, İstanbul, Ma-Ya Yayınları, 1975.

Brecht, Bertolt, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, çev: Ahmet Cemal – Kayahan Güven, İstanbul, Altın Yayınları, 180

Brecht Bertolt, **Sinema Yazıları ve Brecht, Sinema, Sanat İlişkileri Üstüne Yazılar**, Çev: Bertan Onaran, Yurdanur Salman, Görsel Yayınları, İstanbul, 1977.

Brecht, Bertolt, **Sosyalizm için Yazılar**, çev. Mehmet Tim, Günebakan Yayınları, İstanbul, 1977.

Bronnen, Arnolt, **Brecht'li Günler Yarım Kalmış Bir Dostluğun Öyküsü**, çev: Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994.

Büker, Seçil, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi, Ankara, 1985.

Çalışlar, Aziz, **Tiyatro Adamları Sözlüğü**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993.

Çalışlar, Aziz, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul: Boyut Yayınları

Derman, Deniz, (yay. haz.), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -1**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.

Derman, Deniz, (yay. haz.), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -2**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.

Diñçer, Süleymâ Murat (haz.), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996.

Doğan, Mehmet H., **Estetik**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, Ağustos, 1998.

Dorsay, Atilla, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.

Dorsay, Atilla, **Sinemamızın Umut Yılları, 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1989.

Dorsay, Atillâ, **Mitos ve Kuşku**, Görsel Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1971.

Dorsay, Atillâ, **Yönetmenler, Filmler, Ülkeler -2**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1988.

Dorsay, Atillâ, **Yılmaz Güney Kitabı**, Varlık Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 1988.

Dorsay, Atillâ, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Türk Sineması 1990-2004**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.

Dorsay, Atillâ, **Sinema ve Çağımız**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998.

Dieter Duhm, **Kapitalizmde Korku**, Ankara: Ayraç Yayınları, 2002

Edman, İrwin, **Sanat ve İnsan, Estetiğe Giriş**, 2. Baskı, çev: Turhan Oğuzkan, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1977.

Erinç, M. Sıtkı, **Sanatın Boyutları**, I. Basım, Çınar Yayınları, İstanbul, 1998.

Esen, Şükran, **80'ler Türkiye'si'nde Sinema**, Beta Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2000.

Esen, Şükran Kuyucak, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, Naos Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2002.

Esen Şükran, **Sinemamızda bir “Auteur” Ömer Kavur**, Alfa Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2002.

Esslin, Martin, **Bertolt Brecht** New York, Columbia University Press, 1969.

Evren, Burçak, **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**, Broy Yayıncılık, İstanbul, 1990.

Evren, Burçak, **Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü**, 43. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını, Antalya, 2006.

Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata (ed.), **“Sinema ve Zaman: Geleneksel (klasik) anlatı ve Çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatısal yapı ile ilişkileri”** Aslıhan Doğan Topçu, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara: Vadi Yayınları, 2004

Fischer Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, çev: Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınevi. 1995.

Geiger, Moritz, **Estetik Anlayış**, çev: Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

Gevgilili, Ali, **Çağın Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1989.

Geoffrey-Nowell-Smith (editörler), **Dünya Sinema Tarihi**, çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003.

Gevgilili, Ali, **Türkiye’de Yenileşme Düşüncesi Sivil Toplum, Basın ve Atatürk**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1990.

Gökberk, Macit, **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999

Gökmen, Salih, **Türk Sineması**, İstanbul, Fetih Yayınları, 1973.

Güçhan, Gülseren, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992

Hegel, Georg - Wilhelm Friedrich, **Estetik 1 Güzel Sanat Üzerine Dersler**, Payel Yayınları, 1994.

Herbert, Marcuse **Estetik Boyut Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru**, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 1997.

Huisman, Denis, **Estetik**, çev: Cem Muhtaroglu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992.

Kesting, Marianne, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, çev: Yılmaz Onay, Adam Yayınları, İstanbul, 1985.

