

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

**BRECHT ESTETİĞİ İLE BİR OYUN, BİR FİLM:  
ZENGİN MUTFAĞI**  
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:  
**Ali KIRKAR**

İstanbul, 2010

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

**BRECHT ESTETİĞİ İLE BİR OYUN, BİR FİLM:  
ZENGİN MUTFAĞI**

Yüksek Lisans Tezi

**Ali KIRKAR**

Öğrenci No:

43651495726

Danışman:

Doç. Dr. Burak BUYAN

İstanbul, 2010

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi sũresince, biliminsanı, eğitimci ve bir *beyefendi* olarak yapıcı, özũm odaklı tavrını hep koruyan Sayın Doç. Dr. Burak Buyan'a, eviri konusunda desteğini esirgemeyen Sayın ve Sevgili arkadaőtım Mesut Őahin'e; zamanın çok kiőtiselleőtíp özelleőtíp bir çağda zaman ayırarak yardımcı olan tũm dostlarıma teőtekkür ederim.

Ali KIRKAR

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum ‘Brecht Estetiği ile Bir Oyun Bir Film: *Zengin Mutfağı*’ adlı çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere uygun olarak tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamımın kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

15.02.2010

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

16.03.2010

Enstitümüz *Sinema-Tv* Anasanat Dalı *Sinema-Tv* Sanat Dalı yüksek lisans öğrencilerinden **050770009** numaralı *Ali Kırkar'ın* "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**BRECHT ESTETİĞİ İLE BİR OYUN, BİR FİLM: ZENGİN MUTFAĞI**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 05.03.2010 tarih ve 2010/07 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (75) 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  
DOÇ. BURAK BUYAN



ÜYE  
YRD.DOÇ.DR. ÖNDER PAKER



ÜYE  
YRD.DOÇ.DR. ZEYNEP ÖZARSLAN

## **Brecht Estetiği İle Bir Oyun, Bir Film: Zengin Mutfağı**

**Ali Kırkar**

### **Özet**

Bu alışmada Bertolt Brecht'in yapılandırđıđı 'Aristocu Olmayan Dram Sanatı'nın esaslarının ne olduğu ve bu esasların sinema alanına yansımaları araştırılmaktadır. Dram sanatının iki farklı anlatım olanağı/biçimi ile bu anlatım biçimlerinin kaynakları ve günümüzdeki kullanımlarının etkileri karşılaştırılmaktadır.

Ortak anlatım olanaklarını kullanan tiyatro ve sinema alanlarının sorunları da ortaktır. Bu alanlardan birini ilgilendiren bir sorun diğerini de bağlamaktadır. Amaç, işlevsellik, estetik gibi alanlarındaki arayışlar ve tartışmalar bu iki alanı da yakından ilgilendirmektedir.

'Katharsisi amaçlamayan' bir tiyatro kuramı geliştiren Bertolt Brecht'in düşünceleri ve tiyatro pratikleri her iki alanı da derinden etkilemiştir. Bu etkileme hem düşünsel alanda hem de biçimsel ve uygulamaya dönük alanda gözlenmiştir.

Bu çalışmada, bir uygulama örneğinin özömlenmesi (*Zengin Mutfağı*, 1988-Başar Sabuncu) üzerinden Brecht Estetiği'nin Türk Sineması'na etkisi görünür kılınmaya çalışılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Sinemada anlatım, Aristotelesçi Olmayan Dram Sanatı, Brecht Estetiği, Katharsis, Yabancılaşma, Modern sinema

## **An Analysis Of An Adaptation With In Brechtean Aesthetics:**

### **A Kitchen Of The Rich (Zengin Mutfağı)**

Prepared by: Ali KIRKAR

#### ABSTRACT

In this study, what the fundamental rules of "Non-Aristotelean Art of Drama" which is constructed by Bertolt Brecht and their reflections and inflections on the cinema studies will be examined. The sources of the two different means/styles of theatrical narration and their practices and effects in today's arena of theatre will be compared and contrasted.

As the art of drama and the cinema have been utilizing the similar ways of narration and performance, the problems that are dealt in these areas do also connote one another. A kind of problem that is detected in either case is automatically seen in the other. The experiments and searches in one of them is exclusively pertinent to the other such as the *skopos*, functionality, and aesthetics.

Bertolt Brecht's ideas and theatrical practices, which do not aim "catharsis" have affected both fields that are mentioned above. These affects have been observed and realized in the mentality, style, and practice of these fields.

In this study, focusing on a work of art (*Zengin Mutfağı*, 1987- Başar Sabuncu), one of those affects of Bertolt Brecht has been attempted to be depicted in the medium of the cinema.

**Key Words:** Narration in the cinema, non-Aristotelean dramatic art, Brechtean aesthetics, catharsis, and the modern cinema.

## TABLO LİSTESİ

<b>Tablo.1.</b>	Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro Karşılaştırma Tablosu .....	26
<b>Tablo.2.</b>	<i>Zengin Mutfağı</i> 'nda Karşıt Yansımali Olaylar Tablosu .....	55
<b>Tablo.3.</b>	Dramatik Anlam İlişkileniş Tablosu .....	58



## İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

<b>ÖZET</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	<b>v</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Problem .....	1
1.2. Amaç .....	5
1.3. Önem .....	5
1.4. Sınırlılıklar.....	6
1.5. Yöntem .....	6
<b>2. SİNEMA VE TİYATRO</b> .....	<b>7</b>
2. 1. Anlatımın İki Yolu ve Sinema .....	7
2.2. Belli Başlı Sanat Kuramları ve Aristocu Olmayan Tiyatro.....	15
2.3. Epik-Diyalektik Tiyatronun Temel Kavramları.....	23
<b>3. BRECHT'İN SİNEMAYA ETKİSİ</b>	
3.1. Sinemada 'Karşı Yaklaşımlar' ve Brecht'in Sinemaya Etkisi .....	36
3.2. <i>Kuhle Wampe</i> 'ye Dair.....	41
3.3. Türkiye'de Brecht Estetiği .....	47
<b>4. BİR OYUN, BİR FİLM: ZENGİN MUTFAĞI</b> .....	<b>52</b>
4.1. Vasıf Öngören'in Tiyatro Anlayışı ve Oyunları.....	52
4.2. Zengin Mutfağı.....	54
4.3. Brecht Estetiği Açısından <i>Zengin Mutfağı</i> Filmi .....	55
<b>5. SONUÇ</b> .....	<b>68</b>
<b>6. KAYNAKLAR</b> .....	<b>75</b>
<b>7. EKLER</b> .....	<b>78</b>
7.1. Başar Sabuncu ile Röportaj.....	78
7.2. Ali Kırkar'ın Özgeçmişi .....	80

## 1. GİRİŞ

### 1.1.Problem

Sinemanın ne olduğu ile başlayıp sinemanın sanat olup olmadığıyla süregelen tartışmalar, on yıllardır farklı yaşam ve sanat düzlemlerinde kesin yargılara varılmadan ancak yine sinemayı geliştirerek devam etmiştir. Bu tartışmalar, daha genel bir çerçevede süregelen “sanat nedir?” sorunsalının bir türevi ve uzantısıdır.

Sanatçıyı ve sanat eserini somut algılar üzerinden anlayabilen, sınıflandırıp tanımlayabilen insan zihni, sanatı tanımlarken ve ona bir çerçeve çizmeye çalıştığında da zorlanmaktadır. Hal böyleyken sinemanın sanat olup olmadığının ve ne olup olmadığının tartışılması da doğaldır. Çünkü sinema, belki de gerçek anlamda, insanlığın ilk disiplinler arası (ortaklaşmacı) sanatıdır. Farklı disiplinlerin bir arada kullanılmasıyla oluşan bu alan, farklı sanat disiplinlerinin ortaklaşmacı bir bütünsellikle uyuşumundan kendini var etmektedir. Bugün çok az insan, genellikle adlandırıldığı biçimde sinemanın bütün sanatlar arasında en dinamik sanat olduğunu yadsıyabilir ve kimse, sinemanın büyük bir farkla dünyanın en popüler sanatlarından biri olduğunu gösteren istatistiklere karşı çıkamaz. Bununla birlikte sinemanın gücünü ve çekiciliğini çözümlenmeye çalışan birçok insanın çabası filmin yaratılmasındaki ortaklaşmacı nitelikten ötürü yetersiz kalmaktadır (Dmytryk, 2003, s.7). Yine de anımsamakta yarar var, “sanat sinemasız yapılabilir ama sinema sanatsız yapılamaz” diyordu Brecht (1977, s.43-47).

Sinemanın özelliklerini sıralayan hangi kitabı karıştırırsak karıştıralım, hepsinde “düş fabrikası” ya da “fantezi makinesi” denmesinin yanında, “güzel sanat dalı” denmesi dikkatimizi çekecektir. Sinemaya ‘çağın sanatı’ diyenler, ‘yedinci sanat’ nitelemesini yakıştıranlar da çok sayıda. Andre Bazin, “Her çağda öncelikli bir sanat biçimi bulunur. Sinema ise yirminci yüzyılın sanatıdır” diyerek bu ortak görüşü pekiştirir.

“Diğer altı sanat dallarıyla birçok ortak noktası var sinemanın. Yazar sözcüklerden, ressam renklerden, besteci ses gibi malzemelerden yararlanarak

yapıtlarını ortaya koyarken, sinema sanatçısı da yapıtını, diğer sanatların belirtilen özelliklerinden yola çıkarak, ama bu yararlanmayı görüntü adına bileşime sokarak yapar. Sinemacı sanatını duyurmak, yazmak ya da anlatmak değil, öncelikle göstermek zorundadır. Sinema iletişimini görüntülerle yaptığı için görsel bir sanattır öncelikle. Sinema “vücut ve ruhun bütünsel temsili olmak için doğmuş, görüntülerle yapılmış, ışık darbeleriyle boyanmış görsel bir anlatıdır” (Akyürek, 2008).

Günümüzde bir sanat ve etkileşim aracı olarak sinemanın etkisi artık tartışılmıyor. Çünkü sinemanın gücünü ve önemini ekonomik, sosyolojik, estetik boyutlarıyla ortaya koyan yığınla olay yaşanmakta, bir disiplin olarak sinema alanında ve sinemanın yarattığı yan sektörlerde sürekli bir üretim gerçekleşmektedir. Sinema için tartışılır olan, sinemanın gücü ve etkisinin boyutları ile bu gücün ve etkinin yarattığı sonuçlardır.

Fotoğrafın doğuşu görsel anlatı ve anlatım için bir devrim olarak nitelendirilirken fotoğrafın hareketlendirilmesiyle gerçekleşen devrimin niteliği ve boyutları etkisi açısından tartışılmaz, ancak işlev ve amaç yönünden bir o kadar da tartışılması gereken bir durum ortaya çıkarmıştır. “Teknoloji olmadan hareketli resimler olmayacaktır. Psikososyolojik baskı olmadan ise, bu resimler müzelerdeki yerlerini almaya mahkûm olacaklardır. Sinemayı var eden, toplumun bilgi, eğitim ve eğlence isteğidir” (Andew, 1995, s.26).

Toplumun bilgi, eğitim ve eğlence isteğinin sinemayı var ettiği, geliştirdiği savından hareketle iki yönelim geliştirilebilir: Bunlardan biri toplumun istediği yönde, istediği nitelikte, istediği kadar bu toplumsal talebi karşılayan sinemasal üretimin yapılmasıdır. Diğeri ise toplum tarafından istenen niteliğin, yönün, niceliğin de ‘oluşturabilir, belirlenebilir, yön verilebilir’ olduğunu bilerek sinemasal üretimin yapılabileceğidir.

Comolli ve Norboni (2010), sinemanın anlaşılması için doğru sorunun “Sinema ne?” değil, “Film nedir?” sorusu olduğunu belirterek her sinemasal üretimin ideolojik olduğunu hatta olmak zorunda olduğunu vurgularlar.

“Film nedir? Bir yanıyla verili ekonomik ilişkiler içinde üretilen kendine özgü bir üründür ve üretimi için emek gerektirir (kapitalist bunu para olarak görür) – bu bağımsız filmler için de geçerlidir- bu amaçla belirli sayıda işçi bir araya getirilir (yönetmek Moulet ya da Oury olasa bile son çözümlemede yalnızca bir film çalışanıdır). Film bir mala dönüşür ve bilet satışlarıyla anlaşmalarla bir değişim değeri kazanır, tüm bunlar pazarın kuralları tarafından belirlenir” (Comolli ve Narboni, 2010, s.99). Dolayısıyla metalaşan ve bir değişim değeri olan her şey gibi film de ideolojiktir. Bu durum her filmin iradî olarak bir ideolojik amaçla yapıldığı sonucunu doğurmasa da seyirciyle buluşmuş bir filmin tanımlanmış ideolojik zeminlerin kapsayıcılığından kaçamayacağı açıktır. O halde, ‘toplumun bilgi, eğitim ve eğlence isteği’nden doğan sinemanın yön verilebilir, oluşturulabilir, niceliği ve niteliği belirlenebilir bir etkisi olması kaçınılmazdır.

Comolli ve Narboni (2010), yazdıkları bir makalelerinde; “Açıkça, sinema, gerçeği ‘yeniden üretir’: ideolojinin söylediği gibi kamera ve peliküller bu iş için kullanılır. Ancak film yapımının araçları, ve tekniklerinin kendisi de gerçekliğin birer parçasıdır, ayrıca gerçeklik var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aslında kameranın kaydettiği, egemen ideolojinin belirsiz, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır (a.g.e. s.101). Bu sav, makalenin yazıldığı dönemin (1969) düşün ve sanat ve politik ortamına uygun bir sertlik taşısa da, sinemanın etkisi ve bu etkinin boyutları tartışılırken oluşturduğu perspektif ile güncel bir savdır. Bu yaklaşım öncelikle sinemanın geçmişi olan tiyatro alanında yanıt aranmış bazı sorulara ve o sorular için bulgulara dayanmaktadır.

Sinemanın tarihine göz attığımızda karşımıza çıkan en ilgi çekici şey onun edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı olduğudur (Bazin,2007, s.63). Bu durum tiyatro alanındaki tartışmaların sinema için de geçerli ve gerekli kılmaştır. Bertolt Brecht’in tiyatronun 1930’lara kadar olan serüvenine bakarak yapılandığı *Epik-Diyalektik Tiyatro Kuramı*, aynı yıllarda öykü anlatımdaki etkisi fark edilmiş olan sinema için de etkili bir tartışma yaratmıştır.

Brecht'in *Aristotelesçi Olmayan Tiyatro* olarak da adlandırılan bu kuramı, temelde yine Aristoteles'in tanımladığı *katharsis* kavramının etki ve işlevini ret edişe dayanmaktadır. Ruhun korku, kaygı ve diğer olumsuz duygulardan arınması anlamına gelen *Katharsis*, Brecht'e göre, 'ruhun yeniden arınmasına ihtiyaç yaratacak nedenler, olumsuz duyguları yaratan sebepler var oldukça *'gerçeğin yeniden üretilmesi'* ne hizmet edecektir.

Brecht, *Katharsisi* yaratmada ve yaşatmada hatta kitleselleştirmede tiyatrodan çok daha geniş olanakları olan sinema için de Epik-Diyalektik Tiyatronun isterlerini gerekli görür ve önerir. Çünkü "filmsel söylem, toplumsal düzene ait bilgiyi toplumsal temsilleri yeniden üretmek üzere somut görünümler içinde sunmakta ve sinema seyircisine iletmek üzere kodlamaktadır (Özden, 2004. S.169).

Brecht, gösterime dayalı türler (tiyatro, sinema ve opera vb.) için geliştirdiği Epik Diyalektik kuramının temeline Marksist sanat kuramını yerleştirir. Çünkü anamalcı sistemin dinamiğini ve sürerliliğini *yanlış bilinç* sağlamaktadır. "Marksist düşünceye göre, egemen ideolojinin kendisini sürdürmesine yardımcı olma işlevi gören *yanlış bilinç* kavramı, kapitalist toplumlardaki çoğunluğun neden kendilerini ikinci konuma iten toplumsal sistemi kabullendiklerini açıklamaktadır" (Özden, a.g.e. s. 170).

Oskay (1983), popüler bir sanat olarak sinemanın *yanlış bilinci* destekleyen ve yeniden üreten etkisini şöyle açıklar: "Popüler kültürün ürünü olarak filmler, reel yaşamı fantazyada da tekrarlayarak reel yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırmakta; reel yaşamın yerine başka türlü yaşam olabileceğini düşünmenin yollarını tıkamakta, bu kırılganlıkları hafifletmekte, var olanı benimsemenin acısını, utancını 'hafifletmektedir (s. 190).

Günümüzün popüler sineması, Brecht'in kullandığı ve önerdiği pek çok tekniği ve anlatım unsurunu kullanmakta fakat bu olanaklarla Brecht'in anlayışı ile taban tabana zıt amaçlara hizmet etmektedir. Brecht estetiğinin sinemaya etkilerini bu bağlamda çok önemlidir. Çünkü Brecht, egemen ideolojinin karşıt ideolojisini sanatı aracılığı ile yaşamla buluşturmuş bir

sanat adamıdır. Brecht'in yaklaşımı yaşadığı dönemde görmezden gelinmiş, engellenmiş, yok sayılmak istenmiştir. Çünkü *yanlış bilincin* yok edilmesi, sanat yoluyla *yanlış bilincin* neden yanlış olduğunun toplum tarafından anlaşılmasının sistemin kendi sürerliliği açısından önemi vardır. Bugün sinemanın olanakları Brecht'in yaşadığı dönemin olanaklarıyla karşılaştırılmayacak denli büyük boyutlardadır. Bu yüzden, sinemada Brecht estetiği uygulamalarına daha çok gereksinim vardır.

