

T.C
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

**SİNEMADA ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN BİR YAKLAŞIM:
BRECHT ESTETİĞİ**
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **MUSTAFA AYDIN TÜKELAY**

İSTANBUL, 2010

T.C
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

**SİNEMADA ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN BİR YAKLAŞIM:
BRECHT ESTETİĞİ**
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **MUSTAFA AYDIN TÜKELAY**
Öğrenci No: 070770005

Danışman:
PROF. DR. MUTLU PARKAN

İSTANBUL, 2010

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum ‘ Sinemada Aristotelesçi Olmayan Bir Yaklaşım: Brecht Estetiği’ başlıklı bu çalışmamın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ /


Aday: Mustafa Aydın Tükelay

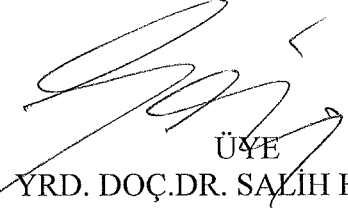
T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

16.10.2010

Enstitümüz *Sinema-Tv* Anasanat Dalı *Sinema-Tv* Sanat Dalı yüksek lisans öğrencilerinden 070770005 numaralı *Mustafa Aydın TÜKELAY'ın* "Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**SİNEMADA ARİSTOTALES'Çİ OLMAYAN BİR YAKLAŞIM; BRECHT ESTETİĞİ**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 12.07.2010 tarih ve 2010/18 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (60) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ~~oyçokluğu/oybirliği~~ ile ~~Kabul/Red veya Düzeltme~~ kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.


DANIŞMAN
PROF.DR. MUTLU PARKAN


ÜYE
YRD. DOÇ.DR. SALİH BOLAT


ÜYE
YRD. DOÇ.DR. CENGİZ ASILTÜRK

TEŐEKKÖR

Öncelikle, Aristoteles'e ve Brecht'e. Sanat, felsefe ve düşünce tarihini devindiren, evrilten, geliştiren, ilerleten bütün değerli kişilere, ismini bildiğimiz ve belki de tarihin kısıkacında sıkıştığından ötürü ismini bilemediğimiz tüm fikir işçilerine, Özellikle, yardımlarını esirgemeyen danışman hocam, sayın Prof.Dr. Mutlu Parkan'a, sayın Yar.Doç.Dr. Cengis Asiltürk hocama, bunca umarsızlık ve ataletime rağmen her daim arkamda duran aileme, bu çalışmada bana destek veren ve cesaret aşıl原因an herkese gönülden, gönülden de öte, akılla, şükranlarımı sunarım.

SİNEMADA ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN BİR YAKLAŞIM: BRECHT ESTETİĞİ

Tezi hazırlayan: Mustafa Aydın Tükelay

ÖZET

Yüz yirmi beş yıllık mazisi bulunan sinema sanatı, yaklaşık iki bin yıl önce Aristoteles tarafından ilkselleştirilen ve ilkeleştirilen dram sanatını, kameranın tekniksel yapısına uyumluluk içerisinde, kameranın yanılısama yaratarak, gözle görünür gerçeğin birebir kopyasını, parmak izini alması özelliğiyle, mimesis, öykü ve olay örgüsü, eyleyen karakter, yoğun duygusal atılımla sağlanan atmosferin getirdiği özdeşleşme ve nihai erek olarak görülen katharsis olgusuyla birleştirerek, yani Aristotelesçi dram sanatını yüklenerek sinema; film dilini oluşturdu ve kendisine bir ‘ gelenek ’ yarattı.

Aristoteles’in kurduğu dram sanatının ilke ve kavramlarına, en bilinçli ve sistemli karşı çıkış Brecht tarafından kuramsallaştırıldı ve uygulama alanı buldu. Üstelik Brecht, Aristotelesçi dramın, belirli uğrak noktalarını, yapıtaşlarını tespit etmekle ve yapı-bozumuyla kalmadı, Aristoteles’in kavramlarına karşılık, kendi oluşturduğu kavramlarını da koydu. ‘Epik- Diyalektik Tiyatro’ adıyla anılan, Brecht’in, dram sanatına karşıt estetiği, özellikle, özdeşleşmenin karşısına yabancılaştırma etkisini, katharsisin karşısınaysa bilinçlendirme istemini koymasıyla, değişen ve gerginleşen bir dünyada, yeni bir çağa uygun, tarihsel, toplumsal, yaşamsal bir gerçeğin, devinen, dönüşen ve değişerek gelişen gerçekliğin aracısı oldu.

Brecht, sadece Tiyatro alanında kalmayarak, kendi estetik çerçevesi nispetinde, özellikle sinemanın, mekan, zaman ve uzam konusundaki özgünlüğünü ve özgürlüğünü görmüş olacak ki, kuramsallaştırdığı estetiğini, sinema sanatına da uyarlama, uygulama istemine girişti. Brecht’in bu isteminin yüzeyinde görünen başarısızlık, estetiğinin sinemaya uyarlanamaz, uygulanamaz oluşunda değil- Pekala onun estetiği, sinemaya yansır ve yansımıştır da- sinemanın endüstrileşmiş yapısında yatmaktadır. Brecht’ten sonra, parmakla sayılacak kadar az yönetmen de olsa, Brecht’in estetiğinin, sinemaya yetkince yansıyabileceğini, uyarlanabileceğini kanıtlamıştır. Her ne kadar Brecht’in estetiğinin, sinemaya yansıma, uygulanabilirlik yeterliliği olsa da, uygulamalar; belki nitelik değil de, nicelik bakımından yetersizdirler.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Aristoteles, Brecht, Katharsis, Yabancılaştırma etkisi

A NON- ARISTOTELIAN APPROACH IN CINEMA: BRECHT'S AESTHETIC

Presented by: Mustafa Aydın Tükelay

ABSTRACT

The art of cinema, with its 125 year history, has formed a "film language" and created its own "tradition" by combining drama which was initiated and principalised by Aristotle 2000 years ago, in harmony with the technical structure of the camera, and the way the camera creates an illusion by taking the exact picture of what we see around us; and the mimesis, story, characters of drama, and the identification with the character that comes with the atmosphere created by a charge of intense feelings, and what is seen as the aim: catharsism, by therefore taking on drama.

The most reasonable and systematic reaction against the principles and concepts of Aristotle, was theorised and put into action by Brecht. Moreover, Brecht not only identified and criticized points and structures in Aristotelian drama, he also laid down his own concepts, instead of Aristotle's. Brecht's aesthetic, which is known as epic-dialectical theatre, became a mediator of a historical, social, vital truth fit for a new age, and of a moving, transforming reality that changes as it develops, by swapping identification with alienation, and catharsism with consciousness.

Brecht must have seen the freedom and uniqueness of cinema in terms of place, time and extent, as he not only worked in theatre, but also attempted to adapt and apply his institutionalised art to cinema, within his own frame of aesthetic. The apparent failure of Brecht's attempts, is due not to the unapplicability and non-adaptability of his art to cinema -as his form of art can be and has been applied to cinema- but to the industrialised structure of cinema. Although there are very few directors since Brecht, it has been proven that Brecht's aesthetic can be reflected on and adapted to cinema. However reflective and adaptive Brecht's aesthetic is to cinema, the applications are insufficient; maybe not in terms of quality, but quantity.

Key Words: Cinema, Aristotle, Brecht, Catharsis, Alienation effect

İÇİNDEKİLER

Sayfa no

ÖZET

ABSTRACT

1. GİRİŞ.....	1
2. ARİSTOTELES'İN KURDUĞU DRAM ANLAYIŞI.....	7
2.1. Dram Sanatı.....	7
2.1.1. Mimesis.....	8
2.1.2. Öykü ve Olay Örgüsü.....	11
2.1.2.1. Serim	14
2.1.2.2. Çatışma	15
2.1.2.3. Düğüm	17
2.1.2.4. Doruk Noktası	17
2.1.2.5. Çözüm	18
2.1.3. Karakter	18
2.1.4. Özdeşleşme	20
2.1.5. Katharsis	24
3. GELENEKSEL SİNEMANIN TEMELİNİ ATANLAR	30
3.1. Geleneksel Sinemanın Tanımı	30
3.2. Geleneksel Sinemanın Öncüleri	32
3.2.1. David Wark Griffith	34
3.2.2. Pudovkin	39
3.2.3. Sergei Eisenstein	44
3.2.3.1. Ölçümlü Kurgu	46
3.2.3.2. Dizemsel Kurgu	47
3.2.3.3. Titremsel Kurgu	48
3.2.3.4. Üst Titremsel Kurgu	49
3.2.3.5. Anlıksal (Entelektüel) Kurgu	50
3.2.4. Beş Perdelik Bir Tragedya: Potemkin Zırhlısı	51
4. GELENEKSEL DRAM ANLAYIŞINA KARŞI ÇIKANLAR	55
4.1. Vsevolod Meyerhold	55
4.1.1. Konvansiyon Tiyatrosu	58
4.1.2. Biyomekanik: Beden Bir Makine, Oyuncu Bir Makinist	62
4.2. Dziga Vertov	65
4.2.1. Dziga Vertov'un Dram Sanatına Eleştirisi	69
4.3. Erwin Piscator	72
4.3.1. Total (Bütüncül) Tiyatro	74
4.3.2. Yalın, Güncel, Hızlı ve Etkili Bir Biçem	76
4.4. Sergei Eisenstein	78
4.4.1. Grev, Ekim, Yaşasın Meksika	85

5. ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN DRAM: BRECHT ESTETİĞİ	91
5.1. Bertolt Brecht	91
5.1.1. Epik Tiyatro	94
5.1.2 Brecht Estetiğinin Yapıtışı: Yabancılaştırma Etkisi	104
5.1.2.1. Yabancılaştırma Etkisinde Kullanılan Araçlar	110
5.1.3. Tarihselleştirme	112
5.1.4. Gestus	113
5.1.5. Naivite.....	115
6. SİNEMADA BRECHT ESTETİĞİNİN İSTEMLİ VE İSTEMSİZ YANSIMALARI	119
6.1. Sinemada Brecht Estetiğinin Gerekliği	119
6.2. Brecht'in Sinemayla İlişkisi Üzerine	122
6.2.1. Kuhle Wampe ya da Dünyanın Sahibi Kim?	123
6.3. Sinemada Brecht Estetiğinin İstemli Yansımaları	126
6.3.1. Jean Luc Godard	126
6.3.1.1. Tout va Bien	137
6.3.2. Theo Angelopoulos	141
6.4. Sinemada Brecht Estetiğinin İstemsiz Yansımaları	147
6.4.1. Eski Kuşak Sinemacılarda Görülen Yansımalar	148
6.4.2. Yeni Kuşak Sinemacılarda Görülen Yansımalar	153
6.4.2.1. Michael Haneke	153
6.4.2.2. Lars Von Trier	156
6.4.2.3. Aki Kaurismaki	157
6.4.2.4. Christoffer Boe	158
6.4.2.5. Roy Andersson	159
6.4.2.6. Jens Lien'in 'Uyumsuz Adam'ı	163
SONUÇ	165
KAYNAKLAR	171

SİNEMADA ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN BİR YAKLAŞIM: BRECHT ESTETİĞİ

1.GİRİŞ

Sinemada, gerçeklik yanılsamasıyla hikaye aktarımında, görüntüyle hikaye yaşatımında, genel geçer, uyuşma varılmış anlatı üslubudur dram sanatı. Aristoteles'in ilke ve kurallarını saptadığı dram sanatının anlatımı ve anlayışı, özellikle Amerikan ekolünün önderliğiyle oluşacak olan 'geleneksel sinema'nın mutlak uğrağıdır. Dolayısıyla sinemanın belirli bir film dilini, yapısını oluşturması dram sanatına sırtını yaslayarak gerçekleşmiştir. Bu sayede dram sanatı da sinema aracılığıyla yetkinlik seviyesine erişmiştir denilebilir.

Lumiere Kardeşler 1885'te sinematografin patentini aldıklarında, pek tabidir ki sinemanın omurgası oluşmamıştı. Lumiere kardeşlerin yaptıkları, sadece, yaşamdan belirli kesitleri kamera aracılığıyla peliküle kaydedip, bu görüntüleri perdeye aktarmaktan ibaretti. Sonrasında Melies, kameranın yanılsamacı yanını keşfedip, tiyatro sanatından ve hokkabazlıktan devşirdiği teknikleri sinemaya uyarladı. Böylece sinemanın alanına senaryo, sahne, makyaj, kostüm, dekor gibi aslına bakıldığında teatral araçlar girmiş oldu. Ancak sinemanın olanakları hala gün yüzüne çıkmamıştı. Belki sahnelerin devamlılığı birbirine eklemlenebiliyordu, ancak kurgunun asli yapısı; zamanı, mekanı ve uzamı kucaklayan o müthiş gücü ortaya çıkmamıştı ve dahası kamera hareketleri, çekim ölçekleri, odak uzaklığı, alan derinliği gibi sinematografik olanakların kullanımından eser yoktu. İçeriksel anlamda da dramatik anlatımı barındıran, böyle bir anlatımı gün yüzüne çıkaran kıstaslar oluşmamıştı. Sinemanın sıçrama yapması, bir yandan kendi olanaklarını keşfederek saptarken, diğer yandan da sırtını köklü bir anlatım yapısına, dram sanatına yaslaması, Amerikan ekolünün mensupları tarafından gerçekleşti. Özellikle Porter ve Griffith sinemada dramatik bir anlatımın kaidelerini görünür kıldılar. Çekim ölçeklerini, kamera hareketlerini, kurgunun eşsiz gücünü; mimesis, karakter, öykü ve olay örgüsü çemberinde donattılar.

Gerilim gibi yoğun duygusal atılımları açığa çıkaran atmosferi, böyle bir atmosferin getirisi olarak izleyicide beliren inanma, katılım ve özdeşleşme gibi telkin edici bir yönde işleyen yanılsamacı iç tepileri ve nihayet sinemada katharsisvari bir sağaltım olarak ‘son an kurtuluşu’nu. Kısacası Aristotelesçi bir estetik olan dram sanatının anlatı ve anlayış yapısı, sinemada görünür kılınmaya başlamıştı. Griffith öncülüğünde oluşan sinemanın, Aristotelesçi dram sanatı, dramatik hikaye temelli anlatımı, özellikle kurgu bazında, Ekim Devrimiyle beraber yapılanan Sovyet Sinemasına da sıçradı. Bu tarz bir anlatım Sovyet sinemacıları da hayranlıkla etkiledi. O devrin öncü sinemacılarından olan Kuleşov, Pudovkin gibi sinemacılar, Griffith’in biçeminden de etkilenecek, dram sanatı temelli bir sinemanın ilkelerini kuramsallaştırdılar. Eisenstein ise her ne kadar farklı bir bakış açısıyla, farklı bir estetiği yapılandırma davasına kapılmışsa da ve her ne kadar sanatı, diyalektik bazda çatışmanın temeli saymış olsa da, kuram ve kılımlarındaki dilemma, sanatından daha çatışmalı bir hal aldı. Kuramlarıyla ve bazı yapıtlarıyla Aristotelesçi dram sanatı temelli bir anlayışın karşıt kutbunda yer almışsa da, Potemkin gibi en gözde yapıtıyla Aristotelesçi dram sanatı temelli anlatış ve anlayışa sadık kaldı.

Sinemanın erken dönem tarihinde, 20’li yıllarda karşıt bir tavrı oluşturmaya meyleden, dram sanatı temelli bir anlayışa adeta lanet eden, belki de tek isim Dziga Vertov’dur. Dramı, dramatik hikayeleri ve ona ram olan sanatsal(edebiyat, tiyatro) ve sinematografik olanakları ve malzemeleri yadsıyan Vertov, film dilini, daha doğru bir tanımla film-nesneyi belgeci bir yapıyla oluşturarak, başrole kamerayı koyarak, dolayısıyla yanılsamayı kırarak (sine-göz), kurguyu da, gerçeklik yanılsamasıyla, örgensellikle örülü dramatik yapının emrinde değil de, öykü ve olay örgüsüyle örülü bir mizansen yaratmadan ve kayıt altına alınan film nesnelere belgesel bir çözümlerle, ancak bir tema kapsamında, olayları aynen, oldukları, göründükleri gibi kurgulayan katışıksız bir sinema dili (sine-gerçek) yaratmaya çalıştı.

Ayrıca Vertov’un bu belgeci tavrı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Yeni-Gerçekçilik akımını da belli belirsiz etkiledi. Bu bağlamda düşününce İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, Aristotelesçi dram sanatı temelli ‘geleneksel sinema’ anlatısına karşı bir seçenek oldu.

Ama sinema sanatına, Aristotelesçi dram sanatı temelli anlayışı ve anlatıyı yüklenen geleneksel sinemaya, en yerinde karşıt tavrı, Yeni- Gerçekçilik akımından da kısmen -özellikle Rosselini'den- etkilenen Fransız Yeni Dalga döneminde gerçekleşti.

Yeni Dalga dönemi içinde de sinemada gözle görülür en etkin ve yetkin karşıt bir tavrı geliştiren, adeta sinemanın farklı bir anlatışı ve anlayışı takınabileceğini gösteren, sinema sanatının seyrini değiştiren, yapıtlarıyla sinemada Aristotelesçi dram sanatına karşı, Brechtçi bir estetiğin olanaklılığını ve geçerliliğini ispat eden yönetmen Godard'dır. Kısacası, sinema tarihi Godard'dan sonra Aristotelesçi dram sanatından kopma eğilimine girmiştir denilebilir ve sinemanın Aristotelesçi dram sanatından beslenerek gelenekselleşen tutumu; eğer ki Godard aracılığıyla esneme ya da değişebilme ve nihayet kopabilme kertesine gelmişse, en azından yerinde bir seçenek oluşturabilmiş olsa bile, Godard'ın başarısı olarak değerlendirebilecek bu durum, o'nun; Brechtçi bir estetiği takınışının ve sinemaya yansıtışının tavrında yatar gibi gözükmektedir.

Evet sinematografik malzeme gerçeğin kopyasını yaratmaya, yaşatma yoluyla taklitle, mimetik aksiyona dayalı anlatıma yatkın gibi gözükmektedir. Halka açık ilk gösterim olan Lumiere Kardeşlerin L'arrive d'un Train en Gore de Ciotat (Trenin, Ciotat garına girişi) adlı filminde, gösterime katılan izleyicilerin, trenin perdeden çıkıp onları ezeceği korkusuna kapılmaları bu savı kanıtlar niteliktedir. Ancak Brechtçi bir dille söylersek; sinema, gerçeğin kopyası olmamalı, olsa olsa-gerçeklikten kopmadan-gerçeğin nasıl olması gerektiğini sorgulayıcı bir tavrı takınmalıdır.

Bu tez çalışmasında; öncelikle, dram sanatının Aristoteles tarafından ortaya atılan, ölçülendirilen, biçimlendirilen belli başlı olguları, ilkeleri, kavramları, fazla derinine kaçmadan, yüzeysellekle incelenecektir. Bu incelemenin nedeni Aristotelesçi dram anlayışının, 'geleneksel sinema'nın uyuşması ve uğrağı olduğu içindir. Dram sanatının irdelenişi, hem geleneksel sinemanın yapısının anlaşılmasına, hem de Brecht'in estetiğini karşıt bir konuma koyarak, anlama, anlamlandırma ve savunma adına yapılacaktır. Bu çalışmada belirlenen kavramlar, öncelikle; kendi içerisinde, sonralıklaysa; sinema cephesinde göz önüne alınarak irdelenecektir.

Aristotelesçi dram sanatının inceleneceği ilk bölümde, özellikle; mimesis, yani öykünme yoluyla eyleme ve mimetik bir aksiyona bağlı olarak, mimesisi varsıllaştıran öyküye ve olay örgüsüne, Aristoteles'in eyleme ve eylemeye kattığı nihai ereğin görünür kılınmasını sağlayan, öykünün taşıyıcısı, aynı zamanda sürükleyici gücü ve izleyici açısından 'güdücüsü' niteliğini taşıyan karaktere ve bu unsurların dram anlatısı bakımından yetkince kullanılışıyla doğan atmosfere, gerilim gibi yoğun duygusal atılımlarla sağlanan özdeşleşmeye ve nihayet tüm bu olguların ve unsurların kesenkes, biricik ereği olan katharsise değinilecektir.

İkinci bölüme, 'geleneksel sinema'nın tanımı ile başlanacaktır. Bu bölümde, günümüzün geleneksel sinemacıları değil de, gelenekselleşecek olan sinemanın sadece öncül sinemacıları söz konusu edilecektir. Araştırmanın bu kısıtlı, daraltılmış kapsamı, ilk bölüme benzer bir düşünüş ve oluşumla, sinemada gelenekseli anlamak ve ona karşıt bir estetik olarak sinemaya da yansıyan Brechtçi bir estetiği anlamlandırmak içindir.

Dolayısıyla sinema dilinin doğuşunu sağlayan ve uygulamalarıyla sinemayı sanat kılarken, sinemaya sanat payesini katarken, Aristotelesçi dram sanatına yaslanan, Porter, Griffith, bu iki sinemacının uygulamalarını kuramsallaştıran ve sinemanın temel ilkelerini oluşturan Pudovkin, kılıgı ve kuramlarındaki ikircim göz önüne alınacak olan Eisenstein, bu bölümde incelenecek olan isimlerdir. Bu çalışmada Eisenstein, hem dram sanatına bağlı hem de dram sanatına karşıt bir sinema anlayışında irdelenecektir. Zira Eisenstein, kuramsal çalışmalarında her ne kadar Aristotelesçi dram sanatına karşıt, geleneksel karşıtı bir yapıyı savunuyor olsa da, bir takım uygulamalarıyla Aristotelesçi dram sanatının unsurlarına bağlı yapıtlar vermiştir. Bu yüzden Eisenstein iki karşıt yaklaşımda da ele alınmaya çalışılacaktır. Aristotelesçi dram sanatına bağlı olan öncül sinemacıların ele alındığı bölümde, Eisenstein; belirlediği kurgu biçimleri baz alınarak incelenecektir. Zira Eisenstein'in kurgu metodları, duygusal atılımlarla atmosfer yaratarak, izleyiciyi özdeşleştiren ve katharsise ulaştıran bir yapının formülleri niteliğindedir. Belki anlksal adı verilen 'entelektüel kurgu' çeşidi daha çok düşünmeye özendirmişse de, önceki kurgu çeşitleriyle Eisenstein'in sinemasal kurgu metodları, izleyicinin üzerinde yaratılan duygusal faktörlerin traktörüdür.

Üçüncü bölümde, Brecht estetiğini daha iyi anlamak için bir ön hazırlık olarak ve dram sanatı anlayışına karşıt oluşabilecek tavırları tanıma ve tanımlayabilme adına, ikisi tiyatro sanatından diğer ikisi ise sinema sanatından dört isme yer verilecektir. Bu isimler yapıtlarıyla değil de, biçimleriyle irdelenecektir. Sadece istisna olmak üzere Eisenstein'ın kısaca Grev, Ekim ve Yaşasın Meksika isimli filmlerine değinilecektir.

Özellikle tiyatro sanatından seçilen Meyerhold ve Piscartor, Brecht'in aşikar etkilendiği sanatçılardır ve bir anlamda geleneksel dram sanatına karşı ve ayrıksı olmaları bakımından önem arz etmekle beraber, kullandıkları biçimle de Brecht'in kuramının ön hazırlığını yapmış sayılırlar.

Vertov ise 1920'li yıllara kadar gelişen ve dram anlatısını yüklenen sinema sanatına ilk karşı çıkışı dillendiren bir sinemacı olarak, seçilen konu kapsamında araştırılmaya adaydır.

Eisenstein ise daha önce de belirtildiği gibi bazı kuramlarıyla- özellikle anlıksal kurgu- ve Grev, Ekim ve Yaşasın Meksika gibi filmleriyle dram anlatısını yüklenen geleneksel sinema anlayışının normlarına aykırı ve karşıt denebilecek sinemasal üslubu bünyesinde taşır. Bu dört isim, Aristotelesçi dram sanatına karşıt bir anlayışı taşımakla beraber, Brecht gibi, Aristotelesçi dram sanatının yapı taşlarını, belirlenimci uğraklarını ve asal sorunsallarını görememişlerdir. Yani ne yanılısamayı, ne özdeşleşmeyi, ne de katharsisi. İşte Brecht'in asıl başarısı; Aristoteles'in binlerce yıldır süregelen başat anlatımına, sistemli bir seçenek oluşturan keskin bakışında, bu olguları, kavramları görmesinde ve karşıt olguları kavramsallaştırmasında yatar. Dolayısıyla üçüncü bölümün bir amacı da Brecht'in hakkını teslim etmek için gerçekleştirilecektir.

Dördüncü bölüm tamamıyla Brecht'in kuramlarına ayrılacaktır. Brecht'in, Aristotelesçi dram sanatının can alıcı, uğrak noktalarını dahice tespit etmekle yetinmeyip, dram anlayışına karşıt olarak belirlediği kavramları kuramsallaştırması, başlı başına bir anlayış, bir estetik yaratması, Brecht'i farklı bir konuma yerleştirmiştir.

Brecht; özdeşleşmeyi denetim altına alan ve böylece katharsise giden yolu tıkayan yapıyla bezeli bir estetik gerçekleştirmiştir. Özdeşleştirme yerine yabancılaştırma etkisini, katharsis yerineyse bilinçlendirme istemini koyan Brecht'in kavramları bu düşünüşle oluşturularak, Aristotelesçi dram sanatıyla karşılaştırılarak incelenecektir.

Ayrıca, Brecht estetiğinin tartışımlı yönleri açıklığa kavuşturılmaya çalışılacaktır. Duygu ve düşünce, eğitme ve eğlendirme ikilemi, Brecht'in 'gerçekliğe bakışı' gibi olgular üzerindeki şüpheler giderilecek, Brecht estetiğinin yapıtaşı olarak nitelenen ' yabancılaştırma etkisi' tarz ve araç bakımından ortaya serilecek ve Brecht'in belli başlı kavramları başlıklar halinde nitelenecektir.

Brecht'in anlayışı; sadece bir tiyatro biçemi değil, özellikle sinema sanatına da yansıyan 'genel bir estetik' olma ayrıcalığını taşır. Çünkü nasıl ki, Aristotelesçi dram sanatı, sinemada yetkince kullanılarak, bir uyulaşım olarak kendine yer edinmişse, ona zıt anlamda, Brecht'in estetik anlayışının da sinemada yer edinmesi akla uzak gözükmemektedir.

Brecht'in sinema ile ilişkisiyle ve Brechtçi bir sinemanın gerekliliğiyle başlayan son bölüme, sinemada bu denli bir estetik ve anlatımın olanaklılığı göz önüne alınarak başlanacak, sonrasında Brecht'in etkin katılımıyla gerçekleştirilen ' Kuhle Wampe' isimli filmi, belirli, göze çarpan kavramsal yönleri bakımından incelenecektir.

Brechtçi estetiğın sinemaya yansıyışı, 'istemli ve istemsiz yansımalar' başlıkları altında araştırılmaya çalışılacaktır. 'İstemli yansıyışlar' bölümünde Godard ve Angelopoulos söz konusu edilecektir.

Godard'ın araştırılmasına, sinema sanatına kattığı değerden doğan önemiyle başlanacaktır. Brechtçi bir estetikle ilişkilendirilecek olan sinemasal yöntemi, gerek filmleri üzerinden örneklerle, gerekse kullandığı üslup bakımından gözönüne alınacaktır. Angelopoulos ise erken dönem yapıtlarıyla Brechtçi bir estetiği taşıdığından sadece ilk dönem filmleri üzerinden değerlendirilecektir. Son bölümün genelinde olduğu gibi, 'İstemli yansıyışlar' bölümünde de, her iki yönetmen, Brecht'e ayrılan bölümde göz önüne serilen kavramlar baz alınarak oluşturulacaktır.

'İstemsiz yansıyışlar' bölümündeysede eski kuşaktan seçilen bazı yönetmenlerin filmlerinde görülen, Brecht'in kavramlarıyla uyulaşan yönlerine kısaca değinilecektir. Yeni kuşak sinemacılar da görülen yansımalarda ise özellikle İskandinav yönetmenlerin filmleri irdelenecektir. Yeni kuşak sinemacılar a, yeni olana bakmak, araştırmayı bir adım ileriye götürmesi bakımından gerekli, önemli ve anlamlı olacaktır.

2. ARİSTOTELES'İN KURDUĞU DRAM ANLAYIŞI

2.1. Dram Sanatı

Dram sanatı; Antik Yunan uygarlığında, bir yarı-tanrı olan Dionysos'a yapılan tapınma şölenleriyle doğmuştur. Esrime ve sunağa dayalı tapınma törenleri bir şölene dönüşmüş ve şölenlerden, müziğin ruhundan tragedyayı doğurmuştur. Bu şölenler doğanın döngüsünü nitelemek adına yapılır, şarap tanrısı Dionysos'un yaşamı danslar eşliğinde canlandırılırdı. Bu taklitle kış kovulur, baharın gelişi kutsanırdı.

“Efsaneye göre Dionysos'un kaderine ağıtlar yakan dostları, teke ayaklı satirlerden oluşuyordu. Dolayısıyla Dionysos şenliklerinde ilahiler okuyan koro da, 'teke' kılığına giriyordu. Bu yüzden koronun bu şarkılarına 'teke türküsü' (yu. Tragos+oidie) deniyordu. Tragedia sözcüğü ise buradan gelmekteydi”¹

Sonrasında bu tapınç şölenlerinden bir kopuş yaşanır. Dinsel ritüellerden bu uzaklaşış dram sanatının doğuşuna neden olur.

Özdemir Nutku 'Dram Sanatı' adlı eserinde dramayı şöyle tanımlamaktadır:

“Drama eski Yunancada “bir şey yapma” ya da “yapılan bir şey” anlamında kullanılırdı. Bu sözcüğün eski Yunandaki başka bir anlamı da “oyunaktır”²

Schiller ise, dram sanatının doğuşunun nedenini şu sözleriyle nitelemektedir:

“Dram sanatı, insanların kendilerini yoğun duygusal bir katılım içinde duymak istemelerinden doğmuştur”³

Dram sanatı yaşamın kendisinin değil, yaşamın sahne üzerinde yansınmasıdır. Dram sanatı bu yansılama yoluyla ortaya koyar.

¹Ünal, Yörükhan Dram sanatı ve sinema,Hayalet Kitap, İstanbul,Haziran 2008,s.50-51

² Nutku Özdemir,Dram sanatı,Kabalcı yay.,İstanbul,2001,s.27

³ Pospelov,Gennadiy, Edebiyat Bilimi,(çev. Yılmaz Onay) Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul,Kasım,1995,s.291

Dramayı diğer türlerden ayıran en önemli etken, onun gösterim boyutu, sahne üzerinde taklit edilerek oynanabilirliğidir. Bu bağlamda dram anlayışı ‘anlatma yaşat’ ilkesini düstur edinir.

Dram sanatı gerçeğe benzemeli, akla ve mantığa uygun olmalıdır. Geleneksel dram sanatında anlatı gerçeğe benzerlik ve tutarlılık ekseninde başlar, gelişir ve sonuca varır.

Dram sanatını içeriksel ve biçimsel yönden incelemek için Aristoteles’in ilkelerine bakmamız gerekmektedir. Zira, dram sanatının gelenekselleşecek olan temel ilkelerini ortaya koyan Aristoteles olmuştur.

2.1.1. Mimesis (Taklit)

Taklit kelimesini ilk defa kullanan Platon olmasına karşın, Platon’un taklit eylemine bakışı küçültücü olmuştur. Bu bakış Platon’un felsefi düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Platon’un görüşüne göre yeryüzünde görünen her şey asal gerçeklik olarak tanımladığı ideaların bir kopyasıdır. Taklit kopyanın kopyasıdır, asal gerçeklikten üç kez uzaktır.

Aristoteles ise taklit güdüsünün insanda a priori (önsel) olarak var olduğunu savunur. Taklit insanda doğuştan var olagelmiş bir özelliktir. Aristoteles takliti sanatın başatı sayar. Onun için taklit yeniden yaratımdır. Zira, yazar olabilirliği olan olayları zihninde tasarımlar ve bu tasarımı öyle bir kurguyla örer ki, yazarın bu çabası kuru bir taklit değil, yaşamın yansınması, yeniden yaratımdır.

Aristoteles Poetika’nın I.bölümünde şöyle demiştir:

“Epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis)”⁴

Aristoteles yukarıda adı geçen sanatları araç, nesne ve tarz bakımından birbirinden ayırır:

⁴ Aristoteles, Poetika(çev.İsmail Tunalı),Remzi kitabevi,İstanbul,Aralık,2007.s.11

“Bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritm, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir.”⁵

Mimetik aksiyon, taklit edilen kişileri etkin ve eyleyen olarak gösterir. Anlatıcının eserden izi silinmiş, yarattığı karakterler olay örgüsü vasıtasıyla eylem halindedirler. Mimetik anlatım öyküyü, şimdiki zaman yanılısaması içinde anlatır.

“Mimetik aksiyon, gerçek ya da hayali olayların, insanlar arasındaki ilişkileri gösteren bir yeniden yaratmadır ve gerçek insan ya da benzeri (kukla, tasvirler v.s) ile seyirci önünde sanki o an oluyormuş duygusunu vermektir”.⁶

Mimesis; gerçek ya da kurmaca olayları ‘bu an, burada’ ,şimdiki zaman da oluyormuş gibi gösteren bir temsildir. Eğer ki bir karakter tanıtılmak isteniyorsa, bu karakterin tanıtımı anlatılarak değil, o karakter eylem halinde gösterilmeli, dolayısıyla karakter, oyuncu vasıtasıyla eyleyerek kendini tanıtmalıdır.

Aristoteles, Poetika’da özellikle tragedyaya türüne değinir. Tragedyayı ayrıntılı olarak açıklar. Tragedya diğer dramatik türlere ilk örnektir. Tragedyayı şöyle tanımlamıştır Aristoteles:

“O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklitidir”.⁷

Anladığımız kadarıyla Aristoteles, tragedyanın tanımını yaparken, onun konusuna ve biçimine değinmektedir. ‘Ahlaksal bakımdan ağır başlı’ sözüyle öykü, karakter ve düşünce etrafında şekillenen konuyu, ‘başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan’ sözüyle ise olay örgüsünün sık dokulu yapısına değinmiş olmalıdır. Tamamlanmışlık ve bütünlük hissi veren, gereksiz sahnelerden arınmış, nedensellik bağı ile birbirine sıkı sıkıya bağlı, yani bir sahneyi takip eden sahne, evvel ki sahnenin sonucu ve bir sonraki sahnenin nedeni olmalıdır.

⁵ A.g.k .s.11

⁶ Eslin,Martin,Dram Sanatının Alanı,(çev.Özdemir Nutku),Yapı Kredi yay.İstanbul,Mayıs,1996,s.25

⁷ Aristoteles,Poetika,s.22

Aristoteles, tragedyada zaman kavramına, anlatının uzunluğuna, Poetikanın V. bölümünde değinir:

*“Tragedya öyküyü, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır, yahut da pek az bunun dışına çıkar”.*⁸

Öykünün bu süreyi aşması, anlatının birlik ve bütünlülüğünü, tamamlanmışlığını, organik yapısını, dolayısıyla inandırıcılığını zedeleyerek, izleyicinin gerçeklik yanılsamasına kapılmasını ve elbette inanma, katılım ve duygusal atılımların teminatı olan özdeşleşme olgusunun ve katharsisin gerekliliğini zorlaştırır.

Aristoteles tragedyanın altı ögesi olduğundan söz eder. Bunlar: Öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müziktir.

*“Bunlardan ikisi (dil ve müzik), taklit araçlarını, birisi (dekorasyon) taklit tarzını ve geri kalan üçü de (öykü, karakter ve düşünceler) taklit nesnelere oluşturur. Tragedyanın sahip olduğu bütün öğeler bunlardır”.*⁹

Aristoteles öyküyü, eylemin takliti olarak görür. Öykü, bir eylemi belirtir. Aristoteles taklit nesnelere dediği öykü, karakter ve düşünce öğelerini şu şekilde açıklamıştır:

*“Öykü deyince, olayların örgüsünü; karakter deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi; düşünce deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum”.*¹⁰

Bu üç öge taklitin konusunu oluşturmaktadır.

Aristoteles eylem ve öykünün önemi üzerinde durur. Olayların birbirine sıkı sıkıya bağlanmasını ister. Kişilerin eylemleridir bir tragedyada asıl olan:

⁸ A.g.k ,s.21

⁹ A.g.k ,s.23

¹⁰ A.g.k ,s.23

“Tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil.

Karakter bakımından biz ya şu ya bu özellikteyizdir; eylem bakımından ise ya mutluyuzdur ya da mutlu değilizdir.

O halde tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit amacını gütmeyiz. Tersine onlar, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar.

Böylece; eylemlerin ve öykünün, tragedyanın son ereğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Son erek ise bütün erekler arasında en önemlisidir”¹¹

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi, bu öğeler arasında, şüphesiz Aristoteles’e göre en önemli olanı, mimetik bir eylemle varsıllaşan, ortaya çıkan öykü(mythos)dür ve bu öyküye bir yapı kazandıran, öyküyü anlamlandıran, dramatik olguları görünür kılan olay örgüsüdür.

2.1.2. Öykü ve Olay Örgüsü

“Sözcükleri ve görüntüleri düzenleyip, olayları ve kişileri yeniden yaratan, amacın çözümüyle izleyeni/okuru doyuran, çekici bir geziye götüren taşıt”¹²

Öykü, zamansallık ilişkilerini gösterir. Öykü, kronolojiktir. Sırasallığı gözetir. Olay örgüsü ise nedensellik ilişkilerini. Ayşen Oluk bu ayrımı şöyle açıklamıştır:

“Öykü’de, zamansal olarak öncelik-sonralık ilişkisi barındıran, kronolojik olarak sıralanmış olan olaylar dizilirken, olay örgüsünde, aralarında zamansal olarak öncelik-sonralık ilişkisi barındırmazlar da, birbiriyle neden-sonuç ilişkisi içinde olan olaylar art arda dizilir”¹³

¹¹ A.g.k, s.24

¹² Akyürek Feridun, Senaryo yazarı olmak-senaryo yazmak, Mediacat yay.İstanbul, Ocak 2008, s.89

¹³ Oluk, Ayşen, Klasik Anlatı Sineması, Hayalet kitap, İstanbul, Ağustos, 2008, s.24

Öyküde, zamansallık zinciri kırılmazken, olay örgüsü, zaman dizimini parçalamaya izin verir. Birçok anlatının final sahnesiyle başlayıp, geriye dönüşle anlatılması, kurgunun döngüsellikinin kullanılması, olay örgüsünün marifetidir.

Öykü, Tragedyanın temeli ve özüdür. Öykünün, başı ve sonu olmalı, belirli bir uzunluğu, tamamlanmışlığı, birlik ve bütünlüğü bulunmalıdır. Öykü, neden-sonuç bağına, olasılık ve zorunluluk yasalarına uygun olmalıdır.

“Tragedya, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir; bu eylemin belirli bir büyüklüğü vardır. Çünkü, hiçbir büyüklüğü olmayan bütünler de vardır.

Bir bütün ise, başı ortası ve sonu olan şeydir. Baş, herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayan şeydir. Ondan sonra ise zorunlu olarak bir şey gelir. Son ise tersine, bir başka şeyden sonra zorunlu olarak gelmesi gereken ve gerçekten de gelen şeydir. Ne var ki, onun ardından hiçbir şey gelmez. Son olarak orta ise, bir başka şeyden sonra gelen ve kendinden sonra da bir başka şeyin geleceği şeydir.

*Sonuç olarak da şunu söyleyebiliriz: İyi kurulmuş öykülerin (mythos) ne gelişigüzel başı olabilir, ne de gelişigüzel sonu, tersine, baş ve son, yukarıda onlar hakkında yapılan belirlemelere uygun olmalıdır”.*¹⁴

Ayşen Oluk olay örgüsünün birlik ve bütünlük içerisinde olmasını şöyle açıklamıştır:

*“Olay örgüsünde birlik ve bütünlük onun ‘bir’ konu ‘bir’ durum ya da tek bir olay çevresinde kümelenmesiyle elde edilir. Bu konu, durum ya da olay tüm kişilerin ilgisini üzerinde toplamalı, kişiler bu konu ile doğrudan bağlantılı olmalıdırlar. Oluşan biçime uygun düşmeyen ilgisiz olan kişi, olay ve durumlar anlatı içine alınmamalıdır”.*¹⁵

Geleneksel dram anlayışına sahip bir öykü, mantıksal bir nedensellik bağı içerisinde başlar, gelişir ve sonuçlanır. Böyle bir yapıda olay örgüsü, kahramanın başından geçen tek bir konuya odaklanarak eylemde birlik kuralına bağlı kalır.

¹⁴ Aristoteles, Poetika,s.27

¹⁵ Oluk,Ayşen,Klasik Anlatı Sineması,Hayalet kitap,İstanbul,Ağustos,2008,s.39

Geleneksel dram sanatı organik bir bütünlüğe sahip olmalıdır. Organik bütünlük demek:

*“Canlı bir organizmayı yaşatan tüm organların eksiksiz olarak bulunması fakat yaşam için gereksiz olan fazlalıklara yer verilmemesi demektir”.*¹⁶

Dramatik yapıda yer alan her olay ve durum, anlatı için gerekliyse ve yapıdan çıkarıldığında anlatının bütünlüğü, anlamı bozuluma uğruyorsa o yapının organik bütünlüklü bir yapı olduğu, ama yapıda var olan durum ve olaylar anlatıdan çıkarıldığında yapı bir değişime uğramıyorsa o anlatı, organik bütünlüğe sahip değil demektir. Olay örgüsüyle örülen bu yapı, ne eksik, ne fazla, birlikli, bütünlüklü, tamamlanmış, tutarlı bir biçimde birbirine bağlı ve yeterli uzunluğu içermelidir.

Çünkü:

*“Varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütünün (temel) parçası olamaz”.*¹⁷

Öykü için uygun olan uzunluğu Aristoteles şöyle tarif etmiştir:

*“En uygun uzunluk, bir eylemin olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre nasıl geliştiğini, felaketten mutluluğa ya da mutluluktan felakete geçişin nasıl oluştuğunu içine aldığı olaylar çerçevesi içinde gösterebilen uzunluktur”.*¹⁸

Birlik ve bütünlüklü bir eserde rastlantısallığa yer yoktur. Eser, bir konuda olasılık ve zorunluluk yasalarıyla birbirine eklenmiştir. Eylem birliği denilen bu yapı neden-sonuç ilişkisini gerektirir. Bu yüzden birlik ilkesi, epizotik (bölüklü) anlatımı yadsır. Zira epizotik anlatım olasılık ve zorunluluk yasalarını gerektirmez. Epizotik anlatımı kullanan bir yapıda oluşturulan her sahne kendisi için vardır.

Anlatı kesin bir başa ve sona sahip olmalıdır. Son, açık uçlu bile olsa, bir şey değişmez. Bazı anlatılar vardır ki, bittikten sonra bizde başlarlar. Ama yapıtı yaratan, yazımsal olarak noktayla, görüntüsel olarak ise bir imgeyle anlatısını bitirmiştir, her ne kadar eser bizde devam etse bile. Ama zaten geleneksel anlatılar genellikle kapalı biçimi benimserler.

¹⁶ Şener,Sevda,Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,Dost yay.,Ankara,şubat,2008,s.34

¹⁷ Aristoteles, Poetika,s.30

¹⁸ A.g.k,s.28

Ortaya atılan tüm sorular cevaplarını bulmuş, tüm sorunlar çözümlerine kavuşmuştur. Uyandırılan (özellikle korku ve acıma gibi dürtüler) duygular tatmin edilmiştir. İzleyici bir sağaltıma, arınmaya ulaştırılmıştır.

Bir tragedya karaktere sahip olmasa bile, mutlaka bir öyküye sahip olmalıdır. Öyküler iki düzlemde işlenirler. İçeriksel ve biçimsel olarak ‘ne anlatıldığı’ bu öykünün kendisi, içeriğidir. ‘Nasıl anlatıldığı’ bu da olay örgüsü yani biçimselliğine denk gelir.

Öykünün en önemli farkı bir olay örgüsüne sahip olmasıdır. Olay örgüsü, öykünün düzenlenmesidir. Olay örgüsü aracılığıyla yazar, öyküyü tasarımlar ve zamansal olarak düzene koyar. Harekete şekil verir. Aynı öykü, olay örgüsü aracılığıyla ayrı şekillerde anlatılabilir.

Özdemir Nutku, olay örgüsünü şu şekilde tanımlamaktadır:

*“Yazarın amacı ölçüsünde öykünün büyütüldüğü ve düzenlendiği doku”.*¹⁹

Olay örgüsü belirlenmiş temel öğelere ayrılmıştır. Bunlar: Serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm olarak adlandırılmıştır.

2.1.2.1. Serim

*“Serim, kişilerin yaşamlarından, düğümün hemen öncesine gelen dönemin sergilenişine deniyor.”*²⁰

Serim, aksiyonun bir bölümü olsa da, anlatının ilk bölümü, giriş kısmı değildir. Serim, anlatının başından sonuna dek sürdürülür. Verilen bilgilerle öykü anlaşılır hale gelir. Anlatı başladığında okuyucu/izleyici öyküde var olan kişilerin kim olduklarını, ne için orada bulduklarını, eylemlerinin nedenlerini öğrenmek ister. Hem bu tanıma aşaması, hem de anlatıda var olan kişilerin görev, erek, arzu ve istençleri gerek anlatının başında, gerekse anlatının seyrinde, genelinde okuyucu/izleyiciye serim aracılığıyla aktarılır. Serim, anlatının nedenlerini ortaya koyarak, öykünün anlaşılır kılınmasına yardım eder:

¹⁹ Nutku Özdemir, Dram sanatı, Kabalcı yay., İstanbul, 2001, s.169

²⁰ Pospelov, Gennadiy, Edebiyat Bilimi, (çev. Yılmaz Onay) Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul, Kasım, 1995, s.250

“Oyunun başında, yoğun bir biçimde durumun açıklanması, olayların anlatılması ve kişilerin tanıtılmasıyla ağır basan serim, aksiyonun organik bir parçasıdır. Serim, oyun kişilerini geliştirirken, oyun kişilerinden gelişerek perde son olarak kapanıncaya kadar sürer. Oyunda serimi durdurduğumuz an karakter gelişmesi de durur, buna koşut olarak oyunun gelişimi de... Serimde çatışmalar önem kazanır, çünkü serim ancak çatışmalarla serpilir ve genişler”²¹

2.1.2.2. Çatışma

Feridun Akyürek çatışmayı:

“Kişinin, diğer bir kişiyle, kendisiyle, doğa ve toplumsal çevresiyle ya da değer yargularına karşı savaşıma girmesi”²² olarak tanımlamıştır.

Dramı, dram yapan ögedir çatışma. Dram sanatı keskin çatışmalara eğilimlidir. Çatışmalar dramatik anlatının tümünü kapsar ve öyküyü temellendirir.

Çatışma, aksiyonu başlatan ve ilerlemesini sağlayan ateşleyici güçtür. Anlatı, çatışma olmaksızın ilerleyemez. Öyküsel süreç hareket edemez. Çatışma, anlatının hareket ve gelişimini sağlar. Çatışma, karşıtların birliğinden doğar ve gelişir. Saldırı ve karşı-saldırıyla çatışma yoğunlaşır. Bu sayede izleyicide ilgi, heyecan, merak, gerilim gibi duygular uyarılır. Her çatışma bir sonraki çatışmayı tetikler ve her yeni çatışma bir önceki çatışmadan daha güçlü olur. Böylece heyecan dozu artırılarak izleyici, anlatıya yoğunlaşır.

Kahraman, amaç ve arzusuna ulaşma uğruna çatışmaya girmek zorundadır. Kahraman amaç ve arzusuna ulaşma çabasına giriştiğinde karşına bir takım engeller çıkar. İşte bu engeller, çatışma ve çelişkiler yoksa, dramatik yapıdan, olay örgüsünden söz edilemez.

Dramatik yapıda yer alan çatışmalar izleyicinin coşkunluk ve hazzını tetikler. İzleyiciyi güdümlenerek özdeşleşmesini ve yanılsamaya girmesini sağlar.

Çatışmalar, dışsal ve içsel olarak birbirinden ayrılırlar.

²¹ Nutku Özdemir, Dram sanatı, Kabalcı yay., İstanbul, 2001, s.171

²² Akyürek Feridun, Senaryo yazarı olmak-senaryo yazmak, Mediacat yay. İstanbul, Ocak 2008, s.122

Dışsal çatışma; kahramanın çevresinde bulunan kişi, toplumun değer yargıları, var olan sistemle giriştiği mücadelelerdir. İçsel çatışma ise; kahramanın hezeyanları, duygusal ve düşünsel çelişkileri, iç hesaplaşmaları, yani kendisi ile girdiği çatışmalardır.

Özdemir Nutku, Dram Sanatı isimli çalışmasında çatışmaları; Dural, Atlamalı, Basamaklı, Önceden belirtilen çatışmalar olarak dörde ayırır.

a) Dural Çatışma

Olay örgüsü içinde bir oyun kişinin ya da bir olayın durumunu değiştirmeyen çatışmadır. Eyleme geçmeyen her konuşma, aksiyonu ilerletmeyen her ilişki dural çatışmaya örnektir.

b) Atlamalı Çatışma

Anlatının ilerlemesini sağlar. Bu çatışma tipinde ortadaki sorunun çözümüne atlayarak gidilir. Ancak bu tarz çatışma, akla uygun ve hazırlıklı bir şekilde yapılmalıdır. Örneğin namuslu bir kadın birden bire fahişe olamaz. Olacaksa, bunun mantıksal nedenleri gösterilmeli ve bu evreler adım adım açıklanmalıdır.

c) Basamaklı Çatışma

“Üç boyutlu, kesin çizgilerle yaratılmış karakterlerin kararlı davranışlarıyla ortaya çıkan çatışmadır. Bu tür çatışmada, her atılıma, bir karşı atılım yer alır. Bu atılımlar bazen belirli, bazen de belirsiz olabilir; önemli olan bu atılımların çatışmayı inandırıcı bir biçimde sonuca götürmesidir.”²³

d) Önceden Belirtilen Çatışma

Bu çatışma türünde, önceden verilmiş olan çatışma, gelecek olan daha büyük bir çatışmayı hazırlar. Bu çatışma türü, gelecek olan büyük çatışmayı izleyiciye ima yoluyla hissettirir. Böylece izleyicinin ilgisi yoğunlaşır. İzleyicide, merak, ilgi, heyecan duygularını uyandırarak, onu dramatik akışa kenetler.

²³ Nutku Özdemir, Dram sanatı, Kabalcı yay., İstanbul, 2001, s.176

2.1.2.3. Dügüm

Dügüm, başlangıçtaki dingin ortamın hareketsizliğini bozar ve eylemi başlatarak, öykünün gelişimine ön ayak olur. Dügüm anı, var olan çelişkileri güçlendirip, yeni çatışmaların doğmasına sebep olur. Bu sayede gerilim, merak duyguları artar. Gerilim yaratılıp ardından da rahatlama evreleriyle anlatı sürdürülür.

*“Düğümlemlerle seyircide gerilim sağlanırken, düğümlemlerin çözülmesiyle seyirci rahatlamaya götürülür. Bu gelişim, dengeli bir biçimde gerilim-rahatlama evreleri ile sonuçlandırılır”.*²⁴

Öykünün sürdürülmesinde belirlenmiş düğüm noktaları saptanmıştır. Başkarakterin çatışma ve engellerle en zorlu bir şekilde karşılaştığı evreye asal düğüm noktaları denir. İlk asal düğüm noktası ve son asal düğüm noktası öykünün gelişimini şekillendirir. Bu düğüm noktaları, anlatının başlangıç ve bitişini belirler:

*“İlk asal düğüm noktası ana çatışmayı başlatan, son asal düğüm ise bu çatışmayı sonuçlandıran yerdir.”*²⁵

2.1.2.4. Doruk Noktası

Doruk nokta, genellikle çözüm anından öncedir ve bu noktada mutlak bir değişim bulunur. Bu değişim ardından olaylar sonuca kavuşturulur. Hiç şüphesiz anlatının en gerilimli noktasıdır doruk nokta.

Öykünün gelişimi boyunca atılan düğümlemlerin ve ortaya çıkan çatışmaların çözümünü getirecek olan zirve noktadır. İzleyicinin arınma sürecini yaşayacağı evredir doruk nokta.

Geleneksel anlatılarda, genellikle doruk noktada baht dönüşü(peripetie) ve tanınma, bulguya varma (anagnorisis) gibi Aristoteles tarafından ortaya atılmış ilkelerle, izleyici, korku ve acıma duygularından arındırılır:

²⁴ A.g.k,s.177

²⁵ A.g.k ,s.178

*“Peripetie, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir...”Anagnorisis ise “ bilgisizlikten bilgiye geçiştir”.*²⁶

2.1.2.5. Çözüm:

Öykünün son bölümüdür. Çözüm aşamasında çatışmalar, karşıtlıklar ortadan kalkar. Çatışan karşıt güçlerden biri, diğerine galip gelir.

Geleneksel kalıplarda genellikle galip gelen kendisiyle özdeşleşme içinde bulunduğumuz başkarakterdir. İyilik kazanır, iyiler ödüllendirilir. Kötülük kaybeder, kötüler cezalandırılır.

Anlatının başındaki huzurlu, sakin düzen yeniden sağlanır. İzleyiciye yöneltilen tüm sorular cevaplanmış, ortaya atılan tüm problemler çözümlenmiş olmalı, izleyicinin kafasında en ufak bir kuşku kalmamalı, mantıklı, akla uygun bir tutarlılık çerçevesi içinde olay örgüsü aracılığıyla aktarılan öykü, sonuca ulaşmış olmalıdır.

Özetle; Geleneksel dram anlatısı giriş, gelişme, sonuç evreleri olarak işlenir. Giriş kısmında başlangıçtaki sakin, mesut düzen bir sorun ile bozulur. Bu sorunu yaratan genellikle karşıt-kahramandır. Başkahraman bu sorunun çözüme kavuşturulması uğruna eyleme geçer. Gelişme kısmında başkahraman sorunlarla yüzleşerek, arzu ve istenci doğrultusunda ereğine ulaşmak için çabalar. Karşıt kahramanla savaşıma, çatışma girer. Sonuçta ise genellikle başkahraman tüm sorunların üstesinden gelir ve bozulan düzeni eski dinginliğine kavuşturur.

2.1.3. Karakter

Karakter, ‘nevi şahsına münhasır’ özellikleri olan, derinlemesine inceleme konusu yapılmış oyun kişisidir. Aristoteles’e göre dram sanatının ikincil önemli öğesidir.

Karakterin, karakteristik özelliği istençli olmasında yatar. Kahramanda var olan bu isteme gücü onu eyleme iter.

²⁶ Aristoteles, Poetika,s,34

Eylem olmadan istencin bir anlamı yoktur. İstencin güçlü etkisiyle eyleme geçen karakter, güçlü istenci uğruna mahvetmeli, mahvolmalıdır. Kahraman erek ve arzuya sahip olmalıdır. Aristoteles, karakterde var olması gereken birincil ve en önemli özelliğin ‘ahlaklı olma gerekliliği’ olduğunu söyler. Kahramanın takındığı bu ahlaksal tutum izleyicinin onayını alır ve kahramanla olan özdeşleşmesini pekiştirir. Kahramana atfedilen üstün nitelikler, izleyicinin kahramanla kurduğu özdeşleşmenin sigortasıdır. Karakter ahlaklılık yanında ne salt iyi, ne salt kötü olmalıdır. Ancak geleneksel kalıplar iyi-kötü karşıtlığı üzerine yapılandırılır ve başkahraman genellikle ‘iyi’ özelliklerle temsil edilir. Çünkü dram sanatının özünde seyircinin karakterle empati kurması yatar. İyi özellikler yüklenen başkaraktere izleyici yakınlık duyar ve gerçeklik yanılsamasının da gücüyle, izleyici, kurmaca olanla özdeşleşir.

Kahramanda bulunan istenç ve edim o kadar yücedir ki; eksiklik, zaaf ya da aşırılığınan ötürü yaptığı bir hata yüzünden yıkıma uğrar. Ancak böyle bir hata (hamartia) kahramanla özdeşleşen izleyicide acıma dürtülerini uyandırır. Aristoteles bir karakterde bulunması gereken ikinci özellik olarak ‘uygunluk’tan bahseder:

*“Cesaret gibi erkeğe özgü bir karakter, kadın için hiçte uygun değildir. Çünkü genellikle böyle bir karaktere(cesaret) kadında alışılmamıştır”.*²⁷

Karakterin herhangi bir durum karşısındaki tavrı onun fiziksel, sosyolojik ve ruhsal özelliklerine bağlıdır. Yazar yarattığı kahramanları tipine uygun olarak karakterize etmelidir. Bu tipine uygunluk koşulunu Sevda Şener şöyle açıklar:

*“Tipine uygunluk koşulu, Oyun kişinin kendi gibi olanların benzer ve ortak niteliklerini taşıması gerektiğini gösterir. Bu ayrım genç-yaşlı, kadın-erkek, bilge kişi- yönetici ya da asker-sivil, efendi- köle arasındaki farklılıkları gözetmektedir”.*²⁸

Bir karakter ‘benzerlik’ yarasını da bünyesinde barındırmalıdır. Kahramanın hal, hareketleri, diyalogları, eylemleri; olası, akla ve gerçeğe yatkın, inandırıcı olmalıdır:

²⁷ A.g.k s.43

²⁸ Şener,Sevda,Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,Dost yay.,Ankara,şubat,2008,s.38

*“Belli özellikteki karakterden belli konuşmalar ve eylemler zorunlulukla ya da olasılıkla doğmalıdır. Tıpkı bir olayın bir başka olayı zorunlu olarak izlemesi gibi”.*²⁹

Kahramanın eylemleri mantık sınırları çerçevesinde başlamalı, gelişmeli ve sonuçlanmalıdır. Yaratılan kahramanın eylemlerinde ‘tutarlı’ olması gerekir. Kahraman öykü içerisinde değişime/dönüşüme uğramalıdır. Yalnız bu değişim/dönüşümün aşama aşama, nedenlerinin açıklanarak gerçekleşmesi tutarlılık yasası için bir zorunluluktur. Örneğin dinine bağlı bir kimse, birdenbire dinsizleşirse bu değişimin nedenleri anlamlandırılmalı, açıklanmalıdır:

*“Bir şeyin bir önceki durumuyla bir sonraki durumu arasında bir bağlantı (süreklilik) kuramıyorsak, bunları ‘iki ayrı şey’ olarak algılarız.”*³⁰

Dram sanatında karakterin bu süreklilik zincirinin kopması, anlatının ve kahramanın tutarlılığını zedeler.

