



T.C.

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BRECHT ESTETİĞİ'NİN TÜRK SINEMASI'NDAKİ YANSIMALARI

Ayla KARLI TEZGÖREN

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Ayla KANBUR

Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Yüksek Lisans
Derecesi için Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne Sunulmuştur.

İSTANBUL, 2007

TUTANAK

19.03.2007

Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Ayla Karlı Tezgören'in hazırlamış olduğu "Brecht Estetiği'nin Türk Sinemasındaki Yansımaları" başlıklı tezin savunma sınavı Prof. Dr. Naci Güçhan, Doç. Dr. Bülent Erçetin ve Yrd. Doç. Dr. Ayla Kanbur'dan oluşan jüri tarafından 19 Mart 2007 tarihinde, saat 13:00-15:00 saatleri arasında yapılmıştır. Yapılan savunma sınavı sonucunda Tez Ayla Karlı'nın hazırlamış olduğu tezin;

Oybirliği ile **Kabulüne** karar verilmiştir.

~~**Düzeltilmesine**~~ karar verilmiştir.

~~**Reddine**~~ karar verilmiştir.

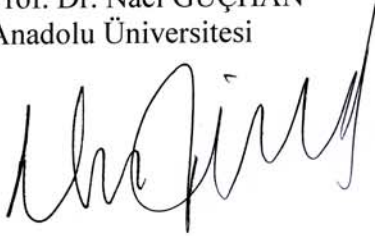
Oyçokluğu ile ~~**Kabulüne**~~ karar verilmiştir.

~~**Düzeltilmesine**~~ karar verilmiştir.

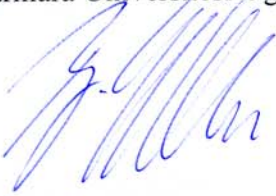
~~**Reddine**~~ karar verilmiştir.

Yüksek Lisans Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Naci GÜÇHAN
Anadolu Üniversitesi



Doç. Dr. Bülent ERÇETİN
Marmara Üniversitesi Öğretim Üyesi



Yrd. Doç. Dr. Ayla KANBUR
Radyo TV, ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi
Danışman



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜRLER	i
ABSTRACT.....	ii
ÖZET	iii
1. GİRİŞ.....	1
2. BRECHT ESTETİĞİ, SANAT VE GERÇEK	8
3.1. Georg Lukacs	13
3.2. Walter Benjamin.....	14
4. BRECHT ESTETİĞİNİN TEMELİ : EPİK TİYATRO	17
4.1. Yabancılaştırma.....	20
4.2. Oyunculuk.....	23
4.3. Metin.....	25
4.4. Epizodik Anlatım.....	25
4.5. Müzik, Dekor, Işık.....	26
5. BİR SANAT OLARAK SİNEMA, GERÇEK VE FARKLI EĞİLİMLER	28
5.1. Sinemada Gerçek, Bazin ve Kracauer	31
6. BRECHT ESTETİĞİ VE SİNEMA.....	34
7. TÜRK SİNEMASI'NDA YENİ ARAYIŞLAR (1960 SONRASI) VE TÜRKİYE'DE BRECHT	40
8. TÜRK SİNEMASI'NDA BRECHT ESTETİĞİNİN ETKİLERİ-İNCELEME	48
8.1. Keşanlı Ali Destanı (1964).....	48
8.2. Umut (1970).....	54
8.3. Kibar Feyzo (1978).....	55
8.4. Adak (1979).....	58
8.5. Asiye Nasıl Kurtulur? (1986).....	61
8.6. Ahh Belinda (1986)	71
8.7. Zengin Mutfağı (1988).....	77
8.8. Duvara Karşı (2005)	79
9. SONUÇ	82
KAYNAKÇA.....	88
ÖZGEÇMİŞ.....	92

TEŞEKKÜRLER

Öncelikle Yrd. Doç. Dr. Ayla Kanbur'a akademik rehberliği, çok değerli ilgisi ve desteği için teşekkür ederim.

Sevgili arkadaşım Kader Tuğla'ya destek ve yardımları için,

Sevgili ablam Ayfer İlbay'a ve sevgili kardeşim Asude Karlı'ya hiçbir zaman unutamayacağım sonsuz destekleri, yardımları ve yüreklendirmeleri için,

Sevgili anneme ve babama hiç bir zaman esirgemedikleri sevgileri ve şefkatleri için,

Sevgili annem Fatma Tezgören'e destek ve yardımlar için,

En çok da eşim İlhan'a sevgisi, hiç bıkmadan, sabırla sıkıntılarımı paylaştığı, en zor zamanlarda bana yol gösterdiği için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ABSTRACT

REFLECTIONS OF BRECHTIAN AESTHETICS ON TURKISH CINEMA

Ayla KARLI TEZGÖREN

Bertolt Brecht, is an artist who effected the art of theatre as usual the aesthetics of cinema. With his theory, Brecht, rejected the classical dramatic structure based on mimesis, identification and, catasis. And, he manifested an alternative dramatic structure which is aiming to keep the audiences active by the alienation effect. From acting, text, make up, and, decor to ligthing, he used an unusual approaches to every element. Besides he put the interrupted structure, episodic narration, instead of continuous narration based on unity of place, time and location.

Meanwhile, aesthetical theory of Brecht, showed its effects on the World Cinema. He also inspired cinema studies made for an alternative to the classical cinema, which have been using the dramatic structure since the 20. century. Although he did not make any movie film, he acted as a scriptwriter actively therefore gave the idea of appliances of his theory to the cinema. The effects of his ideas can be seen in especially in New Wave Stream. This study was conducted to investigate the reflections of Brecht aesthetics on Turkish Cinema.

Key Words: Brecht, alienation, epic, theatre, episodic narration, cinema

ÖZET

BRECHT ESTETİĞİ'NİN TÜRK SİNEMASI'NDAKİ YANSIMALARI

Ayla KARLI TEZGÖREN

Bertolt Brecht , *Epik Tiyatro* kuramıyla tiyatro sanatına olduğu kadar sinema estetiğine de önemli etkilerde bulunmuş bir sanatçıdır. Kuramıyla, tiyatro ve sinema dünyasında binlerce yıldır hakim olan *mimesis*, *özdeşleşme* ve *katarsise* dayalı klasik dramatik yapıya karşı çıkar ve *Yabancılaştırma Efektleriyle* seyircinin sarsılarak, aktif halde tutulmasını amaçlayan alternatif bir dram yapısı ortaya koyar. Oyunculuktan, metne, makyajdan dekora ve ışıklandırmaya kadar her ögeye alışılmadık, yadırgatıcı bir yaklaşım getirir. Klasik dram yapısının 3 birlik ilkesine (yerde, zamanda ve mekanda birlik) dayalı anlatım yapısı yerine kesintili yapıyı, epizodik anlatımı koyar.

Brecht'in estetik anlayışı , zamanla dünya sinemasında da etkisini göstermeye başlar. Geleneksel (conventional) sinemaya alternatif olarak yapılan çalışmalara da ilham verir. Kendisi film çekmese de senarist olarak aktif bir biçimde sinema çalışmaları yapar ve bu sayede kuramının sinemaya nasıl uygulanabileceği ile ilgili de fikir verir. Etkileri özellikle **Yeni Dalga** akımında da kendini gösterir. Türk sinemasına baktığımızda , dünya sinemasında etkili olmuş hemen hemen her akımın veya yaklaşımın etkilerini görmenin mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu araştırma konusu, dünya sinemasına önemli katkıları olmuş Bertolt Brecht'in etkilerinin sinemamızda da görülmesinin mümkün olduğu fikrinden ortaya çıkmıştır. Türk sinemasında özellikle 1960 sonrasındaki farklı arayışların artması ve Brecht'in estetik yaklaşımının mihenk taşlarından biri olan *gerçekçilik* kavramı ile ilgili çalışmaların bu tarihten sonra yoğunlaşması, tiyatromuzda da Brecht etkilerinin gene bu tarihten sonra görülmesi, Brecht estetiğinin izlerinin bu tarihten sonra aranması gerekliliğini göstermektedir. Bu nedenle araştırmada, 1960 sonrası yapılmış sekiz filmin analizi örnek olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Brecht, yabancılaştırma, epik, tiyatro, sinema

1. GİRİŞ

Geleneksel (conventional) sinema, seyirciyi günlük hayatın dertlerinden sıkıntılarından, bir süreliğine uzaklaştırarak onlara “büyülü” bir dünya sunar. Geleneksel sinemanın kullandığı yapı, binlerce yıllık dram geleneğinden devralınan, neden -sonuç ilişkisine dayalı, korku, heyecan, acıma, gerilim, finalde de rahatlama ve arınma duygularını harekete geçiren klasik dramatik yapıdır. Aristoteles, *katarsisi*, uyandırılan korku ve acıma duygularıyla, ruhun tutkularından temizlenmesi olarak tanımlar (Aristoteles, 1963). Aristoteles’in verdiği bu dram formülü neredeyse tartışmasız olarak kabul görmüştür. Sinemacılar da bu formülü uygulayarak günümüze kadar getirmişlerdir.

Bu anlatım yapısının sinema sanatının nerdeyse başlangıcından itibaren uygulanmasında ve geleneksel sinemanın bugünkü anlatım yapısının oluşmasında , 19. yy. edebiyatından çok etkilenmiş olan Griffith’in etkisi büyüktür. “Griffith’in filmleri, zaman, mekan ve karakterlerin tanıtılması ve ilk çatışmanın kurulmasıyla başlar. Sonra ana çatışma öncesinde tempo biraz düşer, araya seyirciyi rahatlatıcı, gerilimi azaltıcı olaylar hatta espriler girer. Bunu ana dramatik çatışma izler ve finalde bir hesaplaşma yer alır. Kazanan kaybeden belirlenir” (Gianetti’den aktaran Abisel, 1986-87, s.11).

Griffith klasik dramatik etkiyi ölçekler, film dili ve montaj yoluyla sağlar. Amacı atmosferin ve özdeşleşmenin kurulmasıdır. “Griffith genel çekimden boy çekimine sonra yakın çekime geçerek ya da bazen genel çekimler arasına çok kısa süreli yakın çekimler yerleştirerek, kişileri betimliyor, sahnenin ya da sekansın dramatik yapısına, atmosferine uygun bir biçimde kameranın yerini değiştiriyor”, bu şekilde seyircinin karakterlerle *özdeşleşmesini* ve *katarsisi* sağlayacak atmosfer kurulmuş oluyordu (Everson’dan aktaran Abisel, 1986-87, s.11).

Sonrasında gelen önemli sinemacılar farklı anlatım yolları geliştirmişlerse de *katarsis*, *özdeşleşme*, *gerilim* ve *atmosfer* öğeleri açısından değerlendirildiklerinde, klasik yapının bu öğelerini dışarıda bırakmadıkları görülür.

Geleneksel sinemanın dramatik yapısının sistematik bir biçimde ilk kez **Dziga Vertov** tarafından tartışıldığı söylenebilir. Vertov “*sinema-dram halk için afyondur*” diyerek, geleneksel sinemanın sunduğu gerçekçilik algısını eleştirir. Vertov geliştirdiği “*Kinoglas*” ve “*Kinopravda*” kuramlarıyla senaryoyu, oyunculuğu, dekoru, kostümü ve makyajı reddederek dayandığı miras bakımında binlerce yıllık bir geleneğe sahip olan sinema-dramın (geleneksel sinemanın) dışına çıkmıştır (Parkan,1991,s. 6).

Brecht de binlerce yıldır sanata hakim olan *güzelin, yücenin ve iyinin* yansıtıldığı estetik anlayışının halkı illüzyona sürüklediğini düşünür. Baumgarten ‘in “*Aesthetica*” (1750) adlı yapıtından bu yana estetik *güzelin* bilimi olarak anlaşılmıştır (Bozkurt, 2004, s.33). Brecht ise tiyatro ve sinema kuramında estetiğin *güzel* olanı yansıtma anlayışına karşı çıkararak, estetiğin *gerçeği* ortaya çıkarmak üzerinde durması gerektiğini savunur. Brecht *illüzyonist ve bireyci estetik* yerine *gerçeği dönüştürebilme* amacına yönelik *eleştirel ve diyalektik estetik* i sistematize etmiştir (Nutku, 1976, s.50).

Brecht’e göre, klasik dramatik yapı, seyirciyi bir süreliğine yaşadığı hayattan koparıp, kurgulanmış bir başka gerçekliğin büyüsü içine sürükleyerek, onlara yapıtının (fiction) dramatik yapısının ortaya koyduğu gerçekliği ya da illüzyonu kabul etmelerini ve ona inanmalarını sağlamayı amaçlar. Buna karşılık **Epik Tiyatro** (son yıllarında *Diyalektik Tiyatro* ismini tercih eder. Ancak yaygın olarak Epik Tiyatro kuramı olarak kullanıldığı için biz de bu araştırmada ilk ismi tercih ettik) kuramını ortaya koyar.

Brecht, Aristotelesçi dramın *katarsis* ve *özdeşleşme* öğelerini doğrudan hedef alarak, bu yapının seyirciyi aktif olarak düşündürmek yerine, sadece eğlendirmek ya da rahatlatmak işlevi görmesini eleştirir. *Aristotelesçi Olmayan Tiyatro* başlığı altında toplanan metinlerde *empati (Einfühlung)* kavramına saldırır ve Aristoteles’in bir eylemin taklidi olan *mimesisle* yarattığı acıma- korku-arınma (katarsis) sürecindeki *korku ve acıma*, öğelerini *bilgi arzusuna ve yardımseverliğe* dönüştürmek ister (Wright, 1998, s. 42).

Brecht, sanatçının yaşam gerçeğini algılayıp, toplumsal olayların arkasındaki *gizli gerçekleri ve ilişkileri* irdeleyerek, seyircinin bu gerçekleri ve çelişkileri algılayabileceği uygun bir yapıda sunması gerektiğini savunur. Bunu sağlamak için “**Yabancılaştırma**

"Efektlerinin" kullanılması gerektiğini belirtir. Oyunculukta , metinde, ışıklandırmada, müzikte, dekorda ve makyajda, seyirciyi yadırgatıp, sarsacak uygulamalarla onu pasif halden aktif hale getirmeyi amaçlar. Brecht yabancılaştırmayı *anlaşılması amaçlanan olgunun*, alışıldık, bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenilmedik olana *dönüştürülmesi* olarak açıklar (Brecht,1981,s.103). Epik tiyatrodaki olaylar **epizodlar** halinde sunulur. Epizodlar birbirlerini neden-sonuç ilişkisiyle izlemez, bir gerçeğin farklı boyutlarını gösterecek biçimde yan yana getirilir, bir anlatıcı, epizodlar arasındaki bağlantıyı kuracak bilgiyi ve hatta o epizodda gelişecek olayın sonucunu önceden seyirciye aktarır. Böylece seyircinin gerilime girmesi yerine olayların nedenleri üzerinde yoğunlaşması sağlanır. Oyunun sonu açık uçlu bırakılarak, seyircinin kendi yorumunu yapması beklenir (Şener, 2001, s.62). Seyirciye izlediğinin bir oyun olduğu sürekli hatırlatılır. Oyuncu oynadığı karakterle arasına belli bir mesafe koyarak, *özdeşleşmeye* engel olur. Öyle jestler ve mimikler kullanır ki seyirci o anda verilen tepkiyle duygudaşlık kurmak yerine ona şaşırır ve verilebilecek başka bir tepki daha olup olamayacağını düşünmeye başlar. Ya da oyuncu oynadığı karakterin sunumunu yaparken ondan üçüncü bir kişi olarak bahseder. Sahne dekorları oyun içinde, seyircinin gözü önünde değiştirilir. Epizodlar arasında ortaya çıkan koro ve anlatıcı seyirciyle doğrudan diyalog kurarak oyunu hatırlatır ve onları belli bir mesafede tutmayı amaçlar (Brecht,1981, s.103).

Aristoteles eylem birliğini açıklarken, oyunun olay örgüsünün bir insanın başından geçen her türlü olayı içermeyip, tek konu çevresinde ve organik bir bütün oluşturacak biçimde örgütlendiğini belirtir. "Oysa Brecht oyununda özellikle bir insanın başından geçen türlü olayları sıralamayı seçmiş, böylece bir sorunun nasıl düğümlenip, nasıl çözümlendiğine değil, insanoğlunun yaşamında çeşitli sorunları neden ve nasıl yaşadığına, her aşamada hangi kararları aldığına, bunların ne ölçüde doğru olduğuna çekmiştir" (Şener, 2001, sy 63). Böylece akıl devreye girmiş ve *katarsis* engellenmiş olur.

Klasik dramatik yapıyı kullanan geleneksel sinemaya alternatif olarak, ***Dışavurumculuk, İzlenimcilik, Sürrealizm, Şiirsel Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik*** ve ***Yeni Dalga*** gibi akımlar gelişir. Ancak gene de bu akımların ürünü filmlerin çoğunlukla, klasik dramatik yapının öğelerinden, özellikle özdeşleşmeden ya da katarsisten vazgeçemedikleri görülür.

Brecht'in kuramları, *Yeni Dalga* akımı çerçevesinde, sinema estetiği üzerine başlatılan tartışmalarda birçok önemli yönetmen ve film yapımcısına ilham verir (Stam, 2000, s.260). Örneğin James Roy McBean, akımın ve dünya sinemasının en önemli yönetmenlerinden Jean- Luc Godard'ın (*Çinli Kız, 1967*) filmindeki bir replik için yönetmenin Brecht'ten yola çıkarak nakarat haline getirdiği '*gerçekçilik şeylerin nasıl gerçek oldukları üzerine değil, ama şeylerin gerçekte nasıl oldukları üzerinedir*' anlayışının filme alınışı olduğunu söyler (Yılmaz, 1968, s.154). Gene Godard'ın bir başka filmi "*Her Şey Yolunda*" (*Tout Va Bien, 1972*) filmi Brecht estetiğinin birçok özelliğini taşır. Film baştan sona 3 birlik kuralını bozarak yerine kesintili anlatım yapısını koyarak sürekliliği kırar. Anlatıcının müdahaleleri de sürekliliği kırmaya ve seyirciyi yadırgatmaya yardımcı olur. Karakterler sıklıkla kameraya bakarak konuşur. Bir grev çerçevesinde gelişen hikayelerin birbirleriyle gerilme ya da neden-sonuç ilişkisine dayalı bir ilişkileri yoktur. Filmde gerçekleşen olaylar ve insanların bu olaylara tepkileri ve davranışları, neredeyse bilimsel bir yaklaşımla incelenir.

Brecht tiyatrodaki çalışmalarını sinemaya da uygulamak ister. "*Kuhle Wampe (1932)*" filmi dışında bu çalışmalardan çok memnun kalmaz. İleriki yıllarda Amerika'da yaptığı çalışmalar da onu tatmin etmez. Ancak bu sayede, kuramının sinemada nasıl kullanılabileceğine dair fikirler ve örnekler sunmuş olur. Öte yandan "*Üç Kuruşluk Opera*" oyununun sinemaya uygulanmasında, kendi istediği biçimin ve koşulların dışına çıkılmak istenmesinden ötürü, yapım şirketiyle davalık olur. Bu davanın kendisinin sinema endüstrisine ve sistemine ilişkin eleştirilerini yöneltme olanağı verdiğini söyler (Brecht, 1977, s. 28).

Brecht'in etkilerinin Türk sinemasında ilk kez gerçekçilik akımları dolayısıyla görüldüğü söylenebilir. Türk sineması anlatım sorunlarını bir ölçüde çözümledikten sonra farklı arayışlara girer. Sinemamızda *Toplumsal Gerçekçilik* akımı, 1960 darbesi sonrası ortaya çıkan görece özgürlük ortamının yarattığı havada, dünyadaki gelişmelerin, özellikle *Yeni Gerçekçilik* akımının etkisiyle ortaya çıkar. Başarılı bir çok örnek verilir. Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç gibi bir çok yönetmen bu akımın temsilcileri olurlar. Ancak 1965 yılından sonra siyasal sebeplerle artan baskı ve sansürlerin etkisiyle akımın hızı

kesilmeye başlar. “Dolayısıyla, Yeşilçam’la uyumlu yapımları yücelten, *halk sineması, ulusal sinema, milli sinema* gibi görüşler ortaya atılmaya başlanır. Aydın sinemacılar arasında kamplaşmalar yaşanmaya başlar” (Daldal, 2005, sy. 120).

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

Bu araştırmada amacım, ülkemizde de hakim olan geleneksel anlatım yapısına alternatif bir yapıyı geliştiren, Brecht’in *estetik kuramından* hareketle sinemamızdaki anlatım arayışları konusunda yapılmış film çalışmalarına değinmektir. Ancak araştırma göstermiştir ki bu konuda yapılmış olan çalışmaları ortaya koyacak kaynak sayısı neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu da araştırmada önemli bir sıkıntıyı beraberinde getirmektedir. Batıdaki farklı estetik ve üslup arayışları etrafında yapılan tartışmalar önemli bir entellektüel alt yapının oluşmasına, seçkin sinema örneklerinin ortaya çıkmasına hatta sinema endüstrisine önemli katkılar da bulunmaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda gelecek kuşaklara aktarılabilir bir sinema geleneğinin oluşturulmasında da fayda sağlamaktadır. Ülkemizdeki sinema çalışmalarında hem film yapımı aşamalarında, hem de literatür çalışmalarında bu konuya yeterince önem verilmemesi Türk Sinema geleneğinin oluşmasında önemli noksanlıklar getirmiştir. Araştırmada bu konuya dikkat çekilmeye çalışılmış, sinemamızın her türlü etkiye açık olmasına karşın neden bu etkilerin kopyacılık düzeyinde kaldığına değinilmiştir. Bundan sonra yapılacak çalışmalarda farklı estetik anlayışlarının Türk sinemasındaki etkilerinin incelenmesi daha özgün anlatım yapılarına ulaşmak için olması gerekenleri ortaya koymak bakımından yararlı olacaktır.

Araştırma 8 bölüm halinde ele alınmıştır. Birinci bölümde, Brecht estetiğinin kuramsal temelini ortaya koymak amacıyla *sanat ve gerçek* konularına değinilmiştir. Brecht kuramında *gerçek* kavramına çok önem vermiş ve geleneksel yaklaşımlardan farklı bir bakış açısı sunmuştur. Bu bölümde ayrıca Brecht'in kuramında eleştirdiği sanatın *yansıtma işlevi* ile ilgili kuramlara toplu bir bakış sunulmuştur. 2. bölümde Brecht'in çağdaşı düşünürler Georg Lukacs ve Walter Benjamin'in Brecht estetiğine dair yaklaşımları karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Brecht ve Lukacs *sanat ve gerçek* konusunda aynı noktadan hareket etmiş ancak birçok noktada da birbirlerine ters düşmüş ve bu konuda önemli tartışmalar yapmışlardır. Araştırma konumuz Lukacs'ın estetik anlayışı olmadığından, Elizabeth Wright'ın *Postmodern Brecht (1998)* adlı kitabı, bu iki düşünürün karşıtlıklarına kapsamlı olarak yer vermesi bakımından kaynak olarak alınmıştır. Bu bölümde Benjamin'e, yer verilmesinin sebebi ise, düşünürün Brecht'in kuramının sinema tekniği ve estetiğine en elverişli yapı olduğu fikrini öne sürmesinden dolayıdır.

3. bölümde Brecht estetiğinin temelini oluşturan ***Epik Tiyatro***'nun *yabancılaştırma efekti*, *epizodik anlatım*, *oyunculuk*, *metin*, *müzik*, *ışık* ve *dekor* öğeleri son bölümde yapacağımız incelemeye temel oluşturmaları bakımından alınmıştır.

4. ve 5. bölümlerde gene Brecht'in sanat anlayışının *gerçekle* bağlantısından dolayı, *sinema ve gerçek* bağla mındaki görüşlere yer verilmiş, Bazin ve Kracauer'in bu konudaki fikirleri değerlendirilmiş, devamındaki bölümde Brecht estetiğinin sinema sanatıyla ilişkisi ortaya konmuştur. 6. bölümde Türk Sineması'nda, 1960 sonrası ortaya çıkan farklı arayışlar ve Türkiye'de Brecht etkileri ele alınmıştır. Araştırmada 1960'lı yıllardan sonrasının ele alınmasının iki önemli sebebi vardır. Birincisi Türk sinemasının Brecht'in estetik kuramının temelini oluşturan *gerçek* kavramı ile ilk hissedilir bağlantısının bu tarih sonrasında, ***Toplumsal Gerçekçilik*** akımı çerçevesinde olması, ikincisi epik tiyatro örneklerinin de tiyatromuza gene yaklaşık aynı tarihlerde girmeye başlaması, dolayısıyla sinemamıza yansımalarının bu tarihten sonra görülmesidir.

Son bölümde ise , 1960 yılı sonrasında yapılmış sekiz film örnek seçilerek, Brecht estetiğinin öğeleri açısından analiz edilmiştir. Bu filmler, sinemamızda yurt içinde ve

yurtdışında aldıkları ödüller, kazandıkları beğeni ve iyi gişe hasılatları sağlamalarından dolayı olgun örnekler olarak değerlendirilebilecekleri için seçilmiştir. İncelenen filmler ; *Keşanlı Ali Destanı (1964), Umut (1970), Adak (1977), Kibar Feyzo (1978), Asiye Nasıl Kurtulur?(1986), Ahh Belinda (1986), Zengin Mutfağı (1988), Duvara Karşı (2004) 'dır.*

2. BRECHT ESTETİĞİ, SANAT VE GERÇEK

Gerçeğin taklidinin aynı zamanda sanatın başlangıcı olduğu kabul edilmektedir. İnsan bilinen ilk resmi, korku ve kendini koruma güdüsüyle mağara duvarına “büyü” işlevi görmesi amacıyla yapmıştı. Doğanın benzerini yaparak onu hakimiyeti altına alma ihtiyacı bugün farklı bir şekilde dönüşmüşse de sanatın ne olduğu sorusuna verilecek ilk cevap bugün hala , *taklit (mimesis)*, *benzetme* ya da *yansıtma* olduğudur.

Mimesis kavramı ilk olarak Aristoteles’in *Poetika* isimli eserinde karşımıza çıkar. Aristoteles, *mimesis*’i hem *taklit* hem de *yansıtma* anlamında kullanır. Ona göre *mimesis* insanın ana özelliği ve temel bir içgüdüdür. İnsanın meydana getirdiği her şeyin ve tüm bilgisinin temelinde *mimesis* vardır. Aristoteles’e göre her bilgi , her sanat bir *mimesis*tir ve sanatlarda belli bir şekilde gerçekleşir. Sanatçı belli araçları kullanarak objeleri taklit eder.

Gerçeğin taklidi bütün sanat dallarında değişik şekillerde ortaya çıkabilir, ancak en yüksek noktaya *tragedyada* ulaşır. Mükemmel bir tragedyada, gerçek hayatta *acıma* ve *korku* duygularını yaratan olayları taklit ederek, seyircide benzer hisleri uyandırır. Kahramanlarla özdeşleşen izleyici *katarsis* yoluyla öfkesini , düşmanlıklarını oyuncular ve oyun vasıtasıyla akıtır, böylelikle ruhunu arındırır.

Başlangıcından beri sanatın, doğanın *taklidi (mimesisi)* olarak tanımlanmasından başka, dış dünyayı yansıtan bir *ayna* olduğuna dayanan kuramlar günümüze kadar gelmiştir. Örneğin bir ressamın doğanın tıpatıp aynısını resmedebilmesi en yüksek övgüyü almasını sağlıyordu.

Sanatın *yansıtma* özelliğinden doğan *Yansıtma kuramı* ilk kez 18 yy.’da Johnson tarafından edebiyatta kullanılmaya başlanmıştır. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı yapıtında edebiyat kuramları içerisinde *yansıtma* kuramlarını ayrıntılı bir biçimde inceler. Moran’ın *yansıtma* kuramlarına getirdiği bu perspektif,

sanatın bu doğrultuda aldığı yolu değerlendirmek ve Brecht'in sanatın *mimesis* ve *yansıtma* işlevine getirdiği eleştiriyi konumlandırmak bakımından aydınlatıcıdır.

Berna Moran, *Yansıtma Kuramlarını* iki dönem halinde inceler. 18. yy.'ın ortalarına kadar süren ve Aristoteles'in yorumlarının ele alındığı ilk dönem ve 19. yy.'dan itibaren yeni bir anlayışla devam eden ikinci dönem.

Moran'a göre, ilk dönemde belli başlı üç görüş öne sürülmüştür. Bunlardan ilki olan "*Sanat görüngenü dünyasını yansıtır*" anlayışına göre sanatçı, reel alemin bütün çıplaklığı ile, mümkün olabildiğince gerçeğe sadık kalarak yansıttığına ya da yansıtması gerektiğine inanır. Burada sanatçı hayattan bir kesiti olduğu gibi sunar. Bu anlamda meydana getirilen eser, yüzeysel bir gerçekliğin kopyası olarak görülür. Platon, şair ya da ressamı şöyle anlatır: "istersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları." Bu basit benzetme anlayışı, Eski Yunan'da yaygın olarak kullanılmıştır (Moran, 2006, s.19-24).