## 1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, sınırlılıkları çerçevesinde Brecht Estetiği'nin kaynaklarını, temel kavramlarını, bu kavramların sinema alanındaki uygulanma gerekliliklerini, bu gerekliliklerin nedenlerini araştırmak ve Türk Sinemasından bir örnek uygulamayı inceleyip Brecht Estetiği'nin örnek üzerindeki kullanımını değerlendirmektir.

Ayrıca çalışmanın, sinemanın anlatım olanaklarına katkı sağlamış ve halen popüler sinemada kullanılan bazı önemli teknikleri yaratmış ve önermiş bir kuramcı olarak Brecht'in ve anlayışının tanınmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

## 1.3. Önem

Brecht, günümüz popüler sinemasında da sıkça tercih edilen *zamanda atlama* (flashback), *epizotik yapı*, *yabancılaştırma efekti* gibi anlatım olanaklarını ve teknikleri geliştirmiştir. Ancak, bu tekniklerin kullanan sinemanın Brecht Estetiğinin isterlerine uygun olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü Brecht'in estetik anlayışının temelinde yatan felsefe anlaşılmadıkça ve belirleyici olmadıkça bu teknikler, tam ters yönde bir zihniyete hizmet edeceklerdir.

Bu çalışma, Brecht'iyen unsurları kullanmanın Brecht Estetiği'ne uygunluk için yeterli olmadığını vurgulayacağı ve Brecht Estetiği'ne uygun olan çalışmaların ise neden, niçin uygun olduklarına yanıt arayacağı için önem taşımaktadır.

Ayrıca, bu çalışma, ülkemizde, genelde 'sinemada uyarlama', özelden ise 'sahne için yazılmış metinlerin sinemaya uyarlanması' konusunda sinema alan yazınındaki araştırmaların ve çalışmaların çok gerekli olduğu halde yetersiz olduğunu vurgulaması açısından önemlidir.

#### **1.4. Sınırlılıklar**

Bu çalışma, Vasıf Öngören'in 1978 yılında yazdığı aynı adlı oyundan Başar Sabuncu tarafından 1988 yılında sinemaya uyarlanan *Zengin Mutfağı* filminin Brecht'in estetik yaklaşımı açısından değerlendirilmesi ile sınırlıdır.

Çalışmada, öncelikle Brecht Estetiğinin geliştiği tiyatro alanında Aristotelesçi olan drama sanatı ile Aristotelesçi olmayan dram sanatının kaynakları ve dinamiklerine dikkat çekilecek; Brecht'in tiyatro sanatına katkılarına değinilecek, bu katkıların sinema alanındaki etkilerine işaret edilerek bu etkiler *Zengin Mutfağı* örneği üzerinden ifade edilecektir.

#### **1.5. Yöntem**

Çalışma, tarama modelinde betimsel araştırmadır. Yapılan kaynak taraması ve incelemelerden yararlanarak çözümlenmeye gidilmiştir. Sınırlılıklar çerçevesinde konunun betimlenmesi, metinler arasılık, karşılaştırma ve yorumlama bu çalışmada kullanılan başlıca tekniklerdir.

## 2. SİNEMA VE TİYATRO

### 2. 1. Anlatımın İki Yolu ve Sinema

Görüntünün oluşturduğu anlam ve bu anlamın aktarımıyla gerekçeleşen anlatım, insanın bin yıllardır faydalandığı ve sürekli geliştirdiği bir olanak olmuştur. Uzmanlar mağara resimlerinin ilkel (primitive) sanat yapıtları olmaktan çok, birer görsel anlatım aracı olduğu konusunda uzlaşmaktadırlar. Görüntü yoluyla anlatımın insanlığın ilk dili, ilk anlaşma aracı olduğu konusunda pek çok kaynağa ulaşmak mümkündür. Uzmanlara göre, hiçbir sanat formu öncelikte sanat yapmak amacıyla oluşmamıştır. Ne var ki, ilkel insan sanatı yaratmada ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans topluluğun güven duygusunu gerçekten artırıyordu, yüze sürülen savaş boyaları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütebiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven ve avına karşın bir üstünlük duygusu veriyordu (Fischer 1985, s.37).

Doğayla bir uyum yakalamak ve korunmak adına düzenlenen ritüellerden tiyatronun doğacağı, bu ritüelleri yaşayanlar tarafından bilinmiyordu. İlk sinema araçlarını yaratanlar, buradan insan ve toplum yaşamını tümüyle kucaklayan yepyeni bir sanat dalının ortaya çıkabileceğini akıllarından hiç geçirmemişlerdir. Onlara göre bu ilk hareketli fotoğraflar, bir süre için insanların yeni bir buluş karşısında kapıldığı merakı karşılayabilirdi ancak (Gevgili, 1989, s.15).

Sözcük anlamıyla “hareket eden görüntü” anlamına gelen sinemanın etkisi, fotoğrafın harekete kavuşturulması ve canlı devinimlerinin kayda alınıp seyirlik bir malzemeye dönüştürülmesinden doğan merakı gidermekle sınırlı kalmamıştır. Sinema yapılmaya başlandığından bugüne kadar geçen yüzyıl boyunca sanatçıların ve yazarların sinema anlayışları hep gerçeğin optik mekanik bir yolla film üzerinden yeniden çoğaltılarak yeniden üretilmesi olgusundan yola çıkar. İlk yıllarda filmi yapan, çektiği filmin konusunu, kendi zamanı olan, kendi ilişkilerini kuran bir öykü, bir anlatım



olarak düzenlemeyi henüz düşünmemektedir. Öncelikle söz konusu olan, yalnızca hareket eden nesnelerin gösterilmesidir. Nesnelerin hareketleri gerçekte nasıl düzenlenmişlerse filmde de öyle görünürler. Daha çok belgesel filmlerde yapılan değişik çerçevelerin birleştirilmeleri işlemi ilk kez sinemacıların kafalarında kameranın gerçek mekânın içine etkin olarak girebileceği düşüncesi uyanır. Filmciler bir olayda kameranın yerini değiştirerek, uzaklaştırıp yakınlaştırarak da çekimler yapabileceklerini ve çerçevenin içine istenen kişiler ve nesnelere alınırken başkalarının dışarıda bırakılabileceğini fark ederler (Bilgiç, 2002, s.11).

Böylece sinema ‘hareket eden görüntü’ olmaktan başka bir önem ve değer taşımaya başlamıştır. Çünkü çok kısa bir süre içinde sinemanın öncüleri tarafından, bu hareketli görüntülerin öykü anlatmak amacıyla kullanılmasından doğan etki ve güç fark edilmişti. Bundan sonra sinema saygın bir eğlence formu olarak toplum yaşamında yerini almıştı ve yirminci yüzyılın en etkili sanat dallarından biri olma ve yedinci sanat olarak anılma yoluna girmişti (Özden, 2004, s. 21).

Sinema, bütün gücünü, binlerce yıldır devam eden “öykü anlatma” olgusuna getirdiği açılmadan ve öykü anlatmaya sağladığı yeni olanaklardan almaktadır denilebilir. Sinemada çoğu kez bir roman, bir öykü ya da gerçek bir olaydan yola çıkılarak film üretilir. Bunlar, yaşam ve olaylar üstünde yoğunlaşmış duygu ve düşüncelerin dil düzeyinde en ekonomik şekilde ve çoğu kez estetik kurallara boyun eğilerek üretilmiş biçimleridir. Yaşamın ve olayların mantığı yoktur ama öykü ve anlatılanların bir mantığa sahip olmaları bir zorunluluktur. Görüldüğü gibi öykü önce belli bir işlemler dizisinden geçirilmektedir. Burada sanatçının dünyaya ve olaylara bakış açısıyla zihniyeti temel faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü sanatçı hangi türden olursa olsun sahip olduğu malzeme ve içeriğe bir biçim vermek zorundadır. Bu noktada da geçmişten ya da tarihten; daha önceki metinlerden ve alıntılardan yararlanmak zorundadır (Özden, 2004, s. 55-56).

Gücünü, etkisini, baş döndürücü hızlı gelişimini sahip olduğu ve giderek geliştirdiği hikaye anlatma olanaklarından alan sinema, bu anlatımı

çok daha köklü ve gelişkin olan dramatik anlatım olanakları ile gerçekleştirir. “Çünkü dram sanatı, kendinden önceki anlatı türlerinden farklı olarak öyküsünü ‘göstererek’ anlatmayı dener ve bu yönüyle ilkesel olarak doğrudan doğruya sahneye bağlanır (Ünal, 2008, s. 8). Bu nedenle sinemanın anlatım olanakları drama sanatının, genel anlamda tiyatronun anlatım olanaklarıyla tartışılmaz biçimde bağıntılıdır.

*Dram* ve *dramatik* kavramları kazandıkları yan anlamlar nedeniyle farklı anlaşılmalara ve kullanımlara açık kavramlardır. Bu nedenle sözlük, terim ve deyim anlamlarıyla bu kavramların açılması gerekmektedir. Drama sözcüğünün kökü Yunanca “Dran”dır. Dran, itmek, çekmek, yapmak, etmek, eylemek anlamlarında kullanılır (Lehman, 1986 Akt.: San, 1990). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*nde sözcük, şöyle açıklanmaktadır: “Dram: Yunanca’da bir şey yapmak ya da yapılan şey anlamına gelir. Yazın tarihçilerine göre lirik ve epik yanında üçüncü bir yazın alanıdır. 1- Sahnede oynanmak üzere, konuşmalar ve hareketlerle gelişen, karşıt oluşların çatışmasıyla sonuçlanan oyun 2- Halk dilinde ciddi oyun” (Nutku, 1983, s. 41). Yine Nutku (1983), dram sanatını, tiyatro olgusunun yazınsal yanı olarak; tiyatro sözcüğünü ise Yunanca ‘theatron’dan seyir yeri, bakılan yer anlamlarıyla vermektedir.

Drama sözcüğünden türemiş olan dramatik kavramı ise; “1- Drama yani oyun türüne ilişkin olan, 2- İçinde gerilim, çatışma ve çeşitli olaylar bulunan, insanla ve insan ilişkileriyle gelişen herhangi bir olay ya da yapıt” (Nutku, 1983, s. 41) şeklinde tanımlanmadır. Sözcük oluşturduğu deyimlerle ve söz öbekleriyle de karşımıza farklı anlam ve göndermelerle çıkmaktadır. Örneğin “Dramatik tiyatro”; 1- Konuşmanın hareketlerle desteklendiği tiyatro 2- Epik tiyatronun çıkışından sonra, güzelduyusal nitelikleri göz önüne alınarak duygusal boşalım sağlayışından dolayı “Aristotelesçi Tiyatro” olarak da tanımlanmaya başlamıştır (Nutku, 1983, s. 41). Ayrıca, Derleme Tiyatro Sözlüğü’nün dramatik maddesinde yukarıdaki tanıma ek olarak “2- birden birelik, duygusallık, etkililik vb. bakımından tiyatroya benzeyen. 3- çarpıcı, duygusal, acı sonla biten. 4- parlak, çarpıcı biçimde temsil etmek, oynamak” anlamlarına da vurgu yapılmıştır (Erim, 2009, s. 102).

Bu çalışmada *dramatik* kavramı: 1- Sıfat halinde; “içinde çatışma barındıran” anlamıyla (*insan dramatik bir varlıktır, dramatik kurgu vb.*), 2- yazılı tiyatro eserlerini belirtmek için tür adı ve terim haliyle; (*dram sanatı, komedy ve tragedyadan farklı olarak dram türü... vb*) 3- söz öbeği halinde; “drama, yani oyun türüne ilişkin olan” sahne sanatları anlamıyla (*dramatik sanatlar vb.*), 4- Bir yaklaşımın adı olan söz öbeğinin içinde; “Aristotelesçi tiyatro anlayışı” anlamlarıyla (*dramatik tiyatronun aksine Epik tiyatro...vb*) kullanılacaktır.

Dramatik kavramı, çalışmada öncelikle ‘anlatımın gerçekleştirilme yöntemine vurgu yapan’ anlamıyla kullanılacağı için önce anlatı kavramına bakmak gerekmektedir. Çünkü anlatı, tiyatrodan ve sinemada aynı kanalla aktarılmaktadır. Meselesini görsel yolla, seyirlik şekilde veren tiyatro ve sinema alanları arasındaki bu ortaklık, aynı zamanda büyük farklılıkların, dolayısıyla anlatımın ne olduğu ve nasıl olduğu üzerinden tartışmaların da çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Hikaye (öykü) anlatma, en basit deyişle öznelerin, nesnelere değişimi ile özne ve nesnelere durumları arasındaki değişimlerin aktarılmasıyla gerçekleşir. Ünal (2008), anlatımı ve anlatıyı tanımlamanın yolunun dilbilim ve göstergebilim alanlarından geçtiğini belirterek anlatımın oluşumunu şöyle açıklıyor: Özne ve nesnenin bağıntılarına göre iki ayrı sözce (tümce) vardır: Durum sözcesi, Edim Sözcesi. Durum sözcesi dural bir niteliği bildirirken, edim sözcesi doğrudan doğruya bir hareketi (değişimi) işaret eder. Bu ikincisi, anlatımın da ortaya çıktığı yerdir. O halde nerede bir ‘durum değişimi’ varsa orada bir ‘anlatı’ var demektir. Çünkü bu değişimin (bir özne ve bir yüklemde oluşan en basit yalın biçimiyle de olsa) dil vasıtasıyla ifadesi doğrudan doğruya ‘öykülemeyi’ verir. Demek ki öyküleme, edimin dilin içinde inşa edilmesinin doğal ve ‘kendiliğinden’ biçimidir (Ünal, 2008, s. 18-19).

Hikaye etme ile ortaya çıkan anlatımda (öyküleme), hikaye anlatımını gerçekleştiren anlatıcının temelde seçebileceği iki biçimi vardır. Homojen toplumların anlatı biçimi olan epos ve heterojen toplumların

anlatım biçimi olan drama. Epos, ekonomide gelişkin bir işbölümü ve buna dayalı sosyal tabakalaşmanın bulunmadığı, bölünmemiş bir toplumun anlatısıdır. Topluluğu meydana getiren kişiler sosyal statüleri, inançları ve paylaştıkları değerler bakımından farklılaşmamıştır. Dolayısıyla ‘birey-birey’ çelişkisi olmadığı gibi ‘birey-toplum’ çelişkisi de mevcut değildir. Kişilerin edimini topluluğun diğer üyelerinin aleyhine olan bireysel yarar değil, ‘genel çıkar’ belirler; o halde tek tek kişilerin edimi, her aşamada kolektif bütün tarafından kuşatılır ve orada anlamlandırılır (Ünal, 2008. s. 29).

Boratav’a göre; sınıfsal farkların belirleyici olmadığı toplum örgütlenmesinde birey ortaya çıkmadığı için epos, bu kapalı toplumun kolektif yapısı nedeniyle oluşan kolektif bilincini ve kolektif bilinçaltını görebilmemizi sağlar. Topluluğun kendisine ilişkin bu kolektif inanç ve tasarımlar, istisnasız toplumun her üyesi tarafından paylaşılmakta ve yeniden üretilmektedir. Epos, bu yeniden üretimin merkezinde yer alır. Orada, topluluğun yaşamını derinden etkileyen göç, savaş, afetler gibi büyük olaylar işlenir (Özdemir, 1983. s. 59). Atalar, eposlarda, kahramanlar olarak karşımıza çıkarlar (Ünal, 2008, s. 29). Toplumun refahı ve mutluluğu için savaş veren bu kahraman atalar, eylem ve edimleriyle kolektif içselleştirmenin ve sosyalizasyonun baş etmenleridirler. Demek ki (epos) destan, topluluğun kolektif tarihi içinde genel irade tarafından oluşturulmuş ve kapsayıcı etiği doğrulayan hali hazırdaki mevcut anlamlar (değerler) üzerine kurulur.

Epik anlatı, daha baştan, olayların sonucunda (ne olduğu sorusunun cevabında) bu anlamı içerir. Anlatının bütün öğeleri bu anlama göre organize olur. Olağanüstü olaylar, mucizeler, cesaretle yürütülen savaşlar vardır ve bunlar, topluluğun kendisine ilişkin inancını pekiştirmek görevini yerine getirirler. Kahramanların kişiliğinde ordular yenilir ve canavarlar alt edilirken, aslında toplumun öz imajı meydana getirilir ve tazelenir (Ünal, 2008, s. 31). Çünkü epos (destan) kahramanları toplum refahı için mücadele edeler yani non-konformisttirler.

Kolektif tasarım ve üretimin ürünü olan eposlar, bir yaratıcıya bağlanamadıkları için bir anlatıcıya bağlanırlar. Ozanlar, destanların yaratıcı sanatçıları değil, yorumcularıdır. Eposu yaratan kolektif duyuş eposun anlatımında da kendini kendini hissettirir. Bu kapalı ve bütün toplumun hikayesini anlatan ozan da toplumunun sesini kullanır. İlkel ozan, şiir düzerken sözcükleri bilinçli bir çaba haracamadan yakalar, Sanki onun değildir sözcükler. Ozanın ağzından bir tanrı ya ada ruh konuşmaktadır sanki. ‘Cin yutmuştur’ ozan (Thomson, 1979. s. 83). Epik Tiyatronun tarihsel dinamikleri açısından ilkel ozanın biçemi ve tavrına ilişkin vurgu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde yapılacaktır.