2.1.4. Özdeşleşme

İzleyicide oluşturulan korku ve acıma duygularının sağaltımı, taklit aracılığıyla kotarılır. Oyuncu, piyeste olasılık ve zorunluluk gibi yasalara uyularak yaratılan karakteri taklit eder. Taklit edilen bu karakterle de izleyici özdeşleşir. Karakteri ‘benim’ser.

Gerçekleştirilen bu mimetik aksiyon, izleyicide telkin işlevi görür. İzleyiciye uygulanan bu hipnoz, onu, taklit edilen olayların sürekliliğine hapsederek, birbirine sıkı sıkıya bağlı nedensellik bağıyla dikkat yeteneğini üst seviyelere çıkararak, duygusal bir egemenlik içerisinde, heyecan, coşkunluk, gerilim gibi yoğun duyguları tetikleyen atmosfer yaratımının yardımıyla, hoşlanma duygusunu da tetikleyerek, izleyicinin katılımını, özdeşleşmesini temin eder. İzleyici, sahnede öykünülen karakterle yaşantı birliği içerisine girer.

²⁹ Aristoteles, Poetika,s.44

³⁰ Ünal Yörükhan, Dram sanatı ve sinema,Hayalet Kitap, İstanbul,Haziran 2008,s.97

İzleyicinin katılımıyla gelen, özellikle gerilim gibi yoğun duygusal etkiler, atmosfer ve özdeşleşme süreci, katharsise giden yolun rehberi niteliğindedir. Öyleyse atmosferin tetiklediği yoğun duygusal etkiler ve bunların mutlak getirisi olan ‘özdeşleşme’ Aristotelesçi dram anlayışının ‘olmazsa olmaz’ ilkeleridir.

Dramatik unsurun ateşleyici gücü eylem ve gerilimdir. Oyun kişiliklerinin eylemesiyle beraber, izleyicide yaratılan gerilim, merak gibi duygular onu ‘sonrası kaygısı’na, ne olacak? sorusuna iter. Bu yolla izleyici kahraman ve öyküyle özdeşleşir. Kahramanla birlikte eylem birliğine, yaşantı birliğine girer. Gösterim sanatında uygulanan tüm teknikler de bu özdeşleşmeye yardım eder. Dramatik yapının sık dokunduğu anlatılarda bir yakınınızdan bir şey isteyin ya kendinden geçmişçesine sizi duymayacak, duymuşsa da isteğinizi sonraya erteleme söyleyecektir. Brecht, ‘Tiyatro İçin Küçük Organon’ adlı yapıtında bu özdeşleşme sürecine şu şekilde değinir:

“Şu tiyatrolardan birine girelim ve izleyicide yarattığı etkiyi inceleyelim. Çevremize bakındığımızda, oldukça hareketsiz bir takım kişileri tuhaf bir konumda görürüz: Bu insanlar, güçlü bir çabayla bütün kaslarını –eğer büyük bir bitkinlik sonucu gevşememişlerse- germiş gibidirler. Aralarında hiçbir iletişim yoktur, beraberlikleri, uyuyan bir sürü insanın beraberliği gibidir; ama sanki tedirgin rüyalara dalmışlardır, çünkü, halk arasında karabasan görenler için söylendiği üzere, sırtüstü yatmaktadırlar. Gözleri elbet açıktır, ama görmezler, yalnızca bakışlarını dikerler; tıpkı duymamaları, yalnızca kulak kabartmaları gibi. Sahneye kendilerinden geçmişçesine bakarlar, ifadeleri ortaçağdan, cadıların ve rahiplerin zamanından kalmadır. Görmek ve duymak, kimi zaman eğlendirici de olabilen eylemlerdir, ama bu insanlar, her türlü eylemden kopmuş, yalnızca bir takım eylemlere konu olabilen kişiler gibidirler.

Kendilerini belirsiz, ama güçlü duygulara kaptırdıkları dalıp gitmişlik konumu, oyuncular işlerini iyi yaptıkları ölçüde yoğunlaşır; öyle ki, bu konumdan hoşlanmayan bizler, oyuncuların olabildiğince kötü olmalarını ister hale geliriz”³¹

³¹ Brecht, Brecht ,Tiyatro İçin Küçük Organon (çev Ahmet Cemal) Mitos-Boyut yay, İstanbul,Kasım,1993,s.50

Geleneksel dram anlayışında izleyici, sahnede öykünülen durumu, bile isteye, gönüllü olarak kendi yaşantısıymış sanısına kapılır. Sahnede/perdede olup biten olayları, gerçekten oluyormuş zanneder. Oysa sahnelenen, idealize edilmiş kurmaca bir gerçeğin taklididir. Bu kurmaca evren, günlük yaşamın gerçekliğine nazaran idealize edilmiş bir yücelik taşır. Aristoteles'in belirttiği gibi geleneksel dram anlayışında ideal olan, gerçeğe değerce üstündür. Bu idealize edilmiş gerçeğe benzer hal, izleyiciyi hoşnutluk ve haz dolu bir yaşantı durumuna sokar, duyguları coşar, gerilim, merak gibi dürtülerini güdümleyerek ilgisini anlatıya kilitler. Özdeşleşme yoluyla kurmaca evrenin çemberinde eriyip gider. Anlatının efsunuyla efsunlanan izleyici anlatının peşinden sürüklenir. İzleyici gösterimin seyri halinde uslamlama yapamaz. Zamanı yoktur, çünkü anlatı doludizgin devam etmektedir. Kah ağlar, kah güler, kah sever, kah kızar ve elbet acı ve korku duygularını pürüzsüz yaşar.

Böyle bir anlatıda duygular egemendir. Asal amaç izleyicinin duygularına, dürtülerine hitap etmektir. Düşünsel işlev yitip gitmiştir. Soluksuzca gösterimin doruk noktasına doğru sürüklenir. Doruk noktada ki değişimin/dönüşümün verdiği arınmayla sakinleşir. Katharsise ulaşır. Uyarılan duygu ve dürtüler törpülenir.

Anlaksal bir yetiye kavuşabilir belki. Ancak bu hal bilinçlenme evresine varamaz. Eleştirel bir tavır takınamaz. Us gücünde pek değişen bir şey olmamıştır. Yaşamı olduğu gibi kabul eder. Egemen erklerin gücüne boyun eğer:

*“Oysa, insanın en temel özelliklerinden biri, yaşama aktif olarak katılma, onu yönlendirme ve değiştirme potansiyeline sahip olmasıdır”.*³²

Özdeşleşme ile gelen katharsis olgusu, izleyicinin duyguları üzerinde tahakküm kurarak, özgür ve eleştirel bir tutum takınmasını engeller.

Özdeşleşmeyi sağlayan dram anlayışı müthiş bir telkin gücüne sahiptir. Aristotelesçi dram anlayışı, izleyicinin dikkatini celbederek, onu idealize edilmiş gerçeklik yanılsamasının içine çeker. Yaratılan düzmece evrenin çemberine giren izleyici, olayların ‘şu anda, burada’ şimdiki zamanda gerçekleşiyor yanılsamasına kapılır. Özdeşleşme yoluyla katharsise doğru yol alan izleyici için ‘inanmak’ önemlilik arz eder. Bu ‘inanma’ aracılığıyla ki; izleyici, etkilenir, karakterle özdeşleşir ve anlatının potası içinde erir:

³² Parkan,Mutlu, Brecht Estetiği ve Sinema,Don Kişot yay.,İstanbul, Mart,2004,s.25

*“Yanılsama, seyircinin oyunda geçen olayların(aksiyonun) gerçekten olduğunu sanmasıdır. Yanılsamanın sağlanması inandırıcılığa, inandırıcılığın sağlanması da mantıklı neden sonuç ilişkilerine bağlıdır”.*³³

S.T Coleridge ise yanılsamayı şöyle tarif etmektedir:

*“Seyircinin oyun olduğu bildiği şeyi, kısa bir süre için kendi isteği ile sahiymiş gibi kabul etmesi”*³⁴

Demek ki izleyici yanılsamaya girmekle beraber, istediği zaman kendi gerçekliğine dönebilir. Dolayısıyla izleyici gerçeklik yanılsamasına girdiği şeyin, aynı zamanda kurmaca bir yapıt olduğunun bilincindedir. Ne var ki izleyici bile isteye, gönüllüce, bu duruma rıza gösterir. Bu durum izleyici ile yapıtın yaratıcısı arasında yapılan bir sözleşme gibidir.

Geleneksel anlayışı benimseyen kalıplarda biçim içeriğe üstün gelmez. Biçim geri planda tutularak, içeriğe hizmet eder. Böylece anlatı, gerçekliğin garantisini sunar. İzleyici yapay olan kurmaca yapıtla, gerçeklik yanılsaması içine girer. Anlatının temelinde, odak noktasında olaylar ve kahraman vardır. İzleyici de bu yolla olaylar yahut kahramanla özdeşleşir.

Nijat Özön yanılsamayı şöyle tanımlamaktadır:

*“İzleyicinin kendini bir yıldızla, film kahramanıyla bir tutup onun başından geçenleri kendi yaşıyormuş sanısına kapılması”.*³⁵

İzleyici genellikle başkahramanla özdeşleşir. Başkahraman anlatıyı sürükler, şekillendirir, nihayetine erdirir. Belirli bir ereği, arzusu olan, her ne pahasına olursa olsun ereğine ulaşabilme adına yakan, yıkan, yılmayan kahramanla özdeşleşir izleyici. Başkahraman ve karşıt kahraman tek boyutlu bir yapıda şekillendirilir. Bu yapı izleyicinin özdeşleşmesini sağlar:

³³ Oluk,Ayşen,Klasik Anlatı Sineması,Hayalet kitap,İstanbul,Ağustos,2008,s.38

³⁴ Aktaran, Şener,Sevda,Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,Dost yay.,Ankara,şubat,2008,s.158

³⁵ Özön, Nijat,Sinema televizyon,Video,bilgisayarlı sinema sözlüğü,Kabalcı yay,İstanbul,2000,s.530

“Tek boyutlu karakter karşısında izleyici tek bir his duyar. Baş karakteri sever, ona acır, onun için korkar, endişelenir, karşı karakterden nefret eder, onun başına gelen felaketten zevk alır. Baş karakter, izleyiciyi peşinden harikalar diyarına sürükleyen beyaz tavşandır.”³⁶

Bu tarz bir anlatı eksen karakter çevresinde döner. Eksen karakter, başkahraman fazla derinlikli bir yapıda sunulmaz.

Başkahramanın ereğidir önemli olan, öykü, başkahramanın arzuları ve ereğine ulaşma adına karşı çıkanlarla savaşımını konu alır. Geleneksel kalıplarda başkahramanın net bir ereği vardır ve bu ereğe ulaşma yolunda yaşadığı zorluklar anlatılır. Bu da izleyiciyi anlatıya yakın, yatkın kılar ve özdeşleşmesinin dayanağını oluşturur. Kısacası:

“...En belirgin karakter genellikle başkarakterdir ve izleyicinin özdeşleşme nesnesidir”.³⁷

Kahramanla özdeşleşme süreci, izleyicinin duygularının egemenliğinde, düşünsel bir süreçte bulunmadan, yapıtın yaratıcısının güdümü altında, ona verileden başkasını yaşamadan, uslamlama yapmadan, yaşatılan duyguları, olay ve durumları, kendisine verilen, kendisinden istenilen şekliyle duyumsamasıdır.

2.1.5. Katharsis

Aristoteles, katharsisi, oluşturduğu dram anlayışının merkezine koyar. Öncelikle kelime anlamı nedir katharsisin? Araştırmacılar katharsis kelimesinin din ya da tıp alanına ait bir terim olduğu ikilemine düşmüşlerdir.

Aristoteles’in katharsis terimini hangi alandan mecazladığının ve bu tartışmaların önemi yoktur kuşkusuz. Ancak katharsis kavramını derinlemesine anlamlandırmak ve Aristoteles’in neden bu kavramı dramın ruhu saydığını idrak edebilme adına bu kelimenin kökenini ve anlamını birazcık irdeleyelim.

³⁶ Oluk,Ayşen,Klasik Anlatı Sineması,Hayalet kitap,İstanbul,Ağustos,2008,s.81

³⁷ A.g.k ,s.87

Tıpta ki anlamıyla katharsis; vücutta biriken zehirli maddelerin dışarı atılarak, bünyenin temizlenmesi olarak tanımlanırken, din temelli anlamındaysa günah ve kötülüklerle kirlenen kalbin arınmasını ifade eder. Maddi ve manevi ayrımını aştığımızda, bu iki tanımın özünde, aslında bir ayrım bulunmamaktadır. Önemli olanı katharsisin bir tedavi süreci olduğudur ve daha da önemlisi Aristoteles'in katharsis kelimesini dram anlayışına mecazlayıp, bu anlayışın ruhu, kilit taşı, temel etkeni, asal belirleyicisi haline getirdiğidir.

Aristoteles, katharsisi, dram anlayışının nihai görevi sayar. Dram anlayışı izleyicide korku ve acıma gibi duygularının uyanmasını sağlar. Aristoteles Poetika adlı kitabının VI. bölümünde bu görevi şöyle tanımlamakta:

“Tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.”³⁸

Herhangi bir yapıtın Aristotelesçi dram anlayışını izlek olarak alıp almadığı, katharsis kavramının varlığıyla ayırt edilir. İçerik değişim gösterse bile, eğer anlatının biçimi katharsis ilkesini içinde barındırmaktaysa o yapıt; Aristotelesçi dram anlayışı olarak ifade edilir. İçerik ne kadar değişmiş ya da değişebilir gösterilse de Aristoteles, korku ve acıma duygularının nasıl, neden, ne zaman oluşacağına dair bizi bilgilendirmektedir. Bu nedenle Aristoteles her ne kadar birincil öge öykü, ikincil öge karakter v.s dese de, aslında katharsis kavramı, onun dram anlayışının asal özelliği, belirleyicisi, kuşatıcısıdır.

Aristotelesçi dram anlayışı; korku ve acıma duygularını uyandırıp sonrasında bu yoğun duyguları sağaltan bir eylemin taklididir.

Şimdi bu üslupta bir öykünün nasıl yaratılacağını Aristoteles'ten aktaralım. Aristoteles'e göre yazarın korku ve acıma duyguları uyandırmakta yapması gereken şey:

“Ne erdemli kişiler mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmeli; çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır, ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli; çünkü böyle bir şey, asla trajik olmazdı. Çünkü, tragedyanın hiçbir isteğini yerine getirmez ne ahlaksal tatmin, ne acıma, ne de korku uyandırır.”

³⁸ Aristoteles, Poetika,s22

Bundan başka, çok kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi gerekir. Böyle bir olay her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de, korku ve acıma duygusu uyandırmaz. Çünkü acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. O halde tamamıyla kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmesi, ne korku, ne de acıma uyandırır.”³⁹

Tragedyada karakter; ortalamadan üstün vasıflara sahip olmalıdır. Bahsedilen bu ortalamadan üstünlük tragedyanın değişmezleri arasındadır.

Ancak karakter, ortalamadan üstün olmakla beraber, mayasında bir miktar kusuru barındırmalıdır. Zira, karakterin olağanüstü olmayışı izleyicide uyanacak olan korku ve acıma duygularının teminatıdır.

Aristoteles, korku ve acıma duygularını uyandırmada nasıl bir karakter portresi çizilemeyeceğinden bahsettikten sonra, geriye yalnızca bir kişi bırakır.

*“Ancak geriye bir kişi kalıyor. Bu kişi, yukarıdaki her iki tipin ortasında bulunur: Ne ahlaksal yeti, ne adalet bakımından, ne de kötülük ve ahlak düşüklüğü yönünden olağanüstüdür. Tersine o, herhangi bir suçla suçlanmış olan bir kimsedir”.*⁴⁰

Ortalama insandan üstün olan, ama, olağanüstü özellikleri de bünyesinde barındırmayan bu karakter bizi katharsise ulaştırır.

Öykünün niteliksel ögesi olan, öykünün doruk noktasında dönüşümü/değişimi yaşatan peripetie (baht dönüşü) kavramı da bizi katharsise ulaştıran olgulardandır. Aristoteles’in belirttiği gibi bu baht dönüşü, felaketten mutluluğa değil, tam tersine mutluluktan felakete dönmelidir. Bu felaket de kahramanın işlediği suçtan ileri gelir.

Aristoteles Poetika’da, korku ve acıma uyandıran olayların hangi türden olması gerektiğinden de bahseder:

“...Acı verici bir eylem, birbiriyle akraba (dost) olan kişiler arasında oluşursa, örneğin kardeş kardeşi, oğul babayı, anne oğlu ya da oğul anneyi öldürür

³⁹ A.g.k ,s.37

⁴⁰ A.g.k ,s.37

*yahut da bu niyeti besler ya da bu çeşitten bir şey yaparsa, işte bu eylemler, tragedyanın araması gereken eylemlerdir”.*⁴¹

Acıma duygusunu uyandıran, bu korkunç eylemlerin etkili olmasını sağlayan; failin, mefulun kim olduğunun ayırımına var(a)madığı, ancak pek sonra bunu öğrenip yıkıma uğradığı eylem çeşididir. Bu tanınma-bulguya varma-bilgisizlikten bilgiye geçiş durumu (anagnorisis) da katharsis olgusuna hizmet eder. Aristoteles, gerek peripetie, gerekse anagnorisis olgularının ortaya çıkmasında en iyi, en yetkin yolun, zorlama olmadan, fakat, bir zorunluluğu gerektirecek şekilde gerçekleşmesini, olay örgüsü içerisinde olayların devinimiyle doğmasını istemektedir. Bu istek ‘gerçeğe benzerlik, olasılık ve zorunluluk’ kurallarını akla getirmektedir.

Çünkü Aristoteles:

*“Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ve zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmalıdır”.*⁴² der.

Aristotelesçi dram anlayışı, gerçekte olmuş olmasa da akıl ve mantık sınırları çerçevesinde, olması olağan olan olayların anlatılmasını istemektedir. Eğer bir olay gerçekte olmuş olsa da, akıl ve mantık sınırlarının dışına çıkıyorsa anlatılmamalıdır. Demek ki önemli olan bir olayın gerçekte olmuş olması değildir. Gerçekte olmuş olmasa da istenen, olması gereken şey, usa uygunluktur.

Çünkü dram sanatının özünde taklit yoluyla, gerçeklik yanılması yaratarak, izleyicinin özdeşleme sürecine girmesi, katharsise ulaşması istenmektedir. İşte bu istem ‘inandırıcılık’ ilkesinin varlığını gerektirir. Anlatıdaki bu inandırıcılık ilkesi, dram sanatının merkezi noktasını işgal eder. Dram sanatında kullanılan tüm yöntemler ‘olması olabilecek olan şey’lerin içkinlemesidir.

Yukarıda alıntısını yaptığımız cümle ‘gerçeğe benzerlik’ ilkesiyle çelişmez, aksine bu ilkeyi güçlendirir.

Görüldüğü gibi öykünün içeriği korku ve acıma uyandıran duyguların arındırılmasına (katharsis) dayandırılır. Biçim de öyle bir oluşturulur ki bu içeriğe hizmet edebilsin.

⁴¹ A.g.k ,s.40

⁴² A.g.k ,s.30

Üstün vasıflarla donanmış karakterin önlenemez arzusu, direşkenliği, eyleme gücünden dolayı yaptığı hatadan yıkıma uğraması, izleyicide acıma duygusunu ve kahramanın başına gelen yıkımın kendi başına gelebileceği olasılığını düşünmesi, izleyicide korku duygusunu uyandırır.

Sevda Şener'in belirttiği gibi:

*“Acıma, kahramanın hak etmediği bir yıkıma uğramasından dolayı uyanan elcil bir duygu, korku ise aynı şeylerin kendi başına gelebileceği endişesini ifade eden bencil bir duygudur”.*⁴³

Uyanan korku ve acıma duygularının, yoğun heyecansal dürtülerin tükenişi ile izleyicinin sağaltıma ererek, bu gibi duygular üzerinde denetim kurabileceği, yetke sahibi olabileceği, daha doğru düşünebileceği öne sürülmüştür. Eğer ki izleyicide uyandırılan korku ve acıma duyguları tüketilmezse, bu duygular izleyicide kalacak, izleyici sağaltıma eremeyecek, anlatının övgüsüne-yergisine-yargısına-vargisına ulaşamayacaktır. Ancak, katharsis olgusunu barındıran Aristotelesçi/geleneksel dram anlayışı duygusal odaklıdır. İzleyici edilgin konumdadır ya da etkin olarak var oluşu yaratıcısının arzu ettiği, istediği kadardır. Yani, bu var oluş dram sanatına maruz kalan izleyicinin kendi zihinsel işlevinden doğmaz. Geleneksel dram sanatı izleyicisi, verilen, güdülenenden daha fazlasını düşünce gücünde devindiremez ve eleştirel bir tavra erişemez.

Aristotelesçi dram anlayışı, özellikle tragedya; hoşlanma duygusunu önemser. Bu hoşça vakit geçirme durumu:

*“Taklit karşısında duyulan hazdan ve katharsis sonucunda elde edilen rahatlamadan doğmaktadır”.*⁴⁴

Dolayısıyla katharsis kavramı, izleyicinin aldığı hazzın da kaynağıdır.

Geleneksel dram anlayışı katharsis temelli bir yapıda kurulduğundan, sahnede yansılanan tüm teknikler bu temele hizmet ederler. Özellikle sahnede yaratılan atmosfer, izleyicinin katıksız özdeşleşmesini sağlayıp, gerilen dramatik yay sayesinde, onun korku ve acımaya ilişkin duygularını çağılıtarak,

⁴³ Şener,Sevda, Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, Dost yay, Ankara,Ekim2001 s.86

⁴⁴ Parkan,Mutlu, Brecht Estetiği ve Sinema,Don Kişot yay.,İstanbul, Mart,2004,s.69

oyunun sonundaysa katharsisle, bu çağlayan yoğun duygusal atılımlardan izleyici arındırılarak rahatlatılır. Bu durum dram anlayışının haz kaynağıdır.

Oyuncu da katharsisin getirisi olan haz temelli anlatıya hizmet eder. İzleyici gibi yansılacağı oyun kişisine kendini kaptırır. Katıksız bir taklit içtepisiyle yaşar ve yaşatır. Oyuncu, sahnede, izleyicinin varlığını yoksadığı gibi, sahnede de kendi varlığını yoksar. Yansılacağı oyun kişisinin kimliğine bürünür. İzleyiciyi de azami surette yansılacağı kişiye ve sahnedeki olaylara yakınlaştırma, rolüyle özdeşleşme ve izleyiciyi de sahneyle özdeşleştirme gayretine girişir. Hem kendi özdeşleşir taklit ettiği kişiyle, hem de izleyiciyi özdeşleştirir taklit ettiğiyle. Yansılacağı karakterde tümünden değişim geçirerek, izleyiciye deneyim yaşatma ve gerçeğin tıpkı suretini yansıtmaya çalışır.

3. GELENEKSEL SİNEMANIN TEMELİNİ ATANLAR

3.1. Geleneksel Sinemanın Tanımı:

Nijat Özön, Sinema Sözlüğünde geleneksel sinemanın tanımını şöyle yapar:

“Belirli kurallara, kalıplara bağlı, bunların dışına çıkamayan, genellikle yeniliklere kapalı, kurumlaşmış bir anlayışı yansıtan sinema.”⁴⁵

Geleneksel sinema akımı, iki bin beş yüz yılı aşkın bir geçmişi bulunan, Antik Yunan çağında ortaya çıkan Aristotelesçi dram anlayışını miras almıştır. Herhangi bir senaryo yazımı kitabını incelediğimizde, dram anlayışının ilkeleriyle karşılaşmamız, sinemanın, bu uyuşma sırtını dayadığının açık kanıtıdır. Sanatlar içinde en yenisi olan, yaklaşık yüz yirmi beş yıllık bir mazisi bulunan sinemada ana/egemen akımının, iki bin küsur yıl öncesine ait kalıplara sırtını yaslaması ilgi çekicidir. Bunun nedeni ne olabilir? Derli toplu, organik bütünlüklü, nedensellik ilişkileriyle örülü bir hikaye anlatma ve bu hikayeyi sıkı sıkıya örme biçimiyle, insanların duyguları üstünde tahakküm kurarak, onlara, gerçeğin tıpkı suretini, idealleştirilmiş gerçeğin yansımaları içerisinde yaşatmanın verdiği güvenilirlik mi? Bazin’in fotoğraf için dediği gibi ‘ışığın yardımıyla gerçeğin parmak izini alması, gerçeğin yansımaları, kopyasını alması, dolayısıyla sinematografik malzemenin Aristotelesçi dram sanatını, mimetik aksiyonu uygulamaya yatkın olması mı? Yoksa, bir sanat anlayışı olarak, en eski, genel geçer uyuşmanın dram sanatı olması ve derinlemesine irdelenmiş, temellendirilmiş, insan üzerinde ki etkisi tanıtılmış olup, umumi efkara, ekseri çoğunluğa hitap etmede ki gücümü? Ya da bu çoğunluğa hitap etmenin getirdiği kesinliğin, sinemanın endüstri ile iç içe oluşundan kaynaklanarak, yapımcının koyduğu parayı katbekat arttırarak geri almasındaki isteği mi?

⁴⁵ Özön Nijat, Sinema televizyon, Video, bilgisayarlı sinema sözlüğü, Kabalcı yay, İstanbul, 2000, s.297

Evet, insanlar kendi gerçekliğinden sıyrılıp, başka yaşamların içinde eriyip giderek, farklı yaşamları deneyimlemek isterler ve sinema, mimetik aksiyona, gerçeğin yanılması yaratmaya yatkın olması sebebiyle bu isteği kusursuz yerine getirip, öyküyü anlatmaz, adeta yaşatır. Ayşen Oluk'un da belirttiği üzere:

*“Sinema, mimesise, göstermeye, öykü olaylarını karakterler aracılığıyla canlandırmaya dayalı bir anlatı sanatıdır ve bu yüzden izleyicisini, öykü dinleyicisinden ya da okuyucusundan daha güçlü şekilde kurmaca evrene çekebilme yeteneği vardır”.*⁴⁶

Hiç kuşkusuz, sinemanın, gerçeğin benzerini yaratmada tartışmasız bir üstünlüğü vardır.

*“Gerçeğin ‘mükemmel yakın’ bir benzerini oluşturma kabiliyeti dolayısıyla sinematografin ortaya çıkışı, dram sanatının gelişmesinde ‘devrimsel’ bir aşamayı temsil eder. Çünkü sinematografik malzeme, ilk elde teknolojiden aldığı destek sayesinde hareket halindeki bir ‘imge’nin(görüntünün) muazzam düzeyde ‘gerçek’çi bir suretini oluşturmaya izin vermektedir”.*⁴⁷

Ancak, sinema bu gücünü, tartışılmaz yeteneğini, özdeşleşme yoluyla duyguları egemen kılması yerine, bilim çağı insanına uygun bir şekilde kullanıp, kişinin ufkunu açmasında, düşüncesini taçlandırmasında, olaylara karşıt bir bakış açısıyla, eleştirel bir gözle bakmasında, düşüncesini devindirip, us gücünü egemen kılmasında kullanamaz mı?

Pek tabiidir ki, sinema sanatı, gençtir. Tiyatro sanatının, drama sanatını yüklenerek iki bin yıldan fazla sürede kat ettiği yolu, sinema; yüz yılı birazcık aşan bir süre içerisinde kat etmek durumundadır. Bu nedenle sinemanın; sırtını, daha eskiye dayanan, evrimini geliştirmiş bir sanata, dram sanatına dayaması ve onu taklit etmesi olağan gözükmemektedir.

Geleneksel sinema, bir öykü anlatmasına karşın, bunu anlatıcı(diegesis) vasıtasıyla değil, taklit(mimesis) yoluyla yapar. Anlatıcı anlatının içinde kaybolur. Böylece bir yanılısıma bağı kurarak, izleyiciyi kurmaca evrene dahil eder. İzleyicinin bu yanılısamacı ortamın dışına çıkmasını istemez.

⁴⁶ Oluk,Ayşen,Klasik Anlatı Sineması,Hayalet kitap,İstanbul,Ağustos,2008,s.14

⁴⁷ Ünal, Yörükhan, Dram sanatı ve sinema,Hayalet Kitap, İstanbul,Haziran 2008,s.151

Onu karakterle özdeşleştirir. Taklit ilkesine dayanan dramatik anlatıda olaylar, şimdiki zamandaymış gibi geçer.

3.2. Geleneksel Sinemanın Öncüleri

Sinemanın buluşu Lumiere kardeşlere atfedilir. Lumiere kardeşler, dış gerçekliğe müdahalede bulunmadan ‘hareketli fotoğraf’ olarak adlandırabileceğimiz bir yapının ötesine varamamışlardı.

*“Alıcıyı gerçek dünyanın canlı (renkli) görünümünün önüne yerleştiriyorlar ve bunu pelikül üzerine kaydederek perde üzerinde tekrarlanabilir hale getiriyorlardı”.*⁴⁸

Ancak bu iş ne kadar basit olsa da, fotoğrafın devinimini yeni gören insanlar için büyüleyici bir özelliğe sahipti. Sinema dili daha oluşmamıştı. Lumier kardeşler bir bakıma gerçekleri perdeye yansıtıp, müdahale etmeden olayları saptadılar. Zaten, o zamanın izleyicilerini büyüleyen de, perdeye yansıyan görüntülerin gerçekliği idi. Lumiere kardeşler basit öykülü filmler çekmeye başladıklarında sinemanın anlatsal yanı oluşmaya başladı. Ama hala sinematografi adına bir ilerleme kat edilememişti.

Sinemaya özgü anlatımın (kurgu, çekim açıları, kamera hareketleri v.s) gelişimi Edwing S. Porter’ın öncülüğünde gerçekleşti. 1903 tarihli ‘The Life of an American Fireman’ (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı) isimli film, özellikle, sinemada kurgusallık adına öncü bir çalışmadır.

Porter’da tıpkı Lumiere Kardeşler gibi, gerçek hayatta yaşanan olaylardan yola çıktı, ancak getirdiği kurgu tekniği dramatik yapının oluşumunu sağladı:

“Bunlar, günlük yaşamdan parçalar içeren haber filmleriydi. Porter sorunu, çarpıcı ve farklı bir şema geliştirerek çözdü. Gerilimi ve bunun doruk noktasının inşasını temel alarak dramatik bir olay örgüsü yarattı; kurmaca bir olayla, belgesel nitelikli parçaları iç içe kullanmayı, sonuçta bir akış ve ritm, bir bütünlük elde etmeyi başardı.

⁴⁸ Ünal, Yörükhan, Dram sanatı ve sinema, Hayalet Kitap, İstanbul, Haziran 2008, s.154

Filmi izleyen seyirciler, baştan sona, çekimlerin kurgulanmasıyla oluşan dramatik etkinin yardımıyla anlatının içine girdiler. Filmdeki kişilerle birlikte, o anda, aynı olayı yaşıyormuş izlenimine sürüklendiler. Kimse, stüdyo çekimleriyle eski haber filmi parçalarının zaman ve mekan açısından ne denli kopuk, uzak, ilintisiz olduğunu anlayamadı.

*Gerilim, bunları bütünlemiş, zaman ve mekanda ki süreklilik yapay olarak elde edilmişti; bir başka deyişle, filmsel bir zaman/mekan ilişkisi yaratılmıştı. Film büyük heyecan yarattı. Perdede gördükleri karşısında uzak ve mesafeli kalmayıp itfaiyecilerle özdeşleşmek yepyeni bir deneyim oldu”.*⁴⁹

Görüldüğü gibi, Aristotelesçi dram anlayışını miras alıp, kendine bir ‘gelenek’ yaratan sinema da ana/egemen akımın oluşumu Porter tarafından başlatılmıştır.

‘The Life of an American Fireman’ (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı) isimli film uyuyan bir itfaiye erinin düşüyle başlar. İtfaiye eri düşünde bir anne ve çocuğunun yangınlar içinde, tehlikede olduğunu görür, zil sesiyle uykusundan uyanır. İtfaiye erleri hızla hazırlanarak, at arabalarına binip, yangın yerine doğru yola koyulurlar. Kesmeyle yangın yerine ait görüntüler gösterilir. Bu sayede gerilim ve çatışma sağlanır. İtfaiyecilerin çabaları, gerilimin dozunu doruğa yükseltir ve sonuçta bir ‘son an kurtuluşu’ ile anne ve çocuk kurtarılır.

Porter, öyküyü anlatırken bir olay örgüsü yaratmış, çatışma ve doruk nokta gibi olay örgüsünün belirleyici niteliklerini uygulamış, yedi sahnelik filmde sahneler ayrı ayrı çekilerek, kurgu ile birbirine bağlanmış ve Aristoteles’in dram anlayışında değindiğimiz bütünsellik, nedensellik ilkelerine uyararak, dramatik bir yapı kurmuştur:

*“...Önce eylemi tanıtıp gösteriyor, sonra onu bir sonraki eylemle ilintilendirerek bütün bir anlam kazandırıyor. Yani sahneler bir bütün olmakla birlikte, esas olarak ötekilere bağımlıydılar.”*⁵⁰

Porter, aynı zamanda da izleyicilerin, gerçeklik yanılsaması içerisinde, yaşantı, eylem birliğiyle birlikte, itfaiye erleriyle özdeşleşmelerini sağlamıştı.

⁴⁹ Abisel, Nilgün, Sessiz Sinema, De ki basım yayım, Ankara, Ocak, 2007,s.63

⁵⁰ A.g.k s.64

Porter, 1903 tarihli The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu) adlı filmiyle sinema alanındaki öncülüğünü kanıtlamıştır. Film, bir istasyon görevlisini esir alarak, soygun yapan dört suçlunun kaçışını ve sonucunda ‘son an kurtuluşu’ ile yakalanışını anlatır. Porter’ın bu filmi, ‘Bir İtfaiyecinin Yaşamı’na nazaran tamamen dramatik yapıyı hazırlayan çekimlere dayanır.

Özellikle paralel kurguyu (zaman aynı, mekan ayrı) zamansallık ve nedensellik ilişkileri doğrultusunda, filmdeki akış, ritim, gerilimi de göz ardı etmeden kullanmıştır. Paul Rotha, The Great Train Robbery filmi:

“Hareketli resimlerle öykü anlatmanın ilk gerçek girişimi”⁵¹ olarak nitelemiştir.

Edwing S. Porter, gerçekliği idealleştirerek dramatize etmeyi başarmıştır. Ancak, sinema ‘geleneksel’ yapısının temellerini David Wark Griffith ile atacaktır.

3.2.1. David Wark Griffith

D.W.Griffith sinemaya 1907 yılında oyunculuk yaparak adım attı. 1908 yılından başlayarak altı sene süresince, bir, iki makaralık yüzlerce film üretti. Geleneksel sinemanın temel taşlarını, dolayısıyla, sinemada dramatik yapıyı Griffith oluşturmuştur. Özellikle yakın çekimler, kamera hareketleri (kaydırma, pan v.s) paralel kurguyu büyük bir başarıyla kullandı. Paralel kurgunun başarılı kullanımını ‘son an kurtuluşu’nu beraberinde getirdi.

Griffith, kamera hareketlerini ve açılarını kullanan, biçim ve içerikte dramatik etki, gerilim yaratıp izleyicinin kurmaca evrene katılımını sağlayan, böylece izleyicide heyecansal dozu arttırıp, duygusal yönden izleyicinin yönelimini başlatan, özdeşleşme süreci yaşatıp, izleyiciyi katharsise ulaştıran ilk yönetmen sayılabilir.

Uzun metraj filmlerin sinemaya yerleşmesi Griffith’in The Birth of a Nation (Bir Ulusun Doğusu 1915) filmiyle başlamıştır:

⁵¹Paul Rotha’dan Aktaran, Ünal, Yörükhan, Dram sanatı ve sinema,Hayalet Kitap, İstanbul,Haziran 2008,s.163

“Dramatik yapısı, ‘ sergileme, gerilim, gevşeme, yeni gerilim, çatışmanın zirvesi ve son an kurtuluşu’ biçiminde olan Bir Ulusun Doğuşu, üç bölümden oluşur.

*Birinci bölümde İç Savaş öncesi ve savaş dönemi, ikinci bölümde Güney siyahların Kuzeyli banker ve vurguncular tarafından kışkırtılması; üçüncü bölümde ise Ku Klux Klan’ın siyahlara karşı başlattığı saldırı anlatılır”.*⁵²

The Birth of a Nation filmi ile birlikte, sinemada dramatik anlatım yetkinlik seviyesine ulaşmıştır. Daha sonra çevirilecek uzun metrajlı filmler, bu filmin anlatı yapısını izlek olarak aldılar:

*“Böylece uzun metrajlı filmler tümü temel bir öyküye bağlı olan daha fazla karakter, olay ve temayı kapsamaya başladı. Bu filmler tek bir doruk noktası ya da eşit yoğunlukta bir dizi doruk yerine, birçok küçük doruk ve ardından bütün anlatı temalarını çözen bir çözüm etrafında kurulmaya başlandı. Adı çıkmış son dakikada kurtulmalarıyla, Ku-Klux-Klan güvenli saf beyaz ırk yüceliğine giderken, Çeşitli (küçük kız kardeşin ölümü, Gus’ın yakalanışı ve böylece sürüp giden) kriz doruklarının art arda sıralanması, bütün önemli karakterlerin yazgılarının belirlenmesiyle ‘Bir Ulusun Doğuşu’ bu yapının en uç örneklerinden birini oluşturur”.*⁵³

Griffith, Aristotelesçi dram anlayışının özünde var olduğu gibi, sinemasal yapıyı da belirli bir tema ile birlikte ‘birlikli, bütünlüklü’ bir yapıya kavuşturdu. Sinemasal öğeleri, öykü ve olay örgüsünü destekleyecek şekilde oluşturdu:

*“Griffith öykünün olay örgüsü içindeki dramatik düzenlenişini ve bunun yarattığı ritim ve tempoyu sinematografik formun içinde yeniden üretmesiyle öne geçer. Onda çekimlerin yeri, sayısı ve uzunluğu filmin anlatmakta olduğu ‘öykü’nün dramatik gerilimini inşa etmekte kullanır. Böylece ‘öykü’nün ruhu, filmin formunda duyulur hale gelir”.*⁵⁴

⁵² Abisel, Nilgün, Sessiz Sinema, De ki basım yayım, Ankara, Ocak, 2007,s.99

⁵³ Smith, Geoffrey Nowell,(çev. Ahmet Fethi)Dünya Sinema Tarihi, Kabcacı yay,İstanbul,Aralık,2008,s.62

⁵⁴ Ünal, Yörükhan, Dram sanatı ve sinema,Hayalet Kitap, İstanbul,Haziran 2008,s.164

Griffith, anlatısal yapısında özdeşleşme olgusuna da önem verdi. Filmlerinde kovalamaca ve kurtarma sahneleri çokluktur, dolayısıyla gerilim ve merak gibi duyguların güdülenmesini sağlayan bu tarz bir aksiyon, izleyicinin kurmaca olana katılımını, anlatıyla özdeşleşmesini sağlar. Kullandığı paralel kurgu tekniği de, bu amaca hizmet eder.

Paralel kurgu aracılığıyla aynı zaman diliminde, fakat ayrı mekanlarda yaşanan olayları eklemlendirir. Bu sayede filmlerinin ritim ve temposu adım adım doruk noktaya doğru evrilir. İzleyici heyecan patlaması yaşar.

Dramatik yapı, yay biçiminde bir eğri gibi yükselir, ta ki ‘son an kurtuluşu’ (katharsisvari) ile izleyicide uyanan duygular tüketilene kadar. Görüldüğü gibi, Griffith’in biçemi, Aristotelesçi dram anlayışıyla koşuttur:

*“Nitekim ‘son an kurtuluşları’ Griffith sinemasının temel görünümüdür. Dram sanatının geleneksel formunda olduğu gibi olaylar önce belirli bir ‘çıkmaza’ doğru sürüklenir (dügümlenir) ve hemen ardından kahramanlardan bir ya da ikisinin ‘kuvvetli’ istem ve buna bağlı ‘etkili’ çabalarıyla, olağanüstü yüksek bir ‘gerilimle’ organize edilmiş sahne düzenlemeleri içinde, düğüm çözülür. Tehlikede olan kişi ‘son anda’ kurtarılacak ve film mutlu sonla bitecektir”.*⁵⁵

Tüm dramatik anlatılarda varlığı kesin olan; kahraman, karşıt kahramanla oluşan çatışma olgusu, Griffith sinemasında da varlığını gösterir. Aristotelesçi dram anlayışında korku ve acıma gibi duyguları uyandırmak için kullanılan kahraman, karşıt kahraman çatışması dolayısıyla iyi-kötü v.s gibi ikisellik yasası, Griffith’in filmlerinin öykülerinde de baskındır:

*“Yoksul erkek kahraman ya da öksüz genç kız iyi ve fedakardır, sabırlıdır. Kabalığın ‘kötü’lüğün temsilcisi olan erkek ise saldırgan ve acımasızdır. Ancak erdem, sabır ve sadakat ödüksüz kalmaz; sonunda iyiler kazanır”.*⁵⁶

Griffith sinemasının odak noktasında, izleyicinin duygularını manipüle etme amacı yatar. Onun sineması duygu ve dürtülerin yönlendirilmesidir. İzleyici adeta perdedeki eylemlere kendini katar, Griffith’in deyişiyle:

⁵⁵ A.g.k,s.167

⁵⁶ Abisel, Nilgün, Sessiz Sinema, De ki basım yayım, Ankara, Ocak, 2007,s.110

“Gel ve büyük bir deneyim yaşa!”⁵⁷ der.

“Griffith’in amacı, seyircinin perdedeki eylemlerin içine çekilmesi, karakterlerle özdeşleşerek üzülüp sevinmesi, ağlayıp gülmesiydi. Böylece, onun doğru bulduğu değerleri seyircide paylaşacaktı”.⁵⁸

Griffith sinemasıyla başlayan sinemada ana/egemen akımın, izleyicilerin duygu ve dürtülerini baz alan, duygusal yoğunluk sağlayarak, kurmaca evrende yaşanan durum, olay ve eylemlere katılımını amaç edinen ve özdeşleşme olgusunu öne çıkaran yanılsama halini, Griffith’in kurgu süreci için dile getirdiği şu sözleriyle kanıtlayabiliriz:

“Amerikan okulu...filmin temposunu, heyecanlanma gibi durumlarda hızı artan, muallakta kalma anlarında ise neredeyse duran ortalama insan kalbinin atışıyla uyumlu kılma çabası içindedir”.⁵⁹

Şüphe yoktur ki bu hal, izleyiciyi etkin değil, edilgin kılar. Yoğun bir duygu seline kapılan izleyici, bilişsel, düşünsel bir bakış geliştiremez, anlatılanın tersini ya da ilerisini düşünemez. Aksine anlatılanı paylaşır ve onar. Kısıtılır, kısıtlanır, özgürleşemez.

Griffith ileriki yıllarda ‘gelenekselleşecek’ olan sinema akımının temel ilkelerinin başlatıcısı olduğundan, sinemanın ‘babası’ olarak kabul edilir. İzleyicide yoğun duyguların denetimini etkin kılma adına, kamera hareketlerini, kaydırmanın yeni ve özgün kullanımlarını, (balonla birlikte kameranın göklere yükselişi, hareket halindeki trene kamerayı yükleyip, çevrinmeler v.s) farklı çekim ölçek ve açıları (orta ölçek, baş çekim, ayrıntı çekimler, açı-karşı açı) deneyerek ve kurgu sayesinde kesmelerle, farklı ölçek ve açıları birbirine ekleyerek, dramatik gerilimi, etkiyi arttırmış, sinemada dramatik anlatımın kurulmasına öncülük etmiştir. Griffith, film kurgusuna kattığı yeniliklerle de öncü bir yönetmendir.

⁵⁷ Monaco, James,(çev. Ertan Yılmaz) Bir Film Nasıl Okunur? Oğlak yay, İstanbul, 2008,s.373

⁵⁸ Abisel, Nilgün, Sessiz Sinema, De ki basım yayım, Ankara, Ocak, 2007,s.104

⁵⁹ Monaco, James,(çev. Ertan Yılmaz) Bir Film Nasıl Okunur?, Oğlak yay, İstanbul, 2008,s.368

Bilindiği gibi gerçek zaman/mekânı, filmsel zaman/mekâna dönüştürme gücü sinemanın yadsınamaz bir niteliğidir. Yapılan eksiltmeler sayesinde, gerçek zaman/mekân, filmsel zaman/mekâna dönüştürülür. Yapılan eksiltmeler anlamı, anlaşılabilirliği zedelemeyiz. İzleyici zamansal/mekânsal boşlukları zihninde doldurur. Gerçek zaman/mekân, filmsel olarak kısa ya da uzun zamana dönüştürülür. Griffith bu anlamda da çığır açmış bir yönetmendir.

Griffith'in filmlerinin duygusal yanının güçlü olmasının bir sebebi de, atmosfer yaratımı, ışıklandırmaya verdiği önemdir. Uyguladığı anahtar ışık, arka fon ışığı, alt açılı ışıklandırma teknikleri, atmosfer yaratımını, gerçeklik yanılısamasını ve bunun verimi olarak izleyicinin duygusal katılımını, özdeşleşmesini beraberinde getirmiştir.

Griffith'in uyguladığı teknik düzeyler, tema ve olay örgüsünün, dramatik yapının gerektirdiği şekliyle kullanılır. Dramatik düzey, teknik düzey aracılığıyla etkili kılınır:

*“Griffith ile birlikte, sinematografik anlatımın bütün öğeleri ‘etkin’ bir seçim ve yönlendirmenin konusu haline gelir. Bu doğrultuda yönetmene kılavuzluk eden ise doğrudan doğruya ‘tema’ ve öykünün gelişimindeki ‘asli’ olaylardır. Griffith sinemasının bütün öğelerinin bu ana tema ve olaylar ekseninde ‘işlevsel’ kılındığı görülür”.*⁶⁰

Griffith sinemada, yıldız oyuncu sisteminin de bir bakıma başlatıcısı sayılır. Çünkü, rol verdiği oyuncuları iş birliği yaptığı şirketlerle anlaşmalara bağlamıştır. Gerçekleştirdiği filmler ilgi görünce de, izleyici, belirli oyuncuları beğenmeye, onlarla özdeşleşmeye başladığından, yıldız oyuncu sistemi gerçekleşecektir. Bilindiği gibi, geleneksel sinema; özellikle Hollywood sineması, yıldız oyuncu kavramına değer verir. Çünkü yıldız oyuncular izleyicinin çarçabuk, etkili bir biçimde özdeşleşmesini sağlar. İzleyici genelde hep aynı rolleri canlandıran yıldız oyuncuyu tanır ve benimser. Çünkü, kişi aşına olduğuyla daha çabuk ve güçlü bir özdeşleşme yaşar. Yıldız oyuncuların genellikle aynı tip karakterleri canlandırması, izleyicinin özdeşleşmesini garanti altına almak içindir.

⁶⁰ Paul Rotha'dan Aktaran, Ünal Yörükhan, Dram sanatı ve sinema, Hayalet Kitap, İstanbul, Haziran 2008, s.165

Hiç şüphesiz D.W. Griffith kendinden sonra gelecek yönetmenlere rehber olmuştur. Her ne kadar dram sanatını miras almış olsa da, sinematografik anlamda, sinemaya sanat olabilme ayrıcalığını kazandırmıştır. Sinemayı, diğer sanatların egemenliğinde olma konumundan kurtarmıştır. Ancak, sinemanın kazandığı bu ayrıcalık ve egemenlik, dram sanatına yaslanarak gerçekleştirilmiştir.

Aristotelesçi dram anlayışıyla paralel yönleri bulunsa da, sinematografi anlamında Griffith'i sinemanın sanata giden yolunun düzleyicisi, yol göstericisi, öncülerinden biri olarak kabul etmemiz yerinde olacaktır.

3.2.2. İllaryonoviç Pudovkin

Griffith'in kılışsal çalışmaları Pudovkin ile ilkeselleşmiş, kuramsal anlamda sinemaya yansımıştır. Griffith'in kılışsal anlamda yaptığı çalışmalar, kuramsal bir geliştirimle Pudovkin aracılığıyla hayat buldu. Bu kuramsal çalışmalar 'Sinemanın Temel İlkeleri' olarak addedildiler.

Pudovkin kimya eğitimi gördükten sonra 1922 yılında Kuleşov'un yardımcı ve öğrencisi olarak sinemaya atıldı. Kuleşov ile birlikte deneylerle gelişen montaj teknikleri hem Pudovkin'in, hem de Sovyet sinemasının temeli ve özüdür.

Filmi meydana getiren çekim anları değildir, film kurguyla başlar ve kurguyla sona erer. Pudovkin'in kurguyu ne kadar önemseydiği, bir filmin temeli ve özü saydığı yaklaşımı, şu sözlerinde kendini bulur:

“Film için kullanılan ‘çevirmek’ deyimini yanlıştır ve dilden çıkıp gitmelidir. Film çevrilmez, kurulur”⁶¹

Pudovkin'in bu sözünden de anlaşıldığı gibi kurgu, onun sinemasının asal belirleyicisidir. Kurgu; bir yaratma işlemidir. Pudovkin açısından kurgu, çekimleri artarda gelecek şekilde dizmekten çok daha derindir. Kurgu filmin ritmini, temposunu belirler, filme anlam kazandırır, izleyicinin duygusal etkileşiminin menbaıdır. Kurgu aracılığıyla filmde oluşturulan ritim duygusu, izleyiciyi duygusal

⁶¹ Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri (Çev. Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara, Haziran, 1966, s.16

yönden etkiler. Karakter ve olaylarla empati kurmasını sağlar. Oluşturulan kurgusal ritim, izleyiciyi kah heyecanlandırır, kah yatıştırır:

*“Ritimdeki bir yanılma gösterilen sahnenin bütün etkisini sıfıra indirebilir; ama aynı zamanda yerli yerindeki bir ritim, görsel, hayal gücüne dayanan tek tek malzemesinde hiçbir özellik taşımadığı halde bir sahnenin etkisini son derece arttırabilir”.*⁶²

Anlaşıldığı gibi, sahnelerin izleyicide güçlü, derin bir etki yaratması iyi bir kurguyla, iyi bir kurgunun yaratılması da doğru ritmin uygulanmasıyla sağlanır. Kısa soluklu kurguda oluşan ritim, heyecan duygusu yaşatırken, uzun soluklu kurguda oluşan ritim duygusu, yatıştırıcı bir etkiye sahiptir. Tıpkı Griffith'in kurgu için 'insanın kalp atışı' eğretilmesiyle verdiği örnek gibi.

Griffith'den etkilendiğini yadsımayan Pudovkin, montaj tekniğini izleyicide yoğun duygusal etkiler, itkiler yaratma adına kullanır. Kullanılan bu montaj tekniği izleyicide gerilim uyandırır ve onu öyküyle özdeşleştirir. Pudovkin, izleyicinin yaşaması gereken gerilim dolu anları şart sayar. 'Sinemanın Temel İlkeleri' adlı eserinde bunu şöyle açıklar:

*“Senaryocu geliştirim üzerindeki çalışması sırasında, olguda değişik 'gerilim' derecelerini göz önünde bulundurmalıdır. Bu gerilim seyirciye de yansımali, filmin belirli bölümünü az çok bir heyecanla izlemeye zorlanmalıdır. Bu heyecan sadece dramatik duruma bağlı değildir, tamamı ile yabancı yöntemlerle de yaratılabilir ya da arttırılabilir. Olgunun canlı öğelerinin yavaş yavaş yumaklaşması, karakterlerin hızlı, canlı davranışlarından meydana gelen sahnelerin sokuluşu, bütün bunlar seyircinin heyecanındaki artışı yönetir. Bundan başka, olgunun gelişmesiyle yavaş yavaş dolan seyircinin en etkili içtepiyi en sonunda göstermesini sağlayacak yolda senaryoyu kurmayı da öğrenmek gerekir”.*⁶³

Bu durum, özdeşleme ve katharsis olgularıyla koşutluk göstermektedir. Görüldüğü gibi Pudovkin, filmin izleyicide heyecan, gerilim yaratacak bir şekilde kurulmasını istemektedir.

⁶² A.g.k s.138

⁶³ A.g.k, s.42-43

Anlatının sona doğru ilerleyen, yoğun duygusallığı her defasında arttıran yapısı, doruğa doğru tırmanarak, filmin sonunda izleyicinin duygularında bir patlama yapmalıdır. ‘Griffith tarzı son’la izleyicinin kabaran yoğun duygularını bastırmalıdır:

*“Bir senaryonun gelişimde daima gerilimin en şiddetli olduğu bir nokta vardır, bu nokta hemen her vakit filmin sonunda yer alır. Seyirciyi bu son gerilime hazırlamak, daha doğrusu bu son gerilime kadar korumak için, filmin yürüyüşünde gereksiz bir yorgunluğa düşmemesini sağlamak özellikle önemlidir”.*⁶⁴

Aristotelesçi Dram sanatında olduğu gibi, geleneksel sinemada da izleyici, özdeşleşme durumu içerisinde anlatıya karıştırılır, organik bir büyümeyle, olayların nedensellik ve devamlılığına bağlı olarak evrimsel bir zorunlulukla, izleyicinin ilgisi, anlatının sonuna kadar, yay misali kavisli bir eğri gibi gelişme gösterir. İzleyici edilgin bir nitelik göstererek, duygularının güdümünde, egemenliğindedir.

Pudovkin, bahsettiği heyecan, gerilim gibi yoğun duygulanımların en yetkin ve somut örneğini Griffith’in ‘İntolerance’ (Hoşgörüsüzlük-1916) filminin son bölümünden verir. Bir hırsız çetesinin içine düşen genç bir adam bir kızla tanıştıktan sonra, namusuyla çalışmak için çeteden ayrılmak ister. Ancak çete üyeleri genç adamı rahat bırakmazlar ve onu bir cinayet suçundan ötürü suçlu duruma düşürürler. Delillerin kesinliğinden ötürü, genç adam idama mahkum edilir. Genç adamın aşığı olan kadın, genç adamın idamına az bir süre kala beklenmedik bir şekilde gerçek suçluyu bulur. İdamı engelleyecek yetkisi olan tek kişi validir. Aksilik bu ya, vali de şehirden ayrılmıştır. Kadın, bir yarış otomobili ile valinin bulunduğu trenin peşine düşer. Bu arada genç adamın idamına yönelik hazırlıklar başlamıştır. Paralel kurgu aracılığıyla heyecan, gerilim en üst evreye ulaştırılır. Kadın nihayet valinin bulunduğu treni durdurmayı başarır. Bu sırada ilmik, erkek kahramanın boynuna geçirilmiştir. Ama bir ‘son an kurtuluşu’ ile vali idamın durdurulmasını bildirir. Böylece, masum genç adam, haksız yere idam edilmekten kurtulur:

⁶⁴ A.g.k, s.74

*“Hızlı sahne değişmeleri, delice bir hızla giden tren ve otomobil ile masum bir insanın idamı için yapılan düzenli hazırlıkları gösteren sahnelerin birbirini izlemesi, seyircinin gittikçe artan kaygısı- ‘zamanında yetişecekler mi, zamanında yetişecekler mi?’... bütün bunlar heyecanın artmasını zorlamakta ve filmin sonuna yerleştirildiği için yapıtı başarıyla sonuçlandırmaktadır. Griffith’in bu yönteminde, olgunun iç dramatik içeriği ile dış çabanın (canlı gerilimin) ustaca kullanımı birleşmektedir”.*⁶⁵

Bu yolla, salt duygusallıkla etkilenen izleyici, filmin dinamizmine katılır. İlgi, merak, gerilim gibi duygulara kapılır. Özdeşleşmenin getirdiği yanılsamayla perdedeki aksiyona kendini katarak, katharsise ulaşır.

Filmsel kurguyu sinemasının temeli ve özü sayan Pudovkin, izleyicide, gerilim ve heyecan gibi duyguları arttırarak, dikkatin celp edilmesinde kurgunun müthiş gücüne de değinir.

İzleyicinin karaktere bağlı olarak, olaylar ve durumlar üzerinde değişen bakış açısıyla gelen özdeşleşme, ilginin değişen yönelimi, izleyiciye ‘şimdi ne olacak?’ sorusunu sorduracak ve böylece heyecan, merak, gerilim gibi duygular, izleyicinin benliğini saracak ve izleyici anlatının sonunda, uyarılan bu tarz duygulardan arındırılacak ve yatıştırılacaktır:

*“Senaryocu düzgün bir ritimde dikkatli bir seyircinin ilgisinin yön değiştirilmesini sağlarsa, artan ilginin öğelerini ‘öbür tarafta neler oluyor?’ sorusuna yol açacak biçimde kurarsa, aynı zamanda seyirci onun istediği yere giderse, o vakit bu yolda yaratılan bir kurgu seyirciyi gerçekten heyecanlandırır. Kurgunun gerçekte seyircinin düşünce ve çağrışımlarının zorunlu ve kasıtlı bir şekilde yedilmesi olduğunu bilmek gerekir. Kurgu, çeşitli parçaların düzensiz olarak birleştirilmesinden ibaret olursa, seyirci bundan hiçbir şey anlamayacaktır; fakat bu parçalar olayların belirli akışına ya da belli bir kavrama göre birleştirilmişlerse, ister hareketli ister sakin olsun, seyirciyi ya heyecanlandıracak ya da yatıştıracaktır”.*⁶⁶

⁶⁵ A.g.k, s.45

⁶⁶ A.g.k , s.72-73

Bu bağlamda kurgunun varlığı, izleyicinin duygusal yönelimlerinin güdümleyicisidir. Onun açısından filmsel kurgu, filmin hammaddesi olan plan ve çekimlerin birbirine kuru kuruya eklenmesi değil, izleyicinin etkilenmesini sağlayarak, yanılsamacı bir tutumla özdeşleşeceği ‘psikolojik bir rehber’dir.