"*Sanatın geneli ya da özü yansıttığı*" teorisine göre ise sanatçı, olanı değil, olabilir olanı yansıtır. Bir adamı olduğu gibi anlatmanın, tarihin işi olduğu ileri sürülerek sanatın, bunun aksine bir adamın hayatında –genel olarak hayatta– evrensel olan unsurları yansıtması gerektiği savunulur. Bunun için de anlatılmak istenenin özüne ait olmayan unsurlar, ayrıntılar ve rastlantısal hadiseler atılır, gerekli olanlar seçilip ayıklanarak olay örgüsü düzenlenir. Böylece esere hem yapısal olarak bir birlik, hem de insan dünyasıyla ilgili bir anlam sağlar. Aristoteles'e göre neden-sonuç ilişkisine göre şekillendirilmiş olay örgüsü çok önemlidir.(a.g.e, s. 28)

"*Sanat ideal olanı yansıtır*" görüşü de Aristoteles'e dayanır. Bu görüşe göre, sanat eserinin zevk vermesi beklendiğine göre çirkin, kaba, hoş gitmeyen şeyleri atması ve yalnızca güzeli, hoş ve ideal olanı seçmesi uygun olur. Bu anlayış sadece tabiatta değil moral değerlerde de, karakter yapısında da, gerçeği değil ideal olanı yansıtır. Sadık, yiğit ve her bakımdan mükemmel bir adam, ancak sanat eserlerinde bulunabilecek ideal örneklerdir. Bu görüş gerçeği değil, mükemmelleştirilmiş, hayal edilen bir dünyanın anlatılması gerektiğini savunur. (a.g.e, s.34-35)

Berna Moran'a göre ikinci dönemi *Marksist Estetik* oluşturur. 19. ve 20.yüzyılda yansıtma kuramını, sanatı açıklamak için kullanan en önemli kuram Marksist estetikdir. Batıda çeşitli yazarların elinde sürüp giden gerçekçilik, Rusya'da farklı açılardan gelişmiştir. Tolstoy, Çehov ve Gorki gibi yazarlar büyük eserler vermişlerdir. Çernişevski yazarın tarafsızlığı noktasında, Batı'daki gerçekçilerden ayrılarak Marksistlere yaklaşmıştır. Marksist estetiği, partinin saptadığı kesin bir görüşün olmadığı ilk dönem ve sanatın Sovyetlerde resmi bir nitelik kazanarak "toplumcu gerçekçilik" adını aldığı iki dönem halinde geliştiğini görüyoruz.

Sanat ve edebiyata düşkün olmakla birlikte Marx ve Engels, Marksist kuramı ortaya atmakla sanatı, ekonomik yapıya bağlamış ve aradaki bağın niteliği üzerinde çıkarımlarda bulunmuştur. Ortaya atılan Marksist kuram geliştirilmemişse de tarihi maddecilik öğretileri ile sanat belli bir yere oturtulmaya çalışılmıştır.

Marksist kuramı ilk defa bir estetik kuram haline getirmeye çalışan Plehanov, Marksist felsefenin temel fikri olan, olayları maddi ve ekonomik nedenlerle açıklamak ilkesini, sanat kuramını aydınlatmak için kullanmıştır. Bu anlayışa göre sanatın kökeni iştir. Dans, şiir, resim, süsleme vs. hep ilkel toplumların barınma, beslenme gibi faaliyetlerinden doğmuştur. Örneğin, yük taşıyanlar, kürek çekenler, deriyi işleyenler vb. bu işleri yaparken şarkı mırıldanırlar. Söyledikleri şarkının ritmi, iş sırasında yapılan beden hareketlerini kolaylaştırır ve düzenler. Ayrıca ilkel danslar, doğa üzerinde hakimiyet kurma çabasının sonucunda gelişmiştir. İlkel insan, avlanmak istenen hayvanın resmini yaparak ya da hareketlerini taklit ederek, avını daha rahat ele geçirebileceğine inanmaktaydı. Plehanov'a göre sanat eserini bilimsel eserlerden ayıran özellik hakikati lojik yoldan değil, imgeler vasıtasıyla dile getirmesidir. Ayrıca sanat eserinin biçimi, içeriğine uygun olmalıdır. Eğer sanata uygun yöntem gerçeği imgeler yoluyla anlatmaksa, sanat eserinde açık ve doğrudan propaganda olmamalıdır. Sanat kendine özgü bünyesini korumalıdır. (a.g.e, s.41-44)

Moran'a göre *Toplumcu Gerçekçilik*, Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak Sovyetler'de geliştirilmiştir. Bu anlayış sanatın ne olduğundan ziyade, ne olması gerektiği üzerinde durmaktadır. Bu kurama göre de sanat yansıtmadır ancak, sanatın yansıttığı gerçeklik, toplumsal gerçekliktir. Toplumcu Gerçekçilik, Marksizmin bilgi teorisi ile

Hegel'in estetik anlayışını birleştirerek, sanat eserini dış gerçekliği yansıtan somut-genel yapısıyla ele almaktadır.

Toplumcu Gerçekçiliği geliştirmeye çalışan en önemli Marksist estetik kuramcısı Georg Lukacs'a göre de sanat bir *yansıtma*dır ve yansıtma yöntemleri başlıca ikiye ayrılır: *Gerçekçilik* ve *Doğalcılık*. Bunlardan birincisi sosyal gerçekliği yansıtabilir, ikincisi yansıtamaz. Ona göre Gerçekçilik , yazarın toplumun belli bir dönemindeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihi süreçleri, yani toplumun iç yapısını ve dinamiğini kavramaktır. *Tip* ya da *Temsil Edici* karakter vasıtasıyla hem tarihi güçleri kendi kişiliğinde somutlaştırır, hem de kendine özgü nitelikleri ile canlı yaşayan bir birey olur. Toplumsal süreçler bu *tip/temsilci karakter* yoluyla yansıtılır. Doğalcılıkta ise gerçeği olduğu gibi aktarmak gayesiyle uzun tasvirler ve betimler yapılır. Ancak bu yüzeysel gerçekliği vermektense öteye gitmez. Gerçekçi edebiyatta tipik bireyin eylemini daha çok tarihi koşullar alırken, doğalcılıkta karakterin davranışlarını daha çok psikolojisi, fizyolojisi ve hatta kalıtımı (irsi) belirler. Lukacs gerçekçiliği tek yöntem 19. yy. gerçekçi romanını da vazgeçilmez bir örnek olarak ileri sürer.

Plehanov ile sistemleşmeye başlayan Marksist estetik, **Toplumcu Gerçekçilik** ile farklı bir mecrada akışını sürdürmüş ve son olarak L. Althusser ile yeniden yorumlanmıştır. Althusser'e göre toplumsal gerçekliği ve onda meydana gelen değişikliği, ekonomik düzeyde meydana gelen değişimlere endeksleyemeyiz. Çünkü toplumsal gerçeklik, ekonomik, politik ve ideolojik boyutlardan oluşmaktadır.

Marksist estetikte edebiyat çoğunlukla altyapının bir ürünü olan ideolojiyi yansıtmaktadır. Oysa Althusser'e göre ise edebiyat, ideoloji değildir. Sanat hayatı yansıtırken bize insanların yaşantısını da verir. Bu açıdan edebiyatı yansıtıcı bir ayna olarak görmek yanlıştır. Çünkü edebiyat bir üretdir. Ürettiği şey ise görünürlük kazanmış, kendini ele vermiş ideolojidir. (a.g.e, s.52-54)

Brecht'in kendi estetik kuramının temelinde onun görüşlerinin bulunduğunu ifade ettiği Marx'a göre gerçeklik , bir takım yollar ve güçler vasıtasıyla gizlenmişti. "Emeğin toplumsal niteliği, üreticiler arasındaki toplumsal bağlar, üreticilerin birbirine karşı bağımlılıkları, ancak pazarda, meta değişiminde ortaya çıkar ve kendilerini gösterirler. Burada birbirleriyle ilişki kuranlar , sanki insanlar değil de metalarmış gibi gelir insana"

(Nikitin'den aktaran Parkan, 1991, s. 22). Bu yaklaşıma göre insan bu oluşumu ortaya çıkaran bütün bir süreci kavramadıkça kendini tanımlayamaz. Bu gizleniş “yabancılaşma sonucunu” ortaya çıkarmaktadır.

Brecht estetiği için *gerçek* çok önemlidir. Ona göre sanatın amacı karmaşıklaşan ilişkiler içindeki *bireyin* ve *gizlenen gerçeğin* ortaya çıkarılmasıdır. Bunu şu şekilde dile getirir : “Gerçekçi şu anlama gelir: toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek/ egemen olan bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek/ insan toplumunu sıkıştıran güçlülere karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazmak/ gelişme ögesini vurgulamak/ somut olanı mümkün kılmak ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılmak.”¹

Ona göre *gerçek* halihazırda var olan sanat ve estetik anlayışıyla ortaya konulamayacaktır. Brecht, sanatın en önemli işlevinin toplumsal ilişkilerin gizlediği *gerçeğin* gün ışığına çıkarılarak “*yaşam gerçeğine*” ulaşmak” olduğuna inanır. Aksi takdirde hangi ilerici formda sunulursa sunulursa sanatın, yaşamın suretinin suretini sunmaktan öteye geçemeyeceğini savunur. Çünkü kişi yaşadığı toplumda, bir *yanılsamayı* yaşamaktaydı. Kendi tiyatro ve sanat anlayışının temelini şu şekilde açıklar: “ Tiyatro dünyayı bize egemen sınıfların görmemizi istediği şekilde görmeyi öğretmişti. Artık dünya, tek bir sınıfın çıkarları için gerekli olduğuna inandığı sınırlar konulmadan, gelişme ve sürekli bir ilerleme süreci içinde temsil edilebilirdi ve edilmeliydi. Temelde insanların büyük çoğunluğunun pasifliğine karşılık gelen izleyicinin pasif tavrı, aktif bir tavra dönüşmeliydi.” (Brecht'ten aktaran Wright, 1998, s. 44)

Brecht'e göre, “*yanılsamanın*” *yansıtılması* ya da *taklidi (mimesis)* gerçeğe ulaşmakta en önemli engeldi. Estetik kuramında, Aristotelesçi tiyatronun ve dolayısıyla klasik dramının- bir çok başka ögesi yanında- özellikle bu iki ögesini hedef alır. Bunun için *Epik Tiyatro*'yu geliştirir. Brecht klasik tiyatronun ayna işlevi gördüğü yansıtma amacına yani *illüzyonist ve bireyci estetiğe* karşılık, gerçeği dönüştürebilme amacına yönelik *eleştirel ve diyalektik estetik*’ i sistematize eder (Nutku'dan alıntılanan Parkan, 1991, s. 29).

¹ Bloch, Lukacs, Benjamin, Adorno, Fredric, Brecht, “Estetik ve Politika”, çev. Ünsal Oskay, Eleştiri yay., sy. 163, İstanbul, 1995

3. LUKACS VE BENJAMİN' İN BRECHT ESTETİĞİNE YAKLAŞIMLARI

3.1. Georg Lukacs

Georg Lukacs, Hegel'den aldığı mirası Marksizm'le sentezleyerek temelde Marksist estetik kuramına daha “insan-merkezli” bir yaklaşım getirir. Gençlik yıllarında Marksizm'den çok, idealist felsefeden etkilenir. İlhamını yalnızca Hegel'den değil, Kierkegaard ve Plato'dan da alır. Bu iki filozofun etkileri, Lukacs'ın erken dönem çalışmalarında çok belirgindir. Bu dönemlerde idealist felsefeye duyduğu yakınlık, Lukacs'ın modern sanatın öznelciliğini reddetmesini engellemez. Daha 1909'da, sanatta “uyum ve düzenin “ erdemlerini vurgulamaktadır (Daldal, 2005, s.21).

Lukacs'a göre her sanat eserin temelinde mimesis vardır ve sanat zaten *gerçeğin yansıtılması*'dır . *Gerçekçilik* aslında *sanat*'la eş anlamlıdır ve her sanat üretiminin temelini oluşturmaktadır. Özgün bir sanat eserine *gerçekçi* demek, bu tür yapıtların hepsinde bulunan ortak bir özelliğin yinelenmesidir ve her sanat yapıtı *etik kaygı* taşır. Bu etik kaygı ancak *gerçekçilik* ile dışa vurulabilir. Bütün büyük sanat eserlerinin amacı, görüngü ve özün, özne ve nesnenin, olay ve hukukun, detay ve kavramın, içsel ve dışsalın, biçim ve içeriğin, bu eserin yaşandığı süreçte, alıcıda kendiliğinden ve bölünmez bir *birlik* duygusu yaratabilecek şekilde kaynaşmasıdır (a.g.e., sy.22).

Wright'a göre, Lukacs ile Brecht arasındaki tartışma, savunulan bir politik mücadele –bu durumda Marksizm- bağlamında, bir gerçekçilik yapıtını nelerin oluşturduğuna dair karşıt fikirler çerçevesinde döner. Marksizm'e göre sanatın özel bir görevi vardır; *şeyleşen şeyleri insanlaştırmak*. Marx'tan alınan *şeyleşme* kavramını ‘kapitalist toplumun temel yapısal sorunu’ olarak görüp en ayrıntılı şekilde işleyen Lukacs olmuştur. Lukacs'ın, Marx'ın kuramında ön plana çıkardığı “insanların da bütün toplumsal etkileşimlerine hükmeden nesne ilişkilerine saplanmış” olduğudur kısmıdır. Hem Brecht, hem de Lukacs kapitalizm altında *şeyleşmenin* etkilerini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Lukacs'a göre bu, “bütünlük” gösteren bir sanat aracılığıyla yapılmalıydı; görsel bir şeyleşmeden arınma, somut deyimle bu deneyimin bugünkü koşullar altında kendini nasıl gerçekleştirebileceğine ilişkin “soyut” bir anlayışın birleşmesi.

Brecht'e göre sanatçının görevi, izleyicilerin dikkatini yaşadığı çelişkilerin içeriğine çekecek bir dizi yeni biçimsel yöntem aracılığıyla katılaştırılmış dünyayı doğal halinden çıkartmaktır. Öte yandan Lukacs, modernist tekniklerin bölünmüşlüğüne ve yapaylığının, okuyucunun duyarsızlaşmasına sebep olacağını öne sürmüştür.

Wright'ın yorumuna göre, Brecht ve Lukacs aynı noktadan yola çıkarlar: Hiçbir şey doğrudan verilmez; görünüş, nesnel gerçeklik değildir. Doğrudan deneyim, kişinin tarihsel çelişkileri kavramasını sağlamaz, görünüşlerin tarihsel olarak ortaya çıkışlarının ve dönüştürülebilirliklerinin manzarasını otomatik bir şekilde vermez. Kesin bir şekilde ayırdıkları nokta, bu dönüştürmenin nasıl gerçekleştirileceği konusudur. Lukacs'a göre, özgürleştirici bir tarihi anda yazan büyük gerçekçi yazar, yapıtlarında çelişkilerin zorunlu aşkınlığını somutlaştırarak sezgisel olarak gelecek için bir model sağlamıştır. Bu görüşe muhalefet olarak Brecht, çağdaş dünyada temsil edilen şeyler belirgin bir şekilde değişirken, geleneksel yazma biçimlerine sıkı sıkıya bağlı kaldığı için biçimcilik saldırısını ona yöneltir" (Wright, 1998, s. 82).

Brecht, Lukacs'ın *gerçekçiliği* tek yöntem ve ondokuzuncu yüzyıl romanını da vazgeçilmez bir örnek olarak sunmasını eleştirir. Bunu hem tarihi koşullara ters düşmek hem de bağınazlık olarak yorumlar (Moran, 2006, sy.64).

3.2. Walter Benjamin

Benjamin, modern yaşamın insanı edilgen ve duyarsız bir hale soktuğunu söyler. Modern yaşam biçiminin geleneği tahrip etmesi ve teknolojik gelişim, yaşamı şoklarla dolu bir hale getirmiş; insanların buna karşı geliştirmiş oldukları savunma mekanizmaları, bu kez de onların yaşamı bütünlüklü olarak algılamalarını önleyerek yalnızca yaşayıp geçtikleri günlük olaylarla dolu olarak algılanmalarına yol açmıştır. Epik tiyatrunun şok edici etkisini açıklarken bunu da vurgular Benjamin. Epik tiyatrunun temel biçiminin, oyundaki ayırık durumların birbirleri üzerine yaptıkları şok etkisi olduğunu ve bunun da seyircideki *yanılsamayı* kırmaya yöneldiğini söyler. Brecht'in amacı *deneyim*'in (*Erfahrung*) renklerini göstermek için, *olayın (Erlebnis)* tayfını ayrıştırmaktır. Yani

toplumsal ilişkileri irdelemesi ve görünmeyen ilişkileri ortaya çıkarmaktır. Ve günümüzün “aklını da paltosuyla birlikte vestiyerde bırakan” izleyicisine , kendinden geçmişcesine izleyeceği olaylar değil, kendi düşünceleriyle müdahale edebileceği, böylece de hem kendi deneyimleriyle sınayabileceği, hem de yeni deneyim elde edebileceği olaylar sunulur (Benjamin, 1984, s. 9).

Brecht ve Benjamin birliği, onların özerk geleneksel burjuva sanat yapıtını birlikte reddetmelerinden çıkmıştır. Yabancılaşmadan kurtulabilmenin ve bunu sanatta başarabilmenin yolunu, Lukacs’dan farklı olarak, geçmişteki üretim şekillerinden kopulması olarak görmüşlerdir.

Benjamin “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*” adlı denemesinde, teknolojinin bizim nesnelere daha önce kurduğumuz edilgin ilişkiyi kırdığını ve onlara karşı aktif ve eleştirel bir tutuma girmemize sebep olduğunu söyler. Bundan önce nesnelere algılayışımız, onların auralarına verdiğimiz tepkiyle belirlenirdi. Bunlar, nesneden izleyiciye doğru yayılan, onu yörüngesine çeken ve edilgin bir dalgınlık edimiyle saran gizli insan çağrışımlarıdır.

“Reprodüksiyon tekniği, çoğaltılan nesneyi gelenekler dünyasından koparır. Pek çok reprodüksiyon yaparak, eşsiz (eşsizlikten çıkartarak) bir varlığın tekrar ve tekrar yapılmasını önler. Ve reprodüksiyonun dinleyici ya da görüntüleyiciye kendi konumunda ulaşmasını sağlayarak, çoğaltılan nesneyi yeniden canlandırır” (Benjamin, 2001, s. 52).

Mekanik üretim çağı, sanatın *güzel*’den arındırılmasına olanak sağlar. Görüntünün sonsuz sayıda çoğaltılabilir oluşu, bütün yeganelik ve otantiklik duygularını yıkacaktır; montaj tekniği izleyicinin süreksizlik şoklarına maruz kalmasını sağlayacaktır ki, bu da onu yapım ve üretim süreçlerine katacaktır. Yeni araçlar yalnızca farklı bir algılama oluşturmak için kullanılan araçlar değil, algıyı ve içeriğini, özellikle de kolektif algıyı eleştirel bir şekilde inceleme yollarıydı.

Benjamin, Brecht’in epik tiyatrosunun yeni ilerici bir sanatsal üretim örgütü kavramı için bir model olarak görmektedir. Ona göre epik tiyatrosunun biçimleri sinemanın

ve radyonun yeni teknik biçimleriyle uyumludur. Sinemada seyircinin konuyu algılayabilmesi için daha basit bir kurgu olması gerektiğini, kaçırılma ihtimaline karşın her parçanın kendi değerini taşıması gerektiğini belirtir. Epik tiyatronun da epizodik parçalarında hem kendi değerini, hem de bütünün değerini taşıması ona göre sinemaya uygun bir yöndür (Benjamin, 1984).

“Epik tiyatro kendisinin bir tiyatro olduğu gerçeğinden yola çıkarak, durmaksızın canlı ve üretici bir bilinçlilik ortaya koyar. Bu bilinçlilik onun gerçeklik öğelerini sanki bir deney yürütüyormuş gibi ele almasını sağlar. Fakat “koşullar” alışlageldiği gibi deneyin başında değil, sonunda verilir. İzleyiciye yakınlaştırmak yerine ondan uzaklaştırılır. Onları gerçek koşullar olarak rahatlığıyla değil, şaşkınlıkla okur ”(Benjamin’den aktaran Wright, 1998, s. 91).

4. BRECHT ESTETİĞİNİN TEMELİ : EPİK TİYATRO

Brecht'in sinema estetiğine dair görüşlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için onun epik tiyatro kuramının ortaya konulması yararlı olacaktır. Brecht, Epik Tiyatro öğelerinin rahatlıkla sinemaya uyarlanabileceğini belirtmiş ve bunun yolunu gösterecek yazılar kaleme almıştır.

Brecht'in tiyatrosu, *Epik Tiyatro* tanımıyla küresel yaygınlık kazanır. Bu Piscator'un 1920'lerde ilk kez kendi toplu sahne çalışmaları için kullandığı bir tanımdı. Anlatı biçiminin ağırlık kazandığı bir yazınsal türe işaret eden *epik* niteliği, *epos* yani *destan* sözünden türemiştir. Kişilerarası gerçekçi diyalog içinde geçen çatışmanın belirlediği tragedya *dramatik* bir anlatıma sahipken *epik* oyunda anlatım, episod duraklarıyla gelişir. Aristoteles'in saptamasıyla tragedya, baş, orta ve sona sahiptir, *kapalı bir bütün* oluşturur. Buna karşılık epik biçim, çizgisel gelişim gösterir ve *açık biçim* olarak nitelendirilebilir, çünkü gelişim duraklarından herhangi biri dışarıda bırakılabilir, yer değiştirebilir (Candan, 2003, s.124).

Brecht, *Epik Tiyatro* kavramını geliştirirken üç önemli tiyatro anlayışından etkilenmiştir. Bunlar *Gerçekçilik*, *Dışavurumculuk* ve *Çin Tiyatrosu*'dur. *Gerçekçilik* *Epik Tiyatro*'nun öz-biçim ilişkisini, *Dışavurumculuk* episodik kurgu ve söyleyişini, *Çin Tiyatrosu* da kavram ve tekniğini getirmiştir. Özde gerçekçilik aynı zamanda dekor ve sahne eşyalarında biçimsel bütünü sağlamış: episodik kurgu, projeksiyon ve sinefikasyonu getirmiştir" (Nutku , 2002, s.163).

Brecht oyunlarında, özellikle burjuvazinin sahte ilişkilerinin gerçek boyutunu ortaya çıkarmayı amaçlar. Toplumsal sorunların nedenlerini çarpıcı bir biçimde, çelişkileri ve karşıtlıklarıyla sunar. İnsanın yaşadığı sıkıntılara, hiç düşünülmeyen açılardan yaklaşır ve durumların farklılaşmasıyla değişen karakterleri gösterir.Tiyatro'nun dünyayı dönüştüren bir dinamo olduğuna inanır. "Bu teknolojik çağın kurucusu insan, sömüren-

sömürülen ilişkisine dayanan bu çarpık düzenin kökeni bulup kurutmadıkça, kendi yarattığı teknik dünyayı her an yok edebilecek olan korkunç bir güç olarak bulacaktır karşısında” (Brecht’ten aktaran İpşiroğlu, 2000, s. 53).

Brecht, epik tiyatrodaki sahnelerin, insanların davranışlarını ve onların bağlı bulunduğu yasaları görünür duruma getirmek üzerine kurulduğunu belirtir. İnsanın bir takım ekonomik-politik koşullara bağlı olduğunu gösterirken, kişinin içinde bulunduğu durumu değiştirebilme gücüne sahip olduğunu gösterilir. Brecht, epik tiyatro ve dramatik tiyatro seyircisinin tepkilerini karşılaştırır. “**Dramatik Tiyatrodaki** seyirci şunu söyler kendi kendine : Evet, bunu ben de yaşadım. –Ben de böyleydim. – Eh, doğal bir şey. – Ve hep böyle olacak bu. –Adamın durumu yürekler acısı, zavallı çıkar yol yok. – Sanat buna derler işte: her şey ne kadar doğal. –Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan.” **Epik Tiyatro** seyircisi ise şunu söyler: Bak bunu düşünmemiştim işte !. –Ama öyle de yapar mı adam!. –Çok garip, inanılır gibi değil!. -E yeter ,artık !” (Brecht, 1981, s. 40).

Brecht, sahne sanatlarında özdeşleşme yoluyla seyirciyle kurulan bağı zararlı ve tüketici bulur. Oysa sanatın işlevi üretici ve faydacı olmasıdır. Ancak Brecht **Epik Tiyatro**’nun kuru bir anlatım yolu olarak algılanmasına da karşı çıkar. Sadece bir duygunun oluşturulma yolunun özdeşleşmeyle olabileceğini savlayan düşünceye ve yaklaşıma karşıdır. Ancak özdeşleşmeyle amaçlanan duyguların sıkı bir denetimden geçirilmesi gerekmektedir.

Aristoteles *pathos* ve *katarsis* üzerinde özellikle durur. Aristoteles, tragedyanın sonunda kahramanın büyük bir acı içinde olduğunu, böyle sonuçlanan tragedyanın seyircide korku ve acıya gibi heyecanlar uyandırdığını ve sonra bu heyecanları sağalttığını ileri sürmüştür. Aristoteles’in *arınma (katarsis)* düşüncesine getirilen en belirgin yoruma göre, seyircinin üstün bir kişi olan ve böyle bir yıkımı hak etmeyen kahramanın başına gelenler yüzünden ona acıması, aynı zamanda kendi başına da böyle işlerin gelebileceğini düşünerek korkması ve bu heyecanları yoğun biçimde yaşayarak tüketmesi, tragedyanın bir sağaltma, bir arındırma işlevi yaptığını gösterir. Bu duygu sağaltımından sonra seyircinin nasıl bir duygu ve düşünce sürecine gireceğine

belirtmemiştir. Platon ise, tragedyanın, insanları doğru düşünmekten alı koyacak ölçüde heyecanlandırıldığını ve bu yüzden zararlı olduğunu ileri sürmüştür (Şener, 2001, s.86).

“*Aristotelesçi Olmayan Dram* sanatını tanımlarken kendisiyle arasına bir sınır çektiğimiz *Aristotelesçi Dram Sanatı*, tragedyanın temeli konusunda Aristoteles’in tanımına uyan bütün oyunları kapsamına alır. Biz o herkesçe bilinen üç birlik ilkesini tragedyanın temeli saymıyoruz; zaten yeni araştırmaların da saptadığı gibi, Aristoteles’in kendisi de böyle bir ilkeye bağlı kalınmasını istemiş değildir” (Brecht, 1981, s.65).

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

Dramatik Tiyatro	Epik Tiyatro
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyirci etkin (aktif) duruma sokulur.
Seyircide bir takım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin bir takım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlanma (ikna yoluyla) bilince vardırma. (Argumentation.)
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.	Duyguları ileriye götürülerek, seyircinin bir takım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci sahnedeki olayın karşısında, olayları inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.

İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde “doğrusal” gelişir.	Olaylar “eğriler” çizer.
Olayların akışı evrimsel zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir.	Us egemendir.

Tablo 1. (Brecht, 1981, s.56)

Kesting bu tabloyu şöyle yorumlar, “Brecht’in de bir notunda dile getirdiği gibi, bu tabloda bıçakla kesercesine ayrımlar değil, hangisine daha çok önem verildiği söz konusudur. Brecht’in koyduğu karşıtlıklar, daha çok olayların sahnede aktarılış tarzıyla ilgilidir, yani kendi katkısı olan eleştiri ögesinden ileri gelmektedir. Epik Tiyatro konusundaki yaygın görüşlerde o kadar çok karışıklığa neden olmuş olan duygu-akıl karşıtlığıymısa, Brecht, Friedrich Wolf’a yazdığı bir mektupta şöyle dile getirmiştir: “Epik Tiyatro “yok duygu, yok akıl” diye bir çatışmaya çağrı çıkarmak değildir. Epik Tiyatro, duyguyu hiçbir biçimde yaban atmaz. Hem yabana atmak ne söz, Epik Tiyatro, üstelik duyguların var olanıyla da yetinmez bunları daha da güçlendirmeye ayrıca yaratmaya da uğraşır”(Kesting, 1995, s. 71). Brecht kuramının olduğu gibi alınıp uygulanmasını değil, mantığının algılanarak kullanılması gerektiğini düşünür.

4.1. Yabancılaştırma

Yabancılaştıma , Brecht’in tiyatrosunda çok önemli bir yer tutar. Her gün görmeye alışılmış olayları, durumları, kanıksanmış kavramları, yabancılaştırma efektleriyle,

düşünülmeleyen bir biçimde ortaya koyarak seyirciyi yadırgatmayı amaçlar. Brecht 'e göre insanın olduğu gibi kalması gerekmez. Onu olduğu gibi değil, olabileceği ya da olması gerektiği gibi görmek gereklidir.

Brecht yabancılaştırma kavramını ilk kez 1936 yılında yazdığı *Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri (Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst)* adlı yazısında kullanır. Duyguları dizginleyerek, konuyu düşünsel düzeye aktarmak amacıyla kullandığı anlatıcı öğeleri de yabancılaştırma etkisi olarak tanımlar.