Hikaye anlatımı gerçekleştiren ozanın iki seçeneği vardır. Bunlarda biri ‘diegesis’ diğeri ise ‘mimesis’ tir. Aristoteles *Poetika*’sında (1995, s.14) “Hikaye etme ise ya Homeros’un yapmış olduğu gibi bir başka kişi adına ya da kendi üzerine hiçbir rol almadan doğrudan doğruya kendi adına yürütülür. Öte yandan da taklit edilen bütün kişileri etkinlik ve eylem içinde göstermesiyle olur” demektedir. *Devlet* adlı eserinde Platon (1962), “Ama şair, bu sözleri söylerken kendisi değil bir başkasıymış gibi davranırsa nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? (...) demek şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri dediğin gibi tragedya ve komedyadaki taklit (mimesis) yolu; öteki şairin olanı biteni kendi anlatması (diegesis)” derken hikâye anlatıcısının iki seçeneğini net olarak belirtmektedir (a.g.e. s. 130-131).

Anlatıcının iki seçeneğinden biri olan “*mimesis*” ise heterojen ve sınıflı toplum örgütlenmesinin yaşantısından beslenmektedir. *Gösterim Terimleri Sözlüğünde* mimesis şöyle açıklanmaktadır: Mimesis: benzetme, öykünme. Platon bu terimi sözlük anlamıyla kullanmış, Aristoteles, drama sanatı konusunda bu terimi yeniden yaratma ve yansılama anlamında yorumlamıştır (Nutku, 1983, s. 91). Mimetik anlatım ile toplumsal çelişkilerin ilişkisi ise temelde mülkiyet sorunu ile ilgilidir. Küçük tarım, zanaat ve hayvancılığa dayalı sınırlı ekonomi ve buna dayalı eşitlikçi (homojen) yapı, tarımın giderek gelişmesi, iş bölümünün karmaşıklaşması ve

toprağın ‘özel mülkiyet’in konusu haline gelmesiyle dağılmış; bazı ailelerin savaşlarda gösterilmiş yiğitliklere dayalı ve halk tarafından onaylanmış basit statü farkları soydan gelen ayrıcalıklara dönüşmüş. Babalık hukukunun analık hukukunun yerini almasıyla miras sistemi de yeniden düzenlenerek kimi özel ayrıcalıkların kamu aleyhine genişletilmesinin önü açılmıştır (Ünal, 2008, s. 33). Bu durum, ilerde daha kapsamlı olarak ele alınacak olan insanın kendine, emeğine ve toplumuna yabancılaşması sürecinin kırılmalarla ve hızlı ilerlemesine neden olmuştur.

Homojen ve heterojen toplum örgütlenmesinde birbirinden farklı anlatı tekniklerinin gelişmesi tesadüf olmadığı gibi, toplumun ekonomik örgütlülüğü ile doğrudan ilgilidir. Parçalanmış hayatın dolaysız sonucu, gündelik yaşamın çelişki ve çatışmaların içinden deneyimlenmeye başlaması ve topluluğun tek tek üyelerin gözündeki bütünlüklü ‘idea’sının dağılması olmuştur. Artık hayatın eski sabit, güvenilir ve huzur verici imgesi ortadan kalkmış, daha düne kadar genel ve birbirinden farklı olmayan öğelerden kurulu gündelik yaşam, toplumsal çelişkileri dışsallaştırmaya başlayarak umulmadık gelişmelerin, kritik dalgalanmaların ve beklenmedik olayların sahnesi haline gelivermiştir. Kişi daha düne kadar elini kollunu sallayarak gezindiği arazilere giremez oluşunu, her canı istediğinde elini uzatıp kopardığı meyvelerin bir sabah kalktığında ‘seyirlik’ hale gelişini deneyimler (Ünal, 2008, s. 33-34). Bu durum ise dramatik (çatışmaya dayalı, temelinde çatışma bulunan) bir durumdur. Çünkü isteğin içsel ya da dışsal başlı mekanizmalarıyla engellenmesi çatışma yaratır. Çünkü yaşamı boyunca insan Maslow’un tanımladığı “İhtiyaçlar Hiyerarşisi” üzerinden ya ‘elde etmek’ ya da ‘elde tutmak’ uğraşını vermektedir.

Toplumsal yapının bölünmesi ve homojenitenin dağılmasıyla hayat zamanlaşırken, o güne kadar bilinmeyen türde bir insanı, ‘birey insanı’ da hayata dahil etmiştir. O güne kadar edim (savaşma, üretme, tüketme, doğum, ölüm vs.) genel yarar tarafından belirlenir ve kolektif olarak geliştirilirken o günden sonra topluluğun sabit ve güvenilir bütünselliği tarafından kuşatılı anlamlandırılmaktan çıkmış başlı başına ferdi sorumluluğun alanına girmiştir.

Kolektif edimden farklı olarak, bireysel edimin süreçlerle organik bağlar içerdiği, eşdeyişle bir zamansallığa sahip olduğuna dikkat edilmelidir.

Eskinin, birey-toplum çelişkisinin ortaya çıkmadığı bölünmemiş, sabit ve durağan hayatında bir rekabet ve çatışma ortamı bulunmadığı için bir eylemin aciliyeti ‘toplumsal yarar’ açısından tanımlanmakta; diyelim ki şuradaki kırk beş ağacın bahar gelmeden kesilmesi gerekiyorsa buradaki aciliyeti baharın gelmesi belirlemekte, iş de ona göre ağırdan ve zamanında tamamlanmaktadır. Oysa bireyler arasında çelişkilerin ortaya çıktığı, rekabetin yapılandığı bir toplumsal ilişkiler ağında bu kez eylemin aciliyetini belirleyen “bireysel yarar” olmakta, dolayısıyla aynı edimi gerçekleştirmek (ve bunun olumlu sonuçlarını kendi hesabına yazdırmak) isteyecek bir başka bireyden önce davranmak gereği, eylemi belirleyen esas haline gelmiştir.

Bu gelişmeler sonucunda, bundan böyle kişiler herhangi bir edimin sonuçlarıyla yetinmeyecek, hareketin ne türde zamansal ve mekansal koordinatlar içinde geliştiği en az ‘sonucu’ kadar eyleme ilişkin enformasyon içerdiğini ve bunlar öğrenilmeksizin “edim” havada kalacağına göre, eskinin ancak çok genel ve gelişigüzel enformasyon talep eden “Ne oldu?” sorusu yerini, “Nasıl oldu?” sorusu almaya başlayacaktır. O halde anlatının evrimi, aynı zamanda ‘zamansallık’ı da içerecek biçimde yapılanacak, o zamanın koşulları içinde bu soruya en doğru ve geçerli yanıtlar üreten “drama” formu “epos”la yer değişecektir (Ünal, 2008, s. 35).

Bu değişim karşısında insan beklentileriyle ters yönde gelişen dizgede olaylar yaşadıkça kendini tragedyalardaki karakterlerle özdeşleştirmeye yaklaşmıştır. Bu da tragedyalar ve komedyalar üzerinden Brecht’in “Aristotelesçi tiyatro” diye tanımladığı sürecin temel dinamiklerini oluşturacaktır. Çünkü geçmişten getirilen çerçeveler bundan böyle (heterojen toplunda) bireyin edimini yükseltmek yerine ‘tuhaf biçimde’ yıkımını hızlandırmaya yaramaktadır. Dünya sanki tersine dönmüş gibidir. Edim çoğu zaman bireyin tasarladığının tam tersi sonuçlara yol açmaktadır. Ne kadar ‘çok çalışırsa’ o kadar ‘fakirleşmekte’ ve ne denli ‘iyi ahlaklı’ olursa o denli

‘kötülük ve yıkım’ bulmaktadır. Kişinin edimi ve sonuçları üzerinde günden güne yitirdiği denetim, korkunç bir özgüven kaybı, güçsüzleşme ve önemsizleşmeye neden olacak ve bu durum trajik duyguda iadesini bulacaktır (Ünal, 2008, s. 35). Bu durumun arka yüzünde komedyayla gelen, komedyanın getirdiği bir tür ödeşme hali üzerinden yaşanacak duygu da aynı yöne hizmet edecektir.

Yukarıdaki tanımlamalar ve referanslar ışığında “dramatik” kavramının insanın isteklerinin, eylemlerinin kendisi (içsel) veya başka şeyler (dışsal) aracılığıyla engellenmesiyle oluştuğunu söylenebilir. Bu durum, insanı kendi yaşam süreçlerinde dramatik bir varlık olarak ele almamıza olanak verir. Bu ise, dramatik olanakların zaman içinde nereye ve ne amaca evrildiği; istenen (iradi) veya istenç dışı nelere sebep olduğunu kavramamıza zemin sağlayacaktır. Bu zemin bize, dramatik sanatlarda (tiyatro, sinema vb.) dramatik olanaklara kimin nasıl, hangi anlamlarla yaklaştığını, niçin bu yaklaşımların oluştuğunu tartışmamıza olanak verecektir.

## **2.2. Belli Başlı Sanat Kuramları ve Aristocu Olmayan Tiyatro**

İnsanın sanatla ilişkisi aynı zamanda gerçekle ilişkisidir. Çünkü gerçeğin nasıl algılandığı ve nasıl malzeme edildiği, nasıl aktarıldığı bütün sanat formlarının temel meselesidir. Örneğin yansıtmacı kuram, sanatın doğuşunu gerçeğin yansılanmasına, gerçeğin taklit edilmesine dayandırır.

*Poetika*’sında Aristoteles (2003), mimesisi hem taklit hem de yansıtma anlamında kullanır. Ona göre mimesis insanın ana özelliği ve bir içgüdüdür. Aristoteles’e göre mimesis, gerçeğin taklidi olması nedeniyle her sanatta karşımıza çıkabilir ancak en üst ve olgun derecesine tragedya sanatında ulaşır. Çünkü gerçekle ilgilenen insan, gerçekle yetinmeyen, gerçeği değiştirmek isteyen, gerçeği daha kabul edilebilir kılmak isteyen, bazı gerçeklerle karşılaşmak istemeyen insan tragedya aracılığıyla gerçekle, o gerçeği yaşamadan yüzleşebilme olanağı bulmaktadır.



Yansıtmacı kuram, 18. yüzyılda sistematüğını kurmaya başlamıştır. Moran'a (1978) göre, yansıtmacı yaklaşım iki dönemde incelenir. Birinci dönem, Aristotelesten 18. yüzyıl ortalarına kadar süren dönemdir ve bu dönemde üç farklı görüş hakim olmuştur. Bunlardan biri, "sanat görünen dünyayı yansılar" görüşüdür. Sanatçayı eline ayna alıp çevresine tutan ve aynadaki yansımalarla meşgul olan bir adam olarak örnekleyen Platon'un bu düşüncesi Antik Yunan'da ve sonrasında da etkisini sürdürmüştür. *Devlet*'den alıntılarla Moran, Platon'un sanatı ve sanatçayı neden işlevsiz gördüğünü de açıklar. Ressamın renklerle yaptığını şair sözcüklerle yaptığına göre kopyanın kopyasını sunuyor demektir. Sanat eserleri gerçeği yansıtmaz tersine hakikatten uzaklaştırır bizi. İnsanın amacı idealara yönelmek olmalıdır, oysa sanatçı bizi ters yola götürüyor (Moran, 1978, s. 17).

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

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

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

Sanat ve edebiyata düşkün olmakla birlikte Marx ve Engels, Marksist kuramı ortaya atmakla sanatı, ekonomik yapıya bağlamış ve aradaki bağın niteliği üzerinde çıkarımlarda bulunmuştur. Ortaya atılan Marksist kuram geliştirilmemişse de tarihi maddecilik öğretileri ile sanat belli bir yere oturtulmaya çalışılmıştır. Marksist kuramı ilk defa bir estetik kuram haline getirmeye çalışan Plehanov, Marksist felsefenin temel fikri olan, olayları maddi ve ekonomik nedenlerle açıklamak ilkesini, sanat kuramını aydınlatmak için kullanmıştır. Bu anlayışa göre sanatın kökeni iştir. Dans, şiir, resim, süsleme vs. hep ilkel toplumların barınma, beslenme gibi faaliyetlerinden doğmuştur. Örneğin, yük taşıyanlar, kürek çekenler, deriyi işleyenler vb. bu işleri yaparken şarkı mırıldanırlar. Söyledikleri şarkının ritmi, iş sırasında yapılan beden hareketlerini kolaylaştırır ve düzenler. İlkel insan, avlanmak istenen hayvanın resmini yaparak ya da hareketlerini taklit ederek, avını daha rahat ele geçirebileceğine inanmaktaydı.

Plehanov'a göre sanat eserini bilimsel eserlerden ayıran özellik hakikati lojik yoldan değil, imgeler vasıtasıyla dile getirmesidir. Ayrıca sanat eserinin biçimi, içeriğine uygun olmalıdır. Eğer sanata uygun yöntem gerçeği imgeler yoluyla anlatmaksam, sanat eserinde açık ve doğrudan propaganda olmamalıdır. Sanat kendine özgü bünyesini korumalıdır (a.g.e, s. 41-44). Sanata biçtiği işlev bakımından Plehanov, yararlı ve güzel olması ölçütlerini ortaya atmaktadır. Ancak bu bizi her güzel olanın yararlı, her yararlı olan şeyin güzel olması sonucuna götürmez. Plehanov'a göre güzel olan şey, sosyal olarak yararlı olan şeyin alt bileşenidir.

Moran'a göre Toplumcu Gerçekçilik, Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak Sovyetler Birliği'nde geliştirilmiştir. Bu anlayış sanatın ne olduğundan ziyade, ne olması gerektiği üzerinde durmaktadır. Bu kurama göre de sanat yansıtmadır ancak, sanatın yansıttığı gerçeklik, toplumsal gerçekliktir. Toplumcu Gerçekçilik, Marksizmin bilgi teorisi ile Hegel'in estetik anlayışını birleştirerek, sanat eserini dış gerçekliği yansıtan somut-genel yapısıyla ele almaktadır.

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

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

Marksist estetikte edebiyat çoğunlukla altyapının bir ürünü olan ideolojiyi yansıtmaktadır. Oysa Althusser'e göre ise edebiyat, ideoloji değildir. Sanat hayatı yansıtırken bize insanların yaşantısını da verir. Bu açıdan edebiyatı yansıtıcı bir ayna olarak görmek yanlıştır. Çünkü edebiyat bir üretilimdir. Ürettiği şey ise görünürlük kazanmış, kendini ele vermiş ideolojidir (a.g.e, s. 52-54). Buradan çıkarılacak sonuç ise her sanat üretiminin öyle ya da böyle ideolojiye hizmet edeceği görüşüdür ki Brecht'in yaklaşımı da sanatçının yapıtının hizmet edeceği ideolojiye vakıf olması esasına dayanmaktadır.

Peki Brecht'in sanata ve sanatçıya biçtiği işlev nedir? Sanatçı, sanatı ve eseri üzerindeki bu iradi hakimiyetini Aristocu Tiyatro anlayışıyla sağlayabilir mi? Bunun için öncelikle Brecht'in getirdiği ayrımla 'Aristotelesçi Olan Tiyatro Anlayışı' ile Aristotelesçi Olmayan Tiyatro Anlayışı'nın farklarına bakmak gerekmektedir. Bu fark temelde "katharsis" kavramına vurgu yapar.

Aristoteles'in *Poetika*'sında tragedya için belirlediği esaslar ve gerekliliklerden en önemlisi "katharsis" kavramında kendini gösterir. Katharsis; seyircinin acıma ve korku duygularıyla iç arınmaya, dolayısıyla duygusal adalete yönelmesi durumudur (Nutku, 1983, s.79). G. Thomson, *Aiskhylos ve Atina* adlı eserinde katharsis kelimesinin 'temizlenme- arınma' anlamlarıyla tıp da kullanılmadığına belirterek "Aristoteles'in önemli bir cümlesi kalıyor geriye diyor ki "Tragedya, acıma ve korku yoluyla bu tür coşkuların temizlenmesi, arındırılmasını gerçekleştiren bir temsildir." Platon toplumsal bakımdan tehlikeli olarak düşündüğü için tragedya şairlerini ideal Devlet'inde dışarı sürmüştü. Aristoteles, tragedyanın işlevinin toplumsal olarak yararlı olduğu cevabını veriyor ona. Her ikisinin de bir noktada, şiirin işlevinin toplumsal olduğu konusunda birleştikleri görülecektir (Thomson, 1990, s. 426).

Antik Yunan'da kutsal hastalık sayılan epilepsinin büyüsel bir esriklik olarak algılanması işin hem tıbbi yanını hem mistik yanını oluşturmaktadır Thomson'a göre. Yani Aristoteles, tragedyanın işlevinin

“acıma ve korku” yoluyla bu tür coşkuların bedenden temizlenmesi olduğunu söylerken, tiyatroya gidenlerin yaşantısının aslında kökenini aldığı dinsel yaşantı terimleriyle anlatmış oluyordu. Dahası kendisi de bu bağın farkındaydı. Acıma ve korkuyu belli tipten kutsal ezgilerle “bedenden temizlenen” gizemli çılgınlığa özgü coşkular olarak belirledikten sonra, bu tip ezgilerin tiyatro için bestelenmiş müzikte kullanılması gerektiğini söylediği bir başka bölümde açıkça bellidir bu (a.g.e. s. 434). Burada dikkate değer olan şudur ki Aristoteles katharsisi yaratmada tiyatronun diğer bileşenlerinden olan müziğe de işlev ve görev yüklemektedir. Brecht’in tiyatro müziğine verdiği önem düşünüldüğünde bu atıf ayrıca ironik bir anlam ve önem kazanmaktadır.