Pudovkin, filme alınacak öykünün senaryo yapısını tümelden tikele doğru taslaklar. Ele alınan konunun öncelikle bir önerme içermesini ve bu önermenin dışına taşmayacak biçimde, dramatik düzeyin oluşturulmasını salık verir. Bu da bize, daha evvel bahsetmiş olduğumuz ‘Bütünsellik, organik bütünlük’ gibi Aristoteles’ten gelen ilkeleri çağırır. Dahası Pudovkin’in şu sözleri, geleneksel dram anlayışının öykü bağlamında dile getirilen özelliklerini anımsatır:

“Filmin doğrudan doğruya yapısının taşıdığı nitelikten (çeşitli selüoit parçalarının hızla birbirini izlemesi) dolayı seyirciden olağanüstü bir dikkat istediği her vakit akılda tutulmalıdır. Yönetmen dolayısıyla senaryocu, seyircinin dikkatini istediği biçimde yöneltir. Seyirci ancak yönetmenin gösterdiğini görür; düşünmeye kuşkuya, eleştiriye ne yer ne zaman vardır, dolayısıyla yapıdaki en ufak açıklık ve canlılık hatası ya hoşça gitmez bir karışıklık ya da bayağı, etkisiz bir boşluk olarak anlaşılacaktır”.⁶⁷

Bu tarz da yaratılan bir senaryo, ister istemez izleyicinin duygularına seslenir, duygusal yönelimini egemen kılar. Yönetmenin gösterdiği neyse izleyici onu alacaktır. Düşünsel, bilişsel, eleştirel bir tavır geliştiremeyecektir:

“Seyircinin dikkati tamamı ile yönetmenin elindedir. Alıcının merceği seyircinin gözüdür. Seyirci ancak yönetmen kendisine neyi göstermek istiyorsa onu görür ve fark eder, ya da daha doğru bir deyişle, yönetmen ilgili olguda kendisi neyi görüyorsa, seyirci de onu görür”.⁶⁸

Filmin kurgusal biçimi ve teknik düzeyi de, içeriğindeki canlı, açık dramatik yapıyı baskın kılacak şekilde oluşturulur.

Griffith’in filmsel kurguyu ‘insan kalbinin atışıyla uyumlu kılma çabası’ ile ilişkilendirmesi, Pudovkin’in de filmsel kurguya bakışının başat özelliğidir:

⁶⁷ A.g.k, s.30

⁶⁸ A.g.k, s.95

“Kendinizi hızla gelişen bir sahnenin heyecanlı gözlemcisinin yerine koyun. Gözlemcinin telaşlı bakışları bir noktadan öbürüne hızla gidip gelir. Bu bakışları alıcıyla taklit edersek, bir heyecanlı senaryo kurgusu yapısını yaratan bir dizi görüntü, hızla sıralanan parçalar elde ederiz. Bunun tersi zincirlemelerle değişen uzun parçalar olur ki durgun ve ağır bir kurguyu meydana getirir (örneğin bir yol üzerinde tembel tembel dolaşan bir sığır sürüsünün aynı yoldaki bir yayanın görüş açısından alınması gibi)”.⁶⁹

Griffith’in öncülüğünde yapıtaşlarını oluşturacak, ilerde ‘gelenekselleşecek’ olan başat sinema akımı, her ne kadar ayrı bir ülküyü, ilkeyi bağrında barındırmışsa da Pudovkin ve Eisenstein gibi Sovyet sinemacılarla geleneksel sinemanın anlatım yapısını oluşturacak, özellikle özdeşleşme ve katharsis çizgisinde oluşan bir anlatım, sinemanın temelini oluşturacaktır.

3.2.3. Sergei Mikayloviç Eisenstein

S.M.Eisenstein 1915 yılında mühendislik okurken, mühendislik fakültesini yarım bırakarak tiyatroya ilgi duyar. 1919 yılında Kızıl Orduya katılarak cepheye gider. Askerden Moskova’ya döndüğünde bir arkadaşının aracılığıyla Proleter kültür (Proleterkult) tiyatrosunda sahne tasarımcılığına başlar. Daha sonra tiyatro yönetmenliği yapar. Ancak tiyatronun kalıpları (mekansal, zamansal ve kurgusal anlamda) dar gelmeye başlar Eisenstein’a. Tiyatronun var olan sınırlılıklarını görerek, sinemaya yönelir:

“Araba devrilip parçalandı, sürücüsü sinemaya yuvarlandı”.⁷⁰ Sözüyle dile getirir bu yönelişi.

Ancak Eisenstein’ın sinemaya yönelimi apansız olmamıştır:

*“Eisenstein, Griffith’in filmlerini incelemiş, kurgu teknikleri üzerine epey düşünmüş”*tür.⁷¹

⁶⁹ A.g.k, s.69-70

⁷⁰ Eisenstein, Film Duyumu (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Ekim 1984,s.XLVII

⁷¹ Abisel, Nilgün, Sessiz Sinema, De ki basım yayım, Ankara, Ocak, 2007,s.236

Hiç kuşkusuz, Eisenstein da büyük ölçüde Griffith'ten etkilenmiştir. Griffith, Sovyet sinemacılara, sinemanın yüceliğini, farklı ve yaratıcı boyutlarını görebilmelerini sağlamıştır:

*“Sinemanın hiçbir şeyle karşılaştırılmayacak denli yüce olabileceği ve bunun henüz tomurcuklanan Sovyet sinemasının temel görevi olduğu, bizim için Griffith'in yaratıcı yapıtında ortaya konmaktaydı ve onun filmlerinde yeni bir kanıt bulunmuştu”.*⁷²

Hatta Griffith'in sinemasında kanıtlanan bu yüce hali Lenin de görmüş ve fark etmiş olacak ki:

*“İlk kez 1919'da Hoşgörüsüzlüğü gördüğü anda yapıtın tüm Rusya'da yığınlara gösterilmesini önerdiği gibi, David Wark Griffith'ten devrim Rusya'sına gelerek Sovyet sinemasının yönetimini üstlenmesini de istemişti”.*⁷³

Özellikle Sovyet sinemacılarında ortaya çıkan bu etkileniş; Sovyet sinemasının özyapısını oluşturan kurgu bağlamındadır. Bu etkilenimle gelen farkındalığı Eisenstein şöyle açıklar:

*“Bu yıllarda yapı ve yöntem'e karşı gittikçe artan merakımız, bu büyük Amerikalının filmlerindeki en güçlü duygusal etkenlerin nerede yattığını hemen ayırt etti. Bu o zamana dek bilinmedik bir alandı; bizim tanıdığımız bir adı taşıyordu ama bu ad sanat alanında değil mühendislik ve elektrik aygıtları alanında kullanılıyordu; sanat alanına da ilk kez onun en ileri kesiminde, sinemada ulaşmıştı. Bu kurma ve yapı alanı, yöntemi, ilkesi, kurgu'ydu. Bu, temelleri Amerikan sinema ekinince atılan, ama tam, eksiksiz ve bilinçli kullanılışı ve dünyaca benimsenmesi filmlerimizle sağlanan kurguydu”.*⁷⁴

Görüldüğü gibi, Sovyet sinemasının asal belirleyicisi sayılan kurgu, Griffith'ten miras alınarak geliştirilmiştir. Ancak, kurgu; yetkinlik seviyesine Sovyet sinemacılarla ulaşacaktır.

⁷² Eisenstein, Film Biçimi (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Nisan 1985,s.270

⁷³ Jay Leyda dan aktaran, Gevgili, Ali , Çağın Sorgulayan Sinema, Bağlam Yay, İstanbul, Mayıs 1989, s.51

⁷⁴Eisenstein, Film Biçimi (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Nisan 1985,s.270

Eisenstein'in kurguya bakışı, diğer Sovyet sinemacıların bakışından farklıdır. O, sanatın bağrında çatışmalar olduğundan söz eder.

Çekimlerin kurgunun ögesi değil, kurgunun gözesi(hücre) olduğunu savunur. Bu savunuyla da Kuleşov ve Pudovkin'in geliştirdiği geleneksel kurgu düşüncesinden ayrılır.

Bu ayrılığın çıkış noktası, Eisenstein'in Uzakdoğu kültürünü, dolayısıyla, Japon yazınsal kavramlarını (hiyeroglif) araştırmasında yatar. Herhangi bir olguyu anlatan iki farklı nesnel hiyeroglifin birleşimi, bambaşka bir kavramı ortaya çıkarır:

“Gösterilebilir iki hiyeroglifin birleşmesiyle, çizgiyle gösterilmeyecek bir şeyin anlatımı sağlanmıştır. Örneğin: Suyun resmi ile gözün resmi ‘ağlamak’ anlamına gelir; bir kapı resminin yanında bulunan bir kulak resmi = ‘dinlemek’⁷⁵

Eisenstein'in sinemaya uyarladığı bu kurgusal düzenle yarattığı biçem, Kuleşov ve Pudovkin'in öncülüğünde gelişen kurgu düşüncesinden ayrılır. Kuleşov'un kurgu yapısını 'vida yanına vida, tuğla üstüne tuğla' benzetmesine karşı çıkararak, belirli çekimlerin belirli bir dizilim içinde birbirine eklenmesini, Çekimin kurgunun ögesi olmasına ve bu çekimlerin salt birleşimine tepki gösterir:

“Çekim (çerçeve) hiçbir zaman kurgunun bir ögesi değildir. Çekim (çerçeve) bir kurgu gözesidir”⁷⁶

Dolayısıyla bu göze (hücre) nin çatışması, çarpışması kurguyu oluşturur. Sinemanın evrimi, gelişimi ile birlikte Eisenstein'in kurgu anlayışı da bu değişime paralel olarak evrilme, gelişme gösterir. Eisenstein, kurgu biçemlerini sınıflandırır. Bunlar: Ölçümlü, Dizemsel, Titremesal, Üst Titremesal ve Anlıksal kurgu olmak üzere beş çeşittir.

3.2.3.1. Ölçümlü Kurgu

Ölçümlü kurgu, kurgu çeşitlerinin en sade şeklidir. Filmin ritmini belirleyicidir. Çekimlerin uzunlukları ya da kısalıkları temel alınarak şekillendirilir.

⁷⁵A.g.k,s.44

⁷⁶A.g.k,s.68

Griffith'in bahsettiği filmin nabzını, insanın nabız atışıyla eş tutma yöntemi, ölçümlü kurgu aracılığıyla işlerlik kazanır. Bu yolla, film yapıda gerilim duygusu oluşturulur.

Eisenstein, ölçümlü kurguya Pudovkin'in 'St. Petersburg'un Sonu'ndaki (1927) 'yurtseverce gösteri' ayrımını örnek olarak gösterir.

3.2.3.2. Dizemsel Kurgu

Ölçümlü kurgu, çekimlerin salt uzunluklarıyla belirlenirken, dizemsel kurgu, aksine, çekim parçalarının içerdiği sahnenin içeriği ile sağlanır:

“Görüntü içindeki içerik, parçaların uzunluğunun belirlenmesinde eşit haklar taşır. Bundan dolayı, örneğin bir metrelik omuz çekimi, bir metrelik genel çekimden apayrı uzunluktadır. Ya da bir metrelik devinimsiz bir yüzün omuz çekimi, yine omuz çekimindeki bir metrelik çarpıcı bir yüzden bambaşkadır. Bunun gibi, ruhbilimsel ya da dramatik gerilim de, çekimlerin uzunluğunu değiştirir.”⁷⁷

Anlaşıldığı üzere, filmin ritmi, görüntünün içeriğinde oluşturulan dramatik etkiye göre düzenlenmektedir. Kurgunun devinimini; çerçeve içi, mizansen içi devinim yönlendirir. Bu kurgu biçiminde de filmin dramatik gerilimi başat özellik göstermektedir.

Eisenstein, dizemsel kurgu biçiminin açık ve yerinde örneğini Potemkin Zırhlısı'nın (1925) 'odesa merdivenleri' ayrımından verir:

“Burada askerlerin ayaklarının inerkenki dizemsel çarpışı, bütün ölçümlü isterleri çiğner. Kurgunun vuruşuyla eşlemesiz olan bu çarpış her seferinde vuruş-dışı olur; çekimin kendisi de, bu görünüşlerin her birinin çözümünde tümüyle değişiktir. Son gerilim kasılması, basamakları inen ayakların dizeminden başka bir dizeme –aşağıya doğru yeni bir devinim çeşidiyle- aynı canlılığın bundan sonraki devinim düzeyine- merdivenlerden aşağıya yuvarlanan bebek arabası- geçişle sağlanır.

⁷⁷ Eisenstein, Film Duyumu (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Ekim 1984,s.CXXIX

*Araba, ilerleyen ayakları doğrudan doğruya hızlandırıcı bir rol oynar. Adım adım iniş, yuvarlanarak inişe geçer”.*⁷⁸

3.2.3.4. Titremsel Kurgu

Titremsel kurgu, her bir çekimin baskın olan unsurlarına göre düzenlenir. Bu kurgu biçimi, çekim parçalarının coşkusallığına, duygusal atmosferine göre biçimlendirilir. Dizemsel kurguda var olan çerçeve içi devinim, titremsel kurguda daha da derinleşmiştir:

*“Titremsel kurguda devinim geniş bir anlamda algılanmıştır. Devinim kavramı kurgu parçasının bütün duygularını kapsar. Burada kurgu, parçanın özellik taşıyan coşkunsal sesine, parçanın egemen ögesine dayanır. Parçanın genel titremine”.*⁷⁹

Eisenstein, titremsel kurguya Potemkin Zırhlısı’nda (1925) bulunan ‘sis ayrımı’ndan örnekleme yaparak, sözlerine şöyle devam eder:

*“Burada kurgu bütünüyle parçaların coşkusal sesine, uzamsal değişmelere yol açmayan dizemsel titreşimlere dayanmaktaydı. Bu örnekte, titremsel egemen ögenin yanı sıra, ikinci derecede, yardımcı bir titremsel egemen ögenin de işe karışması ilginçtir. Bu, görünçülüğün titremsel yapısını, dizemsel kurgu geleneğine bağlar ki, bunun da en ileri gelişmesi titremsel kurgudur...bu ikinci derecedeki egemen öge, belli belirsiz devinimlerle ortaya konmuştur: Suyun çalkalanması; demirli geminin ve şamandıranın hafif sallantısı; yavaşça yükselen buğu; yavaşça suya konan martılar”.*⁸⁰

⁷⁸ Eisenstein, Film Biçimi (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Nisan 1985,s.90

⁷⁹ A.g.k,s.91

⁸⁰ A.g.k,s.92

3.2.3.5. Üst-titremsel Kurgu

Eisenstein'in, titremsel kurgudaki çekimin baskın olan unsurlarına göre düzenlenişi deyişi, üst-titremsel kurguda, yerini, çekimlerin diğer bileşenlerinin eşit hak kazanımına bırakır.

Eisenstein, çekimlerin baskın olan unsurlarına göre düzenlenişini geleneksel kurgu olarak niteler ve titremsel dediği bu kurgu biçimini 'aristokrasi' kurgusu olarak isimlendirir. Üst-titremsel kurguda baskın unsurların bağımlılığı ortadan kalkar. Bu yüzden de Eisenstein bu kurgu biçimi için 'demokratik' kurgu deyişini kullanır. Eisenstein bu hususta önemli olan noktayı şöyle açıklamıştır:

*“Egemen öge (göreliliğin bütün sınırlarıyla) en güçlü olmasına karşın, çekimin tek uyararı olmaktan uzak görünür. Örneğin: Güzel bir Amerikan yıldızının cinsel çekiciliği bir çok uyararla sağlanır: Dokumayla-giyisi gerecinin dokunmasıyla-; ışıkla- yüzünün dengeli ve belirtici aydınlatılmasıyla-; ana sosyal ulusal özelliğiyle (Amerikan izleyiciler için olumlu; doğuştan Amerikalı tip ya da Siyahi ya da Çinli izleyiciler için olumsuz; sömürgeci-baskıcı) toplumsal sınıfıyla v.b (bunların hepsi fizyolojik tepke özülüyle sınırsız bir birlik içinde bir araya getirilmiştir.) Bir sözcükle özek (merkez) uyararı her zaman ikinci derecedeki bir tüm karmaşayla ya da çok yüksek bir sinirsel etkinliğin fizyolojik süreciyle sağlanmış”.*⁸¹

Eisenstein'in sözlerinde gördüğümüz gibi, baskın unsurlar, yerini, tüm uyararların eşit birlikteliğine bırakmıştır. Eisenstein, Üst-titremsel kurguya örnek olarak Eski ile Yeni (1929) isimli filmini örnek verir:

*“Eski ile Yeni'nin kurgusu bu yöntemle yapılmıştır. Bu kurgu, özel egemen öğeler üzerine kurulmamış, kendisine kılavuz olarak bütün uyararlar içinde tüm uyararı almıştır. Çekimin içindeki özgün kurgu karmaşası budur ve bu karmaşık çekimde bulunan tek tek uyararların çarpışmasından ve birleşmesinden doğar”.*⁸²

⁸¹ A.g.k,s.82

⁸² A.g.k,s.83

Eski ile Yeni filmi, bu kurgu biçiminin ilk örneğini oluşturmuştur. Bu kurgu biçimidir ki, filmin duygusal yoğunluğunu artırır:

*“Eski ile Yeni’nin duygulandırıcılığındaki olağanüstü fizyolojik nitelik, izleyicilerinin çoğunca belirtilmişti”.*⁸³

3.2.3.6. Anlıksal Kurgu

Anlıksal kurgu, soyut düşüncelerin somut hale gelebilmesinde kullanılan bir kurgu çeşitidir. Bu somutlama belirli ve hesaplı coşkunkluklar uyandırılarak yapılır. Ancak diğer kurgu çeşitlerinde görülen fizyolojik anlam, ‘anlıksal kurgu’da zihinsel sürece döner:

*“Anlıksal kurgu, genellikle fizyolojik yönden üst-titremsel seslerin değil, anlıksal çeşitten seslerin ve üst-titremlerin kurgusudur, yani kendine uygun düşen anlıksal duygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yay yana getirilmesidir”.*⁸⁴

Eisenstein, anlıksal kurguda olması gereken şeyi şöyle açıklar:

*“Önceden düzenlenmiş bir dizi görüntüyü öylesine gerçekleştirmeli ki, duygulandırıcı bir devinimi yaratsın ve bu da bir düşünceler dizisine yol açsın. Görüntüden duyguya, duygudan sava”.*⁸⁵

Ancak, Eisenstein, anlıksal bir sinemayı gerçekleştirmek için giriştiği pratik çalışmalarından dolayı biçimcilik suçlamalarıyla karşılaşmıştır. Bu suçlamalar onun bu yönde geliştirdiği kuramlarını, pratik anlamda, yetkince uygulayabilme olanağını baltalamıştır.

Eisenstein yaşadığı sürece anlıksal bir sinemanın var olması gerektiğini vurgulamış, ancak tutkuyla istediği ‘Kapital’i filme alma niyetini gerçekleştirememiştir. Eisenstein’ın ‘geleneksel sinema’ anlayışına karşıt sayılabilecek düşünceleri bir sonraki bölümde incelenecektir.

⁸³ A.g.k,s.84

⁸⁴ A.g.k,s.97

⁸⁵ Eisenstein, Film Duyumu (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Ekim 1984,s.CXXXIV

Ancak, Eisenstein, her ne kadar ‘geleneksel’ karşıtı niyetler beslese de, bazı pratik çalışmaları, her nedense ‘geleneksel’ sayabileceğimiz çizgiden uzaklaşamayacaktır.

3.2.4. Beş Perdelik Bir Tragedya: Potemkin Zırhlısı

Eisenstein’ın Potemkin Zırhlısı (1925) adlı filmi, yapısı gereği klasik bir tragedya niteliğini taşır ve tragedya geleneğinin sıkı yasalarına bağlılık gösterir. Konusu tarihsel, yaşanmış bir olaya dayansa da, bu konuyu dram geleneğine uyararak işler. Yapıtın ilk ayrımı bir serim bölümüyle açılır, bu serimi; gerilim-rahatlama evreleri takip eder. Bu biçim anlatının sonuna kadar devam eder.

Potemkin Zırhlısı’nın beş bölümlük özeti şöyledir:

“I.Bölüm: ‘ İnsanlar ile Kurtlar’. Olgunun sergilenmesi. Zırhlıdaki ortam. Kurtlanmış et. Denizciler arasında kaynaşma başlar.

II.Bölüm: ‘Kıç Güvertesindeki Facia’. ‘Herkes güverteye!’. Denizciler kurtlu çorbayı içmek istemezler. Muşamba örtü görünçlüğü. ‘Kardeşler’. Ateş komutuna uyulmaz. Ayaklanma. Subaylardan öç alınması.

III.Bölüm: ‘Kan öç istiyor’. Sis. Vakulinçuk’un cenazesi Odesa limanına getirilir. Cenazenin başında yas tutma. Kargıçlama. Gösteriler. Bayrağın açılışı.

IV.Bölüm: Odesa merdivenleri. Kıyı ile zırhlının kaynaşması. Yiyecek taşıyan yelkenliler. Odesa merdivenlerindeki yaylım ateş. Zırhlı ‘genel karargaha’ ateş açar.

*V.Bölüm: ‘Filoyla Karşılaşma’. Bekleyiş gecesi. Filoyla karşılaşma. Makinalar. Kardeşler! Filo ateş komutuna uymaz. Zırhlı, filonun arkasından utkuyla geçer”.*⁸⁶

Görüldüğü gibi, anlatının seyri; serim, gerilim, rahatlama, yeni gerilim, çatışmanın zirvesi, doruk nokta ve her ne kadar Griffithvari olmasa da bir ‘son an kurtuluşuyla’ sonuca varır. ‘Filo ateş edecek mi etmeyecek mi?’ ikilemi izleyiciyi bir beklenti içine sokarak, anlatıya katarak, ilgi, gerilim, merak gibi güdülerini kamçılar. Bu aşamalar birbirini organik bir biçimde takip eder.

⁸⁶Eisenstein, Film Biçimi (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Nisan 1985,s.208-209

Dramatik yay eğrisini andıran bu aşamalar, izleyicinin yoğun duygusal atılımını, katılımını sağlar. Böylece yapıt coşkusal bir nitelik gösterir. İzleyici, bu coşkusalılık yoluyla özdeşleşme sürecinin ardından katharsise ulaştırılır. Eisenstein ‘Sinema Sanatı’ adlı yapıtında izleyiciye yansıyan coşkusalılığı şöyle dillendirir:

*“Oturmakta olan kişi ayağa kalkar. Ayaktaki yığılıverir. Kıpırtısız olan devinmeye başlar. Sessiz duran haykırır. Donuk olan kişi canlanır. Kupkuru olansa gözyaşlarına boğulur...v.b”.*⁸⁷

Eisenstein’ın bahsettiği coşkunlukla gelen bu ‘vecd hali’ Potemkin Zırhlısı’nın Odesa merdivenleri ayrımında kendini gösterir:

*“Burada her şeyden önce, karmakarışık biçimde koşuşan insanların omuz çekimleri vardır. Sonra devinimin bu karmakarışıklığı başka bir duruma değişir: Askerlerin basamakları inen ayaklarının dizemsel devinimine. Tartım yükselir, dizem hızlanır. Aşağıya Doğru bu koşuşma devinimin hızlanışında, birdenbire bunu altüst eden tersine bir devinim, yukarıya doğru bir devinim yer alır: Yığın aşağıya doğru can havliyle koşuşması, kollarının arasında ölü oğlunu taşıyan ananın tek başına yukarıya doğru ağır ve görkemli devinimine sıçrar. Yığın. Can havliyle koşuşma. Aşağıya doğru. Sonra birden bire tek başına bir insan. Ağırbaşlı bir yavaşlık. Yukarıya doğru. Ama bu yalnızca bir an sürer. Yeniden aşağıya doğru devinime bir sıçrayışla karşı karşıya geliriz. Dizem hızlanır, tartım yükselir. Birden, koşuşan kalabalığın tartımı, yeni bir hız çeşidine sıçrayıverir. Merdivenlerden aşağıya yuvarlanan bebek arabasına”.*⁸⁸

Odesa merdivenlerindeki mizansenin coşkusalılığının getirdiği gerilimli etki, değil görünümünde, Eisenstein’ın anlatımında bile kendini göstermektedir. Bu durumda izleyici ister istemez kendini, düzenlemedeki bu coşkusalılığın, gerilim ve merak gibi yoğun duygulanımların boyunduruğunda bulacak, heyecanlanacak, esrimeyle gelen bir özdeşleşme süreci yaşayacaktır.

⁸⁷ Eisenstein, Sinema Sanatı (çev. Nilgün Şarman) Payel Yayınevi, İstanbul, Aralık 1993, s.99

⁸⁸ Eisenstein, Film Biçimi (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Nisan 1985, s.230

Dahası, kullanılan tüm sinematografik araçlar bu amaca hizmet ederler. Mekan, aydınlatma ile gelen çevre düzenlemeleri, alıcının açı ve ölçekleri, kurgunun ritmi ve filme eşlik eden müzik bile. Yaratılan gerilim ve coşkusallıkla gelen özdeşleşme, özellikle alıcının çeşitli durumlarıyla yaratılır. Bu durumlar; genel çekim, boy çekim ve omuz çekim gibi çekim ölçekleridir:

*“Genel çekim görüntünün genel görünümünü iletir. Boy çekimi izleyiciyi perdedeki oyuncularla yakın ilişkiye sokar; izleyici kendini oyuncularla aynı divanda yan yana oturuyormuş, aynı çay masasının çevresinde onlarla birlikteymiş gibi duyumsar. Ve son olarak da (genişletilmiş ayrıntıları veren) omuz çekiminin yardımıyla izleyici kendini perdedeki en özel olayların içinde bulur; Kapanı veren kirpikleri, titreyen bir eli, bilekteki bir dantele dokunan parmakları görür... Bunların tümü, istenen anda, bir insanın kendini gizlemesine ya da açığa vurmasına yardım eden ayrıntılarla o kişiyi gösterir”.*⁸⁹

Anlaşıldığı gibi, kullanılan alıcı ölçekleri, idealleştirilmiş yanılsamacı gerçeklik tavrının aracısı konumundadır. Bu yanılsamacı hal ise izleyiciyi özdeşleşme süreci içerisine sokarak katharsise, iç arınmayla gelen sağaltıma ulaştırır.

Potemkin Zırhlısı'nın, dramatik anlayışı çağrıştıran diğer bir özelliği organik bütünlüğüdür. Bu bağlamda anlatı bütünsellik gösterir. Belirli bir önermenin ekseninde gelişen öykünün, birbirine bağlı, örgün yapısı 'organik bir yapının' en canlı örneğidir. ' Devrimci Kardeşlik' önermesi filmin her sahnesinde dağıtılmadan işlenir. Anlatılan olaylar ve durumlar anlatının sonuna kadar birlikli, bütünlüklü bir biçimde gelişir. Potemkin Zırhlısı'nın kendine has bir özelliği, eksen karakter yerine, kitlenin var oluşudur. Ancak yinede özdeşleşme olgusu varlığını korur. Bu durumda tek bir karakter yerine, biz; kitleyle özdeşleşiriz.

Ayrıca Potemkin Zırhlısı'nın birçok otoriter sinemacı tarafından 'tüm zamanların en iyi filmi' seçilmesi, bir bakıma bu filmin geleneksel olarak tabir edilen sinemada ana/egemen akımın kalıplarını, belirli uyuşmalarını sürdürdüğünün alametidir.

⁸⁹ Eisenstein, Sinema Sanatı (çev. Nilgün Şarman) Payel Yayınevi, İstanbul, Aralık 1993, s.148

Ŗu bilgi de ilgi çekicidir ki, bu film yabancı Ŗlkelerde gsterime girdiğinde, bazı kişiler filmde görünen savaş gemilerini Sovyet donanmasının yeni gemileri sanmış, bu yüzden de Alman parlamentosunda, Sovyet donanmasının güçlenmesi üzerine söylenceler başlamıştır. Oysaki bu görüntüler, eski haber filmlerinden derlenmişti.

4. GELENEKSEL DRAM ANLAYIŞINA KARŞI ÇIKANLAR

4.1. Vsevolod Meyerhold

Meyerhold, sanat yaşamına Moskova Sanat Tiyatrosunda oyunculuk ile başlamıştır. Daha sonra meyli ve becerisi onu yönetmenliğe iter. Meyerhold, araştırmacı, deneyci, öncü ve yenilikçidir. Onun sanatsal kişiliği; çağdaş, devrimci, bulunduğu çağın nabzını yoklayan, hatta zamanın kahinliğini yapan, geleneksel akımların defterini dürüp rafa kaldıran bir nitelik taşır. Natüralist akımdan yola çıkacak ve daha sonra gelenekselleşmiş, köhneleşmiş olan bu akıma karşıt bir tavır alacak, konvansiyon* tiyatrosunu yaratacaktır. Meyerhold, gelenekselleşmiş zihniyeti aşp, devrimsel içerikli çağdaş bir tiyatro yaratma sevdasındadır. Ama bunu yaparken eski çağın teatral biçimlerine yüzünü döner. Yeni ve çağdaş tiyatronun unsurları geçmişte kalmış tiyatro biçim ve tekniklerinin bağrından çıkarılarak, yeni düşüncelerle harmanlanarak yaratılacaktır. Ancak yeni yaratılan tiyatro teknikleri eski çağın tiyatro tekniklerini aşacaktır. (sahneleme ve oyunculuk teknikleri) Geçmiş araştırılıp özümzenecek, gelenekselleşmiş biçimler yerine, eskiyi aşmış, yeni, devrimci, çağdaş bir tiyatronun temelleri atılacaktır.

Meyerhold ekolünün oluşumu, antik çağ tiyatrosundan, balagan (panayır) tiyatrosundan, halk tiyatrolarından, Japon tiyatrosundan, commedia dell'arte*'den esinlenen, geliştirilen bir sentezin ürünüdür. Antik çağ tiyatrosunun sahne-izleyici birliği, balagan tiyatrosunun grotesk yapısı, pandomim ve maskesel plastik biçimi, Japon Kabuki tiyatrosunun mimik, jest, plastik malzemeyle gelen yabancılaştırıcı etkisi, commedia dell'arte'nin müzik eşliğinde pandomim oyunlarının, Meyerhold üzerinde etkisi olmuştur. O durduğu yerden gerilere dönüp bakmış, incelemeleri tiyatro sanatını ileriye, geleceğin çağdaş tiyatrosunu yapılandırmaya götürmüştür.

* Konvansiyon kelime anlamı bakımından geleneksel anlamı taşısa da, burada ki kullanım kelime anlamı olarak değer bulmaz. Meyerhold'un Natüralizme karşı çıkarken tiyatronun köklerine inmesi bu kelimenin kullanımını gerektirmiş olabilir.

* 16.Yüzyıl İtalyan doğaçlama halk tiyatrosu

Meyerhold, epizotik anlatımı kullanarak, sahneyi sinemasallaştırma amacı gütmüştür. Epizotik anlatıyla şekillenen tablosal yapı, bölünmeye uğrar ve eylem, sıçramalarla birden çok düzeylere hareket eder. Tablolar, sinemadaki kurgu işlevi yerine geçer ve sahne değişimlerine neden olur.

Sanat eleştirmenlerine göre Meyerhold'un sanatsal serüveni, Ekim Devrimi öncesi ve Ekim Devrimi tiyatrosu olarak ayrıştırılır. Devrim öncesinin Meyerhold'u ciddi araştırma ve deneyimler gerçekleştirmiş, yoğun teatral estetik arayışlarda bulunmuş, tiyatronun temel ilkelerini köklerine inerek incelemiştir. Sahne-izleyici kaynaşmasını, bütünlüğünü sağlamak adına daha canlı, karnaval niteliği taşıyan, fakat, özdeşleşmesiz bir tiyatro doğması gerektiğini düşünmüştür. Edindiği bilgileri deneyimleyerek sistemli bir yapı, yeni, çağdaş sahneleme, toplumsal bir tiyatro biçemi ortaya koyma gayretine girişmiştir.

Özellikle konvansiyon tiyatrosu adı verilen biçemi yaratma adına, eski teatrel biçimleri (Antik çağ tiyatrosu, halk tiyatroları, Rus balagan (panayır) tiyatrosu, Uzakdoğu tiyatrosu, commedia dell'arte v.s) irdeleyerek, bu eski biçimlerden yepyeni bir biçim yaratma kaygısı içine girmiştir.

Devrim öncesinin Meyerhold'u estetik kaygıyla, natüralist akıma karşıt bir tavırla oyunları sergileme, oyuncular yetiştirme uğraşındadır. Devrim sonrasında ise devrim öncesinde ortaya attığı kavram ve temelleri devam ettirecek, derinlemesine oluşturacaktır. Meyerhold hayatı boyunca araştırmaktan yılmamıştır. Devamlı araştırmacı tavrı ve yöntemlerinin tamamlanmamışlığı, her zaman deneyim halinde olması bir kuramcı olmasına mani olmuştur. Onun düşünceleri uygulamalarına yansır. Bu yüzden de ilkelerini kuramsallaştıramaz. Öncüdür, ardından gelenlerin yolunu açar.

Meyerhold, hayatının her safhasında politiktir. Ekim devrimiyle beraber gelen rejimi ilk benimseyenlerdendir. Devrimci bakış açısıyla sanatını ortaya koyar. Onun için tiyatro devrim yolunda bir silahtır. Meyerhold, sanatın sadece eğlence aracı olma özelliğini, eğitici konuma, toplumsal hale getirebilme niyeti besler. Toplumu dönüştürebilme, devrimi, sanatsal biçimi yadsımadan yeşertebilme sevdasındadır:

“Sanat denilen düşler ülkesine girmek için dünyayı terk etmek, dünyadaki mücadelelere ilgisiz kalmak anlamına gelmez.

*Eylem adamı hep yaşamın bağrındadır, o eski dünyayı kazmasıyla yıkıp yok etmek ister”.*⁹⁰

Meyerhold, ‘Tiyatroda Ekim’ deyişiyile kitle sanatını hedefler. Ekim tiyatrosunun hedef ve ilkelerini şöyle açıklamıştır Meyerhold:

*“Tiyatroda Ekim dev bir olaydır: Profesyonel tiyatrolardaki devrim, dramaturji, sahneleme ve oyunculuk atölyeleri kurulması, ilginç bir işçi-köylü alışımı sunan Kızıl Ordu’nun amatör tiyatrosu alanındaki denemeler, taşra tiyatrolarındaki devrim ve tiyatroların düzeltilmesi hep Tiyatroda Ekim’in içine girerler”.*⁹¹

Meyerhold, Ekim devriminden sonra tiyatroya konstrüktivist dekorla, yeni ve farklı bir oyunculuk sistemini taşıyan, biyomekanik adını verdiği yöntemi getirir. Meyerhold’un İsteddiği ve sanatsal süreci boyunca aradığı ‘Konvansiyonel temelli sanatsal bir gerçekçiliktir’. Meyerhold’un devrim öncesi ve sonrası dönemlerinde, düşünce, yöntem ve uygulamalarında bir ayrılış değil, aksine, devrimle gelen bir evrim gözlenir.

Meyerhold’un köhneleşmiş, kalıplaşmış, geleneksel dramatik biçimsel tutumu yansıtan natüralist akıma karşı, çağdaş izleyiciye hitap eden, yeni bir sahneleme ve yeni bir oyunculuk tekniği getiren ‘konvansiyon tiyatrosu’ adını verdiği yapıyla, tiyatro sanatını yenileme amacına değinmiştik. Peki, neydi bu natüralizm denilen akım? Biraz ondan bahsedelim.

Natüralizm; yaşamın idealize edilmiş kopyasıdır. Doğanın tıpkı suretinin eksiksizce üretimidir, taklidadır. Sahnede gösterilen her şeyin gerçekliğe tıpa tıpa uyması zorunluluğunu taşır. Natüralist gerçekçiliğini taşıyan bir oyun, anlatılan dönemin şartlarına, yaşam koşullarına, tarihselliğine uyan bir yapıda sahnelenmelidir. Anlatılan dönemin gerçeklik taklidini uygulamak için dekor, diyalog, kostüm gibi teatral unsurlara riayet etmelidir.

Karakter ve tiplerinin makyaj, jest ve mimikleri de, o döneme özgü niteliğin yansılanmasıdır. Yalındır ve sahnedeki kişiler günlük yaşamdaki çehrelerdir. Oyuncular rollerini yaşayan insanlar gibi, doğal bir biçimle taklit ederler.

⁹⁰ Myerhold’un günlüğünden aktaran Ali Berktaş, Meyerhold, Vsevolod, Tiyatro-devrim ve Meyerhold (derleyen ve çeviren, Ali Berktaş) Mitos boyut yay, İstanbul, Nisan, 1997, s.50

⁹¹ Vestnik Teatra, no:76-77, 1920, aktaran Ali Berktaş.

Natüralizm, gerçekliğin yanılsamacı suretidir. Gerçeğin kopyasıdır. Plastik sanat yerine, adeta bir fotoğraf sanatıdır. Naturalistlerin elinde sanat, sanat olmaktan çıkar, adeta bir fotoğrafa dönüşür. Natüralist gerçekçiliğin taklidinden gelen yanılsamacı hal, sanatın gerçekliğini bozar.

Bu görüşü A.P.Çehov şöyle açıklar:

“Sahne, sanattır. Kramskoy portrelerinde yüzleri mükemmel bir biçimde çizmiştir. Eğer bu yüzlerden birindeki burun resmini çıkarıp yerine gerçek bir burun koyarsak ne olur? Burun gerçek olur, ama tüm tablo bozulur”.*⁹²

4.1.1. Konvansiyon Tiyatrosu

Meyerhold yeni biçim arayışları ve yeni sahneleme tekniklerini denemek için Moskova Sanat Tiyatrosu'na bağlı gözüken Tiyatro-Stüdyo adında bir deney tiyatrosunun yönetimini üstlenir. Bu atölye, natüralist tiyatro biçimine karşı, konvansiyon tiyatro biçemi oluşturma kaygısı güden, araştırmacı, deneyci bir tiyatro atölyesidir. Konvansiyon akımının ilk belirtileri burada işlenir.

Konvansiyon tiyatrosu; gerçeğin sahne üzerindeki taklidinin, yaşamın tıpkı suretinin kopyasına karşıt bir yaklaşım olarak, yaşamın sanata özgün haliyle, izleyiciye kurmaca bir oyun izlediği unutturulmadan sahnede gösterilmesidir.

Meyerhold tiyatrosu, geleneksel tiyatronun tüm yöntemlerini yadsır. Durağan sahne yerine, devinen bir sahneyi koyar. Çerçeve sahneyi, sahne yükseltisini kaldırır. Sahneyi izleyicinin seviyesine indirger. Makyaj yerine maskeyi kullanır. Resimsel dekor, yerini, üç boyutlu, hareketli, (devinen panolar ve merdivenler) konstrüktivist bir sahneye bırakır. Gerçeklik yanılsaması parçalanarak, dekorların gerçekliği yadsınır. Natüralist, resimsel bir dekor yerine, Oyuna ve oyuncuya işlevsellik kazandıracak konstrüktivist bir dekor kullanılır. Konstrüktivist dekor, natüralizmin dekoruna karşı bir araçtır. Resimsel dekoratif panolardan, plastik, mimari dekoratif biçimlere geçilmesi konvansiyon temelli bir anlatımın gereğidir.

*Kramskoy(1837-1887) Gerçekçi portre ressamı.

⁹² Meyerhold, Vsevolod, Tiyatro-devrim ve Meyerhold (derleyen ve çeviren, Ali Berktaş) Mitos boyut yay, İstanbul, Nisan,1997,s.130

Meyerhold sahneyi üç boyutlu olarak yapılandırır. Zira oyuncu üç boyutlu olduğundan dekor da üç boyutlu bir görsellik kazanmalıdır. Sahne dekoru, iki boyutlu olarak yapılandırılırsa, üç boyutlu olan oyuncu dekorun önünde yavan kalır. Hem bu yolla, oyuncu, dekorun tahakkümünden kurtulur. Öz(ü)gürleşir, yaratıcılığı pekişir. Ritim ve hareket temelli bir oyunculuk sergiler.

Meyerhold sahnelemeyi ön plana odaklar. Bu önsahne yapılandırılması, yanılısamadan uzak bir tutumla izleyici ile sahnenin birlikteliğini, bütünlüğünü sağlar.

Meyerhold sahnelemeyi ve oyuncu yönetimini öyle bir uygular ki; plastik malzeme, mimari ve konstrüktivist dekor gibi sahneleme yöntemleri; maske, jest, mimik, dans, hareket ve duruşla gelen oyuncu tavrı, izleyiciyi yanılısamadan, oyuncuyu ise oyunun yansılanmasından uzakta tutar.

Meyerhold plastik sanata önem verir. Balagan (panayır) tiyatrosundan devşirilen maske ve kukla öğelerini kullanır. Halk tiyatrosundan nemalanır. Kimi zaman kaba ve gülünç, groteskvari bir biçim sergiler. Burjuva tiyatrosunun tüm gelenek ve yöntemlerini reddeder. Meyerhold tiyatrodan temelden bir değişiklik ve farklılaşma yoluna gider. Araştırma ve deneylerle sürdürülen Tiyatro-Stüdyo izleyicilere kapılarını açamaz, ancak bu deneysel çalışmalar ileride ki öncül çalışmalar için bir sıçrama tahtası niteliğini taşır.

Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosunun dolayısıyla Stanislavski'nin izleyiciyi dördüncü duvar gibi düşünen, izleyiciyi yoksayan, yanılısamacı tutumun karşısındadır. Aksine, izleyici; yazar, yönetmen ve oyuncu gibi yaratıcıdır. Meyerhold, dolayısıyla konvansiyon tiyatrosu, izleyiciyi duvar olma konumundan kurtarıp, izleyiciye dördüncü yaratıcı olma payesini kazandırır. O, İzleyicinin edilgin tavrını, etkin bir tavra dönüştürme gayesi güder. İzleyiciyi uyarır, etkinleştirir. Konvansiyon tiyatrosu, izleyiciyi özgür kılma, düş gücünü, düşünsel yanını açığa çıkarma, izlemek ve izlerken özdeşleşmek yerine, yaratıma geçmesini sağlamaya yöneliktir. İzleyici bu yolla etkin bir konuma getirilir:

*“Tiyatro dinamik özünü kesin bir biçimde ortaya koymalı ve böylece sadece ‘seyirlik’ anlamında ‘tiyatro’ olmayı bırakmalıdır. Biz, sadece seyretmek için değil, yaratmak, birlikte hareket etmek için toplanmak istiyoruz”.*⁹³

⁹³ A.g.k, s.159

Konvansiyon tiyatrosu, izleyicinin yanılsamalar zincirini kırar. İzleyici, kurmaca bir oyun izlediğinin farkındadır. Anlatının potasında erimez, sahneyle, oyunla, oyuncuyla özdeşleşmez. Oyuncu da kurmaca bir oyun oynadığının, izleyicinin, dekorun, tüm teatral biçimin farkındadır. İki tarafta yanılsamalar zincirini parçalar. Gerçeklik yanılsamasına karşı mücadele içindedirler:

*“Bu durum bir tablo ile olan ilişkimize benzer: Ona bakarken, bir an bile ortada renkler, tual, fırçalar bulunduğunu unutmayız, ama aynı anda yüksek ve aydınlık bir yaşam duygusu hissederiz. Ve hatta şu genellikle doğrudur: Tablo kendini ne kadar tablo olarak ortaya koyarsa, ondan kaynaklanan yaşam duygusu da o denli güçlenir”.*⁹⁴

Oyuncu ise sahnesel eyleminde taklitçi bir yapıyı aşarak, yaşamsal sanatı sahneye yansıtır. Ancak sahnelenen yaşamın oyun olduğunu unutmadan ve unutturmadan. Rolünü girse de, rolünden çıkarak, rolüne eleştirel bir gözle bakarak, baktırarak. Taklitçi, sanrısız bir gerçekliği yansılayarak değil, sanatın eleştirel, sorgulayıcı gerçekliğini yansıtarak.

Meyerhold, balagan (panayır) tiyatrosundan da etkilenmiştir. Konvansiyon tiyatrosu, bir bakıma balagan tiyatrosunun uzantısıdır. Balagan tiyatrosunda oyunculuk teknikleri gelişkindir. Plastik malzemeye dayalı maske ve sözü geri plana iten pandomim kullanılır. Dolayısıyla oyunculuk tekniği, sözü geri planda tutar, daha çok oyuncunun jest, mimik ve hareketlerine dayalıdır. Bu tarz bir tiyatro anlayışında oyuncu bedenine hakimdir. Meyerhold da balagan tiyatrosunu kaynak olarak bedensel hareketi öncül, dili, diyalogu ise ardıl olarak sahneye yansıtır. Meyerhold sözcükler hakkında şu ifadeyi kullanır:

*“Sözcükler, tiyatroda, hareket kanevası üstüne işlenen desenlerden başka bir şey değildir”.*⁹⁵

Meyerhold tiyatro sanatının, yazımın egemenliği altında oluşunu içerler, eleştirir. Bu egemenliği yıkmak, oyuncunun bedensel hareket, jest ve mimiklerini öne çıkarmak için balagan (panayır) tiyatrosu yöntemlerini salık verir.

⁹⁴ A.g.k, s.162

⁹⁵ A.g.k, s.251

Sahnedeki eylemde, sözün mutlak egemenliği son bulmalıdır. Jest, mimiği, bedensel hareketlerin uyumunu tamamlayıcı bir araçtır dil Meyerhold'un teatral anlayışında:

“A.Yujin , Famussov rolünde sahnede dolaşırken içinde plak çalan bir müzik dolabı gibiydi. Griboyedov'un monologlarını o şekilde söylüyordu. Bizde şunu diyorduk: 'Belki plak mükemmel, ama sen niye dolap oluyorsun?'”.*⁹⁶

Balagan (panayır) tiyatrosunun özünde grotesk oyunculuk yöntemine rastlanır. Grotesk biçim; kaba ama bir o kadar da komik, plastik bir türdür. Korku ögesini barındıran, komik olma özelliğini yansıtan, abartılı bir biçimdir ve bünyesinde tezatları barındırır. Çelişkileri güçlendirir. Bu yolla izleyicide ikili bir tutum oluşur:

*“Grotesk, doğüstünü arama çabası içinde, zıtlıkların özünü sentetik olarak birleştirir, olağanüstünün görüntüsünü yaratır ve seyirciyi kavranılamaz olanın gizini çözmeyi deneme noktasına sürükler”.*⁹⁷

İzleyici, grotesk biçim sayesinde olağan olandan hareketle, olağan olanı, olağan-üstüleştirir.

Meyerhold'un etkileşim içerisine girdiği tüm teknik yöntemler, onun, bilinçli konvansiyon tavrının hizmetçisidirler. O, özellikle, sahneleme ve oyunculuk tekniklerini farklılaştırma, yenileştirme istenci altında çağdaş bir tiyatronun temellerini atmıştır. Oyuncuyu dekorun egemenliğinden kurtararak, bedensel diline, zihinsel egemenlik kurma yolunda attığı en yetkin adım, bilinçli konvansiyon ilkesini temellendirme uğrunda, Meyerhold ismiyle anılacak olan biyomekanik tekniktir.

* Yujin(1857- 1927) Oyun yazarı ve oyuncu

⁹⁶ A.g.k, s.300

⁹⁷ A.g.k, s.271

4.1.2. Biyomekanik: Beden Bir Makine, Oyuncu Bir Makinist

Meyerhold tiyatrosunun temelinde jest ve hareketler bulunur. Sahnesel hareket büyük önem taşır. Sahnesel harekete, diğer tiyatro öğelerine nazaran daha fazla önem yükler.

Sahnesel hareketlilik, Meyerhold' un tiyatro biçiminin en güçlü anlatım ögesidir. Sahnesel hareketin güçlü ve etkin olmasında oyuncunun faktörü öne çıkar. Oyuncunun bedeni eğitilmiş ve yetkin olmalıdır. Oyunculuk tekniğini kapsayan biyomekanik yöntem, oyuncunun duruş, hareket ve ritmini, bedeninin dengesini ayarlayan, bedensel gerilimi gerektiren, burun ucundan ayak parmaklarına kadar, serapa, bedene egemen olmayı içeren bir tekniktir.

Meyerhold ideolojik bakış açısından bakmadan, biyomekanikğin tanımını şöyle yapar:

*“İnsan bedenini hareket sırasında çalışan kemik ve kas kaldıraçları açısından inceleyen bilim”.*⁹⁸

Meyerhold, biyomekanik bilimini teatral yöntemlerle birleştirme istemindedir. Meyerhold'un biyomekanikği, Tayloristik (Frederich Taylor)* hareket ekonomisiyle daha fazla iş emeğinin kullanılmasıyla gelen, üretim eğitiminin etkileşimidir. Biyomekanik oyunculuk tekniği, tayloristik üretim sisteminden doğmuştur denilebilir. Meyerhold; yüksek üretimi, oyunculuk uygulamalarına uyarılama kaygısı taşır. Deneyimli bir işçinin hareketlerinin dikkatle izlendiğinde ortaya çıkan dansımsı hareketlerden bahseder:

- 1) *Üretken olmayan gereksiz hareketlerin yokluğu*
- 2) *Belli bir ritim*
- 3) *Ağırlık merkezinin tam bilincinde olma*
- 4) *İkircim göstermeme*⁹⁹

⁹⁸ A.g.k s.331

* Frederick Winslow Taylor (1856-1915) Amerikalı makine mühendisi. Endüstriyel üretimi arttırmak amacıyla çalışmalar da bulunmuştur.

⁹⁹ A.g.k ,s.318

İşçinin bu hareketleri armonik bir dansı hatırlatır. Seyri bir zevk unsurudur. Bu armonik hareketler oyunculuk çalışmalarına uyarlanacak, böylece geleceğin çağdaş tiyatrosunun oyunculuk tekniğine bağlı teatral yapısı ortaya konulmuş olacaktır.

Taylorizmin, ekonomik, az zamanda yüksek üretim ilkesi, tiyatro sanatına uyarlandığında oyuncunun her bir edimi bütünüyle teatral olarak üretkenlik özelliği taşıyacaktır.

Biyomekanik teknikte, hareket üç başlıkta yapılandırılır:

- 1) *Niyet*
- 2) *Denge*
- 3) *Uygulama*¹⁰⁰

Niyet ile kastedilen düşünceden doğan bir hareket silsilesidir. Zira oyuncu bedeninin bilincine ve dengesine mental bir boyutla varabilir. Meyerhold, oyuncunun bedenini eğitmesinde, düşünmeyi asal ilke olarak belirlemiştir:

*“Hareket etmeyi bilseler de düşünmeyi bilmeyen oyuncular istemem”.*¹⁰¹

Meyerhold oyuncusunun biçemi, düşünceden harekete, hareketten duyguya ve duygudan söze doğru gelişen bir yapı sunar. Biyomekanikte bedensel hareketlerin uyum içinde, düzenli, eşgüdümlü, birbiriyle bağlantılı olması gerekir. Dengeli, bilinçli ve sistemli hareket önem arz eder. Biyomekanik ritmi sağlayan oyuncuların birbiriyle ezgili, buldukları sahneyi düzenlice doldurmaları, alanı yetkince, planlı paylaşımları gerekir. Ayrıca hareket ve ritimle gelen jestleri de aralarındaki uyumu bozmamalıdır.

Oyuncuların her bir edimi, ayrı bir duruşu gerektirir. Topluca hareketlerde her bir oyuncu birbiriyle ahenkli, bilinçlice yaptığı hareketin rotasını bilen, kendi hareket denetimine egemen, diğer taraftan da toplu hareketi bozmayan bir yapıda çalışması gerekir. Bunun içinse oyuncunun bedeni, kusursuzlaştırılması gereken bir malzemedir. Zira, Biyomekanik harekette rastlantısallıklara yer yoktur. Bilinçli ve hesaplı bir armoni esastır. Bu yöntemi yetkince kullanmak için, hareketin evrim süreci, başlangıç ve bitiş noktaları iyi tahlil edilmelidir.

¹⁰⁰ A.g.k ,s.311

¹⁰¹ A.g.k s.328

Dolayısıyla zihin ve beden birbiriyle uyumu elzemdir. Bu uyum ise dikkat topluşımının bir sonucudur. Birbiriyle rabitalı hareketler dizisi matematiksel kesinlik gibidir. Belitsel bir nitelik taşır. Bestelenmiş bir şarkının armonisini hatırlatır.

Biyomekanik teknik; ahenk, dikkat, düzen, denge, dayanıklılık, denetim ve düşünsel öncüllü fiziksel bir dikkat topluşımını gerekli kılar. Bu yönde bir oluşumu gerçekleştirebilmek için oyuncuların fiziksel yapılarına egemenliğı esastır. Kültür-fizik, akrobasi, boks, eskrim, dans, kısacası ritmik hareket çalışmaları biyomekanik oyunculuğun gelişimine yardım eden unsurlardır.

Meyerhold'a getirilen eleştiriler arasında biyomekanik oyunculuk tarzının, oyuncuyu kuklaştıracı, robotlaştıracı olduğı ileri sürülse de, bu tarz bir oyunculuk düşünceden eyleme, harekete doğru kök saldığından, doğaçlamaya mücade ettiğinden, oyuncu için edilgen değil, etken, yaratıcı bir katkı sağladığını rahatlıkla söyleyebiliriz:

*“Bu tip oyunculuk, oyuncunun, kendi bedenini sahne üstündeki ve içindeki çizgilerin bilincinde olmasına, beden mekaniğini bilmesine, hızlanma, direnç, frenleme gibi dinamik kavramlara, kendini sınırlama kavramına dayanır. Belli kurallara egemen olmak, düş gücünü özgürleştirir...oyuncuya kendi bedenini kazandırır...kurallara egemen olmak, oyuncuya onları aşma olanağı da sağlar”.*¹⁰²

Biyomekanik; oyuncuda dolayısıyla oyunda, yüksek ekonomi ile üretken olmayan hareketlerden sıyrılma, belirlenmiş bir ritim, öz(ü)gür bir anlatım, yarırcı ve işlevsel bir biçim sağlar. Düşünsellikle gelen bilinçli ve uyarılmış bir beden, sahenel ritim ve hareketin, jestin, mimiğın, plastik malzemenin kullanımıyla, eskimiş tiyatronun bel bağladığı taklitçi bir yapıyı aşan, izleyici-sahne kopuşmuşluğuna karşı çıkan, izleyici ile sahneyi, özdeşleyimden uzak bir biçimde birleştiren, bütünleştiren, akıllıca kullanılan bir yöntemdir.

¹⁰² A.g.k ,s.331

4.2. Dziga Vertov

Ekim devriminin getirdiği yaşam biçimiyle değişim geçiren Sovyet sinemasının en yenilikçi, öncü ve ayrıksı ismi Dziga Vertov'dur. Vertov, Ekim Devrimi gerçekleşikten hemen sonra Moskova'da sinema komitesinde yazarlığa ve kurguculuğa başlar. 1919 da kinoklar* grubunu oluşturur.

Vertov, gerçeklik yanılması yaratmak yerine, gerçeği olduğu gibi gösteren bir biçemi düstur edinir. Vertov'un tüm yapıtlarında gerçeği gösterme amacı yatar. Dolayısıyla Vertov; oyunlu ve oyunculu filmlere, senaryoya, dekora, mizansene, dahası, var olan sanatsal dram sinemasını yansıtan sinematografiye karşıdır. Bunların yerine hayatı olduğu gibi kamera aracılığıyla kaydederek, gerçeğin ifşasını ister ve propagandist bir biçem geliştirir:

*“Biz sinemanın asıl işlevinin belgelerin, gerçeklerin, hayatın, tarihsel süreçlerin kayda geçirilmesini olduğunu düşünüyoruz”.*¹⁰³

Vertov'a göre sinemanın asıl işlevi, gerçeğin idealleştirilmeden kayda geçirilmesidir. O, kurulan bir mizansen yerine belge niteliği olan tarihsel bir süreci, gerçekliğin kopyası yerine olduğu gibi gerçeğin kendisini, oyuncu yerine, gizli çekimlerle rol yapmayan insan tiplmelerini koyar. Vertov senaryoya ait olan çalışmayı kurgu işleviyle yapar:

*“Bizim nesnellerimiz yazarın kalemiyle inşa edilen sanatsal dramın aksine kurgu aracılığıyla, gündelik hayat kayıtların düzenlenişi aracılığıyla inşa edilir”.*¹⁰⁴

Kinokların bu tarz çalışmaları hazırlıksız, kendiliğinden oluşuyor sanısını uyandırabilir. Ancak bu hiçte böyle değildir. Kinok grubunun önderi tarafından kinok-gözlemciye verilen bir tema kapsamında, kinok-gözlemci denilen birim, insanları ve çevreyi gözlemler. Kameramanlar ise 'yaşamı olduğu gibi' filme alır.

* Vertov'un sinemacı yerine kullandığı kinoklar sözcüğü cinaslı bir kullanımı bünyesinde barındırır. Kinok(sinema) terimi 'oko'(eski bir dilde göz anlamında) dan türemiştir. Ayrıca ok eki Rusçada erkek özne yerine kullanılır.