Yabancılaştırmada amaç seyircinin olayları ya da karakteri olağan ve sıradan olarak algılamasını engelleyerek onu hayrete düşürmektir. Yabancılaştırma yoluyla ele alınan konuyu, yazar- yönetmen- oyuncu üçlüsü benzetmecilikten öylesine uzak bir biçimde sunar ki, izleyici bir tiyatro oyunu izlediği bilincini yitirmeden sahnede gösterilenler üzerinde düşünme olanağını bulur. “Canlandırmanın temel amacı nasıl *duyu birliği (Einführung)* ise, anlatmanın da *yabancılaştırma*’dır. “Sahneye çıkarılacak olayların bir göze batıcılıkla donatılmasını, kendilerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesini ve seyirciler tarafından doğal karşılanmalarının önlenmesini sağlayan efektlerdir bunlar. Amaçları, seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin bir duruma geçirilmesidir” (Brecht, 1981, s. 105).

Brecht, daha önce bir çok sanatçıda ve akımda bulunduğunu kendi yazılarında ifade ettiği (dadaistlerde, halk sanatlarında, komedide ya da Bernard Show’un bir eserinde) *Yabancılaştırmanın* özellikle Asya tiyatrosunda olduğunu belirtir. Özellikle (*Çin Tiyatrosu*’nda, örneğin omuzlarda taşınan minik bayraklar bir generali, bayrakların çokluğu da generalin komutasındaki birliklerin sayısını belirler bu tiyatrodaki. Yoksulluk, ipek giysiler üzerine tutturulmuş değişik renkte, ama gene ipekten gelişigüzel yamalarla dile getirilir. Karakterler belli maskelerden yararlanılarak, yani salt yüzün boyanmasıyla anlatılır. İki elin katıldığı kimi jestler kapının zor açıldığını gösterir. İşte bütün bunlar, *Çin Tiyatrosu*’nda öteden beri rastlanıp, başka ülkelerin tiyatrolarına zor aktarılabilecek özellikleridir” (Brecht,1981, s.24).

Çin Tiyatrosu ayrıca sahenin 4. duvarını ortadan kaldırmakta, bu yolla illüzyondan da kurtulmaktaydı. Brecht de yabancılaştırma efektlerinin kullanımıyla, geleneksel tiyatronun seyirciyi yok sayan 4. duvarını kaldırmayı amaçlar. Bir diğer önemli yabancılaştırma efekti ise, oyuncunun kendi kendini seyretmesidir. Yani oyuncu anlattığı olayı ya da nesneyi gerçekleştiren bedeninin , hareketlerinin ve içinde bulunduğu mekanın farkında olduğu hissini kendi yüzünde seyirciye iletir. Böylece illüzyonu kırar.

Brecht'e göre yabancılaştırma efektini günlük yaşamın içinde bulabiliriz. Örneğin rutin olarak bakamaya alıştığımız bir saate, "hiç saatinize alıcı gözle baktınız mı " diye sormak, saatin şaşılacak mekanizmasına dikkat çeker. Böyle bir soru, olağan bir nesneyi kavrayabilmek için, onu dikkati çekmez bir durumundan sıyrıp almaktır. Bu nesne binlerce nesneden biri olsa, tümüyle gösterişsiz sıradan bir nesne niteliği de olsa, *Yabancılaştırma Efektleriyle* olağandışı bir hal alır. Yani hep görmeye alıştığımız sıradan olaylara farklı bir bakışla, hiç yaklaşılmayan bir açıdan yaklaşmak da *Yabancılaştırma Efektini* sağlar (Brecht, 1981, s. 205).

"Brecht'in estetik ilke olarak benimsediği yabancılaştırma etkisinin iki odak noktası vardır: *Tarihselleştirme ve Diyalektik* . *Tarihselleştirme*, gerçekliği toplumsal, tarihsel ve yöresel koşullarıyla ve bir süreç olarak gösterme yöntemidir. *Diyalektik* ise bunları karşıtlıkların bireşimi niteliğiyle alıp, her olgunun içinde barındırdığı, tez-antitez karşıtlığını gözler önüne sermeyi öngörür. Amaç, toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanrı vergisi değişmez bir sonucu değil, değişebilir bir süreç olduğunu göstermektir" (Candan, 2003, s. 127).

Brecht *Tarihi Olayları* kaynak olarak kullanır. Tarihi olayları yeniden ele alarak, toplumcu dünya görüşüyle yeniden yorumlayarak, ayrıntılar arasındaki diyalektik ilişkiyi ortaya koyar. Bu diyalektik ilişkiyi de, özgün ve yeni bir epik biçimle biçimlendirir ki, bu süreçte de en temel öge; yabancılaştırma etmenleriyle özdeşleşmeyi kırarak, şaşkınlık yaratmak suretiyle, durumun ve olayın üzerinde seyircinin yeniden düşünmesini sağlamaktır. Seyirci kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara ve duruma şaşırarak bakmayı öğrenir. Brecht yeni konular bulmaya çalışmaz. Var olan konulara genel bakış açısına yabancılaştırmayı amaçlar. Brecht yabancılaştırmayı diyalektik olarak aşağıdaki gibi açıklar ve gruplandırır:

1. Bir kavrayış olarak yabancılaştırma (Kavramak-kavramamak-kavramak), olumsuzlamanın olumsuzlanması.
2. Bir kavrayış eylemi gerçekleşene dek, anlaşılmazlıkların birikimi (nicelik ve niteliğin birbirine dönüşümü).
3. Genel'den Özel'e (biricikliği, bir kezliği içinde olay, beri yandan tipik).
4. Gelişim süreci (duyguların karşıt duygulara dönüşümü, aynı zaman akışında eleştiri ve özdeşleşme).
5. Kendi içinde çelişki (böyle koşullarda bu insan, böyle bir davranışta bu sonuçlar!).
6. Bir nesnenin bir diğeriyle anlaşılabilirlik kazanması (tek başına belli bir anlamı içeren başka sahnelerle ilişkisinden ötürü bir ikinci anlamı daha içerdiğini bulgulamak).
7. Sıçramalar (saltus naturae, sıçramalarla yürüyen epik gelişim).
8. Karşıtların birliği (Birlik'te karşıtları arayış, alacakları ücret için çekişen, ama dışı karşı birlik ve beraberlik oluşturan ve oğul-ana oyunu).
9. Bilginin pratikte uygulanabilirliği (kuram ve pratiğin bir bütünlük oluşturması) (Brecht , 1981, s. 213).

4.2. Oyunculuk

Epik Tiyatro'da oyunculukta da temel amaç *yanılsamayı kırmak*'tır. Bunun için özdeşleşmeyi engelleyecek kesintiler ya da aralıklar kullanır, sergilenen durumlara ve kişilere eleştirel bir tavır almasını amaçlar. Bunun için oyuncunun sergilediği olayı *benzetmeci* anlayış yerine, *anlatıcı –gösterici* tutumuyla yansıtması gerekir. Seyirciyi yadsıyan dördüncü duvar kaldırılmalıdır. Epik oyuncu seyirciyle kendi arasına özdeşleşmeye mani olacak engeller koyar. Ancak gene de özdeşleşmeye tamamıyla sırt çevirmez. Oynadığı karakteri birebir canlandırmak yerine onu anlatan üçüncü bir kişi gibi oynar. Kendisiyle karakter de arasına da mesafe koyar. Bunun için, oyuncunun beklenmedik tonlamalar yapması ya da oynadığı karakteri dışarıdan biriymiş gibi anlatması örnek gösterilebilir. Örneğin; “ Kapıyı kapattı, kafası dağılmıştı, ne yapacağını bilemedi.”

Stanislavski'nin sisteminde *tüm değişim* çok önemli bir yer tutar. Oyuncu kendi şahsını tümüyle ortadan kaldırarak sahnede canlandığı kişiye dönüşerek, seyircinin de

bu oyuncuyla ya da oyunda ona karşı kişiyle elden geldiği kadar eksiksiz özdeşleşmesini amaçlar. Stanislavski, oyunun her oynanışında oyuncunun, yaratıcı ruh durumuna yeniden girebilmesi için, başlı başına bir sistem oluşturan kurallar öne sürer. Çünkü normalde kendisini bir başkası hissetmesi uzun sürmez oyuncunun; çok geçmeden, bir başkasının oturuş kalkışına ve ses tonuna ilişkin bir takım yüzeysellikleri kopya eden birine dönüşür, dolayısıyla seyirci üzerindeki etki gücü alabildiğine azalır. Brecht'e göre bu şundan ileri gelir; bir başkasının yaratılması, bilinçaltının sezgisel, yani karanlık bir eylemidir. Bilinçaltını yönetmek ise olacak gibi değildir, çünkü güçsüz bir belleği vardır.

Epik Tiyatro'da ise seyirci tiyatrodaki olduğunun her an bilincindedir, yaşadığının bir yanılsama olduğunu bilir. *Özdeşleşme* tümüyle dışlanmaz ancak ona karşı bir tavır geliştirilir. Epik oyuncu, canlandırdığı karakterin içinde eriyip gitmez. Aksine onu eleştirel bir yaklaşımla inceler ve seyircinin de aynı duruma geçmesini sağlar. Böylece seyirci, koltuğundaki pasif konum yerine sorgulayan aktif konuma geçer.

Metin üzerinde ekiple beraber yapılan *gerçeği* ortaya çıkarma, *mesel* çalışmasından sonra oyuncu artık alışılmış oyun tekniğini ve özdeşleşmeyi bir kenara bırakarak, farklı beden hareketleri yani *gestus* bulma çalışması yapar. Almanca *gestus* sözcüğünün anlamı; sözle veya hareketle ifade edilen bir tavır ya da tavrın yönüdür. *Jest*, *toplumsal jest*, *toplumsal davranış* olarak da kullanılmaktadır.

Yaşamda dil ve jest arasında rutin olarak kurulmuş bir ilişki vardır. *Gestus* yoluyla bu alışıldık, kalıplaşmış yapı kırılarak, seyirci, görülenin ve söylenin arkasındaki ideolojiyi algılamaya yöneltilir. Bir anlamda *ezber bozulmaya* çalışılır. Diksiyonda yapılan yabacılaştırma *gestusu* sağlar. *Gestus* ve ses tonlarında seçim yapılırken, doğallığın yitirilmemesine özen gösterilmelidir. Öyle ki seçilen *gestuslar* ve tonlar kalıplaşmaya ve kuru bir ifadeye sebep olmamalıdır. Canlı ve çarpıcı olmalıdır. “*Gestus*, bütün üretim sürecinde sürdürülmesi gereken naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak da tanımlanabilir. Brecht'in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal anlamı demek olan *mesel*'in seyirciye aktarılmasında çıkış noktası söz değil, daima toplumsal bir anlamı ifade eden davranıştır.” (Nutku,1976, s.128).

4.3. Metin

Epik Tiyatro *sahnedeki gösterileni coşkudan arındırmak* amacındadır. Dolayısıyla onun için eski bir öykü, çoğu zaman yenisinden daha kullanışlı olacaktır. “Eğer tiyatro bilinen olayları gösterecekse, bu durumda ona en iyi uyabilecek olaylar tarihi olaylardır.” Bu olayların oyunculuk, posterler ve başlıklarla epik serimi, coşkusalıklarının defedilmesi amacına yöneliktir (Brecht, 1981, s.34).

Brecht metinde, örneğin; *Öndeyişler ve Başlıklar*'la bir yandan durumu kesintiye uğrattırırken, olayın nasıl sonlanacağını da önceden seyirciye bildirir. Brecht, klasik tiyatrodaki metnin yorumlanmasını karşılığını *mesel* çalışması olarak getirir. Metnin sahneye konmasının ilk aşamasıdır. Oyunda çalışan dekoratörler ve ışıkçılar da dahi olmak üzere bütün ekip oyunun analizine katılır. Mesel çalışması, toplumsal olayların arkasındaki süreçlerin ve *gerçeğin* keşfedilmesini sağlar. Çalışma sonunda metindeki çelişkiler ve epizodlar belirlenir. “Mesel bir yapıtın ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması olmayan toplumsal anlamıdır” (Parkan, 1991, s. 33).

4.4. Epizodik Anlatım

Epizodik anlatım, Brecht'in estetik kuramına adını veren epik anlatımdan türetilmiştir. Epizodik anlatım olayın doğrusal değil, eğriler halinde anlatılmasını sağlayarak, seyircinin ilgisini olay üzerinde yoğunlaştırır. Epizodların arasında seyirci gördüklerini değerlendirme fırsatı bulur. Oyunun kesintiye uğratılmış olması özdeşleşmeyi engelleyici rol oynar. Klasik dramatik yapıdaki bir metinde uygun çalışmayla epizodik yapıya dönüştürülebilir.

Metindeki yabancılaştırma ve açık yapıt biçimi en fazla epizodik anlatımdan gelir. Böylece Aristotelesçi katarsis de engellenmiş olur. “Brecht, birbirine neden- sonuç ilişkisiyle bağlı klasik anlatım biçimini reddederek, *kendi yasalarına* göre birbirini izleyen

epizodlarla anlatımı sağlar. Böyle bir yapıda bazı parçalar çıkartılabilir, ya da yer değiştirilebilir. Oyunun genel yapısı bozulmaz” (Parkan, 1991, s.33).

Alfred Döblin Epik Tiyatro ve Dramatik Tiyatro arasında çok belirleyici bir tanımlama yapar. “Bir epik yapıtı, dramatik yapıtın tersine, bir makasla keser gibi parça parça kesip doğrayabilirsiniz; ama gene de parçalar asla yitirmez diriliğini” (Brecht, 1981, s. 38).

4.5.Müzik, Dekor, Işık

Epik Tiyatro, tiyatroyu destekleyen diğer unsurlarla bir araya gelerek bir bütünlük oluşturmaya çalışmaz. Bu unsurlar ; müzik, dekor, ışık ve makyaj, tiyatronun diğer unsurlarından ayrılarak *yabancılaştırmayı* destekleyecek biçimde varolurlar. Oyunun içine harmonik bir biçimde yerleşmezler, uyuma karşı çalışırlar. Her bir öge dünya tablosunu ve insan ilişkilerinin altında yatan gerçekleri ortaya koymaya yöneliktir. Örneğin: Gerçek devlerden aşağı 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 kimliği ile sergilenir. Puntila sahneye çıktığında geride bir perde asılıdır, üzerine timsah, kaplan ve köpek balığı resimleri çizilmiştir. Onların yanı başında da Puntila’nın hiç de sevimli denilemeyecek bir portresi görülür ve altında şöyle yazar: *Tarih öncesi çağlardan kalma bir hayvan; Malikâne Sahibi*. Ya da *Üç kuruşluk Opera’da*, küçük orkestra, seyircilerin görebileceği gibi sahneye yerleştirilmişti. Bu yüzden daha dıştan bakınca kendini belli ediyordu yenilik. Şarkılar söylenirken ışıklandırmada da bir değişikliğe gidiliyor, orkestra aydınlatılıyordu. Arkadaki perdeye de şarkıların içerikleriyle ilgili başlıklar atılıyordu (Brecht, 1981, s.167) Şarkılar oyunun temel içeriğini ve olayların araksındaki gerçekleri ortaya koyacak sözlerden oluşuyordu.

Brecht’e göre dekorun birinci görevi seyirciye bir dünya göstermektir. Eleştirel bir bakış açısına sahip olmalıdır. Geleneksel tiyatronun bütün basma kalıp anlayışı yeni

baştan ele alınmalı ve yabancılaştırmaya hizmet edecek yeni bir anlayış sunulmalıydı. Örneğin: *Ana* uyarlamasında, Wlassova'nın yoksul odasının gerisinde, korkunç kırmızı bir örümcek gibi bir fabrika yükselir.

Brecht dekorun hazırlanmasında kullandığı ışıkların, çalgıların, maskelerin, duvarların açıkça gösterilmesini ister. Özellikle sahne aydınlatmasında kullanılan ışıkların seyirciye gösterilmesi önemlidir. Çünkü böylece istenmeyen yanılsamaların oluşması engellenir. “ Oyuncular istediği kadar doğal bir oyun çıkarsın, istedikleri kadar yaşamsal bir gerçekliği sergilesin, ilgili aydınlatmayla seyirci gerçek yaşam değil, tiyatro karşısında bulunduğu hep bilincinde olur. Sahnede gerçek yaşamı görme yanılsaması, sahnede olup bitenleri seyircinin düpedüz kendisinin de yaşadığı, olup bitenler üzerinde pek düşünmediği, yani sahnedeki oyuncuların düşünceleri dışında başka şeyler düşünmesinin gerekmediği oyunlar için uygundur. Oyuncuların sahnedeki bütün davranışlarda toplumsal ilişkileri görme hazzını seyirciye sunmayı amaçlayan oyunlara ise dört bir yana eşit olarak dağıtılmış parlak ışık yarar sağlar. Seyirci böyle bir aydınlatmada loş ışıktaki gibi kolay düşlere kaptırmaz kendini”(Brecht, 1982, s. 101).

Epik Tiyatro'da makyaj da yabancılaştırmayı sağlamalıdır. Seyirci oyuncunun makyajını sezmeli, bir oyunda olduğunu unutmamalıdır. Makyaj gene gerçeklerin ortaya çıkarılmasını güçlendirecek eleştirel işlevini korumalıdır. Örneğin; Nazizm'in yükselişi ve Hitler'in iktidara gelişiyle, Ui adlı gangster başının karnabahar tröstlerini ele geçirmesinin, bir koşutluk içinde sergilendiği “*Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*” adlı oyununda, Ui'nin makyajı konusunda “mask makyajı” önerir Brecht. Bu makyajda kullanılması gereken boyama tekniği soytarıların kullandığı tekniktir (a.g.e. s. 102).

5. BİR SANAT OLARAK SİNEMA, GERÇEK VE FARKLI EĞİLİMLER

Lumière kardeşler ve George Méliés'in sinema anlayışı, estetik açısından en önemli ilk karşıtlığı sunarlar. Lumière kardeşlerin fotoğraf kökenli oluşları onların olayları olduğu gibi saptamalarına sebep oldu. İlk film, bir treninin hareketinin olduğu gibi filme kaydedilmesi idi. Ancak diğer taraftan Melies sinemanın *büyüleme* gücünü fark etmişti. *Aya Seyahat* filmi, sinemasal yanılısamanın en güzel örneklerinden biriydi. Hala bu iki yaklaşımın karşıtlıkları çeşitli biçimde sürmektedir. “Geleneksel (conventional) sinema, klasik dram sanatından aldığı mirasla sayısız ürünler vermiştir. Bunun yanında *İzlenimcilik, Dışavurumculuk* gibi akımlar çıkmışsa da geleneksel sinemayla kıyaslanırsa sınırlı sayıda yapıt da üretilmiştir. Geleneksel sinema, daha çok Méliés'in yolunda, fantastik ve kurmaca anlayışı üzerinde gelişmeye devam etmiştir” (Monaco, 2001, s. 271).

Resimde, edebiyatta ya da tiyatrodaki gerçekçilik meselesi birçok tartışmayı beraberinde getirirken, sinemada gerçekçilik çok daha karmaşık ve katmanlı bir hal almaktadır. Çünkü sinema sanatının görsel ve işitsel birçok dalını içinde barındırır. Ve sinema aygıtının kendisi gözle görünenin birebir kopyasını üretmekte başka hiçbir sanatın ulaşamadığı bir mükemmelliğe ulaşma şansına sahiptir. Ancak kimi düşünürler sinema aygıtının gerçeği birebir sunma iddasını eleştirirler. Robert Stam, “Klasik Gerçekçi Metin” başlıklı makalesinde “Althusserci bakış, egemen dramatik gerçekçiliğin, kaçınılmaz olarak geleneksel burjuva gerçekçiliğinin ideolojisini dışavurduğunu söyler. Gerçekçilik, halkta önceden oluşturulmuş olan bilgiyle baş edemez. Çünkü seyirci perdede kırışmakta olan (flickering) ideolojinin doğala uygun imgesinden başka bir şeyi göremez. Jean Paul Fargier gerçekliğin izleniminin, sinema aygıtınca üretilmiş olan ideolojiden geldiğini düşünür. “Ekran pencere gibi açılır, saydamdır. Bu yanılısama sinemanın içinde gizlediği ideolojinin özünü oluşturur” (Fargier'den aktaran Stam, 2000, s.140). Althusserci bakışa göre kameranın gerçekte kaydettiği, “belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, ideoloji dünyasının düşünülme-yen dünyasıdır. “Yeniden üretilen şeyler gerçekte oldukları halde değil, ideoloji tarafından dönüştürüldükleri halde görünürler. Bu yapımın her aşamasını içerir. Konu, biçim, tarz, anlam, anlatım geleneği; bütün hepsi genel olanı işaret

eder, hepsi ideolojik söylemi oluşturur. Alıcı ideolojik bir aygıttır ; Kuartoçento'nun bilimsel perspektifinden miras kalan perspektif yasalarını üretir” (Comolli and Narboni'den aktaran Stam, 2000, s.40). Althusser'e göre yaşamın kendi içindeki gizler ideolojik söylem tarafından gizlenmiştir ve geleneksel sinema da bu gerçeği ortaya çıkarmaya çalışmaz. Hatta sinema aygıtının kendisi dahi burjuva ideolojisine hizmet eder.

Dünya sinemasında **İzlenimcilik (Empresyonizm)**, **Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)**, **Şiirsel Gerçekçilik** gibi birçok akım gerçekçilikle yakından ilgilidir ve birçok örnek vermiştir. Ancak biz burada, sinemamızı özellikle 1960 sonrası dönemde ortaya çıkan **Toplumsal Gerçekçilik** akımını en çok etkileyen akımlardan biri olduğu için **Yeni Gerçekçilik** ve Brecht'in etkilerinin en fazla görüldüğü akım olan **Yeni Dalga** akımına değineceğiz.

Yeni Gerçekçilik akımı, Hollywood Sinema endüstrisinin ezici hakimiyetine tepki olarak ortaya çıkar. Savaşın yarattığı felcin sonrası İtalya'da 1940'lı yılların sonunda Cesare Zavattini (senarist), **Yeni Gerçekçilik**'in temel ilkelerini ortaya koydu. **Yeni Gerçekçi** akımın önemli örneklerinden, *Kaldırım Çocukları*, *Bisiklet Hırsızları*, *Umberto D.* (3 filmde Vittorio De Sica tarafından çekilmiştir) filmlerinin senaryolarını yazmıştır. Dönemin en ünlü yönetmenleri arasında , Roberto Rosselini, (*Roma-Açık Şehir*, *Paisa*, *Almanya Sıfır Yılı*), Luchino Visconti (*Tutku*, *1942* , *Yer Sarsılıyor*), Vittoria De Sica, (*Bisiklet Hırsızları*, *Umberto D*) , Giuseppe De Santis sayılabilir.

James Monaco, dönemin dünya sinemasına hakim olan Hollywood karşısında yer alan **Yeni Gerçekçilik** akımını şöyle tanımlar:

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

ilkeleri tanımlamıştı.Estetik olarak Hollywood bir daha asla tam olarak kendine gelemedi” (Monaco, 2001, s .286).

Yeni Gerçekçilik akımının temel kriterleri ; abartılı klişelerden kurtulmak, insan sorunlarını ve insani bakış açısını ele geçirmek, fantastik ve şaşalı yapımları reddetmek, tarihsel ve dekorlu filmleri ya da roman uyarlamalarını bırakmaktır.

Oğuz Makal, **Yeni Gerçekçi**’liğin özelliklerini beş madde altında toplar:

1. Yeni Gerçekçi filmler, belgesel röportaj filmleri değildir. Açık havayı, doğal yöreyi kullanmasıyla böyle bir nitelik oluşmaz.
2. Yeni Gerçekçi filmler genellikle büyük boyutlu, aşırı sanatsal çabalara girişmemişlerdir.
3. Yeni Gerçekçilik psikolojik olguları yadsımaz. Çünkü psikolojik durumlar da gerçeğin bir parçasıdır.
4. Yeni Gerçekçi filmlerde yalın ve özlü bir anlatım yolu seçilmiştir. Bu nedenle kurgu ve görüntü düzenlemesinin çarpıcılığında kaçınılmıştır.
5. Yeni Gerçekçi filmler oluşturulken, olabildiğince az profesyonel oyuncu kullanmak amaçlanmıştır (Makal, 1987, s. 51-52).

Yeni Gerçekçiler, sinemayı sokağa taşımışlar, sıradan insanı filmin çekiliş sürecinde özne konumuna getirmeye amaçlamışlardır. Ünlü Fransız sinema kuramcısı Andre Bazin, gerçekçilik açısından (alanderinliği kullanımı ve kesintisiz uzun plan kullanımına vurgu yaparak) **Yeni Gerçekçilik**’den övgüyle söz eder.

Özetle , **Yeni Gerçekçi** sinema endüstrisinin alışılmış kalıpları yıkma amacı güder. Nihayetinde gelişen ve ihtiyaçları farklılaşan toplum yeni arayışlar içine girer. Edebiyatta ve sanatın diğer alanlarında belirmeye başlayan *gerçekçilik* ile ilgili gelişmeler, sinemada da kendini Yeni Gerçekçilik akımıyla ortaya koymuştur.

Yeni Gerçekçilik akımı İtalya’da 1950 ve 1960’lı yıllarda da etkisini sürdürür. Ancak iki yönelim ortaya çıkar. Fellini ve Antonioni’nin yer aldığı ilk yönelim ve Tavianni Kardeşler, Rosi, Bertollucci gibi yönetmenler yer aldığı ikinci yönelim. Antonioni ve

Fellini *Yeni Gerçekçilik*'ten çok etkilenmiş olsa da 1950'lerden sonra bir kopma süreci yaşarlar.

Brecht, *Yeni Dalga* akımını en çok etkileyen sanatçılardan biri olmuştur. Özellikle Jean-Luc Godard'da etkileri çok önemlidir. Bu konuya Brecht ve sinema başlığında değineceğiz. Burada akımın genel karakteri hakkında kısa bir bilgi vermekle yetineceğiz.

Fransız *Yeni Dalga* akımının en önemli çıkış noktası ve destekçisi kuşkusuz *Cahiers du Cinéma* dergisidir. Derginin başyazarı Andre Bazin, film ve gerçek konusunda sinemayı önemli bir biçimde etkileyecek kuramlarıyla tanınmaktadır. Akımın önde gelen yönetmenleri François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer 'dir.

Yeni Dalga akımının gerek teknik, gerek konu bakımından belli bir amacı olmamakla beraber, geleneksel dramatik anlatı kalıpları kırmayı amaçlayarak, yeni bir anlatım yapısı kurmaya çalışmışlardır. Ünlü oyuncular yerine, kendine özgü görünümü ve tazeliği olan kişileri oynatarak, düşük maliyetli ve kolay pazarlanabilen filmler yaptılar (Deniz Derman, 1989, s.51).

5.1. Sinemada Gerçek, Bazin ve Kracauer

Bazin'e göre sinema, nesnelere gizli anlamı ortaya çıkarır. Duyularla algılayamadığımız gerçekliği verir. Çünkü doğaya, nesnelere dilediğince yaklaşır. Alıcı her şeyi aynı anda gösteremez, ama göstermek için seçtiğinden hiçbir şeyin yitip gitmemesine çalışır. Bu dilde görüntü, gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardığından ötürü önemlidir. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur. Gerçek çok katmanlıdır, bu katmanları alıcı bulabilir. Bazin içeriğin gerçekliği üzerinde durmaz. Sinemada önemli olan uzamsal gerçekliktir. Görüntüdeki düşlem ürünü nesnelere gerçeklik yanılsamasını yok etmez. Çünkü sinemada gerçeklik yanılsaması uzamın gerçekliğine bağlıdır. Film nesneyi yer aldığı uzam içinde verir. Nesnenin öbür nesnelere uzamsal ilişkilerini gösterir. Bu filmin fiziksel gerçekliğidir.

Bazin ruhbilimsel gerçeklikten de söz eder. Tüm sanatlar insanın var olmasını gerektirir. Fotoğraf ise insan eli değmeden üretilir. Fotoğraf nesneyi uzamıyla birlikte kalıplaştırır, bundan dolayı nesnenin sürekliliğinin bir izidir (Bazin, 1967, s.96).

Bazin'e göre sinemanın hammaddesi *gerçekliğin bıraktığı iz*. Görüntüye baktığımızda yalnızca nesnenin niteliklerini değil, onun varlığını da görürüz. Görüntü oluş sürecinden ötürü yeniden üretimi olduğu modelin varlığını paylaşır; o modeldir. Görüntü gerçekliğin kendisi değil, sonuçmazdır (asimptot).

Eisenstein da, Bazin de gerçekten yola çıkar. Eisenstein filmin gerçekle bağı koparır. Montajla gerçeği yeniden düzenler. Bazin'e göre montajdan yana olan yönetmenler olayı yok ederler. Olayın yerine kurmaca olayı koyarlar. Kuleşov, Eisenstein ve Gance'in kurguları olayı göstermez, olayı anıştırır. Bazin gerçekten yola çıkar, ama gerçeğin ötesine geçmez. Filmin gerçekle ilişkisini koparmaz. Bazin kuşkusuz çekimler arasındaki doğal kurguyu yadsımaz ama montajı, çekimler arasındaki açık ilişkiyi yadsır. Eisenstein'ın montaj anlayışını eleştirir. Montajın yerine uzun çekimi, alan derinliğini koyar.