Nietzsche’nin *Tragedyanın Doğuşu* (2005) adlı eserinde belirttiği ve modern zamanların insanını anlamamızı kolaylaştıran, modern insanın, aklıyla Apollon, duygularıyla Dionisos bölünmüşlüğünde sürekli bir çatışmayı yaşamaya mahkum olduğu yorumuna paralel olarak Thomson şöyle diyor: “Katharsis ilkesi çağdaş ruhbilimcilerce kabul ediliyor. Bastırılmış coşkulara, itiraf uygulaması ya da halk festivallerine katılma gibi kanallardan özgürce çıkış yolu sağlanarak rahatlama veriliyor. Bu yolla kendini temizlemiş olan yurttaş, daha mutlu bir yurttaş oluyor. Sınıf savaşının yarattığı coşkusal zorlanımlar, insanla Tanrı arasındaki ya da kader ve zorunluluk arasındaki bir çatışma olarak yüceltildikleri bir gösterimle (spectacle) hafifletiliyor. Platon, tragedyayı yasaklıyordu çünkü kurulu düzenin yıkıcısıydı; Aristoteles buna daha yakından bir çözümlemenin, onu kurulu düzenin koruyucusu olduğunu gösterdiği yanıtını veriyordu. Çünkü çağdaş ruhbilimciler, bireyle toplum çatışmasının olduğu yerde toplumun bireye değil bireyin topluma uydurulması gerektiğini varsayıyordu” (a.g.e., s. 437- 438). Tam da bu noktada genelde sanatın işlevi özelde ise tiyatro ve sinemanın işlevi önem kazanmaktadır.

Kuşkusuz, tragedyanın sınırlı olanaklarıyla-özellikle üç birlik kuralı- elde edilebilen katharsis, günümüzde çok geniş olanaklara sahip olan sinemada özü değişmemek üzere ileri boyutlara varmıştır. Acıma ve korku duygularına öfke, nefret, sevgi, erotik duygular eklenmiştir. Çağımızın

karmaşık yaşamı bunu gerekli kılmıştır. Günümüzün sinema seyircisi aktivite olanakları bulamadığı gerçek yaşamda gerçekleştiremediği bu duygulardan bir film gösterisi sonunda arınarak, rahatlar. Bunun temel koşulu seyircinin filmdeki olaylar ve kahramanlarla yaşantı ve duygu birliğine girerek özdeşleşmesidir (Parkan, 1983. s. 20). Oysa, sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandı mı seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır (Wright, 1998. s. 64).

O halde, “katharsisi amaçlamayan tiyatro” olarak Epik tiyatronun bileşenlerine bakmak gerekmektedir. Çünkü izleyicinin katharsisi yaşaması ya da izleyicinin duygusal manipülasyonlardan uzak tutularak özdeşleşmeden uzak kalmasını sağlayacak olan asıl unsurlar bu bileşenlerdir. Çünkü bu bileşenlerin doğru ve yerinde kullanılmasıyla özdeşleşmeci bir etki sağlayan mimetik anlatı yerine seyirciyle sahnede olup biten arasında seyircinin aklının konması ve bundan kaynaklı bir mesafenin korunması olanaklı olacaktır. Yoksa, sahnede ya da perdede izlenen yapıt hiç amaçlanmasa da seyircinin özdeşleşmesine, bir illüzyona kapılmasına sebep olabilir. Nitekim Parkan (1983), M. Ferrini, G. Pontocarvo gibi yönetmenlerin eserleri üzerinden iyi niyetli, ilerici, gelenekçiliğe karşıt bazı eserlerin bu tuzağa düştüğünden söz eder ve Quemada- İsyân (Pontocarvo) örneği üzerinden Brecht’in “Bir film içeriğiyle ilerici, biçimiyle gerici olabilir” tespitini doğrular (a.g.e., s. 19). Çünkü olanı olduğu gibi göstermek olanı meşrulaştırmanın ya da yeniden üretmenin bir başka biçimidir de aynı zamanda.

Seyircinin olup biteni görmek vasıtasıyla olup bitenin nedenlerine, bu nedenleri yaratan dinamiklere, bu nedenler değişmedikçe değişmeyecek olan sonuçlara dair sorgulamasının sürekli açık kalması gerekmektedir. Bu yüzden Brecht’in tiyatrosu onu izleyen seyirciden de bir şeyler bekleyen bir tiyatrodur. Ancak, sanatçının görevi seyircinin duyguları yerine akli ve zekasıyla katılımını sağlamak üzerinden daha önceliklidir yani Brecht’in tiyatrosu öncelikle sanatçıya sorumluluklar yüklemekte ona laboratuvar titizliğine dayanan bilim insanı sorumluluğunu vermektedir.

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

Brecht'in kendi estetik kuramının temelinde onun görüşlerinin bulunduğunu ifade ettiği Marx'a göre gerçeklik, bir takım yollar ve güçler vasıtasıyla gizlenmişti. "Emeğin toplumsal niteliği, üreticiler arasındaki toplumsal bağlar, üreticilerin birbirine karşı bağımlılıkları, ancak pazarda, meta değişiminde ortaya çıkar ve kendilerini gösterirler. Burada birbirleriyle ilişki kuranlar, sanki insanlar değil de metalarmış gibi gelir insana. Bu durum karşısında, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilere önyak olan ve insanlar arasındaki toplumsal ilişkileri yorumlayan metalardır. Üretim araçlarının özel mülkiyeti üzerine kurulmuş olan meta ekonomisine özgü üretim ilişkilerinin bu şekilde maddeleşmesine Marx, *metanın fetiş karakteri* adını verir" (Nikitin, 1971, s. 65-66). Bu yaklaşıma göre insan bu oluşumu ortaya çıkaran bütün bir süreci kavramadıkça kendini tanımlayamaz. Bu tanımlayamama, insanda kendi emeğine yabancılaşma başta olmak üzere, doğaya, duygularına, topluma yabancılaşması sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

### 2.3. Epik-Diyalektik Tiyatro ve Temel Kavramları

#### *“Tiyatro*

*Çıkmış ışığa*

*Buluşabilenler*

*Sevindirebilenler*

*Değişebilenler*

B. Brecht (1987)

Yabancılaşma sorunu Epik tiyatronun diğer olmazsa olmaz bileşenlerinin kaynaşma noktasını verir. Yabancılaşma; *Felsefe Sözlüğünde* ‘insanın insan olmayana dönüşmesi’ olarak özetleniyor. ‘İnsan olmayan’ ile burada kast edilenin meta olduğu açıktır. Hançerlioğlu (1993), ‘Yabancılaşma’ maddesini ‘Şeyleşme’ maddesine yönlendiriyor. “Şeyleşme; insanın eşya durumuna dönüşmesi... Marxçı dilde yabancılaşmanın özgül bir biçimi olarak kullanılan ve insanın insanlığına yabancılaşması ya da insanın tinsel varlığına yabancılaşması. Özellikle anamalcı üretim sisteminin zorunlu sonucu olan bu durum “mal fetişizmi”nde açıkça görülür. Üretim araçlarından yoksun bırakılan insan insanlığından çıkar ve eşya gibi kullanılır” (Hançerlioğlu, 1993, s. 199).

Anamalcı üretim sisteminin getirdiği yabancılaşma seyircinin tiyatro ve sinemada illüzyona düşmesini kaçılmaz olarak yaratır. “Şeyleşme ve değersizleşme” üzerinden seyircinin izlediği oyunda ya da filmde “değer yüklediği ‘şeyler’ ve kişiler manipülasyonun sonucudur çünkü. Brecht de binlerce yıldır sanata hakim olan güzelin, yücenin ve iyinin yansıtıldığı estetik anlayışının halkı illüzyona sürüklediğini düşünür. Baumgarten’in *Aesthetica* (1750) adlı yapıtından bu yana estetik güzelin bilimi olarak anlaşılmıştır (Bozkurt, 2004, s. 33). Brecht ise tiyatro ve sinema kuramında estetiğin güzel olanı yansıtma anlayışına karşı çıkarak, estetiğin gerçeği ortaya çıkarmak üzerinde durması gerektiğini savunur. Brecht, illüzyonist ve bireyci estetik yerine gerçeği dönüştürebilme amacına yönelik eleştirel ve diyalektik estetiği sistematize etmiştir (Nutku, 1976, s. 50).



Brecht, estetik kuramını 1920'lerden başlayarak 1956'daki erken ölümüne kadar kesintisiz sürdürdüğü pratik çalışmalar içinde oluşturmuştur. Brechtin kuramının onun başta Kapital olmak üzere Marksist klasikleri incelemesiyle uzun bir teori-pratik sürecin içinde olduğu ve temelinde diyalektik ve tarihsel materyalizmin yasalarının yer aldığı düşünülürse “diyalektik tiyatro” olarak adlandırılması doğru olacaktır. Ancak “epik tiyatro” adından da vazgeçmek mümkün değildir çünkü onun önerdiği tiyatronun biçimi ancak epik tür içinde vücut bulabilmektedir. Denilebilir ki Brecht'in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır (Parkan, 1983, s. 27).

Brecht tiyatrosunun temel bileşenleri ve bu bileşenlerin bir uygulamayı üzerinde bir araya gelmesi ve toplamda bu durumun gösteri sanatları için etkili bir önerme taşıyor olması bizi, Brecht'e özel bir “Brecht Dramaturgisi”ne götürmektedir. Dramaturgi öncelikle tiyatro disiplini içinde oluşmuş ve tiyatro alanında uygulanmışsa da dramatik (çatışmaya dayalı) yapı barındıran ve görsel yolla algılanan her disiplin ve sanat formu için başvurulabilecek bir bilgi ve uygulama alanıdır. Dramaturgi (Oyun sanatbilimi); Tiyatro tarihçisi, incelemecisi ve kuramcılarının oyun metni üzerindeki çalışmalarını ve sonra da oyunun sahneye konuluşu açısından bilgileri kapsayan uğraş alanıdır. Metin üzerinde yapılan çalışmaların tümüne kuramsal dramaturgi; oyuncularla sahne üzerinde yapılan çalışmalara da uygulamalı dramaturgi denir (Nutku, 1983, s. 102).

Brecht'in tiyatrosu, belli başlı kavramlarla ifade edilmek istendiğinde ilk karşılaşılabilecek kavram ‘*Naivite*’dir. Brecht'in naivite anlayışı yine onun “bilindik ve tanıdık olana ilk kez karşılaşıyor olmak algısıyla; ilk kez karşılaşılanı da çoktan beri bildik ve tanıdık olmak algısıyla yaklaşmaya dayalıdır. Bu yaklaşım olayların ardındaki olayları, gerçeklerin ardındaki gerçekleri anlaşılır kılacak, kişiyi (seyirciyi) peşin hükümlerden, anamalcı sistemin yaratmış olduğu estetik duyuştan ve insanın anamalcı sistem türevi olarak geliştirdiği ön kabullerden uzak tutacaktır.

Parkan (1983), bin yıllardır ağaçtan düşen elmaların ya da düşen başka nesnelerin çağrıştıramadığı gerçeği naiv yaklaşımı sayesinde Newton'un gördüğünü belirterek, naiv duruş olmadan yabancılaşmanın da gestusunun da anlaşılamayacağını belirtir.

*Mesel Çalışması*, Aristotelesçi tiyatrodaki yorumlamaya denk düşen sürecin karşıtı olarak Brecht'in önerdiği bir süreçtir. Bu teknikle Brecht, yaratıcı ekibin metne mesafeli yaklaşmasını, metindeki çelişkilerin keşfedilmesini, metnin bölümlenerek çözümlenmesini ve yaratıcı ekibin metnin hangi özelliklerine vurgulayarak sanatsal anlatının oluşturulacağına karar vermesini sağlar. Bir başka deyişle, mesel çalışması metnin ilk bakışta okunması pek de olanaklı olmayan toplum yanını yaratıcı ekip için görünür kılar. Böylece "görünenlerin ardında görünecek olanlar" belirlenmiş olur ki bu durum naiviteyi yaratacaktır.

Epizotik anlatım; epik söyleyişin olanaklarını modern tiyatrodaki katharsisi yaratmadan ya da gerektikçe oluşan katharsisi kırmak üzerinden yapılandırılmasını sağlayan epizotik anlatımdır. Epizotik anlatım Aristotelesçi dramatik yapının tek çizgide gelişen ve meselenin tek boyutunu görmemize olanak veren ve bu yüzden izlenen olaya özdeşleşmeci bakmamıza neden olan etkileri ortadan kaldırır.

Aristoteles *Poetika*'sının son bölümünde "Destan aracılığıyla taklit, tragedya aracılığıyla taklitten üstün müdür?" sorusunu sorup yanıtlar. Tragedya aracılığıyla taklit (*mimetik anlatım*) ağır olanı hafifletirerek, uzun ve dağınık olanı kısa ve etkili sunarak seyirlik bir keyif oluşturur. Ona göre Homeros'un *İlyada*'sından bir öykü seçilse ve sunulsa destanın tadını ve bütünlüğünü vermez. *İlyada*'nın tamamı sunulduğunda ise merkeze alınacak öykü belirsizleştiği gibi bir uzun ve dağınık bir sunum gerçekleşir. Oysa tragedya sanatı yoluyla *İlyada* destanından onlarca ayrı tragedya çıkarılabilir (a.g.e. s. 76-77-78). Bu durum eposçu ozanın anlattığı hikayenin farklı yönlerini vermeye çalışmasından kaynaklanır. Netekim Homeros, Bir Akhalar tarafından bakar bir Truvalılar tarafından. Bu yaklaşım, meseleyi farklı yönleriyle görünmesine olanak sağlar.

Brecht tiyatrosunun ve dramaturgisinin epizotik anlatımı tercih etmesinin nedenlerinden biri budur. Hem anlatımda, oyunculukta hem de biçimde aktarılan olayı/durumu parçalara bölerek incelemek gerçeklerin ardındaki gerçekleri görmemize olanak verir. Mesela epizotlara bölünmüş bir oyunda, bir epizodun başında seyirci anlatıcıdan “Bu bölümde Ahmet’in Mehmet’i kandırışını izleyeceksiniz” bilgisini verir ya da bu bilgi projeksiyon perdesinde okunur. Ahmet’in Mehmet’i kandıracağını bilen seyircinin dikkati ister istemez “Ahmet, Mehmet’i neden kandıracak?” sorusunu aramaya yönelecektir. Ya da bir epizot, bir sorun karşısında Ahmet’i görmemizi sağlarken diğer epizod Mehmet’i nedenleriyle kavramamıza olanak verecektir.

Brecht (1981), makalelerinin toplandığı Epik Tiyatro adlı kitabında Aristotelesçi Dramatik Tiyatro ile Epik Diyalektik Tiyatro sahnedeki olayların ‘aktarılına’ dair farkları aşağıdaki gibi (Tablo.1.) sıralar.

**Tablo. 1. Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro Karşılaştırması**

<b>Dramatik Tiyatroda</b>	<b>Epik Tiyatroda</b>
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemci olarak tutulur.
Her sahne bir öteki sahne için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Seyircinin aktivitesi harcanıp tüketilir.	Seyirci aktif duruma sokulur.

Seyircide birtakım duyguların oluşturulması sağlanır	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.	Seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci sahnedeki olayın ortasında olayla bir özdeşleşme içindedir:	Seyirci sahnedeki olayın karşısında olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir varlık olduğu varsayımı benimsenir..	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi olayların sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi olayın yürüyüşü üzerine çekilir.
Organik büyüme	Montaj tekniği
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluk içerir.	Olaylar sıçramalıdır
Olaylar düz bir çizgide ilerler.	Olaylar eğriler çizer.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan toplumsal süreci içinde verilir.

Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir.	Us egemendir.

(a.g.e., s.55-56)

Kesting bu tabloyu şöyle yorumlar: Brecht'in de bir notunda dile getirdiği gibi, bu tabloda bıçakla kesercesine ayrımlar değil, hangisine daha çok önem verildiği söz konusudur. Brecht'in koyduğu karşıtlıklar, daha çok olayların sahnede aktarılış tarzıyla ilgilidir, yani kendi katkısı olan eleştiri ögesinden ileri gelmektedir.

Epik Tiyatro, duygu ve akıl çatışması yarattığı, bu çatışmayı yücelttiği yönüyle çok eleştirilir. Brecht, Friedrich Wolf'a yazdığı bir mektupta şöyle der: "Epik Tiyatro "yok duygu, yok akıl" diye bir çatışmaya çağrı çıkarmak değildir. Epik Tiyatro, duyguyu hiçbir biçimde yabana atmaz. Hem yabana atmak ne söz, Epik Tiyatro, üstelik duyguların varolanıyla da yetinmez bunları daha da güçlendirmeye ayrıca yaratmaya da uğraşır (Kesting, 1995, s. 71). Çünkü Brecht kuramının olduğu gibi alınıp uygulanmasını değil, mantığının algılanarak kullanılması gerektiğini düşünür.

Dramatik anlatım ve Epizodik anlatım arasındaki farklar Brecht tarafından Epik Tiyatro adlı kitabında ayrıntıyla şematize edilmiştir. Epizodik yapı seyirciye düşünme, muhakeme etmesi için hem zemin hem zaman yaratır. Özellikle "ön oyun" oyunun genel söylemini bütün olarak içermesi ve oyunun önermesinin konsantre biçimde sunması bakımından çok önemlidir. Brecht'in Sophokles'in *Antigone* adlı eserinden yola çıkarak yazdığı "*Sophokles'in Antigonesi*" adlı oyununu ele alacak olursak ön oyun üzerinden montaj tekniğinin ve epizodik yapının işlevine iyi bir örnek sunmuş oluruz.

