



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**EPIK TİYATRONUN SİNEMAYA UYARLANMASI VE ÖRNEK BİR KISA
FİLM "Z RAPORU"**

EMRE ANILMIŞ

DANIŞMAN: PROF. DR. BÜLENT DİKEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, ARALIK, 2018

EPIK TİYATRONUN SİNEMAYA UYARLANMASI VE ÖRNEK BİR KISA FİLM “Z RAPORU”

EMRE ANILMIŞ

DANIŞMAN: PROF. DR. BÜLENT DİKEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı’nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, ARALIK, 2018

Ben, EMRE ANILMIŞ;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

EMRE ANILMIŞ

07/12/2018

TARİH VE İMZA



KABUL VE ONAY

EMRE ANILMIŞ tarafından hazırlanan EPİK TİYATRONUN SİNEMAYA UYARLANMASI VE ÖRNEK BİR KISA FİLM "Z RAPORU" başlıklı bu çalışma 07/12/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Bülent Diken



Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. Deniz Bayraktar



Kadir Has Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül Kesirli Unur



Bilgi Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.



Prof. Dr. Sinem AKGÜL AÇIKMEŞE
Müdür
Sosyal Bilimler Enstitüsü
ONAY TARİHİ:

TEŐEKKÜR NOTU

Bu projemde hazırlanmama yardımcı olan ve beni en iyi Şekilde yönlendiren saygıdeğer tez danışmanım hocam Prof. Dr. Bülent Diken'e tez boyunca yaptığı katkılardan dolayı teŐekkür ederim.

Ayrıca projenin başından sonuna kadar her türlü maddi manevi desteğini esirgemeyen ablam Merve Anılmış'a teŐekkür ederim. O olmasaydı belki bu proje olamazdı.

Kısa filmimde emeği geçen ekip arkadaşlarım Umut Can Vicnelioğlu, Kerem Can San, Salih Salcan, Orçun Karamustafa, Emre Uzun, Anıl Arslan, Hasan Ali Yıldırım, Emre Çücük, Adem Akyazıcı, Tuğba Üzenay, Başak Üzenay, Fırat Kart, Gupse Ceren Gençalp'a katkılarından dolayı teŐekkür ederim.

Her konuda maddi manevi, özellikle de manevi yönden beni bebekliğimden beri yanımda hissettiren, her türlü desteğini esirgemeyen canım annem Halide Oya Kavrem'e büyük bir teŐekkür sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1
1.BERTOLT BRECHT'İN ESTETİK ANLAYIŞI	5
2.BERTOLT BRECHT'İN TOPLUMSAL ANLAYIŞI	18
3.ÇEKİM SÜRECİ	26
3.1.Z Raporu Kısa Filminin Oluşum Hikayesi.....	26
3.1.1.Çekim öncesi süreç.....	26
3.1.2.Sinopsis.....	27
3.1.3.Tretman.....	27
3.1.4.Filmin künyesi.....	30
3.1.5.Karakter ve mekân analizi.....	31
3.2.Çekim ve Çekim Sonrası Süreç.....	33
3.2.1.Yapım süreci.....	33
3.2.2.Okuma provası.....	34
3.2.3.Çekim takvimi.....	34
3.2.4.Çekim senaryosu.....	35
3.3.Oyuncuların Seçimi ve Kadronun Oluşturulması.....	37
3.3.1.Çekim mekânının ayarlanması ve kararlaştırılması.....	38
3.3.2.Çekim esnasında karşılaşılan zorluklar.....	39
3.4.Film Prodüksiyon Listesi.....	39
3.4.1.Sanatsal, kostüm ve aksesuar listesi.....	39
3.4.2.Ekipman.....	41
3.5.Film Maliyeti ve Bütçe.....	41
SONUÇ	46
KAYNAKÇA	48
ÖZGEÇMİŞ	49

ÖZET

ANILMIŞ, EMRE, *EPIK TİYATRONUN SİNEMAYA UYARLANMASI VE ÖRNEK BİR KISA FİLM ‘Z RAPORU’*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2018.

Bu tez çalışmasında ‘‘Z Raporu’’ isimli kısa film çekilmiştir. Z Raporu bir iş yeri filmidir. Epik Brechtyen film kategorisine giren film, her iş yerinde olduğu gibi çalışan insanların ‘‘durumları’’, ‘‘hırsları’’, ‘‘özverileri’’, ‘‘olumsuzlukları’’, ‘‘istekleri’’ ve ‘‘hedefleri’’ temaları üzerinde anlatılmaktadır. Kemal, 20’li yaşlarında Üniversite hayali olan bir gençtir. Fakat umduğu gibi olmaz ve hedeflerini değiştirme kararına girer. Bir hedefi vardır; iş yerinde yükselmek ve saygınlık kazanmak. Z Raporu, bu çerçevede ilerleyerek Kemal’in karşılaştığı durumlar anlatılarak hedefine ulaşmaya çalışmasını anlatan kurmaca bağımsız bir kısa filmidir. Bu çalışma anlatılırken Epik tiyatro’dan ve Marksizm’den faydalanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: İş yeri, Hedef, Kısa-Film, Epik Tiyatro

ABSTRACT

ANILMIŞ, EMRE, *ADAPTATION OF EPIC THEATER TO CINEMA AND EXAMPLE SHORT FILM ‘REPORT-Z’*, MASTER’S THESIS, İstanbul, 2018

In this thesis, a short-length film named " Z Report " was produced. The Z Report falls under Brechtian Epic film category and depicts ambitions, self-sacrifices, difficulties and desires of the characters in a workplace. Main character Kemal is a young guy in his 20s who dreams of going to university. However, he doesn't get the opportunity and decides to change his goals. He sets a new goal, to rise and gain respect through work. The Z Report is a fictional independent short film that tells the story off Kemal progressing through work life while encountering different situations. The thesis is based on Epic theater and Marxism.

Keywords: Workplace, Goal, Short-Film, Epic Theater

GİRİŞ

Sinema ortaklaşa yapılan bir sanattır. Bunu yüksek lisans eğitimim boyunca deneyimledim. Lisansımı ayrı bir kolektif sanat olan Tiyatro üzerine yapmıştım. Elbette Tiyatro, Sinema'nın atası sayılabilir. Sinema tek başına bir sinema ya da sanat dalı değildir. Diğer sanat dallarından yararlanarak etkilenecek yapılan bir başlıca sanat dalıdır. Tiyatro sanatı nasıl 2500 senedir devam ediyorsa, Sinema sanatı da aynı Tiyatro gibi ömrünün tükenmeyeceği ve uzun yıllar değişime de uğrayarak hayatını sürdüreceği inancındayım. Sinemayı ve Tiyatroyu yapma sebeplerimden biri de budur. Ömürsüz bir sanat dalları olmasıdır. Kolektif şekilde yapılan sanatlarda işin başında İnsan gelir. Hani Tiyatro için derler ya; İnsanı insana insanla anlatmasıdır. Bütün sanatlarda olduğu gibi Sinema da bu literatür kavramına girer. Bir işin içine insan girerse orada belli başlı şeyler ortaya çıkar. Bu sanat olur ya da zanaat. Biz sanattan bahsetmeye devam edelim.

Kolektif sanatlardan biri olan Sinema ülkemiz ve dünyamız için zor bir sanat dallarından sayılabilir. Sadece bir fikri ortaya çıkarmak ve o fikri çekim sürecine sokmak dış gözle bakıldığında kolay sayılabilir. Tabii o sürecin içindeyken sıkıntılı ve zor bir yolla baş başa kalabiliyorsunuz. Ama her zor yolun tabii ki de kolay bir çıkışı da olabiliyor. Kolektif sanat dalından bahsetmek gerekirse de sinema tek başına yapılacak bir sanat dalı değildir. Genelde auteur dediğimiz hem senaryoyu hem de yönetmenliğini yapan sanatçı tek başında gibi durduğu gözükmektedir. Ama aslında o işin arka planında çalışan diğer kişileri de unutmamak gerekiyor. Bütün yük eşit şekilde projenin çalışanları arasında dağılır. Her ekip üyesinin eşit bilinç ve projeyi değer verme görüşüyle o proje baştan sona başarılı bir durumla sonuçlanabilir. Ben de yaşamış olduğum Yüksek Lisans Bitirme Projemde bu ekip ruhu ile 13 saatlik çekim süreciyle kısa film projemi bitirdim. Her ekip üyesi baştan sona kendi projesi gibi benimseyerek işinin başında durdu ve işin bitmesi için büyük bir özveri gösterdi. Yapmış olduğum projemde herkes profesyonel bir set ortamında yapılması gereken ne ise onu yaparak beni ve kendilerini profesyonel iş hayatına girerken ne yapmamız gerektiğini öğrenerek setten ayrıldı. Bu ekibin güzel bir projede profesyonel bir şekilde çalışacağı inancımın oluştuğunu söylemeden

edemeyeceğim. Z raporu filmi içinde anlattığı hikaye gibi arka planda çalışan ekip arkadaşlarımın da çalışkanlığını bana ve herkese anlatır niteliktedir. Film ve tez hakkında başlamadan önce kısaca filmin oluşum sürecinden bahsetmek istiyorum. Tamamını ‘‘Çekim Süreci’’ kısmında anlatacağım. Ben 18 yaşında hizmet sektöründe çalışmaya başladım. Yaklaşık olarak 10 sene boyunca hem yönetici hem de ekip üyesi olarak çalıştığım bu sektörde herkesin de yaşayacağı durumları anlatmak istedim. Bu durumlar sadece hizmet sektöründe değil başka sektörlerde de karşılaşılabilecek durumlardır.

Z raporu bir iş yeri filmidir. Aslında sadece iş yeri değil, iş yerinde çalışan insanların hayatında karşılaşılabilecek durumları anlatır. Z raporu herhangi bir iş yerinde çalışan insanın durumlar karşısında saygınlık kazanma –ki bu para da olabilir, itibar da olabilir, ya da egoist bir tavır da olabilir- uğruna yaşadığı hırsın sonuçlarını anlatır. Epik bir dille anlatmanın sebebine gelirsek; epik tiyatro kavramı tezimde anlatacağım gibi Marksist düşüncenin temel yapılarından oluşarak oluşmuştur. Temelinde emek, bilinç, işçi ve iş hakları gibi düşüncelere yer verir.

Z raporunda başkarakterimiz Kemal kendine yeni sayfa açmaktadır. Üniversite hayatından soğuyarak kendini iş hayatında yeni hedeflerde bulmaktadır. Bu aslında insanın temel kişilik özelliğinden birini anlatır; hedef. Hedefsiz bir insan ya da varlık düşünülemez. Şu anda herhangi bir canlıya bile baktığımızda tek bir hedefi görülmektedir; yaşama tutunmak. Dediğim gibi her canlının hayatları boyunca süreceği hedefi Kemal de yapmaya çalışmaktadır. Yaşama tutunarak belli başlı hedefleri bırakıp onların yerine yeni hedefler getirerek hayata tutunabilmektir aslında amacı. Tabii bunu yaparken önünde büyük engeller vardır. Bu engeller arasında tecrübesizlik ve deneyimsizlik yatar. Aslında burada da bir eleştiri getirmek gerekiyor. Dönemimizde birçok sektörde olduğu gibi iş görüşmelerinde deneyim ve tecrübe aranmaktadır. Her iş yeri deneyimli ve tecrübeli çalışanlarla yoluna gitmek istiyor. Ama şunları bilmiyorlar ki; insan çalışmadan deneyim ve tecrübe kazanamıyor. Z raporu filmi bunu da anlatmaktadır. Kemal, çalıştığı iş yerinde kazandığı iş olgunluğu ile deneyim ve tecrübe kazanmaktadır. Her insan başladığı bir işin sonunu nasıl olacağını bilemez. O işin sonunda senin kazandıkların deneyim ve tecrübe hanene birer artı olarak gelir. Kemal de yarışmada göstermiş olduğu özveri, sonraları iş yerinde göstermiş olduğu özveri ile yükselmek istediği hedeflere giderken onun yanında birer artı olarak görür ve elde etmek istediği saygınlığı kazanma sürecine girer. Tabii herkes Kemal gibi şanslı olamıyor. Kimimiz iş

yerlerinde olumsuz sonuçlarla karşılaşabiliyoruz. Ama Z raporu filmi her türlü olumsuzluğa rağmen hedeflere ulaşabilmek için tek yolun zaman ve sabır olduğunu anlatıyor.

Z Raporu kısa filmi şu zamana kadar çekmiş olduğum kısa filmlerden farklı bir süreçte yer aldığını söylemek istiyorum. Bu film benim hayatımdan kesitler sunmaktadır. Başkarakter Kemal'i kendimin yerine koyabilirim. Onun yaşadığı durumları ben de iş hayatında çalışırken kısmen de olsa yaşadım. Bundan önce yaşadıklarım ve bundan sonra yaşayacaklarımı göz önüne alırsam benim için yapım süreci tecrübe ve deneyim kazanma konusunda büyük bir katkı oldu. Filmi yaparken ve film bittikten sonra filmi izlerken yaşadığım anılarım gözümde tekrardan canlandı ve bu olayların her yerde devam ettiğini kulak arkası etmeden edemeyeceğim. İnsanoğlu var olduğu sürece hedefleri ve hırsları uğruna her şeyi yapabilir bir varlıktır.

Tezimin ilk başlığında "Epik Tiyatro" bulunmaktadır. Bu kısa filmi hazırlamadan önce temel dayanağım "Epik Tiyatro" olduğunu söylemek istiyorum. Senaryoyu yazma sürecinde temel kaynağım Alman tiyatro teorisyeni Bertolt Brecht'in bulduğu Epik Tiyatro'dur. Bu tiyatro kavramı üzerine sayılı birçok kaynak üzerinden yapmış olduğum araştırmalarla ve Bertolt Brecht'in yazmış olduğu bu kurama bağlı tiyatro oyunlarını örnek alınarak yapım sürecine girdim. Epik Tiyatro 1940lardan itibaren günümüze kadar sanat yapısını baştan sona değiştiren bir kavramdır. İki anlatım biçimi bulunmaktadır. Bunlardan biri Dramatik yapı, diğeri de Epik yapıdır. Sinema ve Tiyatro yapıtları genelde Dramatik yapı içerisinde anlatılır. Epik yapı genelde az kullanılmaktadır. Hâlbuki Epik yapı günümüzün çağdaş anlatım biçimlerinden biridir. Epik yapı, izleyen insanı düşünmeye iter, insanı izlediği sanat eserinde eğlendirmekten çok düşünmeye iten bir sürece girmesini sağlar. Tezimin başlıklarında Epik Tiyatro'nun doğuşu, Epik ile Dramatik yapının karşılaştırılması, Epik Tiyatro'nun dört metodu; Epizodik Anlatım, Gestus, Yabancılaştırma etmeni, Anlatımcı yapı, Brecht'ten sonra ortaya çıkan tiyatro akımları ve Günümüzde Brecht anlatılmaktadır.