Bazin'e göre Renoir'ın derinlik yaratma çabaları montajın önemini azaltır. Çevrinme ve derinlik anlam yaratmada etkili oldu. Alan derinliği izleyicinin katkısını gerektirir. İzleyici etkin olmak zorundadır. Anzenştayn izleyicinin montajdan ötürü filme katılacağını söyler, Bazin ise uzun çekimden ötürü. Bazin'e göre montajda seyirci yönetmenin seçtiğini görür, görmesi gerekeni görür" (Büker, 1989, s. 106).

Sigfried Kracauer, Frankfurt Okulu'nun ünlü simalarıyla aynı çevre içinde bulunmuş, Walter Benjamin'le yakın arkadaşlık kurmuş , sinemada gerçekçilik konusunda çok kapsamlı kuramsal çalışmalar yapmıştır. En önemli eserleri *Hitler'den Calligari'ye* (*From Calligari to Hitler, 1947*) ve *Film Teorisi* (*Theory of Film, 1960*)'dir.

Kracauer fiziksel gerçekliğin çok yönlü olduğunu vurgular. Yönetmen kendisi için uygun olanı seçmelidir. Görüntü yeniden üretimdir ve görünen dünya yönetmenin hammaddesidir.

Ona göre ideal sinemanın yapılabilmesi için, filmin *hayat gibi* bir hikaye temelinde kurgulanması gerekmektedir. Kracauer buna *bulunmuş öykü* der; bizi çevreleyen dünyadaki tipik olaylar, yaratılmamış ama *keşfedilmiş* öykücüklerden oluşur. *Bulunmuş öykü* önceden yazılmış detaylı bir senaryo örneğini ortadan kaldırır ve yönetmene anlık insani durumları yakalama şansı verir. Bilimsel görsel bir sanat olan sinemanın bulunuşuyla, ilk defa yaşam bütün somutluğuyla gözümüzün önüne gelebilir ve doğa içerisindeki yerimizi tekrar hatırlayabiliriz. Filmler kişilere, yerlere ve zamana göre değişen gündelik hayatın bu somut dokusunu irdeleyebilir, böylelikle maddi yaşantıyı her yönde geliştirebilir, dünyayı tekrar evimiz haline getirebilirler (Daldal, 2005, s. 43).

“Kracauer için önemli olan teknolojik kaos ve ideolojilerin örtüsü altındaki *ham yaşantıları* ortaya çıkaracak çevre-insan diyalektiğini kurmaktır” (Büker, 1989, s. 110).

6. BRECHT ESTETİĞİ VE SİNEMA

Brecht'in sinema serüveni *Üç Kuruşluk Opera* (1928) ve *Kuhle Wampe* (1932) gibi iki değişik filmle sonuçlandı. Ancak *Üç Kuruşluk Opera* filminden memnun olmadığı için dava açtı. Davayı yitirdi. Zaten amacı da davayı kazanmaktan çok, bu dava vesilesiyle, kapitalist toplumda sanatın ve sanatçının durumunu, bir sinema yapıtında herhangi bir sanat eseri gibi bir *tecimsel mal* olma işlevi gördüğünü ortaya sermek, burjuva ideolojisinin çeşitli kavramlarını alt üst etmektir. Brecht *Üç Kuruşluk Opera* filminin davasından sonra sinemayla ilgili çok ilginç yazılar yazmıştır. Sinemanın sanat olarak, endüstri olarak, üretim olarak kapitalist toplumdaki konumu; bu üretimin düşünsel yaratıcılıktan dağıtımına dek her alandaki sorunları; fikir işçisinin burjuva yasaları karşısındaki hakları; film endüstrisi alanında yapımcı (sermaye) ile sanatçı (emekçi) ilişkileri vs. üzerine sonuçlar çıkarır. Jacques Petat, genel olarak bakıldığında şu sonuçlar çıkarılabileceğini belirtir.

- a. Uygulayım sal araçlarla donatılmış, yeni bir sanat olan sinema, çağdaş işleyim (sanayi) karşısında sığınmak olmaktan çıkan eski üretim biçimlerini ölümüne mahkum edecektir.
- b. Bu dizgenin ürettiği film, bütün ötekiler gibi, pazar yasalarına boyun eğen tecimsel bir maldır.
- c. Kafa işçisi çalışma gücünü satmak zorundadır, dolayısıyla sermayeci kurumların malı olan üretim araçlarına bağımlıdır.
- d. "Sanat" sonunda, tecimsel malın değerini arttırmaya yarayan bir araç haline gelmiştir (Petat, 1977, s.251).

Bu film çalışması Brecht'e, filmin çok sayıda üretilip, bütün dünyaya satılması zorunluluğunun, sinema sanatının sırtındaki ciddi bir ekonomik yük olduğunu gösterir. En fazla sanatsal değer taşıyan film bile tecimseldir.

Brecht *Kuhle Wampe* deneyinde daha çok istediği koşulları bulur. Ancak yaptığı bu çalışmaların yarattığı rahatsızlık sonrası Amerika'dan ayrılmak zorunda bırakılır.

Brecht kendisi hiçbir filmi yönetmemiş olsa da sinemayla yakından ilgilenmiştir. Brecht'in başlattığı estetik tartışması, özellikle 1960 ve 1970'li yılların sinema estetiği tartışmalarında çok etkili olmuştur. Birçok sinemacıyı etkilemiştir. Bertolt Brecht geleneksel tiyatro ve Hollywood filmlerinde gerçekçi dramatik bir model uygulayarak güçlü bir Marksist etkili eleştiri geliştirmiştir. Brecht'in *Berliner Ensemble*'ı tarafından Paris'teki "*Theater of Nations*" da 1956 yılında sergilenen "*Cesaret Ana*" performansları birçok Fransız eleştirmen ve tiyatro oyuncusu tarafından izlenmiştir. Roland Barthes ve Bernard Dort, övgü dolu makalalar kaleme almışlardır. 1960'da Alman oyun yazımı ile ilgili özel bir sayı hazırlayan *Cahiers Du Cinema* dergisi, 1970'lerin başlarında doruk noktasına ulaşan siyasallaşma eğiliminin ilk işaretlerinin habercisi olmuştur. Bernard Dort "*Sinema'nın Brechtyen Eleştirisine Doğru*" başlıklı bir tiyatro eleştirisinde, Brechtyen eleştirinin tartışmanın odak noktasına politikayı konumlandığını öne sürmektedir. Brechtyen eleştiri, sadece film eleştirmenlerini (Jean Louis Comolli, Peter Wollen, Colin McCabe) değil bütün dünyada sayısız film yapımcılarını da (Welles, Godard, Resnais, Duras, Rocha, Straub- Huiller, Makavejev, Fassbinder, Alea, Tanner, Oshima, Sen, Ghatak, Herbert Ross ve Haskell Wexler) etkilemiştir (Stam 2000, s. 260).

Brecht ve sinema konusu bir kaç şekilde incelenebilir. Brecht'in **tiyatro çalışmasında filmler kullanması** (Örneğin *October (Ekim)* filminden sahneler gösterdiği *Cesaret Ana* prodüksiyonları); **Brecht'in senaryolarını bizzat sinema için yazdığı, kendi film çalışmaları** (Dondurulmuş İşkembeler/ *Kuhle Wampe, 1932, Cellatlar da Ölüyor/ Hangman Also Die, 1934,* yayınlanmamış başk bir çok film senaryosu); **Brecht'in çalışmalarının film adaptasyonları** (Pabst, Cavalcanti, Schlöndorff ve diğerleri tarafından gerçekleştirilmiş olan filmler) (Stam, 2000, s.146).

Brecht kuramını tiyatro çalışmalarıyla geliştirmiş olsa da sinemanın kendi kuramına çok uygun bir teknik doğası olduğuna inanmaktaydı. Monaco, "Brecht'in **Epik Tiyatrosu ve Yabancılaştırma Efektii**' nin bütün sanatlara uygulanabileceğini ve Brecht'in düşüncelerinin sinema kuramının gelişiminde ağırlıklı bir yeri olduğunu belirtir (Monaco, 2001, s .56).

Parkan, Brecht'in etkilerinin görüldüğü filmleri şöyle örneklendirir; "Charlie Chapline'den, Antonioni'ye bir çok sinemacıda yer yer etkileri görülmüşse de, Brecht'yan anlatıma en yakın bulunabilecek Bergman'ın *Kaynak* filmi görülmektedir. Öte yandan *Mösyö Klein (Mr. Klein, 1976)*, *Kaza (Accident, 1967)*, *Arabulucu (The Go-between, 1970)* filmleriyle Losey. Alain Resnais de Brecht'ten doğrudan etkilenmese de ondan esinlenmiştir. Bazı noktalarda onun estetik anlayışı ile çakışmaktadır (Parkan, 1991, s. 58).

Brecht'in en çok etkilediği yönetmenlerden birinin ise Jean- Luc Godard olduğu söylenebilir. Godard şöyle der 1960'ların başında: "Sinemanın bugün, Brecht'in şu düşüncesini her zamankinden iyi kavraması gerekir: Gerçekçilik, gerçek şeylerin nasıl olduğu değil, şeylerin gerçekte nasıl olduğudur." (Yılmaz, 1997, s.155). Godard, geleneksel anlatı yapısına ve film yapım tekniklerine karşı çıkar. Onun filmlerindeki ışık kullanımından, dekor ve makyaja, çerçevelemeden, sıçramalı kesmeye (zamanda ve anlatımda sürekliliği kırma) ve ses kullanımına kadar bir çok öge de, Bertolt Brecht'in estetik kuramının izlerini görebiliriz.

Godard üzerinde Brecht etkisini Ertan Yılmaz, *1968 ve Sinema* adlı çalışmasında şöyle belirtir: "Örneğin *Çinli Kız* (1967) filminde, Godard'ın kamerası aksiyonu izlemeyi reddeder. Bir oyuncu görüntüye sağdan girer soldan çıkar, bir süre sonra tekrar girer. Kamera arkasındaki bir çalışanı görüntüler, kamerayı sarsar. Amaç seyirciyi sürekli uyararak, orada film seyretmekte olduğu hissini vermektir (Yılmaz, 1997, s.154). Godard'ın, *Her şey Yolunda (Tout Va Bien, 1972)* filmi geleneksel anlatım yapısına birçok ögesiyle; politik içeriği, süreksizliği, devamlı anlatıcı olması, karakterlerin sık sık kameraya bakarak seyirciye doğrudan seslenmesi, kameranın sarsılması, kurmaca olmayan anlatımı, nesnel yaklaşımı, özdeşleşmeyi ve katharsisi asla sağlamaması vs. Özellikleri ile tam bir karşı örnektir ve filminde Brecht'yan anlatım bütünüyle ortaya çıkar. "Filmde gestuslar, yabancılaştırma efektleri ve tarihselleştirme efektleri, epizotik bir yapı içerisinde seyirciyi, sürekli bir zihinsel faaliyette bulunmaya ve bu aktif tutumun sonucunda yaşanan gerçeğe dair yargılar vermeye yönlendirecek bir işlev görürler" (Parkan, 1991, s.65).

Robert Stam, Brecht'in, Epik Tiyatro kuramının sinemada karşılığını nasıl bulduğunu Brecht'in görüşlerinden yola çıkarak şöyle değerlendirir :

1. *Kırılmış Mitoz*; örneğin organik olmayan, Aristoteles karşıtı, müzikhollerdeki veya vodvillerdeki skeçlere dayanan “kesintili tiyatro” anlayışı
2. *Yıldız* veya *Kahramanın* reddi; Işık, mizansen, kurgu ile kahraman yaratan dramaturjinin reddi.
3. *Sanatta bireysel bilincin farklarından ziyade davranışın kollektif kalıplarının irdelenmesi*; (Aristoteles’çi oyun sanatında, kahraman, sahnelenen oyunlardan yararlanılarak o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla dışa vurabilsin. Tüm olaylar kahramanı ruh çatışmalarına sürükleme amacını güder. Oysa epik tiyatrodaki insanın yazgısı inceleme konusu yapılır, arkasındaki gerçek ilişkiler göz önüne çıkarılır.)
4. *Gestus*; belirli bir periyotta insanlar arasındaki sosyal ilişkilerin, mimiksel jestsel ifadeleri
5. *Doğrudan adres*; tiyatrodaki izleyiciye doğrudan seslenme, filmde karakterler, anlatıcılar hatta kameralar aracılığıyla doğrudan seslenme. (Godard’ın “Contemp” filminin ünlü açılış sahnesinde kameralar ve ya en az bir kamera izleyiciyle ilişki kurar.
6. *Tablo efekti*; donuk kare kullanımıyla sinemaya kolayca aktarılabilir
7. *Yabancılaştırıcı oyunculuk*: oyuncu ve parça arasında mesafe konması ve oyuncuyla izleyici arasında mesafe konulması
8. *“Tırnak İşaretleriyle” oyunculuk*; Oyuncunun 3. tekil şahıs olarak ya da geçmiş zaman kipi kullanarak konuşması
9. *Elementlerin radikal olarak ayrıştırılması*; örneğin sahneye karşı sahne, “track” e (müzik, diyalog ve söz) karşı track kullanımı tekniği, bu öğelerin birbirlerini karşılıklı olarak desteklemesi yerine sarsması. (Örneğin müzik eserinde özdeşleşmeyi desteklemez. Aksine onu kırmaya çalışır. Ya da diğer öğeler bir bütünlük

oluşturmaya hizmet etmez, bunun aksine bölmeye ve parçalamaya çalışır. İnsan ilişkilerinin arkasındaki gerçekleri göstermeyi hedefleyen bir yaklaşım sağlamalıdır.)

10. *Multimedya, paralel medyanın ve “yardımcı sanatların” karşılıklı yabancılaştırması;* (Yeni tiyatrodaki yardımcı sanatlar kimliklerini yitirerek ‘toplular bir yapıtı’ üretmeye değil, ilgili sanatların birbiriyle iletişimi ise, birbirini yabancılaştırma eyleminden oluşmalıdır.

11. *Yansıtmacı teknik;* sanatın kendi yapısal prensiplerinin açığa çıkarıldığı bir teknik (Stam& Miller, 2000, s. 147) .

Peter Wollen’ın “*Karşı – Sinema*” kuramı da Brecht’in bu formülünden çok etkilenir. Peter Wollen’ın şeması, *Geleneksel Sinema* ve *Karşı Sinema* arasındaki kontrastlıkları ortaya koyar. Hollywood’un kalıplarını yedi madde halinde özetler ve bunlara “*sinemanın 7 büyük günahı*” der. Bunun dışında kalan anlatı kalıplarını da 7 büyük erdem olarak sınıflandırır. Bu 7 maddelik liste şöyledir:

SİNEMANIN YEDİ BÜYÜK GÜNAHI	SİNEMANIN YEDİ BÜYÜK ERDEMİ
1. Geçişli anlatı	1. Geçişsiz Anlatı
2. Özdeşleşme	2. Yabancılaşma
3. Saydamlık	3. Öne Çıkma
4. Tek Anlatım	4. Çok Anlatım
5. Son	5. Açık Uç
6. Hoşlanma	6. Rahatsız olma
7. Yapıtı	7. Gerçek

(Wollen’den aktaran Büker, 1995, s.99)

Yukarıdaki şema, önemli sinema kuramcısı Peter Wollen'ın görüşlerinin oluşmasında Brecht'in estetik anlayışının etkileri açıkça görülür. Brecht'in kuramı ve çalışmaları tiyatrodan başka sinemada da çok önemli gelişmelerin yolunu açmış, yeni estetik arayışları, “*sinema*” ve “*gerçek*” tartışmalarına önemli bir derinlik ve perspektif sağlamıştır.

7.TÜRK SİNEMASI'NDA YENİ ARAYIŞLAR (1960 SONRASI) VE TÜRKİYE'DE BRECHT

1950- 1960 döneminde sinemanın dilini ve anlatım olanaklarını yeni çözmeye başlayan Türk sinemasının, bu tarihe kadar gerçekçilik bakımından çok da fazla özgün örnekler verdiği söylenemez. Bunun önemli sebeplerinden biri, uzun yıllar Muhsin Ertuğrul'un tek adamlığı çevresinde gelişen, tiyatro kökenli bir sinemanın gelişimi olduğu söylenebilir. Diğer bir sebepse Türk sinemasının ve Yeşilçam'ın o zamana kadar içinde bulunduğu ekonomik zorluklardır. “ 1948 yılında *Rüsum indirimi* sinema yapmayı karlı bir iş durumuna sokuyor. Türk sineması bu dönemde yasal bir desteğe de kavuşuyor ve bundan yararlanarak seyircisine, Türk filmlerine susamış seyircisine, ulaşabilmek durumuna geçiyor ” (Scognomillio, 1998, s. 139). Böylece sinemamız daha çok film yapmak ve daha farklı biçimler denemek şansına sahip oluyor. Bu dönemde *Türk Ulusal Sineması* için sağlam adımlar atılıyor. Ucuz melodramlar ve tiyatro oyunları dışında bir sinema kavramı ilk defa ortaya konuyor. Nihayet sinema dilini biraz daha çözmeye başlayan sinemamızda biçim ve içerik kaygıları görülmeye başlanıyor.

Sinemacılar (N.Özön'ün sınıflandırmasıyla 1950-1960 arası) döneminde, sinema sanatı açısından sorun kaynaktan çok “neyi? nasıl anlatmak?”, yani biçim ve içerik sorunu haline geliyor. 1952 yılında, Lütfi Akad gerçek bir cinayet olayından esinlenerek yaptığı “*Kanun Namına*”yla kamerasını sokağa indiriyor. Kenti filmin bir parçası haline getiriyor. Ali Gevgilli Türk sinemasında çok ayrıcalıklı bir yere sahip olan Lütfi Ö. Akad için şöyle diyor:

“O'na doğalın sinemacısı denebilir. Ne tümüyle epik, ne tümüyle naturalist ya da realist. Bütün bu anlatım özellikleri Akad'da kendi ulusal niteliklerine uygun, tekdüze olmayan ama özgür ve tutarlı bir bileşime kavuşuyor”(aktaran Daldal, 2005, s. 67).

Nijat Özön de sinemamızın tiyatro etkisindeki anlatımdan gerçek bir sinema olma yolundaki çabada Lütfi Ö. Akad'a özel bir yer vermiştir. “ Muhsin Ertuğrul sinemayı ne denli tiyatrolaştırmışsa, Lütfi Akad da bu sinemaya o denli sinemasal özellikler katmıştır. Filmlerinde teknik olarak Amerikan gangster filmlerinden; tema ve duyuş

yönünden Fransız “ Şiirsel Gerçekçilik”inden ve “Kara Film” den oldukça etkilenen Akad, bu etkileri yerli bir hava içinde sindirebilmiş, kendinden sonraki sinemacılar için öncü olabilmıştır (Özön, 1968). Akad’ın sinemaya getirdiği bu örnek sinemacılarımız için çok önemli bir yol gösterici oluyor ve devamında eskisine kıyasla çok daha nitelikli filmler gelmeye başlıyor.

Akad, Erksan gibi yönetmenlerin açtığı yolda ilerleyen sinemamız, 1960’lı yıllarda artık o güne kadar ele alınmayan konular ele almaya başlıyor, bir çok yeni sinemacı ve yapımcı değişik bakış açılarıyla soluk getiriyor, yeni arayışlara girişiyor, dünyadaki gelişmeleri takip ederek toplumsal gerçekleri ele alan filmler yapmaya başlanıyor. Kimi kimi sinema araştırmalarınınca **Toplumsal Gerçekçilik** olarak adlandırılan akım ortaya çıkıyor. Ancak bu konudaki spekülasyonlar hala sürmektedir. (Daldal, 2005, s.120).

Aynı yıllar, dünya sinemalarında da hareketliliğin, değişimlerin gözlendiği yıllardır. Fransa’da **Yeni Dalga**, İngiltere’de **Özgür Sinema** akımı başlamıştır. İtalya’da **Yeni Gerçekçilik** akımı varlığını sürdürmektedir. Dünyada ve Türkiye’de çok önemli siyasi çalkantılar yaşanmaktadır. Akımın ortaya çıkışında o dönemdeki siyasi gelişmeler çok etkili oluyor. 27 Mayıs 1961 ihtilalinin peşinden yapılan anayasa toplumda “görece” bir özgürlük ortamı sağlıyor ve sanatçılar görüşlerini daha rahat ifade etmeye başlıyorlar. Bu durum sinema dünyasında da etkisini gösteriyor. O günkü durumu Halit Refiğ şöyle ifade ediyor:

“1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman **Toplumsal Gerçekçilik** diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı” (a.g.e , s.57).

Akımının temel karakterini, toplumsal konuları nesnel bir bakış açısıyla ele almak, özgün ve modern bir sinema dili geliştirmek oluşturuyordu. Bu dönemde yapılan filmler

marjinal hikayeler ya da kahramanlar yerine sıradan insanın “gerçek” sorunlarına eğilir ve eleştirisini sosyo-ekonomik ve siyasi süreçler üzerinden yapar. Grev, köyden kente göç gibi temalar göze çarpar.

“Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez coşku ile alınıyor. Sinemada gerçekçilik çeşitli eğilim ve biçimleri ile bir öz/biçim sorunu oluyor, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla. Konusal değer ve ayrımlar daha bir netleşiyor ve sözü olan sanatçıların ardından başkaları da sürükleniyor, bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin ve akımların çerçevesinde ” (Scognamillio, 1998, s. 104)

Bu dönemde sinemamız, Batının estetik normlarını yakalayabilmek ve kendine ait bir sinema dili yaratabilmek için mücadele etmesiyle dikkat çekiyor. Alan derinliği yaratmaya, dış çekimler yapmaya, farklı kamera açıları ve amatör oyuncu kullanmaya, iyi mizansen yapmaya özen gösterirler.

Bu akımın ilk örneği Metin Erksan’ın “Gecelerin Ötesi” (1960) kabul edilir. *Susuz Yaz* (1963, Berlin film Şenliği Büyük ödülü), *Acı Hayat* (1963) Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı*(1963), *Şafak Bekçileri* (1963 ve Ertem Göreç’in *Karanlıkta Uyananlar* (1965) filmleri diğer belli başlı örnekleridir. *Karanlıkta Uyananlar*, grev ve sendikalaşma konularının sinemaya yansımalarıdır. Metin Erksan’ın *Yılanların Öcü* (1962) adlı filmi, siyasal yaşamdaki çatışmaları yansıtan ilk filmidir.

Bu dönemde sinema dergileri, festivaller ve sinemayla ilgilenen entelektüel bir çevrenin oluşturulmasında da etkili olur. Türk filmleri, dışarıdaki önemli festivallerde ödüller kazanmaya başlar.

Toplumsal Gerçekçilik, sinemamızda üzerinde bir uzlaşma varılamamış ve bir çok spekülasyona uğramış bir harekettir. Eleştirmenler ve yönetmenler arasındaki bu tartışmalar bu dönemin iyi örneklerinin yeterince üzerinde durulmamasına sebep olmuştur.

Akım, etrafında bir yığın tartışmayı da beraber getirmiştir. Öyle ki bir yerden sonra içinden çıkılmaz bir hal almış ve yaklaşık olarak 1965 yıllarına kadar sürmüştür. Bunun sebebini Aslı Daldal şu şekilde açıklıyor:

“Uygun siyasal konjonktörün 1964 sonrasındaki yoğun muhafazakar baskı karşısında değişmeye başlaması, hareketin merkezinde yer alan pek çok yönetmeni, sektörden silinmemek için “öz evladını” reddetme durumuna getirirken, sinema eleştirmenleri de, hem olumsuz siyasal koşullar hem de yönetmenlerle yaşadıkları kişisel ve ideolojik çatışmalar yüzünden, Türk sinema tarihinin belki de en başarılı filmlerine giderek önem vermez olmuşlardır. (...) 1965 sonrası özellikle Sinematek çevresi (Onat Kutlar, Tuncan Okan, Tanju Akerson, Jak Şalom.) olarak bilinen yazar grubu tarafından benimsenen bu olumsuz tutum, hem yönetmenler ve eleştirmenler hem de Türk siyasi yaşamının çok tipik bir ögesi olan “aydın kutuplaşmasını” yansıtır.” (Daldal, 2005, s. 57)

Türk Sinemasında yaklaşık olarak 1960 yıllarında kendini hissettirmeye başlayan *Toplumsal Gerçekçilik* akımı 1965 yılına kadar süren bir etkinin ardından, *Ulusal Sinema* kavramına dönüşür. Çünkü *Toplumsal Gerçekçilik* akımı artık dönemin siyasi ortamı açısından sinemacılar için tehlikeli olmaya başlamıştır. *Toplumsal Gerçekçi* filmler istenilen gişe başarısını da getirmez. Yeşilçam’ın endüstriyel baskısına ve bono sistemiyle bağlı olduğu Anadolu’daki dağıtımçıların isteklerine boyun eğmek zorunda kalır. Bir çok önemli yönetmen işsizlik korkusu ve sıkıntısı yaşamaya başlar. Önemli sinemacılarımızın, o zamana kadar ciddiyetle savundukları fikirlerden kolaylıkla vazgeçmiş olmaları yadırganacağından, *Toplumsal Gerçekçiliği* ticari sinemayla ve siyasi ortamla uzlaştırmak gerekir. *Ulusal Sinema* bu şekilde ortaya çıkar.

Aslı Daldal *Ulusal Sinema* hareketinin 1965 sonrası ortaya atılması ve hararetle meşrulaştırılmaya çalışılmasının ardında iki önemli sebep olduğunu belirtir: “a) 1965 sonrasında, sinemacıların karşılaştıkları büyük politik ve ekonomik zorluklar karşısında “aydın” kimliklerini zedelemeyen sektörel dayatmalara adapte olma arzusu, b) solcu sinema eleştirmenleri ve sinematek çevresiyle yaşanan büyük çatışmaların ardından, yönetmenlerin sağa kayması.

(...) AP’nin iktidara gelmesi toplumsal gerçekçi hareket üzerinde çok olumsuz bir etki yapar. Sansür korkusu ve endüstri içerisinde tecrit edilme tehlikesi, yapımcıların Marksist esinler taşıyan hiçbir projeye ilgi göstermemesi sonucunu doğurur.” (Daldal, 2005, s.125)

Ulusal sinema kavramlarıyla beraber, *Halk Sineması* ve *Milli Sinema* kavramları ortaya atılmaya başlar.

Sinemamızın kendine ait benlik oluşturabilmek için çabaları içerisinde ve *Ulusal Sinema* kavramından önce, *ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı)* kavramıyla da tanışır. Osmanlı İmparatorluğunun toplumsal yapısını araştıran ve *ATÜT* modeline belli bir dönemi uygulamaya çalışan araştırmalar da yapılmıştır (Avcıoğlu'ndan aktaran, Güçhan, 1992, s.86).

1965 sonrasında artan baskı ve sansür diğer taraftan 1968 yılında Televizyonun hayata geçmesiyle artık sokaklardan da kaçan halk evlerindeki “ucuz eğlenceyi” tercih eder. Sinemanın halkla bağlantıları gittikçe kopar ve sinemacılar içlerine kapanmaya başlarlar. 1970’lerde Türk Sinemasında iki furya dikkat çeker; *seks ve arabesk filmleri* furyası. 1971 ara rejimi sonrasında politik hayatta kutuplaşmalar artar. Ekonomik sıkıntıların yanı sıra düşünsel alanda kısıtlanan özgürlükler üretimi önemli ölçüde etkiler. Bu ortam içerisinde özellikle “gerçekçilik” açısından ayrıcalıklı bir yere sahip olan “*Umut*”(1970) filmi sinemamız için bir umut kaynağı olur. Toplumsal ve siyasal olarak ciddi bir karmaşa yaşanmaktadır. Ekonomik sorunlar ciddi boyutlardadır. Sinemamızda arabesk, vurdulu kırdılı filmler ya da seks filmleri iş yapmaktadır. Ancak diğer taraftan kimi değerli yapımlar da boy göstermektedir. Yılmaz Güney *Acı, Ağıt, Baba, Umutsuzlar* (1971) ile Ömer Lütfi Akad *Gelin*(1973) , *Düğün*(1973) ve *Diyet* (1974) ile bu döneme damgalarını vururlar.

1980’lerden sonra sinemaya daha farklı bir bilinçle yaklaşıyor. Bireyin ön planda olduğu, kadın ve kadın sorunlarının mercek altına alındığı bir sinema oluşmuştur. Yönetmen, oyuncu ve senarist sayısındaki artış, sinema salonlarının kapandığı ve seyircinin kaçtığı bir döneme denk gelmiştir. Video’nun evlere girdiği ve kırsalın kent yaşamını öğrendiği bir dönemde sinemada da bu gibi değişimlerin kaçınılmaz olduğu görülmektedir” (Pösteki, 2005, s. 27). 1980’li yıllarda dünyada ve ülkemizde feminizm akımının gelişmesi, sinemamızda özellikle Atıf Yılmaz’ın başını çektiği kadın sorunlarını ele alan bir çok filmin yapıldığı yıllar olarak dikkat çekiyor.

1980'lerin sonlarında yabancı film şirketleri Türkiye'de faaliyete geçmişlerdir. Bir çok Türk filmi kendilerine gösterim şansı bulmakta zorlanmaya başlamışlardır. Ayrıca bu yıllarda yüksek maliyetli, bol aksiyon içeren Amerikan filmleri gişeyi ele geçirmiş, kendine bağımlı bir izleyici kitlesi yaratmıştır. Türk filmleri bu dev prodüksiyonlarla yarışamaz haldedir. 12 Eylül 1980 sonrasıysa sinemada toplumsal muhalefet yerini iç hesaplaşma, bireycilik ve fantazm'a bırakmıştır (Esen, 2000, s.166). Türkiye'de siyasi çalkantılar yaşanmaktadır. Her ne kadar yabancı filmler sinemayı olumsuz etkilese de estetik yönden de sanatçıları beslemeye ve daha iyisini yapmaya zorlar.