Kesting, Marianne, **Brecht**, çev: Veysel Atayman, Zeynep Özkan, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1985.

Kıran, Ayşe – Kıran, Zeynep, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara, Seçkin Yayınları, 2000.

Kırel, Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.

Kongar, Emre Prof. Dr, **21. Yüzyılda Türkiye, 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, 23. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.

Kudret, Cevdet, **Ortaoyunu 1**, İnkılâp Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 1994.

Kudret, Cevdet, **Karagöz**, 2. basım, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1992.

Küçük Kurt, Fatma Dalay – Gürata, Ahmet (editörler), **Sinemada Anlatı ve Türleri**, Vadi Yayınları, Ankara, 2004.

Lequenne, Michel, **Marksizm ve Estetik**, çev. Erhan Bener, Yiğit Bener, Aslı Aydın, Yazın Yayıncılık, İstanbul, Ekim 2000.

Lukacs, Georg, **Estetik 1**, çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1978

Lunn, Eugene, **Marksizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme**, çev: Yavuz Olagan, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Lefebvre, Henri, **Marksizm**, çev: Vedat Günyol, Alan Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1990.

Lunn, Eugene, **Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno**, Berkeley, University of California Press, 1984.

Lyon, James K., **Bertolt Brecht in America**, Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1980.

Marshall, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, çev: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.

Marx, Karl, **Kapital Birinci Cilt**, çev. Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Yedinci Baskı, Ankara, 2004.

Mayer, Hans, **Brecht'i Anımsamak**, çev: Ahmet Cemal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998.

Monaco, James, **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Sili, Tarihi ve Kuramı**, çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2002.

Mutlu, Erol, **İletişim Sözlüğü**, Ark Yayınları, Ankara, 1985

Mülayim, Selçuk, **Sanat Tarihi Metodu**, Anadolu Sanat Yayınları, No:1, İstanbul, 1983.

Mülayim, Selçuk, **Sanata Giriş**, İstanbul, Sanat Tarihi Araştırmaları Derneği Yayınları, 1989, s. 21.

Nutku, Özdemir, **Türkiye'de Brecht: Özdemir Nutku'nun Türkiye'de oynanan tüm Brecht oyunları üstüne eleştirmeleri ve Brecht'in oyunlarından ezgiler**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999.

Onaran, Alim Şerif, **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986.

Onaran, Alim Şerif, **Türk Sineması –1. Cilt**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.

Onay, Yılmaz, **Brecht'le Yaşamak Çalışma Günlüğü**, Broy Yayınları, İstanbul, 1995.

- Oskay, Ünsal, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Özgüç, Agah, **Türk Filmleri Sözlüğü (1914-1973)**, 1. Cilt, Sesam Yayınları, İstanbul, 1998.
- Özgüç, Agah, **Türk Filmleri Sözlüğü (1974-1990)**, 2. Cilt, Sesam Yayınları, İstanbul, 1991.
- Özgüç, Agah, **Türk Filmleri Sözlüğü (1991-1996)**, 3. Cilt, Sesam Yayınları, İstanbul, 1997.
- Özgüç Agah, **Türk Yönetmenleri Sözlüğü**, AfaSinema, İstanbul, 1995.
- Öztuna, Güler, **Sinema: Geleneksel Sanatların Çağdaş Yorumu**, Ankara, Akademi Matbaası, 1985
- Özön Nijat, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, 1. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.
- Özön Nijat, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, 2. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.
- Özön, Nijat, **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul, Gerçek Yayınları, 1972.
- Parkan, Mutlu, **Sinema Estetiği ve Godard**, İleri Kitabevi, İzmir, 1993.
- Parkan, Mutlu, **Brecht Estetiği ve Sinema**, Donkişot Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2004.
- Pösteği, Nigar, **Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2005.
- Pösteği, Nigar, **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2004.
- Sartre, Jean Paul, **Estetik Üstüne Denemeler**, çev: Mehmet Yılmaz, Doruk Yayınları, Nisan 2000.
- Schiller, Friedrich, **Estetik Üzerine**, çev: Melahat Özgü, Kaknüs Yayınları, Ekim 1999.
- Scognamillo, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınları, Genişletilmiş Baskı, İstanbul, 1998.
- Sevinli, Efdal, **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul**, , Deneme-İnceleme-Eleştiri Dizisi, İstanbul: Broy Yayınları, 1987.
- Sokullu, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, 1997
- Sönmez, Sevgül (haz.), **Karagöz Kitabı**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2002.
- Strehler, Giorgio, **İnsanca Bir Tiyatro**, çev: Mustafa Tüzel, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995.
- Şener, Erman, **Yeşilçam ve Türk Sineması**, İstanbul, Kamera Yayınları, 1970.