Tezimin ikinci başlığında "Brecht'in toplumsal görüşleri" yer almaktadır. Toplumsal görüşleri anlatırken Brecht'in etkilenmiş olduğu Marksizm'den bahsettim. Marksizm Batı'da, "Sanayi Devrimi"nin yarattığı ortamda doğdu. Marksizm felsefik bir görüştür. Marksizmin temellerini anlatırken "Diyalektik maddecilik" ve "Tarihsel maddecilik"

kavramlarını açıklama kısmına girdim. Brecht'in de etkilendiği konulardan biri olan ‘‘Yabancılaşma’’ kavramı da tez başlıklarımdan biri oldu.

Tezimin üçüncü başlığında başta bahsettiğim gibi ‘‘Çekim süreci’’nden bahsetmeye çalıştım. Z raporu kısa filminin oluşum süreci, Çekim süreci, Sinopsis, Tretman, Film Künyesi, Karakter ve mekan analizi, Çekim sonrası süreç, Okuma provası, Çekim takvimi, Çekim senaryosu, Oyuncuların seçimi ve kadronun oluşturulması, Çekim mekanının ayarlanması ve kararlaştırılması, Çekim esnasında karşılaşılan zorluklar, Prodüksiyon listesi, Film maliyeti ve Bütçe, Set fotoğrafları başlıkları altında anlatılmıştır.



BÖLÜM 1

BERTOLT BRECHT'İN ESTETİK ANLAYIŞI

Bertolt Brecht, modern epik tiyatro yazarları içinde, eserlerini önemli kuramsal çalışmaların izlediği tek kişidir. Bu kuramsal çalışmalar, Marksist anlayış tabanında, yalnız modern dramın değil, aynı zamanda sahnelenişin de dramaturjisini kapsar. Böylece bu eserlerin ve çalışmaların tümü, Bertolt Brecht'in, politikacı, tiyatrocusu, dramaturg ve rejisör olarak kendini koyduğu başlı başına bir tiyatro anıtı olmuştur. (Kesting, 2005, s. 65).

İki dünya savaşı arasında gerçekçi-doğalcı akıma karşı çıkan, görünen somut gerçeğin değil, onun derininde olanın anlatımına önem veren ve bu anlatımı gerçekleştirmek için yeni biçimler arayan akımların tiyatro sanatı açısından en önemlisi "epik tiyatro" akımıdır. Epik tiyatrodaki sanatçının ilgisi fizikötesine, ya da bilinçaltına yönelmiş değildir. Atılımını biçimsel denemelerle, estetik sorunlarla da sınırlamamıştır. Bertolt Brecht'in kuramını saptadığı ve uygulamasını yaptığı epik tiyatronun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyircinin bu konularda düşünmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır. Epik tiyatro seyircisini heyecanlandırarak ona siyasal bir görüşü benimsetmek yerine, sorunlar yaratan durumu tarihsel koşulları içinde sergileyerek bu durumun değişebilirliğini göstermek ister.

Epik tiyatro, gerçekçi-doğalcı akıma olduğu gibi, popüler tiyatro anlayışına da karşı çıkmıştır. Bertolt Brecht bu tiyatroların toplum ilişkilerini, değişmelerini yansıtmaya yeterli olmadığını belirtir. Oysa epik tiyatro özel yöntemleri ile çelişkileri göstermeyi başaracaktır.

Tiyatrodaki gerçekçi akım, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında güç kazanmıştır. Oyun yazarlığında olduğu kadar sahneye koyuculukta ve oyunculukta da yeni bir sanat anlayışı getiren gerçekçi tiyatro düşüncesi, öncelikle romantik tiyatro anlayışına ve popüler tiyatro uygulamasına karşı savunulmuştur. Tiyatrodaki gerçekçiliğin öncülleri olan düşünürler, bu yeni akımın ortaya çıkışını romantizme duyulan tepki olarak açıklamışlardır. Romantizm, yaşamdan kopukluğu, toplum sorunlarına karşı ilgisizliği, hastalıklı duygusallığı ve yapaylığı ileri sürülerek eleştirilmiştir. Gerçekçi tiyatroyu savunanlar günlük yaşam

gerçeklerine eğilmek, bunları bilimsel yöntemle incelemek, bulguları süssüz bir anlatımla seyirciye sunmak savındadırlar. Gerçekçi tiyatro düşüncesinin ilkeleri saptanırken gerçeğin yansıtılması kavramına yeni bir yorum getirilmiş, tiyatronun topluma karşı sorumluluğunun altı çizilmiş, bilimsel yöntemin nasıl uygulanacağı açıklanmış, illüzyon yaratma teknikleri üzerinde durulmuştur. Gerçekçi tiyatro düşüncesi oyun yazarlığında, yönetmenlikte, oyunculukta biçimden çok öze ağırlık vermiş, toplumun yaşayan sorunlarına yönelerek çağdaş bir nitelik kazanmıştır. (Şener, 2012, s.163).

Almanca'da epik sözcüğü "anlatımlı şiir" anlamına geliyordu. Antik Yunan'daki, epik-dramatik ayrımından kaynaklanan bu anlam, hareketi canlandıran tiyatro edebiyatı ile hareketi anlatan destan edebiyatı arasındaki farkı belirtmiş oluyordu. Brecht, kendi tiyatrosunun dramatik bir gerilim yaratacak biçimde kurgulanmadığını, olaylara uzak açıdan ve eleştirel bir bakışla bakmayı sağlayacak biçimde ve sanki ikinci elden anlatılıyormuş gibi sunulduğunu belirtmek için "epik" sözcüğünü kullanmıştır. 1927'de yazdığı "Epik Tiyatronun Zorlukları" adlı yazıda şöyle söylüyordu:

"Epik tiyatro ilişkisini birkaç alımlı söz kümesi ile ifade edemeyiz. Epik tiyatro kavramı ayrıntıları, oyuncunun oyununu, sahne tekniğini, dramaturgiyi, sahne müziğini, film kullanılmasını kapsamalıdır. Epik tiyatronun asal konusu seyircinin duygularından çok aklına yönelmesidir. Seyirci bir yaşantıyı paylaşmak yerine, olaylarla karşı karşıya gelir. Gene de bu tiyatronun duyguyu yadsıması yanlıştır." (Şener, 2012, s.264-266).

Brecht'in kuramının, onun başta *Kapital* olmak üzere Marksist klasikleri incelemesiyle, uzun bir teori-pratik süreci içinde oluştuğu ve temelinde diyalektik ve tarihi materyalizmin yasalarının yer aldığı düşünülürse "diyalektik tiyatro" olarak adlandırılması en uygun olacaktır. Ancak "epik tiyatro" kavramını da tümüyle terk etmek mümkün değildir. Çünkü onun önerdiği tiyatronun biçimi ancak epik tür içinde vücut bulabilmektedir. Denebilir ki Brecht'in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır.

Brecht, sistematiğini oluştururken, Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında tragedya'nın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan "katharsis" kavramının seyirci için tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket eder. Katharsis'in ortaya çıkmasını sağlayan olgu ise "Einführung"(duygu temeli üzerinde yaşantı birliği) dur. Seyirci sahnedeki "Figür"lar ile kurduğu duygu-yaşantı

birliği nedeniyle, ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsis'e ulaşır. Oyun tekniği, günümüzde de hala o katharsis'i (seyircinin ruhsal arınmasını) sağlamak üzere Aristoteles'ce önerilen reçetelere itibar etmektedir. Aristoteles'ci oyun sanatında, kahraman, sahnelenen oyunlardan yararlanılarak o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla dışarı vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı ruh çatışmalarına sürükleme amacını güder. Böylece kahramanla özdeşleşen seyirci onun için düştüğü ruhsal çatışmaları yaşaması nedeniyle, olayları ve "Figür"ları serinkanlı bir şekilde değerlendirme, eleştirme ve yargılama olanağından yoksun kalır. Yaşamın sahne üzerinde taklide (mimesis) dayalı ve doğalcı bir betimlemesiyle ortaya çıkan bu illüzyon durumu, yaşama aktif olarak katılan ve daha iyi kılma göreviyle yükümlü olan günümüz seyircisi için sakıncalıdır. (Parkan, 1983, s.27-28).

Epik yapıtlarda "dramatik", dramatik yapıtlarda "epik" öğeler vardı. Dramatik özellikten de, öykünün gerçek anlamıyla bir merkezde toplanması (santralizasyon) ve tek tek parçaların birbirine sınımsıkı bağılılığı anlaşılmaktaydı. Konunun belli bir coşkuyla sergilenişi ve çeşitli güçler arasındaki çatışmanın özellikle vurgulanması, "dramatik" yapıtların belirleyici özelliğiydi.

Toplumsal olayların kavranabilmesi için, insanların yaşadığı çevrenin enine boyuna ve "önemle" üzerinde durmak gerektiği anlaşılmış bulunuyor.

Bu çevre kuşkusuz şimdiye kadarki dramatik yapıtlarda da yer alıyor, ama bağımsız biri öge gibi değil de, yalnız oyundaki başkahramanın açısından veriliyordu.

Tiyatro "hikaye etmeye", anlatmaya başlamıştı. Dördüncü duvarın ortadan kalkmasıyla, anlatıcı, açık seçik sahnede göstermişti kendini. Bir yandan arka plan, başka yerlerde aynı zamanda geçen olayları büyük pankartlar üzerinde seyirciye anımsatarak, sahnede sergilenen olaylar karşısında bir tavır takınıyordu; projeksiyonla beyazperdelere belgeler yansıtılarak oyun kişilerinin söyledikleri pekiştiriliyor ya da çürütülüyor, somut sayılara başvurularak soyut konuşmaların yardımına koşuluyor, somut niteliklerine karşın anlamı kapalı olayların buyruğuna sayı ve cümleler sunuluyordu. Öte yandan, bir "tümdeğişim" geçirmeyen oyuncular, sahnede canlandırdıkları kişiyle aralarında bir uzaklığı korumaya özen gösteriyor, hatta seyircileri açıkça eleştiriye çağırın bir tutum takınıyorlardı.

Dördüncü duvarı açıklamak gerekirse; üç yanı kapalı geleneksel tiyatrolarda izleyicilerin sahneyi gördükleri, izleyici ve oyuncular birbirinden ayıran düşsel duvardır. Tiyatroda ilk defa dördüncü duvarı yıkmak Brecht'in epik tiyatrosunda ortaya çıkmıştır. Seyirci ile iletişime geçmeye çalışmak dördüncü duvarı yıkan hareketlerden biridir.

Artık seyircinin, oyundaki kişilerle salt özdeşleşme içinde kalarak, kendisini eleştiriye kapalı, yani pratikte yararsız yaşantılara kaptırması önleniyor, oynayış biçimi, sahnede sergilenen olayları bir yabancılaştırma işleminden geçiriyordu. Anlatılanın anlaşılabilmesi için gerekli bir yabancılaştırmaydı bu.

Aristotelesçi Dünya Tiyatrosu

Başoyuncu olay kahramanıdır, oyunu yönlendiren olaydır, olay, bakışı belirler, bakış olay içine yedirilmiş, oyun, oyundaki öyküdür ve başka bir şey değildir, kamuoyu (seyirci) koşullanır, zaman geçişi oyunda içkindir, sürekli akan olay, olanlardan tek bir dilim, yer ve zamanda iç içe yoğunluk.

Aristotelesçi Olmayan Dünya Tiyatrosu

Başoyuncu gözlemcidir, oyunu yönlendiren bakıştır, bakış, olayı belirler, bakış olaya koşut gider, anlatıcı, oyunun öyküsü içinde parantezler açar, kamuoyu(seyirci) tartışmaya çekilir, zaman geçişi bilince çıkarılır, tablo, durum gösterimi ve törensellik, olanların tümü, yer ve zamanda yayılma. (Kesting, 2005, s.59).

Brecht, dramatik yapı ile epik yapıyı farklı bir düzlemde anlatmaya çalışmıştır. Fakat benim görüşüm ise görünüşte bu iki farklı yapının birbirinden etkilendiği gözükmektedir. Her ne kadar Brecht, Dramatik yapıya karşı gelse de onun bazı kalıplarından etkilenmektedir. Dramatik yapının getirdiği baş karakter üzerinden ilerleme Epik yapıda da görünmektedir. Brecht'in başlıca oyunlarında yan karakterlerin örünmesi dışında tek bir karakterin ilerleyişi ve olaylar karşısında durumları ifade edilmektedir. Baş karakterin gözlemci yapısı onun aslında oyunun içinde yer yer kahraman gibi davranmasına da sebep olur. Dramatik yapıdaki koro anlayışını da oyun içinde bölümlerin başlangıcında türküler şarkılar eşliğinde yaratarak bir güncelleme yaratmıştır. Anlatının hakim olduğu yerler olsa da tiyatronun ve diğer sanat dallarının en temel kaynağı eylemin muhakkak olması şarttır. Eyleme karşı gelse de eylemsiz bir yapı hiçbir anlayışta kabul edilemez. Seyirci ile iletişime geçmek için uyguladığı yabancılaştırma ve oyuncuların seyirci ile iletişim

halinde olması aslında seyirciyi gözlemciden çok oyuna dahil olmasını ve oyunun bir parçası olmasına iter. Her ne kadar özdeşleşmeyi kırmak için bazı ufak tefek hareketleri kullansa da seyirci izlediği sanatsal faaliyetin içine girmeden karşısındaki sanatsal olayın ciddiyetini anlamaz. Özdeşleştirmeyi kırmak bir bütün içinde olmasa da yer yer yapılır. Aslında bana göre özdeşleştirmenin kırılması bazen negatif sonuçlara yani seyircinin izlediği sanatsal faaliyetten kopmasına neden olabilir. Bunun sonucunda da izlediği şeyin bir sanatsal hareket olduğu bilinci de doğar. Aslında Brecht'in tam da anlatmak istediği budur. İzlenen şeyin bir gerçek değil, gerçek hayattan bir kesit olarak sanatsal bir faaliyet olduğu inancına getirmek.

Brecht estetiğini anlayabilmek için bazı metodlardan bahsetmek gerekir;

Epizodik Anlatım

Epizodik anlatım bir bütünlük içinde anlatılmak istenilen hikayenin olayları parçalayarak anlatılma sürecidir. Konuyu zenginleştirir ve izleyiciyi çeşitli yerlere götürerek düşünce boyutunun açılmasına neden sağlar. Brecht'in oyunlarında sahneler olaylar halinde anlatılarak seyircinin ilgisini oyunun yönelişi üzerine çekmeye çalışılır. Olaylar eğriler çizilerek ve sıçramalı bir şekilde anlatıldığında seyircinin ilgisi olaylar üzerinde yoğunlaşmasına engel olur.