1990'lara, 80'lerden gelen bunalım temasıyla girilir. Hızla apolitize olan ve bir taraftan da gelişen dünyaya ayak uydurma telaşındaki toplumun tepki verebileceği tek tarz Amerikan tarzı filmler olacaktır. Ve sinemacılar da bu dönemde bu ihtiyacı karşılar. Ertem Eğilmez'in *Arabesk*'i (1988), *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1993), *İstanbul Kanatlarının Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996) ticari açıdan başarı kazanan filmlerdir.

2000'li yıllarda Türk sinemasında dikkate değer bir canlanma göze çarpar. 3 milyonun üzerine çıkabilen hasılatlarla uzun zamandır görülmeyen bir patlama yaşanır ve bu canlılık bir çok filmde kendini gösterir. Hatta Türk sineması 2007 yılı itibariyle Amerikan sinemasını önemli bir üstünlükle geçmiş durumdadır. Bunlar seyircinin isteklerini karşılayan ticari filmlerdir. Bunun yanında Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi bireysel konulara değinen ve minimalist yaklaşımı olan filmler de yurt içi ve yurt dışında kazandıkları başarılarla dikkat çekmektedirler.

Özetlersek Türk sinemasına baktığımızda, sinemamızın Brecht estetiğinin temellerini oluşturan "toplumsal gerçek"leri ortaya çıkarma temel amacına en yakın uğraşısının **Toplumsal Gerçekçilik** akımı döneminde yoğunlaştığını görüyoruz. Bu nedenle Brecht'le sinemamızın yollarının bu dönemde kesişmesi tesadüf değildir. Bu dönem yeni estetik arayışları açısından da sinemamızda önemli bir arayışın olduğu yıllardır. **Yeni Gerçekçilik** kadar olmasa da **Yeni Dalga**'dan dolayısıyla Brecht estetiğinden bazı etkiler kimi yapımlarda kendini hissettirmiştir. Öte yandan tiyatromuzda aynı süreçleri yaşamaktadır ve Brecht tiyatro dünyamıza bu yıllarda girmektedir. Türk tiyatrosu Batı'da

dramatik tiyatro geleneğinin çözülmeye başladığı bir dönemde bu geleneği daha yeni kendi çözmeye ve yerleştirmeye çalışıyordu.

“Muhsin Ertuğrul 1920’lerde çıkan “Tiyatro Adabı” yazısında tiyatronun belli kurallar doğrultusunda nasıl izlenilmesi gerektiğini bir bir açıklarken B. Brecht, aynı yıllarda tüm kurallara karşı çıkarak yeni bir izleyici-sahne diyalogundan söz ediyordu” (İpşiroğlu, 2000, s.106).

1960’larda politik tiyatroya ilgi başlıyor. Brecht’in yapıtlarının bir bölümünün türkçeye çevrilmeye başlanır. “Oyunlarından ilk kez *Carrar Ana’nın Silahları (Die Gewehre der Frau Carrar)* 1960’da amatör bir grup tarafından sahnelenir. Bunu gene 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 tiyatro dünyamıza girer.

Brecht bir kez bulgulandıktan sonra, o zamana değin geri plana itilmiş, önemsenmemiş olan Türk halk tiyatrosu geleneğine de yeni bir gözle bakılmaya başlanıyor. Brecht’in oyunlarından çeşitli uyarlamalar da yapılır. Mehmet Akan *Kafkas Tebeşir Dairesi*’nden uyarladığı *Analık Davası*’nda oyunun konusunu Osmanlı tarihinde bir döneme yerleştirilir.

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 sergiler.

1960’lardan bu yana yerli oyun yazarlarımızın da dramatik tiyatro anlayışının sınırlarını aşan yeni arayışlara yönelirler. Ülkemizde gösterilen ilk epik tiyatro denemeleri olarak Vasıf Öngören’in 60’lı yıllarda büyük bir başarıya ulaşan *Asiye Nasıl Kurtulur*’u ve Haldun Taner’in yurt içinde ve dışında defalarca sahnelenen *Keşanlı Ali Destanı* örnek gösterilebilir.

Bu epik oyunlardan *Keşanlı Ali Destanı* sinemamıza 1964 yılında Atıf Yılmaz tarafından adapte ediliyor. *Asiye Nasıl Kurtulur?* da 1986 yılında gene Atıf Yılmaz tarafından filme alınıyor².

² Brecht'in tiyatromuzdaki etkileri için bkz. İpşiroğlu , Zehra, Tiyatro'da Devrim, Mitoşboyut yay. 3. baskı, İstanbul, 2000

8. TÜRK SİNEMASI'NDA BRECHT ESTETİĞİNİN ETKİLERİ-İNCELEME

Türk sinemasında Brecht estetiğinin etkilerine dair herhangi bir araştırma bulunmamaktadır. Bu nedenle incelenmek üzere aşağıda seçilen filmler 1960 sonrasında yapılmış, yurt içi ve yurt dışında ses getirmeleriyle ve ulusal ve uluslararası festivallerde aldıkları ödüllerle, sinemamızda konunun irdelenebilmesi açısından olgun örnekler olmalarından dolayı seçilmiştir.

8.1. *Keşanlı Ali Destanı (1964)*

Atıf Yılmaz'ın yönetmenliği yaptığı film yapım yılı itibariyle, sinemamızın *Toplumsal Gerçekçilik* dönemine rastlar. Oyunun “toplumsal içeriği” dönemin toplumsal sorunları ele alma eğilimiyle örtüşerek sinemaya aktarılmasında etkili olur.

Keşanlı Ali Destanı temelde iktidar kavramını ve kitlelerle ilişkisini ele alır. Haldun Taner oyunda halk tiyatrosunun gülmece, taşlama özelliklerini kullanarak epik anlatıma ulaşır. Son kısımdaki vodvil de epik anlatımın kullandığı öğelerden biri olması dolayısıyla dikkat çeker. Oyunun metnindeki epik özelliklerin hepsi olmasa da önemli bir kısmı filme aktarılmıştır. Film iktidar ve sistem eleştirisini yaparken dolayısıyla klasik *kahraman* mitine de eleştiri getirir. Böylece Brecht estetiğinin önemli öğelerinden biri olan “*kahramanın reddi ve mitosun kırılmasına*” uygunluk gösterir.

Film bir kenar mahallede başlar. Mahalleye yeni gelen aile, bir gecekondu dikmekte ve bu döküntüye bile sevinmektedir. Ancak bir grup kabadayı- Çakal Rüstem ve adamları aileden haraç ister. Aile parayı veremeyince evi yıkarlar, evin kızını taciz ederler, babayı bıçaklarlar ve sonunda her şeyi zorbalıkla ört pas ederler. Sineklidağ'da adaletsizlik hüküm sürmektedir. Ahali tepkili bağırır : “Ali bir çıksın hapisten göreceksiniz.” Zulümün had safhada olduğu Sineklidağ bir kurtarıcıyı beklemektedir. Seyirci de bu üstün özelliklere sahip, mert kahramanı beklemeye başlar.

Nihayet genel aflu Keşanlı'nın çıkacağı müjdesi verilir. Herkes sevinç içindedir. Bu, Sinekliadağ'da haraç alanların, zulüm ve zorbalığın sonudur. Yalnız mahallenin güzel kızı Zilha, buna sevinmez. Çünkü Keşanlı, Zilha'nın dayısı Çamur İhsan'ı öldürdüğü için hapse girmiştir. Oysa içten içe Zilha'yla Keşanlı birbirine aşıktır.

Teke Kazım ve Çakal Rüstem ise bu durumdan hoşlanmazlar. Keşanlı çıkıp geldiği zaman mahallede başbakan gibi karşılanır. Herkes derdini ona anlatır. Tüm dertleri O çözecektir. Mahalleli karakterlerin anlatımıyla Keşanlı'nın özellikleri anlatılırken efsanenin nasıl abartıldığını yavaş yavaş anlamaya başlarız. Anlatılana göre Keşanlı şerbetlidir, topuğundan başka hiçbir yerine kurşun işlemez. Çünkü üfürükçü annesi onu topuğundan tutarak şerbetlemiştir. Bu akla hemen sadece topuğundan vurulabilen, Yunan tragedyasının üstün kahraman Akhilleus'u getirir. Yazar mite bir gönderme yapar. Böylece ileride gerçeğini ifşa edeceği illüzyonun (yanılsamanın) ön bilgisini sunmaya başlar. Keşanlı'nın, ayağındaki aksaklık vasıtasıyla üstün kahraman mitinin zedelenmesi özdeşleşmenin önündeki bir engel olarak dikkat çeker. Çünkü klasik kahraman perde de kusursuz fiziksel özelliklerle yansıtılır.

Destan öylesine abartılarak dilden dile büyüyerek dolaşmıştır ki, Keşanlı'nın da ister istemez bu destandaki kahraman olmaktan başka şansı olmadığını görürüz. Trajedi buradan doğar. Fakir ve umutsuz halkın bir kurtarıcıya ihtiyacı vardır. Öyle ki, basit bir cinayet olayının failinden, sıradan bir suçludan neredeyse doğaüstü güçlerle donatılmış bir kahraman yaratılmıştır. Düzeni sağlamaktan aciz olan polis bile halkı düzene sokmak için Keşanlı'dan yardım ister.

Keşanlı, mahalledeki bir grup tarafından muhtarlık seçimlerinde aday gösterilir. Aslında bu grubun, Keşanlı'nın ününden faydalanarak kendilerine çıkar sağlama amacı da vardır. Yani aslında hiçbir çaba karşılıksız değildir. Keşanlı da bunda bir sakınca görmemektedir. Bu sayede film Keşanlı'nın zaaflarını ve iki yüzlülüğünü de ortaya koyar; İktidar zaafını ve cehaletini. Örneğin kendisine soru soran gazeteciye sinirlenince önce onu paylar, sonra gazeteci olduğunu öğrenince ve yandaşları tarafından seçim öncesi gazetecilerle iyi geçinmesi gerektiği konusunda ikaz edilince nazikleşir. "Ayağımız nasıl sakatlandı?" sorusunu küçükken duttan düştüğünü söyleyerek cevaplayacakken toparlar,

destana yakışmayacağına farkına vararak düzeltir: “Bir kavgada oldu” der. Bunun üzerinde muhalifi Sipsi “Hani şerbetliydi?” diye sıkıştırır. Keşanlı ne cevap vereceğini şaşırır. İşte o zaman Nuri yetişir : “Topuğu dışında kurşun işlemez” der. Keşanlı bile kendi dışında geliştirilmiş olan bu destana hem şaşırır hem de inanır.

Kahramanın yalanlarını ve iktidar oyunlarını gösteren bir başka sekansta da, iki rakip Çakal Rüstem ve Keşanlı karşı karşıya gelir. Müzik, çerçeveleme ve montaj gerilimi gittikçe arttırır. Halk bir cinayet işlenmesinden ve olaya karışmaktan korkarak evlerine kaçar. Ama Keşanlı’dan da Çakal’a beklenen dersi vermesini beklerler. İki rakip karşılıklı yürürler ve yüzyüze gelince birbirlerine “ -hoş geldin, hoş bulduk ” kabilinden sözler söylerler. Ama sonrasında olayı yandaşlarına anlatırken iki tarafta ellerini kana bulamak istemediklerini, karşıdakini yalvardığı için affettiklerini söylerler. Seyirci bir kez daha Keşanlı’nın yalanını görür.

Mahallede muhtarlık seçimleri yapılacaktır. Keşanlı ve Çakal Rüstem karşı karşıya gelirler. İkisi de yandaşlarıyla birlikte karşıdaki rakibi ortadan kaldırmak için hile yapmak peşindedir. Tesadüf sonucu birbirinden habersiz iki grubun aynı planı yaptığını görürüz. Rakibin mekanına uyuşturucu koyarak polise ihbar edeceklerdir. Şans Keşanlı’ya yardım eder. Suç, Çakal Rüstem’e kalır ve Rüstem hapse girer. Keşanlı’nın adamı Nuri, kameraya dönerek şöyle der: “ elim üstünde oynadık biz kazandık. Napalım, karşıdaki dinsiz olunca sen de imansız olacaksın ” Bu plan, Brecht’in yabancılaştırma efektine örnek gösterilebilir. Çünkü seyirci karakterin aniden kendisine seslenmesine şaşırır. Böylece, klasik dramadaki 4. duvar kaldırılmış olur.

Bir rakip ortadan kalkmıştır ama başka bir rakip daha vardır: Teke Kazım. Onun da bir açığı bulunarak hapse girmesi sağlanır ve böylece Keşanlı rakipsiz kalır. Bundan sonra Keşanlı artık şef olmuştur, koro şarkı söyler :

“Şefin varsa rahat uyu,
her şeyi o halleder”

Keşanlı’nın adamı Nuri gene kameraya bakarak (Yabancılaştırma efekti) şarkıya katılır:

“İnsanın eski huyu bu,
Put yapar, kendi yapar kendi tapar”

Artık Keşanlı faaliyet raporunu okuyacaktır. Nuri gene kameraya doğrudan konuşarak (yabancılaştırma efekti) gelişmeleri ve durumu seyirciye bildirir. Mitingde faaliyet raporunu okuyan Keşanlı'nın da iktidara gelince zorbalıştığını görürüz. Vaat ettiği demokrasi seçime kadardır. Herkesi haraca bağlamaktadır. Eski zorbalıklar ve haksızlıklar geri gelmiştir. Halktan fikirlerine gelen muhalefeti zor kullanmayla ya da rüşvetle engeller. Okuduđu faaliyet programını “demokratik” bir biçimde oylamaya sunar. İlk anda istediği desteği bulamayınca havaya bir el ateş eder. Herkes kabul eder. Devamında Nuri ve diğer yandaşları olayların gelişimini kameraya bakarak seyirciye özetlerler (Yabancılaştırma efekti) ; Keşanlı mahalleyi muma çevirmiştir. Çakal Rüstem'i ve Teke Kazım'ı hapisten kurtarıp şehrin en işlek caddelerinde taksi kahyası yapmıştır. Böylece onları da kendi tarafına çekmiş ve iktidarını sağlama almıştır. Hamallık yapan bir taraftarı çıkan söylentilere cevap olarak: “Evet haraç aldığı doğrudur ama başka türlü nasıl bütçe açığını kapatacaktı?” der. Hamal'ın, sırtındaki yükten iki büküm olmuş haliyle ve onu sömürerek geçimini sağlayan Keşanlı'yı savunması tezattır. Hamal'ın sözlerini kameraya bakarak söylemesi de yabancılaştırma efektine başka bir örnektir.

Bu arada Zilha şarkılarında hep bu bataklıktan kurtulmak istediğini söylemektedir. Bir gün “beyaz atlı şehzade” gelecek ve onu kurtaracaktır. Bir başka sahnede zengin bir müteahhit Keşanlı'nın işlerini yürüttüğü kahveye ırgat istemek için gelir. Bu sahnede kahvede devlet dairesine benzer bir sistem kurulduğunu görürüz. Müteahhit 400 ırgat istediğini bildirince, bir anda masalar düzenlenir, dosyalar getirilir. Dekor o anda sahnede değiştirilir. Ve bürokrasi bir masadan diğerine yollanan fabrikatörün düştüğü komik durumla eleştirilir. En nihayetinde anlaşılır ki amaç fabrikatörden rüşvet sızdırmaktır. Keşanlı da bu düzene alet olmaktadır.

Zilha'nın Keşanlı'ya olan kini de aslında toplumca belirlenmiştir. Tıpkı Keşanlı'nın kendi isteği dışında kahraman olması gibi. Zilha bir sahne de Keşanlı'ya bunu şu şekilde dile getirir: “Ben sana gülmek istesem bile elalem ne der ?” Keşanlı Zilha'ya dayısıyla ilgili olayın iç yüzünü anlatır. Bu sahne de yabancılaştırma efektinin iyi bir örneğini

sunulur. Filmik doğrusal zaman kırılır. Keşanlı Zilha'yla bulunduğu kadrından çıkararak, hapisane ortamının anlatıldığı flashback sahnesinin gösterildiği kadra girer. Zilha'ya oradan “görebiliyor musun” diye seslenir. Kesmeyle karşı açı olarak omuz silken Zilha'yı görürüz. Keşanlı şimdi geçmiştedir ama aynı anda Zilha'ya bakarak “bugün” dedir de. Keşanlı anlattıkça anlaşılır ki aslında Zilha'nın dayısını o öldürmemiştir. Ama bu olay ona beklemediği bir ün kazanmıştır ve Keşanlı da bunu kullanmaktadır. Hapiste de olaylar Keşanlı'yı kendi isteği dışında kahramanlığa sürüklemiştir. Keşanlı anlatımı bitince gene geçmişin kadrından çıkar, bir anda bugüne gelir. Bu yadırgatıcıdır. Keşanlı kameraya döner ve seyirciye (yabancılaştırma efekti) : “Ne gelmişse başımıza mertlik belasına.” der.

Aynı müteahhit başka bir gün gene gelir. Yanında hasta olduğu anlaşılın oğlu da vardır. Bilinmeyen bir sebeple Zilha'yı istemektedirler. Zilha razı edilir ve beraberlerinde onu da götürürler. Bu sahnede mahalleli Şerife kameraya bakarak konuşur: “ Kafdağının arkasındaki şehzade bu illetli oğlan olmasın ” (Yabancılaştırma efekti).

Zilha'yı zengin bir evin bahçesinde mutlu bir şekilde hamakta görürüz. Kamera'ya bakarak anlatır; evlatlık alınmıştır. Medeniyet çok hoşuna gitmiştir. Sonunda istediği rahatlığa kavuşmuştur.

Ama işin iç yüzü başkadır. Zilha müteahhitin ruhsal problemleri olan oğlunun saplantılı biçimde sevdiği karısına benzemektedir. Doktor, Zilha'yı psikolojik tedavi için kullanmaktadır ve tedavinin tam olarak gerçekleşmesi için cinsel ilişkiye girmeleri gerektiğini söyler. Ancak Zilha böyle bir şeyi kabul etmeyeceği için sahte bir imam nikahı organize ederler.

Bu arada, Zilha köpeğiyle “süslü bir hanımefendi” olarak fakir mahallesini ziyarete gider. Mahallede hiçbir değişiklik yoktur. Fakirlik ve sefillik diz boyudur. Zilha köpeğini gezdirirken, bir sokak köpeği yanaşır. Zilha'nın söylediği şarkı açlıktan, bakımsızlıktan bitap düşmüş mahalle çocuklarının üstüne düşer:

“Şamama kim sen kimsin karabaş ? / Herkes haddini bilsin.
Şamama sabah sütlü pisküvi / Öğlene kalın yağlı biftek yer
Vitamini da var bunun.”

Burada seyirci burjuva hayatın temsili olan, her şeyin iyisine layık olan köpek Şamama kadar değeri olmayan çocukların zor durumu üzerine düşünmeye yöneltilir. Keşanlı Zilha'ya sinirlenir, tartışır ve Zilha gider. Keşanlı Zilha'yı oğlu için alıp götürmü müteahhitden intikam almak için 400 işçisini çekmeye karar verir. Böylece müteahhit devlete yapacağı barajı teslim tarihine yetiştiremeyecektir ve zarar edecektir.

Şimdi kameraya bakarak, doğrudan seyirciye seslenen (Yabancılaştırma efekti) müteahhiti görürüz. Müsteşara çıkmış ve iki ay daha uzatma almıştır. “ Memlekette işsiz mi yok. Hemen yeni işsizler koydum ” der. Müteahhitin Keşanlı'yı öldürtme planı yaptığını görürüz.

Zilha sahte olduğundan habersiz imam nikahı için hazırlanırken , evin kahyası kadın üzgün Zilha'ya akıl verir: “ Sosyete insan en çok arttıranla evlenir, sevdiğiyle değil. ” Bu burjuvazinin insanları meta haline dönüştürmesine getirilen bir eleştiridir; sosyetenin ilişkileri yozdur. Karakterler bir çok yabancı kelimeyi abartılı bir telaffuzla konuşan yozlaşmış karikatürize tiplerdir. Belli bir kesimi temsil etmektedirler. Oyun ya da film, karakterlerin tek tek psikolojik durumlarıyla değil, temsil ettikleri sosyal sınıfın sorunlarıyla ve çatışmalarıyla ilgilenir. Filmin sonu vodville biter. Bu öğeler epik anlatıma uygundur. Finalde efsanenin gerçeğe dönüştüğünü görürüz. Keşanlı istemeye istemeye kahramanlığının bedelini ödemek zorunda kalır. Sonunda gerçekten cinayet işlemek zorunda kalması ironik ve düşündürücüdür. Keşanlı yalanlarının ve toplumun kurbanı olur. Keşanlı Ali mert değildir, mert olmak zorunda kalmıştır.

Filmde koronun sık sık olaylar hakkında yazarın, yönetmenin düşüncesini vurgulaması, epizodlar halinde ilerlemesi, toplumsal ilişkileri, onların arkasındaki gerçekleri çarpıcı bir biçimde çelişkileriyle ortaya koyması, karakterlerin zaman zaman kameraya bakarak seyirciye seslenmesi, birkaç yerde de olsa sürekliliğin kırılması Brecht estetiğinin yansımaları olarak değerlendirilebilir. Film, Türk toplumunda çok önem verilen “mert”lik kavramına, klasik dramatik yapıdaki anlamının tam tersine naiv bir bakış açısıyla eleştiri getirir. Mert olmak gerçekten iyi bir şey midir? Yoksa bir dayatma mıdır?

Kahraman gerçekten bütünüyle lekesiz midir? “Brecht estetik kuramının temelinde farklı ve şaşırtıcı bir bakış getirmek olan naiv düşünce olduğunu söyler” (Parkan, 1991) .

8.2. *Umut (1970)*

Umut'ta kalabalık ailesini geçindirmek için iskeleti çıkmış atıyla didinen faytoncu Cabbar'ın tek geçim aracını yitirmesiyle umudunu bir defineye bağlayışı ve büyük bir hayal kırıklığı içinde umudun büyük bir umutsuzluğa dönüşü anlatılır. İnsan onuruna olabildiğine aykırı, kopkoyu bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleştiremeyecek bir umuda, bundan da umutsuzluğa ve giderek doğüstü güçlere yönelmelerini ve bir kısır döngüye kapılmalarını anlatır. Teması açısından bakıldığında *Adak (1979)* filmiyle benzerlikler göze çarpar. *Adak*'ta da eğitimsizlik ve cehalet, parasızlık, dini duygularla birleşerek bir karmaşaya ve içinden çıkılmaz bir buhrana dönüşür ve davanın hakimi bile davayla ilgili kararı vermekte zorlanır.

Umut filminde , Yılmaz Güney klasik anlatı kalıplarının çok ötesine geçerek, belli konuların dışına çıkar ve bu yalın öyküyü, buna çok uygun düşen yalın, abartısız bir dille perdeye yansıtır. Konu ve içerik ticari kaygıları bir yana bırakarak topluma yönelir.

Film *Toplumsal gerçekçilik* akımının özelliklerini taşımakla birlikte Brecht'in çok önem verdiği naivete *Umut* filminde göze çarpar.

“ *Umut*'ta geçim aracını bir kaza sonucu yitiren bir küçük tüccarın ya da yarı-proleterin, proleterleşmektense, eski sosyal durumuna dönmek için giriştiği çabalar, zenginlerden yardım isteme borç arama, milli piyango bileti alma, bir Amerikalı zenci askeri soyma ve define arama çabaları), (seyircinin ideolojik ön yargıları) ile yaşam realitesinin çatışması, anlatımcı yapıyı vermektedir. Brehtçi estetik uygulamanın bütün koşullarına yerine getirmemesine rağmen, filmin temelinde yatan naiv tutum, filmin işlevi açısından Brecht estetiğine son derece yaklaşmasını sağlamaktadır.” (Parkan, 1991, s.55)

Filmde özdeşleşmeye dayanmayan bir karakter yaratma gayreti dikkat çekicidir. Cabbar zaman zaman çaresizlikten ve cahillikten çocuklarını dövebilen bir karakterdir.

Çok tutarlı değildir. Bir gün iyi davranırken, başka bir zamanda kötü bir davranış sergileyebilmektedir. Filmdeki diğer karakterlerle de özdeşleşmek kolay değildir. Olaylar kimseyi haklı çıkartacak biçimde gelişmez. Oysa klasik anlatımda, özellikle Türk sinemasında karakterler stereotipiktir, ya iyi ya da kötü özellikler sergilerler. İyi - kötü genelde belli sosyo-ekonomik ve toplumsal temsil biçimleriyle ortaya konur. Oysa *Umut*'ta kişiler daha gerçekçi bir biçimde ala alınmış, finalde bir katarsis anlayışı yerine seyirciyi aktif izlemeye iten, beklenmeyen bir son gösterilmiştir. Cabbar elindeki son parayı olmayacak bir macerada heba etmiş ve karşılığını alma umutları tükendikçe, gitgide aklını yitirmeye başlamıştır. Böylece olayların arkasındaki sosyo-ekonomik süreç ortaya konur. Epik anlatım, kişilerin tek tek ruhsal sorunlarının sergilenmesi yerine, toplumsal sorunları merceği altına alır. Burada da Cabbar'ın yaşadığı aklını yitirme süreci münferit bir olay gibi görülebilecekken, dikkatli incelendiğinde, toplumun tümünü ilgilendiren bir soruna çok etkili bir eleştiri getirdiği görülür. Kişiler yerine “umut” kavramı üzerinde düşünmemiz sağlanır. Bu duygu aracılığıyla da nasıl bir sömürünün yapıldığı, çıkar sağlandığı gözler önüne serilir. Filmin sonunda bir finalin olmaması, açık uçlu kalması da epik anlatıma uygundur. Ancak, epik anlatımın diğer öğeleri (epizodik anlatım, yabancılaştırma efektleri, koro vs..) filmde bulunmaz.

8.3. *Kibar Feyzo (1978)*

Kibar Feyzo, sevdiği kızı almak için başlık parasını denkleştirmeye çalışan Feyzo'nun hikayesini anlatır. Film ilk bakışta sıradan bir köy komedisi gibi görünse de, alt metninde sistem eleştirisi yapması bakımından ilginçtir. Feyzo'nun başlık parası mücadelesi zamanla yön değiştirerek, doğudaki feodal yaşayışa ve ağalık sistemine, marabaların emeklilerinin köle gibi sömürülmesine, açlığa, sefalete, eğitimsizliğe karşı bir mücadeleye dönüşür.

Gülo'nun babası Hüso'nun kızını isteyen iki tarafı da görücüye kabul edip, kızını açık arttırma sonucu, bir “mal” gibi Feyzo'ya “satması” trajikomiktir. Feyzo, paranın yarısını peşin geri kalanını ise eşit 5 taksitle ödeyecektir. Bunun için senet imzalar. Arzuhalcide imzaladıkları anlaşma şöyledir : Gülo'nun “mülkü” paranın tamamı ödenene kadar babasına aittir. Kullanım hakkı ise Feyzo'ya. Öte yandan Feyzo'nun anası ise bu

kadar paranın verilip Gülo'nun alınmasını kesinlikle istememektedir. Çünkü o parayla iyi bir "öküz" alınabilecektir. Bu soyutlama bize doğuda kadının erkek kadar kadınlar tarafından da bir "mal" gibi algılandığı/algılatıldığını göstermektedir. Bireyler buldukları hayat konusunda bilinçsizdirler. Kendilerini Ağa'nın malı gibi görmektedirler. Feyzo, senetleri ödeyebilmek için köye çalışmaya gider, geri geldiğinde şehirde öğrendiği bir yenilikten ve ilerlemeden ötürü, Ağa'yı kızdırır ve kovulur. Gene şehre gider. Her türlü işte çalışır. Fakat köye her gelişi, zamanla daha fazla sorun yaratmaya başlar. Çünkü şehre her gidişinde biraz daha bilinçlenmektedir. Ağa bu durumdan rahatsızdır. Feyzo en son şehirde bir düğün görür. Damada gelini kaçtı aldığını sorar. Damat da onu "bu devirde başlık parası mı kaldı. Benim karım mal değildir" diyerek tersler. Feyzo şaşırır. Oysa kendi köyünde hem karısı hem de kendisi farklı derecelerde ve biçimlerde "mal"dır.

Bu arada "şehirli marabaların" yani işçilerin, hak arama eylemlerine tanık olur. O da onlar gibi yapmaya karar verir. Şehirde gördüğü bu eylemleri köyünde düzenler. Köylünün bilinçlenmesini sağlamak ister. Ancak sonunda başaralı olamaz. Ve haklı olduğu halde haksız duruma düşerek mahkemelik olur.