*Sophokles'in Antigone*'sinde Brecht (1998), Antigone ile İsmene arasındaki meşhur "ölü kardeşi gömme/gömmeme" tartışmasını Hitler Almanya'sında yaşayan iki kız kardeşin "asker kaçağı olan ve SS subayları

tarafından öldürölüp evlerinin kapısına asılan erkek kardeşin cesedini indirip indirmemek” tartışması üzerine bir ön oyunla başlatır. Oyun, özgün hikayesiyle ama Brecht dramaturgusuyla devam eder. Ancak daha başta ön oyun ve göndermeleri ile seyircinin düşünme ve çıkarımlar yapma zemini oluşturulmuş olur. Örneğin, Kreon’un Hitler Almanya’ında kimi işaret ettiği konusunda seyirci artık tereddüt etmeyecektir. Böylelikle bir taraftan “tarihselleştirme “ ilkesi gerçekleştirilmiş olur.

Tarihselleştirme, yabancılaştırmanın bir uzantısı olarak kabul edilir. Yabancılaştırma materyalizmin diyalektik yasalarına takaböl ettiği ölçüde tarihselleştirme de tarihi yasalara takaböl etmektedir. Tarihselleştirme estetik uygulamada mutlaka tarihsel olayları ele almak demek değildir. Tersine tarihsel olsun olmasın bütün olayları tarihsel olarak ele almak demektir (Parkan, 19, s. 42). Böylelikle izlenen olaya neden –sonuç ilişkileriyle bir tarihsel süreç içinde dışarıdan bakmak olanaklı olacaktır.

Aşağıdaki şiir, bizzat Brecht tarafından “tarihselleştirmenin” önemini vurgulamak için yazılmıştır.

### **“Geçmişin ve Şimdinin Bir Arada Canlandırılması**

*Alışkıncıdır canlandırdığımız şeyi şimdi oluyormuş gibi canlandırmaya.*

*Dalıp gider karanlıkta oturan suskun kalabalık, alıp açılır*

*Günlük yaşantısından uzaklara: Balıkçının karısına*

*Generallerin öldürdüğü oğlunu getirirler işte şimdi*

*Ve silinir gider her şey,*

*Hatta daha demin kulübede olanlar bile.*

*Şu anda yaşanır yaşanan ve*

*Bir kez yaşanır yalnızca,*

*Alışmışıdır böyle oynamaya.*

*Şimdi ben bir başkasını eklemeyi öğütliyorum bu alışkanlığınıza,*

*Bir anın bir çok kez tekrarlandığını görmeyizi oyununuzda*

*Daha dün oynadınız aynı şeyi ve yarında oynanacak oyun, seyirci varsa.*

*Şimdinin üzerinde önceyi ve sonrayı da*

*Unutturmamalısınız aynı zamanda,  
Tiyatronun dışında  
Şu anda olup bitenleri benzer türden,  
Bütün bunlarla hiç ilgisi olmayan şeyleri bile hatta  
Unutturmamalısınız aynı zamanda.  
Yaşanan anı bu şekil öne çıkarmalısınız yalnızca,  
Ve saklamamalısınız onu neyin arasından çıkardığınızı, katın oyununuza  
O peş peşe tekrarlanması,  
O seçilen üzerindeki çalışmanızı,  
Gösterin böylece olayların akışını  
Çalışmanızın gidişiyle iç içe  
Ve seyircinizin bu şimdiki  
Çok yönlü yaşamasını sağlayın böylece  
Önce'den gelip uzanarak Sonra'ya  
Ve bazı başka şeyleri de duyarak yanı sıra,  
O yalnızca tiyatrouzda değil,  
Dünyada da oturuyor aynı zamanda.”*

*B. Brecht (1983, s. 26)*

Brecht tiyatrosunun en ayırt edici kavramlarından birisi *Gestustur*. Gestus, naiv tutumun rol üzerinden ifadesidir. Dil bir ifade aracıdır ama davranış yaşantıya ve eylemeye dayalı oluşu bakımından daha etkili bir ifade aracıdır. Çünkü dilsel ileti sadece işitseldir. Arkasında bir yaşantı göstermez. Oysa davranışın gerçekleştirildiği anlatım hem görseldir hem de davranışa muhatabiyet içerdiği durumlarda devinişseldir. Bir tehlike karşısında kişinin söyleyebileceği sözler ya da ünlemler ne denli kişiye özgü ise aynı tehlike karşısında gelişecek olan bedensel, devinişsel refleks de o denli toplumsaldır. Nutku (1976), “Brecht tiyatrosunda mesel çalışmasıyla ortaya çıkarılacak toplumsal anlamın ifadesi söz değil davranıştır” diyerek gestusun önemini vurgular. Sözü ifade edecek olan (mimesis, taklit) yerine sözün arkasındaki

görünmeyen anlamı gösterecek olan davranış gestustur. Ancak “her gestus toplumsal gestus olmadığı” gibi mimesisin karşısında yer almakla beraber onu (taklidi) tümüyle dışamaz. Burada söz konusu olan bir yer değiştirmedir (Akt. Parkan. 1983, s. 36).

Dil (söylenen) ile yapılan (davranış) arasındaki fark hem sınıfsal, toplumsal tutumu ortaya çıkardır hem de açtığı sorularla neden-sonuç ilişki ilişkisi üzerinden muhakemeyi açık tutar. W. Benjamin, “Epik tiyatrodan en ince sanatsal araç niteliği taşıyan gestus, öğretici oyunu olarak adlandırılan özel türde en yakın amaçlarından birine dönüşür. Bunun dışında epik tiyatro tanımı açısından gestusa dayanan bir tiyatrodur. Gestuslar, eylemde bulunan kişinin eylemlerini kestiğiniz ölçüde çoğalır” diyor (Akt. Parkan, 1983, s. 36). Burada ‘kişinin eylemlerini kesmek’ olarak belirtilen şeyin organik bağla tek bir çizgide gelişen olay yerine epizodik yapı ile sıçramalı gelişen ya da montaj tekniği ile zaman atlamaları yaratarak gelişen olay kurgusu olduğu açıktır.

Brecht tiyatrosunda, *gestusa* dayalı oyunculuk ve anlatım nedeniyle kendi “özel” koşulları içinde anlayıp seveceğimiz ya da kendine özgü sebeplerle “kötü” insan oluşuna anlayış geliştireceğimiz rol kişileri (karakterler) yerine davranışının ardındaki sınıfsal ve toplumsal nedenselliklerle “eyleyen” rol kişileri (tipler) vardır. Aristocu Olmayan Tiyatrodan seyirci şöyle der: “Evet, bunu ben de yaşadım- ben de böyleyim- adamın durumu yürekler acısı- zavallı için başka çıkar yol yok- sanat diye buna derler işte- ağlayanla ağlıyor gülenle gülüyor insan” (Brecht, 1981, s. 40).

Bu durum, Brecht’in oyunlarında farklı bir ironi yaratmaktadır. “Brecht oyunlarında kesintiye uğratılmış olan süreklilik hem oyun kişiliklerinin kendi iç bütünlüklerini parçalar hem de zaman içindeki gelişimlerini. Dolayısıyla, hem yatay hem dikey düzeydeki hareket kesintiye uğratılmış olur. Bu noktada bir kez daha Brecht’in tarihsellik anlayışından beslendiği görülür. Tıpkı Diyalektik tiyatrosunun tarihin belli bir anında komik olmuş ve artık bir anakronizm haline gelen şeylere odaklanması gibi yabancılaştırma anlayışının temelinde de bir tür uyumsuzluk yatar. Bu uyumsuzluk, görünen ile gerçek,



yaşanan ile anımsanan, dün ile bugün şimdiyle gelecek arasında yaratılabilir. Oyuncuların oyun kişilerini gösterme biçimi, Brecht'in yabancılaştırma tekniğinin en heyecan verici aracıdır. Oyun kişileri en beklenmedik olanın aslında beklenebilir olması gerektiği bir tür boşlukta hareket ederler. Brecht'in gösterdiği insanlar, kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmışlardır. Oyun kişilerinin duyguları eylemlerini, eylemleri sözlerini yalanlar. Asıl olan görünen ile gerçek arasındaki farktır" (Güçbilmez, 2005, s. 99-100).

*Epik Tiyatro* adlı eserinde "Epik tiyatro teknikleri itibariyle yeni bir tiyatro değildir" diyen Brecht (1981), Epik tiyatronun, tarihsel diayalektik gelişim içinde 'göstermeciyü oyunculuğa ve göstermeciyü tekniklere' mecbur olan halk tiyatrosu (özellikle Çin halk tiyatrosu) ile etkileşimini uzun uzun anlatır. Göstermeciyü oyunculuk, özellikle Çin tiyatrosunda olmak üzere Uzakdoğu halklarının tiyatrosunda vardı. Berecht, "özdeşleşmenin sağlanmasında karşılaştığı güçlükler, toplumun ve insanın geçirdiği nitelikler dönüşümler nedeniyle yeni bir oyunculuk arayışına girdi. Araştırmaları sonucunda Stanislavski'nin oyunculuk sisteminin üzerine kendi oyunculuk anlayışını geliştirdi.

Brecht'e göre, klasik dramatik yapı, seyirciyü bir süreliğine yaşadığı hayattan koparıp, kurgulanmış bir başka gerçekliğin büyüsü içine sürükleyerek, onlara yapıntının (fiction) dramatik yapısının ortaya koyduğu gerçekliğı ya da illüzyonu kabul etmelerini ve ona inanmalarını sağlamayı amaçlar.

Brecht, Aristotelesçi dramın katarsis ve özdeşleşme öğelerini doğrudan hedef alarak, bu yapının seyirciyü aktif olarak düşündürmek yerine, sadece eğlendirmek ya da rahatlatmak işlevi görmesini eleştirir. *Aristotelesçi Olmayan Tiyatro* başlığı altında toplanan metinlerde ortaya çıkan duygudaşlığa (Einfühlung) saldırır ve Aristoteles'in bir eylemin taklidi olan mimesisle yarattığı acıma- korku-arınma (katarsis) sürecindeki korku ve acıma, öğelerini bilgi arzusuna ve yardımseverliğe dönüştürmek ister (Wright, 1998, s. 42). Bu ise "Yabancılaştırma" ile olanaklıdır.

“Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle kendiliğinden-anlaşılabilirliğinden tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak duruma sokmaktır (Brecht, 1981, s. 103). Yabancılaştırma, oyunculuk düzeyinde ifadesini gestuslarda bulmaktadır. Yabancılaştırma efektleri, gestusların yanı sıra ışık, ses, görüntü ilişkisi ya da çelişkisi, dekor, kostüm, makyaj gibi teknik artistik araçların belirli bir sistematik içinde kullanımıyla elde edilirler (Parkan, 1983, s.41).

Yabancılaştırma efektleri en temel işleviyle Brecht’in “dördüncü duvar” dediği sahne önündeki farazi duvarın Epik-Diyalektik Tiyatronun genel istekleri doğrultusunda ya oluşmasını engellemek ya da kaçınılmaz olarak oluştuğu oyun zamanlarında yıkımını sağlamak işlevindedirler.

Tiyatro sahnesinde daha elverişli olan yabancılaştırma efektleri, sinemada *Naivite, mesel çalışması, epizotik anlatım, tarihselleştirme, gestuslara bağlı göstermecî* oyunculuk ile bunlar arasındaki örüntüyle oluşturulmaktadır. Sahnede oyuncunun seyirciyle konuşmasına atıf olarak kameraya dönük, izleyiciyle teması amaçlayan uygulamalar hem sıradan hem neredeyse kichtleşmiş örneklerdir ve yabancılaştırma etkisinden uzaktırlar.

Brecht’in sahip çıktığı tek sinema deneyimi olan ve senaryosunu yazıp rejisine destek verdiği Kuhle Wampe filmi, yabancılaştırma efektlerinin sinemada nasıl kullanılabileceği üzerine örnekler içermektedir. İntihar eden genç işsiz intiharının hemen öncesinde saatini çıkarıp güvenli bir yere koyması yarattığı yadırgatma ve uyandırdığı etki ve tepki açısından çok bilinen ve çok konuşulan bir ‘sinemada yabancılaştırma’ örneğidir.

*Tiyatro İçin Küçük Organon*’da oyunculuk anlayışını şöyle açıklar: “Oynamak (göstermek) ile yaşamak (özdeşleşmek) arasındaki çelişki eğitilmemiş kafalarca oyuncunun çalışmasında sadece biri ya da diğeri söz konusu olabilirmiş gibi ele alındı. Gerçekte oyuncunun çalışmasında elbette iki düşman sürecin birleşmesi söz konusudur. Oyuncu iki karşıtın mücadelesinin geriliminin derinliğinden kendi etkilerini çekip çıkarır. Böylece, Epik tiyatro

seyircisi “Bak bunu düşünmemiştim işte, her şey ne kadar şaşırtıcı, ama böyle yapar mı adam? Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var ama göremiyor. Sanat diye buna derler, gülenin durumuna ağlıyor, ağlayanın durumuna gülüyor insan” der (Brecht, 1981, s. 40).

“Elbette, oyuncu yansıladığı kişide tamamen eriyip kaybolabilir ortadan. Ancak bu durumda oynadığı kişinin davranışlarını öylesine doğal ve başka türlü tasarlanamayacak davranışlar diye görecektir ki, seyircilere sahnede yansılan kişiyi olduğu gibi benimsemekten başka yapacak bir şey kalmayacak ve daha çok naturalist akımda pek belirgin rastladığımız ‘her şeyi anlamak, her şeyi bağışlamaktır’ gibi büsbütün verimsiz bir sonuçtan öte bir şey ele geçmeyecektir (1981, s. 184). Brecht, bu yüzden kendi koşulları içinde derinleşip kendine özgü tavırları üzerinden seyircinin özdeşleşim yaşayacağı karakter oyunculuğu yerine gestuslara dayalı göstermecî oyunculuğu önermektedir.

Brecht, sanatçının yaşam gerçeğini algılayıp, toplumsal olayların arkasındaki gizli gerçekleri ve ilişkileri irdeleyerek, seyircinin bu gerçekleri ve çelişkileri algılayabileceği uygun bir yapıda sunması gerektiğini savunur. Bunu sağlamak için “Yabancılaştırma Efektlerinin” kullanılması gerektiğini belirtir. Oyunculukta, metinde, ışıklandırmada, müzikte, dekorda ve makyajda, seyirciyi yadırgatıp, sarsacak uygulamalarla onu pasif halden aktif hale getirmeyi amaçlar. Epik tiyatrodaki olaylar epizodlar halinde sunulur. Epizodlar birbirlerini neden-sonuç ilişkisiyle izlemez, bir gerçeğin farklı boyutlarını gösterecek biçimde yan yana getirilir, bir anlatıcı, epizodlar arasındaki bağlantıyı kuracak bilgiyi ve hatta o epizodda gelişecek olayın sonucunu önceden seyirciye aktarır. Böylece seyircinin gerilime girmesi yerine olayların nedenleri üzerinde yoğunlaşması sağlanır. Oyunun sonu açık uçlu bırakılarak, seyircinin kendi yorumunu yapması beklenir (Şener, 2001, s. 62).

Seyirciye izlediğinin bir oyun olduğu sürekli hatırlatılır. Oyuncu oynadığı karakterle arasına belli bir mesafe koyarak, özdeşleşmeye engel

olur. Öyle jestler ve mimikler kullanır ki seyirci o anda verilen tepkiyle duygudaşlık kurmak yerine ona şaşırır ve verilebilecek başka bir tepki daha olup olamayacağını düşünmeye başlar. Ya da oyuncu oynadığı karakterin sunumunu yaparken ondan üçüncü bir kişi olarak bahseder. Sahne dekorları oyun içinde, seyircinin gözü önünde değiştirilir. Epizodlar arasında ortaya çıkan koro ve anlatıcı seyirciyle doğrudan diyalog kurarak oyunu hatırlatır ve onları belli bir mesafede tutmayı amaçlar (Brecht, 1981, s.103).

Görülüyor ki Brecht, asla romantik bir başkaldırı içinde değildir ve arayışın adamıdır. Ben ile toplum arasındaki dengenin statik kurulmadığını bilir ve bu dengenin çatışma ve çelişkilerle yeniden kurulmasının zorunluluğunu hisseder. Bir sanat yapıtında salt geçmişte olup biten değil, belli bir tarihsel sürecin işlenmesi değil, aynı zamanda geleceğe ilişkin bir dönem de yer alır. Toplumcu sanatçının işi yarının bu günden doğmasını tüm sorunlarıyla ele almaktır. İşte Brecht'in tiyatrosunun çıkış noktası toplumun değişkenliğidir. Değişkenliğe ilişkin düşüncesini bir şiirde şöyle dile getirir:

*“Yaşadığın sürece hiç deme hiçbir zaman*

*Kesin değildir kesin görünen,*

*Bu işler böyle sürüp gitmeyecek,*

*Gün bitmeden var olacak hiç dediklerin...”* (Akt.Nutku, 2001, s. 64-65)

Marx'ın meşhur özdeyişi “Filozoflar bu güne değin dünyayı anlamaya çalıştılar, oysa önemli olan dünyayı değiştirmektir” önermesini diyalektik-tarihsel materyalizmin diğer dusturlarıyla sanatının düzlemine aktaran Brecht, “dünyayı, dünyayı değiştirmek için anlamak” gerekliliğiyle hareket etmiştir. Aristotelesçi tiyatroyu ve kendinden önce tiyatro ve oyunculuk sanatına büyük katkıları olan K. Stanislavski'nin yöntemini inceleyerek anamalcı sistemin kuşatılmışlığı içindeki insan için gerekli olanın Epik-Diyalektik Tiyatro olduğundan emin olmuştur.