Oyununu parça parça halinde anlatılması seyircinin anlatılan hikâyeye yaklaşmasında çok uzak bir tutumla eleştirel gözle bakmasını sağlar:

Epik tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jeste dayalı ortak tavırlar durumları birbirinden ayırır. Sonuç olarak seyircideki yanılşamayı kırmaya yönelik aralıklar oluşur. Bu aralıklar seyircinin özdeşleşmeye hazırlığını felce uğratar ve oyundaki karakterlerce sergilenen davranışlara ve bu davranışların sergileniş biçimine karşı eleştirel bir tavır alabilmesine amaçlar. (Benjamin, 2011, s.34).

Epizodik anlatımda montaj tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır ve seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir. Böylece seyirci, durak noktalarından yararlanarak, (Brecht'in oyunlarında -ön oyunlar-) ve figürler üzerinde düşünme ve eleştirel bir tutum alma olanağına sahip olur. Özdeşleşmeye dayalı

dramatik anlatıma karşılık epizodik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır; seyirci özdeşlemeye tutsak edilmez. Bir başka deyişle, özdeşleşme seyirciyi katharsis'e götürecek boyutlara vurdurulmaz. (Parkan, 1983, s. 34).

Özdemir Nutku, epizodik anlatımı anlatırken epik ile dramatik tiyatro arasındaki temel ayrılık olduğundan bahseder:

Epizodlardan kurulu olan Epik tiyatro, genel olarak anlatılan bir hikayeyi ele alır; ama ayrıntılar da dramatiktir. Her episod kendi içinde sürekli bir akım yaratır. Hareketler ve davranışlar ön düzeydedir; kişinin iç yaşamına ancak bu dıştaki davranışlar yoluyla gidilir. Oysa dramatik tiyatrodaki baştan sonra bütünlenen sürekli bir psikolojik gelişim görülür. İlk bakışta dramatik olan bu türde içten dışa doğru bir gelişim vardır. Kişilerin psikolojilerinden dıştaki davranışlarına gidilebilir. (Nutku, 1976, s.46).

Gestus

Bertolt Brecht, seyircinin oyunu eleştirisel bir açıdan seyretmesi ve istenen düşünme sürecine girebilmesi için oyun kişilerinin, toplumsal ilişkilerin, belli bir tavır içinde sunulmasını, bu tavrın oyunculuk ustalığı ile sahnelerin düzenlenişi ve olayların sunulduğu ile iyi belli edilmesini önermiştir. Almanca gestus ve gestisch sözcüklerinin anlamı - biri isim, biri sıfat olmak üzere- sözle veya hareketle ifade edilen bir tavır ya da tavrın bir yönüdür. (Şener, 2012, s.292).

Gestus dendiğinde anlaşılması gereken, bir insan ya da birçok insanı başka insanlarla bağlayan tavır, mimik ve alışlagelmiş açıklamaların karmaşasıdır. Balık satan bir adam bu arada satış 'gestus'unu gösterir. (Candan, 2011, s.110).

Bertolt Brecht oyuncunun canlandıracağı kişinin tipik tavrını dikkatle saptamasını, saptarken sınıfsal konumunu gözden kaçırmamasını, bu tavrın anlamını seyirciye iletecek biçimde abartmasını gerekli görmüştür. Bu tavır, toplumsal anlamı olan bir modeli tanıtır. Tavrı belirtilen oyun kişinin ruh derinliklerine inilmemiş, karmaşık incelemeler yapılmamıştır. Onun için tavır kavramı klasik karakter kavramından da, tip kavramından da farklı bir kavramdır. Karakter gibi ayrıntılı içsel özellikleri göstermediği gibi klasik tip gibi kendine benzeyenleri temsil eden soyut bir genelleme de değildir. Epik tiyatrodaki oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi bu niteliğin eleştirisini de yapar. (Şener, 2012, s.293).

Oyuncular, sahnede gösterilmek istenileni sadece söz ile değil toplumsal bir anlamı ifade eden davranışlar ile de anlatmalıdırlar. Sözün arkasındaki anlamı gösterecek olan davranış gestustur. Böylelikle duygu ve düşüncelerin hem sözsözsel hem de davranışsal olarak anlatılması seyircinin sahnede gördüklerinin toplumsal bir anlam ifade ettiğinin canlı kanıtıdır.

Yabancılaştırma Etmeni

Brecht'in oluşturduğu yabancılaştırma etmeni Epik Tiyatroda çok önemli bir yere sahiptir. Yabancılaştırma seyirciyi olaydan uzaklaştırarak onun sahnedeki olayı nesnel bir yolda izleyip yargıya ulaşmasını ve yadırgamasını sağlar.

Yabancılaştırma etmeni, yalnızca estetik kaygılarla ele alınmalıdır. Seyirciler, sahnedeki olaydan uzaklaştırılmalı, oyun kişilerinde kendilerini görmemesi sağlanmalıdır; çünkü herhangi bir kimse oyuncuyla kendini özdeş kılarırsa neler olup bittiği tam olarak göremez. (Nutku, 2015, s.117).

Oyuncu, yansılacağı kişiyle özdeşleşemeyeceği için, bu kişiye belirli bir açıdan bakabilecek, onun üzerinde ne düşündüğünü açığa vuracak ve kendisiyle özdeşleşmeye zorlamadığı seyircisini de yansılacağı kişiyi eleştirmeye çağırabilecektir. Oyuncu için böyle bir bakış açısı toplumsal eleştiri açısıdır. Oyuncu olayları düzenleyip oynadığı kişinin karakterini çizerken, toplumsal güçlerin belirlediği karakter özellikleri üzerinde durur. Böylelikle oyunu, toplumsal koşullar üzerinde düzenlenip gerek kendisinin, gerek seyircilerin katıldığı bir seminer niteliği kazanır. Oyuncu seyircileri, geldikleri toplumsal sınıflara göre, toplum koşullarını savunmaya ya da eleştirmeye çağırır. (Brecht, 2011,s.182).

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 biresimi niteliğiyle ele alıp, her olgunun içinde barındırdığı tez-antitez karşıtlığını gözler önüne sermeyi öngörür. Amaç toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanrı vergisi değişmez bir sonuç değil, değişebilir bir süreç olduğunu göstermektir. (Candan, 2011, s.109).

Yabancılaştırma diyalektiğin yasaları ile doğrudan bir ilişki içerisindedir. Brecht bu ilişkiyi şu maddelerle açıklar:

- Bir kavrayış biçimi olarak yabancılaştırma (kavramak-kavramamak-kavramak), olumsuzlamanın olumsuzlanması.
- Bir kavrayış eyleminin gerçekleşmesine kadar anlaşılmazlıkların birikimi (nicelik ve niteliğin birbirine dönüşümü)
- Genel’de özel (biricikliği, birkezliği içinde olay, öte yandan tipik)
- Gelişim faktörü (duyguların karşıt duygulara dönüşümü; aynı zaman sürecinde eleştiri ve özdeşleşme)
- Kendi içinde çelişki (böyle koşullarda bu insan, böyle bir davranışta bu sonuçlar!)
- Bir nesnenin bir diğeriyle anlaşılabilirlik kazanması (tek başına belli bir anlamı içeren bir sahnenin başka sahnelerle ilişkisinden ötürü bir ikinci anlamı daha içerdiğini saptamak)
- Sıçramalar (saltus naturae, sıçramalarla yürüyen epik gelişim)

Karşıtların birliği (birlikte karşıtları arayış; alacakları ücret için çekişen, ama dışı karşı bir birlik ve beraberlik oluşturan ana ve oğul- Ana oyunu)

Bilginin pratikte uygulanabilirliği (kuram ve pratiğin bir bütünlük oluşturması) (Brecht, 2011, s.190-191).

Yabancılaştırma, oyunculuk düzeyinde ifadesini gestus’larda bulmaktadır. Yabancılaştırma efektleri, gestus’ların yanı sıra, ışık, ses-görüntü ilişkisi ve çelişkisi, müzik (Brecht bir gestus müziğinden söz etmektedir.) dekor, kostüm ve makyaj gibi teknik ve artistik araçların belirli bir sistematik içinde, mesel’e uygun bir şekilde kullanımıyla elde edilirler. (Parkan, 1983, s.41).

Anlatımcı Yapı

Mutlu Parkan bu konuya yaşamın realitesi ile sanatın realitesinin çatışması üzerinden bakar;

Yaşamın realitesi, sanatın realitesini yönlendirmelidir. Ancak, seyircinin önyargıları olarak da adlandırılabilir olan, yaşamı süresince algısal bilgilere dayanarak edinmiş olduğu ideolojiler, yapıtın içinde betimlemeler yoluyla yer alacak ve yaşamın realitesi tarafından yönlendirilen sanatın realitesiyle çatışarak algısal bilgi düzeyinden, ussal bilgi

ya da bilimsel bilgi düzeyine sıçratılacaktır. Sanatın sadece betimlemelere dayalı bir ayna olmayıp, bu çatışmaya dayalı bir dinamo olması esprisi böylesine anlatımcı yapı'dan gelmektedir. (Parkan, 1983, s.43-44).

Yapıt içinde şu ya da bu ölçüde yer alan seyircinin ön yargıları ya da ideolojileri betimlenen dünyasıyla çatışarak anlatımcı yapıyı verirler. Seyirci, sadece betimlemeye dayalı olmayan bu yapıya özdeşleşmediği için aktif bir konuma gelerek eleştirel bir tutum alır. Anlatım yoluyla sunulan ideolojiler, yaşam karşısında çürür ve “acıma ve korku” duyguları yüzünden bu yapı içerisinde erime durumundan uzaklaştırılan seyirci, bu ideolojileri eleştirerek, yaşam karşısında gerçekçi duygulara, düşüncelere ve eylemlere yönelir. Seyircinin aktif olarak zihinsel faaliyette bulunduğu noktalar, dramatik eğrinin kesintiye uğradığı ön oyunlardır. (Parkan,1983, s.44).

Brecht'ten Sonra

Bertolt Brecht'in 20. Yüzyıl tiyatrosuna yapmış olduğu devrimci katkılarından sonra ortaya çıkan Absürd Tiyatro ve Suratına Tiyatro akımlarını açıklayacağım.

Absürd Tiyatro

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımına “Absürd Tiyatro” (Uyumsuzluk tiyatrosu) adı verildi. Absürd tiyatro, gerçeği mantıklı, değişmez bir düzen ya da tarihsel evrimi içindeki diyalektik ilişkiler örgüsü olarak değil, anlaşılmayan ve açıklanmayan bir karmaşa olarak görür. Bu uyumsuzluğun ancak geleneksel uyumların düzenini bozarak sahneye getirebileceğini kabul eder. Oyunun yapısında, konuşma örgüsünde, görüntüde yeni ve usdışı düzenlemeler yapar. Absürd tiyatronun ilke ve kuralları dondurulmuş, hatta belirlenmiş değildir. Bu akım içinde saydığımız her yazarın, her sahneye koyucunun kendine özgü bir deyişi, bir biçemi vardır. Onun için bu akım avantgarde(öncü) özelliğini korumaktadır. Bununla beraber yazarların, sahneye koyucuların, belli odaklarda kümelenebilen özellikleri dikkate alınarak bir absürd tiyatro akımından söz edilebilmektedir. Bu özellikler akımın sanatçıları tarafından değil, bilim adamları ve incelemeciler tarafından saptanmıştır. Absürd tiyatro, ortak bir programı olan, ilkeleri, kuralları saptanmış bir akım olmamakla beraber, belli toplumsal koşulların ve ekinsel birikimin yarattığı ortak bilincin tiyatrodaki ifadesidir. İkinci Dünya Savaşını

yaşamış olanların ruhsal durumunu dile getirir. Savaştan sonra bir umutsuzluk dönemi yaşanmaktadır. İnsan düşüncesi anlayamadığı korkunç güçler karşısında felce uğramıştır. Milyonlarca insanın ölmesi, kitle kıyımları, atomun parçalanması, kentlerin yakılıp yıkılması dehşet uyandırmaktadır. Korku ve güvensizlik gibi, nedeni az çok bilinen duygular yerini nedensiz bir endişeye, bunalıma, boşunalık duygusuna bırakmıştır. Daha iyi bir dünya ülküsünün yerini onarılmaz bir biçimde parçalanmışlığın kabul edilmesi almıştır. İnsan bu dünyada kendini ezeli bir sürgün gibi hissetmektedir. İlk absürd yazarların Fransa'ya göç etmiş yabancılar olması ilginçtir. (Samuel Beckett Fransa'da yaşayan bir İrlandalı, Eugene Ionesco Fransızca yazan bir Romanyalıdır.)

Absürd tiyatronun amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine ermesini sağlamaktır.(Şener, 2012, s.297-299).

Suratına Tiyatro- In Yer Face

Suratına Tiyatronun en geniş tanımı şöyledir: Seyirciyi ensesinin kökünden tutup mesajı alıncaya kadar silkeleyen oyunların tümü. Bir sansasyon tiyatrosudur. Hem oyuncularını hem de seyircileri geleneksel tepkilerinin dışına iter, sinir uçlarına dokunur, alarma geçirir. Genellikle şok taktiklerine başvurur ya da şoke edicidir; çünkü söyleminde veya yapısında yeni ya da seyircinin alışık olduğundan çok daha cesur veya deneyseldir. Ahlaki normları sorgulayarak, sahnede nelerin gösterilip nelerin gösterilmeyeceğine dair hakim kanıları aşağılar; ayrıca çok daha ilkel duyguları tıngırdatarak tabuları devirir, yasak olandan söz eder, rahatsızlık yaratır. En önemlisi, gerçekten kim olduğumuz hakkında bize daha çok şey anlatır. Sırtımızı geriye yaslayıp gördüklerimizi tarafsız bir şekilde değerlendirmemize izin veren tiyatro türlerinin aksine, suratına tiyatronun en iyi örnekleri derimizin altına nüfuz ederek bizi duygusal bir yolculuğa çıkarır. Bir diğer deyişle, suratına tiyatro deneyseldir, kuramsal değil.

Genellikle elli ila iki yüz seyircinin olduğu küçük salonlarda oynanan keskin yorumlarla, aşırılığın estetiği kullanılır. Dil pervasız, eylemler belirgin, duygular şiddetlidir. Burada saldırganlık apaçıktır; amaç bu deneyimi unutulmaz kılmaktır. (Sierz, 2009, s.18-20).

1990lu yılların ortalarında Britanya'da çıkan bu tiyatro akımı bazı özellikleri bakımından Epik Tiyatro'ya benzerlikleri olduğu söylenebilir. Özellikle seyirciye yakın bir şekilde

oyunması, seyirci ile iletişime geçilmesi yabancılaştırmaya örnek olsa da, yer yer anlatımcı yapıya başvurusu, oyunun temasının eğlendirmekten çok düşündürme amacı gütmesi, bu gibi şeyler Epik Tiyatro ile bağdaşlık kurmamıza olanak kılabilir. In yer face akımı Epik Tiyatro'nun bir bakıma güncellenmiş hali olduğunu da söylememiz mümkündür.