Film bir mahkeme salonunda, ifade vermekte olan Feyzo ile açılır. Feyzo hakime duruma anlatmaktadır. Neden orada olduğunu sonunda anlatır. Feyzo kameraya bakarak (yabancılaştırma efekti) yaşadıklarını anlatır. Ağa'yı vurmıştır. Ama hakimi hiç görmeyiz. Bu mahkeme salonu zaman zaman araya girerek olayları "anlatır". Bu bizi olaya yabancılaştırır. Araya zaman zaman giren koro sahneleri, genel olarak yörenin kötü koşulları, başlık parası, ağanın zulmü konularında bilgi verir. Yazarın, yönetmenin fikrini iletir. Ayrıca Feyzo'nun başlık parasından muzdarip olmasına ve biraz daha bilinçlenmiş olmasına karşın kendi kızını daha bebekken satmaya kalkması ironiktir. Böylece karısı Gülo'nun hala bitmemiş olan borcunu ödeyecektir. Çaresizdir Feyzo. Brecht karakterlerinde gördüğümüz gibi tek boyutlu olmayan, koşullara göre değişebilen çelişkiye düşen bir karakter çizilir. Feyzo hatasız bir kahraman değildir. Böylece klasik kahraman kalıbını da kırar.

Bir gün bu kölelikten kurtulabileceği inancına rağmen bilmez ki o borç aslında hiç kapanmaz. Çünkü feodal sistemde yani içinde yaşadığı sistemin gerçeğinde daima Ağa'ya borçludurlar. Ağa bunu sürekli vurgular.

Filmde, epik anlatımdan etkilenildiğine dair ipuçları açıktır. Netice de filmin temel meselesi de, metalaşma (kadının ve marabanın mal haline gelmiş olması) ve emek sömürüsü konuları etrafında dönmektedir. Bu eleştirel yaklaşım Brecht estetiğine uygundur. Brecht'in eserlerinde halk güldürüsü önemli bir yer tutar. Ancak bu güldürü sulu olmayan, temel fikre zarar vermeyen, seyircinin kendisini kaptırmasına ve rahatlamasına olanak vermeyen bir unsur olarak kullanılır. Filmdeki komedi unsuru seyirciyi, olayı farklı bir bakış açısıyla ele almaya iter. Feyzo'nun sorduğu komik sorular, kafasına takılanlar ve sırf en temel haklarını aradığı için içine düştüğü traji-komik durum filmin eleştirel boyutunu oluşturur. Filmde, Brecht estetiğinin anahtarı olduğunu ifade ettiği "naivete"; toplumsal yapı, ağalık sistemi ve meta ilişkisinin çarpıcı bir şekilde verilmesi bakımından dikkat çekicidir.

Burada Feyzo Türk halk hikayelerinin mizahi kahramanı Keloğlan'a (saf, ezik ama sonunda otoriteyle başa çıkma, savaşı kazanma özelliklerine sahip olmasıyla ihtiyacı duyulan kurtarıcıyı temsil etmesi bakımından) benzer. Ancak Keloğlan, bu halk kahramanı masalların sonunda hep haklı çıkar ve mücadelesini kazanır. Ancak o "masaldır". Yaşam realitesinde ise Feyzo kazanamaz. Bu da Brecht'in "Mitos'un ve kahramanın reddi" ilkesine uyar. Epik anlatıma uygun olarak seyircinin katarsise ulaşması engellenir. Kahramanımız mahkemede adam öldürmek suçundan hakim karşısındadır. Haklı bulunup bulunamayacağını bilemeyiz. Film in sonun da açık uçlu kalması Brecht estetiğine uygundur.

Ayrıca olayların arasına yerleştirilmiş köy korusu, köyün gençlerinin başlık parası ve sömürü karşısındaki tepkisini dile getiren şarkılar dile getirir. Şarkılar, epik anlatımdaki gibi olayın gelişimini ve epizodları açıklayan başlıklar gibi ortaya konmasa da, filmin ve yönetmenin ana fikrinin altını çizer ve yabancılaştırmaya katkı sağlar. Film de epizodik anlatım bulunmaz.

Filmde, sinematografik özellikler açısından hemen hemen hiç bir Brechtien estetik öğesi yer almaz. Ne ışıklandırmada, ne çerçeve seçiminde, ne mekan ve dekor kullanımında yabancılaştırmaya dair belirgin bir efekte rastlanmaz. Kamera sallanmaz, aks kırılmaz, süreklilik parçalanmaz, karakterler (mahkeme salonundaki Feyzo dışında) kameraya bakarak konuşmaz, donuk karelerle tablo efekti (her bir epizodun içeriğini anlatan) uygulanmaz ya da yaratıcı başka bir yabancılaştırma efekti kullanılmaz.

8.4. Adak (1979)

Adak, 1960'lı yıllarda Erzincan'da yaşanan gerçek bir olaydan yola çıkılarak beyaz perdeye aktarılan bir filmidir. Atıf Yılmaz'ın denediği anlatım biçimlerinden en ilginç ve dikkate değer olanıdır. Filmin akışında TRT'nin olayla ilgili yaptığı gerçek röportajlar da (hakim, savcı, psikolog) kullanılmış.

Müslüm (Tarık Akan), Allah'a inanan, ibadetini aksatmayan, evli ve bir çocuk babası genç bir köylüdür. Pamuk zamanı mevsimlik işçi olarak Çukurova'ya çalışmaya gider. Ortama yabancısıdır. Çalışkandır ancak o koşullarda bile namaz vakitlerini asla aksatmaz. İşçilerden birinin parası çalınır, olaydan Müslüm sorumlu tutulur, nezarete girer. Bu iftira Müslüm'e çok ağır gelmiştir. Daha sonra bu iftiradan kurtulur fakat bu arada mevsim bitmiştir. Beş parasız köyünün yolunu tutar. Eşinin doğum günleri yaklaşmıştır. Müslüm Allah'a dua eder, "Allahım erkek olmasın" diye. Vakitsiz namazlar kılar. Çocuk erkek doğar. Çocuğunun adını İsmail koyar. Yağmur yağmaz, yağmur duaları sonuçsuzdur. Hayvanlar ölür, Müslüm'in büyük oğlu hastalanır. Köyün imamı laf arasında der ki; "Birimizin yaptığı günahtan dolayı Allah hepimizi cezalandırır, bütün köy halkını". Müslüm, namazı daha çok sıklaştırır fakat köy kurumuştur, evde ekmek yoktur. Arada bir, duvarda asılı olan Hz. İsmail'in kurban edilirkenki resmi görülür.

Müslüm, küçük oğlu İsmail'in gözlerini bağlar ve büyük kurban bıçağını dualarıyla çocuğun boynunda gezdirmeye başlar. Nezaretteyken eğer bu iftiradan kurtulursa ve

doğacak çocuğu erkek olursa onu Allah'a adayacağına söz verdiğini anlarız ve oğlunu kurban ettiğini görürüz.

Filmin genel öyküsü kısaca yukarıda anlatıldığı gibidir. Filmin ilk sahnesinden itibaren, neredeyse belgeselci bir yaklaşım sergilenir. Daha en baştan bir dış-ses, anlatıcı yaşananların gerçek olduğunu ve bir radyo haberinden yola çıkılarak araştırıldığını söyler. Aynı zamanda gazetelerde olayla ilgili çıkan haberleri görürüz.

Epik anlatımın en önemli özelliklerinden biri, seyircinin ilgisinin, oyunun ya da filmin sonu üzerinde değil, yürüyüşü üzerinde tutulmasıdır. Filmde başladıktan kısa süre sonra, olayları yaşayanların gerçek anlatımlarıyla, filmin sonu üzerinde bilgi sahibi olmaktayız ve jenerik yazısı gelmeden önceki mahkeme sahnesinde, idam cezasının verildiğini öğrenmekteyiz. Filmin sonunu beklemek yerine, olayların neden böyle gelişmiş olabileceğini merak ediyoruz.

Filmdeki yabancılaştırma efektleri: Olayları yaşamış gerçek kişilerle (hakim,savcı,yazar vs.) TRT tarafından yapılmış röportajlar zaman zaman akışı bozarak, şaşırtıcı ve yadırgatıcı bir biçimde karşımıza çıkar. Bundan başka filmin içine karısı ya da köylüsü rolündeki karakterlerle yapılan kurmaca röportajlar da eklenmiş. Bu röportajlarla hem hikayenin geçişleri sağlanmış, hem de yabancılaştırma efektleri sağlanmış. Bir başka yabancılaştırma efekti, köy ahalisiyle yapılan röportajlar sırasında kalabalıktakilerden bir çocuğun arada dönüp kameraya bakması seyirciyi yadırgatır.

Mizah, epik anlatımda önemli bir unsurdur. Mesela zengin kadının Müslüm'le ilgili yorumlar yaparken son derece komik ve abartılı jestleri, ayrıca amacının bu insanlık dramına gerçek anlamda tanıklık etmek değil, televizyonda görünmek olduğunu anlamamız, kocasının devlet memuru oldukları ve konuşamayacaklarını söyleyerek kameralardan kaçmaya çalışması komiktir ve yabancılaştırma efekti sağlar. Gerçek olmayan başka bir röportajda, şehirli bir karı koca ve birkaç kadın “çağımızda bu olayın kabul edilemez olduğunu” söylerler. Oyunculuklarında, köylülerin cehaletini aşağılayan, dikkat çekici alaycı bir hal vardır. Yönetmen tarafından özellikle biraz abartıldığı hissi

veren bu karikatürize edilmiş karakterler, gene yabancılaştırma amacı gütmektedir. Bu sayede toplumun böyle bir trajediye nasıl duyarsız kaldığını vurgulanır.

Oyunculuk tekniği açısından değerlendirdiğimizde özdeşleşmenin de engellendiği söylenebilir. Örneğin filmin baş karakteri Müslüm karakteriyle özdeşleşme sağlanmaz. Bunun sebebi gestus değilse de yönetmenin mesafeli tutumu, oyuncunun karaktere abartıdan uzak sade yaklaşımıdır. Böylece karakterin dramına duygusaldan daha çok ussal yaklaşması sağlanır. Bu epik anlatımın bir diğer önemli özelliğidir. Örneğin, Müslüm'ün hiçbir an fazlasıyla üzülmediğini ya da sevinmediğini, yahut müziğin kameranın ya da çerçevelemenin herhangi bir özel anlatım yaratmak için farklılaşmadığını görüyoruz. Katarsis de sağlanmıyor. Seyirci en baştan Müslümün yakalandığını ve idam cezasına çarptırıldığını bilerek izliyor. O nedenle, cehaletiyle çocuğunu katletmesinin dehşeti katarsis yerine sürece odaklanmamızı sağlıyor. Yönetmen nesnel sayılabilecek bir yaklaşımla sadece olayın varoluş sebepleriyle ilgileniyor. Örneğin oğlu katledilen kadının gözyaşlarını ya da dövünmelerini de göstermiyor. Hatta kadın neredeyse üçüncü bir kişi konumunda bırakılmıştır.

Filmin bütününde hakim olan usçu yaklaşım, kanıtlarla ikna epik anlatımın bir başka önemli özelliğidir. Burada örneğin idam kararını veren gerçek hakim olayı açıklarken; sebebin güneydoğuda yaşanan sosyo-ekonomik sorunlar olduğunu vurgular. Seyirci, ilk bakışta dini sebeplerle gerçekleştirildiği düşünülen olayın, iç yüzünü ve gerçek sebeplerini sorgulamaya itilir. Bu da epik anlatımın işlevlerinden biri olan “yaşamın gizini” aydınlatma açısından değerlendirildiğinde önemlidir. Müslüm dini gerekleri eksiksiz yerine getirmeye çalışmaktadır. Çünkü hayatında dinden başka bir dayanak noktası yoktur. Cehalet , parasızlık ve eğitimsizlik sonucu, karmaşık ve çapraşık bir düşünce sistemine sahip olmuştur. Çalışarak kurtulmaya çalışmış ama onun durumunda ve koşullarında olan bir birey için varolmak çok da kolay değildir. Film boyunca Müslüm'ün bu dramını abartısız bir biçimde, o coğrafyaya has ve olağan bir olay olarak, mümkün olduğunca gerçekliğiyle hissettirme çabası dikkat çeker.

Karakter tek taraflı, bir cani olarak ele alınmamıştır. Başta gazetelerde “canavar” olarak gösterilen Müslüm’ün aslında zaman zaman ne kadar sevecen olduğunu ve ailesini geçindirmekten başka bir derdi olmadığını görüyoruz. Filmin üzerinde yürüdüğü tema bir hakim tarafından veriliyor: “Biz de onu böyle cahil bırakarak en az onun kadar suçluyuz.” Seyircinin gelmesinin beklendiği nokta burasıdır. Arada çıkan bir sosyolog ve yazar (ünlü bir toplumsal gerçekçi yazar Osman Şahin) bunu şöyle açıklar : “Bence olayın nedeni tamamen ekonomiktir. Doğu ve Güneydoğu yöremizde halen etkinlik sürdürmekte olan yarı feodal düzendedir. İnsanlarımız topraksızlığın, işsizliğin elinde heder olmuşlardır.(...) Bu çocuğun ölümünü aslında toplumun suratına bir tokat gibi çarpmaktadır.” “*Bir Ceza Avukatının Anıları*” kitabının yazarı avukat Faruk Erem gene filmde yapılan röportajda şöyle der: “Yargı idam cezasını müebbet hapse çevirirken aslında bizleri aydın kişileri suçlamıştır. Türk toplumunda Tanrı uğruna çocuğunu kurban edenler varsa, suçlu o kişi midir? Biz uyarıcı görevimizi eksiksiz yapabildik mi? Gerçek din duygusuyla sahtesi arasındaki kıl ayırmadan, siyasal fayda sağlamak kusurumuza gelecek kuşaklar önünde özür bulabilecek miyiz?”

Bu yorumlar yapıldıktan sonra Müslüm’ün mahkemedeki son anlatım kısmında cinayeti işlediği anı görürüz.

Özetlersek; film arada giren gerçek ve kurmaca röportajlarla epizodlar halinde anlatılır. Filmde kullanılan zaman doğrusal değildir. Filmin 1979 yılında yapılmış olması, olayın ise 1962 yılında olmuş olması filmin içerisindeki gerçek röportajların tarihinin de farklı bir zamanda yapıldığını ortaya koyar. Hikaye baştan gazete haberi olarak seyirciye verilir. Sonra hikaye doğrusal olmayan bir biçimde flash-backlerle, gerçek ve kurmaca röportajlarla da ileri ve geri giderek anlatılır. Bu öğeler filmik zamanın, “sürekliliğin” kırılmasına ve yabancılaştırmaya önemli bir katkı sağlar.

8.5. *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986)

Asiye Nasıl Kurtulur? Vasıf Öngören’in büyük yankı uyandıran aynı adlı tiyatro oyunundan Barış Pirhasan’ın senaryosuyla Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanmıştır .

Film, bir genelevde hazırlıklar yapan ve anlatıcı konumunda da olacak olan Ali Poyrazoğlu'nun canlandığı efemine Selahattin'in görünüş değiştirerek erkek görünümüne geçmesi sahnesiyle başlar. Genelevde kadınlar ortalığa çeki düzen vermektedirler. Çünkü çok önemli bir konukları vardır.

Fuhuşla Mücadele Derneği başkanı Seniyye Gümüşçü, bir hayat kadınından Asiye ismiyle imzalanmış bir mektup almıştır. *Fuhuşla Mücadele Derneği* başkanı, "kurtarıcı" sıfatıyla bu "yoksul fakat namuslu kızların" düşmüş ya da düşürülmüş oldukları yere gitmeye, Asiye'yi ziyaret etmeye karar vermiştir. Ancak genelevde Asiye adında biri yoktur. Bunun üzerine "insan her koşulda direnebilir" diye düşünen Seniyye Hanım'a genelev çalışanları tarafından bir oyun teklif edilir. Oradaki kadınların katılımıyla orada olmayan Asiye'nin hayatı canlandırılacaktır ve dönüm noktalarında, hayati önemdeki seçimlerde Seniyye Hanım'a sorulacaktır: "Asiye şimdi ne yapsın? Nasıl kurtulsun?". Oyun boyunca Asiye'nin fuhuş yapmadan hayatını sürdürebilmesinin yolları aranır. Ancak oyun ya da oyun içinde oyun ilerledikçe görülür ki hayatta Seniyye Hanım'ın savunduğu gibi çok seçenek yer almaz. Asiye'yi ya da Asiye'leri kurtarmak ise sanıldığı kadar kolay değildir.

Film, klasik Yeşilçam melodramlarından, fahişeliğin orta sınıf bireyler tarafından nasıl tecrit edilmesi gereken bulaşıcı bir hastalık gibi görüldüğünü anlatır. Ancak bunun yanında aynı toplumun iki yüzlülüklerini, görünmeyen çıkar ilişkilerini ve sonuçta bunların nasıl "ahlak" kisvesine büründürülüp maskelendiğini ortaya koyar.

Finalde, Seniyye Hanım ve Asiye'nin aynı kıyafetler içinde görülmesi, kimin namuslu olduğu sorusunu sordurur. Fahişeliği yaratan sosyo-ekonomik koşullar ortaya serilir. Seniyye Hanımın "kurtarıcılığının" da içi boş bir takım basmakalıp sözden öteye gitmediği görülür.

Ancak burada dikkate değer olan, piyasa koşullarına rağmen epik bir oyunun, sinema gibi yüksek bütçe gerektiren bir alana aktarılma ve bu yolla daha geniş kitlelere ulaştırılma çabasıdır. Çünkü film epik oyunun yapısı gereği geleneksel sinema anlatı yapısına aykırı oluşuyla tercih edilecek bir anlatım biçimi değildir. Yapıldığı dönemde

kadın filmlerinin gişede daha iyi iş yapması, kadın sorunlarına değinen konusu ile bu oyunun tercih edilmesine sebep olmuş olabilir. Oyunun, 1973 yılındaki çevrimi (Nejat Saydam tarafından filme alınmış ve Türkan Şoray oynamıştır), ticari kaygılarla tamamen melodram kalıpları içerisinde kalmıştır. Oyunun bu ilk adaptasyonunda epik anlatıya dair en ufak bir iz bulunamaz. Ancak 1986 yılında filmin yeniden, epik anlatım özellikleri korunarak adapte edilmesi, farklı konular ve türler denemeye merakıyla dikkat çeken Atıf Yılmaz'ın etkisi olarak görülebilir. Yılmaz, sinemamızda tiyatrodan da yaptığı bir çok adaptasyonla farklı içerikleri ve türleri denediği 115'e yakın film yapmış bir yönetmendir. Öte yandan özellikle 1980 sonrasında da kadın sorunlarını ele alan filmler ilgi görmektedir.

Film Brecht estetiği çerçevesinde incelenecek olursa;

1. *Epizodik Anlatım:* Film, *Fuhuşla Mücadele Derneği* başkanı Seniyye Hanım'ın gelişinden itibaren, sahnelenen oyun vasıtasıyla epizodik bir anlatımla ilerliyor. Her bir epizod arasında Selahattin, Seniyye Hanım'a Asiye'nin kurtulması için ne gibi bir fikri olduğunu soruyor. Seniyye Hanım'ın görüşleri ve değerlendirmeleri doğrultusunda da diğer epizod'a geçiliyor. Her bir epizod arasında mekan ve kostümler değişiyor. Bir mekandan başkasına, bir sahneden diğerine geçişte zaman zaman filmik zaman ve montajın yardımına başvurulsa da, "üslup" olarak genel de asıl metne ve sahnelenişe sadık kalınıyor. Epizodlar arasında zaman zaman koronun şarkıları biten epizod üzerine konuyla ilintili bir şarkı söylüyor.
2. *Anlatımcı Yapı:* Epik Anlatımın en önemli unsurlarından biri olan anlatıcı burada Selahattin vasıtasıyla var oluyor. Selahattin hem hikayeyi ve karakterleri tanımlıyor hem de Seniyye Hanım'la tartışarak olaya yön veriyor. Seniyye hanıma ve dolayısıyla seyirciye eleştirel sorular yöneltiyor. Brecht'in oyunlarında anlatıcı yazarın görüşlerini verir. Filmde de Selahattin yazarın görüşlerini aktarma görevini üstlenir..
3. *Seyircinin Bir Takım Yargılara Varması:* Filmde seyirci tamamıyla akışın içine bırakılmadığı için bir takım yargılara ulaşır. Mesela, her epizod arasında sorulan Asiye şimdi ne yapsın? sorusu seyirciyi düşünmeye teşvik eder.
4. *Seyircinin ilgisi filmin/oyunun sonu üzerinde değil yürüyüşü üzerinde tutulur:*

Zehra İpşiroğlu oyununun aslında benzetmeci tiyatroya yakın anlatımından ötürü eleştirir. “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” (İpşiroğlu, 2000). Tiyatro metnindeki bu rastlantısallık sorunu, filmde de çözüme ulaşmaz. Ancak aslında bu dezavantaj değil avantaj olarak değerlendirilebilir. Filmin asıl metni bildiğimiz bir Yeşilçam melodramıdır. Bu da bir sonraki aşamasını az çok tahmin ettiğimiz filmin sonunda ne olacağından çok sebepleri üzerinde düşünmemizi sağlar. Böylece gerilim azalmış olur.

5. *Her sahne kendisi için vardır*: Filmde sahneler birbirine bağlantılıdır. Yani sahneler kendi başlarına çok bir anlam ifade etmezler. *Bildiğimiz bir filmin*, kurgulanmış bir yapının parçaları olması epik anlatıma engel gibi görülebilir. Ancak aslında bu durum bu *bildik hikayeye* başka bir bakış açısıyla yaklaşılmasını sağlar.
6. *Epik anlatımda olay eğriler biçiminde gelişir*: Oysa burada hikaye eğriler halinde değil klasik bir “doğrusal” yapıda ilerler.
7. *Us Egemendir*: Filmde, *duyguyla* mukayese edildiğinde, *usun* hakim olduğunu görüyoruz. Örneğin Seniyye Hanım’ın yaşama dair, sistemin gereklerine dair yorumlarında bunu görürüz. Özellikle son sahnede artık çaresiz kalan ve her türlü yolu denediği halde kurtulamayan Asiye, nihayetinde kendisine ait olmayan yüklüce bir parayı alarak hayatını kurtarır. Bunu öneren, kendisini “ahlaksız” hayatından kurtaracak olan Seniyye hanımdır. Nihayet gerçek görüşünü ifşa eder Seniyye Hanım: “aslında yaşamda çok da fazla seçenek yoktur.” Ona göre hayatta çıkacak “fırsatları” her şeye rağmen değerlendirilmelidir. Ya da fabrika patronu müdürüne şu tavsiye de bulunur: “Hak ya da namus yerine hedefleyeceğin tek bir şey var; kar etmek...” Bunlar sistemin getirdikleri doğrultusunda, toplumsal yaşantının temelinde var olan örtülü gerçeklerin ortaya serilişidir. Filmin başından itibaren ortaya konan çatışma namus ve

paradır. Film ilerledikçe Seniye Hanım ahlaki yaklaşımlarından çıkarak, burjuva bir hanımefendi olarak kendilerini var eden sistemi ortaya koyacak ve savuncak yorumlar yapar.

8. *İnsan değiştirir ve değişir*: Asiye dışında oyunda karakterler çok fazla değişmez. Diğer karakterler baştan sona, değişmeyen basmakalıp Yeşilçam melodramlarının kötü kişileridir. Farklı olarak, Asiye'nin annesi bildiğimiz melodramlardaki “fedakar” ve iyi anne tipinden farklıdır. Filmde yaşamak için tek yolunun fahişelik yapmak olduğunu kabul eden ve zamanı gelince kızını pazarlamaktan kaçınmayan bir karakterdir. Bu yaklaşımını sonuna kadar sürdürür. Yalnız Asiye sonunda sömürülmekten kurtulmak için sömürmeye geçer ve melodramlardan farklı olarak beklenmedik bir sona gidilir.

Filmdeki Epizodlar ve Filmdeki Yabancılaştırma Efektleri

Asiye'nin hayatı bir anda genelevde o anda oluşturulan dekorla Senniye Hanım'ın görüşüne sunulur. Genelev çalışan kadınların oynamak için herhangi bir metne ihtiyaçları yoktur. Nasılsa bu hikayenin benzeri aşağı yukarı hepsinin başından geçmiştir. Zaten oyun her epizoddan sonra Senniye Hanım'ın çözüm önerileri doğrultusunda yönlenecektir.

Hayat kadını Zehra Asiye'nin annesi olur. O sırada geneleve kahve getiren kahveci kendini Zehra'nın dostunu canlandırmak üzere sahnede bulur. Kendine kiralık bir yer bakmak üzere geneleve gelmiş olan Nazlı da Asiye karakterini canlandırmak için ikna edilir.

I. Epizod

İlk sahnede Nazlı ve Zehra oynadıkları dramın karakterlerini abartarak karikatürize ederler. Nazlı 30 yaşlarındadır ama 13 yaşlarındaki Asiye'yi oynamaktadır. Bu seyircileri güldürür. Böylelikle Yeşilçam melodramlarından, *bildiğimiz o hikayeye* başka bir gözle bakma olanağı buluruz. Karakterlerle özdeşleşme engellenir. Çünkü anneyi oynayan Zehra zaten bu yollar geçmiş bir fahişedir. Tek isteği para kazanmaktır. Anne karakterine en ufak duygusal bir yaklaşım göstermez. Kızına durumu gayet basit ve net bir biçimde özetler. “ya metres hayatı yaşarım ya da beraber çalışır, fahişelik yapar para kazanırız.” Asiye kabul

etmez. Bu kararın yalın, net ve karaktere mesafeli bir biçimde söylenmesi yabancılaştırma sağlar. Melodramlarda ya da klasik dramada, bu tür durumlar, oyuncunun seyirciyi yönlendirmesiyle, karakterle özdeşleşme kurabileceği şekilde verilir. Sahnede Asiye'nin anlamsız ve komik yüz ifadesi özdeşleşmeyi değil mesafeyi sağlar. Sahnelenen trajik duruma karşı neredeyse tepkisizdir. Arada Selahattin'in sahneye sufle vermesi de seyircinin kendisini hikaye kaptırmasına engel teşkil eder.

Epizodun sonunda Seniyye hanıma sorulur. “Şimdi Asiye hangi yolu seçmeli?” Seniyye Hanım cevaplar: “Namuslu yolu evliliği seçsin. İki yıl okulda müdirenin yanında kalsın sonra da evlensin.”

II. Epizod

Sahneler arasında geçilirken, diğer tarafta yapılan hazırlıkları görürüz. Gene geneleve gelen müşterilerden biri kayınpeder, biri de oğlu yapılır. Müdire'nin yardımıyla hayatını sürdürmekte olan Asiye'ye bir kısmet bulunmuştur. Nişan töreni yapılmaktadır. Asiye gene ifadesizdir. Hikayede Asiye'nin annesinin fahişe olduğu ortaya çıkınca nişandan vazgeçilir. Asiye'nin kayınvalide adayının “aman allahım, mahvolduk” repliklerindeki vurgulamaları abartılıdır. Brecht'in diksiyonda ve seste önerdiği yadırgatıcı öğelere örnek olarak gösterilebilir Oyuncular zaman zaman da oyunda olduklarını unutup, karakterlerinin dışına çıkarlar. Bunun oyuncuların oyun gereği profesyonel oyuncu değil de hayat kadını ya da müşteri olmalarından kaynaklandığı da söylenebilir. Ancak bu durum gene de melodramlardaki klasik kalıp ve illüzyonu ifşa eden yabancılaştırma efekti etkisi yaratır. Koro girer ;şarkı ve danslarla ikinci epizod sona erer.

III. Epizod

Seniyye Hanım'ın, Asiye'nin bu durumdan nasıl kurtulacağına dair fikri, Asiye'nin kendisini seven bir erkek bulması ve evlenmesi yönündedir. Selahattin hikayedeki zaman geçişini 6 ay sonrası olarak bildirir.

Asiye aç bir şekilde sokaklarda dolaşmaktadır. Sonunda çaresiz kalarak Müdire'nin kapısını çalar. Paralelde Selahattin'i gözlük takarken görürüz. Selahattin birden filmin sahnesine girer. Çalmakta olan kapıyı açar. Asiye'ye Müdire'nin evde olmadığını söyler.

Kendisi Müdire'nin yeğenidir. Asiye'yi içeri davet eder. Zamanla birbirlerine aşık olurlar. Oyunu izleyen diğerlerinin gülmelerini ve yorumlarını da eş zamanlı olarak duyarız. Selahattin zaman zaman boş bulunup gerçek hayattaki efemine kimliğini ele verir. Yani karakterlerle özdeşleşme sürekli engellenir.

IV. Epizod

Selahattin anlatıcı olarak gene olayları özetler. “Birbirlerini gerçekten sevmektedirler ve birlikte yaşamaya başlarlar” der. Seniyye hanım itiraz eder. “Metres hayatı mı?” diye. Bu durumu kesinlikle yanlış bulmaktadır ama sonunda evlilik olursa kabul edilebilirdir. Esas olan “netice” almaktır.

V. Epizod

3-4 ay geçmiştir. Asiye'nin sevgilisi birkaç gündür eve gelmemiştir. Selahattin gene anlatıcı kimliğinden oyuncu kimliğine geçer. Paralelde hala Müdire hanımı ve yeğeninın karısını sokakta eve doğru yaklaşmaktayken görürüz. Asiye'nin sevgilisi evlidir. Eve gelirler. Müdire Hanım Asiye'yi görünce şaşırır. Demek yeğeninın metres hayatı sürdürdüğü Asiye'dir. Ataerkil söylemi içselleştirmiş okul müdiresi, Asiye'ye hayatındaki en büyük desteği sağlarken, fahişe bir kadının kızı olduğu için onu aşağılayarak ve hakaret ederek kendi yeğeniyle olan ilişkisini sonlandırır. Onun yeniden zor duruma düşmesine sebep olur. Bir fahişenin kızı kolaylıkla ahlaksız olarak görülüp soyutlanırken, onlarla birlikte olan erkekler bu ahlaki sorgulamanın dışında tutulduğunu görürüz.