- Tabori, George, **Brecht Dosyası**, çev: Yılmaz Onay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000.
- Tanilli, Server, **Uygarlık Tarihi**, Adam Yayınları, İstanbul, 1999.
- Tanör, Bülent, **Siyasal Tarih (1980-1995) Türkiye Tarihi 5**, Bugünkü Türkiye 1980-1995, Yayın Yönetmeni: Sina Akşin, Cem Yayınevi, 2. Basım, Mart 1997.
- Tansuğ, Sezer, **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993, s. 97-98.
- Teksoy, Rekin, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, Oğlak Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2005.
- Theodor W. Adorno, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Fredric Jameson, Ernst Bloch, Georg Lukacs, **Estetik ve Politika**, çev: Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınevi, Ekim 1985.
- Timuçin Afşar, **Estetik**, İstanbul, Bulut Yayınları, 2002.
- TRT (haz.), **Sinemayı Sanat Yapanlar**, TRT Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 1999.
- Tunalı, İsmail, **Estetik**, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Tunalı, İsmail, **Marksist Estetik**, Kaynak Yayınları, Şubat 2003.
- Tunalı, İsmail, **İfade Bilimi ve Linguistik Olarak Estetik**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Tunalı, İsmail, **Grek Estetik'i Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, Ocak 1996.
- Turgut, İhsan, **Sanat Felsefesi**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993.
- Türkali, Vedat, **Tüm Yazıları Konuşmaları**, Gendaş Kültür, İstanbul, 2002.
- Türkoğlu, Nurçay, **Kitle İletişimi ve Kültür**, Naos Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2003.
- Ufuk, Adnan, **Sinemamız ve Melodram**, Ankara: Dost Yayınları, sayı: 17, Şubat 1959.
- Werkwerth, Manfred, **Brecht'le Havana'da**, Türkçesi: Yalçın Baykul, Mitos-Boyut Yayınları, Tiyatro/Kültür Dizisi 69, İstanbul, 2006.
- Werner Hecht, **Bertolt Brecht**, çev: Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997.
- Williams, Raymond, **Anahtar Sözcükler, Kültür ve Toplumun Sözvarlığı**, çev: Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Wollen, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev: Zafer Aracagök, Metis Yayınları, İstanbul, 1989.
- Wright, Elizabeth, **Postmodern Brecht**, çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1998.
- Yetkin, Suut Kemal, **Estetik ve Ana Sorunları**, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1979.
- Yılmaz, Atif, **Bir Sinemacının Anıları**, Doğan Kitap, 3 Baskı, İstanbul, 2002

Sürekli Yayınlar

Abisel, Nilgün, **“Bir Dünya Nasıl Kurulur”**, 25. Kare, Ekim-Aralık 1994, sayı: 9

Adanır, Oğuz, **“Türk Sinemasında ya da Türk Toplumsal Yaşamında İçerik Sorunu-II”**, Defter, Nisan-Mayıs 1989, sayı:9.

Arslan, Emre, **“Yaşama Sanatına Brecht’in Katkısı: Diyalektik, Hegemonya ve Yabancılaştırma Kuramı”**, Praksis 1, 1999, sayı: 14.