¹⁰³ Vertov, Dziga, Sine-göz (çev. Ahmet Ergenç), Agora Kitaplığı, İstanbul, Ağustos,2007,s.117

¹⁰⁴ A.g.k ,s.86

Kurgu süreci temanın belirlenmesiyle başlar, filmin hazır hale gelmesine dek devam eder. Sine-göz oluşumunun kurgu sürecinin nasıl işlediğini dilerseniz Vertov'dan öğrenelim:

*“Bizim montajımız bir dizi aşamadan geçiyor. Belli bir konuya dair gözlemlerle başlıyor. Bu konu belli bir yerde belli sayıda olguyu içeriyor. Ve bu ilk kurgu hiçbir şey olmadan, sadece tahayyülünüz, konunuzla yapılıyor. Keşif gezisi esnasında fikirlerinizi yoklar, her şeyden en değerli ve en ilginç olan şeyleri seçersiniz. Kurgunun ikinci aşaması elinizde kamerayla mekana gitmenizdir. Şimdi etrafınıza insan gözünün değil, sine-gözün bakış açısıyla yaklaşsınız ve ilk gördüğünüz şey üzerinde ilk düzeltmeyi yaparsınız. İkinci düzeltmeyi seçtiğiniz mekandaki bütün değişiklikleri hesaba katarak yaparsınız. Bütün çekimler yapıldıktan sonra üçüncü bir düzeltme yaparsınız, amacınıza en uygun, temanızı en iyi ifade eden şeyleri seçersiniz. Bundan sonra dördüncü aşamaya ulaşırsınız- seçilen kayıtların düzenlenişi. Filme alınan parçalar bir anlam bağlantısına göre bir araya getirilir. Anlam bağlantısının görüntü bağlantısıyla örtüşmesini sağlamaya çalışırsınız”.*¹⁰⁵

Vertov, ‘sine-göz’ün (kino-glaz), ‘sine-gerçek’ (kinopravda) yaratım planını şöyle açıklamaktadır:

*“Çalışmaya başlanmadan önce belli bir konunun bütün yönleri büyük bir özenle inceleniyor; konuya ilişkin literatür taranıyor; konuya dair en net kavrayışa ulaşmak için bütün kaynaklar kullanılıyor. Çekimden önce konuya, yolcu programı ve takvime ilişkin planlar çiziliyor. Peki bu planların senaryodan ne farkı var? Fark şurada ki, bütün bunlar söz konusu tema hayatta ortaya çıktıktan sonra kameranın izleyeceği bir eylem planıdır, aynı temayı sahnelemeyi amaçlayan bir plan değildir. Gerçek bir savaşın filme alınması ile bir dizi savaş sahnesini sahnelemeye yönelik bir plandan ne farkı vardır? Sine-göz’ün planı ile sanatsal sinematografideki senaryo arasındaki fark kabaca buna denk düşüyor”.*¹⁰⁶

¹⁰⁵ A.g.k ,s.116

¹⁰⁶ A.g.k,s.95-96

Oyunculu sinemaya bu karşı çıkışın nedeni, sinemanın tiyatronun yerini alması sebebiyledir. Vertov'a göre sinema diğer sanatlardan elbette nemalanmalıdır. Ancak bu nemalanış ikincil boyutta olmalıdır. Film yapının kendine özgü bir iskeleti bulunmalıdır. Vertov, bu düşüncesini deriden yapılmış bot ve cila eğretilmesiyle anlamlandırır:

*“Biz sinemanın beşeri bilginin her dalında kullanılması bütün kalbimizle onaylıyoruz. Fakat bu sinemasal imkanları ikincil, illüstratif diye tanımlıyoruz. Sandalyenin tahtadan yapıldığını ve üzerini kaplayan cilayı bir an olsun unutmuyoruz. Botun deriden yapıldığını ve botu parlatan cilanın pekala farkındayız...Ayakkabı cilasının canı cehenneme. Parlak ciladan başka bir şey olmayan botların canı cehenneme. Bize deriden yapılmış botlar verin”.*¹⁰⁷

Vertov, bu amacını gerçekleştirme yolunda sine-göz (kino-glaz)* kuramını araç edinir:

“Hareketimizin adı sine-göz. Sine-göz fikri için mücadele eden bizler kendimize kinoklar diyoruz”.*¹⁰⁸

Vertov ‘gerçeklik’ amacını açığa çıkarabilme adına sine-göz aracını kullanır. Vertov göstermek istediği ‘gerçekten’ kinopravda (sinema-gerçek) diye söz eder. Kinopravda’nın var olabilmesi kinoglaz’ın aracılığında mümkün olabilmektedir.

Sine-göz aracıyla gerçekleştirilmesi istenen bir diğer amaç da sanatsal dram sinemasının geçerliliğini, yaygınlığını azaltmak içindir. Vertov bir yazısında filmlerin içerikle beraber biçimin de değişmesi gerektiğini şöyle açıklamıştır:

“Yönetmenlerimiz yabancı modelleri taklit ederken ürünleri üzerine kızıl bayrak yapıştırdıklarında neyi ispat etmeye çalışıyorlar? Hiçbir şeyi ispatlamaya çalışmıyorlar ve ispatlayamazlar da.

¹⁰⁷ A.g.k ,s.41

* Sine-göz (kino-glaz) aynı zamanda Dziga Vertov’un 1924 yılında çektiği ilk uzun metraj filminin ismidir.

* Vertov’un sinemacı yerine kullandığı kinoklar sözcüğü cinaslı bir kullanımı bünyesinde barındırır. Kinok(sinema) terimi ‘oko’(eski bir dilde göz anlamında) dan türemiştir. Ayrıca ok eki Rusçada erkek özne yerine kullanılır.

¹⁰⁸ A.g.k ,s.187

*Zehirlenmiş seyirci üzerinde çalışıyorlar, zehirlenmiş bir ürünü pazarlıyorlar; bize çaracı bir ürünü hatırlatmaması için devrimci bir görünüme ve havaya bürüyor, uygun noktaya bir kıvılcık bayrak dikiyorlar”.*¹⁰⁹

Ekim devrimiyle birlikte değişim geçiren Rus dünya görüşü Vertov’ a göre sinemasına da aksetmek zorunluluğunu taşımaktadır. Filmler sadece içeriğiyle değil, biçimiyle de devrimci bakış açısının ruhunu perdeye yansıtmalıdır. Bu bağlamda da Vertov’un sine-göz hareketi, sine-gerçek’i, propangandist bir dille perdeye aksettirmeyi ilke edinir. Sine-göz’ün bir amacı da ‘gerçeklerle propaganda’ niyeti taşımaktadır.

Vertov, kamerayı adeta bir göz gibi kullanır. Elbette Vertov’un yarattığı bu mekanik-göz, insan gözünden daha kusursuzdur:

*“Ben sine-gözüm Adem’den daha kusursuz bir insan yaratıyorum...Bir insandan en güçlü ve en hünerli elleri; başka birinden en düz ve en biçimli bacakları; üçüncü bir kişiden en güzel ve en manidar başı alıyorum ve montaj aracılığıyla yeni, kusursuz bir insan yaratıyorum. Ben sine-gözüm, mekanik bir gözüm. Bir makine olan ben, size dünyayı ancak benim görebileceğim şekilde gösteriyorum. Şimdi ve sonsuza dek, kendimi insan hareketsizliğinden azat ediyorum, daima hareket halindeyim, nesnelere yaklaşıyor, sonra uzaklaşıyorum, sürünerek altlarına giriyor, üzerlerine tırmanıyorum...Saniyede 16-17 kare kuralından azade, zaman ve uzam sınırlarından azade olan ben, evrendeki noktaları, nerede kaydetmiş olursam olayım, bir araya getiriyorum. Benim yolum dünyaya dair yepyeni bir algılayış yaratmaya uzanıyor. Sizin bilmediğiniz bir dünyayı yeni bir şekilde deşifre ediyorum”.*¹¹⁰

Vertov, belge-haber filmciliğini kurgunun yardımıyla düzenleyerek farklılaştırır. Cici-bicili olarak nitelediği dram sanatını şiddetle yadsır. Haber filmciliğinde önemli olan iki şeyi şöyle açıklar:

“1) İnsan gözünün görsel dünya sunumuna meydan okuyan ve kendi ‘görüyorum’ versiyonunu sunan sine-göz

¹⁰⁹ A.g.k ,s.77

¹¹⁰ A.g.k ,s.17-18

2) *Bu şekilde ilk defa görülen hayat-yapısının anlarını düzenleyen kinok- kurgucu*".¹¹¹

Vertov'un sinemasının sarsılmaz hedefi, ne hoşça vakit geçirtme, ne de kar elde etme isteğidir. Onun biricik amacı, habersiz yakalanmış hayatı, komünist bakış açısıyla perdeye yansıtma isteğidir. Vertov, Sine-göz oluşumuyla yapılması istenen şeyleri şöyle açıklamıştır:

"Hayatın olduğu gibi çözümlenmesi. Gerçeklerin işçilerin bilincine işlenmesi. Oyunculuk, dans ya da şiirin değil, gerçeklerin işlenmesi. Sözde sanatın bilincin dış kenarlarına atılması. Toplumun ekonomik yapısının ilginin odağına yerleştirilmesi. Hayatın suretleri (tiyatro oyunları, dram sineması) yerine, işçilerin hayatlarından olduğu kadar sınıfsal düşmanlarının hayatlarından da özenle seçilen, kaydedilen ve düzenlenen (majör ya da minör) gerçekler".¹¹²

4.2.1. Dziga Vertov'un Dram Sanatına Eleştirisi

Vertov'un dram sanatına yapmış olduğu saldırının ana noktası, oyunlu-oyunculu film çevresinde, filme alınmak için düzenlenmiş, gerçeklik yanılmasıyla kendini gösteren mizansen, diyalog ve ses ile bezemli sinematografidir. Vertov film türlerini ikiye ayırır. Bir tarafta gerçeklerin kaydı olan, gerçeği olduğu gibi filme alan, belge, haber niteliği taşıyan sine-gerçek, -ki savunusu bu türe ilişkindir- diğer tarafta ise gerçeklik yanılmasıyla yaratılmış oyunlu, oyunculu sinema. Yani, Burjuva-Dram sineması.

Vertov, sinemada var olan dram anlayışına şiddetle karşı çıkmıştır. 1919'da yayınlamaya başladığı manifestolarında bu karşı çıkışı tüm açıklığıyla haykırmıştır. Vertov'un 'çok basit sloganlar' başlığı altında yazmış olduğu bildiri maddeleri şunlardır:

¹¹¹ A.g.k s.21

¹¹² A.g.k ,s.81

- 1) *Dram sineması halkın afyonudur*
- 2) *Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri*
- 3) *Kahrolsun burjuva usulü peri masalı senaryolar*
- 4) *Dram sineması ve din, kapitalistlerin elindeki ölümcül silahlardır. Kendi devrimci hayat tarzımızı göstererek, bu silahı düşmanın elinden alacağız.*
- 5) *Çağdaş sanatsal sinema eski dünyanın bir kanıtıdır. Bizim devrimci gerçekliğimizi burjuva kalıplarına dökme çabasıdır.*
- 6) *Kahrolsun gündelik hayatın sahnelenişi! Bizi olduğumuz gibi filme alın.*
- 7) *Senaryo senaristin bizim adımıza icat ettiği bir peri masalıdır. Biz kendi hayatlarımızı yaşıyoruz ve hiç kimsenin kurgusuna boyun eğmiyoruz.*
- 8) *Her birimiz hayattaki görevimizi yerine getiriyoruz ve hiç kimsenin çalışmasına mani olmuyoruz. Sinema işçilerinin görevi bizi bizim çalışmamızı kesintiye uğratmayacak şekilde filme almaktır.*
- 9) *Yaşasın proleter devrimin sine-gözü!¹¹³*

Yukarıda ki bildiride açıktır ki; Vertov, burjuva usulü dram sanatı sinemasını afyon olarak nitelemekte, oyunculu sahnelenişe, senaryoya adeta ateş püskürmektedir.

Vertov dram sanatı anlayışını ‘halkın afyonu’ tabiriyle küçümseyerek, uyuşturucu ile bir tutar. Ayrıca dindeki telkin işlevi ile ilişkilendirir:

“Sanatsal dramın temel etkileme yöntemi olan uyuşturma ve telkin, dindeki yöntemle yakından bağlantılıdır ve insanı bir süreliğine heyecanlı, bilinçsiz bir durumda tutmasına imkan tanır.”¹¹⁴

Sanatsal dramın bu özelliği izleyiciyi adeta sarhoş eder. Özdeşleşme sürecine kapılan izleyici duygusal tepkilerinin uyarılmasıyla bilinçsizleşir. Dram sanatının büyüleyici etkisini, ancak, bilinç altı edebilir.

Vertov, dram sinemasının diğer bir deyişle ana/egemen, geleneksel sinemanın izleyiciyi bilinçlenmekten uzak tutan, edilgin bir etki ve iç itkiyle alışkanlık haline gelmiş bir tutum olarak açıklar:

¹¹³ A.g.k ,s.85

¹¹⁴ A.g.k, s.80

*“Sıradan sanatsal dramın durağan seyirci üzerindeki etkisi alışkanlık haline gelmiş sigara ya da puronun içici üzerindeki etkisiyle aynıdır. Film-nikotiniyle zehirlenen seyirci, sinirlerini gıdıklayan perdeye sülük gibi yapışır”.*¹¹⁵

Vertov’un belirttiği film-dumanlar yerine koymayı önerdiği şey, Sine-göz aracıyla doğabilecek yepyeni ve hakiki bir sinematografidir. Bu sinema biçimi, kendini kendiyile besleyecek olan, ‘sine-göz’ aracıyla amaç edinilen ‘sine-gerçek’dir.

Vertov’un kuramsal açıklamalarının vücut bulmuş hali ve çalışmaları arasında en çok bilineni, onun son sessiz filmi olan ‘Kameralı Adam’(Chelovek s kinoapparatom 1929) dır. Vertov’un bu yapıtı, onun kuramsal bakış açısının perde üzerindeki tezahürüdür.

Filmin jeneriğinde, oyunsuz-oyuncusuz, senaryosuz, dekorsuz kısacası tiyatro(oyunsal) ve edebiyat (yazınsal) dilinden devşirilen sinematografi karşıtı yapıma dikkat çekilir. Zaten, Vertov’un sinemasal amacı, sinemanın dilini tiyatro ve edebiyat gibi sanatların boyunduruğundan kurtarmaktır. Vertov bu amaçla yüzde yüz sinematografi peşindedir. Sine-göz oluşumunun getirdiği de ademin gözünden daha yetkin olan mekanik-göz’ün -yaşamı olduğu gibi- kaydetme ve kurgunun sayesinde aşkın olanın içkinlemesidir. Böylelikle kamera, yaşamı olduğu gibi, gerçeği farkındalıkla kaydederken, kurgu, film-nesneyi yaratır.

Vertov ‘Kameralı Adam’ın yapısını şöyle açıklamaktadır:

*“Film kaydedilmiş gerçeklerin toplamıdır sadece, ya da belki sadece gerçeklerin toplamı değil, gerçeklere dair ‘yüksek bir matematiğin’ ürünüdür.”*¹¹⁶

¹¹⁵ A.g.k , s.77

¹¹⁶ A.g.k ,s.100

4.3. Erwin Piscator

Politik tiyatronun kurucusu olarak addedilen Alman tiyatro yönetmeni Piscator, agit-prop tiyatro yaklaşımıyla sanat yaşamına başlayarak, ‘politik-belgesel tiyatro’, ‘total tiyatro’ adını verdiği yöntemlerini deneyleyerek geliştirmiştir. Piscator bir kuramcı değil, deneycidir.

Piscator’un yegane amacı siyasal bir yapıdır. Tiyatro, onun için siyasal amaç uğruna kullandığı bir araç niteliğindedir. Ancak Piscator sahnelediği oyunlarda her ne kadar politik-siyasi propoganda amacı gütmüşse de, bunu, sanatsal biçimi yadsımadan gerçekleştirmiştir:

“Bizim amacımız burjuva tiyatrosunu felsefe, dramatik kuram, teknik ve sahneleme açısından aşmaktır. Yeniden yapılanmış bir tiyatro için savaşıyoruz ve bu, toplumsal devrim çizgisini izlemelidir.”¹¹⁷

Piscator, Bertolt Brecht’in eliyle kuramsallaşacak olan ‘epik tiyatro’ türüne öncülük etmiştir. Brecht tarzı epik tiyatro biçiminin ilk belirtilerinin bulunduğu bir dayanaktır Piscator tiyatrosu.* Brecht, Piscator tiyatrosunu izlek olarak aldığını şu sözleriyle açıklar:

“Daha çok Piscator tiyatrosunda geliştirilmiş eski düşüncelerin düpedüz bir uzantısıydı bizimkiler”.¹¹⁸

Brecht, Piscator’un tiyatroya getirdiği eğitsel ve öğretisel yöne de dikkatleri çeker:

“Tiyatroya öğretici bir nitelik kazandırma yolundaki en köklü denemeyi Piscator gerçekleştirmiştir. Bu alanda giriştiği çalışmaların tümüne katılmış bir kişi olarak şunu söyleyebilirim ki, sahnenin öğretici değerini artırmayı amaçlamayan hiçbir denemeye başvurmamıştır”.¹¹⁹

¹¹⁷ Piscator,Erwin, Politik Tiyatro, (çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney), Metis yay, İstanbul, Ocak,1985,s.339

* Alfons Paquet’in yazdığı, 1924 yılında Piscator’un sahnelediği ‘Bayraklar’ isimli oyun, ilk bilinçli epik oyun olarak kabul edilir. Bu oyun geleneksel dramatik anlayıştan sıyrılıp, olayların epik bir biçimle sergilendiği ilk bilinçli çabanın ürünü olarak değerlendirilir.

¹¹⁸ Brecht On Theatre – On Experimental Theatre’dan aktaran Mustafa Ünlü

¹¹⁹ Brecht, Bertolt, Epik Tiyatro, çev. Kamuran Şipal,Say yay,İstanbul,1981,s.90

Öğretici bir tiyatro biçimini gerçekleştirmekse hiç şüphesiz alışılmışın dışında olan sahnelemeyi gündeme getirecektir. Piscator tiyatrosunda öğretici, eğitici biçimin sergilenmesinde kullanılan en göze çarpan araçlar; film-nesne, hoparlörden gelen konuşmalar, projektör aracılığıyla sahneye yansıtılan fotoğraflar, istatistiki bilgiler ve belgelerdir.

Bu yolla, hem izleyici eğitilir, hem de oyuna farklı bir mesafeden bakarak politikleştirilmesi, propagandist bir biçimde izleyicinin oyuna olan, dahası hayata, siyasal yapıya olan etkililiği ve etkinliliği artırılır.

Piscator, oyunu; belgesel film kayıtlarıyla destekler, böylece canlı teatral eylemi böler, epizotik anlatım biçimini kullanarak, sahne aralarına, güdümlenici, belirleyici durumların ardına, bir takım Brecht öncesi yabancılaştırma etkilerini yerleştirerek, sosyo-politik, tarihsel bilinci aydınlığa kavuşturma çabasına girişir.

Bu yolladır ki, izleyici, hayali, yanılsamacı ve edilgen bir tutumdan, yaşayan, düşünen ve etken bir tutuma yükseltilir.

Ayrıca, bu çeşit bir tiyatronun mimari yapısı ve sahnelemesi de ister istemez farklı bir tekniksel yapıda oluşturulmalıdır. Dolayısıyla mekansal araçlarla başkalaşım elzemdir. Mimari yapı, tiyatronun biçimsel yapısı ve toplumun yapısıyla derinden ilişkilidir. Birbirlerini etkilerler. Egemen erklerin, toplumun ideolojik bakış açısını değiştirebilme ve şekillendirebilme emeli de mimari yapının oluşumunda katkı sağlar.*

Mimari yapının, tiyatronun biçimsel ve toplumsal yapısıyla olan bu ilişkisi Piscator'u 'Total Tiyatro'(Bütüncül Tiyatro) ismini verdiği yaklaşıma doğru sürüklemiştir. Piscator, biçimsel kaygıyı gerekli görmüştür. Piscator'un tiyatrodaki gerçekleştirdiği tekniksel araçlar basitçe oluşturulmaktan ve geliştirilmekten çok daha derindir:

*“Yeni biçim yeni toplumsal teatral durumun bir anlatımı olmalıydı”.*¹²⁰

* kapitalist toplumsal yaşayış biçiminde gösterim salonlarının katmanlı yapısı, Ülkemizde, kurtuluş savaşı sonrasında şekillenen Atatürk devrimiyle mimari yapıların farklılaşması, devrim öncesi İslami yaşayışta şirk addedilen suretin, devrimle beraber heykeltıraşlık sanatıyla başkalaşan mimarisi, akp iktidarının, İslami bakış açısıyla, gösterim salonlarının tuvaletlerinde ki pisuarların kaldırılması v.b.

¹²⁰ Piscator,Erwin, Politik Tiyatro, (çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney), Metis yay, İstanbul, Ocak,1985,s.191

4.3.1. Total (Bütüncül) Tiyatro

Piscator'un total tiyatroyu oluşturma isteminde, izleyiciyi bilişsel bir konuma getirebilme, sahnedeki olaylara etkin bir biçimde katılımını sağlayabilme, izleyiciyi olayların içine katabilme amacı yatar. Bu amacı Piscator ile beraber total tiyatroya ilişkin taslak oluşturan Walter Gropius şöyle açıklar:

*“Bu tiyatronun amacı hayranlık uyandıran bir dizi araç gereci ve hilebazlığı bir araya toplamak değil; her şey bir amacın aracı; bu amaç seyirciyi, görüntüsel olayların ortasına çekebilmek, olayların yer aldığı mekanın bir parçası kılmak ve bir perdenin altında yitip gitmelerini önlemektir”.*¹²¹

Piscator, sahne ile izleyici arasındaki aşılmaz engelleri aşma gayretindedir. Teatral anlayışında izleyiciyi etkileme arzusu yatar. Piscator'un nihai amacı politiktir. Sahneye koyduğu oyunların ana noktasında politik problem yer alır. Aracı teknik teatral araç, devinen bir sahnedir. Bu amaç uğrunda toplumsal teatral mimari yapı, çarpıcı bir teknik, geleneksel biçimden bambaşka; tarihselleştirilmiş, anlatımcı bir yapıyla bezeli sahnelemeyi gerektirir. Kısacası; çağdaş ve toplumsal içerikli bir tiyatroyu.

Total tiyatronun nasıl bir yapıda olması gerektiğini Walter Gropius şu şekilde açıklamıştır:

“Oval salon on iki ince sütun üzerinde durmaktadır. Ovalin bir ucundaki üç sütünün gerisinde, en ön oturma yerlerine ulaşacak biçimde kıvrılan bir sahne yerleştirilmiştir. Aksiyon merkez sahnede, yanlardaki sahnelerden birinde ya da her üçünde birden yer alabilir.

*Hareketli sahne vagonlarının iki düzeyinde yatay 'paternosteri' * hızlı ve sık sahne değişimlerine, döner sahne sakıncalarını yaşamadan olanak tanır. Sütunların gerisinde yan sahneleri de genişleten bir sahne uzantısı bütün salonu çevreler ve sıralarla birlikte yükselir. Vagonlar bu sahne uzantısında yürütülebilir. Böylece oyunun bazı bölümleri seyircinin çevresinde oynanabilir.*

¹²¹ A.g.k.s.195

* bir tür asansör.

*Orkestranın önündeki daha küçük yuvarlak alan, bodrumda koltukların sökülebilmeye için indirilebilir. Böylece çerçeve sahnenin önünde yer alan bu alan da oyun için kullanılabilir. Oyuncular buradan orta koridora geçerek seyircilerin ortasına kadar, oradan da seyircilerin arasından ve büyük salonun çevresindeki yollardan geçerek başladıkları noktaya gelebilirler”.*¹²²

Görüldüğü gibi, mimari yapı ve sahneleme teknikleri izleyiciyi odak noktaya alan bir biçimde yapılandırılmıştır. Piscator’un oyunları sahnelerken kullandığı teknik, araç ve gereçlere değinmemiz, konumuz gereği yerinde olacaktır. Özellikle belgeci, eğitsel film parçalarının ve projeksiyon görüntülerinin kullanımına.

Piscator’un politik tiyatrosu tarihsel, nesnel, güncel, gerçek bilgi ve belgelere dayanarak yapılandırılır. Bu tarz bir sahneleme yapılandırılırken film parçalarından, projeksiyon görüntülerinden yardım alınır. Dolayısıyla izleyici, sahnede bir gerçeklik yanılsamasıyla karşılaşmaz, adeta gerçeğin kendisiyle yüz yüze gelir. Bu gerçekle yüz yüze geliş izleyicide yepyeni bir algılayış, koşullanmışlıktan sıyrılış yaratsa bile, izleyiciyi başka bir koşullanmışlığın kucağına atma tehlikesi taşır.

Tehlike taşıyan bu çelişkili durumu Sevda Şener şöyle tarif eder:

*“Agit-prop tiyatrosu seyirciye bir siyasal görüşü benimsetmeye çalışırken onu heyecanlandırma yöntemini uygular. Oysa bir görüşün benimsenmesi için ikna olmak, yani akılla kabul etmek gerekir. Heyecanlanma ile sağlıklı düşünme birbirine karşı süreçlerdir. Heyecanlar insanı bir görüşe ikna etmekten çok inandırmaya elverişlidir. Bu yüzden Piscator ilk dönemdeki Agit-prop çalışmalarından sonra daha ciddi ve özenli tiyatro çalışmalarına yönelmiş tiyatroyu çeşitli anlatım olanaklarıyla karmaşık bir araç olarak kullanmıştır. Bununla beraber Piscator’un tiyatrosu baştan sona kadar heyecansal bir tiyatro olma özelliğini korumuştur”.*¹²³

Bahsedilen bu heyecanlandırma güdümü, izleyiciyi bir koşullanmışlıktan sıyrırken, siyasal, maddeci bir koşullanmışlığın kucağına atar. Piscator, siyasi amaç uğruna duyguları kullanması gerektiğini Politik Tiyatro isimli yapıtında belirtmiştir:

¹²² A.g.k ,s.193-194

¹²³ Şener,Sevda, Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, Dost yay, Ankara,Ekim2001 s.260

“Amaçlarımız uğruna duygular bile dünya görüşümüzü desteklemek için kanıt olarak kullanılmalıdır.”¹²⁴

Oysaki epik-anlatımsal tarzda biçimlendirilen bir yapının, heyecan gibi duygusal dürtüleri denetim altına alması beklenir. Epik anlatım tarzının heyecan gibi duygusal dürtüleri kamçılması beklenemez.

Belki de bu duruma yol açan şey, Piscator’un geleneksel dram anlayışının temelini oluşturan katharsis olgusunu göremeyişi sebebiyledir. Bu bağlamda Brecht’in ayrıcalıklı konumu gün yüzüne çıkmaktadır. Brecht’ in ayrıcalıklı konumu bir sonraki bölümde ele alınacaktır. Biz yine Piscator’un gerçek argümanlarla nasıl bir anlatım tarzı oluşturduğu sorusuna geri dönelim.

4.3.2. Yalın, Güncel, Hızlı Ve Etkili Bir Biçim

Piscator tiyatrosunun filmsel argümanlarla çalışması yalınlık, hız ve etkililik sağlamak için kullanılan bir yöntemdir. Yalınlık sayesinde tarihsel, eğitsel, öğretisel, nesnel ve güncel olay ve olgular yansıtılarak izleyici bilgilendirilir. İzleyicinin siyasi propaganda ile koşullanmışlığını sağlamak, yalın bir anlatım tekniği kullanmayı gerektirir. Sahnelenen oyun, yalın bir biçimle anlaşılır kılınmak zorundadır. Böyle bir yalınlık, anlatımsal, yani, epik bir anlatımı gerekli görür. Bilindiği gibi, dramatik anlatım derin, kişisel karakterleri gerekli kılarken, epik anlatıda soyut olguların somutlandığı kaba tipler yaratılır. Zira, epik anlatımın temelinde kişilerden çok olay ve olgular su yüzündedir.

Ayrıca diyaloglar da yalın, anlaşılır bir biçimde yapılandırılmalıdır ki, izleyici açık seçik anlamlandırdığı durumlar karşısında net bir bakış açısı sağlayabilsin.

Piscator tiyatrosu, film-nesnelere politik amacı doğrultusunda donatır. Güncel ve somut öykü ve olayları sahnelemesi, eğitici tarzının bir gereğidir. Bu yolla izleyicinin yaşadığı çağa tanık olması sağlanır. İzleyici bilgilendirilir ve eğitilir.

¹²⁴ Piscator, Erwin, Politik Tiyatro, (çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney), Metis yay, İstanbul, Ocak,1985,s,218

Gerçek film belgeler aynı zamanda sahnelenen oyun, olay ve durumların hızını etkiler. Eğitici film yardımıyla hız sağlanır. Konu, zaman ve mekan içerisinde genişletilir veya eksiltilebilir. Ayrıca film-nesne, eş zamanlı sahnelemelere olanak verir. Film belgeler, etkililik sağlamanın da kaynağıdır. Aksiyonu hazırlar ve geliştirir. Atmosfer yaratır:

*“Dramatik film aksiyonun gelişmesinde rol oynar ve canlı sahneler için bir ‘karşılık’tır. Ancak canlı sahnenin açıklamalar, diyaloglar ve aksiyonla zaman harcadığı yerde, film oyun içinde durumu birkaç dizi görüntüyle aydınlatır: birliklerin isyanı- bırakılmış silahlar: devrimin patlaması- hızla giden bir araba üzerindeki kırmızı bayrak vb. ve sahne ile seyirci arasına gerili perde kullanılarak sahneler arasına ya da sahneler üstüne (eş zamanlı) yerleştirilebilir”.*¹²⁵

Piscator, film parçalarını dramatik gerilim yaratarak, aksiyonun gelişimini ve çarpıcılığını sağlamak içinde kullanmıştır.

Politik amaç uğruna, dramatik etkiyi doruk noktaya çıkarmak ve güçlü duygusal etki yaratmak için kullanılan film argümanları, Piscator tiyatrosunun gerektiğinde heyecan veya gerilimle sağlanan yoğun duygusal atılımı gerekli gördüğünü ispat eder. Piscator bu duygusal tepkimeleri şu sözleriyle açıklar:

*“Canlı sahnelerden filme geçtiğimizde oluşan anlık şaşkınlık çok etkileyiciydi. Bunun yanında canlı sahneler ve filmin birbirlerinden aldıkları dramatik gerilim daha da güçlüydü. Karşılıklı etkiliyor, birbirlerinin gücünü artırıyor ve aksiyon zaman zaman benim, tiyatrodaki eşime az rastladığım bir canlılığa ulaşıyordu.”*¹²⁶

Bazen de film izleyiciye yönelir. Apar yapar. Onunla konuşur. Yorum-film halini alan bu biçim, koro yerine geçer. Eleştirir, yargılar, suçlar, ajitatif bir tavır takınır. Film ve projeksiyon görüntüleri sayesinde propagandist bir biçimde etkililik artırılır. Dolayısıyla Piscator’un tiyatroya getirdiği tüm araçlar yararcıdır, işlevseldir. Onun politik söylemine hizmet ederler. Politik propaganda adına her yol mübahtır.

¹²⁵ A.g.k ,s.249

¹²⁶ A.g.k ,s.117

Piscator'un politik tiyatrosu dilden öte, görüntüyle anlam yaratma kaygısı taşır. Bu açıdan bakıldığında Piscator'un kullandığı film parçalarının, projektör yansımalarının görevi yadsınamaz. Anlatının seyrini bölen gerçek film nesnelere, oyunun politik yapısını, propagandist etkisini güçlendirir. İzleyicinin duygusunda, algısında, düşüncesinde şok etkisi yaratır. Çarpıcıdır ve bununla beraber sanatsaldır.

Piscator'un sahne düzenine getirdiği mekanik, deneysel yenilikler (çok katlı sahne, dönen sahne, dekorların devinimini sağlayan yürüyen bantlar, devinimli basamaklar, rampalar v.s) izleyiciyi etkilemek içindir. Ancak bu etkileyiş bir telkin, illüzyon, hokkabazlık olarak değil; tamamen politik, sınıf savaşımında bir silah olarak tiyatroya –her ne kadar güdümlü de olsa- maddeci, tarihsel, Marksist felsefi bakış açısından bir paye kazandırmak içindir.

Böyle bir teatral yapı, oyun ile yaşam arasındaki ayrımı kaldıracak, İzleyicinin sahne ile bütünleşmesini sağlayacak, ona toplumsal, gerçekçi bir bakış açısı kazandıracak, çağın koşullarına kayıtsız kalmasına mani olacaktır.

4.4. Sergei Mikayloviç Eisenstein

Geleneksel sinemaya ayrılan bölümde, Eisenstein'ın geleneksel kalıplara uyan 'Potemkin Zırhlısı' isimli filminden söz etmiştik. Şimdi ise Eisenstein'ın sinemada geleneksel kalıplara karşıt olan kuram ve uygulamalarından söz açmak yükümlülüğündeyiz.

Eisenstein için sanat her şeyden önce çatışmadır. Akılcı, işlevsel ve maddeci bir bakış açısına sahip olan Eisenstein; metodolojik açıdan sinema sanatının çatışma üzerine temellendirilmesi gerektiğini savunur. Bu görüşünü de biçimsel bir yapıda arar. Yani Sovyet sinemasının sınırı olarak nitelediği kurgu tekniği ekseninde. Eğer ki Eisenstein'ın sinemada geleneksel akıma karşıt bir tavrı varsa, bu, en çok üzerinde durup, temellerini geliştirdiği kurgu yöntemlerinde aranmalıdır.

Eisenstein'ın kuram ve uygulamalarında görülen kurgu teknikleri her ne kadar çeşitlilik gösterse de, biz, geleneksel sinema biçimine gözle görünür bir şekilde karşıt bir tutumu yansıttığından ötürü, onun, son kurgu yöntemi olan 'entelektüel kurgu' ismini verdiği kurgu çeşidinden bahsedeceğiz.

Eisenstein'ın geleneksel sinemaya karşı yaklaşımları nelerdir diye düşündüğümüzde, aklımıza ilk olarak onun kurgu yöntemlerinin son halkası olan 'entelektüel kurgu' başlığı altında açıkladığı kurgu tekniği gelir. Entelektüel kurgu, Eisenstein'ın anlama gücüne dayalı (duygusal atılımı yadsımadan) bir sinema (her ne kadar kuramsal boyutta kalmış olsa da) yaratma isteği, sinemasal isteminin nihai ereğidir. 'Entelektüel kurgu' yöntemi, izleyicide düşünce gücünü etkin hale getirebilme noktasında işe yarar bir tekniktir denilebilir.

Sovyet sinemasının kurgu yöntemlerini bilinçli bir şekilde ilk ele alan Kuleşov ekolünün kurguya bakışını, yani, çekim parçalarının tuğlalar gibi dizilerek film-yapıyı oluşturduğunu, her bir çekimin, kurgunun asal unsuru olduğunu Eisenstein şiddetle yadsır ve bu anlayışının tümüyle yanlış bir anlayış olduğunu ifade eder. Eisenstein'a göre kurgu, çekimlerin belirli bir ardıllık, sırasallık ve uyumlulukla birbirine eklenmesi değildir. Eisenstein'a göre kurgu; çekimlerin hücresele birimi, birleşimidir. Bu hücresele birimler çarpıştırılarak, birleşimci bir yapıyla filmin anlamını, kurgusal bütünlüğünü betimler, belirler. Çekimler birbirinden bağımsız, ilintisiz hatta karşıt bir yapıda bile bulunsalar, bu çekimlerin çatışmasından, çarpışmasından doğan anlamlar, kavramlar, düşüncelerdir. Bu bağlamda kurgunun hücresi olan çekimler, çarpışarak, karşıtlıkları barındıran farklı iki çekimden doğan bir üçüncü anlam yaratırlar. İki etken çakışır ve yeni kavramları doğurur. 'Entelektüel kurgu' soyut görüntülerden somut anlamlar, düşünceler uyandırır:

"A ve B çekimleri yan yana geldiklerinde, aralarında ortaya çıkan gerilim sürtüşmesi ve zıtlaşmadan ötürü, yalnızca A+B değil, yeni bir anlam olan C de oluşacaktır".¹²⁷

Yaratılan bu entelektüel çağrışımlar, ister istemez izleyicinin düşünsel katılımını zorunlu kılar. İzleyici yaratıcı sürece geçer. Düşünceye, kavrama gücüne dayalı 'entelektüel kurgu' anlayışı izleyiciyi edilgen durumundan sıyrarak, etken duruma getirir. İzleyicinin vardığı anlaksal konum görüntülerden ötede bir anlam kazanır. Böyle bir kurgu anlayışı ister istemez sinemanın geleneksel peçesini yırtar.

¹²⁷ Abisel, Nilgün, Sessiz Sinema, De ki basım yayım, Ankara, Ocak, 2007,s.254

Eisenstein, çıkış noktasını Japon kavramsal yazını olan hiyeroglif sanatından aldığı bu kurgu yöntemine ‘entelektüel kurgu’ ismini verir. ‘Entelektüel kurgu’ yöntemiyle yapılandırılan anlatı, geleneksel dram anlayışının öykü anlatma biçimini yadsır.

Öykünün yerine geçen şey düşünsel bir anlatımdır. İki farklı çekimin görüntüsünün kurgulanmasıyla ortaya çıkan yeni anlamlar ve kavramlar, iki farklı çekimin bir biriyle eşleşerek, çarpımından, çatışmasından doğan yeni nitelik, birbirini nedensellik bağıyla izleyen, iyi kurulu, derli toplu hikaye anlatımından, mimetik aksiyona dayalı öykü anlatma biçiminden farklıdır.

Bu tarz bir kurguyu düstur edinen filmin, önerme, olay örgüsü, organik bütünlük, nedensellik bağıyla, kısacası; geleneksel dram anlayışıyla bağdaştırılması mümkün değildir. Eisenstein’in şu açıklaması bu görüşü destekler niteliktedir:

*“Soyut kavramı, kavramların ve düşüncelerin akış ve duruşunu, herhangi bir aracıya başvurmaksızın filmsel biçime sokmak. Herhangi bir öyküye ya da uydurma bir olay öyküsüne başvurmaksızın, doğrudan doğruya filme alınan görüntü öğeleri yardımıyla”.*¹²⁸

Bu yapıda işlenen bir film, içeriksel anlatımından çok biçimselliğiyle öne çıkar. Böyle bir anlatıda biçim, içeriğe nazaran baskındır. Kurgu, hikayeye nazaran ön plandadır. Hatta bu tarz filmlerde hikayeden, öyküden çok olgular, düşünceler anlatılır. Öykünün yerine geçen şey düşünsel bir anlatımdır. Oysa bildiğimiz gibi, geleneksel dram anlayışını şiar edinmiş bir anlatının biçimi içeriğine nazaran geri plandadır. İçerik biçime baskındır.

Hikaye, kurguya nazaran ön plandadır. Kurgu, hikayenin arkasında saklı kalır ve içeriğin, anlatımın mantıksal devamlılık aracı olma, algıların yanılısamaya uğramasının teminatı olarak destekler. Filmin biçiminin farkındalığına varmadan, içeriğinin seyrine dalarız, anlatıya kilitleniriz. İzlediğimizin kurmaca bir yapıt olduğunu göz ardı ederiz ve bu yolla, gerçeklik yanılısamasına kapılırız.

Eisenstein, kusursuz gerçeklik yaratma ilkesini savunan filmlerde izleyicide oluşan yanılısamacı etkiyi şöyle tarif eder:

¹²⁸ Eisenstein, Film Biçimi (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Nisan 1985,s.168

“Olayın genelleştirilmiş kavramı izleyicinin duygularına kazınır. Birlikte yaşadıkları deneyimler aracılığıyla kahramanla perdede bütünleşen izleyiciler, filmin ortaya koyduğu önemli ve vazgeçilmez genel düşünceyi ikinci plana indirgeyiverirler. Öykünün, olayların ve koşulların etkisindeki izleyiciler her şeyden önce işte böyledir. Onlar için senaryoyu kimin yazdığı hiçte önemli değildir. O yalnızca gün batımını görür, görüntü yönetmenin yeteneğini değil. Filmin kadın kahramanıyla göz yaşı döker, onu iyi-kötü canlandıran oyuncuyla değil. O, müziğin yarattığı duygulara gömülür ve genellikle onu kendinden geçiren karşılıklı konuşmanın ‘arkasında da’ aynı müziği dinlediğinin ayırımına varmaz.”¹²⁹

Bu tanımlamalar, geleneksel sinemanın, izleyici üzerinde özdeşleşme yoluyla katharsise ulaşımını sağlayan yanılsamacı tutumun etkilerini barındırıyor. Peki, Eisenstein’ın ortaya koymak istediği gerçekçilik tutumunun nasıl olması gerekir ya da Eisenstein gerçekliği nasıl yaratma istemindedir?

Eisenstein, sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini salt gerçekçilik olarak algılamaz. O, gerçeklikten yola çıksa da bu gerçekliğin iz düşümünü arar. Salt, nesnel, görünen bir gerçekçilikten çok, görünenin arkasında gizli kalan, görünmeyen gerçekçiliğin peşindedir. Yüzeysel bir gerçeklikten öte, derinlere kök salan bir gerçeklik. Gerçeklikten yola çıkarak, gerçekçilikten ne kadar çok uzaklaşırsa, hakikate o kadar çok yaklaşabileceğini düşünür.

Vertov; nesnel, görünen gerçeklikten bir kesit alarak kurgu aracılığıyla salt gerçekliği ortaya koyarken, Eisenstein; daha çok görünen varlıkların, nesnelere arkasında yatan, daha derinlerde bulunan gerçeği kavrayıp, yergisine-yargısına varıp, bunu perdeye aktarma uğraşındadır. Olguların arkasında yatan hakikatler, gerçekliğin somut halinden alınıp, gerçekçiliğin soyutlanmasıyla ortaya çıkacaktır.

Ona göre gerçeklik, etkili ve coşkulandırıcı bir nitelik de taşınmalıdır. Bu yüzden de Vertov’un nesnel gerçeklik iddialarını yadsır ve sine-göz oluşumuyla gelen nesnel gerçekliği aktarmanın karşı kutbundadır Eisenstein. Onun deyişiyle olması gereken şey ‘sine-göz değil, sine-yumruk’tur.

Eisenstein, Meyerhold’un öğrencisidir ve ondan nemalandığını inkar etmez. O da, hocası Meyerhold gibi Moskova Sanat Tiyatrosunun karşı kutbunda yer aldığını belirtir ve şöyle der:

¹²⁹ Eisenstein, Sinema Sanatı (çev. Nilgün Şarman) Payel Yayınevi, İstanbul, Aralık 1993, s.149

*“Moskova Sanat Tiyatrosu benim can düşmanıdır. Benim yapmaya çalıştığımın tam karşıtıdır. Bunlar sürekli bir gerçekçilik yanılısaması vermek için coşkularını bir araya getiriyorlar. Bense gerçekliğin görüntülerini alıyorum, sonra bunları coşkular üretmek için kurguluyorum. Ben gerçekçi değilim. Ben özdekçiyim (materyalistim)... Ben gerçekliğe giderek gerçekçilikten uzaklaşıyorum”.*¹³⁰

Eisenstein, 1920’li yıllarda Amerikan-Avrupa burjuva kökenli sinemanın da elbette karşı kutbunda yer alacaktır. Bu tarz bir sinemanın biçim ve içeriğini yadsıyacaktır. Burjuva sanat sinemasıyla hayata geçirilecek sinemada ana-egemen akıma karşıt bir duruştur bu. Eisenstein bu karşıt duruşu şöyle dillendirir:

“Amerikalılarınkinden daha çarpıcı bir öykü mü? Öyküyü tümüyle dışlamaktan daha çarpıcı ne olabilirdi?

Avrupalı ve Amerikalılarınkinden daha üstün yıldızlar mı? Bugüne kadar yapılması düşünülmemiş bir şey yapmaya ‘yıldızsız’ filmler yaratmaya ne dersiniz?

*Herkes tarafından benimsenen film kahramanlarınkinden daha anlamlı ve önemli nitelikler mi? Ya hepsine arkamızı dönüp tümüyle farklı gereçlerle çalışmaya ne buyrulur?”*¹³¹

Eisenstein, geleneksel sinemada çokça görülen hoşça vakit geçirme özelliğine de karşı çıkar. Onun için sinema kati suretle eğlendirme aracı değildir. Bu tarz bir anlayışı Eisenstein oyalamacı olarak görür. O, filmin olması gereken işlevsel yanını şu şekilde tarif eder:

*“Filmin işlevi, izleyiciyi ‘kendi işini kendi görmeye yöneltmektir’, onu ‘eğlendirmeye değil’. Onu avucunun içine almaya, yoksa oyalamaya değil. İzleyiciye cephane vermeye, yoksa sinemaya getirdiği gücünü boşa harcamaya değil”.*¹³²

Geleneksel sinema duygusal atılımı sağlamaya odaklanırken, Eisenstein sineması, ‘entelektüel kurgu’ aracılığıyla düşünsel atılımı sağlama odaklıdır:

¹³⁰ Eisenstein, Film Duyumu (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Ekim 1984,s.CXVII

¹³¹ Eisenstein, Sinema Sanatı (çev. Nilgün Şarman) Payel Yayınevi,İstanbul, Aralık 1993, s.95

¹³² Eisenstein, Film Biçimi (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Nisan 1985,s.99

*“Geleneksel film coşkuları yönetirken, anlıksal kurgu tüm düşünce sürecini yüreklendirme yönetme fırsatını verir”.*¹³³

İmgelem gücüyle düzenlenen görüntüler, anlama gücü yaratacak çekimler, görüntüden duyguya, duygudan düşünceye doğru evrilirler. Bu yolla düşünce ve kavramlar ortaya konulur. Eisenstein duygusal yönü de yadsımaz. Coşkun bir anlatımın gerekliliği üzerinde durur:

*“Anlıksal bir filmde söz açtığımızda, her şeyden önce izleyicinin düşüncesini yönlendirecek ve coşkulu bir anlayışa ulaştırarak yapıdaki çeşitten bir filmi düşünüyoruz”.*¹³⁴

Bahsedilen coşturuculuk salt bir heyecan, gerilim kasırgasıyla değil, daha çok düşünceyle gelen yönelimli bir coşturuculuktur. Duygusal oluşumları yadsınmamakla beraber, düşünsel oluşumları temel alır. İzleyicide şokla gelen bir duygusal atılım ve derinlemesine düşünsel deneyim uyandırır. Eisenstein, duygusal ile ussal birlikteliğin, duyarlılık ve algılamannın ikircim göstermemesini ister ve şöyle der:

*“Duygular ve uslamlama dünyası arasındaki ikililiğe, yeni sanat tarafından sınırlamalar getirilmelidir. Duyarlılığı bilime dönüştürebilme için. Anlıksal (intellectual) sürece, tutku ve ateşini geri vermek için. Soyut düşünceler sürecini, uygulamısal yöntemlerin ateşine atmak için”.*¹³⁵

‘Film Biçimi’ adlı eserinde Eisenstein, entelektüel (anlıksal) sinema kuramı için şu tanımlamayı yapar ki, bu tanım da coşturuculuğun düşünsel bazda olması, anlama gücüne dayalı bir kuram olması gerektiğinin izlerini taşır:

*“Bu kuram anlıksal sürece tüm coşkusunu kazandırmayı kendisine görev bilir”.*¹³⁶

¹³³ Eisenstein, Film Duyumu (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Ekim 1984,s.CXXXV

¹³⁴ A.g.k,s.CXXXVI

¹³⁵ Eisenstein, Sinema Sanatı (çev. Nilgün Şarman) Payel Yayınevi,İstanbul, Aralık 1993, s.44

¹³⁶ Eisenstein, Film Biçimi (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Nisan 1985,s.168

Entelektüel kurguyla şekillenen, anlama ve anlamaya dayalı bir sinemanın amacı; izleyiciyi düşündürerek etkileyecek, ama duyguyu da yadsımadan, ‘yönlendirecek’ bir yapıdadır.

Duyarlılığı bilime dönüştürebilme isteminden bahis açan Eisenstein’in bir amacı da bilim ile sanatı birleştirme arzusudur. O, bilim ile sanatın birbirine karşı çıkmayacağı bir sanatın düşünüyü kurar. Sinemaya atılma kararını verdiği ilk zamanlarda ortaya attığı kuram olan ‘çarpıcı montaj’ diğer bir adıyla ‘atraksiyonlar montajı’ bilimle sanatı birleştirme kaygısıyla ortaya attığı bir düşüncedir:

“Bilimde ‘iyonlar’, ‘elektronlar’, ‘nötronlar’ vardı. Sanatta da ‘çarpıcılık’ oldu”.¹³⁷

Eisenstein’in ileri görüşlülüğünü ortaya koyma adına, sesli filme geçiş arifesinde, sesli film üzerine Pudovkin ve Aleksandrov ile beraber yayınladıkları bildiriden söz açmamız gerekmektedir. Bu bildirinin niteliği sinematografinin, tiyatro ve edebiyat gibi sanatların boyunduruğuna girmemesi içindir. Endişe; sinemanın sesli değil de, sözlü sinemaya dönüşmesinden korkulmasıydı. Karşı çıkış sese değil, gereksiz ses kullanımındaydı. Bu bildirinin anlatmak istediği temel düşünceyi Aleksandrov şöyle açıklar:

“Sinemanın bütün unsurlarının (imge, ses, renk, müzik) yalnızca atmosferi ve fikirleri vurgulamak için var olan basit illüstrasyonlar değil, bir bileşimin unsurları olmaları ve gerçek sinemanın, bu unsurlarının her birinin artık dramatik eylemi göstermeyip, bir senfonideki gibi kendi bağımsız rollerini oynayarak bağımsız bir tema haline geleceği zaman doğacağıdır”.¹³⁸

Böyle bir kullanımda, birbiriyle çelişen görüntü ile ses unsurları bir araya gelerek yeni bir unsur, yeni bir anlam meydana getirebilirler.

Örneğin ‘Yeni Dalga’ döneminin yönetmenlerinden olan Jean Luc Godard, bu yöntemi Hafta Sonu (Weekend 1967) isimli filminde yetkince kullanır.

¹³⁷ Eisenstein’den aktaran, Wollen, Peter, Sinemada göstergeler ve anlam (çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 3. Basım, Kasım 2008, s.29

¹³⁸ Schnitzer, Luda-Jean, Martin Marcel, Devrim Sineması (çev. Osman Akınhay) Agora kitap, İstanbul, Ekim 2003, s.79

Üçüncü Dünya sekansı adı verilen bu bölümde bir siyahi ile bir Arap, çöp kamyonunun yanında durmaktadırlar. Siyahi olan ‘şimdi arkadaşım benim hakkımda konuşacak’ der. Kadrajdaki görüntüde siyahi olan adamın yüzü gösterilirken, ses kuşağında Arap olan adamın sesini duyarız. Sonra, aynı şekilde, Arap olan adamın yüzü gösterilirken, siyahi olan adamın sesini işitiriz.

Bir başka örnek ise Alexandro Jodorovsky’nin Tusk(1980) isimli filminde görülür. Bu film, İngilizlerin Hindistan sömürsünü konu almaktadır. Yüksek siyasal bir rütbesi bulunan, ancak sömürge aracı olarak kullanılan, Hindistanlı bir adam, İngiliz bir kadınla evlidir.

Karı-koca ilişkisi içerisinde kadının sözü geçmektedir. Jodorovsky kadrajda kadının yüzünü gösterirken, ses kuşağında kalın bir erkek sesi duyarız.

Bu iki örnekte görülen, geleneksel anlayışa karşıt bir tavır alan modernist yönetmenlerin, sinemanın evriminde ileri görüş sahibi olan Eisenstein’ın bildiride bahsi geçen ‘sesin karşıt-sürümüne’ ait düşüncelerini uygulamaları bir hayli düşündürücüdür.

4.4.1. Grev, Ekim, Yaşasın Meksika

Eisenstein’ın ilk uzun metraj filmi Grev (Staoçka 1924) geleneksel yapıda kurulmuş bir filmde oldukça farklı yapıdadır. Grev’in belgeseli andıran içeriksel yapısı, Eisenstein’ın biçimsel yöntemleri sayesinde; çarpıcı, yenilikçi, o zamana kadar sinemada eşi benzeri görülmemiş bambaşka bir yapıya bürünür. Bu filmde öykü ve olay örgüsü yer almaz, bir grevden kesitler çarpıcı kurgu aracılığıyla iletilir. Karakter yerine kitle vardır, kitlenin içinde var olan bireylerde tiplere olarak işlevseldirler. Özdeşleme olgusuna rastlanmaz.

Eisenstein’ın istediği derinlemesine psikolojik tahliller değil, görüntülerin çarpıcı montaj kullanılarak, olguların, kavram ve düşüncelerin tasviridir. Grev filmi, içerikten çok biçime dayalı yapısıyla imgesel, düşünsel anlatıma yakınlık gösterir. Filmde, muhbirlerle bazı hayvanların kurgu aracılığıyla üst üste bindirmeyle eşleştirilmesi, benzeştirilmesi, grevin direnişini kırmak için kullanılan casusların, yere gömülü fiçilerinden çıkışları görsel eğretilmeler yaratır.

Özellikle filmin sonunda iki ayrı durumdan bir tek düşünce doğar. Kurgu aracılığıyla, işçi kıyımıyla kesimhanede hayvanların kıyımı bağdaştırılır. İzleyici filmin sonunda görüntünün, kurgunun gücüyle etkilenerak, yönelimli düşünsellik içerisinde, şok içinde bırakılır. Film, Sovyetler Birliği dışında ilgiyle karşılaşılır. Ne var ki Sovyetler’de eleştirilere uğrar, izleyicilerden de fazla ilgi görmeyince kitlelere ulaşamamasıyla suçlanır.

Eisenstein’ın biçimsel yapısıyla ayrıksı olan bir diğer filmi, kurgu tarzıyla Grev’i andıran 1927 yılında devrim kutlamaları için yaptığı ‘Ekim’ (Octiyabr) isimli filmidir. Eisenstein’ın ‘Potemkin Zırhlısı’ gibi yalın, dramatik yapıya uyan, önermeyi, öyküyü ve olay örgüsünü barındıran bir filmin ardından böyle bir filmi yapması şaşkınlık uyandırır ve eleştirilere uğrar.

‘Ekim’ filminin biçimsel yapısı içeriğine oranla baskındır. Öykü ve olay örgüsünü, tüm geleneksel yöntemleri dışlar. ‘Grev’deki gibi, karakter yerine tiplemelere ağırlık verir. Deneysel yöntemleri barındırır, ortaya attığı kuramlarının birebir perdeye yansımalarıdır. Filmin anlatımı, eğretilmeler, imgeler, düşünsel bir yapıyla anlatılır.

Biçimciliğiyle öne çıkan ‘Ekim’ filmi, çarpıcı kurguyla anlatılan düşünceleri, olguları, soyut görüntülerin çarpışarak somut düşünceler ve kavramlara devinen ve deyinen yapısıyla izleyicinin düşünsel yanını uyaran bir nitelik taşır. ‘Ekim’ filmi, Eisenstein yapıtları içerisinde onun ‘entelektüel kurgu’ adı verdiği anlama gücüne dayalı kurgu çeşidinin en yetkin ve en üst ifadesidir. Ekim:

“Geleneksel sınırlamalardan kurtulmuş; düşünceler, dizgeler ve kavramlar için geçişlere ve açıklamalara gereksinim duymayan dolaysız biçimleri gerçekleştiren, katıksız anlksal filme doğru”¹³⁹ atılan bir adımdır.

‘Ekim’ filmi, gösterildiği dönemlerde anlaşılmamış, biçimcilikle ilgili ağır suçlamalarla karşılaşmıştır. Ancak sinema serpilip geliştikçe, sinema sanatına olan engin katkıları gün yüzüne çıkmıştır.

Eisenstein, 1930 yılının yaz mevsiminde Paramount film şirketiyle bir sözleşme imzalayarak film yapmak için Hollywood’a gider. Ancak oluşturulan senaryolar kabul edilmeyince anlaşma iptal edilir.

¹³⁹ Eisenstein, Film Duyumu (çev. Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul, Ekim 1984,s.LXV

Eisenstein, Amerikalı yazar Upton Sinclair'le bir anlaşma imzalayarak Yaşasın Meksika (Que Viva Mexico) 'nın çevrilmesi için Meksika'ya gider. Ancak, hem çekilen bu filmin yapım aşaması uzayıp bütçe aşılnca, hem de Sinclair'in bazı politik kaygılarından ötürü, filmin yapımı yarıda kalır. Eisenstein filmin ham görüntülerini alamaz. Filmin ham görüntüleri ancak 1974 yılında Sovyetlere verilir.

Varolan ham görüntülerin kurgusunu Eisenstein'a yakınlığıyla tanınan, onun çalışma arkadaşı olduğundan ve dolayısıyla Eisenstein'ın düşüncelerini, kuramlarını, kurgu anlayışını iyi bildiğinden ötürü Eisenstein'ın taslaklarına ve var olan metne bağlı kalarak Aleksandrov yapar. Bu film Eisenstein'ın ülkesinden uzakta, kısmen bağımsız ve güdümsüz çektiği (fakat bitiremediği) tek filmidir.