VI. Epizod

Seniyye hanım artık kadın olmanın avantajlarını kullanamayan Asiye'nin “fırsat” ları kaçırdığını, bu sebeple artık çalışmak zorunda olduğunu söyler. Bu epizoddan sonra, yabancılaştırma efektleri dikkat çekici bir biçimde azalır. Sanki oyuncular rollerine kendilerini daha fazla kaptırıyor. Asiye bir fabrikada çalışır. Tecavüze ve iftiraya uğrar

ama kovulan Asiye olur. Patron, tecavüzcü ustabaşını daha “değerli” bir eleman olarak gördüğü için kollar. Çünkü amacı kar etmektir.

VII.Epizod

Seniye hanım bir başka öneride bulunur. Direnmesini ve başka bir fabrikada iş bulmaya çalışmasını söyler. Asiye önerildiği gibi direnir, ancak iş bulamaz. 6 ay geçmiştir. 3 gündür açtır. Yiyecek çalar. Lokantanın sahibi polise teslim etmeme karşılığında tecavüz etmeye kalkar. Asiye artık yiyecek için bedenini sunmaya hazırdır. (Bu arada epizodun sonunda lokanta sahibini oynayan oyuncusu- gerçekte genelev müşterisi- rolüne çok kaptırınca Nazlı tepsiyi kafasına geçirir. Seyircinin hikayeye kapılması gene engellenmiş olur.)

VIII. Epizod

Dans ve müzik sürekliliği engelleyerek, hikayenin ana temasını hatırlatır.
“Kolay değil her gelene yar olmak, mal olmak.
Bunun bir meslek olduğunu sonradan anladım.”
Sonunda genelev işleten Madam Eleni’nin evine gider. Şarkı devam etmektedir.

IX. Epizod

Asiye yıllar sonra annesini bulur. Şarkı şu sözlerle devam etmektedir : “
Aramızdaki tek fark sayın bayan, siz bir kişiyle, biz binlercesiyle.” Asiye artık durumu kabullenmiştir. Önemli olan erdemli olmak değil, hayatta kalmaktır.

X.Epizod

Seniyye Hanım'ın önerisi, annenin kızını yüksek bir fiyata pazarlamasıdır. Yani Asiye'nin bedeni artık metadır. Ve bir fiyat biçilmelidir. Asiye ve annesi bir genelev patroniçesine giderler. Kadın Asiye'yi tıpkı bir ürün gibi inceler. Zehra belirtir: “ucuz mal değildir benim kızım.” (Bu arada Nazlı'nın “ ben bilmem annem bilir ” derken diksiyonu gülünç ve abartılıdır.)

XI: Epizod

Annesi kızını kendisi pazarlamaya başlar. Ama bir koruma gereklidir. Bunu da Seniyye Hanım önerir. Artık Seniyye Hanım ahlaki kuralları bırakmış, doğrudan serbest piyasa ekonomisinin koşullarıyla bir malın (Asiye'nin bedenini) nasıl pazarlanması gerektiğine kafa yormaya başlamıştır. En fazla karlılık peşindedir. Bunu Asiye'yi kurtarmak amacıyla istemektedir.

(Sonraki epizoda geçilmeden bir başka yabacılaştırma efekti; yaşlıca bir genelev müşterisi de oyuna dahil olmak ister. Selahattin 6 yıl sonra gelmesini söyler. Bu kişiyi 6 yıl sonraki bölümde görürüz.) Asiye'yi korumak için gereken belahıyı oynayacak oyuncu, genelevin yakınındaki kahvedeki bir müşteridir. Adam hemen oyuna dahil olur.

XII.Epizod

Seniyye Hanım, Asiye'nin elinde “sermaye” birikmesini ister. Ancak 6 yıl sonraya geldiğimizde görürüz ki, o para birikmemiştir. Paraya bu sefer de başkası, Kara Mustafa el koymaktadır.

XIII.Epizod

Seniyye Hanım anlar ki para birikmesi zordur. Umutsuzdur artık ama inatla bir yol olacağını savunur. Asiye'nin annesi daha önce gördüğümüz yaşlı, zengin adamı ikna eder. Bir ev tutarlar.

XIV. Epizod

Yeni eve gitmek üzere hazırlanırlar. Zengin adamın elinde içi para dolu bir çanta vardır. Kara Mustafa son anda onları yakalar. Adamı ve Zehra'yı öldürür. Asiye bu duruma tepkisiz kalır. Duyguları alınmış gibidir.

Seniyye hanım, hemen parayı alması gerektiğini söyler. Başkasının parası olması önemli değildir. Böylece toplumun ahlak kavramlarının ikiyüzlülüğü ve paradoksu vurgulanır. Asiye'nin kurtuluşu mutlaka ki ahlaksızlıktan geçiyordur. (Ya da olaya karışan bütün kahramanların. Buna Seniyye hanım da dahildir.) Seniyye Hanım, Asiye'nin aldığı parayı işletmesi gerektiğini söyler ve bildiği bir iş yapmasını önerir.

XV. Epizod

Asiye genelev patronu olmuştur. Tıpkı kendisi gibi yeni Asiye'ler üretmektedir. Kendisine yapılanları başkalarına yaparken görürüz. Ayrıca kostümü aynı Seniyye Hanımın kostümüdür. Böylece ikisi arasındaki ayrım ortadan kalkar. Asiye de o toplumsal statüye ulaşmıştır. Ve artık işin aslını “bu düzenin nasıl döndüğünü” öğrenmiştir. En son genelevde kimse kalmamıştır. Asiye “koro da gitmiş biz de gidelim” der. Yerde film boyunca kullanılmış kıyafetler ve aksesuarlar topluca durmaktadır.



Dekor, Müzik, Aksesuar

Sahnelerde dekorun hemen orada kurulması, aksesuarların da gene hemen çevreden bulunması etkin yabancılaştırma efektleridir. İzleyici önceden kurgulanmış, kendisinden bağımsız bir kurguya dahil edilmez. 4. duvar ortadan kaldırılmaya çalışır.

Filmin içinde kullanılan şarkılar oyunun yazarının / yönetmenin ana fikrini destekler. Atıf Yılmaz bunlardan da ödün vermez. Şarkıları filme de aktarır:

“Her taraftan tıkadınız yolumu/ Yoksullukla bağladınız kolumu,
İstemedem seçtirdiniz sonumu/ Şimdi kolay, sayın bayan,öl demek ”.

“ Hiç unutmam, bir kilo eti oturup tek başıma yedim

Adamlar paradır./Para, yiyecek, elbise.

Ve nihayet anladım meseleyi/ Bu aslında bir meslek.”

“Düzen vursa bizi yerden yerlere,

Etse bizi rezil etse bin kere,

Muhtaç olsak birkaç dilim ekmeğe,

Tek kavgamız bizim bayan sağ kalmak.”

8.6. *Ahh Belinda (1986)*

“*Ahh Belinda*, Atıf Yılmaz’ın kadın sorunlarını ele alan filmlerinden biridir. Film biçim olarak klasik anlatım kalıplarını kullanmasına karşın, içeriğinde yer yer epik anlatıma uygun unsurları kullanması sebebiyle bu tez konusu çerçevesinde incelemeye alınmıştır.

Filmde epik anlatım açısından dikkati çeken ilk nokta, tiyatro oyuncusu olan Serap karakterinin hazırlandığı tiyatro oyunudur. Serap, “*Asiye Nasıl Kurtulur?*” oyunundaki Asiye karakterine çalışmaktadır. (Yukarıda değinildiği üzere “*Asiye Nasıl Kurtulur?*” Vasıf Öngören’in en ünlü çalışmalarından biridir ve epik bir oyundur. Bu filmin içinde epik bir oyuna hazırlık yapılması da dikkat çekicidir. Atıf Yılmaz 1986 yılında, bu tiyatro oyununu da sinemaya uyarlamıştır). Serap bu oyuna hazırlanırken, bir yandan da bir şampuan reklamında oynamak üzere teklif almıştır. Bu durum bir tiyatro oyuncusu olarak, onu rahatsız etse de, baş edilmez boyutta değildir. Kendi istediklerini yapabilmek için

paraya ihtiyacı vardır. Filmin alt metninde, reklam filmi aracılığıyla, kapitalizmin ve tüketim kültürünün ve reklamlarda kadın imgesinin sömürsünün eleştirisi sürekli vurgulanır. Zira film ilk sahnede bu ipucunu verir. Gördüğümüz ilk kareler, o dönemde televizyonlarda sıklıkla yayınlanan, modern ama illa ki evinin kadını ve anne rollerindeki kadın kahramanların oynadığı birkaç reklam filmindedir.

“ Reklamcılık ideolojisi çerçevesinde, kendini saydamlaştırma, kendini içeren başlıca kültürel, toplumsal ve politik tavırları destekleme, dayatma veya inkar etme işlevini başarıyla yerine getirmektedir. Bu bağlamda, reklamcılık toplumsal cinsiyet rollerinin şekillenmesi üzerinde etkili olabilmektedir. Güncel durumda da sıklıkla gözlemlenilebilen reklamlarda kadın bedeninin cinsel bir obje olarak kullanımı ve böylece kadının bedeninin “nesnelleştirilmesi” söz konusu cinsiyet rollerinin şekillenmesinde reklamcılığın etkisiyle ilişkilidir. (Pollay& Gallagher, 1990).

Serap reklam filmi çekimlerinden önce tiyatrodaki provaya gider. Filme oyundan dahil edilen parça manidardır. Asiye karakterine çalışan Serap'ı , şarkının şu sözlerini söylerken görürüz:

“ Biz aşk satarız/sermayedir etimiz,
Biz aşk satarız/ emeğimiz terimiz,
Artık aşk paradır/ gönlümüzde yaradır ,
Alnımızda karadır / bizim gibiler için.
Ben de öğrendim işte bu düzende yaşamanın sırrını,
Bu dünyada bize düşen mal olmak ”

Ve oyunda yer alan oyuncularından biri şunu der : “ bence değişikliğe gerek yok. Vasıf'ın (Öngören) verdiği mesaj çok açık ” Asiye rolüne talip bir başka oyuncu Serap'ı, reklam filminde oynamakla suçlar. “ Onları kimse kullanamaz, onlar seni kullanır ” diyerek gene filmin ana fikrini vurgulayacak bir gönderme yapar.

Bu noktada, film boyunca sık sık göreceğimiz oyunun konusu üzerinde kısaca durulması gerekir. Asiye, oyun boyunca dışarıdan yapılan her türlü yoruma rağmen

fahişelikten kurtulamaz, ancak kendisi de sistemin bir parçası olmayı kabul ederek ve kendisine yapılanları başkalarına yaparak ayakta kalmayı başarır. Aslında çok da fazla bir seçeneği yoktur. Bu tema önemlidir. Çünkü aslında Atıf Yılmaz'ın aynı çarpıcı soruyu sorduğunu diyebiliriz: *Naciye nasıl kurtulur?*

Serap reklam çekimlerine gittiğinde biraz gergindir. Reklam çekimleri sahneleri boyunca reklamcılığın günahı vurgulanır. Yönetmen de bir sanatçı olarak yeteneğini, emeğini kapitalist sistemin emrine vermekten rahatsızlık duymaktadır ama bu onun için de baş edilmez değildir

Serap reklam filminde evli, iki çocuklu, bankada memur olarak çalışan Naciye isimli bir kadını canlandıracaktır. Kendisine reklamda biçilen bu rol toplumsal olarak kadına sunulan birkaç rolden biridir.

Reklamlarda kadın imgesinin kullanımını genel olarak iki kategori altında incelemek mümkündür. Birinci kategori “evcil bir imge olarak” yani bir eş, anne ya da ev kadını olarak yerini bulur. İkinci kategori altında ise daha çok günümüze yaklaşan dönemde örneklerine rastlanan kadının cinselliğinin ön plana çıkarılması durumu vardır. Böyle bir rol içerisinde, kadınlar reklamlarda erkeklere bağımlı, fazla zeki olmayan daha çok ev hanımı, temizlikçi ya da akıllı olmayı gerektirmeyen büro elemanları gibi rollerde sergilenmektedirler. Kadınların gene yoğun olarak, kadın kullanımı için tasarlanmış kişisel bakım ürünleri, ev temizlik ürünleri türündeki tecimsel reklamlarda, bağımsız olarak ilk ağızdan tanıtım gerçekleştirdikleri de görülmektedir. Çok yaygın olarak reklamlarda kadınlar ya ev kadını olarak ya da alt düzey işlerde gösterilmişlerdir. Bu imajların içinde kadınlar için en çekici, en etkili, en saygın olduğu düşünülen imaj ev kadını imajıdır” (Barokas, 1994.)

Belinda adlı şampuanı kullanan bu kadın mutluluğunu bu şampuanı borçludur. Çünkü kocası onu, şampuanla ipek gibi olan saçlarından ötürü sevmektedir. Öncelikle mizahi bir yaklaşımla biraz abartılı gösterilen reklam filminin çekimleri ve filmi çekilen ürün bize meta fetişizmini işaret eder. Serap sevgilisine, reklam filminden ve şampuanıdan söz ederken alaycı ve tiksinti dolu bir sesle “mutluluğumuzu borçlu olduğumuz şampuan”

der. Ürün reklam vasıtasıyla, kendi öz varlığından başka bir “şey”e dönüştürülmektedir. Reklamlarda ıslıl ıslıl evlerinde, hiçbir derdi olmayan ev kadının en büyük derdi ya çıkmayan lekeler, ya da lezzeti istediği gibi olmayan yemeklerdir. Orta sınıf bir ailenin ya da 80’lerin hakim deyişyle “orta direk” bir ailenin annesi iyi bir ev kadını olmak, iyi bir anne olmak aynı zamanda yavaş yavaş değişen toplumsal ve ekonomik şartlarla birlikte, çalışmak zorundaydı. Ama çalışan kadın olarak, kadının özgürlüğünde gözle görülür bir iyileşme beklenirken, hala muhafazakar orta sınıf ahlakının baskısı altında iki kere ezilmektedir; hem iş hayatının hem de evinin yükünün altında. Bu noktada filmde etkili bir yabancılaştırma efekti olarak sunulan unsur, fantastik bir şekilde reklamdaki ailenin gerçeğe dönüşmesi ve Serap’ın da Naciye olarak bu ailenin içinde “gerçekten” yaşamaya başlamasıdır. Yönetmen Serap’tan istediği oyunu alamadıkça, onu daha gerçekçi oynamaya zorlar. Serap ise sıkılmıştır. Çünkü Asiye nasıl bedeniyle bir meta değerine dönüşmüşse, Serap’tan da istenen odur. Ürün, onun cinselliği ve oyuncu olarak sahip olduğu *meta* değeri üzerinden pazarlanmak istenmektedir. Yönetmen en sonunda sinirlenerek Serap’a şöyle der: “Milyonlarca kadın, Naciye Hanım’ın aldığı zevki, yaşadığı mutluluğu paylaşabilmeli. Hem de şu 10 sn içinde. Bütün iş senin yüzünde, bakışlarında. O bakışı bize vermek zorundasın.”

Bu arada reklamın sloganı okunur: “*Tutkunun asıl adı, mutluluk pırlantısı: Belinda...*” Sonra da mayosunu biraz daha aşağı indirmesini isterler. Çünkü duş sahnesidir ve çıplak olduğu izlenimi verilmek istenmektedir. Laura Mulvey, “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” adlı ünlü makalesinde;

(...) *genel geçer sinemasal durumda bakmanın haz verici yapılarının çelişen iki yönünü ortaya koymaktadır. Birincisi, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım kullanmaktaki hazdan doğan skopofilik haldir. İkincisi ise, narsizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan, görülen imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanır. Bu nedenle film açısından, biri, öznenin erotik kimliğini perdedeki nesneden ayırmasıyla (etkin skopofili) ilgiliyken öteki, izleyicinin kendi benzerini tanıması ve bununla büyülenmesi yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini gerektirir” (Mulvey, 1997).*

Naciye'nin sadece iyi bir ev kadını olması yeterli değildir. Aynı zamanda tutkuyu ve güzelliği de çağrıştırmalıdır. Cinselliğinin de kullanılması gerekir. Çünkü onun varlığı, mülkiyeti altında olduğu kocası vasıtasıyla onaylanır.

“ Emegın, etkin/edilgin heteroseksüel ayrımı benzer biçimde anlatı yapısını denetlemektedir. Egemen ideolojinin ve ona dayanak olan psişik yapıların ilkelerine göre, erkek figür cinsel nesneleştirilme yükünü taşımaz. Erkek kendi teşhirci benzerine bakmakta isteksizdir. Dolayısıyla, temaşayla anlatı arasındaki ayrıklık, öyküleri ileri götüren, olayları olduran etkin rol olarak erkeğın rolünü destekler. Erkek film fantazisini denetler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar: izleyicinin bakışının taşıyıcısı olarak, bu bakışı, bir seyirlik olan kadın tarafından temsil edilen diesesis dışı yönelimleri nötrleştirmek üzere perdenin öte yanına aktarır (Mulvey, 1997).

Serap en sonunda istemeye istemeye konsantre olur, kendisini Naciye rolüne kaptırır. Gözlerini kapatmıştır. Yeniden açtığıında artık gerçekten Naciye'nin evindedir ama kendisi Naciye değildir. Şizofrenik bir durum yaşamaya başlar. Eşi ve herkes onun çıldırdığını düşünmektedir. Bu durum, epik tiyatrodaki oyunculuk ve anlatı tekniği açısından zararlı görülen, “tümdeğişim”e bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Epik tiyatrodaki, oyuncudan beklenen canlandırdığı kişi olması değil, bunun yerine “göstermesi”dir. Serap tüm değişime zorlanarak bir anlamda rolün içinde kaybolmayı temsil eder. Tıpkı klasik drama yapısında, seyircinin kendini karakterle özdeşleştirme yoluyla, kendisine ait olmayan bir evrende bulması gibi, Serap da gerçekte kendisine ait olmayan bir dünyanın ve kimliğin içinde kaybolur. Serap'ın Naciye'nin dramını yaşarken, bunu Serap kimliğiyle yaşaması çok başarılı bir yabancılaştırma efektidir. Serap sahip olduğu kentli, çağdaş, okumuş kadın kimliğiyle Naciye'nin dört duvar arasına hapsedilmiş ve kocasının mülkü olmuş kimliğini, ruhunu, bedenini kurtarabilecek midir? Tıpkı “Asiye Nasıl Kurtulur?”daki modern, okumuş, zengin vakıf başkanı kadının, Asiye'yi kurtarma çabasındaki gibi. Ancak Serap'ın kendisinin de oynadığı, filmde de sahneye konan “Asiye Nasıl Kurtulur?” da Asiye'nin nasıl çok da fazla seçeneği yoksa, Naciye'nin de, Serap'ın bilincine rağmen aslında çok fazla seçeneği yoktur. Naciye bedenindeki Serap, seyirciye de olaylara dışardan bakabilme ve eleştirel yaklaşma olanağını sağlar. Ancak seyirci Serap'la özdeşleşmekten kaçamaz. Onun sıkıntısını yüreğinde duyar. Epik tiyatroya dair

herhangi bir oyunculuk tekniği kullanılmamıştır. Serap kendisine dayatılan bu rolü kabullenmediği için akıl hastanesine yatırılır. Ve orada gene *Asiye Nasıl Kurtulur*'dan bir parçayı seslendirirken görürüz :

“ Vazgeçmek aşktan sevgiden mal olmak,
Başını sokacak bir delik,
Yoksullukla bağladınız belimi,
İstemedен seçtirdiniz yolumu. ”

Burada Naciye'nin çaresizliği ve seçeneksizliği Asiye'ye gönderme yapılarak gene vurgulanır. İronik bir şekilde, Naciye ya da Serap tımarhaneden ancak toplumsal olarak kendisine biçilmiş olan rolü, bir anne ve eş olduğunu kabul etmesi koşuluyla çıkabilecektir. Sonunda Serap da öyle yapar. Ama amaçlarından vazgeçmez. Birkaç kez daha Naciye olmaktan kurtulmak için çabalar.

Komşusu da aynı yazgının bir parçasıdır. Naciye'yle aynı bankada çalışmaktadır. O da tekdüze ve kendisine dayatılmış bu hayattan sıkılmıştır. Yeni Naciye'yle yani Serap'la O da bir parça özgürlüğüne kavuşmak ister ama ataerkil düzen onun da önüne dikilir. Bu aile vasıtasıyla da orta direk ailenin ahlakı kavramları sorgulanır ve ikiyüzlülüğü sergilenir. Sonunda Naciye kaybeder. Kimliğinin ancak ataerkil düzende erkek tarafından onanmasıyla var olduğunu kabul eder. Tiyatro oyunculuğu sevdasından vazgeçer, evinin kadını olur ve genel geçer toplumsal kurallara tabii olur artık.

Filmin sonunda, nihayet gerçeğe dönülerek katarsise (arınmaya) ulaşılır ve seyirci olumsuz duygu durumundan çıkarılarak rahatlatılır. Bu klasik dramatik anlatıya özgüdür.

Reklam çekimlerde, kaydın durdurulması bu tür bir efekti kendiliğinden sağlamaktadır. Örneğin son sahnede seyirci artık Serap/Naciye'yle özdeşleşmişken, yeniden filmdeki ilk reel zamana dönüşü bir yabancılaştırma efekti sağlar.

Filmde başka bir yabancılaştırma ögesi olarak sık sık “ *Dostlar Tiyatro*'sunun oynadığı *Asiye Nasıl Kurtulur*'un ilk kez sahneye konuluşuna” gönderme yapılması

gösterilebilir. Ve zaman zaman Serap'ın aslında oyuncu olduğunu kanıtlamak için oyundan parçalar söylemesi ve bu parçaların da açıklayıcı bir şekilde o an yaşanmakta olan drama işaret etmesi gösterilebilir. Bu Epik Tiyatro'nun anlatımcı yapısına örnek gösterilebilir.

8.7. Zengin Mutfağı (1988)

Zengin Mutfağı, 1977 yılında Vasıf Öngören tarafından yazılan aynı adlı epik oyunun, Başar Sabuncu tarafından sinemaya uyarlanmasıdır. Filmde 15-16 Haziran 1970 yılında, işçilerin hakları için ayaklanmaları etrafında gelişen olaylar anlatılır. Filmin hikayesi, tek bir mekanda, Lütfü Pehlivanın açılış yaptığı bir “ *zengin mutfağı* ” nda geçer. Vasıf Öngören'in, *Asiye Nasıl Kurtulur*'dan sonra, bu oyunda gene Türk sinemasının bildik klişelerini, karakterlerini, temalarını sarsıcı bir karşıtlık yaratabilmek amacıyla seçtiğini görüyoruz. Hikayenin geçtiği mutfak Yeşilçam filmlerinde çoklukla görmeye alışkın olduğumuz zengin evlerinin mutfaklarından. Öngören bu sayede, hikayenin geçtiği dönemin siyasi olaylarının bu izole mutfağa etkilerini göstermek suretiyle seyircinin bildiği hikayeye yabancılaşmasını, uzaklaşmasını sağlamış olur.

Çünkü Yeşilçam melodramlarındaki karakterler, dünyayla ve toplumsal olaylarla ilişkisi olmayan tek boyutlu karakterler hatta daha çok “ tiplere ” lerdir. Bu Yeşilçam karakterlerinin bir temsilcisi olarak Lütfü Pehlivan da, iyi niyetli ama bulunduğu sınıfsal konumun bilincinde olmayan, çevresinde gelişen olaylara göre kendini konumlandırmaya çalışan silik bir karakterdir. Film baştan sona onun geçirdiği değişimi de göz önüne serer. Benjamin “Epik Tiyatro nedir?-II” yazısında “ Trajik olmayan kahraman ” bölümünde Brecht'in kahramanlarını, üzerinde toplumun çelişkilerini sergilediği bir sahne gibi kullandığını belirtir. Filmde Lütfü Usta karakterinin bu işlevi yerine getirdiğini, etrafında gelişen olaylara verdiği bilinçsiz ve tutarsız tepkilerle “toplumun bilinçsizliğini ve çelişkilerini ” sergileyen bir sahne gibi olduğunu görürüz. Ele alınan konu yakın tarihte yaşanmış bir ayaklanma olayı etrafında dönmesiyle Brecht'in epik yaklaşımına uygundur.

Yanında çalışan Ayşe de toplumsal olaylara duyarsız, sadece evlilik hayalleri kuran, heyecanlı, ezik bir karakterdir. Filmde, Ayşe'nin nişanlısı Selim'in yaptığı bir hatadan kaynaklanan olaylar zinciri içinde Selim'in faşist bir kişiliğe dönüşümü anlatılır.

Film ilk sahnede, Lütfü Pehlivan'ın, kamera'ya yani seyirciye dönerek sorduğu şu soruyla açılır: “ Ben işten ayrılmayı düşünüyorum. Ama çok da net değil kararım. Size de danışmaya karar verdim. Sizce ben ne yapmalıyım? ” Böylece ilk sahnede bir yabancılaştırma efektinin kullanıldığını görürüz.

Film epizodlar halinde, Lütfü usta'nın anlatımıyla yol alır. Epizodlar birbirinden belirgin biçimde ayrılmaya da, filmde her bir bölüme bir başlık atılabilir. Anlatıcı epik anlatımda önemli bir öğedir. Lütfü Usta'nın anlatımı bize onun vasıtasıyla toplumun çelişkilerini aktarır. Gene ilk sahnede iki ışık kaynağı yakılarak sahne aydınlatılır. Böylece bunun bir oyun/film olduğu hatırlatılır. Ayrıca son sahnede kamera açılarak Lütfü Usta'nın içinde olduğu evin dekor olduğu gösterilir(Yabancılaştırma efekti).

Lütfü Usta ve Ayşe izole yaşayan karakterler olarak, toplumdaki gelişmelerden ve olaylardan habersizdir. Sanki kurulmuş gibi mutfakta yemek hazırlamaktadırlar. Ancak bir gün evde kimse olmadığını fark ederler. Buna bir anlam veremezler. Evin şoförü Seyfi'nin abisi Ahmet gelir. Onun verdiği haberlerden patronunun kaçtığını anlar. Ama buna da bir anlam veremezler. Seyfi gelir. Patronun yurtdışına kaçtığını doğrular. Bu arada Ayşe'nin abisi Murat ve Ahmet ayaklanma olaylarına karışmışlardır. Ayşe'nin ise tek üzüntüsü o gün yapılacak nişanın ertelenmek zorunda kalmasıdır. Bu sırada Ayşe'nin nişanlısı Selim gelir. Orada kendi aralarında yaptıkları bir törenle nişanlanmaya karar verirler. Bir ay sıkı yönetim ilan edildiğini radyodan öğrenen Lütfü Usta rahatlar. Ayşe'nin babasının fabrikada işçi olarak çalışırken bir iş kazasında öldüğünü öğreniriz. Bir süre sonra hiç görmediğimiz ve görmeyeceğimiz patron gelir. Bir de kurt köpeği getirmiştir.

Filmde zaman geçişiyle 12 Mart 1971 sonrasına gelinir. Muhtıra verilmiştir. Köpek Selim'in ileride düşeceği durumun bir eğretilemesi olarak sürekli vurgulanır. Ahmet gelir. Haziran olaylarına karıştığından ötürü işten çıkarılmıştır. Selim de gelir. Beşparasızdır. Ayşe'nin o zengin mutfağında hizmetçilik yapması gururuna dokunmaktadır. O sırada radyoda arananlar listesi anons edilir. İçlerinden tanıdıklarını ihbar edenler çıkarsa ödüllendirilecekleri söylenir. Selim arananlardan birini tanımaktadır. Ödülü almak için ihbar eder. Ve o kişinin ölümüne sebep olur. Bir yerde saklanması gerekmektedir. Patron

Kerim Bey evinde onu saklar. Çünkü Selim'i rahatlıkla kendi tarafına çekebileceğini ve işlerinde kullanabileceğini anlamıştır. Lütfü Usta ise iki tarafa da kızmaktadır. Herkesi de haklı bulmaktadır. Kafası karışıktır. Bu arada kurt köpeği herkese saldırmaktadır. Lütfü Usta “ milletin eti bayramdan bayrama gördüğü ” bir ülkede, bir köpeğe etli pilav yapmaktan muzdariptir. O sırada Selim gelir. Patron onun da karnının doyurulmasını ister. Tıpkı bahçesindeki kurdun karnının doyurulmasını emrettiği gibi.

Selim Kerim Bey'le konuştuğundan sonra kendini önemli hissetmeye başlar. Bir değişim yaşamaya başlar. Önüne konan yemeği yerken, dışarıda havlamakta olan köpeğin seslerinin Selim'in üzerine düşmesi metaforiktir. Lütfü Usta şaşkınlıkla bakar. O andan sonra Selim hikayede tamamiyle farklı bir kişilik olarak var olur .