Arslanyürek, Semir, **“Türk Sinemasında Bir Adım İleri İki Adım Geri”**, Yeni Sinema Yeni İnsan, Bahar 2001, sayı: 9.

Atam, Zahit, **“Hollywood’un Global Tarihi ve Ekonomi-politiği: Düünden Bugüne”**, Yeni Sinema, Yeni İnsan, Sonbahar/Kış 2003-2004, sayı:14.

Ayça, Engin, **“Türk Sineması Seyirci İlişkileri”**, Görüntü, 1993, sayı:1.

Daldal, Aslı, **“Toplumsal Gerçekliğe Doğru: 1950’lerin Sinema Ortamı”**, Yeni Film, Nisan / Haziran 2003, sayı:1.

Ekinci, Mevlüt, **“Türk Sinemasının Gayri-resmi Tarihi”**, Yeni İnsan Yeni Sinema, Bahar / Yaz 2003, sayı. 13.

Engin, İlhan, **“Türk Sinemasında Konu”**, Sinema 65, sayı: 1, Ocak 1965.

Erksan, Metin, **“Türk Sinema Tarihinin Oluşumu ve Dönemleri”**, Klaket, sayı: 7, Ekim-Kasım-Aralık 1997.

Ertürk, Talip, **“Bütün karpuzlar tek bir koltukta,”** Total Film, Haziran 2007.

Film Ekibi, **“Mutlu Parkan’la Sinema ve İdeoloji Üzerine”**, Yeni Film, Temmuz / Eylül 2004, sayı: 6.

Gevgilili, Ali, **“Türk Sineması”**, Yeni Dergi, sayı: 16, Ekim 1969.

Görücü, Bülent, **“Metin Erksan Sinemasını Okumak Üzerine”**, Yeni Film, Ekim / Aralık 2004, sayı: 7.

Görücü, Bülent, **“Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler”**, Yeni Film, Temmuz-Eylül 2004, sayı: 6.

Güven, Yusuf, **“Neredesin Firuze: Bir Tarzın Eleştirisi”**, Yeni Film, Nisan-Haziran 2004, sayı: 5

İşığın, İ. Altuğ, **“Yeşilçam Öncesi Türkiye Sinema Sektörü”**, Yeni Film, Nisan / Haziran 2003, sayı:1

Koştı, Sezai, **“Trier’in meselesi, Dogville’in sinematografisi: ‘Brechtien’ bir film mi izledik?”**, Sahne Dergisi, Mayıs-Haziran 2006 sayı: 8.

Koştı, Sezai, **“Brecht’le yabancılaşmadan Brecht’te ‘yabancılaştırma’yı anlamak -2”**, Sahne Dergisi, 2004, sayı: 6.

Onaran, Oğuz, **“Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme”**, 25. Kare, sayı: 8, Temmuz-Eylül 1994.

Oskay, Ünsal, **Kahraman ve Tragedya açısından Lukacs, Brecht ve Benjamin**, Yazko Çeviri, Mart-Nisan 1984, sayı: 18.

Parkan, Mutlu, **“Mutlu Parkan Godard’ı Anlatıyor”**, Yeni Film, Ekim / Kasım 2003, sayı: 3.

Parkan, Mutlu, **“Küreselleşme ve Sinema”**, Yeni Film, Ocak / Mart 2004, sayı: 4.

Pertan, Ersin, **“Karagöz ve Türk Sineması”**, Yeni Dergi, sayı: 79, Nisan 1971.

Serim, Eren, **“İçinden İstanbul Geçen Filmlere Bir Örnek Daha: Korkuyorum Anne”**, Yeni Film Dergisi, Nisan 2006, sayı: 11.

Süalp, Z. Tül Akbal, **“Allegori Temsil Taklit Öykünme Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorular ve Önermeler,”** 25. Kare, sayı: 27, Nisan-Haziran 1999.