### 3. BRECHT'İN SİNEMAYA ETKİSİ

#### 3. 1. Sinemada 'Karşı Yaklaşımlar' ve Brecht'in Sinemaya Etkisi

Geleneksel Sinema, binlerce yıl önce Aristoteles tarafından tanımlanmış olan katharsis kavramına hizmet eden üç estetik unsuru barındırır. Atmosfer, özdeşleşme ve gerilim. Yaşamın taklidine dayalı olarak oluşturulan bu estetik öğeler, sinema tarihi boyunca sadece bir kez reddedilmiştir. "Sinema halk için bir afyondur" diyen Vertov, geleneksel sinemanın yapısal öğeleri olan senaryoyu, oyunculuğu, dekor, kostüm ve makyajı dışta bırakarak seyirciyi zihinsel atalete sürükleyen sinematografik yapıyı bertaraf etmiştir.

Gerçekten geleneksel sinema seyircisi olayların akışına kendine kaptırarak olaylar ve karakterlerle özdeşleşir. Vertov, atmosfer, özdeşleşme ve gerilim öğelerini denetim altına almak üzere formel bir yaklaşımla sinemayı sinema yapan öğeleri terk etmiş ve sadece kurguya çok büyük görevler yüklemiştir. Bu yaklaşım sonucunda ortaya çıkan "belge sineması" olarak adlandırılacak bir sinemadır. Vertov'un "Sinema-göz" ve "Sinema-gerçek" diye adlandırdığı bu akım uzun ömürlü olmamış ve geleneksel sinemaya alternatif olabilecek bir estetik çizginin oluşumunu sağlayamamıştır. Çünkü binlerce yıllık alışkanlıklara dayalı seyirci beklentileri, Vertov'un sineması tarafından cevaplanamamıştır (Parkan, 1993).

Geleneksel sinema, seyirciyi günlük hayatın dertlerinden sıkıntılarından, bir süreliğine uzaklaştırarak onlara "büyülü" bir dünya sunar. Geleneksel sinemanın kullandığı yapı, binlerce yıllık dram geleneğinden devralınan, neden -sonuç ilişkisine dayalı, korku, heyecan, acıma, gerilim, finalde de rahatlama ve arınma duygularını harekete geçiren klasik dramatik yapıdır. Aristoteles'e ait bu dram formülü neredeyse tartışmasız olarak kabul görmüştür. Sinemacılar da bu formülü uygulayarak günümüze kadar getirmişlerdir.

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

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

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

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

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

“Yeni Gerçekçiler, yaşam deneyimiyle içten bir bağlantısı olan sinema için çalışıyorlardı; profesyonel olmayan oyuncular, özensiz bir teknik, siyasal amaç, eğlenceden çok düşünce-tüm bu öğeler, Hollywood'un akıcı, birbirine bağlı profesyonelliğine doğrudan karşı çıkıyordu. Yeni Gerçekçilik bir akım olarak 1950'lerin başlarında sonra erdiğinde bile bu akımın estetiği etkilerini hala hissettiriyordu. Gerçekten de Zavattini, Rosselini, De Sica ve Visconti izleyen 50 yıl işleyecek temel ilkeleri tanımlamıştı. Estetik olarak Hollywood bir daha asla tam olarak kendine gelemedi” (Monaco, 2001, s .286).

Yeni Gerçekçilik Akımının temel kriterleri; abartılı klişelerden kurtulmak, insan sorunlarını ve insani bakış açısını ele geçirmek, fantastik ve şaşalı yapımları reddetmek, tarihsel ve dekorlu filmleri ya da roman uyarlamalarını bırakmaktır. Makal(1987), Yeni Gerçekçi'liğin özelliklerini beş madde altında toplar:

1. Yeni Gerçekçi filmler, belgesel röportaj filmleri değildir. Açık havayı, doğal yöreyi kullanmasıyla böyle bir nitelik oluşmaz.
2. Yeni Gerçekçi filmler genellikle büyük boyutlu, aşırı sanatsal çabalara girişmemişlerdir.
3. Yeni Gerçekçilik psikolojik olguları yadsımaz. Çünkü psikolojik durumlar da gerçeğin bir parçasıdır.
4. Yeni Gerçekçi filmlerde yalın ve özlu bir anlatım yolu seçilmiştir. Bu nedenle kurgu ve görüntü düzenlemesinin çarpıcılığından kaçınılmıştır.
5. Yeni Gerçekçi filmler oluşturulurken olabildiğince az profesyonel oyuncu kullanmak amaçlanmıştır (Makal'dan akt: Tezgören, 2007, s.30).

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

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

Bazin ruhbilimsel gerçeklikten de söz eder. Tüm sanatlar insanın var olmasını gerektirir. Fotoğraf ise insan eli değmeden üretilir. Fotoğraf nesneyi uzamıyla birlikte kalıplaştırır, bundan dolayı nesnenin sürekliliğinin bir izidir (Bazin, 1967, s.96). Eisenstein da, Bazin de gerçekten yola çıkar. Eisenstein filmin gerçekle bağını koparır. Montajla gerçeği yeniden düzenler. Bazin'e göre montajdan yana olan yönetmenler olayı yok ederler. Olayın yerine kurmaca olayı koyarlar. Kuleşov, Eisenstein ve Gance'ın kurguları olayı göstermez, olayı anırtır. Bazin gerçekten yola çıkar, ama gerçeğin ötesine geçmez. Filmin gerçekle



ilişkinin koparmaz. Bazin kuşkusuz çekimler arasındaki doğal kurguyu yadsımaz ama montajı, çekimler arasındaki açık ilişkiyi yadsır. Eisenstein'in montaj anlayışını eleştirir. Montajın yerine uzun çekimi, alan derinliğini koyar

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

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

Kracauer fiziksel gerçekliğin çok yönlü olduğunu vurgular. Yönetmen kendisi için uygun olanı seçmelidir. Görüntü yeniden üretimdir ve görünen dünya yönetmenin ham-maddesidir. Bizi çevreleyen dünyadaki tipik olaylar, yaratılmamış ama keşfedilmiş öykücüklerden oluşur. Kracauer, buna bulunmuş öykü der. Bulunmuş öykü önceden yazılmış detaylı bir senaryo örneğini ortadan kaldırır ve yönetmene anlık insani durumları yakalama şansı verir. Bilimsel görsel bir sanat olan sinemanın bulunuşuyla, ilk defa yaşam bütün somutluğuyla gözümüzün önüne gelebilir ve doğa içerisindeki yerimizi tekrar hatırlayabiliriz. Filmler kişilere, yerlere ve zamana göre değişen gündelik hayatın bu somut dokusunu irdeleyebilir, böylelikle maddi yaşantıyı her yönde geliştirebilir, dünyayı tekrar evimiz haline getirebilirler (Daldal, 2005, s. 43).

Brecht, gerçek olanın yalnızca siyasal görünüşleriyle sınırlandırılmasına karşıdır. Brecht'in gerçekçiliği, sadece ideolojik indirgemelerle açıklanacak kadar basit değildir. Onun sinema konusundaki

düşüncelerini de salt *düşünce ve ideolojiden* ibaret saymak da Brecht'i anlamamak olur. Ona göre, gerçek olana yalnızca olumsuz yönleriyle yaklaşmak gerçeğe ihanet etmektir. “kapitalizm, yalnız insansızlaştırmakla kalmıyor, işte tam bu insansızlaşmaya karşı etkin mücadele içinde insancılık da oluşturuyor... Yine toplumsal açıdan insanı yalnız siyasal unsur olarak betimlemek de onu yetersiz biçimde betimlemektir” (Brecht, 1977, s.152).

### 3.2. Kuhle Wampe'ye Dair

Senaryosu Brecht ve Ernst Ottwald tarafından yazılan Bulgar kökenli Alman sinemacı Slatan Dudov'un yönettiği Kuhle Wampe, Brecht'in sahip çıktığı tek filmidir. Bu filmin çekimlerinde Brecht kendi ekibi ile çalışmış ve rejiye önerilerde bulunmuştur. Sinema serüvenini, “Yapıtlarımın perdeye aktarılışında her seferinde yapımcılara karşı dava açmak zorunda kaldım” diyen Brecht için bu önemli bir imkandır. Çekimler süresince herhangi bir müdahale ile karşılaşmaya ekibin filmi sonrasında yasaklanmıştır.

#### **Filmin Künyesi:**

**Filmin Adı:** *Kuhle Wampe (Donmuş İşkembe) veya Dünya Kimindi?*

**35 mm / 73'00''**

**Siyah – Beyaz, 1932 Almanya**

**Yönetmen:** Slatan Dudov

**Senaryo Yazarı:** B. Brecht, E. Ottwald

**Görüntü Yönetmeni:** Günter Krampf

**Müzik:** Hans Eisler

**Oyuncular:** Herta Thiele, Erns Bush, Martha Wolter, Adolf Fischer

**Filmin Konusu:**

Filmin çekildiği dönemin zemininde 1932 yılında Bir Alman ailesinin başından geçenleri anlatır. Almanya'da ekonomik bunalım ve işsizliğin insanları çaresizleştirdiği bir dönemde evlerinden edilen Bonike ailesi “Kuhle Wampe” olarak adlandırılan bir kampa yerleştirilir. Baba uzun süredir işsizdir, Bonike ailesinin oğlu iş aramaktadır ve eve her işsiz

dönüşünde ailesinin suçlayıcı bakışlarıyla karşılaşmaktadır. Bütün film boyunca gestuslar ve yabancılaşma efektleri ailenin başına gelenlerin doğal bir felaket olmayıp böyle bir sosyo-ekonomik yapının zorunlu toplumsal sonucu olduğunun seyirci tarafından bilince çıkarılmasına hizmet eder (Parkan, 1983, s. 50).

Kuhle Wampe, naiv bir tutum üzerine kurulu, tutarlı, kolektif bir mesel çalışması sonucunda film, Brecht'in estetik kuramının sinemadaki mükemmel örneği olarak değerlendirilmektedir. Filmdeki önemli yabancılaştırma efektleri ve Brecht dramaturgisinin isterleri Parkan (1983) tarafından şöyle çözümlenmiştir:

Filmin başında gruplar halinde iş arayan insanlar görülür. Bu iş arama eylemi sabahları belli bir saatte başlayıp akşam belli bir saate kadar süren toplu bir iş gibidir. Artık iş aramak başlı başına bir iş haline gelmiştir.

Evin reisi işsizdir. Kendisi işsiz olduğu halde iş bulamayan oğluna kızmaktadır.

İş bulamayan çocuk saatini çıkarıp pencereden atlayarak intihar eder. Saat para etmektedir ve kurtulmadır ama insan para etmez.

Evin reisi mutfak masraflarını hesaplayan karısına gazetenin Mata Hari tefrikası okumaktadır.

Evin kızı bir işte çalışmaktadır. Eve ekmek getirdiği halde sevgilisiyle ilişkisi yüzünde işsiz babası tarafından azarlanır.

Kızı fabrikada "Dikkat Ölüm Tehlikesi!" tabelasının önünde çalışmaktadır. İş bulamayanlar intihar etmekte iş bulanalar ise ölüm tehlikesini göze alarak çalışabilmektedirler.

Aile oturdukları evden atılmıştır. Kamptaki çadırlardan birine taşınırlar, evsiz barksız olmalarına rağmen çadırda nişan kıymaktan vazgeçmezler. Oğlan kamptaki çadırda nişan töreni düzenler. Kendi nişanında garsonluk etmektedir.

Tespit edilen bu yabancılaştırma efektleri, gestuslar (nişan törenindeki konukların tıkmaması) ve sıçramalı epizodik yapı, seyirciyi toplumun köklü bir eleştirisine yönlendirir. Brecht'in estetik tutumuyla ilgisi olmayan

yönetmenlerin bazı filmlerinin temelinde yatan bu naiv tutum, bu filmlerin Brechtçi bir sinemanın örneği olarak görülmesine neden olabilmektedir (Parkan, 1983, s.50-51). Brecht estetiği ve dramaturgisinin sinema düzleminde Brecht'in kendisi tarafından sahiplenilen tek uygulaması Kuhle Wampe, tartışmasız öncü bir filmidir.

Bernart Dort'a göre 1960 öncesinde yapılan sinema tarihinin önemli filmleri; Amarcord (Fellini), M. Verdaoux (C. Chaplin), La Notte/ L'avventura, L'Eclisse (M. Antonioni), Les Bonnes Femmes (Chabrol) gibi eserleri Brechtçi estetik çizgide önemli adımlar olarak görmektedir (Akt. Parkan, a.g.e s. 52). Bu filmlerin bazılarında mesel çalışmasının kuvvetli olduğu, bazısında tarihselleştirmenin çok iyi kullanıldığı, hemen hepsinde Naivitenin gözlendiği ancak işlev ve bütünlük anlamında Kuhle Wampe kadar sağlam olmadıkları bu yüzden Brechtçi estetikten nasiplenseler de onu temsil eden filmler olmadıkları Parkan'ın aynı eserinde belirtilir.

Brecht'in Galilei adlı oyununu filme çeken yönetmen J. Losey, bir makalesinde Brechtçi estetiğin kendi sinemasına katkılarını şöyle açıklamaktadır:

- Realitenin soyutlanması ve sembollerle yeniden inşası,
  - Jesytlerde ve işaada ve nesnelere düzeyinde kesinliğin önemi,
  - Oyuncular ve kamerada hareketin tasarrufu, hiçbir şeyi hedefsiz hareket ettirmemek, sukunet içinde olanla statik olanın karşılaştırılması,
  - Objektif ve kamere hareketlerinin tam kullanımı yoluyla gözün şartlanması,
  - Kompozisyonda akış,
  - Montaj ve metin aracılığıyla kontrastların ve çelişkilerin sergilenmesi.
- Bu, ünlü yabancılaştırma efektine ulaşmanın en basit yoludur.
- Sözde, müzikte, tonda tam olmanın önemi.
  - Bütün değerleriyle olayın içine girebilmesi için realitenin yükseltilmesi.
  - Göze, münferit olanın daha geniş bir görünüşünü sağlamak (Gersh'ten aktaran Parkan, 1983, s. 55).

Brecht'in sinemadaki etkilerini gösteren bir başka yönetmen de Peter Wollen'dir. Geleneksel Sinema ve Karşı Sinema arasındaki karşıtlıkları ortaya koyar. Hollywood'un kalıplarını yedi madde halinde özetler ve bunlara "sinemanın yedi büyük günahı" der. Bunun dışında kalan anlatı kalıplarını da yedi büyük erdemi olarak sınıflandırır. Bu yedi günah ve yedi erdem şunlardan oluşur:

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

(Wollen'dan aktaran Büker, 1995, s. 99)

Ünlü yönetmen Godard, Brecht'in bir düşüncesine atıfla şöyle der: "Sinemanın bugün, Brecht'in şu düşüncesini her zamankinden iyi kavraması gerekir: Gerçekçilik, gerçek şeylerin nasıl olduğu değil, şeylerin gerçekte nasıl olduğudur" (Yılmaz, 1997, s. 155).

Godard da, geleneksel anlatı yapısına ve film yapım tekniklerine karşı çıkar. Onun filmlerindeki ışık kullanımından, dekor ve makyaja, çerçevelemeden, sıçramalı kesmeye (zamanda ve anlatımda sürekliliği kırma) ve ses kullanımına kadar birçok öge de, Bertolt Brecht'in estetik kuramının izlerini görebiliriz.

Godard üzerinde Brecht etkisini Ertan Yılmaz, 1968 ve Sinema

adlı çalışmasında şöyle belirtir: Örneğin *Çinli Kız* (1967) filminde, Godard'ın kamerası aksiyonu izlemeyi reddeder. Bir oyuncu görüntüye sağdan girer soldan çıkar, bir süre sonra tekrar girer. Kamera arkasındaki bir çalışanı görüntüler, kamerayı sarsar. Amaç seyirciyi sürekli uyararak, orada film seyretmekte olduğu hissini vermektir (Yılmaz, 1997, s. 154).

Godard'ın, *Her Şey Yolunda* (Tout Va Bien, 1972) filmi geleneksel anlatım yapısına birçok ögesiyle; politik içeriği, süreksizliği, devamlı anlatıcı olması, karakterlerin sık sık kameraya bakarak seyirciye doğrudan seslenmesi, kameranın sarsılması, kurmaca olmayan anlatımı, nesnel yaklaşımı, özdeşleşmeyi ve katharsisi asla sağlamaması vs. özellikleri ile tam bir karşı örnektir ve filminde Brecht'iyen anlatım bütünüyle ortaya çıkar.“Filme gestuslar, yabancılaştırma efektleri ve tarihselleştirme efektleri, epizotik bir yapı içerisinde seyirciyi, sürekli bir zihinsel faaliyette bulunmaya ve bu aktif tutumun sonucunda yaşanan gerçeğe dair yargılar vermeye yönlendirecek bir işlev görürler (Parkan, 1991, s.65).

Yukarıdaki örnekler ışığında geleneksel sinemaya ve geleneksel sinemaya karşı süreçlere Brecht'in etkisi ve katkısı özellikle sinemasal anlatım ve anlatımı oluşturan unsurlar etrafında toplanmaktadır. Anlatımın araç mı amaç mı olacağı ya da eğer sinemada anlatım araç olacaksa bu aracın neye hizmet edeceği Brecht'in açtığı önemli sorular olmuştur.