2000'li yılların ortalarından itibaren Türkiye'deki bazı özel tiyatrolarda da bu akımı görebilmek mümkündür. Özellikle benim izlediğim oyunlarda görünen; sahne ile seyirci arasındaki uzaklığın yakınlaşması, küçük sahnelerde kara kutu dedikleri tiyatro sahnelerinde gösterilen temsillerde seyirci ile yakın bir bağ kurması, oyuncuların seyirci ile yakın bir temas kurması ve neredeyse seyircilerin arasında oyunlarını oynaması böylelikle dördüncü duvarın ortadan kalkması, açık dilli ve cinsellik temalı oyunları ile sıradanlıktan kurtulup düşünmeye yönelik oyunların olması, unsurları bulunmaktadır.

Günümüzde Brecht

Günümüzde de Brecht'in oluşturmuş olduğu Epik tiyatro kavramı üzerinden seyirci özdeşleşmesi hakkında eleştiriler yapılmaktadır. Ranciere seyirci özdeşleştirmesinin olmaması konusu üzerinde durur. Seyircinin gözlemci konumundan uzaklaşması ve aradaki mesafenin ortadan kalkması gerektiğinden bahseder. İki tiyatro biçiminden epik tiyatronun seyirci ile olan arasındaki mesafeyi ortadan kaldırdığından söz eder. Dramatik tiyatro anlayışı seyirciye farklı bir gözlem açısı ve izlediği eser ile arasında bir mesafe koymasını sağlar.

Bu tersine çevirme işleminin, ilkesel olarak birbiriyle uyuşmayan iki önemli anlatımı oldu- gerçi reforma uğrayan tiyatronun teori ve pratiği sürekli birbirine karıştırdı bu ikisini. İlkine göre seyirciyi, görünüşle büyülenmiş ve sahnedeki karakterlerle kendisini özdeşleştirmesini sağlayan empatinin esiri olmuş ağzı açık ayran budalasının sersemleşmesinden koparmak, çekip almak gerekir. Bu yüzden garip, alışılmadık bir gösteri, anlamını aramak zorunda kalacağı bir bilmece gösterilecektir ona. Böylece seyirci, edilgen seyirci konumunu bırakıp sorgulayan, fenomenleri inceleyip nedenlerini araştıran bilimsel bir deneyci veya araştırmacı konumuna geçmeye zorlanacaktır. Ya da eylem kararları vermesi gereken insanların karşı karşıya kaldıkları ikilemlere benzeyen, örnek bir ikilem sunulacaktır seyirciye. Böylece bizzat seyircinin nedenleri

değerlendirme, tartışma ve son tercihi belirleme yetisi keskinleştirilmiş, geliştirilmiş olacaktır.

İkinci formüle göre, bu ukala mesafenin kendisi ortadan kaldırılmalıdır. Seyirci, kendisine sunulan gösteriyi sükûnet içinde inceleyen gözlemci konumundan çıkarılmalıdır. Seyirci bu aldatıcı efendilikten yoksun bırakılmalı, tiyatro eyleminin sihirli dairesi içine sürüklenmelidir; o daire içinde akılcı gözlemci imtiyazı yerine kendi yekpare yaşam enerjisinin efendisi olma imtiyazını alacaktır.

Brecht'in epik tiyatrosu ile Artaud'un vahşet tiyatrosunu özetleyen temel tutumlar işte bunlardır. Biri için seyirci araya mesafe koymalı; diğeri için bütün mesafeyi ortadan kaldırılmalıdır. Biri için bakışını keskinleştirmeli, diğeri için bakan kişi konumunu dahi terk etmelidir. Çağdaş tiyatro reformu denemeleri, ilke ve etkilerini karıştırmak pahasına, bu uzaktan araştırma ile yaşayarak katılma karşıtlığı arasında sürekli gidip gelmiştir. Bu denemeler tiyatroyu dönüştürdüklerini iddia etmişlerdir, oysa yaptıkları teşhis tiyatronun ortadan kaldırılmasını öngörüyordu. Bu yüzden, yalnızca Platoncu eleştirinin gereklerini değil, onun tiyatronun kötülüğü karşısına çıkardığı olumlu formülü de benimsemiş olmaları şaşırtıcı değildir. Platon, tiyatronun demokratik ve cahil topluluğunun yerine, özetini başka bir beden icrasında bulan başka bir topluluk koymak istiyordu. Tiyatronun karşısına kimsenin hareketsiz bir seyirci olarak kalmadığı, herkesin matematiksel oranla belirlenmiş topluluk ritmine göre hareket etmek zorunda olduğu koreografik topluluğu çıkarıyordu; bu uğurda, gerekirse, kolektif dansa girmeye gönülsüz ihtiyarlar sarhoş edilecekti. (Ranciere, 2015, s.11-12).

Demek ki gösteri eleştirisi ile "başlangıçtaki özüne döndürülmüş tiyatro" arayışı arasında çelişki yoktur. "İyi" tiyatro, ayrılmış gerçekliğini, tam da bu gerçekliği ortadan kaldırmak üzere kullanır. Seyirci paradoksu da Platoncu tiyatro yaşayının ilkelerini yine tiyatro adına benimseyen işte bu tuhaf düzeneden kaynaklanır. Demek ki bugün yeniden incelenmesi gereken şey bu ilkelerdir; daha doğrusu bu ilkeleri mümkün kılan önkabuller ağı, yani eşdeğerlikler ve karşıtlıkların işleyiş biçimidir: Tiyatro izleyicisi ile topluluk, bakış ile edilgenlik, dışsallık ile ayrılık, dolayım ile simulakrum arasındaki eşdeğerlikler; kolektif ile bireysel, görüntü ile yaşayan gerçeklik, etkinlik ile edilgenlik, benliğine sahip olma ile yabancılaşma arasındaki karşıtlıklar.

Bu eşdeğerlikler ve karşıtlıkların işleyişi, hata ve telafisi şeklinde, gayet dolambaçlı bir dramaturji oluşturur aslında. Tiyatro seyircileri edilgen hale getirip, "topluluk eylemi" diye tanımlayabileceğimiz özüne ihanet etmekle suçlar kendi kendini. Bunun sonucunda tiyatro, seyircilere bilinçlerinin ve eylemlerinin mülkiyetini geri verip neden olduğu etkileri tersine çevirmek ve hatalarının kefareti ödemenek gibi bir göreve biçer kendine. Böylece tiyatro sahnesi ve oyunun icrası, gösterinin kötülüğü ile hakiki tiyatronun erdemi arasında gitgide gözden kaybolan bir dolayım dönüşür. Her ikisi de seyircilere seyirci olmayı bırakıp kolektif bir pratiğin faillerine dönüşmenin yollarını öğretmeyi amaçlar. Brechtçi paradigmaya göre, tiyatro dolayımı, seyircileri bu dolayımı hazırlayan zemin hakkında bilinçlendirir ve onu dönüştürmek için isteklendirir. Artaud'nun mantığına göreyse tiyatro dolayımı, seyircileri seyirci konumundan çıkarır: Bir gösterinin karşısında olmak yerine icrayla kuşatılmışlardır, kolektif enerjilerini kendilerine iade eden eylem dairesine sürüklenmişlerdir. Her iki durumda da tiyatro, kendini ortadan kaldırmaya yönelik bir dolayım görevi verir kendine. (Ranciere, 2015, s.13-14).

Epik tiyatro seyirciyi dönüştürmeye amaçlar. Seyircinin oyuna başlamadan önceki hali ile oyunu izledikten sonraki halinin değişikliğe yol açabileceği vurgulanır. Tiyatro, eser olarak ortaya konulduğunda sahneden uzaklaşıp ortadan kalkarak seyirciye doğru ileti halinde gider.

BÖLÜM 2

BERTOLT BRECHT'İN TOPLUMSAL ANLAYIŞI

Marksist Brecht herhangi bir komünist partisine girdi mi? Bir zamanlar, Alman Komünist Partisi üyesi olan –besteci Hanss Eisler'in (1898-1962) kız kardeşi –Ruth Fischer, Brecht'in 1930'da partiye girdiğini söyler. (Fischer, 1948, s.615). Ancak onun gerçekten bir partiye girdiğine dair bu iddiadan başka hiçbir somut belgeye ve tanığa rastlanmamıştır. Ayrıca o, 1947'de, Amerika karşıtı etkinlikleri soruşturma komitesi'nin kovuşturmasında, komite başkanı, Brecht'e herhangi bir komünist partisi üyesi olup olmadığını sorduğunda, kesin bir tonla, “Hayır, hayır, hayır, asla!” diye yanıtlamıştır. (Amerika Karşıtı Faaliyetler Komitesi, 8. Toplantı, 1. Oturum, 1947). Brecht bir Marksist olduğunu yine bu komisyonun kovuşturması sırasında belirtmiştir. Ancak yürekten bir ahlakçı olan yazar, bu dünya görüşü içinde kendine özgü yerini bulabilmiştir. O, bir yazar olarak Marksist görüşü kabul etmekle birlikte, bir yazar ve sanatçı olarak bağımlı olmayı hiç istememiştir. (Nutku, 2007, s.41).

Brecht'in toplumsal görüşlerini tartışabilmek için Epik Tiyatro'nun temel anlayışı ve Brecht'in benimsediği dünya görüşü olan Marksist felsefeye bakmakta fayda vardır.

Sosyalist Avrupa dünyasına giren bütün ülkelerin başta gelen ortak özelliği, hepsinin siyasal ve sosyal felsefelerinin tek bir kaynaktan çıkması: O felsefe “Marksizm”dir. Marksizm aynı zamanda “resmi” dünya görüşüdür bu ülkelerin. Tüm siyasal, sosyal, iktisadi ve kültürel kurumlar, bu dünya görüşünden esinlenir.

Marksizm Batı'da, “Sanayi Devrimi”nin yarattığı ortamda doğdu.

Gerçekten, 18. Yüzyılın ikinci yarısında, İngiltere'de, buhar gücüyle işleyen makinelerin geliştirilmesi, bunların başta dokuma tezgahları olmak üzere çeşitli imalat kollarına ve madencilğe uygulanması, fabrikalar yoluyla türlü dallardaki üretimin o zamana değişim görülmemiş ölçüde artması gibi –tarihte benzeri olmayan- bir olay görülür. Genellikle “Sanayi Devrimi” diye adlandırılan bu oluşum, 19. Yüzyılın başlarından başlayarak, Batı Avrupa'yı da sarar. Ve gerçekten “devrim” adına yaraşır bir oluşumdur bu: Sanayinin baş döndürücü bir hızla büyümesi, toplum yapısını kökünden sarsmıştır. O zamana değin tarımla uğraşan insanlar köylerini bırakıp kentlere koşmakta, daha önce

adları bile duyulmamış yerlerde yeni sanayi merkezleri doğmakta ve ülkelerin nüfuslarında hızlı artışlar olmaktadır. Sanayi Devrimi, Batı Avrupa'ya iktisadi ve sosyal planda bir "hareketlilik" getirmekle kalmıyor, aynı zamanda bir sefalet tablosu da çıkarıyor ortaya: Büyük işçi kitleleri, çok düşük ücretlerle, en kötü koşullar içinde çalıştırılmaktadır. Gerçi, bundan elde edilen büyük karlar, sermaye birikimine ve yeni yatırımlara yol açtığı için Sanayi Devrimi daha da hızlanmaktadır. Sanayi Devrimi'nin doğduğu yıllarda, "genel oy"un henüz tanınmamış olması, sayıları çığ gibi büyüyen işçi kitlelerin yakınmalarını parlamentolara tam anlamıyla yansıtılmalarına olanak vermiyor. Üstelik o yılların yaygın ve gözde iktisadi görüşü olan liberalizm, devletin sosyal sorunlarına karışmasını istememekte, tam bir özgürlük, tam bir yarışmayı savunmaktadır.

Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkardığı sefalet tablosunu değiştirmek üzere, sözde birtakım "insani" önlemlere başvurulur. Çalışma yaşamını düzenlemek için bazı kanunlar çıkarılmaya başlanır. Bütün bu önlem ve ağır sanayide sömürülmesi, işçi yığınlarının ezilmesine çalıştırılması daha uzun yıllar sürecektir.

İşte Marksizm Batı Avrupa'da, 19. Yüzyılın ortalarında böyle bir ortamda doğar.

Marksizmin Temelleri

Marksizmin kurucuları iki Alman düşünürdür: **Karl Marx** (1818-1883) ile **Friedrich Engels** (1820-1895).

Batı Avrupa'da Sanayi Devrimi'nin doğurduğu iktisadi ve sosyal sonuçların nedenleri ile kaçınılmaz gelişmelerini araştıran bu iki düşünür, bu araştırmalarından, sonunda yepyeni bir dünya görüşü ortaya çıkarırlar. Bu yeni dünya görüşü, artık yalnız Sanayi Devrimi ile ilgili sorunların değil, tüm doğa, toplum ve insanla ilgili her sorunun karşılığını veren eksiksiz bir görüştür.

Marx ve Engels'in ortaya koydukları yeni dünya görüşüne **diyalektik maddecilik** adı verilir. Ve genellikle **Marksizm** diye anılır. (Tanilli, 2008, s.177-178).

Diyalektik Maddecilik

Maddecilik, evrendeki tek özün "madde olduğunu ve bütün varlıkların maddeden türediğini ileri süren bir dünya görüşü. Bu genel anlamda maddecilik, her türlü

gerçekliğin tek özünün ‘‘düşünce’’ (idea) olduğunu ileri süren ‘‘düşüncelik’’in (idealizm) zıddı oluyor.

Maddecilik, felsefe tarihinde, 19. Yüzyıla gelinceye dek, ‘‘mekanist’’ bir yoruma tabi tutulur: Madde bizim dışımızda, bizim düşüncemizden bağımsız ve ezeli olarak var olan bir şeydir; ama ancak dış etkilerle değişen hareketsiz bir nesnedir.

Marksizmin maddeciliği böyle değildir: Marksizme göre madde, bizim dışımızda, bizim düşüncemizden bağımsız ve ezeli olarak vardır; ama sürekli bir hareket, bir devinme içindedir de. Hareket, maddenin bir var olma biçimidir; hiçbir yerde, hiçbir zaman hareketsiz bir maddeye rastlanmamıştır. Bu hareket, gerek uzayda, gerek molekülerin titreşimi olarak ısıda ya da çekim akımlarında; çözümlene ve bileşim olarak kimyada, canlı yaratıklarda sürekli olarak vardır. Maddesiz hareketi kavrayamayacağımız gibi, hareketsiz madde diye bir şey de düşünemeyiz. Karşıt akımların, güçlerin çarpıştığı bir alandır madde. Bu çarpışma sonunda karşıtlar yeni bir biresime varırlar. İşte ‘‘diyalektik’’ diye de, bu harekete, bu çarpışmaya ve karşıtların biresimine varmalarının incelenmesine denir.

Diyalektik, eski Yunanca’da ‘‘tartışma sanatı’’ anlamına gelen ‘‘dialektike’’ sözünden geliyor. ‘‘Karşıt tezler’’ ileri sürerek bir tartışma sanatıdır diyalektik. (Tanilli, 2008, s.179-180).