Eisenstein'ın yapıtları içinde epizotik anlatım tekniğiyle çekilen bir filmdir Yaşasın Meksika. -Her ne kadar tüm bölümler tamamlanamamışsa da- Altı epizottan oluşturulmuş bu yapıt Meksika tarihinin tarihsel sürecini, birbirinden farklı dönemlerini yansıtır. Yaşasın Meksika'nın yapısı prolog, dört epizotik öykü ve epilogtan oluşur. Bu tarz bir ayırlama için Meyerhold'un açıklamasına başvurursak, filmin, geleneksel sinemanın anlatımından farklı bir yapıda olduğu daha iyi anlaşılacaktır:

*“17.Yüzyıl İspanyolları ve İtalyanları ile Fransız vodvilcileri tarafından çok tutulan ön oyun ve onu izleyen geçit töreni (parade), ile final de seyirciye söylenen son söz, eski tiyatronun tüm bu öğeleri seyirciyi oyuncuların gösterisini bir oyun olarak algılamaya zorlamaktadır. Ve her ne zaman oyuncu harikalar ülkesinde seyirciyi biraz uzaklara götürse, beklenmedik bir replik ya da uzun bir a parte ile, bu seyirciye izlediğinin sadece bir 'oyun' olduğunu hemen anımsatmaktadır”.*¹⁴⁰

Gerçektende 'Yaşasın Meksika'nın kurmaca bir film olduğu gerçeği göz önünde bulundurulmuştur. Filmi izlerken özdeşleşme olgusuna rastlamayız. Filmin var olan kopyalarında bulunmayan, ancak, bazı kitaplarda bahsi geçen göstermeci oyunculuk, filmdeki bir tiptemenin, bir kadının, yönetmenle diyaloga geçmesi, apar yapması, bir hayli ilgili çekicidir. Sanıyoruz ki bu sahne, sinemada, yabancılaştırma etkisinin erken denemelerinden biri olsa gerekir. Bu sahneyi filmin yapımında bulunan ve kurgusunu yapan Aleksandrov şöyle anlatır:

¹⁴⁰ Meyerhold, Vsevolod, Tiyatro-devrim ve Meyerhold (derleyen ve çeviren, Ali Berktaş) Mitos boyut yay, İstanbul, Nisan,1997,s.255

*“Meksikalı askerlerin eşlerinin, erkeklerinin peşinden gittiği askerler episodunda, metteur en scene(yönetmen), içlerinden birine ‘Nereye gidiyorsun kadın?’ diye sorunca, kadın durur, yüzünü kameraya çevirir ve ‘Bilmiyorum’ der. Metteur en scene devam eder: ‘Nereye gittiğini iyi düşün. Savaşa. Askerlerle. Canını tehlikeye atıyorsun.’ Kadın, ‘Ama ben onu seviyorum’ deyip askerin peşine takılır”.*¹⁴¹

Yönetmenle dolayısıyla izleyiciyle oyuncunun film içindeki bu iletişimi sahne kurulumunun ve gelişiminin içeriğini bilemesek ve sahenin kendisini göremesek de Eisenstein’ın çağının çok ilerisinde olduğunun göstergesidir. Adeta Brecht’den yada Godard’den biçimde olduğu gibi, oyuncu bizimle konuşmakta, bilincimizi açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Ayrıca Peter Wollen, Sinemada Göstergeler ve Anlam isimli kitabında Eisenstein ve Brecht’in ortak ilgilerinden, etkilenimlerinden ve kaçındıkları şeylerden söz eder ve şöyle der:

*“Eisenstein’ı Brecht’le karşılaştırmak yol göstericidir. Her ikisi de aynı kültürel ortamda, aynı yönlendirmelerle yola çıkmıştır: Meyerhold etkisi (Brecht’e Piscator aracılığıyla ulaşmıştır), doğu sanatına, müzikhollere ve spora duyulan ilgi, Marksizm ve Bolşevik Devrimi’ne bağlanış, Amerikancılık, davranışçılık hayranlığı ve Natüralizm’e duyulan nefret her ikisinde de gözlemlenebilir”.*¹⁴²

Ancak, yazısının devamında, 1920’li yılların sonunda, fikirsel anlamda yollarının ayrıldığına da işaret eder. Şunu da belirtmekte yarar var ki, Brecht’in Bolşevik Devrimi’ne bir bağlılığı söz konusu değildir. Evet, Brecht bir Marksist’tir. Fakat Bolşevik Devrimine bağlanışı söz konusu değildir. İkisi de sanat ile bilimi birleştirme kaygısı gütmüştür. Sanatsal çalışmalarında Brecht; duygusal atılımları azami ölçüde azaltıp, düşünsel plana önem verirken, Aristoteles’in dolayısıyla geleneksel dram anlayışının temel ilkelerine, katharsis kavramına karşı çıkmış, özdeşleşme olgusunu yadsımıştır.

¹⁴¹ Schnitzer, Luda-Jean, Martin Marcel, Devrim Sineması (çev. Osman Akınhay) Agora kitap, İstanbul, Ekim 2003, s.84

¹⁴² Wollen, Peter, Sinemada göstergeler ve anlam (çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 3. Basım, Kasım 2008, s.62

Eisenstein ise bu gibi kavram ve olguları görememiş, hatta sözünü bile etmemiş, aksine yeri geldiğinde esrime, coşkusallık, heyecan gibi duygusal atılımlara değinmiştir ve yönelmiştir.

Eisenstein'ın bahsetmiş olduğumuz Grev, Ekim ve Yaşasın Meksika isimli filmlerinde, özellikle Amerikan sinemasının uyuşum edindiği geleneksel dram anlayışına karşıt kuramlarının uygulamalarını gözlemleyebiliriz. Bahsi geçen filmlerde, öykü yerine, düşünselliğe yol açan eğretileme ve imgesel anlatım, sağlam tutarlılıkla örölü olay örgüsü yerine, her sahnenin kendisine gebe olduğu bölüklü bir anlatım. Kahraman yerine tiplleme, istemli eksen karakter yerine kitle.

Geleneksel sinemanın anlatımını, nedensellik bağıını güçlendiren, filmin düzenli, akıcı, mantıksal devamlılığını sağlayıp, öyküsel anlatımın arkasına sığınan kurgu yerine, anlatımı daha düşünsel kılan, çatışmalı, çarpıcı, öyküyü silikleştirip, derinlemesine düşünsel ve olgusal süreçleri öne çıkaran kurgu dikkat çeker.

Eisenstein, Sovyetler Birliği'ne döndükten sonra değişim geçiren politik yapıyla karşılaşır ve kuramlarını uygulaması bir hayli zorlaşır. Sinema hayatı boyunca Eisenstein'ın kuramları ve uygulamaları çelişkilerle doludur. Kuramlarıyla uygulamaları kimi zaman uzlaşmaz. Zira, Eisenstein'ın kendi ülkesi için yaptığı filmler ısmarlama filmlerdir. Politikaya uyan kabul olur, uymayan reddedilir. Eisenstein devlet otoritesinin güdümündedir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz filmler ise devrimci yapıya uymama ya da izleyicilere, kitlelere hitap edememe yüzünden (Grev ve Ekim) ağır eleştirilerle karşılaşmıştır. Kuramları ile uygulamalarının çelişkili durumunu, onun, yakın çalışma arkadaşı olan Aleksandrov ise şöyle açıklar:

*“Eisenstein açısından kuram ile pratiğin bambaşka şeyleri temsil ettikleri bilinmelidir. Eisenstein genelde, kuramlar geliştirmek istediğinde imgeleminin dizginlerini koyuverir, ama iş pratiğe geldiğinde onları uygulamaya dökmezdi. Pratik çalışmalarında çok daha ihtiyatlı davranıyordu. Kuramlarında sinemaya henüz olgunlaşmamış bir gözle bakıyordu. Kendi kuramsal araştırmalarını halkın ilk başta benimsemeyeceğinin farkındaydı ve filmlerini çekerken, seyircilere ulaşma amacını daima göz önünde tutuyordu. Kuramsal fikirleriyle imgesel buluşlarını, ancak parça parça ve kademeli olarak uygulamaya geçirmekteydi”.*¹⁴³

¹⁴³ Schnitzer, Luda-Jean, Martin Marcel, Devrim Sineması (çev. Osman Akınhay) Agora kitap, İstanbul, Ekim 2003, s.76

Sebebi her ne olursa olsun Eisenstein, bazı yapıtlarıyla sinemada geleneksel akıma karşı, bazı yapıtlarıyla ise geleneksel sinema anlayışına bağlı yapıtlar yaratmıştır. Gerek kuramlarıyla, gerekse uygulamalarıyla sinema sanatını geliştirecek önemli çalışmalarda bulunmuştur.

5. ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN DRAM: BRECHT ESTETİĞİ

5.1. Bertolt Brecht

Şair, oyun yazarı, yönetmen, kuramcı olan Brecht çok yönlü bir sanatçıdır. Brecht 'geleceği kucaklayan yepyeni ve diri bir sanat anlayışı yaratmıştır' dersek, abartmış olmayız. Adeta bir put kırıcıdır Brecht. Tiyatroda bir devrim gerçekleştirmiştir. Yinelememiş, yenilemiştir. Gelenekselleşmiş, kalıplaşmış, köhneleşmiş, koflaşmaya başlamış olan tiyatro sanatına taze bir kan vermiş, dipdiri bir ruh üflemiştir. Ondan önce, gelenekselleşmiş biçimlere, anlayışlara karşı çıkan isimlerin uygulamalarına, kendi uygulamalarını da katarak ve en önemlisi -Brecht'i farklı kılan, Brecht'i Brecht yapan yanındır ki- kuramsal boyuttaki çalışmalarıyla ismini kurumlaştırmış, yeni doğacak olan yapının iskeletini oluşturup, bu iskelete et, kan ve can vermiş, dağınık duran yapıyı ayakları üzerine dikmiş, yerli yerine oturtmuş, sistemleştirmiştir. Ayrıca, gelecek sanat ve sanatçılara da esin kaynağı olmuştur. Etkileri, yalnızca tiyatro sanatı kapsamında kalmamış, sinema sanatına da yansımıştır.

Aristotelesçi olan dram anlayışına, en bilinçli, akılcı ve kalıcı karşı çıkış, yanılısamacı olmayan bir dramaturji oluşturan, epik-diyalektik tiyatrosuyla anılan, Bertolt Brecht tarafından geliştirilmiştir. Brecht açısından Aristotelesçi olan dram anlayışı hangi biçimle ele alınırsa alınsın, eğer ki Aristoteles'in Poetika'sında tragedyaya için açıkladığı kavramları temel alıyorsa, Brecht tarafından o yapıt, Aristotelesçi dram anlayışı olarak nitelenir. Bu nedenle Brecht'in temel sorunsalı ve asal saldırı noktası 17.yüzyıl klasik Fransız tiyatrosunda ortaya atılan ve uygulanan, eylem, zaman ve mekan birliğini savunan üç birlik kanunu değildir de, Aristoteles tarafından tragedyanın temel amacı olarak savunulan, Aristotelesçi dram anlayışının olmazsa olmazı olarak nitelenen; katharsis kavramı ve katharsis kavramına ulaştıran özdeşleşme olgusu çerçevesinde açıklanabilir.

Doğallıkla söyleyebiliriz ki izleyiciyi katharsise (koru ve acıma duygularından arınma) götürecektir olan biçime ve içeriğe ilişkin özellikler, Brecht'in, Aristotelesçi anlatıya karşı çıkmasında önem arz eder ve katharsise hizmet eden asal olgu özdeşleşme olgusudur.

Bu nedenle bizim bu konuyu ele alışımızda uygulayacak olduğumuz araştırma yöntemi, Brecht'in işaret ettiği gibi, katharsis ve özdeşleşme ekseninde olup, bu kavram ve olgulara götürecekteknikler üzerinde olacaktır. Brecht estetiğinde, özdeşleşme yerini yabancılaştırma etkisine, katharsis ise yerini bilinçlenme evresine bırakacaktır.

Brecht'in kuramcı kişiliği binlerce yıldır süregelen Aristotelesçi dram anlayışına karşı yepyeni bir anlayışın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yönüyle Brecht bir tiyatro abidesidir. Her ne kadar Brecht'ten önce (Aristoteles'in ismi anılmadan bile olsa) Aristotelesçi dram anlayışına karşı modern epik uygulama örnekleri bulunsa da, onun bu tekrarlar üzerinde durmuş olduğumuz kuramcı kişiliği ve oluşturduğu kuramsal çalışmalarında, Aristoteles'in özellikle katharsis kavramını ve özdeşleşme olgusunu hedef alması ve bu hedef doğrultusunda kuram ve uygulamalarda bulunması, Onu, Aristotelesçi olmayan dram anlayışının, ileride diyalektik adıyla da anılacak olan modern epik tiyatro anlayışının kurucusu konumuna yükseltmiştir. Onun epik tiyatrosu, Marksist düşünce boyutuyla perçinlenerek, yanına diyalektik sözcüğü de eklenerek, epik-diyalektik tiyatro ismini verdiği anlayışa evrilecektir. Belki de epik deyimini daha köklü olduğundandır ki, onun ismi, epik deyiminin yanı başında anılacaktır. Ancak Brecht olgunlaştıkça, 'Diyalektik Tiyatro' diye isimlendirdiği anlayışın meyvelerini vermeye başlamıştır.

Bu konu hakkında doyurucu ve doğru olduğunu addedebileceğimiz tanımlı Mutlu Parkan yapmış ve bu durumu şöyle tanımlamıştır:

“Denilebilir ki, Brecht'in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır.”¹⁴⁴

İçeriğin getirdiği zorunluluklar, biçimde değişikliğe gitmeyi gerektirmiştir. Zira biçim ile içerik bir bütündür. Ne içerik biçimden ayrılabilir, ne de biçim içeriği dışlayabilir. Dengeli olmak durumundadırlar. Günümüzde katı, mutlak gerçeklik, yerini, devinen ve değişen gerçekliğe bırakmaktadır. Hal böyle olunca sanatta da içeriği anlatmak ve anlamlandırmak adına biçimi değiştirmek icap etmektedir.

¹⁴⁴ Parkan, Mutlu, Brecht Estetiği ve Sinema, Don Kişot yay., İstanbul, Mart, 2004, s.48

Şüphesizdir ki Brecht'in ereği ve isteği dünyayı yorumlamak değildi, dönüştürüp, değiştirmektir. Dünya görüşü, siyasi duyarlılığı, sınıf çatışmasını temel olarak yaşamsal ve toplumsal sorunları göstermek istemesi, onu sanatta var olan ve geçerli sayılan biçimsel estetik kaygılardan, daha farklı biçimsel estetik kaygılar arama yoluna itmiştir. Zira, onun dünya görüşü, takındığı yaşamsal-toplumsal-bilimsel tavrı, Aristoteles'ten beri süregelen gelenekselleşmiş dram anlayışıyla gösterilemezdi. Yaşadığı çağa ve gelecek çağlara özgü anlatış ve anlayış biçemi, olsa olsa epik biçem olmalıydı. Bireyin, toplumsal ve tarihsel konumu ve durumu epik biçemle açığa çıkacaktı:

“Epik tiyatronun savunucuları, yeni konuların, yani günümüzde alabildiğine gerginleşmiş toplumsal sınıf çatışmalarına ilişkin pek karmaşık süreçlerin yeni yöntemle sahnede kolay canlandırılabilceğini, çünkü toplumsal olguların nedensellik ilişkisi içerisinde ancak epik yoldan yansıtılabilceğini ileri sürmekteydi.”¹⁴⁵

Ancak epik biçemledir ki; izleyicinin eleştirel yargısı uyanacak, sorunları görecektir, çözüm arayacak, bir karara varacak, yaşamsal ve toplumsal sorunlarla şekillenen koşulları, sınıflı bir toplumdaki girdapları, uçurumları görüp, değişip, değiştirebilmesine kapı açılacaktır.

Epik anlatının amacı ve bu biçimde kullanılan tüm teknikler, izleyicinin karara, övgüye- yergiye- yargıya- vargıya ulaşmasını sağlamaktır. Brecht'in bu eleştirel tavrı açığa çıkarma amacı da toplumsal zorunluluk ve sorumluluktur. Brecht'in toplumsal görevini onun şu sözleriyle açıklamak gayet yerinde olacaktır:

“Bizim bilinçli olacak asla kendisinden sapma göstermeyeceğimiz tek ilke vardı, o da tüm ilkeleri, başarmayı kafamıza koyduğumuz toplumsal görevin hizmetine vermektir.”¹⁴⁶

Brecht bu görevini gerçekleştirmek için epik tiyatro anlayışını kullanacaktır. Şimdi, dilerseniz konumuza ışık tutacak kavram ve ilkeleri inceleyelim.

¹⁴⁵ Brecht, Bertolt, Epik Tiyatro (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, 2. Basım,1981,s.9

¹⁴⁶ Brecht, Bertolt, Oyunculuk Sanatı ve Dekor (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, Kasım,1982,s.181

5.1.1. Epik Tiyatro

Epik kavramı yeni bir kavram değildir. O da dram gibi Antik Yunan çağına dayanır ve epos adıyla anılır. Epik'in çıkış noktası her ne kadar Antik Yunan çağına dayanıyor olsa da, biz burada modern epik anlatıyı incelediğimizden ötürü, eposun köküne kadar inmeyip, Brecht'in estetiğini, epik anlatıya bakışını anlama gayesi ve gayretiyle konuya yaklaşıcağız.

Brecht estetiğinde epik; bir anlatıcı aracılığıyla hikaye betimleyen, projeksiyon, film-nesnelere, tablolar ya da açıklayıcı koro eşliğinde anlatıma dayalı, oyuncunun, oyun kişisiyle tümünden değişim geçirilmeden, oyuncu, oyun kişisini sahnede yansılsa da rol yaptığı farkındalığını yitirmeyen, rolüne belli bir uzaklık sağlayıp, bu yolla izleyicinin eleştirel tutumuna fırsat veren, toplumsal olayları yansıtan, sahneleme yaklaşımıdır. Aristotelesçi dram anlayışıyla sahnelenen olaylar '**şimdi, bu anda, burada yaşanmakta**' yansımaları yaratarak gerçeklik sanısı, sanırsı yaratır, Epik anlatıdaysa olaylar '**o anda, orada, daha önceden, geçmiş zamanda**' olup bitmiştir ve tüm tarihselliğiyle sahnede tekrarı **gösterilmekte-anlatılmaktadır**. Epik anlatıda daha çok, mimetik (taklit) eylemin yerini diegetik (anlatarak aktarma) eylem alır. Dram anlatısı temsil niteliği taşır, epik anlatı ise sunum niteliği. Geleneksel dram anlayışında ortaya serilen olaylar zinciri, mutlak değişmezlikle temsil edilir. Yaşamın tıpkı suretiymiş gibi yansılanan olaylar kapalı bir sonla, bitmişlik hissi uyandırır. Sonuca ulaşan, çözüme kavuşan olaylar 'tek sonuç ve tek çözüm budur' hissini duyumsatırlar. Epik anlatıda ise ortaya sunulan olay parçaları, göreceliliğiyle ve değişebilirliğiyle anlatılır-gösterilirler. Açık uçlu sonlarıyla dikkat çekerek, bitmemişlik düşüncesini uyandırırılar. Madalyonun öbür yüzünü izleyicinin görmesine olanak tanırırlar.

Dramatik anlatımın kısıtlamalarından kendini sıyrır epik anlatı. Epik biçim, konu birliğini gözeterek farklı olayları ve durumları işler, eylem, zaman ve mekan birliğinden azadedirler. Dramatik anlatıda ise olay birliği esastır. Anlatı başı, ortası ve sonu olan bir yapıyla beraber, bütünlüğü ve tutarlılığı hedef alır. Nedensellik bağını gözetip, organik bütünlüğü sağlamalıdır. Epik anlayışta ise epizotik (bölüklü) sahneleniş egemendir. Sıçramalı bir anlatım gözetilir.

Dramatik anlatım, eksen kahramana yoğunlaşarak bireyleri öznellik, içsellikle yansılar, epik anlatım ise kişi ve karakterden öte ilişkileri, nesnellikle ve dışsallıkla irdeler. Toplumsal, dışsal olayları göstererek anlatır, gerektiğinde bir miktar/ölçülüce taklit eder.

Dramatik anlatım mikro bakış açısıyla yaklaşır olaylara, epik anlatıysa makro bakış açılarıyla. Dramatik anlatıda; izleyicide, sona doğru katmerlenerek artan heyecanın getirisiyle, **ne olacak?** Sorusunu akla getiren sonrası kaygısı, Epik anlatı ise; izleyiciyi oyunun yürüyüşü üzerine düşündürerek, **nasıl oldu?** Sorusunu kendisine sordurup, anlatıda sergilenen gerçeğin (görünenin arkasında yatan gerçeğin) ne anlama geldiği yönünde, eleştirel sorular sorduracaktır. İzleyici de türlü türlü çözümler bulmaya, farklı farklı yanıtlar vermeye çalışacaktır. Yani izleyicide ki güçlü merak tutkusu yerini, anlama, bilme tutkusuna bırakacaktır. Zira, sanatın yükleneceği işlev; cevaplar vermek değil, sorular sormak olmalıdır.

Brecht'in dramatik ve epik ayrımını gösterdiği tablo gayet net ve açıklayıcıdır:

Dramatik Tiyatro'da

Eylemlerle çalışılır.

Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.

Seyircinin etkinliği harcanıp tüketilir.

Seyircide duyguların uyanması sağlanır.

Seyirciye bir yaşantı sunulur.

Seyirci olaya karıştırılır.

Telkinle iş görülür.

Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.

Epik Tiyatro'da

Anlatıya Başvurulur.

Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.

Seyirci etkin duruma sokulur.

Seyircinin yargılara varması sağlanır.

Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.

Seyirci olay karşısında tutulur.

Kanıtlarla çalışır.

*Duyguları ileriye götürülerek
Seyircinin bilgilere ulaşması
sağlanır.*

Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.

Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.

İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.

İnsan inceleme konusu yapılır.

İnsan hiç değişmez

İnsan değişir ve 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 gelişir.

Olaylar eğriler çizer.

Olayların akışı evrimsel bir zorunluluk içerir. Olaylar sıçramalıdır.

İnsan durağan bir nitelik taşır.

İnsan oluşum süreci içerisinde verilir.

Düşünce varoluşu üretir.

Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir.

Duygu egemendir.

Us egemendir.¹⁴⁷

Epik tiyatro toplumsal ve işlevsel bir nitelik taşır. Amaç ve araçlarını toplumsal hayatın bağrından söküp alır. Epik biçimde tiyatro çok yönlüdür. Adeta yaşamsal, toplumsal bir sorgulama yeri gibidir tiyatro. Yansız gözle baktıran bir yanı vardır. ‘Yeni çağın, modern tiyatrosu’ deyişiyle tanımlanır. Peki, bu deyişle anılmasına nedir etken, Brecht nasıl bir biçimle sahnelemiştir oyunlarını?

¹⁴⁷ Brecht, Bertolt, Epik Tiyatro (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, 2. Basım, 1981, s.55-56

Brecht'in oyunlarını sahneye koyuş tarzında kullandığı tüm yardımcı araçlar (Müzik, ışık, makyaj, dekor, projeksiyon, fotoğraf, film parçaları, tablo v.s) ve tüm kullandığı teknikler (naivite, yabancılaştırma etkisi, epizotik anlatım, gestus, tarihselleştirme, göstermecî oyunculuk, anlatımcı yapı) izleyiciyi yanılsamadan uzak tutmak, özdeşleşme olgusunu denetim altına almak içindir.

Brecht, estetiğini, izleyicinin sahnede anlatılan kısza karşısında eriyip gitmemesi, kendini anlatıya kaptırmaması, yaşamın gerçeklik yanılsamasının potasında eriyip, yitip gitmemesi için oluşturmuş ve başarılı da olmuştur.

Bu durumda izleyici başka yaşamlara maruz bırakılarak, özdeşleşme duyarak farklı yaşamları duyumsamak yerine, adeta bir gözlemci tavrıyla, gösterilen-anlatılan olayları ve durumları eleştirel mantık süzgecinden geçirir. Bu tavır izleyicide, yaşamsal ve toplumsal bir bakış açısı geliştirir.

Bu denli bir tavrısa, bize yaşamın tıpkı aynısını yaşattığını iddia eden yanılsamacı, geleneksel dram anlayışından, daha yaşamsal ve işlevseldir. Duygusal hipnotik bilinçaltına uygulanan telkin yerine, bilince seslenen aklın eleştirel süzgeci. Uyuşturmayla diretilen, duygulanımcı, gerçeklik yanılsama sanrısı yerine, uyarılmış bilincin üretimiyle, düşünsel, bilişsel, eleştirel nitelikte gelen toplumsal bir gerçeklik. Yeniçağın bilimsel insanına yaraşan bir nitelik. Kabullenmek yerine, izleyici tavır almaya itilir. Sorgulamacı, tartışan, idrak eden bir tutuma getirilir.

Brecht, iki karşıt tavrı yansıtan biçime şahit olan izleyiciler hakkında şu karşılaştırmayı yapmıştır:

“Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: ‘ Evet, bunu bende yaşadım. Bende böyleyim. Eh doğal bir şey. Ve hep böyle olacak bu. Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar doğal! Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan.’

Epik Tiyatro seyircisi şöyle söyler: ‘ Bak, bunu düşünmemiştim işte. Ama öyle yapar mı adam! Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil! Ee yeter artık! Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar da şaşırtıcı. Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan’¹⁴⁸

¹⁴⁸A.g.k ,s.40

İzleyici sahnede yansılanan oyun kişisi gibi hissetmemelidir kendini. Oyun kişisiyle yaşantı birliği içerisine girmemelidir. İzleyici ile oyuncu yüzleşmeli, Karşı karşıya gelmelidir. İzleyici sahnede yansıtılan figürü karşısında bulmalıdır. Aralarında belirli bir mesafe bulunmalıdır.

Özdeşleşmenin reddi duyguları top yekün reddetmek demek değildir. Elbet tümünden duyguları yadsıyarak, yoksayarak gerçekleşmemelidir bu eylem. Epik biçimin hiçbir şekilde duyguları yadsımadığını Brecht, Frederich Wolf'a yazdığı bir mektupta şöyle açıklar:

“Epik tiyatro ‘yok duygu, yok aklı’ diye bir çatışmaya çağrı çıkarmak demek değildir. Epik tiyatro, duyguyu hiçbir biçimde yabana atmaz ...Hem yabana atmak ne söz, epik tiyatro üstelik duyguların var olmasıyla da yetinmez, Bunları daha da güçlendirmeye ayrıca yaratmaya da uğraşır.”¹⁴⁹

Brecht duyguları engellemek değil, yoğun duygusal atılımlarla gelen katıksız özdeşleşmenin açığa çıkmasını engellemek istemektedir. Özdeşleşme olgusunun denetim altına alınmasıdır ereği. Zira, yanılısamayla tüketilen özdeşleşme olgusu denetim altına alındığında izleyici doğru düşünecek, aklını kullanabilecektir. Bu durum hem sahnedeki oyuncu için, hem de salondaki izleyici için geçerlidir:

*“Ne seyircinin, ne de oyuncunun duygusal ortaklığı engellenmeli. Duyguların sergilenişiyle, oyuncuların bu duygulardan yararlanmaları da engellenmemeli. Yalnız pek çok olası duygu kaynağından birini, özdeşleyimi kullanmamak, ya da en azından ikinci plana atmak gerekir”.*¹⁵⁰

Bir başka yazısında ise Brecht, duygu ve düşünce ikilemini epik tiyatronun ana düşüncesi olarak niteleyerek, şöyle söyler:

*“Epik tiyatronun ana düşüncesi seyircinin duygusundan çok aklına yönelmesi ile gerçekleşebilir...Ama böyle bir tiyatro anlayışı içinde duyguyu tümünden yok saymak ta yanlışır”.*¹⁵¹

¹⁴⁹Brecht'ten aktaran Kesting, Marianne, Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro, (çev. Yılmaz Onay), Adam Yayınları, İstanbul, Nisan 1985,s.72

¹⁵⁰ Brecht, Bertolt, Hurda Alımı, (çev Yaşar İlksavaş) Gğnebakan Yay., İstanbul, 1977,s.121

¹⁵¹ Brechten aktaran Nutku, Özdemir,Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, Özgür Yayınları, İstanbul, Mart,2007,s.107

Duyguların oluşumu içtepisel ve sezgisel değildir, öz eleştirel, bilinçli bir oyunculukla elde edilir. Duygular, katıksız özdeşleşme olgusundan sakındırılarak özdenetim altına alınır. Epik tiyatrodaki yaratılan duygular hipnoz vazifesi görerek bilinçaltına değil, uyarılmış bir tavır takındırarak bilince hitap eder. Uyuşturucu değildir. Uyarıcıdır. İzleyicinin varlığı yoksanmaz. İzleyici oyunun gelişiminde etken konumdadır. Bir karara varması istenir. Adeta oyuncuların biri gibidir izleyici. Oyuncu, oyun kişisinin siretine ve suretine bürünmeden, bürünse de tamamıyla oyun kişisine dönüşmeden oyununu **oynar-gösterir-anlatır**:

*“Oyuncu bir an bile kendisinin bütünüyle canlandırdığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. ‘Lear’i oynamıyordu, Lear’in ta kendisiydi’ yolundaki bir yargı, onun açısından yıkıcı bir yargıdır”.*¹⁵²

Öyleyse nasıl olacaktır epik tiyatro biçiminde oyunculuk teknikleri, oyuncu sahnede nasıl bir tavır takınmalıdır ki izleyicinin özdeşleşmesi denetim altına alınabilsin?

Epik tiyatro oyuncusu canlandırdığı oyun kişisiyle kendini net çizgilerle ayırmalıdır. Estetik bir kaygıyla oyun kişisini göstermeli, var olan metni okumalı, (çalışılmış, ezberlenmiş bir metin okuduğunu yadsımadan) tarihsellik içerisinde toplumsal süreçleri yansıtmalıdır sahnede. Epik tiyatro oyuncusu, canlandırdığı kişiye bürünüp, izleyiciyi derin yanılsamalara sürüklemeyi. Mimetik bir oyuncu değil, diegetiktir, (anlatıcı gibidir) ‘gestual’dır. Toplumsal bir tavır geliştirir.

Zira, sahnede canlandırdığı kişiliğe dönüşmesi, izleyiciye eleştirel bir tavır takınması gerekliliğini unutturup, onu esrimeye sokacak, böylelikle oyunun anlatmak istediği özü, epik anlayışın işlevini, çarpıtmış olacaktır. Bu durum ise epik anlayışta istenmeyen bir durumdur, izleyicinin oyuncunun yansıladığı karakter hakkında ‘aynı filanca gibi’ diyerek, atmosferin büyümesine kapılarak, kendini oyuna kaptırması epik anlayış düşüncesine aykırıdır:

*“Ecinnileri canlandırırken bile oyuncunun kendisi, bir ecinniymiş etkisini bırakmamalıdır; aksi takdirde izleyiciler, ecinnileri çarpanın kim olduğunu nasıl anlayabilirler?”*¹⁵³

¹⁵² Brecht, Bertolt ,Tiyatro İçin Küçük Organon (çev Ahmet Cemal) Mitos-Boyut yay, İstanbul,Kasım,1993,s.72

¹⁵³ A,g,k, s.71

Oyuncunun başlıca sorumluluk ve zorunluluğu, anlatılanı ve anlatımcı üslubunu unutmaması ve unutturmamasıdır. Anlatıcı kişiliği, canlandırdığı, yerine göre yansıladığı oyun kişisine uzak açıdan, uzak mesafeden bakmalıdır. Oyuncu sahnede iki kişinin kimliğine bürünür. Birincisi kendi özvarlığıdır, ikincisi ise sahnede yansıladığı figürdür. Oyuncu, kendini, özvarlığını yadsımadan oyun kişisinin istem ve edimlerini gösterir.

Kimi zaman yansılanan figür, üçüncü tekil şahıs zamiriyle aktarılır-anlatılır. Epik oyuncusu, adeta izleyiciye **‘ben değilimdir, başkasıdır o kişi’** diyerek alımlar oyununu.

İki karşıt anlayıştaki oyunculuk biçimini şöyle örneklendirebiliriz: Dramatik anlayışta oyuncu bir sihirbaz gibidir. Epik anlayışta oyuncu sihirbazlıktaki gibi bir hileye başvurursa da izleyicilerine yaptığı sihrin iç yüzünü, formülünü açıklayan biri gibidir.

Bir değişim/dönüşüm geçirecek olan oyuncu değildir; olsa olsa izleyicinin kendisidir. İzleyicinin değişiminden/dönüşümünden sözedilmesi izleyicinin kendini yadsıdığı anlamına gelmez, izleyici değişimini/dönüşümünü bilinçsel, düşünsel bir düzlemde geçirir. İzleyici, uyarılır, uyandırılır ve uyanır. İzleyici oyun kişisiyle özdeşleşmez, yaşantı birliği içerisine girmez. İzleyici röntgenci, gözetleyici konumundan, gözlemci konumuna getirilir. Böyle bir anlatımında şüphesiz farkındalığı arttırıcı bir işlevi vardır. Bakmanın yerini görme durumu alır. Sezgiler algıya, inançlar bilmelere, inaklar bilime dönüşür. İzleyici gözü bağlanıp, çekilip götürülmez. Bilinci ve iradi kararıyla bulur yolunu.

Brecht’in kullandığı tüm estetik araçlar izleyiciyi düşündürmek ve eleştirel bir tavır takınmasını sağlamak içindir. Daha doğrusu Epik tiyatro, duyguyu yadsımadan, ancak duygudan ziyade akla yönelerek görür düşündürücü ve eleştirici işlevini.

İzleyicinin oyundan önce ki düşünsel ve eleştirel bakışı, oyundan sonra artma, farklılaşma göstermelidir.

Duygular, düşünsel sürece göre yapılandırılırlar ve düşünsel sürecin açığa çıkmasının yar’ı ve yardımcısıdır. İzleyici edilgin, tüketici, kabullenici tavrın yerine, etkin, üretici, eleştirel bir tavra yönlendirilmelidir. Demek ki duygu ve akıl ikileminde amaçtır elzem olan ve Brecht’in amacı da izleyiciyi düşünsel tutuma, eleştirel tavra yükseltme isteğidir.

Epik tiyatro biçemi, izleyiciyi gerilim, heyecan, merak v.b yoğun duygusal atılımlara sokmaz. Zira yoğun duygusal atılımlar, insanın akılcıl davranışlarının ketlenmesine, akliselim bir şekilde düşünme yetilerini kullanamamalarına sebep olurlar.

Brecht'te Platon gibi, katıksız özdeşleşmeyle gelen, Katharsis ile sağaltılan, aşırı heyecansal, yoğun duygusal dürtülerin, insanı doğru ve dengeli düşünme yetisinden alıkoyacağı ve doğruları bile anlatsa, insana yararsız, hatta zararlı olduğu görüşündedir.

Zira bu özdeşleşme ile yanılısamanın çemberinde eriyen izleyici, cezbe halinden ayıldığında diretilen doğruları benimsemeyecektir. Bu konuyu Brecht uyuşturucu madde alım-satımıyla bağdaştırarak şöyle söyler:

*“Kimi doğruları üzeri şekerle kaplı drajeler şekline sokup gümrük duvarından aşırarak, Yani uyuşturucu madde ticaretini, o maddelerle kafayı bulanların kafalarına doğruları sokarak ahlak bakımından yüksek bir aşamaya oturtmak isteği, hayli karışıklığa yol açıyor. Çünkü uyuşturucu maddelerden kafayı bulanlar doğruları tanımazlar, hele esrikliklerinden ayılmaya görsünler, kesinlikle anımsamazlar onları”.*¹⁵⁴

Brecht yaşamsal, toplumsal, ideolojik duyarlılığından ötürü katharsis temelli bir sanat anlayışını yadsır. Böyle bir yöntemi ayıp sayar. Yararsız, hatta zararlı görür. Brecht'e göre izleyici, özgür ve sorgulayıcı bir tavra, katharsis temelli bir anlayışla katienen ulaşamayacaktır:

*“...Seyircinin sanat yapıtı karşısında takınıp, yeryüzündeki güçlüklerin yine yeryüzünde çözümünü amaçlayan bütünüyle özgür ve eleştirci tutumu, katharsis için bir temel oluşturmaktan uzaktır”.*¹⁵⁵

Sanat çevresinde çokca tartışılan bir konuda modern epik anlayışın dolayısıyla Brecht'in tiyatrosunun öğretici ve eğlendirici ikilemine dairdir. Oysaki Brecht bu ikilemi ortadan kaldırmıştır. Birleştirmiştir. Epik tiyatro hem öğretici, hem de eğlendirici bir işleve sahiptir.

¹⁵⁴ Brecht, Bertolt, Oyunculuk Sanatı ve Dekor (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, Kasım,1982,s.124

¹⁵⁵ Brecht, Bertolt, Epik Tiyatro (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, 2. Basım,1981,s.66

Birinin varlığı ötekinin yokluğunu gerektirmemelidir. Onun anlayışında öğrenme ve eğlenme sarmaş dolaştır. Brecht'in öğretici oyunları (Lehrstück) izleyiciye değil, amatör oyuncularını epik oyunculuğa hazırlamak, epik oyun tarzını öğrenmeleri için düzenlenmiş yapıtlardır. Brecht tiyatrosunun öğretici ve eğlendirici işlevini şu sözleriyle kesin, net bir şekilde açıklamıştır:

*“Kim ki eğlendirerek öğretmiyor ve öğreterek eğlendirmiyor, tiyatrosunda işi yoktur”.*¹⁵⁶

Şunu da belirtmekte yarar var ki, Brecht tiyatrosunun eğlendirici işlevine verdiği değer, oyalamacı bir tavrın uyuşturucu etkisinden fersah fersah uzaktır.

Brecht, dram anlayışının Aristoteles tarafından haz kaynağı saydığı katharsis kavramının karşısına bilinçlenme evresini koymuş, katharsisin sağladığı hazzı karşılık bilinçlenmenin verdiği hazzı savunmuştur.

Brecht, estetik ve duygusal hazzın, katharsis kavramına götüren özdeşleşme olgusundan gelmesi gerektiği düşüncesinin karşısındadır. Katharsise götüren özdeşleşmenin yadsınması, hazzın yadsınması demek değildir. Estetik hazzı, düşünce ve eleştiriyle gelen bilinçlenmede arar Brecht. Bu bağlamda sahnede yarattığı duyguları da özdeşleşme olgusundan soyundurur ve katharsise giden yolu tıkar. Duyguyu, düşünsel sürece yoldaş eder ve hazzı ise; kılı kırk yaran eleştirel, düşünsel süreçle gelen bilinçlenme evresinde arar. İzleyici, düşünmenin, anlamının, anlamlandırmanın, bilmenin, bilinçlenmenin hazzını yaşar.

Epik tiyatro anlayışına getirilen bir başka eleştiriye Brecht'in gerçekliğe bakışıdır. Burada onun diyalektik materyalist dünya görüşü girer devreye. Brecht'in niyeti izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştırmak değildir asla. Brecht diyalektik bakış açısından yola çıkarak, görünen somut olayların değil, görünen olayların derinliklerine kök salmış, görünen nesne ve varlıkların ardında yatan toplumsal olayları görünür kılma uğraşındadır. Bu görünür kılma eylemi soyut değil, somut, ayağı yere basan bir biçim ve biçimde gösterilebilme, sahnelenebilme zorunluluğu taşır. Görünenin ardında saklı duran gerçeğin tüm toplumsal ve tarihsel süreci göz önüne alınarak saptanmasıyla, idealleştirilmiş, mutlaklaştırılmış gerçeği, değiştirmek ve dönüştürmektir niyeti.

¹⁵⁶ A.g.k ,s.35

Epik- diyalektik tiyatro, dram anlayışında ele alınan gerçekliğin donmuşluğuna, mutlaklığına, durağanlığına karşı; akışkan, değişebilen ve devingen bir gerçekliği savunur. Yazgının istemi boğan, insanı yazgısına boyun eğdiren, tevekkülane davranışları, yazgısını kendisi yazan, toplumsal süreçleri değiştirebilen, etken ve etkin olan, özgür ve istemli insan davranışlarına dönüşür.

Ayrıca Brecht sahnede gösterdiği olayların ve durumların farklı olasılıklarını, birden fazla olağanlıklarını göstererek izleyiciyi düşünmeye ve çözümler üretmeye çağırır. Ayrıca oyuncu, yaptıklarıyla beraber yapmadıklarını da izleyiciye sezdirmeli, yansıtmalıdır sahnede ki eyleminde:

*“Örneğin: ‘Haydi bağışladım seni’ demez de: ‘bunu yanına koymam senin!’ der. Bayılmaz da, canlanıp dirilir tersine. Çocuklarını sevmez de, tersine nefret eder onlardan. Sağ arkaya yürümez de tersine sol öne yürür. Söylemek istediğimiz şudur: Oyuncu, tersine’nin gerisinde saklı yatanı sahnede sergilemeli ve bu sergilemeyi o türlü yapmalıdır ki, sergilediği şey medi de’ nin gerisinde saklı yatanı da kapsasın”.*¹⁵⁷

Böyle bir oynayış biçimiye, tek doğru ve tek çözüm değil, birçok doğru ve birçok çözüm olasılıkları doğurur. Bu farklı olasılıklarsa izleyiciyi diyalektik düşünce sistemine doğru götürür. Ayrıca bu tarz bir oyunculuk ‘gestus’ (toplumsal tavır) kavramının izleyiciye aktarımıdır.

Toplumsal hayatta yaşanan türlü sorunlar ve yeni konular ancak epik-diyalektik bir biçimle işlenebilirler. Toplumsal, tarihsel, nesnel ve değişen süreçleri irdellemek için diyalektik bakış açısı gereklidir:

*“O, yanılısamacı estetik eğilimler (ayna olma) yerine, eleştirel ve diyalektik estetik eğilimleri (dinamo olma) kabul eder”.*¹⁵⁸

¹⁵⁷ A.g.k, s.33

¹⁵⁸ Nutku, Özdemir, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, Özgür Yayınları, İstanbul, Mart,2007,s.127

5.1.2. Brecht Estetiğinin Yapıtası: Yabancılaştırma Etkisi

İzleyiciyi katharsise götüren özdeşleşmeyi engellemenin, denetim altına almanın yolunu Brecht, Çin tiyatrosundan miras alacaktır. Çinli oyuncu Mei-Lang-Fang'ı izlediğinde gördüğü oyunculuk tekniklerini kendi amacı uğrunda, tiyatrosunun tüm teatral araçlarında geliştirecek ve yetkince kullanacaktır.

Yabancılaştırma etkisi (verfremdungseffekt) adını verdiği sahne ve oyunculuk teknikleri, özdeşleşmeye karşılık gelen bir terim ve yöntem olarak sanat tarihinde anılacaktır. İsterseniz yabancılaştırma etkisinin ne demek olduğunu Brecht'ten öğrenelim:

*“Sahneye çıkarılacak olayların bir göze batıcılıkla donatılmasını, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesini ve seyirciler tarafından doğal karşılammalarının önlenmesini sağlayan efektlerdir bunlar. Amaçları, seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesidir”.*¹⁵⁹

Yabancılaştırma etkisinin asal işlevi, izleyicinin izlediği oyuna sorgulayıcı, eleştirel, ussal bir gözle bakmasını sağlamak içindir. Yabancılaştırma etkisi sayesinde izleyicinin esrik bir hale girmesi engellenir. İzleyicinin oyun ve oyuncularla özdeşleşip, gerçeklik yanılısamasına kapılmasına, yaşantı birliği içerisine girmesine mani olunur. Özdeşleme olgusu bu yolla denetim altında tutulur ve izleyicinin katharsise maruz kalması önlenmiş olur.

Yabancılaştırma etkisi, dikkat çekilmesi gereken şeyleri alaladeliliğinden, aşinalığından soyundurarak, fevkalade, çarpıcı, ayrıksı, şaşılmalı duruma getirir. Yabancılaştırma tutumuyla ilgili Brecht şu açıklamada bulunur:

*“Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır.”*¹⁶⁰

¹⁵⁹ Brecht, Bertolt, Epik Tiyatro (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, 2. Basım, 1981, s.17

¹⁶⁰ A.g.k, s.103

Yabancılaştırma etkisi, olayları farklı bir boyuta yükseltir. Bu yolla izleyici şaşırır ve hayret eder. Kanıksanmış ilişkileri, ayırıksılaştırır. Alışılmış bakış açısından sıyrılıp, olgulara, varlık ve nesnelere yeni bir gözle bakıp değerlendirme imkanı tanır izleyiciye. Özdeşleşme olgusu izleyicinin eleştirel gücünü zaafa uğratarıp, onaylayıcı bir tavır takındırırken, Yabancılaştırma etkisi izleyicinin eleştirel yönünü güçlendirir, düşünsel yanını harekete geçirir. Ona sorgulayıcı bir tavır takındırır. İzleyicinin edilginliği, etkinliğe dönüşür.

Yabancılaştırma etkisini kullanan oyuncu sahneye yansıttığı olayları gösterir, anlatır, yaşatmaz. Böyle bir oyunculukla sahnelenen oyun izleyiciyi dördüncü duvar olarak tahayyül eden ve yadsıyan Stanislavski'nin naturalist gerçekçi tiyatro ekolünün karşıt kutbundadır. İzleyicinin mutlak varlığı göz önünde tutulmalıdır. Bu yolla izleyici röntgencilik eğiliminden kurtulmuş olur. Oyuncu adeta 'oyunuma bak, rolümü anla, yargıya var!' dercesine oyununu göstererek oynar. Yaşatmaz, gösterir ve gözlemlerir.

Epik tiyatro yönteminde, oyuncu-izleyici ilişkisinde bir yandan belirli bir mesafe sağlanır, diğer yandan ise oyuncu-izleyici birbirine daha fazla yaklaşır. Zira oyuncu aracısızca izleyiciye yönelir. Böyle bir tutum izleyicinin ister istemez yanılısamaya uğramasını engellediği gibi, onu, oyunun ve oyunda anlatılan toplumsal-tarihsel düşünce ve duyumun içine katar.

Epik tiyatro anlayışında da oyuncunun taklitle gelen yanılısama durumları tümünden yadsınmaz. Bir miktar, yani ölçülü ve gerektiğinde yanılısama yaratımına izin verilir. Bu ölçülü yanılısama, sahnedeki olayların daha iyi anlaşılmasına olanak verdiği gibi, yaratılan yanılısamanın yabancılaştırma etkisiyle aniden parçalanmasını, izleyicinin, olayların farklı yanlarını görebilmesini, eleştirel, düşünsel açıdan olaylara yaklaşabilmesini sağlar. Olayları ve durumları yadırgamasını, yabancılaşarak bakabilmesini teminat altına alır. Yani epik anlayış yabancılaştırma etkisini yetkince kullanabilme adına yanılısama yaratmayı meşru sayar. Ancak izleyicinin katıksız bir özdeşleşme riskine düşmemesi gerçeğini göz önünde bulundurarak işler bu günahı. Oyuncu sahnede bu geçici yanılısamayı yaratırken, körü körüne ve derinlemesine, içsel bir oyunculukla yapmaz bu yanılısamayı, yansılacağı kişiyi gösterir yalnızca. Bir miktar taklit eder. Amacı; kişi, durum ve olayları yaşatmak değildir, kişi, durum ve olayları daha anlamlandırıcı, açıklayıcı, tarihsel, toplumsal ve yaşamsal kılmak içindir ve tabii ki yabancılaştırma etkisini daha güçlü ve yetkince sergileyebilmek için.

İzleyicinin duyumsadığı, algıladığı durum ve olayların farklı farklı yönlerini duyumsatmak, sezdirmek ve algılatmak için. Sahnede yansılamayla oluşan yanılısama aniden kesintiye uğrar. Bu yabancılaştırma etkisi, oyunculuk teknikleriyle yapılabildiği gibi, koro, panolar, film parçaları aracılığıyla da yapılabilir.

Oyuncu, oyununu hem izleyiciye, hem de kendisine yadırgar, yadırgatır yabancılaştırır. Oyuncu figürü yansılar, izleyici seyre dalar, oyuncu birden bire rolünden çıkar, kendi figür kişisini seyre dalar, izleyici seyir halinden çıkar, gözlemci pozisyonuna geçer. Bu durum izleyicinin özdeşleşme olgusuna kapılmasına engel olur. Sahnedeki eylemle izleyici arasına mesafe konulur. Bu tarz bir yabancılaştırma etkisini Brecht şu örnekle anlatır:

“Diyelim bir bulutu canlandırıyor oyuncu. Bulutun ansızın ortaya çıkışını, yumuşak ama güçlü gelişimini, hızlı ama adım adım değişimini gösterirken, arada bir sanki:

*‘Tıpkı böyle değil mi?’ dercesine seyirciden yana bir göz atar. Ama kendi el ve ayaklarında gezdirir bakışlarını. El ve ayaklarının devinimlerini gözleriyle denetler hatta bu devinimleri gerçekleştirmedeki ustalığından ötürü kendi kendisini seyrederek övgüyle. Gözlerini yere indirir, oynayacağı rol için emrine verilmiş alanı ölçüp biçer, ama böyle yapması yanılısamayı (illüzyonu) bozacakmış diye düşünmez. Dolayısıyla mimiği(kendi kendini seyirin oyunlaştırılması) ve jesti(bulutun oyunlaştırılması) birbirinden ayırır”.*¹⁶¹

Brecht tiyatrosunun duygu durumlarını yadsımadığından bahsetmiştik. Duyguların aktarımında da işlevi vardır yabancılaştırma etkisinin. Duygular bedenle gösterilir ölçülür. İzleyici, epik oyuncunun sahnede gösterdiği duygusal yönsemeleri, yansılacağı kişiden kendini ayırdığından ki, kendi yerine koymaz oyuncuyu. Bir başkasını gözler gibi bakar oyuncuya.

Yabancılaştırma etkisi, özdeşleşme olgusunu öylesine denetim altına alırki; izleyici, yansıtılan duygu durumları karşısında esriklığe kapılmaz, ağlayan oyuncuyla ağlamaz sahnede, figürün öfkesine karşı kendi de öfkelenmezde, duyguların düşünselliğe dönüşümüyle öfkelenmesine kızar.

¹⁶¹ A.g.k, s. 25

İzleyici: “İnsanı yalnız sahnede yansılacağı gibi değil, başka türlü de kafasında tasarlayabilecek, ayrıca koşulların da sahnedekinden başka türlü olabileceğini düşünebilecek yeni bir tutum takınabilecektir”.¹⁶²

Aristotelesçi dram anlayışındaki katharsise ulaştırıcı korku ve acıma gibi, salt, yoğun duygulardan eser yoktur epik anlayışta. Duygular daha işlevselleşmiştir; korku şaşkınlığa, acıma ise yardımseverliğe dönüşebilir Aristotelesçi olmayan dram anlayışında. Demek istediğimiz, izleyici duygularının esiri olmadan, duyguların yardımıyla düşünecektir. Duygu durumlarında bile düşünsel bir yönle bakacaktır dünyaya. Etkin bir düşünce gücüyle sevecek, düşüncesiyle nefret edecek, düşüncesiyle gülmeye, düşüncesiyle gözyaşı dökülecektir. Hatta öyle bir sahnelenecektir ki oyun, sahnede gösterilen duyguları yalnız bir duyguyu duyumsayarak değil, izleyiciye aktarılan, gösterilen duygu durumlarından farklı, aklın eleştirel süzgeciyle gelen çeşitli duygu durumlarını sezecektir, algılayabilecektir izleyici. Bu durumda, izleyiciye iletilen durumlar onun nezdinde başkalaşır.

Bu tarz bir tutum ayna vazifesi görmez, ateşleyici bir güç, dinamo vazifesi görür. İzleyicide beliren bu etkin hal, durumların ve olayların gösterilenden daha derinini ve ötesini algılamasına fırsat tanır:

“Tiyatro onu sarhoş durumuna sokmaya, yanılımalarının kucağına atmaya, ona dünyayı unutturmaya, onu kaderiyle uzlaştırmaya kalkmayacaktır artık, bundan böyle, al bakalım ne yapacaksın der gibi dünyayı buyur edecektir kendisine.”¹⁶³

Brecht; izleyici ile sahne arasındaki uçurumu kaldırmak ister. Sorunları ortaya koyar; çözümü ve kararı izleyiciye bırakır. Ancak sorunları öyle tekniklerle ortaya atar ki; bu teknikler, birden çok çözümü getirdiği gibi, izleyicinin çözümü bulmasını da kolaylaştırır. Brecht, bilinçaltına direktelen telkin yoluyla dayatmaz düşüncelerini, yabancılaştırma etkileri vasıtasıyla izleyicinin bilincine seslenerek, anlatarak-göstererek kanıtlar. Özdeşleşmeye vardırırmaz oyunlarının yapısını. Özdeşleşme tehlikesini gördüğü, tespit ettiği yerlerde çeşitli tekniklerle oyunu kesintiye uğratarak izleyiciyi etkin kılar. Ona, yaratıcı payesini kazandırır. Bu paye izleyicinin bilinçlenmesinin anahtarıdır.

¹⁶² A.g.k, s.104

¹⁶³ A.g.k, s.104

İzleyici ile perde arasında doğan, farklı, bu çok yönlü boyut, oyuncunun yabancılaştırma etkisini kullanımının incelenmesinde yatar. Oyuncu, sahnede hem rolüne hem de kendi benliğine yabancılaşarak bakar. Oyuncu, figürleştireceği oyun kişisini denetim altına alır.

Oyun kişisi değildir oyuncuyu yönlendiren, aksine, oyuncunun kendisi oyun kişisini yönlendirir. Üçüncü kişiye çevirir oyun kişisini, yabancılaştırarak 'O' diye bahseder. Duygu ve davranışlarını alıntılar. Geçmiş, yaşanmış bitmiş bir olaya aktarma yapar. Mesel çalışmasında yazılı olan metin çalışmasını, prova çalışmalarını, oyunun oynanışına dair notlarını oyunun içine katar, oyunun kendisini oyunun konusu haline getirir. Bu vasıtaıyla oyuncu, oyununa belirli bir mesafeden bakabilir. Yabancılaşır ve yabancılaştırır.

Oyuncu, mesafe koyarak bakar oyun kişisine ve bu mesafe izleyiciye aks eder. İzleyici de mesafe koyar izlediği oyuncuya ve sahneye. Oyuncu, ele aldığı figürün eylemini yansılarken, belirlenmiş noktalarda rolünü sekteye uğratıp, yabancılaşıp, oyuncu kimliğiyle olan biteni eleştirel bir gözle, izleyiciye iletme görevini üstlenir.

Oyuncu ile yansılanan figür, ayrı 'ben'ler olduğundan, zaman ve eylem hususunda çelişkiler, zıtlıklar doğurur bu tutum, örneğin yansılanan figür, şimdiki zamanı gösterirken, oyuncunun kendisi geçmiş zamanı anlatır ya da yansılanan figür bir olayı doğrularken, oyuncu, bu olayın şüpheli olduğundan dem vurabilir, olayı yalanlayabilir. Yansılanan figür överken, oyuncunun kendisi yerebilir. Ayrıca bu tarz bir yabancılaştırma etkisini kimi zaman oyuncu değil de, belge niteliği taşıyan çeşitli mekansal araçlar da üstlenebilir.(pano, film parçaları, koro v.s) Bu tarz bir yabancılaştırma etkisi, tarihselliği, gestusu, göstermecî oyunculuğu beraberinde getirir. İzleyicinin yargısını şekillendirir. Bu tarz bir biçimde, hem oyun, hem oyuncu ve hem de izleyici; çağın, toplumun, yaşam koşullarının ve sorunlarının tanığı olmaya götürülür.

Oyundan ve oyuncudan izleyiciye geçen yabancılaşma etkisini Özdemiş Nutku dört düzlemde ele alır:

- a) *Seyirci ile sahne arasında: Seyirci gözlemci durumunda;*
- b) *Sahne ile oyuncu arasında: Oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılısamaya gitmiyor*

- c) *Oyuncu ile rolü arasında: Duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir (Çin tiyatrosu)*
d) *Rol ile mekan arasında: Brecht'in anlayışında, dekorda yalnızca göstermeci bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir.*¹⁶⁴

Brecht, sahnede yanılısamayı ölçülüce kullandığı gibi yabancılaştırma etkisini de ölçülüce kullanır. Zira yabancılaştırma etkisinin aşırı kullanımı izleyicide istenmeyen, ters bir tepki oluşturarak oyundan kopma riskini doğurduğu gibi, düşünerek algılamak yerine, diretkenlik ve dayatmacılıkla gelen zoraki kabullenmeciliğe neden olur.

Brecht, duyguyu düşünceyle, düşünceyi de duyguyla beslemesini, harmanlamasını bilmiş, ancak izleyici üzerinde duygulardan ziyade, düşüncelerin, düşünsel bir sürecin egemenliğini istemiştir.

Ayrıca Brecht, oyunlarının yapılandırılma safhalarına çok önem verir. Mesel çalışması olarak nitelenen metin üzerinde gerçekleştirilen masa çalışması sayesinde oyun, tüm ekip tarafından derinlemesine özümseir.

Yapıtın oluşturulmasında ilk ve temel evredir mesel çalışması. Yabancılaştırma etkisinin, gestusun, naivitenin, tarihselleştirmenin, epizotik anlatımın, kısacası Brecht'in estetiğini oluşturan tüm teknik öğelerin, araç ve amaçların yapılandırılma çalışmasıdır. Bu çalışma sayesinde oyunda, toplumsal bir tavır açığa çıkarılır. Epik-diyalektik tiyatrodaki oyuncunun jest ve mimikleri hayret, yadırgama, şaşırma etkileriyle donanır. Bu tarz bir oyunculuğun belirlenimi mesel çalışması sırasında çıkar ortaya. Örneğin oyuncu mesel çalışmasında metinde hayrete düşeceği, itiraz edeceği, yadırgayacağı noktaları saptar. Bu saptama yoluyla tavrındaki hayret, itiraz ve şaşırma anları, izleyiciye de akseder ve bu yolla yabancılaştırma etkisi yetkince sağlanır. Demek ki mesel çalışması Brecht tiyatrosunda merkezi bir noktayı işgal etmektedir. Ayrıca oyuncu mesel çalışmasında belirlediği bu noktaları, izleyici önünde oynarken, oyunun mesel çalışması sırasında yapılandırılmış, provası yapılmış, ezberlenmiş, çalışılmış bir oyunu yansıttığını yadsıamaz, aksine, bu durumu belli eder izleyenlere. İzleyici kurmaca bir yapıtın sahnelendiği gerçeğini, yani sanatın gerçekliğini bir an olsun unutmamalıdır. İzleyiciye sanatın gerçekliği unutturulmamalıdır.