Çalışmanın başında da vurgulanan anlatım ögesi Brecht için başat bir öğedir. Sınıflı (heterojen) toplumda görsel ve dramatik sanatların gerçeği yeniden üretmek üzerinden etkisi anamalcı sistemi güçlendirmektedir. Öztürk (2007), Sinemada anlatımı, tüketime dönük “geleneksel sinema anlatısı” ve Vertov ile başlayıp Brecht ile gelişen “çağdaş sinema anlatısı” olarak sınıflandırıldığını belirtir ve her iki anlatı biçimine bütünsel yaklaşmanın faydalı olacağını savunur (2007, s. 119-124).

Geleneksel anlatı filminin dramatik yapısı giriş (başlangıç), gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan tek bir öykü anlatır. Bu gelişimde, sahneler olay örgüsünün gerektirdiği biçimde seyircide merak uyandıracak biçimde sıralanır. Filmin başında ortaya konan sorun, olayların gelişimi çerçevesinde sona kadar götürülür. Geleneksel anlatıda olaylar kendiliğinden oluyormuş gibidir. Herhangi bir müdahale söz konusu değildir (Topçu, 2004, s. 58). Özellikle günümüzde Hollywood filmlerinin bu kurgusal yapıyı kullandığı görülmektedir. Bu kurgusal yapı, engellenen güçlü bir istek veya çatışan iki istek üzerinden bir özdeşleşime olanak vermektedir. Çünkü anamalcı sistemin sonucu olan tüketim toplumunda bu filmler de tüketilmesi gereken birer metadır.

Sinemada çağdaş anlatının kökeni Vertov ve Brecht'e uzanan geleneksel anlatı filmlerinin karşısında duran bir anlatı biçimidir. Çağdaş anlatı yapısına sahip filmler, geleneksel sinema anlatısının tersine özdeşleşmeyi denetim altına almak ve izleyiciyi izlediğine yabancılaştırmak üzerine kuruludur (Öztürk, 2007, s. 120).

Çağdaş anlatı filmlerinde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi, adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışır oysa çağdaş anlatı filmi adalet kavramını tartışır (Büker, 1985, s. 101-102). Bu nedenle, geleneksel anlatı sinemasında neden-sonuç ilişkisine bağlı ve tek çizgide doğrusal gelişip öykünün kahramanlarını olayların akışına savuran olay dizgesi yerine çağdaş anlatı sinemasında olayların doğrusal gelişimi yoktur. Olaylar ve durumlar arasında bağlantı kurulmaksızın sorun sadece gösterilmekle kalabilir. Ama anlaşılıyor ki Brecht estetiğinde amaç sorunu sadece görünür kılmak ve onu yeniden üretmek olmadığı gibi naivite esasına bağlı olarak 'gerçeğin arkasındaki gerçeği' ve 'görünenlerin arkasındaki görünür kılmak'tır.

Brecht'in tiyatro düzlemindeki arayışları ve önermelerinin sadece tiyatro alanıyla sınırlı kalmayıp sinemayı da hayli etkilediği fark ediliyor.

Sinemada geleneksel anlatıya karşı çalışmalar yapan birbirinin çağdaşı iki isim Vertov ve Brecht, sinemasal anlatıda gelenekselin karşısına yeni anlatım önermeleriyle çıktılar.

Özellikle 1960'lerden itibaren sinema sanatına girmeye başlayan bu yenilikler bir taraftan geleneksel sinemayı değişime uğrattırken bir taraftan geleneksel sinemanın dışında bir estetik çizginin oluşumu yanında yürünmesini sağlamıştır. Radikal yöentemenler tarafından yürütülen bu çalışmalar Brecht'e uğramadan sürdürülemezdi. Çünkü, ölümünden sonra daha bir dikkatli incelenmeye başlanan Brecht, belki de tarihte ilk kez "bilimsel bir estetik kuram" ortaya koyuyordu. Brecht'in kolektif bir sanat olan tiyatro aracılığıyla koyduğu bu kuram, yine kolektif bir sanat olan sinemayı etkilemeden edemezdi.

Bilimsel sanatsalın böylesine iç içe geçişi, tam da çağımızın seyircisi ve sanatçısına hitap ediyordu. Nitekim yeni bir estetik yönünde sürdürülen çabalar başıboş akan bir suyun yatağını bulması gibi Brecht'in kurmuş olduğu sistematiğin içinde yer almaya başladı (Parkan, 1983, s. 61-62).

### **3.3. Türkiye'de Brecht Estetiği**

Brecht'in tiyatrodaki ve kaçınılmaz olarak sinemada yarattığı etki 1960-1970'li yıllarda dünyadaki siyasi hareketlilikten bağımsız düşünülemeyecek şekilde büyümüş ve zenginleşmiştir. "Dünya değişebilir!" parolasıyla hareket eden 68 Kuşağı, II. Dünya Savaşı sonra oluşmuş anti-militarist nitelikli tepki tüm dünya da olduğu gibi Türkiye'de de tiyatro ve ve sinemada arayışlar ve politik söylemler gelişmesine olanak vermiştir.

1960'larda amatör gruplarca oynanan Brecht metinlerinin yanı sıra ilk kez 1962 yılında Sezuan'ın İyi İnsanı'nın İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelenmesiyle Türk seyircisi Brecht'le tanışır. 1960 ile 1980 yılları arasındaki "göreceli" özgürlük ortamında Brecht, daha ziyade politik tavrı nedeniyle benimsenin bir isim olacaktır Türkiye'de. Bu yıllardaki Brecht sahnemeleri genellikle Brecht'in naivite yaklaşımından yoksun, asık



suratlı, bir parça ajit-prop söylemli uygulama örnekleriyle karşımıza çıkar. Hatta bazı örnekler Brecht'in karşı olduğu Piscator tiyatro anlayışına daha uygun örneklerdir.

Öztürk (2007), Türkiye'deki bu dönem Brecht Uygulamaları için şöyle diyor: Brecht oyunları tarihsel bir kişiliğin yaşamından dramatik bir kesiti canlandırmak için değil onun aracılığıyla yaşadığı dönemle hesaplaşmak için yazmıştı. Ancak Brecht'in Türkiye'de sahnelenmesinde yapılan en önemli bir yanlış, öğretici yönünün aşırı derecede vurgulanmasıydı. Yapılan bir başka yanlış da Brecht'in tüm oyunlarında egemen olan ince güldürü anlayışının bütünüyle göz ardı edilmiş olmasıydı (2007, s. 141). 1960 ile 1990 arası dönemde doğrudan Brecht metinlerinin sahnelenmesinde Mehmet Ulusoy ve Başar Sabuncu rejileri 1990 sonrasında ise gerek Brecht metinlerini sahnelemede gerekse Türk yazarların metinlerine Brecht isterleriyle sahnelemede Yücel Erten isimleri öne çıkmaktadır.

Türk tiyatro yazınında Brecht tiyatrosu isterleriyle oyunların yazılmaya başlanması yine 1960'lı yıllara rastlar. II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'da çalışmalar yapan Haldun Taner, bizzat Berliner Ensamble'da çalışmalar katılan Vasif Öngören gibi Türk tiyatrosunun öncü yazarları ilk Brecht'iyen örnekleri verirler. Özellikle Geleneksel Türk Tiyatrosunun göstermecî ve anlatımcı yapısı ile Epik –Diyalektik Tiyatroyu buluşturma çabası öne çıkan Haldun Taner, Oktay Arayıcı, Sermet Çağan gibi oyun yazarlarımız Brecht'iyen yaklaşımla bizim meselelerimizi ele alan ilginç ve güzel örnekler vermişlerdir.

Sinema cephesinde ise aynı yıllarda hareketlilik görülmektedir. Nijat Özön de sinemamızın tiyatro etkisindeki anlatımdan gerçek bir sinema olma yolundaki çabada Lütfi Ö. Akad'a özel bir yer vermiştir. “Muhsin Ertuğrul sinemayı ne denli tiyatrolaştırmışsa, Lütfi Akad da bu sinemaya o denli sinemasal özellikler katmıştır. Filmlerinde teknik olarak Amerikan gangster filmlerinden; tema ve duyuş yönünden Fransız “Şiirsel Gerçekçilik”inden ve “Kara Film” den oldukça etkilenen Akad, bu etkileri

yerli bir hava içinde sindirebilmiş, kendinden sonraki sinemacılar için öncü olabilmıştır (Özön, 1968).

1950-1960 döneminde sinemanın dilini ve anlatım olanaklarını yeni çözmeye başlayan Türk sinemasının, bu tarihe kadar gerçekçilik bakımından çok da fazla özgün örnekler verdiği söylenemez. Bunun önemli sebeplerinden biri, uzun yıllar Muhsin Ertuğrul'un tek adamlığı çevresinde gelişen, tiyatro kökenli bir sinemanın gelişimi olduğu söylenebilir. Diğer bir sebepse Türk sinemasının ve Yeşilçam'ın o zamana kadar içinde bulunduğu ekonomik zorluklardır (Tezgören, 2007).

Sinemacılar (N. Özön'ün sınıflandırmasıyla 1950-1960 arası) döneminde, sinema sanatı açısından sorun, kaynaktan çok anlatım olmuştur. 1952 yılında, Lütfi Akad gerçek bir cinayet olayından esinlenerek yaptığı "Kanun Namına"yla kamerasını sokağa indiriyor. Kenti filmin bir parçası haline getiriyor. Ali Gevgilli Türk sinemasında çok ayrıcalıklı bir yere sahip olan Lütfi Ö. Akad için şöyle diyor: "O'na doğalın sinemacısı denebilir. Ne tümüyle epik, ne tümüyle naturalist ya da realist. Bütün bu anlatım özellikleri Akad'da kendi ulusal niteliklerine uygun, tekdüze olmayan ama özgür ve tutarlı bir bileşime kavuşuyor" (Akt. Daldal, 2005, s. 67).

Türk Sineması 1961 Anayasasıyla gelen özgürlük ortamının etkisiyle toplumsal sorunlara yönelmeye başlar. Köyden kente göç, işsizlik, greve giden işçiler, hak arama hikayeleri bu dönemin belli başlı ele alınan konularıdır. "Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez coşku ile alınıyor. Sinemada gerçekçilik çeşitli eğilim ve biçimleri ile bir öz/biçim sorunu oluyor, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla. Konusal değer ve ayrımlar daha bir netleşiyor ve sözü olan sanatçıların ardından başkaları da sürükleniyor, bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin ve akımların çerçevesinde" (Scognamillio, 1998, s. 104).

Dünyadaki siyasi değişmeler paralelinde Türk Sinemasında 1960 yıllarında kendini hissettirmeye başlayan Toplumcu Gerçekçilik akımı 1965 yılına kadar süren bir etkinin ardından. Ulusal Sinema kavramına dönüşür. Çünkü Toplumsal Gerçekçilik akımı artık dönemin siyasi ortamı açısından sinemacılar için tehlikeli olmaya başlamıştır (Tezgören, 2007).

Türk sinemasında toplumcu gerçekçi tavrı ve Brecht estetiği ile ilişkili düşünölebilecek ilk filmin Yılmaz Güney'in *Umut*'u olduğu konusunda bir fikir birliği vardır. Ancak, bu ilişkilenişin çok da bilinçli ve amaçlı bir ilişkileniş olmadığı da belirtilir. "*Umut*'ta geçim aracını bir kaza sonucu yitiren bir küçük tüccarın ya da yarı-proleterin, proleterleşmektense, eski sosyal durumuna dönmek için giriştiği çabalar, zenginlerden yardım isteme borç arama, milli piyango bileti alma, bir Amerikalı zenci askeri soyma ve define arama çabaları), (seyircinin ideolojik ön yargıları) ile yaşam realitesinin çatışması, anlatımcı yapıyı vermektedir. Brehtçi estetik uygulamanın bütün koşullarına yerine getirmemesine rağmen, filmin temelinde yatan naiv tutum, filmin işlevi açısından Brecht estetiğine son derece yaklaşmasını sağlamaktadır." (Parkan, 1991, s. 55)

*Umut*, Cabbar adlı rol kişisinin kuşatılmışlığını ve bu kuşatılmışlığı aşma çabalarını, bu çabaların boşa çıkışını anlatışı bakımından seyircide "Bir başka çıkış yolu var ama Cabbar göremiyor!" farkındalığı yaratmak konusunda yetersiz kalmaktadır çünkü seyircinin Cabbar ile özdeşleşim kurması için olanaklar özellikle yaratılmış gibidir.

1980 yılında gerçekleşen askeri darbenin kişisel hak ve özgürlüklerin kısıtlanmasının yanında yaşamın başka alanlarında da hissedilen baskıcı tavrı Türk Sinemasını birkaç yönden etkilemiştir. Uygulanan sansür ve sanatçıların kendilerine uyguladığı otosansür toplumcu gerçekçi çizgide başta Yılmaz Güney'le hayli yol kat eden Türk sinemasını bireysel temalar yöneltmiştir. Pöstecki (2005), Türk sinemasının bu dönemini şöyle özetler: "1980'lerden sonra sinemaya daha farklı bir bilinçle yaklaşıyor. Bireyin ön planda olduğu, kadın ve kadın sorunlarının mercek altına

alındığı bir sinema oluşmuştur. Yönetmen, oyuncu ve senarist sayısındaki artış, sinema salonlarının kapandığı ve seyircinin kaçtığı bir döneme denk gelmiştir. Video'nun evlere girdiği ve kırsalın kent yaşamını öğrendiği bir dönemde sinemada da bu gibi değişimlerin kaçınılmaz olduğu görülmektedir” (2005, s. 27). Ayrıca, Tezgören (2007), “1980’li yıllarda dünyada ve ülkemizde feminizm akımının gelişmesi, sinemamızda özellikle Atıf Yılmaz’ın başını çektiği kadın sorunlarını ele alan birçok filmin yapıldığı yıllar olarak dikkat çekiyor” demektedir (2007, s. 44).

Yılmaz Güney ile birlikte çalışmalar yürütmüş olan Atıf Yılmaz yetmişli yılların sonlarından itibaren Brecht estetiğinin sinemada önemsedini, belli gereklilikleriyle bu tarzı savunduğunu düşündüren filmler çeker. 1977 yılında gene Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarılan “Adak”, anlatım biçimi ve içeriğiyle Türk Sineması’nın en özgün yapımlarından biri olarak göze çarpar. Brecht estetiğine örnek gösterilebilecek birçok özelliği barındırır. “Yılmaz ,Türk sinemasına 115’e yakın film üretmiş bir yönetmen olarak, denemeci tavrı ve toplumun yönelimlerini değerlendirmesiyle, her döneme uygun film yapmayı başaramış bir yönetmendir. Sineması da daima tiyatro ve edebiyattan beslenmiştir. Bunun sonucunda, *Keşanlı Ali Destanı*’ndan sonra 1986 yılında, ikinci kez bir epik oyunu, *Asiye Nasıl Kurtulur*’u sinemaya aktarır. Bu oyunun sinemamızdaki ikinci adaptasyonudur. Yönetmen tıpkı *Keşanlı Ali Destanı*’nda olduğu gibi, oyunun epik özelliklerini mümkün olduğunca korumaya özen gösterir. Ancak bu sefer oyunun sinemaya aktarılmasının sebebi, oyunun toplumsal içeriğinden çok kadın sorunlarını ele alan yapısıdır” (Tezgören, 2007).

Yönetmenin *Ah Belinda* filmi temelinde yine bir kadın karakter üzerinden “yabancılaşma” kavramına bakar. Bir reklam filmi çekimi esnasında girdiği kurgusal ortamın gerçeğe dönüşmesi üzerine yabancılaşmış olduğu sınıfının gerçekleriyle yüzleşen sanatçı figürü üzerinden gelişen etkili bir naivite yakalanır.

Atıf Yılmaz, *Adı Vasfiye*, filminde yine bir edebiyat uyarlaması yapar. Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* adlı öykü kitabı ilginç bir senaryo çalışması ile kadın ve cinsellik sorunu temelli bir film olarak karşımıza çıkarır. Kitaptaki öykülerden her biri bir epizod olarak karşımıza çıkar böylece kadın ve cinsel kimlik sorununa özdeşleşmesiz yaklaşan bir film oluşmuştur. *Kibar Feyzo*, naiviteye dayalı anlatımcı yapısı, geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecî oyunculuğu, anlatıcı görevi gören 'bekar kızlar korusu' ve 'bekar erkekler korusu" gibi unsurlarla epizotlara bölünen film geleneksel anlatı motiflerini kullanması bakımından da ilginç bir örnektir.

Türk Sinemasındaki 1990 öncesi Brecht Estetiği uygulamaları genellikle zaten Epik- Diyalektik Tiyatronun isterlerine uygun olarak yazılmaya çalışılmış tiyatro metinlerinden yararlanılmak yoluna gidildiği görülmektedir. *Umut*, *Adak*, *Kibar Feyzo* gibi doğrudan sinema için yazılmış metinlerin yanında *Keşanlı Ali Destanı*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* gibi filmlerin Brecht'çi denemelerini daha sağlam bir zemin üzerinde gerçekleştirdikleri söylenebilir. Bu çalışmanın üzerine eğileceği Vasıf Öngören'in *Zengin Mutfağı* oyunu ise diğer örneklerden gerek tekstin olay örgüsü gerekse tek mekanda çekilmiş olmak gibi özellikleri bakımından ayrı bir önem taşımaktadır.