Kapitalizm, fabrika sisteminin ve seri üretimin gelişimine olanak vermek açısından gerekliydi. İnsanların toprağa bağlanmak yerine neredeyse oraya serbestçe gitmeleri yasal olmalıydı. Toprak sahipleri de servet biriktirmek ve kar elde etmek için bu servetle yatırım yapmak konularında yasal olarak serbest olmalıydı.

Marx’a göre hiçbir toplumsal sistem kazara oluşmamış, tarihsel olarak gerektiğinde ortaya çıkmıştır. Yeni her sistem, kullanışlılığına göre daha uzun yaşar. Bununla beraber, her yeni sürecin içinde, sistemi çökertecek iç çelişkiler vardır. Toplumsal yapı ekonomik temel üstüne oturduğu için hiçbir şey durağan kalmaz. İşte bu, diyalektik maddeciliğin temel önermesidir. (Hands, 2011, s.116).

Tarihsel Maddecilik

Marx, kuramını tarif etmek için ‘‘tarihin materyalist anlayışı’’ ifadesini kullandı ve Engels bu ifadeyi ‘‘tarihsel materyalizm’’ olarak kısalttı. Marx, kapitalizmi Hegel’in

gördüğü gibi tarihsel gelişim sürecinin sonu ya da Adam Smith'in gördüğü biçimde insanların "değiş tokuş ve takas" yapma arzularının doğal sonucu olarak değil de tarihin ilerleyişinin geçici bir aşaması olarak gördü. Kendi çöküşüne neden olacak iç çelişkilerinden dolayı toplumun geçici bir durumuydu.

Tarihe ve ekonomiyle ilişkisine dair bu materyalist bakış, Marksist düşüncenin önemli bir parçasıdır, çünkü kapitalist ekonominin sadece bir aşırı uçtan diğerine salınarak gelişebileceği ve içinde barındırdığı çelişkiler sonucunda nihai olarak çökeceği fikri diyalektik bakış açısına özgüdür. Dünyaya dair diyalektik bakışa göre her şey birbirine bağlıdır, toplum ve ekonomi de sürekli hareket ve değişim süreci içindedir. *Kapital'i* yazarken Marx'ın anlamaya ve açıklamaya çalıştığı şey işte buydu. (Hands, 2011, s.75).

"Toplum" deyince, Marx ve Engels'e göre, aslında yalnız insanlara ve insanlar arasındaki ilişkilere rastlarız. Bir toplumdaki insanlar gibi, insanlar arasındaki ilişkiler de "somut"tur.

Marx ve Engels, toplumları insanlar arasındaki somut ilişkiler açısından incelerken, bu ilişkilerin temelinde yatan etken olarak "insanın doğa ile mücadelesi"ni görüyorlar: İnsanlar, yaşamak ve –bunun da ötesinde- hayvanlardan farklı olarak, "doğayı aşabilmek" için her şeyden önce çalışıp üretmek zorundadırlar. İnsanlar, üretim faaliyetinde bulunurken de, birtakım üretim araçları kullanır ve üretimdeki çalışmalarını örgütlerler. Demek ki, bir toplumun ana ilişkileri doğa ile olan ilişkileridir. Bu ilişkiler ise, doğrudan doğruya üretime dayandığına göre, bir toplumu tanıyabilmek için, her şeyden önce, o toplumdaki "üretim ilişkileri"ni incelemek gerekir.

Üretim ilişkilerinin içine, doğal kaynaklar (toprağın verimi, iklim, vb.) üretimi sağlayacak araçlar ve dolayısıyla bunların kullanılması, yani üretim tekniği, bir de üretimin düzene sokulması, yani işbölümü girer. Marx ve Engels, bunlara da "üretici güçler" diyorlar.

Bu güçlerin her biri zaman içinde –kuşkusuz- aynı kalmaz, değişirler; yeni kaynaklar bulunur, araçlar geliştirilir, işbölümü yeniden düzenlenir. İnsanların belli bir toplum içindeki varlığını, bilincini etkileyen ve özel mülkiyet kavramını, fertlerin ya da grupların toplum içindeki görevler bakımından farklılaşmasını, dolayısıyla "sınıflar"ı yaratanlar da bunlardır.

Üretici güçlerle üretim ilişkileri bir toplumdaki ‘‘üretim biçimi’’ni meydana getirirler. Marx ve Engels’e göre üretim biçimi her toplumun ‘‘altyapı’’sını oluşturur. Toplumların yüzeyde görülen ‘‘üstyapı’’larını, yani siyasal ve hukuksal rejim kurumlarını, felsefe, din, ahlak, sanat ve edebiyatını, başka bir deyişle ‘‘kültür’’ünü yaratan hep ‘‘altyapı’’dır. Bu ‘‘altyapı’’nın yansması bakımından en çok önem taşıyan da ‘‘mülkiyet ilişkileri’’ ve özellikle toprak, araç, makine ve daha geniş anlamıyla sermaye gibi ‘‘üretim araçlarının sahipliği’’dir.

Toplumların ‘‘altyapı’’sı da ‘‘üstyapı’’sı da aynı kalmaz, değişirler. İlk bakışta, ‘‘üstyapı’’daki değişiklikler, hep bireylerin eseriymiş gibi görünür. Ne var ki bireyler, kendi çağlarının üretim biçiminden bağımsız olarak hareket edebilmiş değildirlere; tarih, aslında üretici güçlerdeki gelişmenin üretim biçiminde yarattığı değişiklikleri yansıtmaktadır: İnsanlık tarihinde, ilkel ve daha sonraki ataerkil üretim biçimlerini büyük çapta el emeğinin kullanıldığı köleliğe çeviren, toprağa bağlı serflerin çalıştırılmasına dayandırılmış feodal düzeni yaratan ve daha sonra kapitalist düzeni doğuran, aslında hep bu üretici güçlerdeki gelişmeler olmuştur.

Toplum düzenindeki gelişmelerin yaratıcı kaynağı nedir?

Marx ve Engels’e göre, bu ‘‘sınıf çelişmeleri’’dir. Başka bir deyişle, üretim araçlarına sahip olan sınıflarla sahip olmayan sınıflar arasındaki çatışmadır. Gerçekten, Marksizme göre, sınıf ayrımlarını ortadan kaldırmamış olan her toplum düzeni kendi içindeki çelişmeler sonucunda başka bir toplum düzeni doğurmaktadır. Marx ve Engels, ilkçağdaki kölelik düzeninden feodaliteye, feodaliteden de burjuvazinin kapitalist düzenine geçişi, o düzenlerden her birinin kendi içlerindeki sınıf çelişmeleriyle açıklamaktadırlar.

Marx ve Engels’e göre, bu çelişme burjuvazi ile proletarya, yani işçi sınıfı arasındadır. Üretim araçlarına sahip bulunan, dolayısıyla üstün ve ‘‘egemen’’ durumda olan burjuvazi, proletaryayı ‘‘artideğer’’ yoluyla sömürmektedir. Gerçekten kapitalist düzen içinde işçiler, günlük geçimlerini sağlamak için, bedenlerinin gücünü, yani emeklerini satışa çıkarmaktadırlar. Başka bir yol da yoktur onlar için. Ne var ki proletarya, emeğinin tam karşılığını da alamamaktadır; daha doğrusu insanca yaşaması için gerekli olandan fazla çalıştırılmakta ve aradaki fark da ‘‘artideğer’’ olarak sermayeye eklenmekte, bir

başka deyişle, kapitalistin cebine girmektedir. Böylece, proletarya ile burjuvazi, aynı üretim ilişkisi içinde birbirine “karşıt” sınıflar durumundadırlar.

Bu karşıtlık, bir yerde “kutuplaşmıştır” da...

Marx ve Engels’e göre, kapitalizmin gelişmesi içinde, Sanayi devrimi ile ortaya çıkan burjuvazi-proletarya çatışması, insanlık tarihinde son sınıf çatışmasıdır. Ve proletaryanın burjuvaziyi devirip toplumu “sınıfsız” hale getirmesiyle yalnız burjuvazi-proletarya çatışması değil, bütün tarihi kaplamış olan sınıf çatışmaları dönemi de sona erecektir. Burjuvazinin yıkılması kaçınılmazdır, mutlaka olacaktır bu. Çünkü, burjuvazi gitgide zenginleşmekte ve hep yoksullaşan, durmadan da büyüyen proletarya ile çatışmaktadır; bu çatışmanın ortaya çıkardığı gerilim yıldan yıla artmaktadır. Çoğalan ve güçlenen proletarya nasıl olsa bir gün burjuvaziye üstün gelecektir.

Proletaryanın iktidarı burjuvazinin elinden almasından hemen sonra “komunist” bir toplum kurabilmesi olanaksızdır. Çünkü, bir toplumun “komunistleşmesi” kolay erişilebilen bir aşama değildir. Böyle bir aşamaya varabilmenin zorunlu uğrak noktaları –Marksizme göre- şunlardır:

-İşçi sınıfı iktidara geçince, önce bir “proletarya diktatörlüğü” kurulacaktır.

Buradaki “diktatörlük”, devlet yönetiminin yalnız proletarya elinde bulunması ve burjuvazinin “egemen sınıf” olmaktan çıkarılıp proletaryanın egemenliği altına alınması anlamında kullanılmaktadır. Burjuvazinin egemen sınıf olmaktan çıkarılması için başvurulacak ilk önlem de, “üretim araçlarını topluma aktarmak”tır.

-İkinci aşama “sosyalist” aşamadır.

Burjuva sınıfı tasfiye edilmiş, fakat iktisadi bolluğa henüz ulaşılmamıştır. Toplumda üretim ve tüketimin “herkesten kendi gücüne, herkese kendi emeğine göre” ayarlandığı bir aşamadır bu.

-Son olarak “komunist” toplum aşamasına varılacaktır.

Bu aşamada, toplum, iktisadi bakımdan tam bir bolluğa ulaşacağı için, herkes “gereksinmesine göre” tüketebilecektir. Vaktiyle, burjuvazinin “sömürü örgütü ve baskısı” demek olan “devlet” de –proletaryanın elinde eski toplum düzenini değiştirme

gücü olarak kullanıldıktan sonra- ortadan kalkacaktır. Bu aşamada ‘‘hükümet, insanların yönetimini bırakıp, üretimin yönetimini üzerine alır’’. (Tanilli, 2008, s. 182-186).

Yabancılaşma

Sınıflı toplumlar, özellikle kapitalist burjuva düzeni, insanın kendi kendisinden kopmasına, asıl bilincinden, asıl sorunlarından uzaklaşmasına yol açmakta, onu başkalaştırmakta, evrenin yüce varlığı olmaktan çıkarıp ‘‘insanlığından uzaklaştırmaktadır’’. Örneğin, çalışan bir işçi tutsak olmuş, alabildiğine sömürülmektedir; insanın doğaya karşı mücadelesinin bir ürünü olan zenginlik, sermaye, özel mülkiyet yoluyla belli bir sınıfın eline geçmiş, çalışanları baskı altında tutmaya yaratmaktadır ve çalışanların emeği demek olan para, bu emekten ayrı tutularak çalışanların efendisi durumuna gelmiştir.

İnsanın kendi yarattığı şeylerden kopması, bunları kendi dışında birer soyut varlık, üstün birer güç gibi görmesi, onların karşısında kendi kişiliğinden, insanlığından olması, bunların boyunduruğu altına girmesi Marx’ın dilince yabancılaşma (alienation) kelimesiyle dile getiriliyor. (Tanilli, 2008,s.186).

Marx yabancılaşmayı pratik, ekonomik bir bağlamda gördü ve ona göre bir insanın kendini yabancılaşmış hissetmesi için yabancılaşmış olması bile gerekmiyordu. Yabancılaşma, kapitalist toplumda yaşamanın sonucu olarak geliyordu. Neden buna inandığını anlamak için Marx’ın insanlık durumunu nasıl algıladığına bakmamız gerekir. Marx, kendinden önceki filozofların yaptığı gibi insan doğasını soyut ve değişmez bir şey olarak görmedi. Toplumun ekonomisi üzerine tarihsel bir bağlamda çalışmasının ardından, insan doğasını toplumsal ilişkilerin bir ürünü olarak gördü. Tarihsel materyalizmi ona, insan doğasının sürekli bir gelişim süreci içinde olduğu ve toplumlar değiştikçe bu toplumlardaki insanların ihtiyaçlarının da değiştiği yönünde bir bakış verdi. Bu, bazı yazarlar tarafından iddia edildiği gibi, insan doğasını tümüyle soyut bir kavram olarak gördüğü anlamına gelmez. Marx, politik ve ekonomik sistemlerdeki farklılıklara rağmen tüm toplumlardaki insan doğasıyla ilgili ortak bir temel olduğunu gördü. Yazılarında insanlığın özü olarak ‘‘türün varlığından’’ söz eder, bu Feurbach’ın fikirlerinin geliştirilmiş bir biçimidir. Feuerbach insanlığın hakiki özünün sevgi ve insanları toplumda bir araya getiren uyum olduğuna inanıyordu.

Yabancılaşmanın karşıtı kendini gerçekleştirme ya da olumlama dır. Marx, insanların bunu kendi bilinçlerini anlamlı bir şekilde kullanarak elde ettiklerine inanır. Marx, Ütopik Sosyalistlerin birçoğunun inandığının aksine, çalışmanın ortadan kaldırılması gereken bir angarya olması gerektiğine inanmıyordu. Çalışma insanlığın ayrılmaz bir parçasıdır, insanlar onunla doğru bir ilişki kurmadıkça yabancılaşacaktır; Marx'a göre emek, insanın "türün varlığı" olması için gereklidir, fakat yeni kapitalist sistem insanların çalışma biçimlerini değiştirdiği için insanlar kendi emekleriyle "doğru bir ilişki" içinde değildir. Fabrika sistemi ve onun çevresinde gelişen toplum, insanların kendi emeklerinin ürünleriyle ve birbirleriyle olan doğal ilişkilerini saptırır.

Kapitalistlerin işçilerin emeğinden artı değer elde etmesinden ötürü işçiler kapitalist sistem tarafından yabancılaştırılır ve kişiliksizleştirilir. Kapitalist sistem ne zaman çalışacaklarının, nasıl çalışacaklarının emredilmesi anlamına da gelir ve işçiler kendi çalışmalarından oldukça az bir kişisel hoşnutluk duyarlar.

Kapitalist sistemde, fabrika sisteminin bazı bölümlerindeki çevre insanlık dışıdır: işçilere karşı düşmancadır ve onlara fiziksel ve zihinsel zararlar verir. Çalışmanın sürekli tekrar eden doğası, insan doğasıyla uyumlu değildir. Marx'a göre iş bölümü ve fabrika sisteminin işleyiş biçimi de doğal değildir, çünkü işbirliğinin yerine rekabeti cesaretlendirir ve bu da insanları birbirlerine yabancılaştırır. (Hands, 2011, s.105-108).