¹⁶⁴ Nutku, Özdemir, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, Özgür Yayınları, İstanbul, Mart,2007,s.117

Mesel çalışması, oyunun tözüdür. Epik-diyalektik tiyatro biçiminin ortaya çıkmasına olanak tanır. Epik-diyalektik anlayışı benimseyen bir tiyatronun tüm çalışanları tarafından özümşenen bu masa başı çalışması şu süreçlerin ortaya çıkmasıyla görünürlük kazanır:

- a) *Ekibin tümünün metne karşı mesafeli bir tutum alarak, metnin görünen mantığına teslim olmamasını,*
- b) *Metindeki çelişkilerin keşfedilmesini,*
- c) *Metnin parçalanarak, metindeki durakların belirlenerek, epizotik anlatıma varılmasını ve nihayet,*
- d) *Ekibin bilinç düzeyinin belirlenerek, neyi ne ölçüde gerçekleştirilebileceğinin tespit edilmesini de sağlar.¹⁶⁵*

Yukarıda ki alıntıdan anlaşıldığı gibi, metni, içeriği, derinlemesine inceleme, irdeleme kaygısı, epik-diyalektik yapıyı içeren bir biçimin ortaya çıkması sonucunu doğurur. Demek ki mesel çalışması olmaksızın, epik-diyalektik, Aristotelesçi olmayan bir biçimden bahsetmek olası gözükmemektedir.

5.1.2.1. Yabancılaştırma Etkisinde Kullanılan Araçlar

İzleyici, sanatsal, kurmaca bir yapıtı izlediğinin her an bilincinde olmalıdır. Sahnenin atmosferi teknik araçlar yardımıyla yabancılaştırılır. Bu amaçla yabancılaştırma etkisine hizmet eden bir takım materyaller girer devreye. Dekor, oyuncuların kostümü, izleyicinin gözleri önünde değiştirilebilir. Oyuncuların makyajları, ulu orta, sahnede yapılabilir. Koro ve çalgıcılar ve ışık izleyicinin görebileceği yerlerde konumlandırılabilir. Tüm bu araçlar izleyicinin tiyatrodaki bulunduğu gerçeğini göz önüne alarak tasarlanırlar.

Brecht tiyatrosunda dekor, kostüm, makyaj gibi teatral öğeler ya kısıtlanır ya da abartılır. Zira, bu öğelerin doğal kullanımı, izleyiciyi gerçeklik yanılsamasıyla gelen özdeşleşme yaratma riskine götürebilir. Eğer oyuncunun kostümü ve makyajı sahnede figürleştiği kişiye uyumlu, uygun bir hale büründürülürse, bu durum, izleyicide yanılsama yaratıp, oyuncuyla ve oyunla özdeşleşme riskini doğurabilir.

¹⁶⁵ Parkan,Mutlu, Brecht Estetiği ve Sinema,Don Kişot yay.,İstanbul, Mart,2004,s.53

Aksine, fazlasıyla soyut imgeleri yansıtırsa da izleyicinin oyunu anlamasına, anlamlandırmasına karşı sakıncalar doğurabilir. Epik tiyatrodaki kılık değişimleri ya abartılı olmalı ya da maske gibi seyirlik unsur taşıyan plastik malzemeler kullanılmalıdır. Fakat, kullanılan abartılı kılık ve kıyafet; toplumsal, tarihsel, ideolojik, yani, düşünsel açılardan anlamlı ve açıklayıcı olmalıdır.

Dolayısıyla oyunun, gestual biçimle takınılan naivite içeren estetiğine uygun olmalıdır. Oyuncu, yansıladığı figürün kılık kıyafetini hayalinde canlandırarak da gösterebilir.

Brecht'in epik tiyatrosunda dekor ve sahne tasarımı işlevsel bir özellik taşır. Dekorun işlevselliği; tarihselliği ve toplumsallığı göstermesinde, imgelemesinde yatar. Büyüleyici bir nitelik taşımaz. Yanılsamaya mahal vermeden, yabancılaştırma etkisine yardım eder. Sade ve faydacı yönüyle, görünümüyle, izleyiciyi uyararak tavır almaya iter. Dekor, natüralist resimsel dekoru dışladığı gibi, fazlasıyla soyut, simgesel dekoru da dışlar. Amaç; yanılsamayla gelen özdeşleşimi denetim altında tutmak ve izleyicinin tümüyle oyunu anlamlandırabilmesiyle belli bir bakış açısını, eleştirel bir tutumu sağlayabilmesindedir. Zira, izleyicinin toplumsal bir kaniya, yargıya varabilmesi istenir.

Sahnenin atmosferinin yabancılaştırılmasında kullanılan bir başka araç ise ışıktır. Sahne bol ışıkla aydınlatılır ve ışık sistemi izleyicilerin görebileceği alanlarda konumlandırılır. Işığın şiddetiyle izleyici uyarılmalı bir tavırda tutulur. Işığın görünebilir alanlarda konumlandırılması ise izleyicinin tiyatrodaki bulunduğu gerçeğini unutmamasını ve sanatsal, kurmaca bir yapıyla karşı karşıya bulunduğu gerçeğini göz ardı etmemesini sağlar.

Bunun gibi mekansal tekniklerle Brecht, estetik kaygıyı elden bırakmadan, izleyiciyi yanılsamalar diyarına sürüklememe, özdeşleşmenin kucağına atmama adına, oyunda belirlediği durak noktaları tahlil ederek, oyunun tamamına bu gibi araçları yedirerek, anlatısını izleyicilere yabancılaştırır.

5.1.3. Tarihselleştirme

Yabancılaştırma etkisi, tarihselleştirme hususunda kullanılabilir bir estetikdir. Sahnede yansıtılan olaylar tarihsel bir nitelik taşımalıdır. Bu bağlamda Brecht'in tiyatrosunda tarihselleştirme olgusu önem taşır. Brecht, içerik ve biçimi tarihselliği olan bir yapı içerisine oturtur. Brecht olağan olan güncel olayları da tarihsellik kapsamına alarak değerlendirir:

*“Tarihselleştirme, estetik uygulamada, mutlaka tarihsel olayları ele almak demek değildir. Tersine, tarihsel olsun olmasın, bütün olayları tarihsel olarak ele almak demektir”.*¹⁶⁶

Brecht, tarihselleştirme kavramı aracılığıyla figürü salt insan olarak ele almaz. İnsanı tüm değişkenliği ve değiştirebilirliğiyle tarihsel bir süreçte ele alır. Tarihselleştirme kavramı; Brecht'in toplumsal ve diyalektik duyarlılığının bir tezahürüdür.

Brecht tarihselleştirme içeren bir oyunun nasıl olması gerektiğini şöyle anlatır:

*“Eskiden şimdiye göre değişik olanı göstererek ve bunun nedenini belirterek. Ama beri yandan dünün nasıl bugüne dönüştüğü de sergilenmelidir”.*¹⁶⁷

Epizotik yapı kapsamında ki başlıklarımlar da tarihsellik kavramıyla yapılandırılır. Brecht, dram anlayışındaki neden-sonuç (nedensellik bağı) zincirini kırarak, epizotik anlatım denilen, konu bütünlüğü içeren, fakat, her bir bölümü birbirinden bağımsız sentezlerle, bir anlatıcı, koro v.b gibi unsurlarla, nihayetine vardırılan bölümlerle, anlatısını yapılandırır. Böyle bir anlatımda bölümler sırasallığı içermediğinden montaj ilkesini özgürce ve özgünce bünyesinde barındırır. Epizotların düzenlenmesinde kullanılan başlıklar tarihsellik taşıyan olayları adlandırır. Epizotik yapının ayrıştırılması tarihsel süreçler göz önüne alarak temellendirilir. Sahnede yansıtılan olaylar tarihsel bir nitelik taşımalıdır.

¹⁶⁶ A.g.k ,s.64

¹⁶⁷ Brecht, Bertolt, Hurda Alımı, (çev Yaşar İlsavaş) Günebakan Yay., İstanbul, 1977,s.47

Dahası Brecht'in estetiğinde tüm teatral öğeler birbirinden bağımsız sentezlerdir. Brecht, müzik üzerinden verdiği örnekte bu tutumu şu şekilde dillendirir:

*“Bir genç sevgilisini kayığa bindirmiştir, göle açılır, sonra devirir kayığı ve kızın suda boğulmasına yol açar. Böyle bir durumda müziğin yapacağı iki şey vardır. Birincisi; olaya eşlik ederek, seyircilerin duygularına tercüman olmak, gerilimi arttırmaya çalışmak, olayın korkunçluğunu enine boyuna vurgulamak vb. İkincisi; neşe içindeki göl çevresini dile getirmek, doğanın söz konusu olay karşısındaki kayıtsızlığını, salt bir gezinti niteliğinden ötürü olayın taşıdığı gündelik karakteri belirtmek. Bu son şıkkı seçip cinayeti o kadar daha korkunç ve doğaya aykırı biçimde gösteren müzisyen, müziğe birincisine göre çok daha bağımsız bir işlev yükler”.*¹⁶⁸

Brecht'in her bir ayrı ögenin 'bağımsız bir sentezi vurgulaması gerektiği düşüncesi' daha önce söz konusu ettiğimiz Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov'un sesin karşıt sürümüyle ilgili 1928 yılında yayınladıkları bildiriyle paralellik göstermektedir. Brecht'in bu düşüncesi, geleneksel sinema karşıtı yaklaşımlarda, modernist sinema örneklerinde göze çarpmakta, kendini göstermektedir.

Ayrıca, yukarıdaki alıntıda geçen örnekte olduğu gibi, yapılandırılan bağımsız sentezler, Brecht'in gestus kavramının da yetkince ortaya çıkmasına olanak tanırırlar.

5.1.4. Gestus (Toplumsal Tavır)

Brecht tiyatrosunda, oyuncu mimik ve jestleriyle ruh durumlarını, duygusal durumları dışarıya yansıtır. Böyle bir oyunculuk anlayışıyla duygusal durumlar içten dışa doğru sökün ederler. Soyut olan duygular, somut birer anlam kazanırlar.

Gestus, sözün ve bedensel hareketlerin tümünü birden içerir. Gestus toplumsal, ideolojik olayların bir takım jest, mimikler ve sözlerle dışavurumudur. Bu dışavurum çoğu zaman söz ile karşıtlık ve çelişkiler doğurur.

¹⁶⁸ Brecht, Bertolt, Oyunculuk Sanatı ve Dekor Tiyatro (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, Kasım,1982,s.142-143

Ortaya çıkan söz ile beden arasındaki karşıtlıkların ve çelişkilerin ardında toplumsal bir durum gösterilmelidir. Yani, gestusa dayalı oyunculuk tarzında, beden ile söz arasında belirli bir mesafe bulunması gereklidir. Özdeşleşme temelli yanılısamacı oyunculukta söz ve beden bir uyum içinde birbirini olumlayıp perçinlerken, gestus temeline bağlı oyunculukta söz ve beden tezatlıkları barındırabilir. Zira, gösterilen olaylardan sonuçlar çıkarması gerekir izleyicinin, olayı heyecan, merak ya da gerilimle yaşaması değil.

Gestus sayesinde diyalektik anlayış temelli, olaylar arkasında yatan olaylar, sebepler, görünürlüğe ulaşır. Sözün ya da davranışın arkasında saklı yatan anlam ortaya konulur. Söz ve bedensel hareket gestus sayesinde yetkin bir estetik araca kavuşur:

*“Dille jest arasındaki ilişkide ifadesini bulan bu karmaşık süreci oyuncunun açığa çıkartarak görülebilir kılmasının estetik aracı gestustur”.*¹⁶⁹

İzleyici gestus aracılığıyla toplumsal durumlar karşısında bir yargıya varabilir. Brecht’in getirdiği örnek gestus kavramı konusunda açıklayıcı nitelik taşır:

*“...Bir köpeğe karşı kendini savunma, toplumsal gestus niteliği taşıyabilir; yeter ki, pejmürde kılıklı bir adamın köpeklere karşı savunması bu yoldan dile getirilebilsin. Kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinme de, toplumsal bir gestus değerini içerebilir: yeter ki, bir kimsenin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin”.*¹⁷⁰

Gestusun söz ile sağlanmasında tümce dizilişinde devriklik, tümcedeki vurgunun baş tarafta yapılandırılması önem arz eder. Zira oyuncu böyle bir sözü söylerken belirli bir tutum ve tavrı yansıtacak, bu yolla anlamlandıracağı, takınacağı jestsel ve mimiksel tavrı, toplumsal gestusu yansıtacaktır.

¹⁶⁹ Parkan,Mutlu, Brecht Estetiği ve Sinema,Don Kişot yay.İstanbul, Mart,2004,s.58

¹⁷⁰ Brecht, Bertolt, Epik Tiyatro (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, 2. Basım,1981,s.178

5.1.5. Naivite

Navite kavramı; Brecht'in estetik kuram ve uygulamalarının temelini oluşturur. Brecht 'benim oyunlarımın anahtarı naivitedir' demiştir. Brecht'in estetik kuramı:

“Temelinde naivitenin bulunduğu ve eksenini yabancılaşmanın oluşturduğu”¹⁷¹ bir yapıda aranmalıdır.

Naivite aracılığıyla oyun yalın bir tutum kazanır. Brecht'in sanatı, somut gerçekliği dışlamaz. Zira izleyiciye toplumsal, ideolojik anlamda hitap etmesi gerekir. İzleyicinin yargıya varması elzemdir:

“Brecht'e göre yabancılaştırma naivitenin bir anlatımıydı; ve yine ona göre, bu naivite, sokaktaki olayları insanlara en yalın biçimde aktarma isteğinde yatıyordu”.¹⁷²

Naiv tutum: Görmeye alışık olduğumuz, bizde sıradanlık hissi uyandıran durumlara, olaylara, farklı, çocuksu bir bakış açımızdan doğan eleştirel bir tutumdur. Örneğin her sabah güneş doğmakta ve her akşam batmaktadır. Bu alışkanlıkla gelen, olağan olay olarak görülen durum, naiv bir tutumla bakıldığında, aslında son derece ilginç, üzerinde düşünülmesi gereken, doğasal, bilimsel bir olaydır. Mutlu Parkan ise önceline bilimsel deyimini eklediği naivite kavramını, Newton'un yer çekimini bulduğunda yaşadığı hadiseyle açıklar:

“Elma, ağaçtan düşer. Binlerce yıldır bu böyledir. Elmanın ağaçtan düşmesi 'doğal ve 'olağan' bir olaydır. Newton'a kadar bu böyle olmuştur... Newton, daha önce yapılmış bütün açıklamaları bırakarak, bu olayı 'anlaşılmaz, 'yabancı' bir olay olarak gözlemlemiş ve 'neden düşüyor?', 'nasıl düşüyor?', sorularını kendi kendine sormuştur. İşte, Newton'un bu naiv tutumu sonucuyladır ki, yeryüzünün en önemli yasalarında biri bulunmuştur”.¹⁷³

¹⁷¹ Parkan,Mutlu, Brecht Estetiği ve Sinema,Don Kişot yay.İstanbul, Mart,2004,s.49

¹⁷² Nutku, Özdemir, Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro, Özgür Yayınları, İstanbul, Mart,2007,s.106

¹⁷³ Parkan,Mutlu, Brecht Estetiği ve Sinema,Don Kişot yay.,İstanbul, Mart,2004,s.50-51

Yukarıda ki alıntıdan da anlaşılmaktadır ki, Brecht'in naivite kavramı onun maddeci dünya görüşünün, diyalektik düşüncesi sonucunun getirisidir. Görünenin ardındaki gerçeği açığa çıkarma isteminin gerçekleşmesinde takınılan saf, sade, yalın bir anlatımdır naivite kavramı.

Naiv tutum, oyuncu üzerinde gestus aracılığıyla görünüm ve işlevsellik kazanır. Zira, gestus; toplumsal ve diyalektik bir durumun sahnede yansıtılmasına olanak tanır.

Brecht'in tiyatrodaki kullandığı dil de naivitenin açığa çıkmasında etkindir. Naivite kavramı dil kullanımında da kendini gösterir. Çünkü Brecht'in kullandığı dil ağır ve karmaşık bir hava taşımaz. Yalın ve anlaşılırdır. Brecht'in takındığı dilsel üsluptaki naivite, somut, halk tarafından kolay anlaşılır bir nitelik taşır. Brecht'in kullandığı yalın dilde sözcükler bir araya gelince, dil; dehalığı andıran bir nitelik kazanır. Zengindir ve ahenklidir.

Brecht'in sanat anlayışı, izleyicinin eleştirel, düşünsel bir tutum sergilemesi, özdeşleşmenin kırılmasına bağlıdır. İzleyici, yabancılaştırma yoluyla oyunda gösterilen-anlatılan ideolojik anlamı, farklı yön ve boyutlarıyla algılayacak, aklının süzgecinden geçirerek belirli yargılara, kanılara varacaktır. İzleyicinin sanat içinde takınması gereken yaratıcı, üretken, kılığa dayalı eleştirel tutumu Brecht şu sözleriyle aktarır bizlere:

“Bir ırmağın eleştirisidir bu, özünü ırmağa bir çeki düzen verilmesi oluşturur; bir meyve ağacının eleştirisidir, meyve ağacının aşılınması oluşturur özünü; bir yerden bir yere deviniminin eleştirisidir; özünü yeni taşıtların ve uçakların üretilmesi oluşturur; toplumun eleştirisidir, toplumsal devinimi gerçekleştirmektir özü”.

174

Kabaca özetlersek; Brecht'in tiyatrosunun ana noktası, yapıtaşı, yabancılaştırma etkisidir denilebilir. Bu teknik, izleyiciyi özdeşleşmeden, dolayısıyla yanılısamadan koparır. Bilinçlenmeye doğru götürür. Sahnede ki yanılısama; özdeşleşmeyi, sahnede ki göstermeyi; yabancılaştırma etkisini doğurur. Özdeşleşmenin asal amacı katharsistir, yabancılaştırma etkisinin asal amacıysa bilinçlendirmedir.

¹⁷⁴ Brecht, Bertolt, Oyunculuk Sanatı ve Dekor (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, Kasım,1982,s.170

Bilinçlendirmeyse Brecht tiyatrosunun gereğidir. İşte bu gereklilik yabancılaştırma etkisiyle sağlanır. İzleyicide bu yolla yoğun duygusal atılımlar dizginlenir. İzleyiciyle sahne arasında bir uzaklık doğar. Bu aslında aksine bir yakınlıktır. Dram anlayışında sahneye yakınlık hissi duysa da izleyici, aslında aksine, bilinçsel, bilişsel düzeyde sahnede yansılan oyunun dışına atılmıştır.

İzleyici telkinle gelen, tepeden inme kabullenmişlik yerine, eleştirel aklın iradi gücüyle gelen, bilme, anlama süreci yaşar. İzleyici yadırgar, irdeler, yargılar. Anlatıdan evvelki durumundan daha bilinçlenmiş bir konuma varır. Zira, muhatap kaldığı anlatıya yadsınmadan ve dolayısıyla kendi varlığını yadsımadan, gözlemci konumunda bakmıştır. Dünya ona dayatıldığı gibi değil, bizzat gerçekte var olduğu gibidir.

Walter Benjamin, Brecht'in epik anlayışıyla tiyatroyu yenileştirip, değiştirmesini şu sözlerle anlatır:

“Sahne-izleyici; metin-gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmemiş olarak kaldı. Epik tiyatronun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirme çabasıdır. Onun izleyicisi için sahne artık ‘dünyayı simgeleyen dekorlar’ (diğer bir deyişle büyülü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanıdır. Sahnesi için izleyici artık hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur. Metni için gösteri, artık virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimidir. Gösteri için metin artık bir temel değil, o gösterinin kazanımlarının yeni ve kesin biçimlerle üzerine işlendiği bir levhadır. Oyuncusu için yönetmen artık rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir.”¹⁷⁵

Aristotelesçi dram anlayışı, dış etkenlere karşı edilgin, yazgısına boyun eğen insanı çıkarır karşımıza, insan değişmez ve değiştiremez yapısıyla konur ortaya. Brecht'in, Aristotelesçi olmayan epik-diyalektik anlayışındaysa; etkin yapısıyla değişen/dönüşen ve dış etkenleri değiştiren/dönüştüren, yazgısını kendisi belirleyen, toplumsal bakışı ve sorumluluğu olan bir insan çıkar karşımıza.

¹⁷⁵ Benjamin, Walter, Brecht'i Anlamak,(çev. Haluk Barışcan, Aydın İşisağ.) Kent Basımevi, İstanbul, Nisan,1984,s.25

Tarihsel çağ koşullarına, o zamanın ve bu zamanın yaşayışına baktığımızda doğaldır böyle olması. Ancak işin şaşkınlık uyandıran ve tuhaf olan yanı; yeni bir çağda şekillenen bilimsel-toplumsal çağ insanının, ilkeleri iki bin yıl küsür öncesine yaslanan görüşleri, sanatsal bakışına ve estetiğine hala dayanak olarak almasıdır. Yaşadığımız çağda usa, ussal olana yönelmenin vakti gelmiştir ve geçmektedir.

Yaşadığımız çağ akıl çağıdır ve epik-diyalektik tiyatro, dolayısıyla Brecht'in sanatta yapılandığı estetik, bilimsel çağın insanına seslenen bir üslubu bağrında taşımaktadır.

6. SİNEMADA BRECHT ESTETİĞİNİN İSTEMLİ VE İSTEMSİZ YANSIMALARI

6.1. Sinemada Brecht Estetiğinin Gerekliliği

Sinema, dilini ve biçimini kazanıp, dram sanatı odaklı ana/egemen akım, biçimini ve içeriğini oluşturup, yapısını sağlamlaştırdığında, birçok sinema tarihçisi, kuram ve uygulayıcısı özellikle sinemanın perde ile izleyici arasında olan iletişimine, daha doğrusu iletişimsizliğine, edilgin, yönlendirici, göz bağlayıcı, dolayısıyla bu telkin edici istekle gelen ideolojik konumuna karşı çıkmış ve eleştiriler yağdırmıştır:

*“...Sinemanın öykü anlatmak için (filmin anlatma yetisi sınırlarında) kullanımı, izleyicilerin kaçışçı eğilimlerini beslemesi ve edilgen izleyiciyi en az direnç gerektiren bir yola yönlendirmesi, bu nedenle de izleyici ile sinema arasındaki rahat, hatta haz verici, ama aynı zamanda da oteriteryan bir ilişkiyi tesis etmesi nedeniyle eleştirilmiştir...sinemasal imgenin gerçekliğin güvenilir bir yansıması olduğu, kameranın yalan söylemediği anlayışının, aslında hakim sınıfın statükoyu doğal, değişmez gerçeklik kılığında sunma ihtiyacına fazlasıyla uyduğu ortaya konmuştur”.*¹⁷⁶

Sinema, tiyatrodan farklı olarak yönetmenin oluşturduğu çerçeveleme nispetinde kayıt altına alınmış ve kurgu aracılığıyla düzenlenmiş görüntülerin perdeye aktarımı olduğundan, her ne kadar yaratıcısının gösterdiği kadar ifşa olursa da, bu teknik gerçeklik içerik ve biçimle yani anlam ve anlatımın düstur ve üslubuyla nispeten aşılabilme olanakları vaat eder. Sinema, teknik anlamda, somut olarak perde-izleyici arasında katılımsız, tek yönlü ilişkisi yani izleyicinin anlatıya müdahil olamama durumu ana/egemen akımda, geleneksel sinemada, anlam ve anlatıma yani içerik ve biçime sirayet eder.

¹⁷⁶ MacBean,James Roy, Sinema ve Devrim (çev.Ertan Yılmaz), Kabalıcı yayınevi, İstanbul, Temmuz 2006, s.254

Sinemanın teknik olanaklarının yüzeyinde görülen izleyiciyi dışlayan tutumu, bu teknik ve somut gerçeği elbet aşamaz. Ancak derininde, tek yolla aşma gayreti gösterebilir ki; o yolda, biçim ve içerik yani biçem kanalıyla gerçekleşebilir. Yüzeyinde değil de, derininde aşılabılır.

Zira izleyicinin sinema perdesiyle olan münasebeti teknik anlamda, içkin ya da aşkın olarak (‘içkin’dir; gerçeğin parmak izini alır, ‘aşkın’dır; durağan olan fotoğrafı hızlı bir şekilde kareleyerek devingenlik yanılması yaratır.) saniyede 24 kere karelenmiş fotoğrafın yanılması olsa da, diyalektik gerçekliğin bakışıyla, yani görünen varlık ve nesnelerin ardında saklı duran gerçeğin kavranışıyla aşılabılır. Aslında bu kavranışın ifşası içerikten ziyade biçimin gayretiyle vücut bulabilir. Zira, Brecht’in değindiği gibi:

*“Bir film içeriğiyle ilerici, biçimiyle gerici olabilir”.*¹⁷⁷

Anlatmak ve anlamlandırmak istediğimiz can alıcı mesele; sinemanın teknik yapısıyla gelen zorunluluktan kaynaklanmaz. Egemen, burjuva tarzı, oteriteryan bir sınıfın ve bakış açısının ideolojik tavrını yansıtarak muhatabını güdüleme pahasına kullanılır.

Sonuç olarak; sinemanın izleyiciyle, onun duygularını sunice üretip, kullanıp, tüketerek oluşturduğu iletişimsizlik durumu, sinemanın teknik anlamda iletişimsizliği değildir de, egemen sınıfın ve güçlerin kontrolü, istem ve edimi sayesinde:

*“Sinema da şöyle ya da böyle iletişim vardır, bu iletişimin gerçekleştirdiği sahne, sanki bir boşlukta var oluyormuşçasına sinema salonunun sahnesi (ya da perdesi) değil, daha çok tıpkı diğer şeyler gibi sinemanın da yalnızca bir parçası olduğu toplumsal pratiğin sahnesidir”.*¹⁷⁸

Evet, alıcı aygıtının çalışma sistemi yani teknik yapısı itibariyle, her ne kadar tabiri caizse ‘yanılsama makinası’ niteliği taşısa bile, onun üslubu ve düsturu, anlam ve anlatımı ‘diyalektik gerçeklik’ niteliği taşıyabilir.

¹⁷⁷ Bertolt, Brecht, Sinema Yazıları (çev.Bertan Onaran, Yurdanur Salman) Görsel Yayınlar, İstanbul,Mart 1977,s.61.

¹⁷⁸ MacBean,James Roy, Sinema ve Devrim (çev.Ertan Yılmaz), Kabalıcı yayınevi, İstanbul, Temmuz 2006, s.257

Oysaki, egemen akım ‘yanılsama makinası’ını yanılsamacı tutumdan ve kendi yanılsamacı tutumundan, bizi uzaklaştırmadan kullanıp ve bu yanılsamayı da telkin edici bir anlam ve anlatımla tüketerek, gerçeklik yansıması iddiasıyla, tıpkı suret yanılsamasıyla süsleyip püsleyip, maskeleyerek, pazara çıkarmaktadır. Egemen akımın, burjuva anlayışının elinde sinema; toplumsal bir değişim ve dönüşümü gerçekleştirme kaygısı şöyle dursun, bir sanat olma gerekliliğini dahi yadsıyarak ve sinemayı kendi iktidarının ve sermayesinin teminatı kılarak, bir meta, bir eşya değerine indirgeyerek tapınçlaştırır. Sanatı ve bir sanat olduğundandır ki sinemayı, değil toplum için, ‘sanat, sanat içindir’ ilkesini dahi hor görerek fetiş bir karaktere büründürür ve bu istem ve ereğini anlatım tarzından, içeriğinden tutulımda, oyunculuk tekniklerine, dağıtım, işletim ve işleyimine kadar uzandırır. Yarattığı ikonların, yıldızların değil dirisinden, ölüsünden dahi faydalanır. Kısacası sinemayı ideolojisini perçinlemek ve iktidarının devamlılığını sağlamak adına kullanır.

Sinema; toplumsal değişim ve gelişimi bünyesinde barındıran ‘bir mücadele sahası olma durumunda’ olmalıdır. İzleyici ile perde arasındaki bağ edilgin bir iletişimi taşıdıkça, iletişimsizlik doğuracak, toplumsal ve yaşamsal bağlar katılışp donacaktır. Bu durum hem yapıtı ortaya çıkaran açısından hem de izleyici açısından başlı başına bir ‘entropi’dir. Faydasız enerji artığı yaratır. Sanata ve elbet çağın en gözde sanatı olan sinema sanatına düşen yegane gaye ve paye; izleyicinin görüntü ve sesle edilgin, katışıksız özdeşleşmeyle gelen yoğun duygusal atımlı birlikteliği değil de, etkin, duyguyu da yadsımadan düşünsel, eleştirel yanı ağır basan birlikteliğin belirtilerini taşımalıdır. Sinema, izleyiciyi edilginlikten kurtararak etkin hale getirip, onu kucaklama zorunluluğu ve sorumluluğu taşımalıdır. Bu zorunluluk ve sorumluluğun pratiği olsa olsa; duygusal atılım ve yönelimleri azami ölçüde denetim altına alarak, zihinsel ve eleştirel, us gücüne dayalı, yaşamsal, toplumsal bir içerik ve ona layık bir biçimi gerektirir. İşte bu bağlamda ‘Brecht Estetiği’nin sinemadaki etkileri, görünümleri ve yansımaları büyük önem arz ederler.

6.2. Brecht'in Sinema ile İlişkisi Üzerine

Brecht sinemayla yakından ilgilenmiştir. Bu ilgi sadece beğeni düzeyinde kalmamış, pratik anlamda bir şeyler yapabilme ihtiyacı doğurmuştur.

Ama ne var ki Brecht'in sinema serüveni talihsizdir. Talihsizliği tamamen sinemanın endüstriyel işleyişiyle alakadardır. Film ya da sinema diğer sanat dallarına nazaran daha fazla tecimsel bir meta niteliği taşır. En fazla sanatsal nitelik taşıyan film bile, özünde değilse de, dağıtım aşamasında metasal, tecimsel bir niteliğe bürünür. Yinede Brecht; sinemanın, 'toplumsal mücadele cephesinde yetkin bir silah' olabileceği gerçeğini görmüş olacak ki, sinemayla ilgilenme gereği duymuştur. Ancak kendisinin de belirttiği gibi, verdiği uğraşlarda, yarattığı sinemasal yapıtlarda, yapımcılarla davalık olmuştur:

*“Yapıtlarımın perdeye her aktarılışında,
ayraksız her keresinde yapımcılara karşı dava açmak
zorunda kaldım. Davaların hepsini de kaybettim”.*¹⁷⁹

Anladığımız kadarıyla Brecht'in sinemasal serüveninin görünürdeki başarısızlığı, bütünüyle sinemanın endüstriyel işleyişiyle ilintilidir. Yoksa sinematografik olanakların Brecht'in estetiği ve kuramlarının uygulanamaz, uyarlanamaz oluşuyla değil. Sanılanın aksine sinematografinin olanakları Brechtçi bir estetiği görünür ve geçerli kılmaya yatkındır. Hatta sinemanın olanakları o denli uçarı ve sınırsızdır ki; bu durum Brechtçi bir estetiğin tiyatrodaki uygulamalarından daha düzgünce ve yetkince kullanılabilme olanakları vaat eder. Zira sinemanın zaman, uzam ve mekan hususundaki özgüllüğü, özgünlüğü ve özgürlüğü zengindir. Bu yönüyle düşününce, modern epik biçimin teatral sunumlarının içerisine film-nesnelerinin, parçalarının konması bu görüşümüzün yüksek bir kanıtıdır. Dahası Brecht, sinemanın olanaklarını, kendi düşünüş ve kuramlarına uygun olarak olabirliliğini şu yönleriyle ortaya koyar:

*“Sinemanın olanakları, bir takım belgeleri bir
araya getirme, kapısını bütün felsefelere açık tutma,
yaşamdan bir takım görüntüler aktarma yeteneğinden
gelir”.*¹⁸⁰

¹⁷⁹ Bertolt, Brecht, Sinema Yazıları (çev.Bertan Onaran, Yurdanur Salman) Görsel Yayınlar, İstanbul, Mart 1977, s.142

¹⁸⁰ A.g.k, s.24

Düşüncemizi ileri vardiirarak, rahatlıkla söyleyebiliriz ki, Brecht estetiğini incelediğimiz bölümde açıklamaya çalıştığımız tüm kavram ve ilkeler sinema sanatında uygulanabilir. Zaten ileride görüleceği gibi, bunun somut örnekleri de mevcuttur.

Ve Brecht, sinemanın Aristotelesçi anlatıdan, geleneksel biçemden farklı bir estetiği kabul edebileceğini açık ve net bir biçimde dile getirerek, şu kaniya varır:

*“Sinema Aristocu olmayan bir dram sanatının (yani bir özdeşleşme görüngüsüne, mimesis’e, öykünmeye dayanmayan dram sanatının) ilkelerini olduğu gibi kabul edebilir”.*¹⁸¹

Ne var ki sinemanın endüstriyel boyutu onun yapısını, maddesini ve maddesiyle beraber manasını dahi içkinleyerek çemberine almıştır. Bu durum izleyicilerin kaçışçı ve hazzcı eğilimlerini besleyerek, var olan geleneksel estetikten başka estetiklere karşı adeta bir sansür mekanizması geliştirmiştir. Bu bağlamda Brecht ve onun estetiği:

*“Yaşlı bir orospunun bütün deneyine sahip bir dramaturjinin dayanılmaz kalıntılarına takılır”.*¹⁸²

Brecht, sinemada, gerek senaryo, gerekse film yapımında bulunduğu yapıtlardan yalnızca bir tanesini olumlamıştır. Aralarından yalnızca biri vardır ki, o film, Brecht’in estetiğini ve kuramlarını layıkıyla içermektedir. Brecht’in de etkin bir şekilde yazım ve yapımında bulunduğu bu film 1932 yılında Slatan Dudow’un yönetmenliğini üstlendiği ‘Kuhle Wampe’ isimli filmidir.

6.2.1. Kuhle Wampe ya da Dünyanın Sahibi Kim? (1932)

Kuhle Wampe, donmuş işkembeler anlamına gelse de, filmde taşıdığı anlamıyla, Berlin civarında işsizlerin barındığı bir kampın özel adıdır.

Film, bir ailenin yoksulluk ve işsizlik girdabını, siyasallık, tarihsellik ve toplumsallık içeren bir açıdan işlemektedir.

¹⁸¹ A.g.k. s.59

¹⁸² A.g.k, s.144

Birbirinden bağımsızca bölünmüş film, dört epizotik kısımdan oluşmaktadır. İlk epizot 'Bir işsiz daha eksildi' başlığıyla ayrımlanır. Film, belge niteliği taşıyan, işsizlikle ilgili gazete başlıklarıyla başlar ve ardından bisikletleriyle iş arayan işsizlerin görüntüleri gösterilir. Sonrasında, aile bireylerinin toplandığı akşam yemeğinde, var olan işsizlik durumu üstüne tatsız bir sohbet başlar. Baba nicedir işsizlik ödeneği almaktadır. Çalışmak hakkında ahkam kesen babanın işsiz olması yabancılaştırma etkisi uyandırır. Zira baba, oğlunun iş bulamamasından yakınmaktadır, halbuki kendisi de işsizdir. Anne, oğlunu girişken olmamakla suçlamakta, bu yüzden iş bulamadığını savunmaktadır. Evin, bir işi olan, çalışan tek bireyi kız evlattır ve onun erkeksi giyimi yadırgatıcıdır. Kız, sohbet arasında erkek kardeşini savunurcasına, aslında, toplumsal yaraya parmak basarcasına 'iş yok ki' der ve bisikletleriyle iş arayan işsizlerin iş arayışları gösterilir. Adeta bir yabancılaştırma etkisiyle biz, 'iş aramanın başlı başına bir iş haline geldiğinin' ayrımına varırız. Bu tatsız sohbetten sonra, evin işsiz erkek evladı pencereye yönelir. Kol saatini çıkarır ve intihar eder. Akabinde kol saatine yakın çekim yapılır. Bu intihar ayrımında yabancılaştırma etkisinin bariz izlerine rastlanır. Var olan düzende meta, insan hayatından daha değerli bir nitelik taşır. Gencin intiharı kişisel ve psikolojik bir hezeyanın sonucu değildir de, toplumsal, sınıfsal bir hezeyanın sonucudur. Bu sahnede özdeşleşme olgusunun dolayısıyla mizansende, heyecanla, gerilimle gelen atmosfer hissiyatının esamisi okunmaz, intihar eylemine var olan tepki, gencin annesinin ses kuşağındaki bir lahzalık sayhasından ibarettir. Gestual bir tavırla gelen mizansenin etkisiyle, anlatıya ve anlatılana yabancılaşırız. Eleştirel bir tavır almaya başlarız. Eleştirel aklın sentezi girer devreye. Bu sahne hatta epizot, boylu boyunca Brecht'in estetiğinin yapıtaşısı olan yabancılaştırma etkisinin nüvelerini taşır. Toplumsal, ideolojik bir tavrın sınıfsal yazgı bağlamında anlatımı, aktarımıdır.

İşsiz gencin intihar sahnesi, Brecht ve çalışma arkadaşlarına sansür boyutunda büyük güçlükler çıkarmıştır. Bu sahnenin gösteriliş tarzı geleneksel anlatı biçiminden öylesine başkadır ki, bu biçimsel farklılık değil sanat eleştirmenleri, denetim kurulu temsilcisinin dahi nazarından kaçmamıştır. Brecht, mizahi bir üslupla aktardığı anekdotunda bu keskin görüşlü denetçinin tespitini şöyle anlatır bizlere:

*“Hiç kimse kendi eliyle canına kıymaları anlatma hakkını yadsıyamaz. Canına kıyma var. Ayrıca, bir işsiz kendini öldürmesini de anlatabilirsiniz. Kendini öldüren işsizlerde var. Bütün bunları es geçmeyi gerektiren bir neden görmüyorum, beyler. Ancak, işsiz kendini öldürüşünü anlatış biçiminize karşı çıkıyorum. Korumak zorunda olduğum toplum çıkarlarıyla bağdaşmıyor...Sizin işsiz gerçek bir birey, özel kaygıları, özel sevinçleri, sözün kısası, özel bir yazgısı olan, etten kemikten yapılmış bir insan değil. Sanatçı olarak kullanacağım şu kaba deyimî bağışlayın, çok yüzeysel anlatılmış sizin işsiz, hakkında pek az şey öğreniyoruz; ama sonuçlar siyasal, dolayısıyla beni filminizin piyasaya sürülmesine karşı çıkmaya zorluyor. Bu film, kendini öldürmeyi, şu ya da bu (hasta) bireyin işi, çok özel bir olay olmaktan çıkarıyor, koskoca bir sınıfın yazgısı haline getiriyor”.*¹⁸³

İntihar ayırımından sonra, kameraya dolayısıyla izleyiciye bakan, izleyiciyle etkin iletişime geçen bir kadın şöyle söyler: ‘Bir işsiz daha eksildi.’

İkinci epizot ailenin mahkeme kararıyla evlerinden çıkarılmalarıyla başlar. Evin kızı mahkeme kararını durdurma adına kapı kapı dolaşır ve gestual tavırlarla karşılaşır. Kız sorunu nişanlanacağı adama açar ve onun desteğiyle aile ‘Kuhle Wampe’ ismi verilen, işsizlerin barındığı yere göç ederler. Bu epizotun kuşkusuz en ilgi çekici, Brechtçi estetiği gün yüzüne çıkaran sahnesi, babanın Mata Hari tefrikası okuduğu, annenin ise geçim kaygısıyla, yüzüne yansıyan kaygılı bir sıkıntıyla, giderleri deftere kaydetme sahnesidir. Ses kuşağında babanın okuduğu Mata Hari işitilirken, pazardaki yiyeceklere ve fiyat etiketlerine kesmeler yapılır. Mata Hari magazin kültürünün afyon etkisini taşır. Ayrıca bunca sıkıntıda adamın toplumsal sorunlardan koparak böyle bir tefrikayı okumasına yabancılaşırız.

Ailenin kız evladı hamiledir, devlet erkleri ve toplum yapısınca kürtaj yasaktır. Genç erkek kızla zoraki nişanlanır. Nişanda damat garsonluk yaparken, kızın akrabaları gestual tavırlarla çatlayasıya tıklarlar. Damadın isteksiz ve zorunluca nişanlandığını dillendirmesiyle, kız nişan sırasında evi terk eder.

Üçüncü epizot proleter sporcuların eylem kokan sportif faaliyetlerine odaklanır. İşçi sporcuların örgütlü yapısı dikkati çeker.

¹⁸³ A.g.k, s.103-104

Son epizot, proleter sporcuların eylemden döndüğü metro ayrımıdır. Kahve fiyatlarını arttırma amaçlı Brezilya’da üretilen kahvelerin yakılmasıyla ilgili konuşurlar metroda farklı sınıftan insanlar.

Yüksek tabakadan olduğu anlaşılan kerli ferli bir adam sömürgeciliği överek ‘ kahve üretilen ülkeler sömürgeimiz olsaydı biz vurgunu vururduk’ der. Bir işçi ‘biz dediğin kimiz ben mi sen mi? şu bey mi yoksa şu hanımefendi mi?’ der. Bu ayrımında, sınıf çatışımı barizce belli eder kendini, filmin, toplumsal, ideolojik boyutunun en belirgin olduğu ayrımıdır metro ayrımı. Dünyanın değişmesi gerekmektedir ve dünyayı da ondan hoşnut olmayanlar değiştirecektir.

6.3. Sinemada Brecht Estetiğinin İstemli Yansımaları

6.3.1. Jean Luc Godard

Geleneksel sinema anlayışının sistemlice kırılması ve sistemlice karşıt bir akımın oluşması Fransa’ da ortaya çıkan ‘Yeni Dalga’ dönemiyle sağlanmıştır denilebilir. Farklı bir anlayış ve anlatış biçemi seçeneğinin keşfidir Yeni Dalga dönemi. Bu dönemin yönetmenleri içerisinde ‘Yeni Dalga’yı en fazla etkileyen, ‘Yeni Dalga’yı, ‘Yeni Dalga’ yapan, dolayısıyla geleneksel anlayışa bilinçlice karşı çıkışı gerçekleştiren yönetmendir Jean Luc Godard. Bunuel, Godard için şöyle demiştir:

*“Yeni Dalga’da Godard’ın yaptıkları dışında yeni bir şey göremiyorum”.*¹⁸⁴

Modernist sinema, izleyiciyi katıksız özdeşleşmenin kucağına atan, korku, acıma, merak gibi gerilim ve heyecan içeren duygusal atılımları yaşatan bir beklenti içerisine sokmaz. Böyle bir etkiye mahal verecek bir biçimi, birlikli, bütünlüklü, nedensellik bağıyla, sık dokulu olay örgüsünü kuşanmış bir öykü anlatımını yadsır. Duygusal yaratımdan çok düşünsel bir sürecin açığa çıkmasına meydan verir.

¹⁸⁴U. Gregor ve E.Patalas’tan aktaran Derman, Deniz, Jean Luc Godard’ın sinemasında kadının yenidensunumu, Değişim Ajans, Ankara, s.57

Modernist sinema deyince ilk akla gelen isimlerden biridir Godard. Sinemada adeta bir devrim yaratmıştır. Yeni ve farklı bir sinema dili ve biçiminin öncüsüdür. Yepyeni ve bambaşka bir estetiğin var olabileceğini kanıtlamıştır. Başka türlü bir sinema dili, anlatış ve anlayışı gerçekleştirmiş, geleneksel olan kuralları kırmış, bir yapı-bozum gerçekleştirmiş ve ardından gelen sinemacıları etkileyerek, onlara örnek teşkil etmiştir. Adeta sinemanın mimetik aksiyona dayalı ve bağlı olmadan da var olabileceğinin yanıtını ve kanıtını buluruz onda. Bu bağlamda çoğu sinema eleştirmeninin belirttiği gibi Godard'ın sinema sanatına kattığı gaye ve paye bakımından sinema tarihi; adeta Godard öncesi ve Godard sonrası olarak ayrımlanabilir. Zira Pasolini'nin de belirttiği gibi:

*“Tüm dünya da yeni sinemanın en azından yarısı Godard sinemasıdır, çünkü Godard'ın koyduğu kurallara ve normlara uymaktadır”.*¹⁸⁵

Sinema tarihçileri ve eleştirmenleri Godard'ın film diline getirdiği engin katkıları bakımından, sinemanın ustaları sayılan Griffith, Eisenstein, Welles gibi yönetmenler kadar, Godard'ı da kayda değer bulurlar.

Ancak Godard'ın önemi; film biçimi ve estetiğine, sinema sanatına katkıları ve yeni, farklı bir estetiğin geçerliliği nispetinde düşünülünce, Godard'ın sanatının yapı-bozumu sayesinde sinema diline kattığı değer, yukarıda ismini zikrettiğimiz yönetmenlerin öneminden daha farklı bir anlama ulaşır ve bu maksatta sinemada bir devrim niteliği taşır. Bu anlamın ve anlamla gelen devrimin niteliği; sinemanın oluşmaya başlamış, hatta oluşmuş olan sinema dili ve estetiğini yadsıyarak başkalaştırmasında, bağrında farklı ve yeni bir biçim taşımasında yatar. Zira, Dickens' tan etkilendiği aşık olan Griffith, geleneksel olacak olan sinemanın görkemini ve belkemiğini oluşturmuştur. Düşüncesi toplumsal değerlerin geleneksel anlayışıyla koştur. İyilik ve kötülük gibi aslına bakıldığında muğlak olan kavramlar, onun anlayışında kalıplaşmış, katılaşmış donmuştur. Net çizgilerle birbirinden ayırdılar. İyi ödüllendirilmeli, iyilik kutsanmalı, kötü cezalandırılmalı, kötülük lanetlenmelidir. Bu bağlamda, iyinin ve kötünün ötesine geçemeyen yaklaşımıyla, muhafazakarlığı ve ahlak anlayışıyla Griffith, yeni bir araç olan sinemayla eski duyuş ve düşünüşün borazancılığını yapmıştır.

¹⁸⁵ A.g.k, s.57

Ne varki henüz bir yapısı ve dili oluşmamış olan sinemanın yapı ve dili onun imkanlarıyla bir biçem kazanmıştır.

Eisenstein ise her ne kadar geleneksel sinemaya aykırı ve ayrık olma sevdasına düşmüşse de, asgari surette Griffith etkileşimiyle ve bazı yapıtlarıyla geleneksel sinema yapısının devamlılığını sağlamış ve sağlamlaştırmış, (Potemkin) içinde bulunduğu koşullar ya da bilemediğimiz farklı sebeplerden ötürü sinemada varlığı baskınlaşmış olan egemen/ geleneksel akımı yıkamamıştır.

Welles ise her ne kadar çekim açılarıyla, plan sekansları, odak uzaklığıyla, kısacası; biçimiyle sinemaya bir farklılık kazandırmışsa da, anlatış ve yeni bir estetik oluşturma payesinde, özellikle olay örgüsünün silsilesini oluşturan bağı koparıp atamamıştır. Örneğin filmlerini izleyen kişi, filmin bir sona doğru ulaştığının hissini duyumsar.

Sinema tarihinde farklı ve yeni bir estetik ve biçeme kavuşma gayesi güden, düşüncü ve uygulamalarıyla varolan burjuva-geleneksel dram anlayışını lanetleyen ve tam da sinemada bir kırılmaya gidebilecekken tüm sinematografiyi dışlayarak, bu ereğine erişemeyen Dziga Vertov'dur.

Bu bağlamda düşündüğümüzde yalnız Godard 'da dır ki; Erken dönem yapıtlarında dahi, sıradan, hatta Amerikanvari bir hikayeyi ele alsada, bunu öyle bir yöntemle ve biçimle sinemasallaştırmıştır ki; bu yöntem ve biçim sinemada bir evrim ve devrim niteliğine bürünmüş, sinemada yeni ve karşıt bir akım ve estetiğin kapısını aralamış, film dilinin yapı-bozumunu içselleştirerek, kendi başına, başlı başına bir biçim oluşturmuştur. Hele ki 68 mayıs'ından sonra gelen dönüşüm ve değişimle Dziga Vertov grubunu oluşturan Godard ve grubu; yetkinlik kertesine ulaşmış, içeriğe layık olan biçimini, biçimine layık olan içeriğini oluşturarak, biçim ve içeriğin sarmaş dolaş uyumunu yakalayıp, birbirinden ayrı düşmeyeceğinin panoramasını vermiştir.

Godard'ın, Dziga Vertov döneminde, politik açıdan bakan militan sineması, örneğin Costa Gavras'ın Z (Ölümsüz) ya da Gillo Pontocorvo'nun La bataille d'Alger'inde (Cezayir Savaşı) yaptığı gibi melodramik, içeriğiyle, konusuyla politik olan bir hava taşımaz, içerikten öte biçimiyle politiktir. Politik olarak politik film yapar Godard. O politik film yapmamış, tüm film dilini, film yapıyı politik bir bağlama oturtmayı denemiş ve başarmıştır. Yegane ideolojik gayesi; politik filmler yapmak değil, ama filmlerini politik olarak yapmaktır. Bu noktada da onun Brechtçi bir tavırla sanata bakışının belirtileri ve yansımaları bulunabilir.

Zira, Brecht gibi Godard da herhangi güncel bir konuyu öylesine bir biçimle ele alır ki, zahiri anlamda içeriği politiklik taşımayan güncellik bile, anlatılış biçimiyle, batını yönüyle, politik, ideolojik, tarihsel bir anlam kazanır. Brecht'in seyrek dokunmuş bir öyküye yaslanarak takındığı üslup, Godard'da ise genellikle öyküyü yadsıyan, öyküden ziyade ses ve imgeye kaçan bir üslupla anlatılır-gösterilir. Bu üslupsa, izleyicisini, düşünsel, eleştirel bir konuma getirmede oldukça başarılıdır.

Yeter ki sinemasal izleğimizi geliştirmiş ve farklılaştırmış olabilelim. Zira Godard'ın sinemasal sunumu çoğu izleyiciye tahammülfersadır. Ancak bu durum, algımızın mimetik bir aksiyona alıştırılmış, beğeni ve zevklerimizden eğlencelik, kaçışçı eğiliminden, özdeşleşme olgusunun getirdiği yoğun duygusal atılımla doğan katartik hazdan ileri gelmektedir. Bu bağlamda algı ve beğenimizin bilmenin tadıyla varılan, düşünsel, eleştirel hazza yücelmesi, ermesi elzemdir.

Godard sineması; imgeyi ve sesi izleyiciye düzensizce, imgede soyuta kaçan, seste ise abartı veya sektenin kakofonik etkisiyle, filmin doğrusal anlatım çizgisinden bizi uzaklaştırarak, yabancılaştırır. Bir yandan da imgenin ve sesin bu denli varlığı izleyiciye yaklaştırılarak, yabancılaştırılır. Görünürde soyut bir boyut taşıyan bu tavır, üslup ve anlam açısından bizi somut olan bir boyuta taşır. Somut bir gerçeklik taşıması bir yana, bizleri toplumsal, ideolojik, politik bir biçime ulaştırır.

Bu bağlamda düşündüğümüzde, Godard; imge ve sesin yapı-bozumuyla bir nevi gerçeklikten kaçır, ancak öyle bir biçimle kaçır ki; bu kaçış, bizi gerçekliğe hem de diyalektik, doğurgan bir gerçekliğe yaklaştırır, ulaştırır. İşte bu tutum da, düşünsel, eleştirel farkındalığın kapılarını aralar. Bu farkındalıktansa haz doğar. Seyirlikle yansılanan, yanılısamacı tutumla özdeşleştirerek yaşatmakla değil de, imgesellikle ve ses kuşağının gücüyle, yabancılaştırma etkisiyle, anlatının hem seyrini hem de seyirliğini kesintiye uğratarak, muhatabını yadırgatıp bilinçlendirerek gösterir- dinletir- anlatır Godard. Bu durumda izleyici etkin bir hale geçer. İzleyici, karakterlerin sinemasal uzam-zaman-mekan içerisinde maruz kaldığı durumlardan soyutlanır. Filmin kendisine, yönetmenin düşüncesine doğru ve dahası yaşamsal, toplumsal, ideolojik, politik bir bilince doğru, evrilerek.

Godard; hem kafasındaki sinemasal düşüncü, hem diyalektik bakış açısını, hem de izleyicinin etkin konumuyla ilintili olarak, ona verilen payeyi şu sözleriyle açığa vurur:

*“Sinema art arda gelen iki görüntü değil, birinci görüntü artı bir başka görüntüdür; bu iki görüntü de bir üçüncüyü oluşturur; bu üçüncü ise seyircinin filmi gördüğünde oluşturduğu görüntüdür”.*¹⁸⁶

Godard’ın sinemasal yaklaşımında, gerek yazılarında, gerekse La Chinoise (Çinli kız 1967) isimli filminde, belki de Godard sinemasının mihrabını oluşturan Brecht’ten alıntılacağı bir söze rastlarız:

*“Fotoğraf, realitenin yansıması değil, yansımanın realitesidir”.*¹⁸⁷

Godard’ın Brecht’ten alıntılamaı sevdiği bu söz, Godard’ın film yapısının üslubunu anlamamız adına bir dayanaktır. Hem Godard’ın sinemadaki gerçeklik kavramına bakışı üzerine, hem de ‘politik olarak politik film yapmak’ ekseninde.

Godard görüleni göstermez, görünenin ardındaki görünmeyeni gösterir. Asıl olan ne gördüğümüz değil, gördüklerimizin ne demek olduğunu sorgulamamız ve kavramamız gerektiğidir.

Gerçeklik; nesne ve varlıkların görüntüsünden öte de, onların anlamlarında ve çağrışımlarındadır. Bu bağlamda Godard’ın gerçekliği yansıması; gerçekliğin yeniden üretimini, yani sinemada mimetik anlatımı, gerçeklik yanılmasıyla gelen yeniden temsille yansımasını ve yaşatımını yadsıyarak, ‘şey’lere aşkın bir bakışla, gerçekliğin; gerçekten nidüğünün ve nasılının var olduğu gibi analizidir, gösterilmesi-anlatılmasıdır. Brecht’in şu örneği gerçeklik kavramını açıklayıcıdır:

*“Krupp ya da A.E.G. fabrikalarını gösteren bir fotoğraf bize bu kurumlar konusunda hiçbir şey göstermez. Asıl gerçeklik, işlevsel içeriğinden kayıp gitmiştir”.*¹⁸⁸

Godard ise bu görüşe koşut olabilecek şekilde, sinemanın takınabileceği gerçeklik misyonunu şu şekilde anlamlandırır:

¹⁸⁶ Godard, Jean Luc, Godard Godard’ı Anlatıyor (çev. Aykut Derman) Metis yayınları, İstanbul, ikinci basım Temmuz 2008,s.202

¹⁸⁷ Parkan,Mutlu, Brecht Estetiği ve Sinema,Don Kişot yay.,İstanbul, Mart,2004,s.24

¹⁸⁸ Bertolt, Brecht, Sinema Yazıları (çev.Bertan Onaran, Yurdanur Salman) Görsel Yayınlar, İstanbul,Mart 1977,s.49

*“Televizyon ve sinema gerçekliğin anlarını kaydetmez, ancak sınıf mücadelesi ışığı altında incelenmesi gereken diyalektik süreçteki ve yoğunlaşma dönem/alanlardaki anları kaydeder”.*¹⁸⁹

Godard, sanatın ve bir sanat olan sinemanın gerçeklikle ilgili tavrını şu şekilde dillendirmiştir:

*“Sanat gerçekliktir, sinema ise bir saniyede yirmi dört kere gerçekliktir”.*¹⁹⁰

Godard ilk filminden başlayarak tüm filmlerinde geleneksel sinemanın, ana/egemen akımın gelenek, kural ve normlarını reddeder:

*“Aldığım eğitim dolayısıyla, bende her zaman, karşıtları arama eğilimi olmuştur. Kendi kendime şunu söylüyordum: ‘onlar yeşil diyorlar, acaba tersi de söylenemez mi?’”.*¹⁹¹

Bu reddedişte Brecht estetiğinin bariz izlerine rastlanır. Brechtçi bir sinema; özdeşleşmeden katharsise varan bir çizgiyi yadsıyarak, film ile izleyici arasındaki ilişkiyi asal noktaya oturtan bir yapıda sunulur. Böyle bir yapının gereğidir ki; bilinçsizce yaşanan yoğun, katıksız duygusal durumlar, merak, gerilim ve heyecan gibi edilgin ve esrik yanılısamalar yaşatan atmosfer hiçe sayılır. Duygular yalnızca, bilinçli, çok yönlü gelişen, toplumsal, düşünsel sürecin açığa çıkması adına bir araç olarak kullanılır. Gerçeği görüldüğü gibi yaşatma iddiasıyla idealleştirilmiş, suni bir gerçeklik yaşatımı yerine, diyalektik düşünce sistemiyle gelen, gerçeği olduğu gibi gösteren, tarihsel, toplumsal, ideolojik gerçekliği göstermeli-anlatmalıdır. Sanatı yaşamdan ayırmadan ama Brechtçi bir üslupla sanatı, yaşama yabancılaştırarak.

Godard’ın sinemasal anlatımında belgeci bir yapıyla kurmaca bir yapı birbirine karışır. Filmde anlatılan bireyler üzerinden, toplumsal ve tarihsel koşullar yapılandırılır.

¹⁸⁹ MacBean,James Roy, Sinema ve Devrim (çev.Ertan Yılmaz), Kabalcı yayınevi, İstanbul, Temmuz 2006, s.99

¹⁹⁰ Harcourt, Peter, Altı Avrupalı Yönetmen (çev. Özge Özdüzen-Onur Yusufoglu) Doruk Yayıncılık, İstanbul, Nisan 2008,s.263

¹⁹¹ Godard, Jean Luc, Godard Godard’ı Anlatıyor (çev. Aykut Derman) Metis yayınları, İstanbul, ikinci basım Temmuz 2008,s.10

Birey, toplumsal ve tarihsel koşulların yarattığı durumlardan ayrı ve uzak düşünülemez. Godard'ın filmlerinde güncellik tarih olur. Örneğin Godard'ın filmlerinde analiz edilen fahişelik olgusunda karakter analiz edilmez de, Fahişelik üzerinden tarihselleştirmeyle toplumun analizi yapılır. Söz konusu ettiğimiz bu tutum Godard'ın 2 Ou 3 Choses Que Je Sais Delle (Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey 1967) isimli filminde görülebilir. Bu filmde fahişelik olgusu toplumsal bir biçimde sergilenir. Toplumbilimsel bir deneme niteliği taşıyan bu filmde, fahişelik olgusuyla ekonomik, toplumsal, politik yapıyı oluşturan koşullar gösterilir. Fahişelik, modern insanın bilincinin şeyleşmesi, tüketim toplumu gibi konularda Godard, yaşamsal- toplumsal- ideolojik göndermelerde bulunur.