Köpek iyice azıtmıştır. Sonunda Lütfü Usta onu zehirlemeye karar verir ve köpeği zehirler. Bu arada Selim çeşitli baskılara gitmektedir. Köpeğin zehirlenmesini de siyasi nedenlere bağlar ve yapanları bulmaya karar verir. Bir şekilde Ayşe'den şüphelenir. Çünkü Ayşe'nin abisinin sendikaya üye olduğunu öğrenir. Bu arada ölen köpeğin yerine iki yeni köpek getirilir.

Ayşe Selim'in kendinden şüphelendiğini anlayınca o evden ve Selim'den ayrılır. Bir fabrikada çalışmaya başlar. Lütfü Usta da artık bunlara dayanamaz ve ayrılmaya karar verir. İşte film burada ilk sahneye döner. Lütfü Usta'nın kararı kesin değildir. Gene seyirciye şu soruyu sorarak bitirir: “ Ayrılmak mı zor, kalmak mı? ” Böylece filmin sonu açık uçlu olarak, yorumu seyirciye bırakarak bitirilir. Bu da Brecht estetiğinin yaklaşımına uygun bir sonudur.

8.8. Duvara Karşı (2005)

Duvara Karşı filmi, Alman yapımı olsa da filmin iki ana karakterinin ve oyuncusunun, filmin yönetmeni / senaryo yazarı Fatih Akın gibi Türk kökenli oluşu , filmin hikayesinin bu iki kahramanının etnik kökenleriyle önemli bağlantısı, filmin büyük bir kısmının ve finalinin Türkiye'de geçmesi, yönetmenin bir röportajında Yeşilçam

filmlerinden çok etkilendiğini belirtmesi bu filmin bir Türk filmi olarak okunabileceğini gösterir.

Film İstanbul'u en iyi tanımlayan mekanlardan biri olan Sultanahmet manzarası önünde kurulmuş bir fasıl grubunun (Selim Sesler ve arkadaşları) seslendirdiği Türkçe bir şarkıyla açılır. Bu grup zaman zaman aralara girerek, filmi epizodlara böler. Ve her bir epizodun içeriğine göndermeler yapan bir şarkı söylerler. Bu Brecht'in epizodik anlatımını ve epizodların aralarında kullandığı koroyu hatırlatır.

İlk epizod, Cahit'in asosyal ve sorunlu kişiliğini ortaya koyar. Cahit alkolik, toplumsal hiçbir değere saygı duymayan, “ kaybeden ” bir karakterdir. Bir gece Cahit arabasına biner ve gittikçe hızını arttırarak bir duvara çarpar. Bunu bilerek yapar. Cahit'in çarpmasına kadar geçen süre içerisindeki montaj dikkat çekicidir. “ Süreksizliği ” sağlayan hızlı kesmeler kullanılmıştır. Benjamin, “ montaj tekniğinin, izleyicinin süreksizlik şoklarına maruz kalmasını sağlayacağını, böylece seyircinin izlediğine karşı eleştirel bir yaklaşıma sahip olacağını belirtir ” (Benjamin burada Mekanik üretimin üstünlüğünü vurgulamak ister. Yeni araçlar, örneğin montaj seyirciyi şaşırtacaktır. Ama montaja ve süreksizliğe alışmış olan seyirci için ancak montajın alışılmışın dışında özel kullanımı, eğer amaçlanan oysa yabancılaştırmayı sağlamada etkili olabileceği görüldü). Günümüzde sinemada da “süreksizliğin”, örneğin Jean-Luc Godard'ın filmlerinde rastlandığı şekliyle yabancılaştırma amacıyla kullanımının dışında, daha çok içi boşaltılmış stilistik bir öğe işlevi gördüğünü söyleyebiliriz. Öte taraftan bugün televizyon, reklamlar, klipler günlük hayatın içinde dahi seyirciye “ süreksizliği ” devamlı sunmaktadır. *Duvara Karşı'* da da sürekliliği kıran bu montaj seyirciyi yabancılaştırmak yerine, tam aksine Cahit'in yaşadığı bunalımın seyirciye aktarılmasındaki etkiyi ve dolayısıyla seyircinin karakterle özdeşleşmesini sağlayan bir rol oynuyor. Çünkü Cahit, Cezanne'ın sözünü ettiği “ yaşamın bütünlüğünü yitirmiş bireye ” ve günümüz insanına güzel bir örnektir. Cahit'in arabasını duvara doğru sürerken kullanılan bu montaj, onun üzerinde hakimiyetini kaybettiği hayatıyla yaşadığı kopukluğun seyircinin bilinçaltına aktarılmasını sağlar.

Cahit kurtulmuş ve bir kliniğe getirilmiştir. Burada Sibel'le karşılaşır. Sibel de ailesinin baskılarından kurtulmak için intiharı denemiş birisidir. Sibel Cahit'i kendisiyle

göstermelik bir evlilik yapmaya ikna etmeye çalışır ve uzun uğraşları sonucu başarılı olur. Cahit, Türk olduğu için ailesi onunla evlenmesine razı olacaktır. Böylece Sibel de özgür olacaktır. Sonunda evlenirler. Sibel istediği özgürlüğe kavuşmuş olarak yaşamaya başlar. Bir süre sonra Cahit Sibel'den hoşlanmaya hatta Sibel'i karısı olarak sahiplenmeye başlar. Ve kıskançlık yüzünden bir cinayet işleyerek hapse girer. Sibel durumu öğrenen ailesinden kaçmak için Türkiye'ye gider. Burada da onu çok zor bir hayat beklemektedir. Cahit bir süre sonra hapisten çıkar, Sibel'i bulur. Ancak Sibel evlenmiştir ve bir çocuğu olmuştur. Gene de beraber Cahit'in memleketi Mersin'e kaçma planı yaparlar. Ancak finalde Sibel ailesini ve çocuğunu bırakamayarak vazgeçer. Cahit tek başına otobüse binerek Mersin'e doğru yola çıkar.

Filmin ; hikayesi, doğrusal zaman kullanımı, özdeşleşmeyi, katarsisi ve atmosferi kullanan anlatım yapısıyla, geleneksel sinemanın özelliklerini taşıdığını söyleyebiliriz. Cahit'in ve Sibel'in birbirine aşık olması, sevginin kurtarıcı gücünün vurgulanması toplumsal kabul görmüş değerlerin “ yüceltilmesi ” geleneksel sinemanın öğeleri *özdeşleşme* ve *katarsisin* işlemlerini sağlar. İki ana karakterin topluma aykırı tipler oluşu başlangıçta özdeşleşmeye engel teşkil etse de zamanla karakterlerin “doğru yolu” bulmalarıyla özdeşleşme sağlanır. Filmin toplumsal bir olayı değil de, bireylerin psikolojik ve kişisel sorunlarını ele alması Brecht estetiğine örnek gösterilmesini zorlaştırır. Çünkü Brecht'in estetik kuramına baktığımızda tek tek kişilerin psikolojik sorunları yerine toplumsal sorunları ele almayı savunduğunu görürüz. Filmde, Brecht estetiğinin öğelerinden epizodik anlatım kullanılmış olsa da, bu olayların doğrusal olarak anlatılmasına engel teşkil etmez. Koro ve şarkılar yadırgatmak yerine, geleneksel anlamda estetik bir öğe olarak renk katmaktadır. İşlenen konuya eleştirel bir yaklaşım olanağı ya da yabancılaştırma sunmaz. Filmin sonunun açık uçlu bitiyor gibi görünmesi yorumu seyirciye bırakmaz. Artık seyirci “ doğru yolu bulan karakterlerin ” yaşamlarının devamını merak etmez . Mesaj kapalı bir biçimde sunulmuştur.

Özetlersek, filmde Brecht'in estetik kuramının yansımalarını görmek mümkündür. Ancak filmde Brecht estetiğinin olan özelliklerinin -epizodik anlatımın, koronun, devamlılığın kırılmasının- geleneksel sinemanın anlatım yapısı içerisinde eritildiklerini ve biçimsel olarak kullanıldıklarını söyleyebiliriz. Aynı yaklaşımı, artık farklı biçim

arayışlarına giren Hollywood sinemasında da görmekteyiz. Farklı anlatım yollarının, yaklaşımların kimi özellikleri geleneksel sinemanın anlatı yapısının içerisine uygun bir biçimde yerleştirilerek kullanılmaktadır.

9. SONUÇ

Günümüzde sinema, hala karanlık bir salonda, törensel bir hava içinde “büyülemeye” ve “eğlendirmeye” devam etmektedir. Sinema, sanatın başlangıçta doğaya yönelik olan ancak zamanla insanlara yönelen “büyüleme” hünerini, kendi doğasından gelen teknik olanaklarıyla kendi lehine çevirerek sonuna kadar kullanır. Kurgusal yapısını gizleyerek, kamera, ışık, çerçeveleme, montaj, dekor, oyunculuk, vs. özellikleri vasıtasıyla oluşan atmosferle, yaşamın bir “benzerini” yansıtmaya çalışır. Yani mekanik reproduksiyon Benjamin’in düşündüğünün tersine, “montaj tekniği ve süreksizlik şoklarıyla” insanları sarsıp şok etmemiştir.

Son yıllarda geleneksel sinemanın en önemli temsilcisi Hollywood sinemasının dünyada ve Türkiye’de yaşadığı gişe kaybı dikkat çekicidir. Hollywood endüstrisi ne kadar büyük bütçeler ayırırsa ayırsın eskisi kadar “görkemli” ve kitleleri derinden etkileyen filmler üretememektedir. Bunun sebeplerinden biri olarak geçirdiği ekonomik ve siyasi değişikliklerle dünyanın perspektifinin hızla değişmesi, tanımını değişen *gerçeğin* artık “Amerikan rüyasının” ve onun “yüceltilmiş” ideallerinin çerçevesine sığamaz hale gelmesi olarak görülebilir. Brecht’in bakış açısından değerlendirirsek “gerçeğin”

kendisinin, “gerçeğin izlenimini” sunan geleneksel sinemanın çerçevesine sığmaması olarak da yorumlanabilir.

Oysa Brecht estetik kuramında geleneksel anlatımın “yanılsamaya” dayalı yapısının kitleler için zararlı olduğunu, seyircinin *katharsis* ve *özdeşleşme* yoluyla *tüketildiğini* savunur. Yapıtın, kendini üreten süreçleri saklamak yerine onu ifşa etmesi, yabancılaştırma efektleriyle sarstığı seyirciyi sürekli aktif halde tutması, onunla etkileşim içinde olması gerekliydi. Ona göre sanatın işlevi yaşamın birebir benzerini “yansıtmak” değil “yaşamın kişilerce algılanamayan gerçeğini” aktarmak olmalıydı. Brecht geleneksel anlatımın sunduğunun “gerçek” değil “gerçeklik izlenimi” olduğunu savunur.

Brecht estetiğinin etkileri 1960’lı yıllarda dünya sinemasında görülmeye başlar. Avrupa sinemasında ve özellikle *Yeni Dalga* akımında etkileri görülür. Brecht, kendisinin yaptığı çalışmalardan da memnun kalmaz. Hatta bir filminden ötürü yapım şirketiyle davalık olur. Çünkü sunduğu yapı, binlerce yıllık alışılmış dram sanatının mirasçısı geleneksel sinemanın neredeyse tam karşısında durmaktaydı. Ve sinema endüstrisinin “büyüleme” ve “eğlendiricilik” üzerine kurulu yapısına ters düşmekteydi.

Brecht’le birlikte tiyatro dünyasında klasik drama anlayışı yerini artık çok daha farklı, eleştirel bir bakışa bırakıyordu. Artık oyunlara her yönüyle farklı bir yaklaşım getirmek gerekliydi. Brechtien öğeleri kullanan Godard yoluyla da sinemada artık yeni yaklaşımların gerekliliği görülmeye başlanmıştı. Her ne kadar politikanın sanatta etkisinin kaybolmaya başlamasıyla Brechtien anlayışın etkileri de gittikçe azalmış ve yabancılaştırma efektleri de salt bir teknik olarak kullanılmaya başlanmışsa da, onun “yaşam gerçeğine” dayalı estetik anlayışının izleri hala görülmektedir.

Türk sineması *gerçekçi* olmakla ilgili hep bir sıkıntı yaşar. Özellikle Yeşilçam dönemi filmler *gerçekçi* olmadıkları için eleştiri konusu olur. Ancak burada kastedilen, dünya sinemasının tartıştığı anlamda “gerçek ya da gerçekçilik” değil, özellikle Hollywood sineması ile karşılaştırılan sinemamızın anlatım sorunları ve teknik yetersizliğidir.

Sinemamızda, teknolojik olanakların artması ve dünyadaki gelişmeleri takip eden daha eğitimli sinemacıların gelmesiyle, anlatım sorunları gittikçe aşılmaya başlar. Son yıllarda gişede büyük iş yapan ve “çok gerçekçi” bulunan filmlere baktığımızda, (Eşkiya, Babam ve Oğlum, Gora, Vizonte vs.), klasik anlatım yapısını kendi kültürel özellikleri içinde harmanlayan geleneksel sinema örnekleri olduğunu görürüz. Bu durumda sinemamızda *gerçekçi film* ifadesinden kasıt geleneksel sinemanın anlatım diline teknolojik ve yapısal olarak benzerlik ya da Hollywood standartlarına “yetişebilmiş” olmaktır. Yani klasik anlatım yapısına uygun olarak, illüzyona dayalı atmosferi en iyi biçimde yaratabilmektir.

Sinemamızda *gerçekçilik* ile ilgili arayışlar ilk olarak 1960 sonrası dönemde, ***Toplumsal Gerçekçilik*** akımı etrafında gelişmiştir. 1960’lı yıllar hem Türkiye’de, hem dünyada politik sinemanın yükseldiği yıllardır. 1961 anayasanın yarattığı görece özgürlük ortamının etkisiyle bir çok toplumsal içerikli film yapılır. Sinematek çevresinde sinema ve gerçek ilişkisine dair pek çok fikir tartışması yaşanır. Önemli festivallerde bir çok ödül alınır. Ancak 1965 sonrasında özgürlüklerin kısıtlanmaya başlaması ve sansür nedeniyle akım kabuk değiştirmeye başlar. ***Toplumsal Gerçekçilik*** akımının etkileri 1970’li yıllara kadar azalarak da olsa devam eder. Bu dönem farklı denemelerin ve fikirlerin sinemamıza en fazla girdiği dönem olarak görülebilir. Dünya sinemasından gelen etkiler kadar edebiyat ve tiyatro alanındaki yenilikler de sinemamıza etki eder. 1960 yıllarda tiyatro dünyasına giren Brecht etkileri, 1964 yılında *Keşanlı Ali Destanı* adlı epik oyunun adaptasyonu ile sinemamızda görülür. Toplumsal meselelere duyulan ilgiyle, filmin toplumsal içeriği örtüşür. İlginç bir biçim ve içerik denemesi olarak sinemamızdaki yerini alır. Filmde Keşanlı’nın kendisine toplumun biçtiği rolün, “mertliğinin” kurbanı oluşu anlatılır. Filme aktarılırken, oyunun epik özelliklerinin korunması dikkate değerdir.³

³ (1973 yılında, Vasıf Öngören’in epik oyun *Asiye Nasıl Kurtulur? (1968)*’ dan yapılan aynı adlı ilk adaptasyonda Nejat Saydam, ticari kaygılarla, eserin bütün epik öğelerini dışarıda bırakarak, sıradan bir Yeşilçam melodramı yapmıştır. Oysa metnin aslındaki hikaye zaten yavan bir Yeşilçam melodramıdır ve Vasıf Öngören tarafından epik tiyatro öğeleri ile zenginleştirilerek, çok bilinen

1970 yılında Yılmaz Güney'in *Umut* filmi, benzeri çok az görülen bir soluk getirir. *Umut* anlatım yapısında yabancılaştırma efektlerini kullanmasa da, yalın anlatımı, fakirlik, batıl inanç/sömürü ve cehalet arasında kalan bireyin yaşadığı sorunu toplumsal bir perspektifle sunması, oyuncu yönetimi, oyuncu ve karakter, karakter ve seyirci arasına konan mesafeyle, finalin açık uçlu bırakılarak seyircinin düşünmeye itilmesiyle Brecht estetiğinin etkilerine örnek gösterilebilir. Filmde Brecht'in kuramının anahtarı saydığı *naiv* yaklaşım dikkat çekicidir. Ona göre *Naivete*, toplumsal olayların arkasındaki olayların, olağandışı bir gözle görülebilmesidir. Güney'de filmde olaylara o güne kadar görülmeyen nesnel bir bakış açısı getirir.

1977 yılında gene Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarılan "Adak", anlatım biçimi ve içeriğiyle Türk Sineması'nın en özgün yapımlarından biri olarak göze çarpar. Brecht estetiğine örnek gösterilebilecek birçok özelliği barındırır. Yılmaz Türk sinemasına 115'e yakın film üretmiş bir yönetmen olarak, denemeci tavrı ve toplumun yönelimlerini değerlendirmesiyle, her döneme uygun film yapmayı başarabilmiş bir yönetmendir. Sineması da daima tiyatro ve edebiyattan beslenmiştir. Bunun sonucunda, *Keşanlı Ali Destanı*'ndan sonra 1986 yılında, ikinci kez bir epik oyunu, *Asiye Nasıl Kurtulur?* u sinemaya aktarır. Bu oyunun sinemamızdaki ikinci adaptasyonudur. Yönetmen tıpkı Keşanlı Ali'de olduğu gibi, oyunun epik özelliklerini mümkün olduğunca korumaya özen gösterir. Ancak bu sefer oyunun sinemaya aktarılmasının sebebi, oyunun toplumsal içeriğinden çok kadın sorunlarını ele alan yapısıdır. 80'li yıllar Türk toplumunda feminizmin yükseldiği yıllardır ve Türk sinemasında kadın filmleri hakimiyeti yaşamaktadır. Bu filmlerin en önemli temsilcisi de Atıf Yılmaz'dır. (Yılmaz'ın 1980-89 yılları arasında çektiği 17 filmde 13'ü kadın sorunlarını ele alır). Dolayısıyla *Asiye Nasıl Kurtulur?* sinemamızdaki yerini daha çok bir kadın filmi olarak alır. 1986 yılında yaptığı bu filmde sonra gene aynı yıl, filmografisinde çok önemli bir yer tutan ve kadın sorunlarını ele alan bir başka filmi *Ahh Belinda*'yı yapar. *Ahh Belinda* artık bir çok tür ve

hikayeye farklı ve sarsıcı bir bakış getirmek amaçlanmıştır. Bu epik anlatım özelliği çıkarıldığı zaman geriye fazla bir şey kalmadığı söylenebilir.)

anlatım denemesi yapmış yönetmenin, özgün yaklaşımlarını barındırır. Filmde, epik oyunun, *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununa yaptığı göndermelerle birlikte bir çok Brecht'yen etki de görülür.

1988 yılında Vasıf Öngören'in bir başka epik oyunu, Başar Sabuncu tarafından aktarılır. *Zengin Mutfağı*, 1970 yılındaki 15-16 Haziran ayaklanmalarını konu alır. Gene Yeşilçam melodramlarında görülen motifler üzerinden yabancılaştırma sağlanan oyunun aktarımı da epik özelliklerinin korunmasıyla dikkat çeker.

Fatih Akın tarafından 2004 yılında yapılan *Duvara Karşı* ise son yıllarda bir filmde Brecht estetiğinin öğelerinin stilistik amaçla da olsa kullanılmasıyla dikkat çekicidir.

Araştırmada incelenen filmler, Brecht estetiğinin sinemamızdaki yansımalarının hem biçimsel hem de içerik yönünden olduğunu göstermektedir. Ancak, bu yapımlar Brecht'in arzuladığı gibi bir "yaşam gerçeğini" ortaya çıkartmak amacıyla, seyirciyi şok eden filmler olmaktan öte, farklı içerikleri ve değişik yaklaşımları ile tarz deneyen filmler gibi görünmektedirler. Kimi toplumsal sorunları gün yüzüne çıkarma gayretleri varsa da, bu gayretler Brecht'in sinemada önerdiği gibi şok edici şekilde olmaz. Örneğin Godard'ın *Her şey Yolunda (1972)* filminde anlatım baştan sona kesintili ilerler. Kimi zaman karakterler dakikalarca seyirciye konuşur. Belirli bir olay örgüsü yoktur. Arada belgesel niteliğinde çekimler ve sahneler kullanılır. Bir grev ve onunla ilişkili olaylar ve kişiler anlatılır. Filmdeki *anlatıcı*, karakterlerin bilinçaltılarını bir bilim adamı soğukkanlılığı ile bilimsel veriler eşliğinde, hatta çeşitli resimlerle anlatır. Olaylar hakkında bilgi verir ve yorumu hep seyirciye bırakır. Seyirciyi gerileme sokma, duygudaşlık kurma gibi bir çaba görülmez. Bu film örneğinden baktığımızda, incelediğimiz örneklerde de yer yer bu tür öğeler kullanıldığını görmekle birlikte, bunların özdeşleşme ve katharsisin engellenmesini sağlayacak denli güçlü yabancılaştırma efektleri olmadıklarını görürüz. Her 3 oyunun adaptasyonunda önemli epik özellikler kullanılmışsa da, bu özellikler gene de atmosferim oluşmasını engelleme işlevi görmezler.

Brecht estetiğinin Türk sinemasında, Avrupa'da olduğu gibi örneklerinin olmadığı açıktır. Ancak her ne kadar tutarlı bir yaklaşım ya da estetik anlayış oluşturulamamışsa da,

anlatım arayışlarının ve denemelerin bir sonucu olarak, sinemamızda Brecht estetiğinin yansımalarını görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Abisel, N., Popüler Sinema ve Türler, Alan Yayıncılık, birinci baskı, 1995.

Abisel, N.,1987 “David Wark Griffith’in Filmsel Anlatıma Katkıları”, Yıllık, A.Ü. B.Y.Y.O. yay., say. IX Ankara

Adanır, O., Sinemada Anlam ve Anlatım, Kitle yay. İzmir, 1994.

Aristoteles, Poetika, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963

Bazin, A., 1971, “What is Cinema” Berkeley: University of California Pres.

Benjamin, W., Brecht’i Anlamak, çev: Haluk Barışcan, Aydın İşisağ, Metis yay.1.baskı, İstanbul 1984.

Benjamin, W., Pasajlar, çev. Ahmet Cemal, Y.K.Y. Kazım Taşkent Dizisi-8. 3. baskı, İstanbul, 2001

Berger, J., Görme Biçimleri, çev. Yurdanur Salman, Metis Yay, İstanbul,5. baskı, 1993.

Bozkurt, N., Sanat ve Estetik Kuramları, Asa Kitabevi, 4. basım, Bursa, 2004.

Brecht, B., Epik Tiyatro, Çev. Kamuran Şipal, Say kitap paz. İstanbul, 1981

Brecht, B., Sinema Yazıları, çev. Bertan Onaran, Yurdanur Salman, Görsel yay, İstanbul,1977.

Brecht, B., Oyunculuk Sanatı ve Dekor, çev. Kamuran Şipal, Say yay., İstanbul, 1982

Büker, Seçil, Kurgu Dergisi, 1989, “Film ve Gerçek I”, Anadolu Ün. Yay. No: 320, say. 5 Eskişehir.

Candan, A., Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, Bilgi. Ün. Yay, İstanbul, 2003.

Coşkun, Esin, Dünya Sinemasında Akımlar, izdüşüm yay. İstanbul, 2003

Derman, D., Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu, Değişim Ajans Ankara, 1989.

Eagleton, T., Edebiyat Kuramı, çev.Esen Tarım, 1. basım, Ayrıntı yay.,İstanbul,1990.

Einsenstein, M. S., Sinema Sanatı, Payel yay. çev. Nilgün Şarman, İstanbul, 1993.

Ernest, F., Sanatın Gerekliliği, çev: Cevat Çapan, V yay. 7. baskı, İstanbul,1993.

Esen, Ş., 80'ler Türkiye'sinde Sinema, Beta yay., İstanbul, 2000.

Eslin, M., Dram Sanatının Alanı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.

Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yay, İstanbul,1998.

İpşiroğlu, Z., 2000'li Yıllara Doğru Tiyatro, Mitosboyut yay., İstanbul, 1998.

İpşiroğlu, Z., Tiyatroda Devrim, Mitosboyut yay. 3. baskı, İstnabul, 2000.

İpşiroğlu, Z., Tiyatroda Düşünsellik, Metisboyut yay.,İstanbul, 1995.

Kesting, M., Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro, çev: Yılmaz Onay, Adam yay.İstanbul, 1995

Lukacs, G., Estetik 1-çev. Ahmet Cemal Payel yay evi.İstanbul, 3. basım.1999.

Lukacs, G., Estetik 2-çev. Ahmet Cemal Payel yay evi.İstanbul, 2. basım.1992.

MacBean, R. J., Sinema Ve Devrim, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2006.

- Monaco, J., Bir Film nasıl okunur?, çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2001.
- Mulvey, Laura, (1997).“Görsel Haz ve Anlatı Sineması.” Çev. Nilgün Abisel, 25. Kare 5: 18-21.,İstanbul
- Nutku , Ö., Oyunculuk Tarihi II. Dost Kitabevi, Ankara, 2002.
- Nutku, Ö., Dram Sanatı-Tiyatro’ya Giriş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 3. basım,1998.
- Nutku, Ö., 1976, ”Türkiye’de Brecht” , Tiyatro’76 yay., İstanbul
- Parkan, M., Brecht Estetiği ve Sinema, İdeart yay,2. baskı, İzmir, 1991.
- Parkan, M., Sinema Estetiği ve Godard, İleri Kitabevi, İzmir, 1994.
- Pezella, M., Sinemada Estetik, Dost Kitabevi, çev. Füsun Demir, Ankara, 2006.
- Pösteki, N., 1990 sonrası Türk Sineması, es yayınları, 2. baskı,İstanbul, 2005.
- Silberman, M., Brecht on film and Radio, Methuen Publishing Limited, London, 2000.
- Stam, R., Film Theory:An Anthology Oxford: Blackwell, “The Question of Realism”, 2000.
- Stam, R., Film Theory:An Anthology Oxford: Blackwell, “Alternative Aesthetics,” 2000.
- Stam, R., Film Theory:An Anthology Oxford: Blackwell, “The Presence of Brecht”, 2000.
- Sütçü, Y. Ö., Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi,İstanbul, 2005.

Şener, S., Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, Dost Kitabevi,2. baskı, Ankara 2001.

Taner, H., Keşanlı Ali Destanı, Bütün Oyunları, onuncu basım, Bilgi Yay., Ankara, 2006.

Wright, E., Postmodern Brecht, Dost Kitabevi, İstanbul, , Gösterim Sanatları yay., 1998.

Yılmaz, E., 1968 ve Sinema, Kitle yay. Birinci bas. Ekim , Ankara, 1997.

ÖZGEÇMİŞ

AYLA KARLI TEZGÖREN

D.Yeri ve Tarihi	İçel, 17.01.1974
Medeni Hali	Evli

Eğitim

Ekim2003- 2007	Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon/Sinema “Brecht Estetiğinin Türk Sineması’ndaki Yansımaları” (Tez Aşaması)	Yüksek Lisans
1993-1998	Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema/Tv Bölümü	Lisans
1987-1990	Ankara Atatürk Lisesi	Lise

Odüller

2005	Safranbolu Uluslararası Belgesel Film Festivali – “Balat’ın Agora’sı”	Belgesel- amatör kategori- 1.’lik ödülü Ankara film festivali profesyonel kategori
------	---	---

İş Deneyimi

Aralık 2006- Ocak 2007	KUZEY YAPIM Can (Tv filmi)	Yardımcı Yönetmen
Kasım 2004- Ekim 2006	VİZYON FİLM Nehir (Tv Dizisi) Felek Ne Demek? (Tv Dizisi)	Genel Koordinatör

Aralık 2006- Ocak 2007	KUZEY YAPIM Can (Tv filmi)	Yardımcı Yönetmen
Haziran 2004- Ekim 2004	VİZYON FİLM Aşkımızda Ölüm Var (Tv Dizisi)	Yardımcı Yönetmen
<i>Ağustos 2003-Aralık 2003</i>	<i>PFİZER</i> <i>İlaç Tanıtım Filmi</i>	<i>Yardımcı Yönetmen</i>
<i>Kasım 2002-Şubat 2003</i>	<i>GOLD FİLM</i> <i>Kırık Ayna (Tv Dizisi)</i>	<i>Yardımcı Yönetmen</i>
Ekim2002-Kasım2002	ERLER FİLM Bir Başka Gece (Tv Prog)	Yardımcı Yönetmen
Ağustos2002 -Ekim2002	ERLER FİLM Papatya (Tv Filmi)	YönetmenYardımcısı
Mayıs2002-Ağustos 2002	FİLMA-CASS Ev Hali (Sit-com)	YönetmenYardımcısı
Ocak 2002-Mart 2002	MAVİ FİLM ŞemsiPaşa (Sit-com)	YönetmenYardımcısı
Eylül 2000-Aralık 2001	YAĞMUR AJANS Benim İçin Ağlama (Tv Dizisi)	YönetmenYardımcısı
Haziran 1999-Haziran 2000	İFPAŞ FİLM Bize Ne Oldu? (Tv Dizisi)	YönetmenYardımcısı
Aralık 1998-Mayıs 1999	BASE YAPIM Zilyoner (Tv Dizisi)	YönetmenYardımcısı