BÖLÜM 3

ÇEKİM SÜRECİ

3.1.Z RAPORU KISA FİLMİNİN OLUŞUM HİKAYESİ

Z raporu adlı kısa filmimin dört yıllık bir süreçten geçtiğini bahsetmek isterim. 2014 yaz döneminde lisans eğitimimden mezun olurken lisans tezinde bizden bir adet örnek kısa oyun istemişlerdi. Ben de Epik tiyatro üzerine yaptığım çalışmalar sonucunda 18 yaşında başladığım çalışma hayatımdan kesitler sunmak üzere ortaya bir kısa oyun fikri çıkardım. Yaklaşık 10 gün gibi bir sürede kısa oyunumu yazdım. Mezun olduktan sonra hocalarımın isteği ile oyunumu geliştirmem konusunda geri bildirim aldım. O dönemde yazdığım oyun ayrıca senaryolaştırma imkanı da doğuruyordu. Kadir Has Üniversitesi'ne eğitimim başladığından beri kendimi geliştirmek adına pratik konular üzerine yoğunlaşmaya çalıştım. Bitirme tezi için ayrıca proje de yapabileceğimi öğrendikten sonra kendimi kısa film çekmeye odaklandım. Geçmişte yazdığım senaryo ve tiyatro oyunlarıma bakarken elime lisans döneminde bitirme projesi olarak yazdığım bu senaryoyu yüksek lisansta pratiğe dökmem için bir fırsat olduğunu görerek harekete geçtim. Oyunun ismi ‘ ‘ Bu oyun hiç bitmez!’’di. Fakat adının uzunluğundan dolayı filmin ismini kısalttım. Filmim iş hayatı ile ilgili olduğu için de akşam iş sonunda pos ve kasa cihazlarından alınan gün sonunda en son alınan gün sonunun ismini yani ‘ ‘Z raporu’ ’ adını kullanmak doğru olacağını düşünerek isminin bu olacağı kanaatine vardım. Tez danışmanım Prof. Dr. Bülent Diken ile filmim hakkında karşılıklı münazaralar eşliğinde filmi çekme kararı mutabakatına vararak çekim sürecim başlamış oldu.

3.1.1.Çekim Öncesi Süreç

Z raporu Kısa filmimi çekme kararımı 31.05.2018 tarihinde verdim. Kararı verdikten sonra ekibi toplamak için kolları sıvadım. İlk başta teknik ekibi toplama kararı aldım. Sanat yönetmeni, Yönetmen yardımcısı, Ses, Görüntü Yönetmeni, Işık tasarımı için Üniversiteden ve eski çalıştığım iş yerinden arkadaşlarımı arayarak yardımlarını istedim. Teknik ekibi tamamladıktan sonra oyuncuları ayarlamaya çalıştım. Oyuncuları da

ayarladıktan sonra okuma provası, çekim planı ve set için beklemeye başladım. Ve 23.06.2018 tarihinde sabah 11.00 sularında sete başladık.

3.1.2.Sinopsis

Z raporu filmi bir iş yeri filmidir. Film baştan sona bir kahve dükkânında geçer. Kahve dükkânında çalışan insanların yaşadıkları durumlar anlatılır. Filmin başkarakteri Kemal, 22 yaşındadır. Kemal, Üniversite okumak için Üniversite sınavlarına girmektedir. Fakat sonuç umduğu gibi çıkmaz. O da hayata tutunabilmek için başka yolu seçer. Ve kendisini bir kahve dükkânında çalışırken bulur. Çalıştığı dükkânda çalışanlar arasında en tecrübesizidir. Çünkü işe yeni girmiştir. Fakat pratik zekâsından kaynaklı işi çabuk kavrar ve diğer çalışanlarla arasındaki iş tecrübesi farkını kapatır. Bu çalışma azmi ve hırsı ile kendine bir hedef koymuştur. Çalıştığı yerde başarı basamaklarını adım adım ilerlemek ister. Kahve dükkânının müdürü Taner Bey ile iş yerinde yükselmek istediğini konuşur. Fakat iş umduğu gibi gitmez. Taner Bey henüz tecrübesiz olduğunu ve deneyim kazanarak karşısına öyle gelmesi konusunda uyarıda bulunarak kibarca onu reddeder. Kısa bir zaman içinde bir yarışma düzenleneceği söylenir. Bu yarışma Kemal için büyük bir fırsattır. Çünkü yarışmada göstereceği azim ve istekle Taner Bey'in gözüne girmek ve kendini ispat etmeye çalışacaktır. Yarışma dilediği gibi Kemal'in kazanması ile biter. Artık Kemal kendini farklı bir noktaya götürmektedir. Belli bir zaman sonra ise Taner Bey, Kemal ile yükselmesi konusunda bir konuşmaya girer. Kemal bu konuşmadan sonra elde etmek istediği yükselmeyi kazanır. Kemal artık müdürlük eğitimlerine başlamıştır. Eğitimlerin başladığı zamanda kahve dükkânındaki ekip şirketin zam yapmayacağını öğrendikten sonra grev kararı alır. Grev yapılır ve bazı çalışanlar işten çıkarılır. Kemal, dükkânda diğer vardiya müdürünün işten atılmasıyla fırsatı bulur ve terfiisi gelir. Artık Kemal karşımızda bir müdür olarak yer alır.

3.1.3.Tretman

Birinci Epizod

Birinci Sahne

Kemal kendini izleyiciye tanıtır, arkasında duran kahve dükkânının onun çalıştığı yer olduğunu anlatır, üniversite sınavlarına girer fakat başarısız olur o da bir anda kendini iş hayatında bulur.

İkinci Sahne

Ön oyun bittikten sonra birinci oyuna geçilir. Kemal'in karşısında bir müşteri vardır. Müşteri biraz sinirli ve gıcıkır. Siparişini alır ve siparişi İdris hazırlar. İdris biraz huysuzdur. Çalıştığı yerde hak ettiği değeri almadığını düşünür. Kemal onu sürekli telkin eder. İdris biraz da işin dalgasına bakar ve Kemal ile esprili şekilde konuşur. Sahneye vardiya müdürü Erman gelir. Erman, Kemal'in kasasını alır ve ofiste oturan Taner beye bırakır.

Üçüncü Sahne

Taner ile Kemal karşılıklı ofiste kasa sayımı yaparlar. Kemal biraz yorgundur ve Taner Bey'e birazcık hayıflanır. Kemal bu esnada Taner beye yeni vardiya müdürünü sorar. Kemal'in asıl amacı kendisinin vardiya müdürü olmak istemesidir. Bunu da Taner beye söyler. Taner Bey, ilk başta olumsuz bir tepki verir. Kemal durumun yaştan kaynaklı olduğunu zanneder. Hâlbuki Taner Bey, Kemal'in henüz tecrübesiz olduğu ve biraz daha tecrübe kazandıktan sonra bu terfi işini konuşması ister. Karşılıklı anlaşarak ilk epizod biter.

İkinci Epizod

Dördüncü Sahne

İkinci epizod; karşımızda Kemal iş yerinde yükselmek istediğinden bahseder. Artık hayatının odak noktası bu olmuştur. Ayrıca bir yarışma olacağından bahseder. Yarışma onun için büyük bir fırsattır. Yarışmayı kazanıp Taner beyin gözüne girmek ister.

Beşinci Sahne

Dört kişi sırayla dizilmişlerdir. Hepsi tek tek sahneye çıkar ve bir ürün satmaya çalışırlar. Aynı bir turnike görüntüsü vardır. Sırayla sahne önüne çıktıklarında her satışlarından sonra bir otomatiğe bağlanma durumu olur. Hepsi yavaş yavaş hızlanmaya çalışır. İdris bu oyunda en durağan kişidir. Erman ilk önce İdris'in kasasını ofise götürür. İdris satışta çok kötü durumdadır.

Altıncı Sahne

Taner Bey, İdris'e ikazda bulunur. Çünkü İdris yarışma boyunca hiçbir gayret göstermemektedir. İdris kendini savunur ama sistemde her şey açık açık bellidir. Taner Bey İdris'i biraz azarladıktan sonra Kemal'in kasesi ofise alınır. Kemal yarışmada lider durumdadır. Taner Bey böyle giderse kazanacağını söyler. Ayrıca Taner Bey'in yavaş yavaş gözüne girdiğini görürüz. İkinci epizod böyle biter.

Üçüncü Epizod

Yedinci Sahne

Kemal yarışma sonucunu seyirciye açıklar. Yarışmayı Kemal kazanmıştır. Artık o istediği potaya yavaş yavaş girmiştir. Üniversiteyi tamamen kafasından silip atmıştır. Onun için sadece çalışma hayatı önemlidir.

Sekizinci Sahne

Kemal ile Taner Bey karşılıklı oturmaktadırlar. Taner Bey Kemal'in gösterdiği azim ve istekten dolayı onu yükselteceğinden bahseder. Kemal hem mutludur hem de biraz utangaç. Taner Bey bu utangaçlığını yenmeli ve kararlı bir şekilde istediği şeyi söylemesi gerektiğini söyler. İkisi anlaşarak masadan kalkar ve üçüncü epizod burada biter.

Dördüncü Epizod

Dokuzuncu Sahne

Kemal seyirciye dönük şekilde eğitimlere başladığından bahseder. Bir not defteri almıştır ve öğrendiği her şeyi ona yazmaktadır. Eğitimden de önemli olan insanlarla arasını sıcak tutmasıdır. Taner Bey Kemal'e onu öğretmiştir. Kemal eğitimini bırakır ve akşam temizliği için arkadaşlarının yanına gider.

Onuncu Sahne

Akşam kapanış vakti, Cengiz barın içinde İdris elinde paspasla barın ön kısmını temizler. Kemal ofisten çıkar. İdris, Kemal'e karşı bir tavır alır. Ofise girmeden önce farklı Kemal, ofise girdikten sonra farklı bir Kemal olduğunu söyler. Çalışanlar kendi aralarında bu yıl zam alamayacaklarından bahsederler. Birbirlerini dolduruşa getirirler. Tek yolun grev olacağından konuşurlar. Grev nidalarıyla dördüncü epizod biter.

Beşinci Epizod

On birinci Sahne

Kemal grev konuşulan gecedan sonraki gün grev olduğundan bahseder. Fakat umdukları gibi bir grev olmaz. Grev yapanların iş feshi gerçekleşir ve onların yerine başkaları işe alınır. Bu esnada Erman hırsızlık yapar ve işten kovulur. Bu durumdan istifade Kemal iş yerinde yükselir. Artık o da Kemal Bey olmuştur.

On ikinci Sahne

Kemal beye kahvesi getirilir. Karşısında oyunun başındaki Kemal'e benzer bir çocuk vardır ve Kemal'e kahve uzmanı olmak istediğini açıklar. Kemal bu utangaç çocuk karşısında bir daha söyle nidalarında bulunur. Bu oyun Kemal ile çocuk arasında inatlaşarak devam eder ve ekran kararak film biter.

3.1.4.Filmin Künyesi

- Senaryo
 - Emre Anılmış
- Yönetmen
 - Emre Anılmış
- Yapımcı
 - Emre Anılmış
 - Merve Anılmış
- Oyuncular
 - Umut Can Vicnelioğlu
 - Kerem Can San
 - Salih Salcan
 - Adem Akyazıcı
 - Başak Üzenay
 - Fırat Kart
 - Emre Uzun
 - Emre Anılmış

- Görüntü Yönetmeni
 - Anıl Arslan
- Işık Tasarım
 - Emre Çücük
- Ses
 - Orçun Karamustafa
- Dekor-Sanat
 - Merve Anılmış
- Prodüksiyon
 - Hasan Ali Yıldırım
- Set Fotoğrafçısı
 - Gupse Ceren Geçalp
 - Tuğba Üzenay
- Yönetmen Yardımcısı
 - Emre Uzun
- Kurgu
 - Emre Anılmış
- Renk
 - Hakan Hücüm
- Müzik
 - Kevin Macleod (incompetech.com.)

3.1.5.Karakter ve Mekan Analizi

Z raporu filminde kullanılan mekân ve filmdeki karakterlerin analizleri aşağıda başlıklar halinde yer almaktadır. Kemal, Taner, İdris, Cengiz, Lale, Erman, Müşteri, Hasan olmak üzere toplam 8 karakterin bulunduğu filmde Kahve dükkânının çalışma kısmı yani bar, Kahve dükkânının içinde bulunan kafe kısmı ve Kahve dükkânının içinde bulunan ofis kısmı kullanılmıştır.

Karakter Analizi

KEMAL: Filmin başında genç yaşta takriben 22 yaşlarında barista. Temiz yüzlü, orta boylarda. Çalışkan, hedefleri olan ve iş yerinde yükselmek isteyen, biraz sivri dilli, hırslı ama para hırısı değil saygınlık kazanma hırısı var, filmin başlarında biraz tecrübesiz ve toy, film ilerledikçe kendine olan güvenini kazanıyor hele yarışmayı kazandıktan sonra kendine bir güven geliyor, yükseldikçe personel arasında mesafe kurmaya çalışıyor fakat eski hali ile çatışıyor, final sahnesinde mağaza müdürü olmuş, kendine güveni tam, tecrübe kazanmış, birazcık ukala bir tavırla takınıyor.

TANER: 30lu yaşlarında mağaza müdürü, temiz yüzlü, olgun, kendinden emin, sivri dilli, yerine göre sert yerine göre yumuşak, personeli ile mesafeli, fazla çalışmayan yeri geldiği zaman çalışan, burnu havada ukala bir kişilik, Kemal'e karşı iyimser, onu yaveri olarak görüyor ve ona iyi davranıyor.

İDRİS: 30lu yaşlarında barista, kendine çok iyi bakmayan saçları salmış, kendine olan güveni eksik, çok fazla mızızlanan, hayata olan inancı çok olmayan, çalışma hayatından soğumuş, sadece gününü bitirmeye yönelik çalışan, çok kolay gaza gelebilen, yaşam tecrübesi ile kendini bir ağabey zannedip tüm personeli grev vaadiyle fişekleyen.

CENGİZ: 25li yaşlarında barista, azimli istekli, yarışma esnasında yarışmayı kazanmak için elinden geleni yapan, kendini çalıştığı yerde olan ekibin bir parçası olarak hisseden, Gaza gelmeyi seven, İdris'in gazı ile greve kadar gitmeyi göze alan.

ERMAN: 30lu yaşlarında yönetici, temiz yüzlü, vardiya gözetiminden sorumlu, genelde ofis ile bar arasındaki köprüyü sağlayan, personel arasında mesafeli, biraz dikta edici şekilde konuşan, emir vererek hareket eden, biraz burnu havada.

LALE: 25li yaşlarında, çalışkan, verilen görevi layıkıyla yerine getiren, yarışma esnasında kazanmak için elinden geleni yapan, final sahnesinde Kemal'e kahvesini getirerek yönetici kısmına hafiften yağ çeken.