Ufuk, Adnan, **Sinemamız ve Melodram**, Dost, sayı: 17, Şubat 1959

Vertov, D., **“Sinema-Göz Toplulukları İçin Geçici Direktifler”**, Gerçek Sinema, sayı: 7

Willeman, Paul, **“The Zoom in Popular Cinema: A Question of Performance – Popüler Sinemada Zoom”** çev: Ahmet Gürata, Geceyarısı Sineması, 2003, sayı 16.

Gazeteler

Belge, Murat, **Hacivat’la Karagöz**, Radikal, 7 Temmuz 2006.

Erksan, Metin, **“Ezel Akay Şimdi ‘Devlet Ana’yı’ Çeksin”**, Radikal, 13 Temmuz 2006.

Yılmaz, Atıf, **“Hayallerim, Aşkım ve Sen”**, Hürriyet Gazetesi, 2 Nisan 1991.

Makal, Oğuz, **“Brecht’e gözlerini kapamak”**, Radikal 2, 25 Mart 2007.

Esin Küçüktepepınar, **“Ümit Ünal’ın ‘Ara’ filmi 13 günde çekildi, bitti!”** Sabah Gazetesi, Günaydın eki, 2 Haziran 2007, s. 2.

Yavaşoğulları, Deniz, **“Gelecek sezona da hazırız...”** Cumhuriyet Gazetesi, 24 Haziran 2007, ss.6-7.

Tezler

Arslanteppe, Mehmet, **Türk Sinemasının Anlatı Yapısı ve Kökeni**, İstanbul 2001, Doktora tezi, Danışman: Doç. Dr. Şükran Esen.

Kırmızı, Bayram Nazlı, “Geleneksel Anlatılar ve Söylem: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme”, Doktora Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1990.

İnternet Siteleri

<http://beyazperde.mynet.com/sinemasal/3105> erişim tarihi: Söyleşi: Nur Özgenalp, Serdar Kökçeoğlu. (erişim tarihi: 8 Nisan 2007).

<http://www.reiscelik.com/inathikayeleri.html> (erişim tarihi: 2.05.2007).

Arslan, Tunca, “Dünya Kimindir? Kuhle Wampe”

(<http://www.europeanfilmfestival.com/TR/film.aspx?F6E10F8892433CFFA79D6F5E6C1B43FF7798F3C9FED8DC6A>) (erişim tarihi: 9.12.2006)

http://www.ahmetince.com/home.asp?sayfa=9&yazi_id=7&baslik=Sanat%C4%B1n%20Toplumsal%20%C4%B0%C5%9Flevi (erişim tarihi: 14.06.2005)

İpşiroğlu, Zehra İpşiroğlu – “Tiyatroda Devrim”, Çağdaş Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1995’ten aktaran

http://www.halksahnesi.org/incelemeler/yabancilastirma_tiyatrosu/yabancilastirma_tiyatrosu.htm (erişim tarihi: 3.06.2006)

Kellner, Douglas, “Brecht's Marxist Aesthetic”

<http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.htm>

Onaran, Gözde, “Geçmişte Şimdiyi Aramaya Devam Ediyor”,

(<http://www.sinemafanatik.com/yabbse/index.php?board=8;action=display;threadid=9913#bot>) (erişim tarihi: 9.12.2006).

R. KERPETEN, “Estetik Arayışımızın Bilinçaltı ve Mutlak Güzellik Arayışı”,

http://www.yagmurdergisi.com.tr/konu.php?konu_id=656&yagmur=bolum2&kat=katid (erişim tarihi: 14.06.2005)

“Sanatı İnceleyen Bilim Dalları”, <http://www.geocities.com/enveryolcu/sanat/dal.html> (erişim tarihi: 14.06.2005)

Ahmet İmançer, “Fotoğraf Sanat İlişkileri”, http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm (erişim tarihi: 14.06.2005)