Film, Godard'ın fısıldayan sesiyle başlar. Paris'in toplumsal ve ideolojik koşullarından bahseder ve ardından bize filmin aktrisini (Marina Vlady) tanıtır. Devamla Marina Vlady kameraya bakarak– Marina Vlady olarak- kendisini yadsımadan, kimi zaman canlandıracağı karaktere bürünmeden, tümünden değişim geçirmeden şöyle söyler ‘ Büyükbaba Brecht söylerdi bunu, sanatçılar doğruyu söylemeli diye.’ Anlatıcı olan Godard'ın fısıldayan sesini tekrar duyarız ve geleneksel sinema anlatısını alaya alırcasına şöyle söyler: ‘ Şimdi başımı sağa çevirdi ama bunun hiçbir önemi yok!’ Sonrasında Godard Marina Vlady'nin canlandığı karakter hakkında bilgilendirir bizleri ‘ O burada yaşıyor Juliette Janson'dur.’ der.

Juliette Janson bize kendisi ve kocasının işi hakkında birkaç söz eder, ardından başını sola çevirir. Godard: ‘ Şimdi başını sola çevirdi, ama bunun hiçbir önemi yok!’ der. Bilindiği gibi geleneksel sinema anlayışında kadrajdaki kişinin baktığı tarafa kesmek adettendir. Godard adeta geleneksel sinema anlatısının kurallarını reddeder hem de bu reddi alaycı bir üslupla gerçekleştirir. Bir yandan izleyicinin koşullanmışlığına dikkati çeker. Diğer yandan da bir tür yabancılaştırma etkisini açığa çıkarır.

Geleneksel sinemanın kurallarına eleştirel bakış Godard- Gorin ikilisinin yaptığı Tout va Bien (Her Şey Yolunda 1972) isimli filmin açılış ayırımında da fark edilir. Film bir çek koçanının yakın çekim görüntüsüyle başlar ve tecimselleşmiş sinemanın endüstriyel yapısını taşlar. Bir film yapımının harcamaları, Brechtçi bir biçimin yabancılaştırma etkisiyle gözler önüne serilir.

Bir ses: Bir öykün ve öykünü anlatırken de yıldız oyuncuların olmalı' der. Kısacası, Tout va Bien'in açılış ayrımı, sinemanın yerleşik, geleneksel akımına alaycı bir tonla yapılan taşlamadır.

Bir diğer geleneksel anlayışa ve anlatışa aykırı ve bu anlayış ve anlatışı taşıyıcı emare sayılabilecek sahne, Pierrot Le Fou' (Çılgın Pierrot 1965) nun son sahnesidir. Godard, burada da geleneksel sinemanın kuralcı ve düşünsel boyutuna alaycı bakışını yineler.

Ferdinand (Jean- Paul Belmendo) suratına dinamitleri sarmalar ve ateşler fitili, intihar eder, devamla Godard, pan yapar güneşle aydınlanan semaya ve denize. Ses kuşağında duyulur Marianne'nin (Anna Karina) sesi; 'işte yine sahibiz ona' ardından soru gelir: 'Nedir o?' Cevap: 'Sonsuzluk'. İzlenimimiz, iki aşığın ötelerde bulunduğu ve ruhlarının sükun bulduğu düşüncesidir. Birdenbire Godard, ideal metafiziksel düşüncemizi parçalar, sarsar formel mantığımızı ve koşullanmış tepkimizin arsız peçesini yırtar: 'Abartma, gördüğümüz güneş ve gökyüzü.'

Kurmaca ile belgeselci bir yapının sentezi Godard'ın La Chinoise (Çinli Kız 1967) isimli filminde de görülür. Toplumsal-ideolojik-yaşamsal bir praxis, deneme özelliği taşıyan film 'Yapım/Oluşum Halinde Bir Film' başlığıyla başlar. Ayrıca bu başlık filmin diğer ismidir. Jean Pierre Leaud'un filmin başlarında kendi öz benliğini yadsımadan anlatıp- gösterdiği Guillaume karakteri, Brechtçi bir estetiğin oyunculuk tekniğiyle bağdaşır. Bu çekimin arasına Brecht'in fotoğrafının girmesi bir hayli anlamlıdır.

Film yapımının, set ekibinin varlığı yadsınmaz filmde, hatta Jean Pierre Leaud şöyle söyler: 'Bakıyorum da çok eğleniyorsunuz, filme alındığım için ya da etrafımda teknik ekip var diye şaklabanlık ettiğimi zannediyorsunuz, ama alakası yok, önümde kamera var diye böyle söylemiyorum' der. Ve akabinde, kameranın ve kameramanın görüntüsü girer devreye. Devamla Jean Pierre Leaud samimi olduğunu dillendirir. Ayrımın sonunda klaketin ve Godard'ın sesini işitiriz. Godard şöyle der: 'Kes, çok iyi!' Bu ayrım boylu boyunca Brechtçi estetiğin sinemasal yansımasıdır.

Kurmaca ve belgesel bir yapı çevresinde dönüp duran filmde, Godard'ın oyun kişilerine, dolayısıyla oyunculara sorular soran sesini işitiriz. Ayrıca Godard, Brechtçi bir estetiği miras aldığını tüm açıklığıyla belirtir. Karatahta üzerinde birçok sanatçının, düşünürün isimleri yazılıdır ve Jean Pierre Leaud karatahtadaki isimleri birer birer siler, bir tek kişinin ismi kalır geride; o da Bertolt Brecht'tir.

Hemen her filminde olduğu gibi Godard'ın bu filminde de hurufat ve matbuatla yaratılan mizansen, yabancılaştırma etkisinin, tarihselleştirme olgusunun hizmetçileridirler.

Godard tüm sinemasal unsurlarıyla, geleneksel sinema anlayışının kural ve normlarına aykırı düşen bir yapı-bozum gerçekleştirmiştir. Derli toplu sık dokulu bir öykü yerine öyküyü yadsıyarak, imge ve sesin yabancılaştırıcı etkisinin sarsıcı gücüyle çalışmıştır. Filmlerinin kurgusu; birbirini takip eden, organik bütünlüklü bir gelişim yerine, kendi içinde bir bütünlüğü olan birbirinden bağımsız epizotlar manzumesidir. Bu bağlamda hem kurgu, hem de epizotik yapılandırılış kayıt altına alınan görüntüleri anlamlandırır. Bir bakıma iki cepheli (hem yapıtı yaratan sanatçı hem de onunla etkin iletişime geçen izleyici bakımından) olarak tüketilmez, üretilir. Tüketilen çekimsel imgeler, kurgu ve epizotik ayırlama vasıtasıyla üretken kılınır. Ayrıca Godard'ın filmlerini epizotik başlıklarla ayırlaması Brecht'teki gibi, ideolojik anlamda tarihselleştirme olgusunu çıkarır ortaya.

Godard'ın filmleri, düşünsel süreci derinlemesine açığa çıkaran filmlerdir. Godard'ın film dili, izleyicisini özdeşleşmeden uzak tutar. Oyunculuk, renk, dekor, ses, anlatıcının varlığı, çekim teknikleri, çerçeveleme v.s adeta Brecht'in yabancılaştırma etkisinin bariz yansımalarıdır. Bu durumda izleyici içerikten çok biçime, başka bir deyişle filmin kendisine dikkat eder.

Godard'ın anlatımında, dolayısıyla biçiminde Brecht estetiğinin yapıtaşı sayılan yabancılaştırma etkisi doruğa çıkar. Godard özdeşleşmeyi kırar. Hem de öyle bir kırar ki; izleyici her sahnede hatta her planda kurmaca ile belgesel sentezinde dönüp duran bir film izlediğinin ayırımına ve farkındalığına vardırılır, varır.

İzleyici bir an bile olsun kendini unutturcasına esrimeye sürüklenmez. Eğer ki bir esrimeden söz edilecekse bu esriklik; diyalektik düşünceyle gelen, eleştiren, bilinçli izleyicinin yadırgayışında, hayretinde ve uyanışında yaşanır.

Godard, yabancılaştırma etkisini, gerek epizotların ayırımında, gerekse filmin yürüyüşü içerisinde hurufat ve matbuattan yararlanarak sağlar. Kimi zaman ses ve imge de sağlayabilir yabancılaştırma etkisini. Kimi zamanda oyunculuk teknikleriyle sağlanır yabancılaştırma etkisi.

Filmin seyri aniden sekteye uğrar, reklamlar, afişler, yazılar, dergi, kitap kapağı gibi materyaller girer devreye, ya imgenin ve ses kuşağının kesintili etkisiyle ya da oyuncuların kendi benliğini yadsımayan anlatımcı-göstermecisi etkisiyle.

İzleyiciyle, anlatılan-gösterilen arasına mesafe konulur. Bu yolla izleyici yadırgayarak yabancılaştırılır ve izleyicinin eleştirel-düşünsel süreci diyalektik bir biçimde açığa çıkarılır. Bu durumda, eleştirel aklın senteziyle, süzgeciyle gelen asli hazzın, duyusunu ve algılayışını çıkarır ortaya.

Godard'ın tablosal epizotik anlatımı da filmlerinin Brechtçi yanını ortaya çıkarır. Godard bir söyleşisinde epizotik tablosal anlatımın niyesini soran kişiye, niyesini değil de, niçinini bildiğini söyler:

*“Çünkü işin tiyatro yanını, Brecht yanını
vurguluyor”¹⁹²*

Örnek vermek gerekirse Godard'ın 2 Ou 3 Choses Que Je Sais Delle (Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey 1967) isimli filminde epizotik yapılandırılma şu başlıklarla ayrımlanmıştır:

‘18 derste Endüstriyel Toplum, Dersin Konusu, Endüstriyel Toplum Hakkında İlerletilmiş Dersler, Şeklin Psikolojisi, Halk Bilimine Giriş, 20 Yüzyılın Büyük Umudu; romanın psikolojisi’

Tablolarla birbirinden ayrımlanan epizotik yapılandırma, filmi toplumsal, tarihsel, ideolojik, politik bir bağlama oturtur ve izleyicisini düşünsel bir sürece çeker.

Godard'ın Weekend (Hafta Sonu 1967) isimli filminde de epizotik tablolarla yapılandırılan tarihselleştirmenin yabancılaştırma etkisine rastlarız. ‘ Fransız Devriminden Gaullist hafta sonlarına’, ‘Eylül Katliamı’, ‘Ekim Lisanı’ gibi ayrımlar tarihselleştirme bağlamında düşünülecek yabancılaştırma etkileridir. Ayrıca hurufat ve matbuatın filmin ilerleyişini sekteye uğratması anlatıya yabancılaşmamızı sağlar. Kimi zaman filmin oyuncuları yabancılaştırır anlatıyı bizlere. Jean Yanne (Roland) filmin bir yerinde ‘Ne baktan bir film, yolumuza hep hasta tipler çıkıyor’ der. Godard'ın erken dönem yapıtlarının son örneği olarak sayılan bu film, Godard'ın değişime giren sinema üslubunun sinyallerini verir.

¹⁹² A.g.k, s.65

Örneğin, ‘Üçüncü Dünya’ sekansı olarak adlandırılan sekans, Godard’ın Gorin ile atılacağı militan sinema örneklerinin habercisi gibidir.

Brechtçi bir estetiğin sinemasal uygulayımının göze çarptığı ‘Üçüncü Dünya sekansı’ yabancılaştırma etkisini doruğa çıkaran naiv tutumun, Brecht’in naivite kavramının örneğini taşır.

Jean Yanne (Roland) ve Mireille Darc’ın (Corinne) biri Arap diğeri Afrikalı olan iki çöpçünün yanında vakit geçirdikleri bu sekansta, Jean Yanne (Roland) sandviç yiyen Afrikalıdan bir lokmasını ister. Afrikalı adam, sandviçinden ufak bir lokma verir. Jean Yanne biraz daha ister. Afrikalı şöyle der: ‘ Benim sandviçime kıyasla o parça A.B.D ‘nin kendi bütçesinden Kongo’ya verdiğiyle aynı oranda’. Sahnenin devamında çöpleri taşıyarak Mireille Darc (Corinne) girer kadraja. O da Arap olan adama ‘ Beyefendi, karnım aç’ der. Arap olan çöpçü sandviçinin yarısını koparır, elinde tutar ve ‘ Öpün beni’ der. Mireille Darc yanağından isteksizce öper adamı, Arap çöpçü bağıarak tekrarlar ‘Öpün beni’ Bunun üzerine Mireille Darc adamın dudağına bir buse kondurur ve adamda sandviçinin yarısını uzatır ona ve kadın aldığı sandviçi ısırır, Arap adam, kadına bir tokat yapıştırır. Mireille Darc ‘yetmedi mi be’ diye bağıır, Arap adamsa ‘ Büyük petrol şirketlerinin Cezayir’e uyguladığı kanunu uyguluyorum’ der. Jean Yanne sorar: ‘ Ne kanunuymuş o’. Adam cevaplar: ‘ Önce sik, sonra vur kışına kanunu’

Sahnenin devamında Godard’ın mavi renkli hurufatları böler anlatıyı:

‘3. Dünya’, sınıf savaşımını odak noktaya alan bu ayrımda, omuz planda kameraya bakan Arap asıllı adam: ‘Siyahi arkadaşım kendi düşüncelerini söyleyecek’ der.

Ses kuşağında Afrikalı adamın Emperyalizm karşıtı politik söylemini duyarız, ama görüntü kuşağında Arap asıllı adamın gestual tavırlarla yemek yiyişini görürüz. Akabinde Afrikalı adamın omuz çekimde yüzünü görürüz; şöyle söyler: ‘ Arap kardeşim benim adıma konuşacak.’ Bu seferde Afrikalı adam yemeğini yerken, Arap asıllı adamın gerilla savaşı üzerine politik söylemini duyarız.

Bilindiği gibi, geleneksel sinema anlatımında yakın çekim, duygusal etkiyi ortaya çıkarıp, güçlendirerek, özdeşleşme olgusunu doğurur. Ancak Godard, yakın çekimi, yoğun duygusal odaklı atılımlar için değil, Brechtçi bir biçimde anlatıyı yabancılaştırmak için kullanır.

Godard'ın sineması, oyunculuk düzleminde de fazlasıyla Brechtçidir. Godard'ın filmlerinde oyuncular, oyunlaştırdığı karakterlerin benliğinden sıyrılıp, gerek gösterip-anlattıkları oyun kişisi, gerek kendi özbenlikleri, gerekse filmin kendisi hakkında yargılarda bulunarak, yadırgatırlar ve yabancılaştırırlar anlatıyı.

Filmin akışını ve seyirliğini kesintiye uğratmada, Brechtçi bir oyunculuk tekniğini kullanır Godard yabancılaştırma etkisi altında. Godard'ın hemen hemen her filminde oyuncuların izleyicilerle diyaloga geçmesine, bize aracısız yönelmesine, apar yapmasına şahit oluruz. Bu durum izleyiciyi etkin kıldığı gibi, ona kurmaca bir film izlediği gerçeğini unutturmayıp, onu, eleştirel, düşünsel olarak uyarır. Oyuncunun kimi zaman kamerayla dolayısıyla izleyiciyle tümenden ilgisiz kalması da belirli bir yabancılaştırma etkisi sağlar:

*“Oyuncular hem oyun oynuyor hem de bizi selamlıyor; onlar da, biz de, oyun oynadıklarını, güldüklerini aynı zaman da ağladıklarını biliyoruz. Sonuçta kendini teşhir etmedir bu, ama zaten benim yapmak istediğim de buydu”.*¹⁹³

Sinema eleştirmenleri ve tarihçilerinin Brechtçi bir estetiği hakkında bünyesinde barındıran film olarak gördükleri yegane yapıt, bir Godard-Gorin filmi olan ‘Tout va Bien’ (Her Şey Yolunda 1972) dir.

6.3.1.1. Tout va Bien (Her Şey Yolunda 1972)

Daha önce de belirttiğimiz gibi film, kapitalist düzenin endüstriyel etkisiyle gelen burjuva sanat anlayışını, geleneksel sinema anlatısını ‘ti’ye alan bir üslupla, tecimselleşmiş bir filmin yapım sürecinin yabancılaştırma etkisiyle başlar.

‘ Bir film yapmak istiyorum’ (muhtemelen Godard’ın sesi)

‘ Bunun için para lazım’

Yakın çekimde çek koçanın görüntüsü görülür. Bir el çekleri imzalayarak, koparmaya başlar; senaryo, görüntü, ses, yapım, kurgu v.s uzar gider.

¹⁹³ A.g.k s.58

Ses kuşağında karşılıklı şu sözler iştilir:

‘ Yıldız oyuncularını kullanırsan insanlar sana para verir’

‘ Yves Montand ve Jane Fonda’ya ne demeli!’

‘ Oyuncular anlaşmadan önce senaryoyu görmek isterler’

‘ Senaryo da mı var ?

‘ Evet, genellikle aşk hikayesi, Karakterler nerede yaşıyor? Hangi zamanda?

Ne yerler? Biraz ayrıntı ver.’

Anlaşıldığı üzere, geleneksel dram anlatısının olay örgüsü silsilesinin serim bölümüyle dalgasını geçmektedir Godard. Yabancılaştırıcı bir etkiyle:

‘ Bir erkek var’ der ses, Yves Montand kameraya (bize) bakar, ‘ Bir kadın var’ der ses, Jane Fonda kameraya (bize) bakar, ‘ Bir erkek ve bir kadın var’ der ses; ikisi birden kameraya (bize) bakarlar. Ve devamla sınıflı bir toplumun çatışan yapısını gösterir Godard. İşçiler ve köylüler, küçük ve büyük burjuvalar ve kadın ve erkek onlarla yaşar. Sonrasında sınıflar arasında bir değişimin gerçekleştiği söylenir ve onlarla yaşayan bir kadın ve bir erkeğin değiştiği de. Erkek (Yves Montand) politik bir bakış açısı olan, ‘Yeni Dalga’ dönemine sadık bir yönetmenken reklam yönetmenliği yapmaktadır, Kadın ise (Jane Fonda) bir Amerikan gazetesinde, istemediği bir bölümünde muhabirlik yapmaktadır. Oysa politik bir bölümde yetkin olduğunu düşünmektedir.

Bir sonraki ayrımda Salumi sosis fabrikasında ki işçilerin eylemine, patronu kilit altına almalarına odaklanır Godard’ın kamerası, özdeşleşimsizce hiçbir oyuncuya ayrıcalık tanımadan. Kadın ve erkek (Jane fonda, Yves Montand) bir röportaj için fabrikadadırlar. Burada hem kendi benlikleriyle hem de politik, ideolojik, toplumsal yapıyla yüzleşme olanağı bulurlar.

Özellikle bu ayrımda Godard’ın son derece estetik, konstrüktivist bir etkiyle, bizi düşünsel, eleştirel bir sürece çekerek, kurmaca bir yapının farkındalığına vardırırçasına oluşturulan, fabrikanın genel çekimini kaydırmayla gösterişi yabancılaştırıcıdır. Sonrasında fabrikanın patronunun kameraya bakarak, kendi yaşamı, var olan politik durumlar, sınıf savaşımı hakkında haddinden fazla gestual bir oyunculuğun getirdiği yabancılaştırıcı etkiyi takınarak konuşması kayda değerdir.

Ayrıca bir başka sahnede de sendika üyesinin elinde bir bilanço kağıdı ve yanında beyaz gömlekli iki işçiyle, bizi birebir muhatap kılarak, gözlerimizin içine bakarak bilgilendirmesi, oldukça Brechtçi bir estetik ve anlatımın somut örneklerindedir.

Patronlarını zapturapt altına alan fabrika işçilerinin zorlu çalışma koşullarını anlatışı, sınıf savaşımı odaklı eylemlerini dile getirişleri son derece yabancılaştırıcı bir etki taşır. ‘ Sınıf savaşı akşam yemeğine benzemez.’

Salumi sosis fabrikasında grevin bitmesiyle, fabrikanın üretim sürecine dönmesiyle sona erer ayrım.

Bir sonra ki ayırmda yönetmenin (Yves Montand) reklam filmi çekimini gözlemleriz ve birdenbire kurmaca yapıtın belgeselci bir hale geçmesiyle yönetmenin (Yves Montand) günah çıkararak bir edayla; öz geçmişine, yaşayışına ve sanatsal düşünüşüne şahit oluruz. Bizi, anlatının seyrinden ve seyirliğinden koparan, yabancılaştıran bu sahne, sadece biçimiyle Brechtçiliğiyle kalmaz, bize Brecht’in sanatsal duruşu ve düşünüşü hakkında ipuçları da verir. Şöyle söyler: ‘ Fransa hakkında politik bir film yapmayı planlıyorum, bu hiç kolay değil. Brecht’in kırk yıl önce belirttiği şeyleri daha yeni anlıyorum. Onun Mahagonny’ye önsözünü biliyor musunuz? Zekice değil mi?’

Fahişelik yapan bir yönetmenin (Yves Montand) aracılığıyla Godard’ın kendi düşüncelerini aktardığı bu sahne, eğerki Brecht’in Mahagonny’nin önsözüne yani ‘Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur’* başlığı altında çatallanan düşüncelere bir bakış atarsak, burada karşılaştığımız dava; sanatın önce haz ve sonra mal olma sürecine, biçim ve içerik uyumuna, eğlenme ve öğretme ikilemine ve belki de en önemli noktadır ki, birçok tiyatro ve sinema araştırmacısının alıntılacağı, Brecht’in keskin ayrımlarla, çizgilerle belirlediği dramatik ve epik ayrımını tablosallaştırdığı, Aristotelesçi bir dram anlayışına ve anlatışına karşıt bir anlatıyı ve anlayışı oluştururken, ser levha yaptığı nitelikler bu yazıda açıklanır.

Aynı zamanda belki de, Godard’ın bu ölçütü mevzu bahis kılması, sinemada da Aristotelesçi bir dram anlatışını yüklenmiş, genel geçer, yerleşik ve geleneksel anlatış ve anlayışa karşı çıkışının ve bu bağlamda karşıt bir anlatış ve anlayışı Brechtçi bir estetikle takınışının resmidir gözüyle bakılabilir, bu görüşümüzün derin izleri bulunabilir.

* Bkz. Brecht, Bertolt, Epik Tiyatro (çev. Kamuran Şipal) Say kitap, İstanbul, 2. Basım,1981,s.49-64

Bu sahneden sonra kadının (Jane Fonda) makalesi reddedilir. Bunun üzerine yabancılaştırıcı bir etkiyle-adeta bize göz ederek ve bizim gözlemlediğimizi bilerek- iş hayatında yaşadığı zorlukları dile getirir. Ve sözün özüyle şöyle söyler: ‘ Hiçbir olayı haber yapamayan bir haberciyim. Hepsi bu.’

Bu düşüncesi kendi yetersizliğinin deyişi değildir de, düzenin kısıtlayıcılığının düşüncesinin deyişidir.

Sonraki sahnede erkek ve kadın arasındaki sorunlar, cinsellikten yola çıkılarak, yaşamsal, toplumsal bir dille,(sınıflı bir toplumda cinsellik bile farklı sonuçlara yol açar) geleneksel dram karşıtı bir estetikle sunulur. Burada şunu açıklamakta yarar var ki; Godard, bu ayrımda geleneksel sinemanın kurgu yapısını bozuma(yapıbozuma) uğrattır. Bilindiği gibi sinemada geleneksel hatta olağan bir anlatımda kurguda süreklilik gerekli bir niteliktir. Sahnenin planları arasında değişime gidilirken süreklilik gözetilir. Örneğin kadrajdaki oyuncunun bir hareketinin başlayışıyla diğer bir plana geçilerek, hareketin devamı başka bir planda gösterilir. Böylece kurguda devamlılık sağlanır. Oysaki Godard bu sahnede, olağan olan, geleneksel sinemanın bu anlatımını bozar.

Oyuncuların mizansen içindeki hareketleri, kurgunun gücüyle, yinelenir belki de yenilenir. İçerikten öte, biçimdeki bu tutum, anlatıya bizi yadırgatır, yabancılaştırır. Ama hakkıyla söylersek, içerikte de boylu boyunca, biçimi kadar, yabancılaştırıcı etkiyi bünyesinde barındırır.

Bu sahneden sonra film daha politik bir kimliğe bürünerek devam eder. ‘Sınıf Savaşı’ epizoduyla ayrımlanarak; 1968 ile 1972 Fransa’sını betimleyerek. Sonrasında yaklaşık on dakika süren süpermarket ayrımı gelir. Godard’ın sinemasal dehası denebilecek kaydırmayla, eleştirel, düşünsel boyuta doğru evriliriz.

Jane Fonda markette gezinir, kameranın gezinişiyle, özdeşleşmeden uzak bir şekilde bilinçlenerek ve Godard’ın anlatımının ve anlamının gücüyle, izleyiciyi özdeşleşmeden uzak tutarak, bilinçlendirerek.

Tüketim toplumunun bu ağır eleştirisi biçimle de tazelenir. Görüntü adeta kendini tüketerek akar ama bir taraftan da bilinçlenen izleyicinin ufkunda ve derununda üretilerek artar.

Kameranın hiçbir ayrıcalık tanımadığı, özdeşleşmeden uzak, markette ilerleyen Jane Fonda’nın ses kuşağında işitiriz sesini: ‘ Diğer makalem de reddedilecek. İstifamı vereceğim. Mücadeleye küçük bir katkı. Tüm şu aptalların duymak istediği, büyük mağazaların, kentin manzarasını değiştirdiği.

Ama burada, şimdi alışveriş yapan insanlardan konuşmak istersem' der. Sonrasında özde kapitalist, sözde komünist, kitap satıcısının çığırkan sesiyle irkiliriz. Akabinde, Jane Fonda devam eder, akan kamerayla beraber, görüntüsünden öte sesiyle:

‘ Bir süpermarket. Her gün yedi yüz milyonluk satış yapıyor. Büyük bir mağaza sosyal bir tiyatrodur. Herkes bağırır seyirci dışında. Ağzlarını kapalı tutmak için para verirler. Kimse onları işaret etmedi henüz. Fabrikanın dışı da fabrika gibidir. Kimse başkasıyla konuşmaz. Hepsi yeni oyuncularını bekler' der. Bu sözden sonra yeni oyuncular koşarak kadraja girer. Süpermarketin havasını değiştirirler. Etkin bir eylemle süpermarketi yağmalamaya başlarlar. Godard sanki devreye soktuğu etkin oyuncular gibi, sanatta da bir devrim, dolayısıyla izleyicide de etkin istemle doğan bir edim arzu etmektedir.

Süpermarketteki tüketimi; toplumsal, ekonomik ve siyasal olduğu kadar, tiyatroyla dolayısıyla sanatla da bağdaştırmakta, özdeşleşerek, telkin yoluyla, yoğun duygusal atılımların sağaltımıyla, cevaplara erişip, doyuma ulaşan ya da ulaştığının sanısına varan izleyici yerine, yadırgayan, eleştiren, sorgulayan, türlü sorular soran ve bu yolla farklı farklı yanıtlar bulan, katharsisin hazzına değil de, bilinçlenmenin hazzına varan izleyiciler istemekte ve arzulamaktadır.

Filmin son ayrımında, filmin kendisi, filmin başında olduğu gibi, filmin konusu yapılır ve bir ses: ‘ Film sona eriyor’ der. Film çözümsüzce ya da izleyiciye bırakılan birçok çözümlerle, açık uçluca ve dahası sınıfsal bir yapı çerçevesinde, her birimizi tarihsel bir bağlama oturtan Godard'ın bir kaydırmayla, ses ve imgenin yabancılaştırıcı etkisiyle sonun başlangıcına erer:

‘ Her birinin kendi tarihi. Nasıl yaşadığımıza daha çok dikkat etmeliyiz. Ben, sen, o, biz, siz, hepimiz’.

6.3.2. Theo Angelopoulos

Özellikle, erken dönem yapıtlarıyla, sinemada, istemli bir biçimde, Brecht estetiğinin yankıları bulunan bir diğer yönetmen Theo Angelopoulos'tur. Farklı, ‘nevi şahsına münhasır’ sinemasal üslubuyla, modern sinemanın ses getiren isimlerinden biridir o.

Atina hukuk fakültesinin son sınıfında okurken, ani bir kararla eğitimini yarıda bırakarak, Paris'e sinema okumaya gitmiş, IDHEC'de (Institut des hautes études cinématographiques-Paris yüksek sinema enstitüsü) isyankar bir yıl geçirmiş, başarılı bir öğrenci olmasına rağmen disiplinsizlik yüzünden okuldan uzaklaştırılmıştır. Dilerseniz o yılları Angelopoulos'tan dinleyelim:

“İlk kısa filmlerimizi çekmeye başladığımızda sınıfın tümü benim filmlerimin sınıfın en iyisi olduğunu söyledi. ‘Yeni Resnais’ gibi iltifatlar başımı döndürdü.

Ancak, sanki diplomalı bir yönetmen gibi davranmam öğretmenlerin hiç hoşuna gitmemişti. Bir gün kısa konulu bir çekim senaryosu hazırlamamız istendi. O sabah derse geç geldim, geç kaldığım için özür diledim, sonra birinden bir sigara istedim. Sınıfta sigara içmek yasak olduğundan herkes donakalmıştı. Biri bir sigara uzattı. Sigarayı yaktım, bir tebeşir alıp karatahtaya bir daire çizdim. Öğretmen, ‘Nedir bu?’ diye sordu. ‘Bu benim çekim senaryom’ dedim.

‘Ne demek istiyorsun? Deyince, ‘360 derecelik panoramik bir çekim’ dedim. Öğretmen yüzüme ters ters bakıp, ‘Sanırım buraya öğrenmeye geldin’ dedi. ‘Hiç de değil, buraya deneme yapmaya geldim dedim. ‘Eğer bunu okulda yapamazsam nerede yapabilirim ki?’

*’ Öğretmen öfkeden kıpkırmızı kesildi. ‘Git de dehanı Yunanistan’da sat’ dedi. Sınıftan çıktım. Daha sonra öğretmenin müdüre gidip ‘Ya o ya ben’ dediğini öğrendim. İkinci bir kısa film çektim ve film gösterildiğinde bütün sınıf ayağa kalkıp beni alkışladı. Ama öğretmen inatçıydı. ‘Sizler filmi alkışlamıyorsunuz, beni yuhalıyorsunuz’ dedi. Sonra müdür beni çağırdı ve okul için ‘fazla olgun’ olduğumu söyledi”.*¹⁹⁴

Angelopoulos daha sonrasında, Jean Rouche'un bir kursuna katılır. Orada belgeseller de çeker. Daha sonra Mayıs 68'in ruhunu özümseyerek, ülkesi Yunanistan'a döner ve hocasının kınayıcı bir edayla söylediği gibi, dehasını Yunanistan'a satmaktan öte, tüm dünyaya öyle ya da böyle tasdik ettirir.

Angelopoulos, ilk dönemi olarak nitelediği döneminde Brechtçi bir estetiği düstur edinerek, siyasal ve tarihsel içerik ve biçimle yüklü filmler çeker.

Bu filmlerinde (Tatbikat, 36 Günleri, Oyuncuların Yolculuğu, Avcılar) karakterler değil de, olaylar ön plandadır ve bu olaylarda siyaset ve tarihsellik çevresinde donanır, döner.

¹⁹⁴ Angelopoulos, Theo, Derleyen Dan Fainaru (çev, Mehmet Harmancı), Agora kitap, İstanbul, Şubat 2006, s.151

Analizleri, karakterlerin içsel yolculuklarına değgin değil, siyasal, toplumsal ve tarihsel koşullara odaklanır. Yani kişiselleme yoğrulmaz anlatı, genellikle çizilmiş, toplumsal, tarihsel ve siyasal bakış açısının ‘panorama’sıdır.

Erken dönemdeki filmlerinde Angelopoulos, öykülerinde anlattığı karakterleri ve olayları tarihsel bağlama yerleştirmeyi bilmiş, karakterlerin ve yaşadığı olayların psikanalizini yapma yoluna gitmemiştir. Erken dönem yapıtlarında takındığı bu tavrı, şu sözleriyle açığa vurmuştur:

*“Ben hiçbir psikolojik yorumun gerekli olmadığını
Brechtçi bir epik yaratmaya çalışıyordum”.*¹⁹⁵

Aynı zamanda Angelopoulos’un erken dönem yapıtlarında Brechtçi bir üslubu düstur edinmesinin ve yabancılaştırma etkisini sinemasal anlatımının yapıtaşını kılmasının sebebi esrarı; Brecht estetiğinin, içeriği politik bir film yapmaktan öte, film yapıyı politik bir biçimle çatmanın kodlarını taşımasından ileri gelir:

*“Brecht bize sadece siyasal film yapma yolunu
değil, onları siyasal yapmayı da öğretti. Yani, militan
broşürden bir adım ileri gitmeyi. Fikirlerimizi ifade etmek
ama aynı zamanda onları bir perspektif içinde tutmak,
onları eleştirel bir bakış açısıyla görmeyi asla
unutmamak”.*¹⁹⁶

Angelopoulos, anlama gayretiyle ve bu anlama gayretinin doğurduğu eleştirel bilinçlenme sürecinin, izleyiciye de aksederek, düşüncesini devindirerek, dolayısıyla izleyiciyi etkin, katılımcı, gözlemci payesine eriştirip, yücelterek, tarihe ve tarihin yansımalarına dayanan, tıpkı Brecht’teki gibi ayna değil, dinamo vazifesi gören bir üslubun peşindedir.

Bu bağlamda, Angelopoulos sinemasının yegane belirlenimci niteliği; plan-sekans denilen, adeta soluk-alıp vermeyle ilişkilendirilen, sinemada geleneksel anlatıdan öte, olağan olan sinemanın kurgu mantığına ihtimam göstermeyen, kesmelerle oluşturulan plan ölçek değişimini (genel plan çekim, bel plan çekim, diz plan çekim v.s) yadsıyan ve özellikle yakın çekimi dışlayan havası ve dahası, bu tarz bir kurguyu, filmyapıyı ‘izleyicinin ırzına geçmek’ tabiriyle niteleyerek,

¹⁹⁵ A.g.k, s.21

¹⁹⁶ A.g.k, s.154

kurguyu kamerada, mizansenin sürekliliğinde, mekanı-zamanı-uzamı içinde yaratan, bu yolla ölü zamanı diriltir ve Brecht'in istediği türden bir özdeşleşme olgusunu denetim altına alan bir biçimin tavrında yatar.

Kamera, özellikle erken dönem filmlerinde, hiçbir karaktere ayrıcalık tanımadan akar. Bizi filme mesafeli bakmaya zorlar. Bilindik sinemasal zamanı yaratan, yapay, kurgusal yanılsamalarla filme dahil olmayız. Filmin bir yandan içinde diğer yandan da dışındadır.

Bu koşullarda ortaya yabancılaştırma etkisi çıkar. 'I kynıghı' (Avcılar 1977) adlı filminde bir sahnedeki Brechtvari yabancılaştırma etkisini şu sözlerle anlatır Angelopoulos:

"...İki kişinin seviştiği, masa etrafında oturan bir grubun yemek yediği, Amerikalı bir kadının içeri girip herkese dilediğini almayı teklif ettiği ve politikacıların soyunduğu uzun bir sekans çekimidir. Kamera birinden diğerine geçerken tek bir merkezi durumun ayrı cephelerini açıklarız ve aynı zamanda seyircinin bu cephelerden herhangi biriyle özdeşleşmesine imkan vermeyiz. Böylece, bir durumu ortadan kaldırırken diğerini çoğaltırız. Brecht'in yabancılaşmayla kastettiği buydu".¹⁹⁷

Özdeşleşme olgusunun denetim altına alındığı, Brecht tarzı yabancılaştırma etkisine, Angelopoulos'un 1972'de çevirdiği ikinci uzun metraj filmi olan '36 Günleri'nde de (Meres Tou 36) rastlanır. Film II. Dünya Savaşı öncesi Metaxas dikta iktidarını konu edinir. Filmde herhangi bir kahraman yoktur. Başkarakteriyse filmin bir başında bir de sonunda görürüz. Bunun haricinde, öykünün ekseninde bulunan başkarakter hücrededir. Film onun üzerine kurulu olsa da, hücrede kapalı olmasından ötürü, heyecan, merak, gerilim gibisinden yoğun duygusal atılımlar yaşanmaz. Bu durum da ister istemez, bizi başkarakterin kendisine değil, filmin sürecine, olayların yürüyüşü üzerine çeker.

Angelopoulos filmlerinde, zamansal değişimler, mizansen içinde, kesmeden, geriye yahut ileriye atlar, bir kamera hareketiyle biz zamanın öncesine ya da sonrasına evriliriz. Bu durum da izleyiciyi düşünsellikle devindirerek, boşluğu kendisinin doldurması gereken, etkin bir konuma getirir.

¹⁹⁷ A.g.k, s.29

Filmlerinin aheste revan akışı da bu bağlamda düşünülebilir. Ayrıca filmlerinin açık uçlu sonları bir nevi sonsuzluk, bitmemişlik düşüncesini uyandırarak izleyicide biteviye devam ederken, filmi değerlendirme ve tamamlama, türlü anlamlar yaratma fırsatı tanır. Bu durum bir yandan da Angelopoulos filmlerinin de devamlılığını oluşturur. Böyle bir yaklaşım doğal olarak, modern sinemanın gereği olduğu gibi, geleneksel sinemanın, Aristotelesçi dram anlayışının da karşıt kutbunda yer alır.

Zira böyle bir üslupta özdeşleşmeyle gelen atmosferin, gittikçe yükselişe geçen dramatik eğrinin soluksuzca sürükleyiciliği, katharsisle yaşatılan yoğun duygusal atılımları tüketerek, sağaltarak inişe geçişin rahatlatıcı etkisi yadsınır.

Bu durum her ne kadar genel ve geleneksel seyirci için seyirlik bir zorluk taşısa da, düşünsel ve eleştirel bazda düşünülünce, vizyonunu eğitmiş, gelişim ve değişim geçirmiş seyir ve seyirci adına muteber olandır:

*“Her şey seyirciye ve onun benim filmimi izlerken kendi payına düşeni ne derece yerine getirmeye istekli olduğuna bağlıdır. Film seyirciye belirli bir bilgi verir, ancak seyirci de kendi verecekleriyle bunu tamamlayarak filmde zevk almayı umabilir”.*¹⁹⁸

Görüldüğü gibi böyle bir sinema anlayışında haz; bilginin tadıyla varılan eleştirel, düşünsel bir sürecin süzgecinden doğmaktadır. Yoksa katharsisle gelen sağaltımın rahatlatıcı etkisinden değil.

Aynı mizansen içinde, kesintisizce yapılan zamansal ve mekansal uzamda gerçekleşen bu değişimler, tarihsel bir bağlamda yapılandırılır. Bireysel bilinçlilikten uzakta, birden çok kişi, nesne ve varlıkları içkinleyen tarihsel bir bilinçlilikle kotarılır.

Aynı çekim içersinde farklı tarihsel dönemlerin yansıtıldığı ‘Gezgin Oyuncular’ (O Thiasos 1974-75) filminden bir örneği Angelopoulos’tan dinleyelim:

“...Gezgin Oyuncular’da bir aktör, savaşın başı olan 1940’da trenle giderken Anadolu’dan söz etmektedir. Tren durduğunda aktör iner ve kameraya bakarak 1922 Anadolu savaşını anlatır.

¹⁹⁸ A.g.k, s.28

Ama bunları söyleyip kameraya bakarken şimdiki andayızdır ve şimdiki an her seferinde insanın filmi gördüğü andır. Böylece üç ayrı tarihsel zaman- şimdi, 1940 ve 1922- üst üste bindirilmiş olur.

Bir başka sahnede 'Gezgin Oyuncular'ın yeni kadrosu 1952'de bir sokakta yürüyüp kaybolurlar; o anda kare panoramik hale bürünür ve eski bir Alman arabasının 1942'de aynı kareye girdiğini görürüz. Kamera gezgin oyuncuların kayboldukları noktaya odaklanınca arada hiç kesinti olmadan Alman askerleri öne çıkar. Bu süreklilik farklı tarihsel anların diyalektik sunumu olur, ama aynı zamanda aralarında gerçek bir ilişki kurulmasını önler.”¹⁹⁹

Bu denli bir mizansen, izleyicisini gerçeklik yanılsamasına sokmaz, kurmaca bir film izlediğini unutturmaz ve tarihsel anların bilincine vardırarak, izleyicisini düşünsel, eleştirel konumda tutar. Bu yolla, yani çekimde, dolayısıyla sahnede kesmenin, klasik kurgunun yadsınmasıyla izleyici, gösterilen, toplumsal, politik ve tarihsel süreci daha iyi incelemeye, irdelemeye koyulur. Tekrar tekrar düşünerek, farklı farklı yanıtlar bulur ve bilinçlenme evresine nail olur.

Angelopoulos'un toplumsal, tarihsel, siyasal gerçeklere göndermelerde bulunurken Yunan mitolojisinden faydalanarak atıflar yapması, tarihsel anlatımcı yapıya şiirsel bir doku katmasını sağlar. Aynı zamanda yaşadığı anın toplumsal, tarihsel, siyasal olaylarını ve durumlarını anıştırarak anlatması içindir denilebilir. Zira 1970'li yıllarda yarattığı erken dönem yapıtlarında, devlet iktidarı, o yıllarda Yunanistan'ın siyasi çehresi, faşist, dikta rejimdi ve sansür mekanizmasının boyutları güç yetirilemez keredeydi. Hatta Angelopoulos, tüm açık yürekliliği, açık sözlülüğüyle Brecht estetiğini de bu sansür etkisi yüzünden kullandığını belirtmiştir:

“Askeri diktatörlük hakkında bir film yapmama izin verilmeyeceği için, burada sansüre rağmen siyasal bir film yapmak amacıyla Brecht'in formüllerini kullanmak zorunda kaldım. Sonuç farklı bir sinema dili, adeta estetik bir yaklaşım oldu.”²⁰⁰

¹⁹⁹ A.g.k, s.86

²⁰⁰ A.g.k, s.155

Ne var ki Angelopoulos İkinci dönem yapıtlarının başlangıcı olarak nitelediği ‘sessizlik üçlemesi’ adı verilen üçlemesinin ilk yapıtı olan Taxıdı Sta Kythıra (Kitara’ya yolculuk 1983) isimli filmiyle Brecht estetiğinden uzaklaşır. Tarihsel, siyasal bir bakış açısını tümünden yadsımamakla, kaybetmemekle beraber, anlatımı, olayların ve durumların ön planda olduğu düşünsel ve eleştirel analizinden öte, kişisellik, duygusallıkla, karakterlerin içsel yolculuklarına odaklanır.

Toplumsal, ortaklaşacı bir bilinci irdelemekten öte, bireysel; öyküyü toplumsal, tarihsel ve siyasal bir merkezde donatmaktan öte, öykünün merkezine -her ne kadar özdeşleşme yoluyla kahramana dönmese bile, duyguya dönüşle- bireysel insanı oturtan bir anlatımı yeğler. Brecht estetiğinden kopuşunun bariz kanıtı, onun şu sözleriyle gayet net bir biçimde anlaşılmaktadır:

*“Dünya insanın sadece piyon olduğu bir santrancık tahtası ve olayları etkileme şansı önemsiz.”*²⁰¹

6.4. Sinemada Brecht Estetiğinin İstemsiz Yansımaları

Eğerki Brechtçi bir estetiğin belirlenimci niteliği; özdeşleşme olgusunu denetim altına alarak, anlatıya, yabancılaştırıcı bir ıraksamayla bakmak ve kathartik bir sağaltımın akabinden gelen duygusal hazzın rahatlatıcı etkisinin zıt kutbunda yer alan, yani, rahatlatmak yerine rahatsız eden, cevap almaktan ziyade sorular sorduran, yanıtlar bulduran, düşündüren ve düşüncüyü devindirerek bilinçlendiren bir tavrırsa, bu bağlamda sinemaya baktığımızda bazı modernist sinema yönetmenlerinde görülen anlayış ve anlatışta -her ne kadar bizatihi Brecht’in ismi geçmese de- Brechtçi bir tavrın ve yönelimin yansımaları görülebilir.

Ancak Brechtçi bir estetiğin yönetmenler üzerinden belli başlı filmlerdeki görünümünü aktarmaya çalışırken ‘özdeşleşme olgusunu denetim altına alma’ kapsamı ışığında konuya baktığımızda tüm modernist sinema örneklerini Brechtçi bir estetiğin verimi görme gibi onulmaz bir yanılgıya düşeriz.

²⁰¹ A.g.k, s.59

İşte bu yanılgıya düşmeme adına, genel olarak sadece özdeşleşme olgusunu denetim altına almayı değil de, Brecht'in 'yabancılaştırma etkisi' yoluyla özdeşleşmeyle gelen yanılısamayı kırma ya da özdeşleşmeyi denetim altına alma formülünü dayanak olarak almamız gerekmektedir. Ayrıca Brecht estetiğini irdelediğimiz bölümde açıklamaya çalıştığımız kavramlar da yol gösterici bir nitelik taşımaktadır.

Zira, Brecht estetiğinin bütünselliği, Mutlu Parkan'ın temel kavramlar olarak nitelediği başlıklar altında yapılanmaktadır. Her bir kavram birbirinin doğurucusu ve tamamlayıcısıdır. Dolayısıyla birbirine bağlıdır ve bağımlıdır. Ne varki sinemada bu kavramları derli topluca aramak safdillik olur. Ancak bir ya da birkaç kavram bazı yönetmenlerin yapıtlarında bulunabilir.

6.4.1. Eski Kuşak Sinemacılarda Görülen Yansımalar

Her ne kadar komedi filmi türünde yapıtlar verse de (gerilim filmleri özdeşleşme olgusu temelliyse komedi filmleri de bir o kadar yabancılaştırma etkisi temelli olsa gerekir.) Charles Chaplin'in yapıtları biçimsel olarak değil de, içeriksel olarak, yani öykü ve oyunculuk düzleminde naiv tutumu, gestus'u fazlasıyla içerir. Dolayısıyla bu tavrıyla Chaplin filmleri, toplumsal hicvi başarıyla yerine getirir. Sirk'teki aç Şarlo'nun babasının kucağındaki çocuğun elindeki lokmayı, çocuğa şirinlikler yapar görünerek, gizliden gizliye midesine indirip, açlığını bastırması gibi.

Jacques Tati de komedi türünde verdiği yapıtlarıyla, özellikle modern yaşamı yererek yabancılaştırma etkisi uygular. Chaplin'de görüldüğü gibi Tati'de de gestus'a dayalı, naiv bir tutumun yansımaları görülebilir. Tati'de doğa ile mekanik olanın çatışımı bizi düşünceye sevk eder.

Örneğin Mon Oncle (Benim Amcam 1958) Brechtçi estetiğe yakın görünür. Zira, bir bakıma özdeşleşme olgusunu hiçe sayar ve yabancılaştırma etkisini kullanarak, yadırgatarak güldürür.

Başlı başına bir toplum eleştirisidir ve sınıflı bir toplumun bariz izleri gözlenir. Burjuva hayatı yaşayan bir aile ve o yaşama ayak uyduramayan kayınbirader.

Yapıtlarıyla ‘Yeni Dalga’nın patlamasında katalizör etkisi gören ve bazı filmlerinde Brechtçi bir estetiğin yansımaları görülen bir diğer yönetmen Alain Resnais’dır.

‘Hiroshima mon Amour’ (Hiroşima, Sevgilim 1959) zamansal ve mekansal anlamda sınırları aşarak, film evreninin, sinemasal zamanın ‘şimdisi’ ve ‘geçmiş’ arasında salınır durur. Bu biçimiyle film, hem yaşanan kıyımı ve yıkımı hem de Fransız Neversli kadınla Japon Hiroşimalı erkeğin aşk-ını ve hatıratını aşkınlık.

Filmin açılış sekansında ki Hiroşima’da yaşanan kıyımın ve yıkımın görüntülerini destekleyen, anlatıcı ses odaklı diegetik sunum, tarihselleştirmeye gelen yabancılaştırma etkisinin örneği olarak gösterilebilir.

Alain Resnais’nin bir diğer anlatıcı ses odaklı, tarihselleştirmeye yabancılaştırılan, belgesel diyebileceğimiz filmi ‘Night and Fog’ (Gece ve Sis 1955) tur.

Filmin çoğunda Resnais, Nazi toplama kamplarının belge değeri taşıyan görüntülerini aktarır. Filmin başında ve belirlenen yerlerinde toplama kamplarının ‘şimdi’sinin görüntüleriyle, belgesel fotoğraf, film nesnelerini kesintiye uğratarak, şaryo vasıtasıyla devinen, renkli çekimleri koyarak ve anlatıcının sesini anlatıya katarak, yabancılaştırarak, düşünceye kapı açar. Adeta Nazilerin mezalimine karşı ‘şimdi’nin görüntülerindeki manzara, (yeşil yeryüzü) mekanın (doğanın) kayıtsızlığını ve zamanın (asrın) umarsızca akıp gidişini, yitişini düşündürür.

Agnes Varda’nın ‘Cleo de 5 a 7 (5’ten 7’ye Cleo 1962)’de özellikle epizotik ayırmama yönünden kayda değerdir. Film adından da anlaşılacağı gibi kanser hastası bir kadının iki saatini anlatır. Ancak anlatım epizotik bir biçimle oluşturulur. Bu tarz da bize, Godard’ın ‘Vivre Sa Vie (Hayatını Yaşamak)’sini hatırlatır. Epizotik anlatımla yapılandırılan film, bize izlediğimiz şeyin sadece ve sadece kurmaca bir film olduğunu göz ardı etmememiz gerektiğine dikkat çeker. Dahası Agnes Varda, bu gerekliliği yalnızca epizotik bir yapılandırılışla değil, kamera hareketliliğiyle sağladığı mizansenle de gösterir. ‘5’ten 7’ye Cleo’da sinematografi, gerçeklik yanılısamasını kıran, dolayısıyla yabancılaştıran bir yapıda sunulur.

Federico Fellini ise tarihselleştirme ve göstermecilik oyunculuk aracılığıyla yabancılaştırma etkisi yaratma bağlamında sözü edilmesi gereken yönetmenlerdendir.

Özellikle Amarcord (1972) ve E la Nave Va (Ve Gemi Gidiyor 1984) adlı yapıtları zikredilmesi gereken filmlerindendir. Örneğin, Amarcord'da avukat olduğunu öğrendiğimiz bir adam aralıklarla, anlatıyı kesintiye uğratarak ve birebir izleyiciyi muhatap alarak, mekanın ve zamanın tarihi hakkında açıklamalarda bulunur. Fellini aynı yöntemi 'E la Nave Va' isimli filminde de kullanır. Ayrıca bu filmde gemideki işçi sınıfıyla, burjuva sınıfının görüntüleri çakıştırılır, çatışma yaratılır. Çalışan işçilerin gösterildiği yemek hazırlanan mutfakta film (çekim) hızlı hareket ederken, sofrada karınlarını doyuran zengin, kentsoylu tabakası, yavaş çekimlerle gösterilir.

Söz konusu edilmesine değer filmlerden biri de Pasolini'nin Teorema (1968) sıdır. Pasolini bu filmde burjuva yaşantısı ve değerlerine alabildiğine saldırır. Alegorik bir yapıt olan Teorema' da burjuva bir ailenin içine giren gizemli misafir (Terence Stamp) sırasıyla evin fertleriyle ilişkiye girer ve evden ayrılır. Misafirin penisi bir devrimin alegorisiymiş gibi tüm aile fertlerini değişime/dönüşüme uğratar.

Bu değişim ve dönüşümün kutuplarında hizmetçi ve fabrikatör-patron olan evin babasının olması ilgi çekici ve düşündürücüdür. Hizmetçi köyüne dönerek bir azize olup göğe çekilirken, fabrikatör-patron-baba maddi ve manevi anlamda benliğinden, kimliğinden soyunur, arınır. Pasolini, çorak, dumanlı bir mekana kesmeler yaparak anlatıyı yabancılaştırır. Dolayısıyla Teorema, sinemada geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkan bir yapıttır.

Antonioni'nin Zabriskie Point (1970) filmi de gerek kamera kullanımı gerekse anlatsal yapısı bakımından, bir tür yabancılaştırma etkisi barındırır. Özellikle devasa reklam panolarının, kapitalizmin ikonlarının, düzensiz, biçimsiz, hareketli bir şekilde kadrajlanması ve elbette anlatının seyrini bölen sahneleriyle. (Filme ismini veren vadide, şehirden kaçarak, doğanın bağrına sığınarak, özgürleşen, sevişen hippyler) Filmin son ayrımı da konumuz gereği önemli gözükmektedir. Zengin iş adamının yanında sekreterlik yapan, hippy Daria'nın bir değişim ve dönüşüm geçirerek -hayalinde- kapitalist sistemin burçlarını patlatışı ve Antonioni'nin bu patlama sahnelerini biçimsel olarak, olağanlığından uzaklaştırarak tekrarlayışı, filme bilişsel bir mesafeyle bakmamızı sağlar.

Geleneksel çizgide ilerleyen Amerikan sineması 60'lı yılların sonlarında kimi bağımsız yönetmenlerin eliyle öyküsel ve biçimsel düzlemde farklılaşmaya, geleneksel anlatışı ve anlayışı kırmaya başlarlar.

Bunlardan belki de en bahsi edilebilecek olanı, Dennis Hopper'ın yönetmenliğini üstlendiği 1969 yapımı Easy Rider'dır. Film, hiçbir topluluğa aidiyet bağıyla bağlı olmayan, bireyci, özgürlük tutkunu iki kafadarın yol hikayesidir. Özgürlükler diyarı olduğu varsayılan Amerika'nın toplumsal yapısının aslında bireysel özgürlüğe karşı katı ve toplumun normlarına ters gibi görünen yaşayış ve değerlere karşı hoyrat olduğunu anlatır. Film bu bağlamda başlı başına bir sistem eleştirisi olup, öyküde olduğu kadarıyla biçimselliğinde de gelenekselliğin, egemen akım sinema biçiminin karşı kutbundadır. Biçimsel düzlemde film, özellikle geleneksel sinemanın kalbi olarak addedilecek özdeşleşme olgusuna taban tabana zıt bir anlatımı bünyesinde taşır. Örneğin kasaba ahalsinin, ormanlık bir alanda ateş yakıp, çadır kurarak konaklayan hippylere karşı linç girişimi, hiçbir gerilim, heyecan, yani yoğun duygusal atımlı atmosfer ve dolayısıyla özdeşleşme olgusunu yaşatmadan anlatılır, aktarılır. Oysa bu sahne geleneksel anlatıyla yapılandırılmış olsaydı, örneğin, koşut kurgu tekniği kullanılabilirdi.

Oysaki hiçbir şekilde özdeşleşme olgusuyla yaşantı birliğine girmedığımız kahramanlarımız (daha doğrusu modellerimiz, figürlerimiz) aniden linç girişimine maruz kalırlar. Kurgudan bahis açmışken, filmde birbirini izleyen sahne geçişleri de belirli bir yabancılaştırma etkisinin var olduğunu kanıtıdır.

Geleneksel bir sinema anlayışındaki kurgusal devamlılık, kesintisizce, gözün yanılması kırımayan ve bu yolla izleyiciyi gerçeklik yanılmasına, yaşantı birliğine sokan kurgudaki akıcılık, Easy Rider' da bilhassa bozuluma uğratılır. Sahne geçişlerinde ki sıçramalar, yabancılaştırma etkisine yol açarlar ve gerçeklik yanılmasını kırarlar.

İncelediğimiz konu başlığı kapsamı altında Yeni Alman Sineması'nın öncüsü olarak kabul edilen Fassbinder' den de bahsetmek yerinde olacaktır. Fassbinder'in özellikle kendi yazdığı tiyatro oyunundan sinemaya aktardığı 'Katzelmacher'(1969) adlı yapıtı mizansen, yani, sahneye koyuş, işleniş açısından bir takım yabancılaştırma etkilerini barındırır.

Kamerayla oyuncunun ve oyuncunun da karakterle olan uzaklığı ilgi çekicidir. Dolayısıyla Fassbinder filmde geçen olayları karakter vasıtasıyla yaşatmaz. Modelleri, figürleri gösterir. Film önerme bakımından da faşist milliyetçilik olgusunu, naiv bir tutumla gerçekleştirir.

Fassbinder; yermeyen, yargılamadan yalnızca gösterir, izleyiciyi düşündürerek, yergi-yargı-vargı işini ona havale eder.

Filmdeki en keskin yabancılaştırma etkisi, filmin model-figürlerinin belirli aralıklarla, laytmotif halinde anlatıyı bölerek, kol kola girerek, devinen kameraya doğru yürüyerek, yaşadıkları olayların kritiğini yaptıkları sahnelerdir ve filmin genelinde Fassbinder, hiç müzik kullanmazken bilhassa bu sahnelerin oluşumunda müziğe yer vermesi kayda değerdir.

Kısacası Fassbinder tam da Brecht'in istediği gibi duyguyu yadsımadan ancak bu duyguları düşünce düzeyine yükselterek, duygunun kendisini değil de, duygu durumlarını ileterek yansıtır. Zaten Fassbinderi'nin istediği de tam olarak budur:

*“Ben izleyiciye duyguları, duyumsadığını
çözümleme ve üzerinde düşünme olasılığıyla birlikte
vermek istiyorum”.*²⁰²

İngiliz Özgür Sinema'sının öncülerinden olan Lindsay Anderson'ın anti-kapitalist yapıtı O Lucky Man (1973) de Brechtçi bir estetikle ilişkilendirilebilir. Bu epik yapıtta Alan Price'in bestelediği şarkılar (şarkılar dış ses olarak değil, görüntü düzleminde Alan Price ve grubu tarafından seslendirilir.) filmi epizotik bir ayırmaya iterek, filmin seyrini bölerek, filmi, anlatımcı bir yapıya ve bilinçlendirici bir konuma büründürür. Filmde yer alan oyuncuların birden fazla kişiliği canlandırışı yabancılaştırıcıdır ve ayrıca filmde yer alan oyuncuların yansıttığı oyun kişileriyle tümünden değişim geçirmediğinin kanıtıdır. Filmin son ayrımı bu düşüncemize bariz bir örnektir. Yönetmen de dahil filmin tüm oyuncularının birlikteliğini, dahası, başoyuncu seçimini dahi içine alan son ayırım, filmin sadece bir film olduğunun altını çizer. Zaten film, sadece son ayrımında değil, genelinde de 'bir film olduğu gerçeğini yadsımadan' akıp gider. Eğlendirir, ancak kapitalist sistemde, tüm seçkin değerlerin kirlendiğini göstererek öğretir de.