MÜŞTERİ: 25li yaşlarında, sıradan, sadece kahve almak için gelen, acelesi olan, biraz ukala.

HASAN: 25li yaşlarında, toy, tecrübesiz, hedefleri olan ve iş yerinde yükselmek isteyen.

Mekan Analizi

Mekân, Kadıköy’de bir pasajın altında farklı sanat disiplinlerinin bulunduğu bir mekânda Atlas Tiyatro Araştırmaları’nın yeri olan genelde okuma provalarının yapıldığı alanda yapılmıştır. Mekân, lisanstan sınıf arkadaşım Hasan Ali Yıldırım’ın ortağı olduğu için bana önerisiyle tutulmuştur.

Kahve dükkânının içinde bulunan bar kısmı: Filmin genelinde bu bar kısmı yer almaktadır. Genelde bar kısmında çalışanlar bulunmaktadır. Bar kısmında bir kasa bölümü, kasa bölümünün içinde yazar kasa ve karton bardaklar, kahve yapılan bölüm, kahve yapılan bölümün içinde çay makinesi, kahve makinesi, Türk kahvesi makinesi bulunmaktadır. Ayrıca bar bölümünde duvarda görsel olarak kahve posterleri ve kahve dükkânının içeceklerinin bulunduğu menü tablosu bulunmaktadır. Kemal genelde monologlarını barın önünden yapar. Birinci, İkinci, Dördüncü, Beşinci, Yedinci, Onuncu, On birinci sahne bar kısmında yapılır.

Kahve dükkânının içinde bulunan ofis kısmı: Filmin Üçüncü, Altıncı, Dokuzuncu, On ikinci sahneleri ofis kısmında yapılır. Ofis içinde genelde Taner Bey’i görürüz. Taner Bey her zamanki gibi müdür koltuğunda oturarak seyirciyi karşılar. Yöneticiler günün genel zamanı içinde burada zaman geçirirler. Ofiste bir masa, iki sandalye, masanın üstünde ofis malzemeleri, dizüstü bilgisayar bulunmaktadır. Ofis içinde Taner Bey, Kemal ve İdris’i görürüz.

Kahve dükkânının içinde bulunan kafe kısmı: Filmin sadece Sekizinci sahnesinde bu mekan yer alır. Bir masa ve iki koltuk bulunur. Taner Bey’in Kemal’i çalıştığı yerde yükselmesini istediği sahne oynanır.

3.2.ÇEKİM VE ÇEKİM SONRASI SÜREÇ

3.2.1.Yapım Süreci

Bu bölümde Z raporu adlı kısa filmin çekim öncesi yapılmış hazırlıklar anlatılacaktır. Çekimden birkaç gün önce alınan okuma provasının ayrıntısı, ekip arkadaşlarımla beraber yapmış olduğumuz çekim takvimi ve çekim senaryosu işlenmektedir.

3.2.2.Okuma Provası

Senaryo, ekip ve oyuncu ayarlamasından sonra 20.06.2018 tarihinde akşam 20.30'de filmin çekileceği Kadıköy'de Atlas Tiyatro Araştırmaları topluluğunun okuma provaları alındığı mekanda ekibin Yapımcısı ve Sanat yönetmeni Merve Anılmış, ekibin Yönetmen Yardımcısı Emre Uzun, oyuncular Umut Can Vicnelioğlu, Kerem Can San, Salih Salcan, Âdem Akyazıcı, Başak Üzenay, Fırat Kart ve Yönetmen olarak ben okuma provasına başladık. Okuma provasına başlamadan önce tek tek bütün karakterlerin oyuncular ve diğer ekip üyeleri ile birlikte analizi yapılmıştır. Bütün oyunculara filmin çekileceği mekânda kullanılacak dekoru ve oyuncuların giyeceği kostümler anlatılmıştır. İlk okuma provamız 18 dakika sürmüştür. İlk provamız tamamen kimsenin karışmadığı ve sadece metnin okunduğu görülmüştür. İkinci provamız 30 dakika sürmüştür. Bu provada oyuncular birbirini tanımaya başlamış ve düşüncelerini birazcık da olsa özgürce söylemişlerdir. Üçüncü provamız 51 dakika sürmüştür. Artık üçüncü provadan itibaren oyuncuların ve ekibin daha rahat anlaştığı ve metni okurken sürekli aralara girerek metnin dramaturgisi çözümlemeye çalışılmıştır. Metin üzerinde oyuncular ile orta yol bularak bazı kısımlar budanmıştır. Bazı kısımlara eklemeler yapılmıştır. Saat 23.00 sularında ekip olarak okuma provası bitirilip tüm ekip evlerine dağılmıştır.

3.2.3. Çekim Takvimi

Çekim takvimi ve planı çıkarmak için 21.06.2018 tarihinde akşam 17.00 sularında ekibin Yönetmeni Emre Anılmış, ekibin Yönetmen Yardımcısı Emre Uzun, ekibin Görüntü Yönetmeni Anıl Arslan ve ekibin Sesçisi Orçun Karamustafa Kadıköy'de buluşup toplanmıştır.

Çekim bir günde yapılacak şekilde planlanmıştır. 23.06.2018 günü çekim tarihi olarak ayarlanmıştır.

Çekimin başlangıç saati olarak 10.00 planlandı. Yemek molası olarak 14.30-15.00 olarak planlandı. Çekimin bitiş tarihi ise 21.00 olarak planlandı. Fakat çekim planlandığı zamandan 4 saat rötar yaparak gece 01.00 sularında bitti.

3.2.4.Çekim Senaryosu

SAHNE	PLAN	HAREKETLER	KARAKTER
Sahne 1(Bar)	MW1(monolog wide)	Kemal giriş, pan hareketi ya da off focus blur	KEMAL
		'Sayın Kemal Şengöz, Öğrenci... cümlesi close up	
		Cümle bittikten sonra geniş plan	
Sahne 11(Bar)	MW2		KEMAL
Sahne 4(Bar)	MW3	Arka planda yarışma	KEMAL,İDRİS, LALE, CENGİZ
		Ya netlik ile ya da kamera takibi ile bitecek	
Sahne 7(Bar)	MW4	Deneyisel giriş, Kemal sağdan girecek	KEMAL
Sahne 2(Bar)	WA	İlk plan geniş	MÜŞTERİ,KEMAL,İDRİS
	WA1	İdrisin son sözüne kadar	
		Omuz Kemal ile müşteri amorsları	KEMAL,MÜŞTERİ
	WB	Kemal ile İdris konuşması geniş	KEMAL,İDRİS
	GA	Kemal bar arkası göğüs	KEMAL
	GB	İdris bar arkası göğüs	İDRİS
	WB2	Kemal ile İdris'in geniş, Erman'ın girişi	KEMAL,İDRİS,ERMAN
Sahne 10(Bar)	W1	Temizlik, (paspas close up, detay)	İDRİS,KEMAL,CENGİZ
		Cengiz barın arkasında tezgah siliyor	
		10KemalA-10İdrisA Bütün replikler alınacak	
		PanA Hedeflerin olsun...İdris repliği ile Cengiz bağlanacak	
		10CengizA	

10PanB Kemalın ne yapacaksın repliğinden sonra

1 Cengiz boş bakar

Pan Ben cevabı vereyim...İdris repliği

Pan Aynen sana katılıyorum...Cengiz repliği

Sahne 5(Bar) Portre sırayla

KEMAL,İDRİS,LALE,CENGİZ

P1 Kemal çift

P2 Cengiz çift

P3 Lale çift

P4 İdris çift

Yarısı close up yarısı portre

W Erman, İdris wide geniş

ERMAN, İDRİS

Sahne 12(Ofis) W Kemal wide portre monolog

KEMAL,LALE

Hasan'ın Kemal bey ben kahve uzmanı... Omuzdan

HASAN,KEMAL

Sahne 9(Ofis)MW1(monolog wide)Ofis sahnesi, ters açıdan kapı görülecek, bel farklı bir geniş

KEMAL

Sahne 3(Ofis) Kemal ile Taner çarpaz oturacak KEMAL, TANER

Taner portre

Kemal portre

Mors olma sahnesi; Geniş ya da bir iki pan

Kemal'in yüzüne close up

Sahne 6(Ofis) İdris, Taner'in karşısında oturacak
İDRİS,TANER

Full omuz

Aması maması yok...İdris'e dönülmeyecek

Girişte hafif yüksekte geniş deneyebiliriz

Kemal'in girişinde Kemal'in omzundan ilk replik

KEMAL,TANER

Sahne 8(Kafe) Omzundan close up cheat ediyoruz

KEMAL,TANER

3.3.OYUNCULARIN SEÇİMİ VE KADRONUN OLUŞTURULMASI

Oyuncuların seçimi olarak ilk başta Kemal karakteri için Lisanstan Oyunculuk bölümü mezunu olan arkadaşım Umut Can Vicnelioğlu'nu oynaması üzerine ikna ettim. İdris karakteri için ise Lisanstan sınıf arkadaşım Pantomimci Hasan Ali Yıldırım'ı ikna ettim. Fakat çekimin başlamasına bir hafta kala Hasan Ali Yıldırım dedesinin rahatsızlığını bildirerek köyüne gideceğinden İdris rolü için başka birini arama yoluna gittim. Taner rolü için yüksek lisanstan arkadaşım Ahmet Kızıl ile görüştüm. Ahmet, çekimin olacağı zamanda İstanbul'da olamayacağından bana başka bir arkadaşını önerdi. Ahmet'in oyunculuk bölümünden mezun olan arkadaşı Kerem Can San, Taner rolü için uygun görüldü ve teklif edilerek Kerem'in kabulüyle rol için kişi belirlenmiş oldu. İdris rolünde boşalan rol için Kerem'in Üniversiteden oyuncu arkadaşı Salih Salcan'ı önermesiyle İdris rolü tamamlandı. Cengiz rolü için yüksek lisanstan aynı dersi aldığım Film Drama öğrencisi Hasan Aslangiray'a teklif edildi. Fakat o zaman zarfı içerisinde Hasan'ın İstanbul'da olmayacağı gözetilerek rolü önerisiyle sınıf arkadaşı Adem Akyazıcı'ya teklif edildi ve Adem'in kabulüyle Cengiz rolü bulundu. Müşteri rolü için yüksek lisanstan arkadaşım aynı zamanda filmin Yönetmen Yardımcısı Emre Uzun'a teklif edildi ve Emre rolü kabul etti. Lale rolü için liseden arkadaşım aynı zamanda filmin Set Fotoğrafçısı Tuğba Üzenay'ın kız kardeşi Başak Üzenay'a teklif edildi ve Başak rolü kabul etti. Filmde Erman rolü için okuma provasına kadar birini bulamamıştım. Okuma provasında

Lale rolünü oynayacak Başak'ın erkek arkadaşı ile gelmesiyle ona teklif edildi. Fırat Kart, Erman rolünü kabul etti. Hasan rolü için ise kendim oynamayı tercih ettim. Hem kısa bir rol olması hem de filmin hikayesi benim hikayem olduğundan kendimin de içinde kısacık da olsa yer alması gerektiğini düşündüm.

Teknik ekibi oluştururken yüksek lisanstan arkadaşlarımla ve eski iş yerinden arkadaşım ile konuşarak onları ikna ettim. Yönetmen Yardımcısı için yüksek lisanstan bir üst dönemim mezun Emre Uzun ile anlaştım. Ses için eski çalıştığım yerden Bilgi Üniversitesi Sinema Yüksek Lisans mezunu arkadaşım Orçun Karamustafa ile anlaştım. Görüntü Yönetmeni için Orçun Karamustafa'nın önerisiyle sınıf arkadaşı Anıl Arslan ile anlaştım. Işık Tasarımı için yüksek lisans sınıf arkadaşım Emre Çucük ile anlaştım. Sanat Yönetmeni ve Yapımcısı için ablam İç mimar Merve Anılmış ile anlaştım. Set Fotoğrafçısı için liseden arkadaşım Restoratör Tuğba Üzenay ile anlaştım. Çekim gününde ise diğer Set Fotoğrafçısı Gupse Ceren Geçalp, Anıl Arslan'ın arkadaşı olarak gelerek setin fotoğraflanması konusunda yardımcı oldu.

Filmin kurgusu, senaryosu, yapımcılığı, yönetmenliği ise bana aittir.

3.3.1.Çekim Mekanının Ayarlanması ve Kararlaştırılması

Film çekmek oldukça zahmetli ve bir o kadar da maliyetli bir süreçtir. Z raporu filminin mekânını ayarlamadan önce kafamda minimal bir alan olarak tasarladım. Filmin temelinde tiyatro olduğu için bir tiyatro sahnesi olursa daha iyi olacağı konusunda düşünceye girdim. Haziran ayının başında Lisanstan sınıf arkadaşım Hasan Ali Yıldırım, Kadıköy civarında yeni multidisipliner bir mekânın açılacağından bahsetti. Mekânın açılış günü mekânı teftiş etmek için ziyaret ettim. Film üç mekânda geçeceği için tek bir mekânda çekilmesi hem çekimin zaman olarak ekonomik olmasını hem de maliyetin ekonomik olması konusunda hem fikre kapıldım. Atlas Tiyatro Araştırmalarının olduğu mekân, filmin çekilmesi açısından uygun görünerek, Hasan Ali Yıldırım vasıtasıyla diğer ortaklarla anlaşarak tüm gün filmin çekilmesi konusunda tutulması kararına varıldı. Çekim mekânı kafamda canlandırdığım gibi minimal ve küçük bir yer olduğu için de farklı açılarla diğer mekânları da çekileceği görüldü. Dekor içinse bar kısmı, ofis kısmı ve kafe kısmı için pasajda bulunan masa ve sandalyeler kullanıldı.

3.3.2.Çekim Esnasında Karşılaşılan Zorluklar

- Çekim sadece bir mekânda gibi çekildiği gözükse de, çekimin olmadığı zamanlarda oyuncu ve diğer teknik ekibin bulunduğu yerde pasaj içinde olan diğer kiracılara rahatsızlık verileceğini zannettim. Çünkü ekibin eşyaları ve ekibin tüm gün su, yemek ihtiyacını karşılamak için mekânın dışındaki alanda durmalarını istedim. Fakat ekibin duyarlılığı sayesinde etrafı fazla dağıtmadan ayrıca rahatsızlık vermeden oyun saatlerini bekleyip oyunu gelen oyunun oynayıp sonra dinlenme alanına geçti.
- Çekim saatinin 10.00 olarak belirlenmesinden sonra mekâna erken gelmemize rağmen dekoru ayarlamak için bir saatlik rötar yapmak zorunda kaldık.
- Çekim bitişi planlandığı gibi gitmedi. Gece saat 01.00 sularında paydos ettik.
- Saat 13.00 sularında bastıran yoğun yağmur ve gök gürültüsü yüzünden yaklaşık yarım saat süre sete ara verdik.

3.4.FİLM PRODÜKSİYON LİSTESİ

Filmin prodüksiyon listesini oluşturan sanatsal öğeler, kostümler, aksesuarlar ve ekipmanlar aşağıda başlıklar halinde verilmektedir.