Filmdeki haz; özdeşleşme olgusunun esamisi okunmadan, yabancılaştırıcı bir üslupla, eleştirel, düşünsel sürecin doğuşuyla, bilinçlendiren bir hal alır. Hatta bu bilinçlenmeyi filmin baş oyuncusu Travis de- belki de Malcolm Mc Dowell demeliyiz- yaşar. Filmin başında gülen oyuncu, filmin sonunda bizzat Lindsay Anderson'ın gülme talimatına neden sorar ve karşı çıkar.

²⁰² Kolker, Robert Phillip, The Altering Eye, Oxford University Press, New York, 1983,s.247
Türkçesi için Ertan Yılmaz'a teşekkürler.

Bu da oyuncunun kendi varlığını yadsımayışının alametidir. Bir yandan da yönetmenin, izleyicinin de bilinçlenmesini isteyişinin ifadesidir.

6.4.2. Yeni Kuşak Sinemacılarda Görülen Yansımalar

Eğerki bir araştırmanın nihai ereği bir takım düşünce ya da olguları bir adım ileriye taşımaksa, konumuz kapsamında yeni kuşak yönetmenlere bakmamız son derece önemli, yararlı ve anlamlı olacaktır.

Özellikle İskandinav yönetmenlerin filmleri arasında Brechtçi estetiği yansıtan bazı örnekler bulunmaktadır. Ayrıca Avusturyalı yönetmen Michael Haneke' den de bahsetmek yerinde olacaktır.

6.4.2.1. Michael Haneke

Michael Haneke, filmin biçimsel yanıyla oynamayı sever. Hem öyküsel hem de biçimsel düzlemde izleyicisini rahatsız eder. Özdeşleşme atmosferinden uzak, huzursuz eden seyirliklerinde, genellikle burjuva yaşamının, modern insanın düştüğü açmazı işler.

Haneke, yapıtlarında hoşça vakit geçirtmeyi bir yana bırakarak, duygulanım yerine, kafa yorma, düşünme ve bu yolla bilinçlenerek izleyiciden etkin bir katılım talep eder. Özellikle filmlerinin sonları, son 'an'ları, bir sonun başlangıcıdır ve nokta koymazlar, tamamlanmışlıktan fersah fersah uzaktırlar. Haneke'nin bu yönü Brecht ile ilişkilendirilebilir.

Ayrıca filmlerindeki video oyunları (Funny Games'deki başa sarma, Cache'deki burjuva kökenli, entelektüel ailenin kimliği belirsiz, gizemli biri tarafından çekilen video kayıtları, Benny'nin Video'sundaki Benny'nin kayıtlarını hatırlayın.) zamansal bir boşluk yaratarak, izleyiciyi anlatıdan uzaklaştırarak, düşünceye sevk ederek, belirli bir yabancılaştırma etkisi sağlarlar. Bu tavır geleneksel bir sinema anlayışında görülen gerçeklik yansımasını bozuluma uğratar ve her yönüyle geleneksel sinema anlatımının karşısında yer alır.

Haneke ilk uzun metrajlı filmi, *Der Siebente Kontinent* (Yedinci kıta 1989) te, gerek anlatımını bölümlendirerek, gerek sahne geçişlerinde uzun karatmalar kullanarak, gerekse objelere, eşyalara uygulanan sabit yakın çekimlerle bir takım yabancılaştırma etkileri uyandırır. Objeler, eşyalar filmin seyirinde etkendirler ve başrodedirler. Eşya daha insanlaşmış, varsıllaşmıştır. İnsan ise eşyalaşmış, ‘şey’leşmiştir. Birinci ve ikinci bölümün başlarında insan eylemleri aynı kalırken eşya farklılaşır, başkalaşır. Meta fetişleşmiştir ve modern çağın kapitalist aile bireyleri bir değişim/dönüşüm geçirerek eşyanın fetişizmini parçalarlar.

Haneke, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (Tesadüfi bir Kronolojinin 71 Parçası) da T.V haberleri aracılığıyla tarihselleştirme yapar. Haber parçaları filmin iskeletini oluşturmaya yardımcı olarak, epik bir anlatıda olduğu gibi, filmi tablolara böler. Ayrıca belge niteliği taşıyan T.V haberleriyle, filmin kendi çekimleri diyalektik bir bütünlük oluşturarak yabancılaştırma etkisi sağlarlar.

Haneke’nin *Funny Games* (1997-2007 U.S) adlı filminde şiddet, duygu dozu fazla olsa da bir takım yabancılaştırma yöntemleriyle özdeşleşme olgusu bastırılır. Kim olduğunu, nereden geldiğini bilmediğimiz iki genç, çekirdek bir burjuva ailesine şiddet uygularlar. Bu şiddeti de bir nezaket ve estetik çevresinde örerek, bir oyunmuş gibi algılar, algılatırlar.

Haneke’nin bu oyuna izleyiciyi de kattığı aşikardır. Arada sırada oyunbazlardan biri izleyiciye yönelir ve izleyicinin de oyunun içinde olduğunu ya da izlediğinin bir oyun, kurmaca bir film olduğu gerçeğinin farkına varması gerektiğini yabancılaştırarak gösterir. Aslında Haneke belki de izleyicinin, geleneksel sinema anlayışının aşıladığı özdeşleşme ile gelen ‘beklentisiyle’ dalgasını geçer.

Baba-oğul yelkenlileriyle denize açılacakken, Haneke’nin yakın planda gösterdiği bıçak, geleneksel izleli izleyici için sanki bir kurtuluş ümidiymiş gibi algılatılır.

İki oyunbaz kafadarın oyunu sırasında, kadın birdenbire silaha sarılarak, tubby takma isimli olanını öldürür. İzleyici tamda istek ve beklentisinin gerçekleştiğini görerek rahatlayacakken, Haneke, hicivsel bir muziplikle filmi başa sarar ve izleyicinin rahatlamasını engeller. Ailenin tüm kurtuluş ümitlerini yaratır, izleyiciyi beklenti içerisine sokar, ancak bunu içkin bir tarzda değil de, aşkın ya da suni denilebilecek bir tarzda yani öykü düzleminde değil de,

biçimsel düzlemde alaşağı eder. Dahası, film suçluyu (toplumsal-sınıfsal anlamda, suçluluk kavramı tartışılmalıdır.) galip getirişiyile de geleneksel bir anlatının karşısındadır.

Filmin son sahnesinde oyunbazlardan biri, yine -bir metafor olarak algılanabilecek- ‘yumurta’ isteme bahanesiyle, yeni kurbanının evine girer. Kameraya doğru devinir, etrafını kolaçan eder ve kameranın objektifine dolayısıyla izleyicinin gözlerine gözlerini kenetler, yabancılaştırma etkisi taşıyan Haneke’nin dondurduğu bu son kare, öyküyü biteviye devam ettirirken, izleyiciyi ihtar eder ve düşünsel yönde teyakkuza geçirir.

İzleyiciyi düşünsel bir boyuta yücelten bir diğer Haneke filmiyse Cache’ (Saklı 2005) dir. Fransa’nın 60’lı yıllarda Cezayir’e uyguladığı mezalimi anıştırarak anlatan film, güncel olanın içine tarihselleştirme olgusunu katar. Her ne kadar görünen anlamda politik olmasa da, tam da istediğimiz bir biçimde görünenin arkasında saklı yatanı politikleştiren bu tutumu Haneke’yi Brechtçi bir konuma koyar. Burjuva kökenli, orta sınıf, entelektüel bir ailenin evi, kimliği belirsiz biri tarafından kayıt altına alınmaktadır.

Bu kayıt görüntülerini filmin başında gösteren Haneke, filmin belirli durak noktalarına kayıt görüntülerini serpiştirerek, zaman boşluğu yaratarak, yabancılaştırma etkisi uygular. Bir yandan da filmin anlatisının ilerleyişini bu vesileyle kullanır. Ancak bu ilerleyiş, bir olay örgüsü, yani, dramatik yayın kavisinden ziyade, epizotik bir anlatıdaki sıçrayışlar gibidir.

Evi kayıt altına alınan adam, kimliği belirsiz kişinin video gönderileri sayesinde ipuçlarına ulaşır. Ulaştığı kişi çocukluğunda yaşadığı evde, ailesinin evlatlık edineceği Cezayir asıllı kişidir. Evin esas oğlu, bu üvey evlada karşı bir cürüm işlemiştir. Kıskançlık duygusuna kapılarak, uydurduğu yalanlarla, evlat edinilmek istenen çocuğu evden uzaklaştırmıştır. Bu bağlamda Haneke, güncel olanı gösterir görünerek, naiv bir tutumla kurduğu öyküyle tarihselleştirme yapar. Video kayıtlarıyla, çocukluğunda evinden uzaklaştırdığı Cezayir asıllı adamı bulan Georges, görüntüleri onun kaydettiğini zanneder. Oysaki anladığımız kadarıyla, görüntülerin asli sahibi Haneke’nin ta kendisidir.

6.4.2.2. Lars Von Trier

Bir diğerk irdelememiz gereken yönetmen Danimarka'nın dahi çocuğu Lars Von Trier'dir. 'İyi bir film ayakkabının içerisine kaçan çakıl taşı gibi olmalıdır' derken, Trier, iyi bir filmin rahatsız edici özelliğine dikkat çeker.

Şayet biz, bu rahatsız edişı, konumuzla ilişkilendirecek olursak, bu ilişkilendirilişı; Trier'in öyküsel, içeriksel düzleminde değil de, daha çok biçimsel düzleminde aramalıyız. Zira, Trier, öyküsel anlamda duygu tonu yüksek yapıtlar verirken, eğer belirli bir özdeşleşme mekanizmasını kıracaksa, bunu biçimle gelen yapı-bozumunun aracılığıyla, geleneksel dram anlayışının organik bağını çözerek gerçekleştirir.

Lars Von Trier bazı yapıtlarıyla film sürecini, filmin içine dahil eder. Bu da bir film izlediğimiz gerçeğini göz önüne alarak, yanılısamalara kapılarak özdeşleşmemizi engeller. Trier'in anlatım üslubunu belirleyen diğer bir unsur da hemen hemen her filminde epizotik yapılanışı kullanmasıdır. Filmlerini tablolara bölerek aktarır.

Trier'in erken dönem filmlerinden biri olan Epidemic' (Salgın 1987) te kurgu iki farklı zamansal düzlemde akar. Biri, filmin oluşumunu içine alan düzlem, diğeri ise oluşturulan kurmaca yapıtın düzlemi. Bu yolla, film bize -yani film iere film biçimiyle- 'bir film yapıtının gerçekliği' ile alakalı sorgulama, çok yönlü düşünme fırsatı tanır. Hatta filmin bir bölümünde Trier, duvara filmin iskeletini çizer ve çalışma arkadaşı Niels Vorsel'le filmin yapılanışı hakkında tartışır. Filmin sürecinin filme içkin olması, ister istemez bir yabancılaştırma etkisi yaratır. Trier, bu denli deneysellik barındırarak, sinemanın kendisini sorgulayıcı tavrını 2003 yılında çektiği The Five Obstruction (5 Engel) isimli belgeselvari çalışmasıyla tekrarlar.

Trier filmlerinde devamlılık kurgusunu hiçe sayar ve çoğunlukla jump cut tekniğini kullanır. Yani, aynı plan içerisinde kesmeler yapar. Bu kesmeler ise sıçramalara neden olur. Böyle bir seyirse gerçeklik yanılısamasını kırar. Örneğin Manderlay isimli filminde bu tarz bir kurgulamaya bolca rastlarız. Gerçekten Trier'in Dogville (2003) ve Manderlay (2005) gibi filmleri; anlatımcı yapı, epizotik yapılandırma, işlevsel ve yabancılaştırıcı mizansen, dekor gibi unsurları içerir.

6.4.2.3. Aki Kaurismaki

Özellikle içeriksel anlamda, oyunculuk ve senaryo düzleminde, hakkıyla Brechtçi estetiği yansıtan yönetmenlerden biri Aki Kaurismaki'dir. Onun filmlerinde öykü ve öykünmeden canlandırılan oyunculuk, izleyicisini gördüğü olay ve durumlarla duygusal bir bağlantı kurmak yerine, aklın önderliğinde, eleştirel, düşünsel bir çıkarımla, sonuçları görmeye götürür. Gerçekten filmlerinde yer alan oyuncular rol yapmaktan, rol kişileriyle özdeşleşmekten kaçınırlar ve bu sayede izleyici de özdeşleşmeden uzak kalarak, anlatıyla arasına belirli bir mesafe koyar.

Kaurismaki, tümünden duyguları yadsımadan ancak, duyguları çok çeşitli düşünsel durumları açığa çıkararak göstermeyi başarır. Filmlerinde az ve basit diyaloglar kullanır. Bu durum ise olaylar, duygular üzerine çok yönlü düşünmemizi neden olurlar. Aşk, şiddet, intihar gibi duygu dozu yüksek olan durumlar, olağanlıktan soyundurularak, başka türlü gösterilerek, yabancılaştırılır.

Finlandiyalı yönetmenin özellikle 'Proletarya Üçlemesi' başlığı altında çektiği filmler, Brechtçi anlamda, toplumsal, politik, sosyo-ekonomik olup, bolca yabancılaştırma etkileri barındırırlar.

Örneğin üçlemenin ikinci yapıtı olan Ariel (1988) adlı filmin başındaki intihar eylemi, 'Kuhle Wampe' deki intihar eylemini hatırlatır. İntihar eden işsiz adamın saatinin kendisinden daha değerli olması gibi, burada da intihar eden adamın arabası, kendisinden daha değerli bir nitelik taşır. 'Kuhle Wampe' deki saate yapılan yakın plan çekim gibi, Kaurismaki'de arabanın anahtarlarına yakın çekim yapar ve iki filmde de özdeşleşmenin esamisi okunmaz. Kaurismaki, ses kuşağındaki müziğin olayla çelişen tınısıyla ve intihar eden adamla, intihara şahit olan adamın, sıradan, basit bir şey yapıyormuş gibi davranmalarıyla (gestusa dayalı müzik ve oyunculuk) ve sinematografinin duygusal atmosfere, heyecana mahal vermeyen kullanımıyla yabancılaştırma etkisi yaratır. Ayrıca başoyuncunun hürken işi olmayıp, hapse düştüğünde bir işi olması yabancılaştırıcıdır.

Kaurismaki'nin Proletarya Üçlemesinin son yapıtı olan 'Tulittikkutehtaan Tyttö' (Kibritçi Kız 1990) den de söz etmek gerekmektedir. Film, kibrit üretim sürecinin işleyişini gösteren makina çekimleriyle açılır. Kibritçi kız İris'in görevi sadece makinadan çıkan kibritleri düzeltmekten ibarettir. Makina karşısında insan da mihanikileşmiş ancak buna mukabil işlevsizleşmiş, hiçleşmiştir.

Annesi ve babasıyla yaşayan İris, eve maddi kaynak sağlayan tek bireydir. Ancak evde bir hizmetçi ya da bir kiracı muamelesi görmektedir. Kaurismaki, filmin başlarında, ev içi çekimlerinde T.V aracılığıyla tarihselleştirme yapar. Politik olayları gösterir. Ancak aile bireyleri umarsızdırlar. Baba T.V karşısında uyumakta, kız ise ayna karşısında makyaj yapmaktadır. Tek eğlencesi bir barda meyve suyu içmekten ibaret olan İris, bir adamla tanışır ve bir ilişki yaşarlar.

Ancak adam birlikteliğin devamına yanaşmaz, ancak İris hamiledir. Bir ümitle İris bu durumu adama mektup yazarak açıklar, ancak adam bebekten kurtulması için İris'e bir çekle karşılık verir. İris ise karnındaki bebeğin canını almak yerine, ona çektirenleri canından eder.

Son derece trajik olan durum Kaurismaki'nin biçemi sayesinde farklılaşır. Öykü, acıma ve korku öğeleri barındırabilecekken, Kaurismaki, öyküyü, dekadrajlar, özdeşleşmesiz oyunculuk, yabancılaştırma etkileri, gestual müzik (anlamın temel tavrını belirlemekle birlikte bunu yabancılaştırarak yapar) gibi sinemada Brechtçi denebilecek bir estetiğe yaraşan vasıtalarla aktarır.

6.4.2.4. Christoffer Boe

Danimarkalı yeni kuşak yönetmenlerden Christoffer Boe'nin sinemasal üslubu anlatımcı bir yapının örneklerindedir. Reconstruction (Yeniden Sev Beni 2003) ve Allegro (2005) isimli filmlerinde karakterlerin tanıtımları mimetik bir aksiyonla değil de, diegetik bir üslupla yapılır. Karakterler eyleyerek taklit etmezler, bir anlatıcı tarafından gösterilerek tanıtılır, anlatılırlar. Hatta Allegro'da karakterler, kameraya bakarak anlatıcıyla dertleşirler, anlatıcının sorularını yanıtlarlar. Boe filmlerinde anlatının seyrini bölerek bir takım dijital efektlerle yabancılaştırma etkisi uygular. Kısacası Boe; içeriksel anlamıyla değil de, biçimsel anlatımıyla Brechtçi bir estetiğe yatkın ve yakın görülebilir.

6.4.2.5. Roy Andersson

Yeni kuşak sinemacılardan belki de en fazla Brechtçi bir üsluba yaklaşan yönetmen İsveçli Roy Andersson'dır. Anlatısı her ne kadar sürrealist bir hava taşıyor olsa da, oyunculuk üslubu, göstermeci oyunculuk, makyaj, özdeşleşme yerine yabancılaştırma etkisini kullanışıyla ve kimi politik, toplumsal konulara hicivsellikle dokunduruşuyla Andersson, Brechtçi bir konumu hak eder gözükmektedir.

Roy Andersson'ın 1991 yılında çektiği 14 dakikalık kısa filmi Harlig Ar Jordan (Görkemli Dünya) Brecht'in yabancılaştırma etkisi yüklü bir oyunculuk bağlamında aktardığımız bir bulutun canlandırılması alıntısında olduğu gibi –yani, oyuncunun yanılısamayı kırar diye korkmadan, bilhassa yanılısamayı parçalama adına, yansılacağı oyun kişisiyle kendi oyununu ayırıştırması meselesi- bu filmde de oyuncu, bu denli bir oyunculuk üslubunu takınır. Anlatımcı bir yapı ve göstermeci, yabancılaştırıcı bir oyunculukla, ailesini, işini, arabasını kısacası yaşantısını izleyenlere tanıtan figür-model ara sıra bir bıçak gibi anlatısını keserek, oyununa girer. Yatalak annesinin baş ucunda, izleyicisine bakarak ‘ Bu benim annem, ona çok bağımlıyım’ der. Birdenbire annesine yönelerek ‘ Bunu bilmeni istiyorum, sevgili anne’ diye bağırır. Sonrasında, tekrar oyunundan çıkar ve babasının yıllar önce öldüğünden bahseder.

Takip eden sahnede babasının mezarı başında anlatımcı üslubuna devam eder. Babasının bu mezarda yattığını, yattığı yerin babasının satın aldığı aile kabri olduğunu ve kendisinin de orada yatmak istediğini anlatır. Aniden tekrar anlatısını keser ve kabirde yatan babasına yönelerek ‘ her şeyi düşünmüşsün baba’ diye haykırarak, yansılar oyun kişisini. Bu denli bir anlatımla akan filmin yapısını Andersson Du Lavende (Siz, Yaşayanlar 2007) isimli filminde de tekrar eder.

Sanger Fran Andra Vaningen’ (İkinci Kattan Şarkılar 2000) de belirli bir olay örgüsü olmayıp, organik bir bağı yadsıyışıyla, birbirinden bağımsızca ancak birbirini de tamamlayan skeçvari akışıyla, stilize dekoru, özdeşleşmesiz, yabancılaştırıcı, pudralı suratlı, abartılı, karikatürize oyunculuğuyla söz edilmeye değer bir yapıttır. Andersson, modern yaşamın getirdiği açmazı, hiciv ve mizah dolu alegorik bir yapıyla ele alır. Kapitalist toplum yaşayışında beliren sosyo-ekonomik durumları ve sorunları, yabancılaştırıcı, olağanlığından soyarak, yadırgatıcı bir üslupla anlatır.

İsa'nın çilesi alegorik bir anlama büründürülür. Kapitalist toplumda yaşayan ve tutunamayan bireyler İsa'laşmıştır. Sigortadan para koparma adına işini ateşe vermiş, oğlu da şiir yazmaktan delirmiş bir adam içini dökmek için kiliseye gider. Papaza dert yanarak, dünyevi acılarından bahseder, uhrevi bir telkin ve rahatlama beklerken, papazın da dünyevi acılarına ortak olur, papaz da yaşadığı düzenden şikayetçidir. Dört yıldır evini satamadığından, borsanın inip, çıkışından yakınıdır.

Modern, kapitalist düzende, şehirdeki kaotik ortam, sıkışmış trafik, birbirlerini kırbaçlayan insan sürüleri, pusulasız, haritasız kalmış bir toplum, mizansenin yabancılaştırıcı etkisiyle, absürtçe gösterilir.

Örneğin 2000 yılının dünya fuarında (expo) bir adam, farklı boyutlarda, çarmıhta asılı İsa heykelcikleri pazarlamakta, din üzerinden bezirganlık yapmaktadır. Adam heykelciklerin tanıtımını yaparken '2000 yılına giriyoruz.' der ve İsa'yı göstererek 'Bu da doğum günü çocuğu, bu fırsatı bir kez yakalarsın, bir bin yıl daha yaşamayacaksın, üç boy seç, bir hesap defteri al ve kazanmaya başla!' der. (Filmin son sahnesinde bezirgan adam, kazanç getirmediğinden ötürü İsa figürlerini savurup atacaktır.)

Ayrıca, filmde II. Dünya Savaşı dönemine yapılan atıflarla bir takım tarihselleştirmelerde bulunulur. Almanlar tarafından asılan bir Rus'un anakronik bir biçimde anlatıya dahil oluşu, Yüz yaşını aşmış huzur evinde yaşayan, mülk zengini, milyoner bir generalin merasiminde, generalin, rütbeli askerlerine ' Goering*'e en iyi dileklerle, bayraklarınızı çekin' deyişi gibi.

Filmin belki de en alegorik, ama bir o kadar da yabancılaştırma etkisi barındıran ayrımı; egemen erklerin bir salonda oturdukları, geri planda, ayakta duruşları ve giyimlerinden, annesi, babasının, rütbesiz, alelade vatandaş olduklarını anladığımız bir kızın, salonun ortasında, nasihatte bulunduğu sahnedir. Anna adındaki küçük kız, egemen erklerin çevrelediği salonun ortasında, bir sözcü tarafından anlatılarak, sorulara ve nasihatlere boğulur.

' Anna senin sağlıklı, hasta olmadığını duyduk ve okula da gidiyorsun. Anne ve babanın söylediğine göre okumada ve yazmada iyisin. Çok kitap okudun mu? Burada Oturan baylar ve bayanlar tüm kitapları okudular.

* II. Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanya'sının Devlet Mareşali rütbesine sahip, Hava Kuvvetleri Komutanı.

Kerli ferli bay ve bayanlar ‘ve tecrübe, tecrübe’ diye eklerler. Sözcü devam eder: ‘Anna, bu kadar çok okuduğunda neyin yapılıp, neyin yapılmayacağını, imkansız olanı biliyorsun. Örneğin bir karınca bir fili yiyemez, bu imkansız ve doğum gününde herkes partiye gelemeyiz, eğer gelirlerse herkese ufacak dilim kek düşer. Bir kısıntı kadar.’ Topluluktan bir adam: ‘ Bu eğlenceli bir parti olmazdı’,Başka bir adam: ‘Hayır, lanet!’

Takip eden sahnede, genel planda, uzun soluklu, sabit çekimle, bir ayın, bir merasim havasıyla, din, devlet, bilim, askeri güç gibi yapıları gösteren belirli bir zümrenin toplandığı sahada, Anna; beyazlar içinde, gözü bağlı bir şekilde, ucunu bir adamın tuttuğu, belinden ipe bağlı bir kadın tarafından, bir yükseltiden itilmek suretiyle idam edilir.

Hiç şüphesiz Andersson, ‘İkinci Kattan Şarkılar’ adlı filminde, hem kullandığı biçim, hem de sunduğu içerikle, izleyiciyi düşünceye sevk eder.

Roy Andersson’ın Brechtçi bağlamda sözü edilebilecek diğer bir filmi de ‘Du Lavende’ (Siz, Yaşayanlar 2007) dir. Film gündelik yaşantıyı, toplumsal, ekonomik ve siyasal anlamların çağrışımıyla örer ve bunu takındığı biçimsel üslupla da perçinleyerek, Filmin akışını bir karakter ya da olay örgüsünün ilerlemesiyle değil de, farklı model, figür diyebileceğimiz şahısların, farklı olayların ve durumların kesitlerini göstererek aktarır. Bu tarz bir üslupsa izleyicisine eleştirel anlamda düşüncesini devindirebileceği bir zemin yaratır.

Bilinçaltına empozeyle değil, bilinçlendirerek anlatır. Ayrıca Andersson’un takındığı hicivsel mizahi anlayış beğeniye, hoşça vakit geçirmeyi de beraberinde getirir.

Filmde oyunculuk üslubu, özellikle duygu durumlarını yansıtmaya bağlamında, oyuncunun, oyun kişisiyle olan mesafesini korumasıyla, tümünden değişim geçirmeyip, yansılana karakterin kimliğine bürünmemesiyle, olağan dışı üzülmeye, ağlama ya da acı çekme edimleriyle izleyicisini özdeşleşme içerisine sokmaktan alı koyar. Andersson’un mizansenini de-örneğin bir kişinin ayakta dikilerek beklemesi, kadrajdaki kişilerin kadraj dışına doğru bakmaları ya da kameraya bakıp kendileri ve düşünceleri veya yaşadıkları olaylar ve durumlar hakkındaki söylevleri-yabancılaştırıcı bir tavrın etkileri olarak görülebilir. Ayrıca oyunculara uygulanan makyaj da yabancılaştırma etkisinde kullanılan bir araç olarak düşünülebilir.

Siz, Yaşayanlar'da modeller-figürler, belirli zamanlarda göstermeci oyunculuk sergileyerek, izleyiciye yönelerek, yabancılaştırma etkisi sağlarlar. Filmin ilk sahnelerinden birinin açılışında, lokantadaki aşçılar camekanda sıralanarak kameraya bakmaktadırlar. Aniden işlerinin başına dönerler. Bu denli yabancılaştırma etkileri filmin tamamına belirli aralıklarla serpiştirilir. Örneğin sıkışık trafikte isminin Benny olduğunu öğreneceğimiz, kamyonetinde seyir halinde olan kişi(kamyonetin arkasında bulunan çimento karma aletinden ve giyiminden bir işçi olduğu aşikardır.) kameraya yönelerek gece gördüğü rüyasını anlatmaya başlar. Sonrada Andersson, Benny'nin izleyiciye bakarak anlattığı rüyasını gösterir. Varlıklı olduğu anlaşılan bir ailenin, can sıkıcı yemeğine neşe katmak istediğini anlatan Benny, iki yüz yıllık antika porselenleriyle kaplı mükellef bir sofranın örtüsünü çekme numarası yapar. Sofrayı alaşağı eder. Şaşaasından arınan masanın çıplak kalan yüzünde görülen gamalı haç sembolleri ilgi çekicidir.

Sonrasında Benny mahkemeye çıkarılarak yargılanır. Mülk sahibi, porselenlerinin büyük-büyük-büyük annesinden kaldığını ve iki yüz yıldan fazla bir geçmişi olduğundan yakınıdır. O sırada kapıdan, elinde bira bardakları olan mübaşir girer ve hakimlere dağıtır. Benny mülke zarar verme suçundan ağır cezayla suçlanır, hakimlerden biri 'müebbet' der, diğeri 'yetmez' der. Biradan büyük bir yudum alan hakimlerden biri 'elektrikli sandalyede idam edelim' der. Hakimler kadeh kaldırırılar. Mahkeme katılımcıları da bu cezayı onar. Hakim bir müzayedeci edasıyla 'elektrikli sandalyeye gidiyor, gitti' der ve tokmağını masaya vurur. İdam yerinde bulunan davalılar, şahitler, ellerinde yemiş ile Benny'i beklemektedirler.

Benny, görevliler tarafından zorla sandalyeye oturtulur. Antika porselenlerin sahibi ayaklanarak 'O porselenler bana büyük büyük büyük annemden kalmıştı, iki yüz yıldan fazla bir geçmişi vardı' diyerek ağlayışı yabancılaştırıcıdır. Film Benny'nin arabada izleyiciye bakarak rüyasını anlattığı sahneye geri döner ve Benny izleyiciye bakarak şöyle söyler: ' Elektrikli sandalye ne de korkunç bir şey! İnsanın aklına böyle bir şey nasıl gelebilir ki'.

Yabancılaştırıcı anlam ve göstermeci oyunculukla anlatım açısından bir diğer ilginç sahne, askeri ve cenaze korosunda bandoculuk yapan bir adamın, karısıyla sevişirken, daha doğrusu karısı adamla sevişirken, sırt üstü durumda kameraya bakarak, bankadan bir mektup aldığını ve emeklilik için biriktirdiği tüm parayı fona yatırıpta parasını kaybettiğini anlattığı sahnedir.

Karısı adamın üstünde zevk alırken kafasında bandocu miğferi vardır. Adamın yatırım yaptığı paranın erimesine zevk çığıllıkları atarak karşılık verir.

Film, görünenin ardında saklı duran anlamı kara bir mizahla aktarmada başarılıdır. Aktardığı olayları ve durumları da olağanlığından soyundurarak, yadırgatıp şaşırtarak, yabancılaştırarak anlatır. Toplumsal, yaşamsal eleştirilerde bulunur. Dünyanın can sıkıcılığını, anlamsızlığını ve ona bir anlam atfetme derdine düşmüş olan insanı; insan odaklı, bireysel, psikolojik, karamsar bir dille değil de, Brechtçi diyebileceğimiz bir estetiğe kendini yaslayarak, toplum odaklı, tarihsel, siyasal bir zeminde, hicivsel bir biçimde gerçekleştirir.

6.4.2.6. Jens Lien'in 'Uyumsuz Adam'ı

Son olarak bahsedeceğimiz film, Jens Lien'in yönettiği Den Brysomme Mannen (Uyumsuz Adam 2006) isimli filmidir. Filmde özdeşleşme olgusunun tamamen denetim altında tutulması, Duygu dozu yüksek olabilecek sahnelerin bir şekilde bastırılması dikkat çekicidir. Ancak, böyle bir biçim, aslında dramatik mantık sebebiyle, yani, filmin içeriğini perçinlemek içindir. Tamamıyla modern çağ yaşayışının hicivsel bir eleştirisi olan filmde, belli ki modern çağ yaşamına ayak uyduramayan ve nereden geldiği belirsiz bir adam, refah seviyesi yüksek ancak mihanikleşmiş, her türlü duyu ve duygu durumlarını duyumsamayan bir yaşayışa, bir topluma getirilir. Bir işe yerleştirilir, ev, araba verilir. Tüm temel ihtiyaçları giderilir.

Ancak içtiği bira sarhoş etmemekte, yediği yemek leziz gelmemekte, sevişmeler tinsel değil tenselleşmekte, fiziksel acılar bile can yakmamaktadır. Ancak herkes bu duruma bir şekilde uyum sağlamış görünürken, adam bu durumdan rahatsız olmaktadır. Filmde eli çantalı, takım elbiseli insanların duygusuzca, hızlı adımlarla, metalik gri bir atmosferde, sistemlice yaşayışları yabancılaştırıcıdır. Bir iş binasının odasından atlayıp, intihar etmiş olan adamın, demir çitlere takılmış bedeni ve akmış iç organlarına, insanların kayıtsızlıkları, orali olmayışları, ilgi çekicidir. Sevişmeler ruhsuzca, robotlaşmış gidip gelişlerle, öpüşmeler gözler fal gibi açık olarak, duygusuzca ve abartılı ses efektleriyle gösterilir. Yaşanılan toplumsal yapıda aile mefhumundan eser yoktur. Hiç bebek, çocuk yoktur. Her şey sunidir.

Uyumsuz adamımız aynı yerde çalıştığı bir kıza aşık olur, gece geç saatte elinde çiçekle (çiçeksiz, yeşil bir bitkiyle) kıza sürpriz yapar. Bir lokantaya giderler. Yönetmen bu mizansende, gayet duygusal bir atmosfer yaratabilecekken, ayakta dikilen, her an hizmet eden garsonlar aracılığıyla özdeşleşme ve duygusal atmosfere girmemize izin vermez. Sahneyi yabancılaştırarak, duygulanmamızı değil, düşünmemizi sağlar. Ancak, senaryo da zaten bu şekilde yapılandırılmıştır. Adam bir tek kızla birlikte olmak, beraberce bir evde yaşamak istemekte, bu isteğini kıza açmaktadır. Kızsa farklı farklı seviştiği adamlar olduğunu, tüm birlikte olduğu erkekleri sevdiğini söyleyip, adamın başka bir eve çıkma talebini, birlikte yaşama arzusundan değil de, daha büyük bir eve kavuşma, rahat etme arzusundan kabul edeceğini göstermektedir.

İlginç bir şekilde filmde en duygu dolu sahne, uyumsuz adamla aşık olduğu kızın sinemada, seslerden anlayacağımız üzere son derece duygusal ve kathartik bir film izledikleri ve uyumsuz adamın salya sümük ağladığı, diğer insanlarınsa hipnotize olmuşçasına perdeye bakakaldıkları sahnedir. Yönetmen uyumsuz adamın duygulu bir birey olduğunu, o toplumda yaşayan diğer insanlarınsa her türlü duygusal durumları yadsıyışları, duygu-dışılıklarını göstermekten öte, belki de bu denli modern, kapitalist bir toplumda, afyon etkisi olarak, insanları oyalama adına, ideolojik bir kaygıyla, sinemanın bir araç olarak kullanılabilceğini de göstermek istemiş olabilir.

Kısacası 'Uyumsuz Adam' izleyicide özdeşleşme tepkisi yerine, yabancılaştırma etkisi yaratarak, duygulanım yerine, düşünsel bir süreci talep etmektedir.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında; -çalışmanın odak noktasında- Aristoteles'in ilkelerini saptayıp sistemleştirdiği dram anlayışıyla, onun karşısına; ona karşıt bir anlayış, bir estetik olarak Brecht'in, Aristotelesçi olmayan dramını, epik anlatıyı koymaya, Aristotelesçi dram sanatından beslenen, sinemada bilindik, geleneksel, mimetik aksiyona dayalı öykü anlatma biçimine karşılık, Brecht estetiğiyle yüklü bir sinema biçiminin varlığı ve böyle bir biçimin olanaklılığı saptamaya çalışıldı.

Bu saptama yapılmaya başlanırken 'Dram Sanatı' başlığı altında, Aristoteles'in 'Poetika' adlı yapıtında geçen ve geleneksel sinema anlayışına sirayet eden kavramlar göz önüne alındı. Aristotelesçi dram sanatında etken olmakla beraber, sinema sanatının doğuşunda da-film dilinin oluşumu açısından- etkin olan; mimesis, öykü ve olay örgüsü, katharsis ve özdeşleşme olgusu başlığı altında 'geleneksel sinema'nın da tarifnamesi çatalandırılmaya çalışıldı.

İkinci bölümde geleneksel sinemanın temelini atan sinemacılardan bazıları araştırıldı. Bu bölüm Aristotelesçi dram sanatını miras alan geleneksel sinemayı tanımamıza yardımcı olduktan sonra, üçüncü bölümde başta tiyatro olmak üzere sinemada da hem geleneksel dram sanatının anlatış ve anlayışına, hem de natüralist akıma karşı çıkan, karşıt bir tavır oluşturan sanatçılar araştırıldı.

Bu bölüm dram sanatının dolayısıyla gerçeğin idealize edilmiş yanılısamasını sunan üslupların karşıtını görmemize neden olurken, hem de dördüncü bölümde irdelediğimiz Brecht'i ve onun estetiğini daha iyi anlama ve anlamlandırma uğruna atılan naçizane bir çaba oldu. Zira, bu bölümde irdelediğimiz Brecht'in aşikar etkilendiği iki isim olan Meyerhold ve Piscator, Brecht'in yolunu düzleyenlerdir.

Dördüncü bölüm, Brecht'in kuram ve kavramları baz alarak oluşturuldu. Brecht'in yabancılaştırma etkisi dediği ve estetiğinin yapıtaşı olarak addettiğimiz, özdeşleşme olgusunun karşıt kutbuna konulan yabancılaştırma etkisi ve yoğun duygusal atılımın aracılığıyla sağlanan, katharsis ile gelen sağaltımın yerine konulan, duyguları yadsımadan ancak duyguların özdeşleşmeye bulaşmayan dönüşümüyle sağlanan, düşünsel, eleştirel, dolayısıyla işlevsel bilinç düzeyi temelli anlatış ve anlayışı inceleme çabası, bu tarz bir estetiğin sinemaya yansıyışında da göz önüne aldığımız kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yalnızca Brecht'e ayrılan dördüncü bölümdeyse 'yabancılaştırma etkisi' ile kalmayarak, hem modern epik anlatının biçimini, hem de Mutlu Parkan'ın sistemleştirdiği Brecht estetiğinin belirlenimci niteliği olarak görülen diğer kavramlar da irdelendi, incelendi.

Son bölüme yeterli görülen bir girizgahla, Brechtçi bir estetiğin sinemada var olmasının gerekliliği ve böyle bir estetiğin yeterliliği ve yetkinliliği saptamaya çalışıldı. Brecht'in sinemayla ilişkisine kısa bir bakış attıktan sonra istemlice ve istemsizce Brechtçi bir estetiği yüklenen sinemacılar aktarılmaya çalışıldı.

'İstemli yansımalar' bölümünde özellikle görsel kaynakların sıkıntısı sebebiyle, bir yandan da sinemada Brechtçi bir estetiği daha kaba, baskın ve görünür kılmaları hususuyla, bu denli bir estetiği anlama ve anlamlandırma pahasına, yalnızca iki yönetmene değinildi.(Godard, Angelopoulos)

Tez çalışmasının 'İstemsiz yansımalar' bölümünde ise eski kuşak sinemacılar da ki Brechtvari görünümünden bahsedildikten sonra, yeni kuşak sinemacıları baz alan, bir tez çalışmasında olması gerektiği gibi, 'sinemada Brechtçi bağlamda' geçmişten yola çıkarak günümüzü kucaklayan, geleceğe kapı açan bir araştırma olması sağlanmaya çalışıldı.

Günümüz sinemasının anlatım teknikleri, geleneksel dram anlayışının etkisinden kurtulmuş durumdadır denilebilir. Dramatik anlatımın öyküleme düzleminden hareketle biçimsel düzlemine de sirayet eden, duyguları manipüle, düşünceleri mistifike eden, yanılsamacı ve yansılama tutumu, sinematografinin baskınlaşarak, yetkince kullanımıyla değişime, gelişime uğradı. Yeni Gerçekçi akımla başlayan, 'Yeni Dalga' (bilhassa Godard) ile gelişen bu sinemasal duyarlılık, sinema sanatının, dram anlayışından kopuşunun tetikleyicisi oldu ve sinema sanatı nispeten özerkliğine kavuştu.

Tecimsel sinema anlatısı bile, geleneksel dram anlayışının baskın, belirlenimci öğeleriyle film dilini kurarken, bir yandan da Godard'ın sinemasal dehasından belli-belirsiz etkilendi. Örneğin olay örgüsünün serim bölümünü aktarırken mimetik aksiyonu, karakterin öykünerek eylemesini bir yana bırakarak, anlatıyı diegetik, anlatımcı bir yapıya büründürdü. Ancak bu anlatımcı yapıyı izleyicinin özdeşleşmesinin teminatı olarak kullandı. Sık dokulu olay örgüsünü, öyküsü karmaşık yapıtlarda mümkün kılabilme adına ve en önemlisi izleyicinin kaçışçı ve hazzı eğilimlerini besleyerek, anlatıyla daha kati özdeşleşmesi uğruna, Aristotelesçi dram sanatı açısından aşkın olan tavrı içkin bir tavra dönüştürdü.

Kısacası; anlatım araçları değişim gösterirken, anlatım yapısı ve anlayışı aynı kaldı. Belki serimi farklılaştırdı ancak, doruğuna doğru artarak gelişen ve kathartik bir biçimde nihayete eren, sık dokulu olay örgüsünü besleme ve sözde farklı bir anlatış üslubuna bürünür görünme ve daha da önemlisi izleyicisini etkileme uğruna karşıt bir anlatımı tüketerek kullandı. Aracı farklılaştırdı ancak, amacı aynı kaldı.

Öyle görünüyor ki günümüz sinemasında, sık dokunmuş olay örgüsünü, birlikli, bütünlüklü, organik bir öyküyü, yoğun duygusal atımlı atmosferi, eksen karakteri ve bu gibi Aristotelesçi dram sanatının olmazsa olmaz ilkelerini taşıyan, böyle bir anlatının sonucu olarakta, izleyiciyi gerçeklik yanılsamasının çemberine alıp, katışıksız özdeşleşmeyle birlikte katharsise vardırıp sağaltan, yani Aristoteles'in geleneksel dram anlayışını sırtlayan, yetkince uygulayan, yüksek bütçeli, geniş hasılatına oynayan tecimsel sinemadır. Teknolojinin sinemaya kattığı görkem de etkisi ve getirisiyle, izleyicilerin kaçışçı ve hazzı eğilimlerini besleyen, onu güncel, toplumsal sıkıntılarını düşünmekten alıkoyan ve ideolojik anlamda gözbağcı bir düsturla, yarattığı kapitalist, tüketim toplum sisteminin devamını sağlama adına tecimsel/tüketim sineması Aristotelesçi dram anlatısını kullanmaktadır. Bu durum bir taraftan yıkıcıyken diğer taraftan yapıcıdır.

Yıkıcıdır; yığınlar, kitleler, dram sanatı odaklı metalaşmış/tecimsel sinema biçimini benimser görünmektedir. Bu tarz bir sinema hala çoğunluğa hitap etmektedir. Hem görsel debdebesi, hem de Aristotelesçi anlatının sürükleyici, yanılsamacı etkisiyle, kitlelerin duygularını manipüle ederek, düşüncelerini mistifikasyona uğratmaktadır.

Yapıcıdır; tecimsel sinema bir yana, bir sanat olarak sinemanın, Aristotelesçi dram sanatının boyunduruğundan, izleyicisini gerçeklik yanılsamasının çemberine alarak, kurmaca bir film olduğunu unutturan, özdeşleşme temelli anlatısal yapıyı takınan tavrından, kendini kurtarma eğilimindedir.

Hiç şüphesiz dram sanatı, sinema ve tiyatro gibi sanatlarda, yaşatarak öykü anlatma, anlatıcının izini anlatının bağrından silip atma hususunda, uyuşma varılmış, izleyici üzerinde özellikle duygusal anlamda güçlü etkisi olan bir biçimdir. Ancak dram sanatı, sinema sanatının gelişimi açısından ve yetkin bir şekilde kendi özerkliğini sağlaması bakımından bariz bir engel teşkil etmektedir. Bu can alıcı tutumu, üzerinde düşünülmesi gereken durumu Bresson şu şekilde dillendirir:

“ Dramatik hikayeler dışarı atılmalıdır. Sinemayla hiçbir şekilde alakaları yoktur. Bana öyle geliyor ki filmle dramatik bir şey yapmaya çalışmak, testereyle çivi çakmaya çalışmak gibidir. Film, eğer dramatik sanat önüne çıkmamış olsaydı, muhteşem bir şey olurdu.”²⁰³

Dahası Aristotelesçi dram sanatı, Brechtçi bir tutum ve tavırla, sanatın; toplumsal konularda yaşamsal bir düşünüş, etkin ve yetkin bir mücadele sahası olma, izleyicinin uslamlama yapabileceği eleştirel, düşünsel, siyasal, tarihsel gerçeklik bağlamında yoluna set çeken, kısırlaştırıcı bir engeldir.

Daha pek genç olan sinema sanatı, kısacık tarihinde, yazınsal ve oyunsal sanatlara oranla, ilginç bir biçimde, gerçeklik yanılması ekseninde, daha köklü ve aşılabilir görülen geleneksel ilkeler ve normlar oluşturmuştur. Ancak sinemada, edebiyat ve tiyatro sanatına oranla gelenekselleşen ilke ve normların kırılmaları daha etkili, güçlü ve hayranlık uyandırıcı olmaktadır.

Günümüz sinemasına baktığımızda çoğu filmde, yapının devamlılığını, tutarlılığını, tamamlanmışlığını sağlayan olay örgüsünün ya seyrek dokulu oluşu ya da olay örgüsünden eser bulunmayışı dikkat çekicidir. Karakterler ve öykü, doğrusal bir kurguyla ilerlemez. Tek bir karakterin öykünerek eylemesinden, izleyicinin karakterle özdeşleşmesinden, olay örgüsünün dramatik bir yapının gerektirdiği gibi, artarak ilerleyen, çatışmalarla doruk noktaya ulaşan ve anlatının sonunda inişe geçerek izleyicisini rahatlatan bir yapıdan ziyade, günümüzde sinema; bir çok karakteri anlatarak tanıtır.(ya bir anlatıcı aracılığıyla, ya da anlattığı kişinin ismini göstererek v.s) Karakterlerin hayatlarından kesitlerle, öyküyü de bir çok farklı bakış açısından hareketle farklı kronotoplara(zaman ve mekan) böler ve bu yolla özdeşleşmeyi denetim altına alır, sahneler arasındaki neden-sonuç ilişkisini hiçe sayar, her sahnenin kendisi için var olduğu bir yapıyla karakterler ve öykü arasındaki bağları epik anlatının kaidelerine uyabilecek bir düzlemde bağlamlandırır.

Kurguyu da yine nedensellik bağıyla sunmaktan öte, nedenler arasında sıçramalı, diyalektik denebilecek bir yapıda sunar. Buna paralel olarak günümüz sinemasında çoğu film, izleyicisini sunice yarattığı güçlü duygularla güdümler, çağılı bir nehrin akışına kapılan bir yaprak gibi oradan oraya sürükler.

²⁰³ Kutsalın Görüntüsü, Schrader, Paul (çev, Zeliha Hepkon, Oya Şakı Aydın), Es Yayınları, İstanbul, Şubat, 2008

Aksine, izleyiciden düşünsel bir katılım talep ederek, bir film izlediğinin ayrımına vardırarak, onu, röntgenci değil, gözlemci haline getirir. Gerçekten günümüzde çoğu film, kapalı son biçimini yadsıyarak, açık uçlu sonlarıyla anlatısını nihayete erdirmez.

İzleyicisinin düşüncesini devindirerek, efkarında yapıtın devamlılığını sağlar. Bu denli biteviye devam eden bir üslupsa ister istemez katharsis olgusunu yadsıma anlamına gelir. Pek tabiidir ki sinema, öykü anlatım yolunu farklılaştırırken bunu sinematografisiyle de desteklemektedir. Hatta sinematografiyle desteklemek deyişi yanlış olup, tam tersine, öykü, sinematografiyi desteklemektedir. Kısacası günümüz sinemasında dramatik yapıyla bezeli öykü yaşatımı yerine, sinematografiyle dokunan, anlatılan düşünceler, alegoriler baskındır. Filmin biçimsel yapısı, içeriksel yapısına galiptir. Bu durum da bir film izlediğimiz gerçeğini her an hatırimızda tutmamıza sebep olur. Anlatılandan öteye, anlatının farkındalığının hazzına varırız. Bir yandan da bu sayede, inanma, katılım, özdeşleşme gibi yoğun duygusal etkileri gerektiren durumlar denetim altına alınmış, bastırılmış olur.

Sonuçta sinema sanatı; azami surette içerik ve biçimiyle, Aristotelesçi dram sanatı temelli bir anlayıştan kendini kurtarma yolundadır. Yeniyetme bir sanat olan sinema, ilk başta yaşlı bir biçim olan Aristotelesçi dram sanatından beslenerek öykü anlatmaya başlamışsa da, gelişme gösterdikçe, kendi kimliğini bularak farklılaşmıştır ve daha da farklılaşacak gibi gözükmektedir.

Araçları ne olursa olsun tüm sanatlarda olduğu gibi sinema sanatında da elzem olan amaç olmalıdır. Brecht, izleyicinin sanat yapıtının yapısı hakkında düşünmesini, ama sadece, sanat yapıtı hakkında düşünmesini de değil, sanattan yola çıkarak, sanata, aşkın bir bakışla bakarak, insanı çevreleyen, yaşamsal, toplumsal, tarihsel, siyasal gerçekleri görmesini, sanat aracılığıyla yaşamın kendisini içkin hale getirmesini istemektedir. Sanatı; toplumsal anlamda işlevsel bir araç olarak görmektedir. İşte sinema sanatının da değişimini ve gelişimini sağlaması, özgüllüğünü, özgünlüğünü ve özerkliğini bulması bu çizgide ilerlemeli, yapılanmalıdır.

Sinema haddinden fazla gerçeği göstermeye yatkın bir sanat dalıdır. Ancak mimetik aksiyonla, karakter, öykü ve olay örgüsünün nedenselliği, tutarlılığıyla bizi gerçekliğe yakınlaştırdığını iddia eden anlatı yapısının yaman bir çelişkiyi içinde barındırarak baş gösterdiği tutarsızlık, yani izleyicinin hazzı ve kaçışçı eğilimlerini besleyerek, izleyiciyi, yaşamın toplumsal, siyasal, tarihsel gerçekliğinden,

yani 'kendi gerçekliğimizden' uzaklaştırması absürt bir ironi değeri taşır. Hele ki günümüzdeki koşullarda, bu yönde işleyen bir gerçeklik, satın alınan, hazzedilerek fakat hazmedilmeden tüketilen bir meta konumundadır. Yönetenlerinse; kapitalist tüketim toplumun devamlılığını ve kendi egemen güçlerinin iktidarını perçinleme adına kullandığı bir tuzaktır. Sinema, bu gerçeklik sanrısı/yanılsaması/yansılması ile bilinçaltına direterek güdüleme yerine, yaşamsal ve toplumsal mücadelenin sahnesi, perdesi olabilme gerçeğini, görünen ve devinen fotoğrafın arkasında yatan gerçekliği; nedenleri, sonuçları, çözümleriyle birlikte düşündürerek, bilinçlendirme payesi taşımalıdır.

Mademki çağımızın en gözde sanatı sinema sanatıdır, öyleyse sinema sanatı; çağın nabzını yoklayarak, çağının tanığı olmalıdır. Eleştirel bir tavır takınmalı, yoğun duygusal atılımları, duygusal manipülasyonları bir yana bırakarak, muhatabını düşündürmeli, bilinçlendirmelidir. Bu denli mühim bir davanın, işlevsel, toplumsal, yaşamsal bir gayenin reçetesi; Aristotelesçi dram sanatı değildir, reçete; olsa olsa, Aristotelesçi dram sanatına karşıt ve sistemli bir formül oluşturan Brecht estetiğidir. Ancak, Brechtçi bir estetiğin, sinemada uygulanabilirlik yeterliliği olsa da, uygulamalar nicel olarak yetersizdirler.

Günümüzün toplumsal-bilimsel çağın insanının böylesine bir anlatım ve anlayışı barındıran sinema estetiğine gereksinimi var. Toplumun da, edilginlikle, perdede yansılananla özdeşleşene değil, perdede aktarılanı uzak açıdan bakıp, etkinleşen, eleştirel bir tavır takınan izleyicilere, bireylere, kitlelere...

KAYNAKLAR

- ABİSEL, Nilgün. (2007). **Sessiz Sinema**, Ankara, De Ki Basım- Yayın
- AKYÜREK, Feridun. (2008). **Senaryo Yazarı Olmak- Senaryo Yazmak**, İstanbul, Mediacat Yayıncılık
- ARİSTOTELES. **Poetika** (Çev: İsmail Tunalı) (2007), İstanbul, Remzi Kitabevi
- BENJAMİN, Walter. **Brecht'i Anlamak** (çev: Haluk Barışcan, Aydın İşisağ) (1984) İstanbul, Kent Basımevi
- BRECHT, Bertolt. **Epik Tiyatro**, (çev: Kamuran Şipal) (1981) İstanbul, Say Kitap
- BRECHT, Bertolt. **Hurda Alımı** (çev: Yaşar İlksavaş) (1977) İstanbul, Günebakan Yayınları.
- BRECHT, Bertolt. **Oyunculuk Sanatı ve Dekor** (Çev: Kamuran Şipal) (1982) İstanbul, Say Kitap
- BRECHT, Bertolt. **Sinema Yazıları** (çev: Bertan Onaran, Yıldanur Salman) (1977) İstanbul, Görsel Yayınları
- BRECHT, Bertolt. **Tiyatro İçin Küçük Organon** (çev: Ahmet Cemal) (1993) İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları
- DERMAN, Deniz. **Jean Luc Godard Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**, Ankara, Değişim Ajans
- EİSENSTEİN. **Film Biçimi** (çev: Nijat Özön) (1985) İstanbul, Payel Yayınevi
- EİSENSTEİN. **Film Duyumu** (çev: Nijat Özön) (1984) İstanbul, Payel Yayınevi
- EİSENSTEİN. **Sinema Sanatı** (çev: Nilgün Sarman) (1995) İstanbul, Payel Yayınevi
- ESLİN, Martin. **Dram Sanatının Alanı** (çev: Özdemir Nutku) (1996) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- FAINARU, Dan. (2006). **Theo Angelopoulos** (Derleme). (Çev.: Mehmet Harmancı). İstanbul, Agora Kitaplığı
- GEVGİLİ, Ali.(1989) **Çağın Sorgulayan Sinema**, İstanbul, Bağlam Yayınları
- GODARD, Jean Luc. **Godard Godard'ı Anlatıyor** (çev: Aykut Derman) 2. Basım (2008) İstanbul, Metis Yayınları

- HARCOURT, Peter. **Altı Avrupalı Yönetmen** (çev: Özge Özdüzen, Onur Yusufoglu) (2008), İstanbul, Doruk Yayıncılık
- KESTİNG, Marianne. **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro** (çev: Yılmaz Onay) (1985) İstanbul, Adam Yayınları
- KOLKER, Robert Phillip.(1983) **The Altering Eye**, New York, Oxford University Press. (Çeviri için Ertan Yılmaz'a teşekkürler.)
- MCBEAN, James Roy. **Sinema ve Devrim** (çev: Ertan Yılmaz) (2006) İstanbul, Kabalcı Yayınevi
- MEYERHOLD, Vsevolod. **Tiyatro, Devrim ve Meyerhold** (derleyen, çeviren: Ali Berktaş) (1997), İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları
- MONACO, James. **Bir Film Nasıl Okunur?** (çev: Ertan Yılmaz) (2008) İstanbul, Oğlak Yayınları
- NUTKU, Özdemir. (2007) **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro** İstanbul, Özgür Yayınları
- NUTKU, Özdemir. (2001) **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi
- OLUK, Ayşen. (2008) **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul, Hayalet Kitap
- ÖZÖN, Nijat. (2000) **Sinema-T.V, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınları
- PARKAN, Mutlu. (2004) **Brecht Estetiği ve Sinema**, İstanbul, Don Kişot Yayınları
- PİSCATOR, Erwin. **Politik Tiyatro** (çev: Mustafa Ünlü, Suavi Güney) (1985) İstanbul, Metis Yayınları
- POSPELOV, Gennadiy. **Edebiyat Bilimi** (çev: Yılmaz Onay) (1995) İstanbul, Evrensel Kültür Kitaplığı
- PUDOVKİN. **Sinemanın Temel İlkeleri** (çev: Nijat Özön) (1966) Ankara, Bilgi Yayınları
- SCHNİTZER, Luda- Jean. MARTİN Marcel. **Devrim Sineması** (çev: Osman Akınhay) (2003) Mitos- Boyut Yayıncılık
- SCHRADER, Paul. **Kutsalın Görüntüsü** (çev: Zeliha Hepkon, Oya Şakı Aydın) (2008) İstanbul, Es Yayınları
- SMİTH, Geoffry Nowell. **Dünya Sinema Tarihi** (çev: Ahmet Fethi) (2008) İstanbul, Kabalcı Yayınları
- ŞENER, Sevda. (2008) **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Yayınları

ŞENER, Sevda. (2001) **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı** Ankara, Dost Yayınları

ÜNAL, Yörükhan. (2008) **Dram Sanatı ve Sinema**, İstanbul, Hayalet Kitap

VERTOV, Dziga. **Sine- Göz** (çev: Ahmet Ergenç) (2007) İstanbul, Agora Kitaplığı

WOLLEN, Peter. **Sinemada Göstergeler ve Anlam** (Çev: Zafer Aracagök, Bülent Doğan) (2008), İstanbul, Metis Yayınları

ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında İstanbul, Kadıköy’de doğmuşum. 2007 yılında Anadolu Üniversitesi, İşletme Fakültesinden mezun oldum, Aynı yıl Beykent Üniversitesinde yüksek lisansa başladım. 2009 yılında amatörce iki kısa film deneyimi gerçekleştirdim. Çeşitli kurslara katılarak kısa film çalışmalarına devam etmekteyim. Yabancı dilim İngilizcedir.

Aday: Mustafa Aydın Tükelay