3.4.1.Sanatsal, Kostüm ve Aksesuar Listesi

Sanatsal öğe listesi

- Yazar Kasa
- Kahve Makinesi
- Çay Makinesi
- Türk Kahvesi Makinesi
- Önlükler için Askılık
- At kafası maskesi
- Karton bardaklar
- Kahve bardakları
- 5 adet kahve görseli posterleri

- 1 adet kahve içeceklerinin bulunduğu menü görseli
- Bahşış kutusu
- Marker kalem
- Kahverengi barista önlükleri
- Sekreterlik
- Kartvizitlik
- Zimba
- Makas
- Kalemlik
- Post id
- Selobandlık
- Dizüstü bilgisayar
- Dosyalık
- Not defteri
- Paspas
- Temizlik bezi

Kostüm ve Aksesuar listesi

- Kemal
Düz siyah tişört, siyah kot pantolon, siyah klasik-spor ayakkabı, kahverengi önlük, siyah deri kemer, kolye, küpe, kol saati, Beyaz gömlek,
- Taner
Beyaz gömlek, siyah kot pantolon, bileklik, siyah klasik ayakkabı, kol saati,
- İdris
Düz siyah tişört, koyu renk kot pantolon, siyah klasik-spor ayakkabı, kahverengi önlük, kol saati
- Cengiz
Siyah tişört, koyu renk kot pantolon, siyah klasik-spor ayakkabı, kahverengi önlük, küpe
- Lale
Siyah tişört, koyu renk kot pantolon, siyah klasik-spor ayakkabı, kahverengi önlük, kolye, bileklik

- Erman
Beyaz gömlek, koyu renk kot pantolon, siyah klasik ayakkabı
- Müşteri
Yeşil tişört, Lacivert kot pantolon, bileklik
- Hasan
Siyah tişört, koyu renk kot pantolon, siyah klasik-spor ayakkabı, küpe

3.4.2.Ekipman

Filmde kullanılan ekipmanlar şu şekilde sıralanabilir:

- Panasonic Lumix Gh5 Kamera
- 85 mm, 50 mm, 24-70 mm 3 adet lens
- Manfrotto Mvh502A,546Gb-1 Pro Video Tripod
- 1000, 850, 650 wattlık arri ışık sistemi
- Tascam DR-44WL Dijital ses kayıt cihazı
- Rode NTG-2 Boom mikrofon seti
- 128 gb SD kart
- Şarj aletleri
- Piller

Filmde kullanılan ekipmanların hiçbirisi bana ait değildir. Panasonic Lumix Gh5 kamera ve 3 adet kamera lensi ekip arkadaşım Anıl Arslan'a aittir. Arri ışık sistemi, Kamera tripodu Kadir Has Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Stüdyosundan ödünç alınarak kullanım sonrası geri iade edilmiştir. Tascam Dijital ses kayıt cihazı ve Rode boom mikrofon seti İstanbul'da bulunan Film Ekipmanları dükkânından kiralanmıştır.

3.5.FİLM MALİYETİ VE BÜTÇE

Filmin bütçesi Merve Anılmış ile kendim tarafından hazırlanmıştır. Oyuncu kadromuz herhangi bir para talebinde bulunmamış ve onlara bütçe ayrılmamıştır. Yemek için masraf yapılmıştır ancak yol için de herhangi bir bütçe ayrılmamıştır. Yemek bütçesi 200 Türk Lirası şeklinde belirlenmiş, tamamı harcanmıştır. Mekân için de bütçe ayrılmamış ve herhangi bir maliyet ödenmemiştir. Mekân Lisanstan sınıf arkadaşım Hasan Ali Yıldırım tarafından sağlanmıştır.

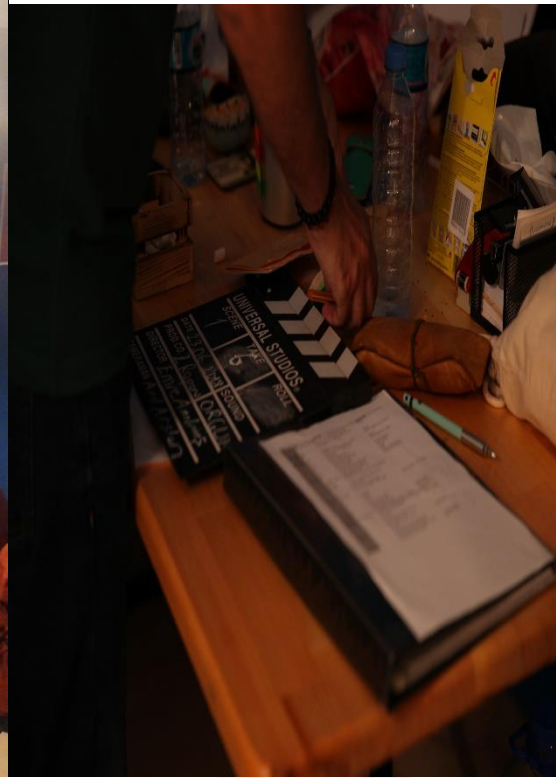
Kostümler tarafımdan çekim öncesinde liste hazırlanarak belirlenmiştir. Bu liste oyunculara dağıtılmış ve oyuncuların kendi kıyafetlerinden hazırlanarak kullanılmıştır. Çekim için herhangi bir kostüm ya da aksesuar masrafı yapılmamıştır.

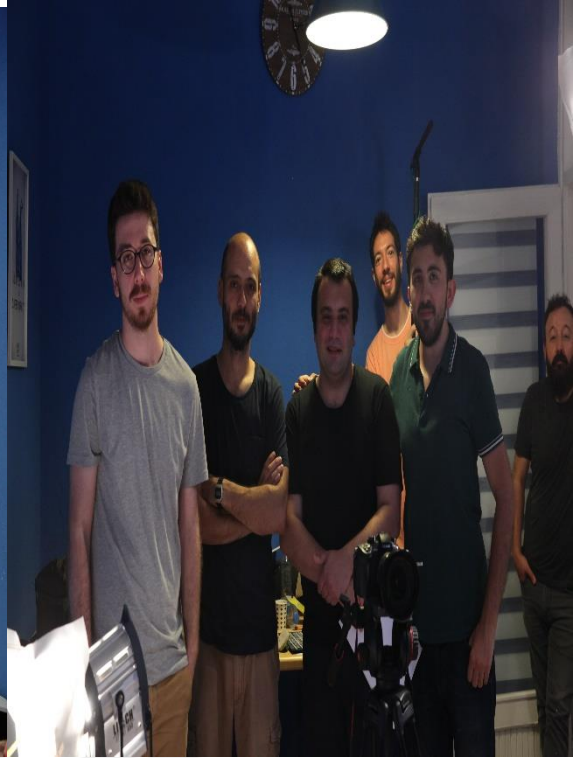
Bir önceki başlıkta belirtildiği üzere ekipmanlardan bazıları okula ait olmakla birlikte bazıları tarafımdan kiralanmıştır. Tascam Dijital ses kayıt cihazı ve Rode boom mikrofon seti bir günlüğüne kiralanarak günlüğü 150 Türk Lirası bütçe ayrılmış ve bütçenin tamamı harcanmıştır.

Filmin renginde sıkıntı vardı. Ben de renk ayarı yaptırmak için Sineplus Akademi firması ile iletişime geçtim. Sineplus Akademi firmasının sahibi Hakan Hücüm'a yaptırılmak suretiyle 1000 Türk Lirası karşılığında bütçe ayrılmış ve bütçenin tamamı harcanmıştır.

Toplamda kısa filmimin bütçesi 1350 Türk Lirası olmuştur.

3.6. SET FOTOĞRAFLARI







SONUÇ

Tezimi anlatırken başvurduğum kaynaklar ve pratik bilgiler benim öğrenmeye ve gelişim sağlamama çok yardımcı oldu. Bu tez sürecinde kişisel düşüncem ve vizyonumun geliştiğini söylemeden edemeyeceğim. Tezimin başlangıcında bir adet kısa film çektim. Kısa filmimin teorik bir akıma dayanmasını istedim. Lisans dönemim boyunca öğrendiğim 1940’larda ortaya çıkmış ve tüm sanat dallarını da etkileyen Bertolt Brecht’in Epik-Diyalektik Tiyatro’nun dünya görüşünü kendime yakın olarak gördüm. Ve bunu hayatıma uygulama aşamasına giriştim. Projeli tez seçmemin en büyük sebeplerinden biri hem pratik bir düşünceyi hayata uygulayabilmek hem de teorik anlamda kendimi ifade edebilmektir. Sonuçta Sinema öğrencisi olarak bulunduğum bu kurumda aslında geleceğin bir sanatçı adayı olduğumu görüyorum. Bu tez döneminden ve tez döneminden sonra meslek yaşantımda hep üretime dayalı bir hayatın benimle karşılaşmasını isterim. Edinmiş olduğum teorik bilgilerle pratik yaşamda sunacağım projelerde bu altyapıda olacağı inancındayım.

Tezimi genel hatlarıyla anlatmak istiyorum. Tezimin temel taşlarından biri tiyatro kuramcısı Bertolt Brecht oldu. Edinmiş olduğum kaynakların bana sunduğu düşüncelerle sanat dünyasına belli bir dönem katkıda bulunmuş ve şu anda hala her sanat dalında izleri olan bu teorisyen sanatçının yarattığı Epik-Diyalektik Tiyatro kavramının benim çektiğim kısa filme faydası olan metodlarını anlattım. Kısa filmi yazarken ve çekerken bu metodlar bana bir pusula oldu. Temel düşüncelere dayandırarak elimden geldiğince imkanlar doğrultusunda bu akımın izlerini taşımaya çalıştım. İkinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan bu akım daha önce kalıplaşmış olan geleneksel dramatik tiyatroya karşı gelen bir akım olmuştur. Epik-Diyalektik Tiyatro’dan sonra Tiyatro anlayışında değişikliklere ve yeniliklere yol açılmıştır. Sadece Tiyatro’da değil diğer disiplinlerarası sanat dallarını da etkilemiştir. Ben de bir sanat dalı olan Sinema’da çektiğim kısa filmle teorik yapısından faydalanarak bir üretim malzemesi yaratmaya çalıştım.

Senaryosunu, Yapımcılığını ve Yönetmenliğini üstlenmiş olduğum kısa filmimde, yaratmış olduğum karakterler ve dünya ile epik anlatımı harmanlaya çalıştım. Filmim açılış sahnesi ve diğer epizodlarda Kemal’in monolog sahnelerini çekerken filmin film olduğunu izleyiciye hatırlatmak, kameranın varlığını hissettirmek için başrol oyuncumu kameraya bakarak monoloğunu oynamasını istedim. Bunun sebeplerinden biri Epik-

Diyalektik Tiyatroda seyirci ile aradaki bağı koparmak ve aynı zamanda dördüncü duvarı yıkmak için oyuncunun seyircilerle göz kontağına girmesiyle yabancılaşma tekniğini izleyiciye hatırlatmaktı. Bu tekniği aynı zamanda yarışma epizodunda da kullandım. Çünkü oyuncuların karşısında bir müşteri olmaması dolayısıyla müşteri rolünü izleyicinin üstlenmesini istedim. Böylelikle izleyicinin film hakkında düşünme sürecine girmesi ve eleştirel boyuta kendini sokması durumu oluşmasını amaçladım. Ayrıca yarışma bölümünün olmasının sebebi gestus tekniğini ortaya çıkarabilmektir. Gestus tekniğinde yarışmada yarışan karakterlerin iş durumunda gösterdikleri jestler, mimikler, tavırlar bu tekniğin temel özelliklerindedir. Dönüşüm epizodu açıklamak gerekirse; Brecht'in kadercilikten uzakta her insanın değişime ve dönüşüme açık olduğu ilkesini bu bölümde anlatmak istedim. Kemal karakterinin göstermiş olduğu özveri ile kendi dönüşümünü yarattığı gözlemlenmektedir. Grev epizodunda, Marksizmin işçi, iş, emek, düzen üzerine dayandırılan düşüncelerine göndermeler yapmak istedim. Kemal bey epizodunda ise, Kemal karakterinin gerçekleştirdiği dönüşüm sonrasında, Kemal karakterinin karşısına koyduğum karakterin de aslında bu düzenin bir parçası olduğunu ve işleyişin ve düzenin böyle devam ettiğini anlatmak istedim. Kemal karakterini bir anlatıcıya dönüştürerek hikaye anlatıcısı vasfına büründürdüğüm için Epik-Diyalektik Tiyatro'nun anlatımcı yapı tekniğini genel hatlarıyla kullanmaya çalıştım.

Filmimin akışı boyunca, insanın yaşamı boyunca karşısına çıkan durumlarda göstermiş olduğu özveri ve istek ile hayatın bir hedefe bağlı olan yaşam biçimi olduğunu anlatmaya çalıştım. İnsanın hayatında bir hedefi olmadan hayatın herhangi bir anlamı olmadığını temel izleğim olarak benimsemeye çalıştım. Filmin teması; insanın hedeflerine ulaşması için saygınlık kazanması, çalışarak bir şeyler elde etmesi ve dış koşullara bağlı kalmadan insanın dönüşümünün kendi elinde olduğudur.

KAYNAKÇA

- Benjamin, W. 2011, *Brecht'i Anlamak*, Çev. Güven Işısağ, Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B. 2011, *Epik Tiyatro*, Agora Yayınları, İstanbul.
- Candan, A. 2011, *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İst. Bilgi Üni. Yayınları, İstanbul.
- Fischer, R. 1948, *Stalin and German Communism*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Hands, G. 2011, *Marx-Kilit Fikirler*, Optimist Yayınları, İstanbul.
- Kesting, M. 2005, *Epik Tiyatro*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö. 1976, *Türkiye'de Brecht*, Tiyatro'76 Yayınları, Ankara.
- Nutku, Ö. 2015, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür yayınları, İstanbul.
- Parkan, M. 1983, *Brecht Estetiği ve Sinema*, Dost yayınları, Ankara.
- Ranciere J. 2015, *Özgürleşen Seyirci*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sierz, A. 2009, *Suratına Tiyatro, Britanya'da In yer face tiyatrosu*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- Şener, S. 2012, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost yayınları, Ankara.
- Tanilli, S. 2008, *Uygarlık Tarihi*, Alkım yayınları, İstanbul.
- Amerika Karşıtı Faaliyetler Komitesi, *Hearing regarding Communist infiltration of the motion picture industry*, 8. Toplantı, 1. Oturum, 30 Ekim 1947.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Emre Anılmış
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul/ Kadıköy 19.04.1988

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Dramatik Yazarlık / 2010- 2014
Yüksek Lisans Öğrenimi : Sinema ve Televizyon/ 2016-2019
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimleri

Trt (staj) 2013 Temmuz-Ekim

Trt- Vapurda Çay Simit Sohbet 2016-2017