#### **4. BİR OYUN, BİR FİLM: ZENGİN MUTFAĞI**

##### **4.1. Vasıf Öngören'in Tiyatro Anlayışı ve Oyunları**

Vasıf Öngören, 1938'de doğdu. Üniversite topluluklarında oyuncu olarak tiyatroya başladı. Eğitimini yarıda bırakarak Almanya'ya gitti ve Berliner Ensemble'da Manfred Wekwert'in reji çalışmalarına katıldı. Oyuncu, yazar, yönetmen olarak tiyatrosunun her düzleminde çalışan Öngören, 1984 yılında kalp krizi sonucu vefat etti.

Vasıf Öngören'in yazdığı ve yayınlanan dört oyunu vardır. Bunlar sırasıyla; *Almanya Defteri* (Göç), *Asiye Nasıl Kurtulur? Oyun Nasıl Oynanmalı?* ve *Zengin Mutfağı*'dir. Yazarın, dört oyunun her biri, Epik

Diyalektik Tiyatro düşüncesi ve isterleriyle yazılmışlardır. Kronolojik yazım sırasıyla da Öngören, Epik–Diyalektik Tiyatro konusunda giderek gelişen ve zenginleşen çizgisini ortaya koymaktadır.

Vasıf Öngören, oyunlarında ya toplumun yakından tanıdığı, yaşanmakta olan bir sorunu ele alır, mesela Anadolu insanının uzunca bir dönem kurtuluş ve sınıf atlama düşü olan “yurtdışında işçi” olma hayali (*Almanya Defteri*) gibi ya da toplumun bir şekilde duyarlı olduğu ama “gerçeklerin ardındaki gerçekleri” göremediği, görmek istemediği sosyal sorunları ele alır (*Asiye Nasıl Kurtulur? Oyun Nasıl Oynanmalı?*).

Toplumun bir yandan ahlaki mesele bir yandan da başlı başına sosyal bir problem olarak duyarlı olduğu “hayat kadınları ve kötü yola düşme” konusu dönemin hem bir toplumsal sorunu hem de dönemin Türk Sineması tarafından melodram olarak çok işlenen bir konudur. Yeşilçam Sinemasında iftira sonucu ya da bir dizi talihsizlik sonucu ya da salt kötü niyetli bazı insanlar tarafından kötü yola düşürülen, fuhuş yapmaya zorlanan kadın rollerine çok rastlanmaktadır. Bu kadın rolü ya filmin baş kadın karakteridir ya da bu esas kıza ibretlik bir öykü yaratan yan karakterlerden biridir. Bu konu dönem filmlerinde öylesine derinliksiz ve basmakalıp ele alınır ki “kader kurbanı” olan bu kadınların başına gelenlere acımamak elde değildir. Bu yolla ötelenen insanın metalaşması, alınır satılır bir mala dönüşmesi meselesi ve bunu yaratan sebepler bu filmlerde hep göz ardı edilmiştir.

Vasıf Öngören, bu toplumun bir yandan ilgili olup bir yandan da sırtını dönmüş olduğu meseleyi *Asiye Nasıl Kurtulur?*da özellikle ele almış gibidir. Çünkü konu, insan tacirliği, fahişelik, ikiyezli ahlak anlayışı gibi toplumun her kesiminden insanı hemen tartışmanın içine çekmeye uygun sorunlara ve kavramlara değmektedir. Çünkü “bedenini satmak” bir insani sorundur bir gerçektir, o halde o gerçeğin ardındaki gerçeğe bakmak gerekmektedir.

## 4.2. Zengin Mutfağı

Vasıf Öngören, *Zengin Mutfağı*'nda da seyircinin dönemin Türk filmlerinde başka bir açıdan çok tanıdık olduğu konak hayatını mekan seçer. Babacan bir konak sahibi, filmin ana çatışmasını oluşturan hatalar ve yanlış tercihler yapsalar da sevgi ve şefkat içinde büyütülen gençler, bahçıvan, aşçı, hizmetçilerden oluşan bir takım neşeli, mutlu insan ve mutlaka filmin sonunda bizi bu insanlarla birlikte kucaklayan “mutlu son” dönem filmlerinin neredeyse olmazsa olmazı halindedir. *Zengin Mutfağı*'nda bu konağa beyefendinin, hanımefendinin, küçük hanımın girdiği kapıdan değil arka kapıdan gireriz. Küçük hanımın ya da küçük beyin haylazlıklarına sevgiyle karşılık veren ve hep güler yüzlü ton ton insan imajı ile servis edilen aşçı, yamak, bahçıvan, şoför vb. gerçek hayatlarına tanıklık ederiz.

Konu seçimleri itibariyle Vasıf Öngören, ters yüz edilerek gerçek yüzünü görmeye başlayacağımız bir kompozisyonu seyirci için görünür kılmayı amaçlamıştır. *Zengin Mutfağı*, mekanı, içerdiği tüm rol kişileri ve onların çatışmaları açısından seyirciyi yadırgatan, seyircide ezber bozan bileşenlere sahiptir. *Zengin Mutfağı*, toplumsal sınıflar arasındaki çelişkilerin gitgide keskinleştiği 1970'ler Türkiye'sinde “kavganın dışında kalma çabası içinde safını şaşırıanların öyküsüdür (Yüksel, 1999, s.10).

Oyunun ve dolayısıyla filmin özeti şöyledir: Lütfü Usta, pehlivanlık geçmişi de olan elli yaşlarında bir aşçıdır. Hiç evlenmemiş, yalnız ve hayatını işine adanmış insandır. Kerim Bey'in konağında aşçı olarak çalışmaktadır. Bir iş kazasında ölen yakın bir arkadaşının emaneti olan genç bir kızı da yanına yamak olarak almış, bu kızın manevi babalığını da üstlenmiştir. Oyun, 15-16 Haziran 1970 işçi eylemliliklerinin gerginliğinde başlar.

Lütfü Usta konakta kendisinden başka kimse olmadığını fark eder. Kerim Bey ve ailesi tüm ülkeyi sarsan işçi eylemlerinden korkmuşlar, bunu bir devrim girişimi, bir kalkışma olarak yorumladıkları için kaçmışlardır.

Nereye gittiklerini bilmeyiz. Yamak kızın ve nişanlısının ve ardından şoförün gelmesiyle dışarıda olup bitenlerden haberimiz olur. Ortam gergindir, yaşam, grev yüzünden felç olmuştur. Bütün bunlar olup biterken apolitik bir adam olan Lütfü Usta olup biteni anlamaya çalışır ama her fırsatta toplumda huzursuzluk yaratan –servet düşmanı olarak gördüğü-grevdeki işçileri suçlar. İşçi eylemlerinden sonra Kerim Bey konağa bir köpek getirir bu köpek konağa gelip gidenler için büyük bir tehlike olmuştur. Zavallı insanlara zarar veren bu köpeğe yemek hazırlamak Lütfü Usta'ya dokunmaktadır.

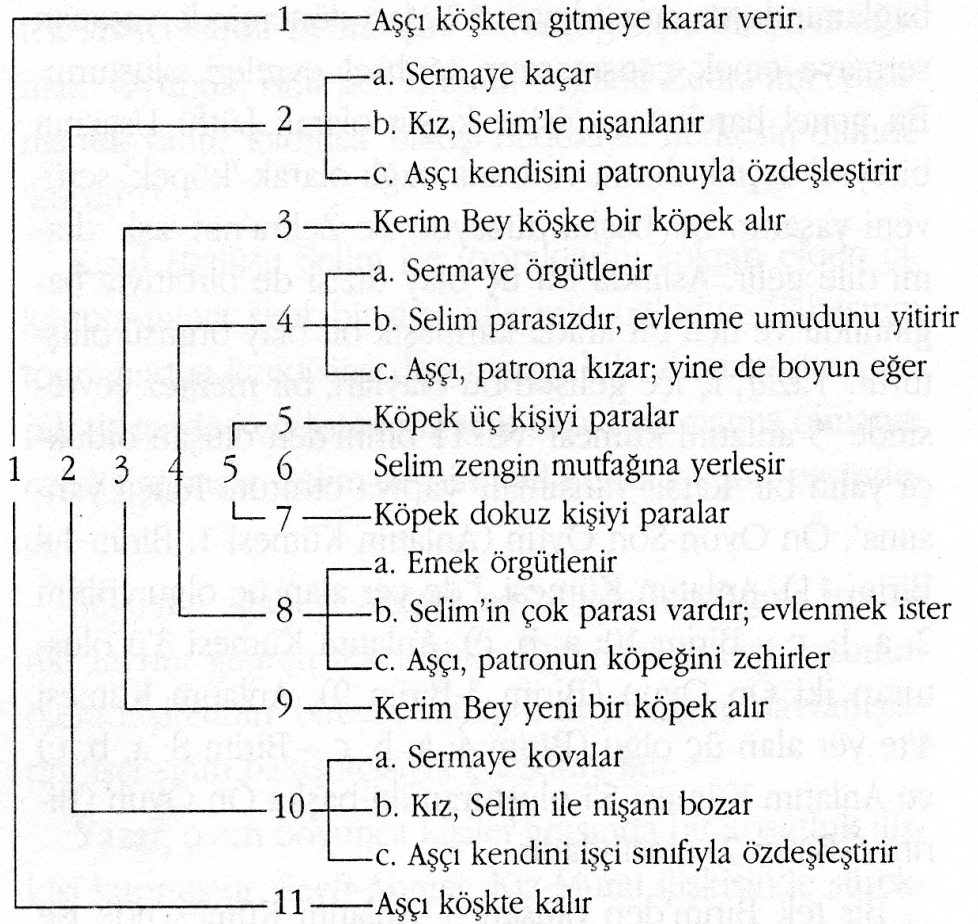
Yamak kızla evlenmek isteyen ama yoksulluk nedeniyle evlenemeyen Selim, gazetede arananlar listesinde tanıdığı birini görür ve onu ihbar ederek para ödülü almayı çözüm görür. Selim'in bu tavrı, kendisini hiç görmediğimiz Kerim Bey tarafından takdir edilir ve Selim, Kerim Bey'in özel işlerini görmek için önce bir kampa gönderilir sonra da konağa yerleşir. Bu, Selim'deki değişimin dinamiğini oluşturur. Selim, nişanlısının hizmetçi olduğu bu konaktan ve onların sahiplerinden nefret ederken, değişir; konak onun için savunulması gereken diğer değeriyle birlikte bambaşka bir anlam kazanır.

Yaşlı bir dilenciye ağır zarar verdiğini öğrendiğimiz köpek, Lütfü Usta tarafından gizlice zehirlenir. Selim, köpeği öldüreni bulmayı ister ve nişanlısından şüphelenir. Kısa bir süre sonra konak iki yeni köpek getirilir. Kerim Bey'in fabrikasında grevci işçilere yönelik Selim ve ekibi tarafından yapılacak bir saldırıyı öğrenince yamak kız Selim'den ayrılır, Lütfü Usta da kendini büyük bir yol ayrımında bulur. Bunca olup bitenden sonra bu konakta çalışmaya devam etmeli midir yoksa başka bir yere (başka bir konağa) mı gitmelidir? Emeğini, ustalığı satarak yaşayan bir emekçi olarak Lütfü Usta'nın da ayakları yere basmaya başlamıştır. Yüksel (1999) oyunun çatışmalarına bağlı olarak eylemler dizgesini ve eylemler arasındaki değişimleri aşağıdaki tabloda (Tablo.2.) görüldüğü gibi şematize eder. Eylemlerin istek yönleri gerçeklerle yüzleşmeye bağlı olarak değişmektedir.



**Tablo.2.** *Zengin Mutfağı*'nda Karşıt Yansımali Olaylar Tablosu

**“ZENGİN MUTFAĞI”NIN ‘KARŞIT YANSIMALI’  
OLAYLAR DİZİSİ**



(Yüksel, 2004, s. 174)

“*Zengin Mutfağı*, Vasıf Öngören’in gerek aldığı sorun açısından gerekse işleyiş açısından en sağlam oyundur. Türkiye’nin yakın tarihte yaşadığı toplumsal sorunların kökenine inmesi, kargaşa ve kaos ortamının kimlerin işine nasıl yaradığını, bu iş için kimlerin nasıl kullanıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Bunu izleyicide bir düşüncenin uyanması için, “Epik tiyatro”nun yönteminden yararlanarak gerçekleştirmesi, Öngören’in sanatsal açıdan ne kadar zor bir işi başardığını göstermektedir. Çünkü Öngören, bunu yaparken kuramsallığın kuruluşuna düşmemiş, canlı sahneleriyle renkli kişileriyle *Asiye Nasıl Kurtulur?*’dan sonra ikinci başyapıtını yaratmıştır.

*Zengin Mutfağı*, ele aldığı konu bakımından da güncelliğini koruyan bir oyundur. Özellikle sınıfsal çelişkilerin yok sayıldığı günümüzde “terör” olayları da gereğince değerlendirilememektedir. Salt bu açıdan bile *Zengin Mutfağı*, tekrar tekrar sahnelenmesi gereken bir oyundur ” (Göktaş, 2004, s. 140).

### **4.3. Brecht Estetiği Açısından *Zengin Mutfağı* Filmi**

#### **Filmin Künyesi:**

**Yönetmen:** Başar Sabuncu

**Yapımcı:** Türker İnanoğlu

Nahit Ataman

**Uyarlayan:** Başar Sabuncu

#### **Oyuncular :**

Şener Şen (Aşçı Pehlivan Lütfü)

Nilüfer Açıkalın (Yamak Kız)

Okday Korunan (Selim)

Gökhan Mete (Seyfi)

Osman Görgeç (Ahmet)

**Görüntü yönetmeni:** Erdal Kahraman

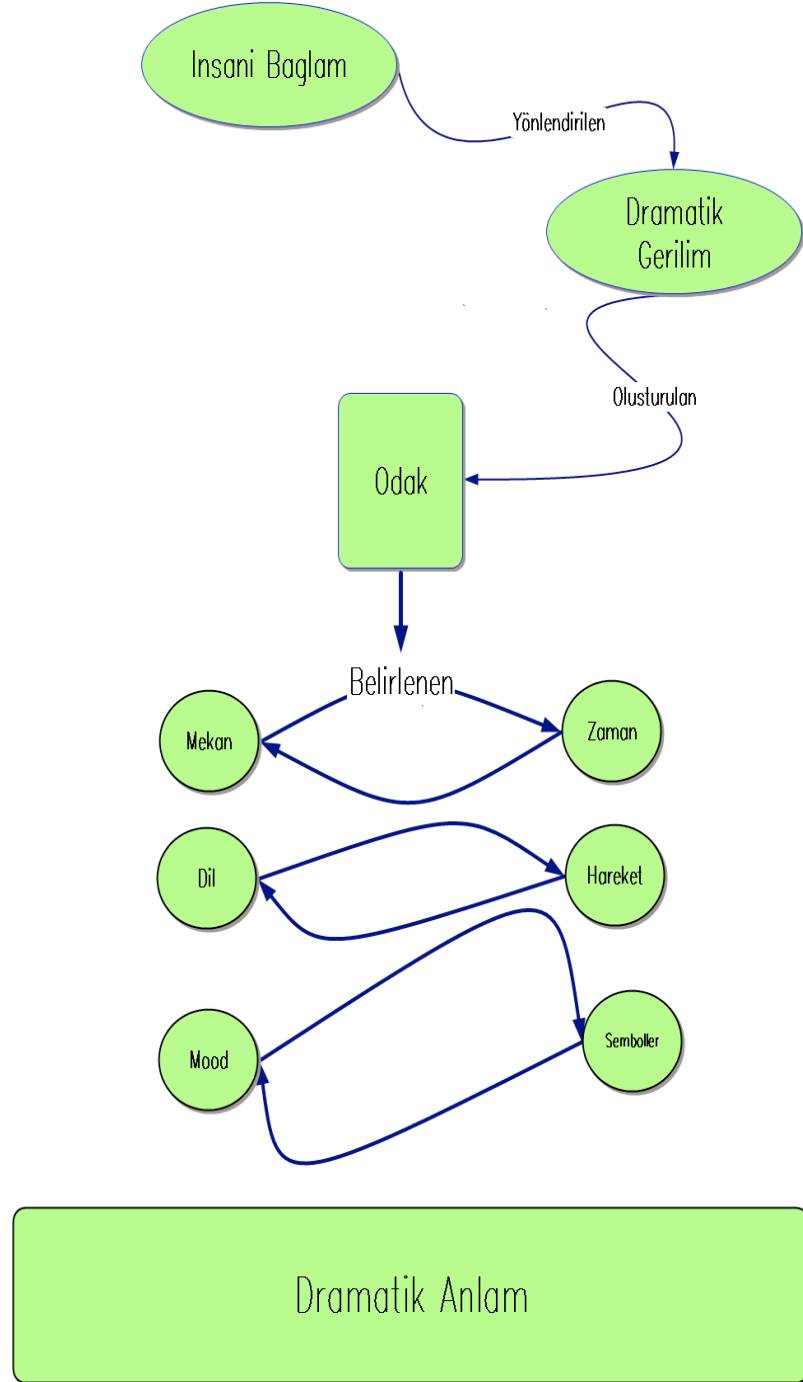
**Yapım yılı:** 1988, Türkiye

**Süre:** 81 dk.

Brecht estetiği isterleri açısından *Zengin Mutfağı* filmine yaklaşmak için öncelikle filmin dramatik yapısına bakmak gerekecektir. Dramatik sözcüğü burada ‘çatışmaya dayalı olan ve anlatımını görsel yolla gerçekleştiren türler için kapsayıcı bir sıfat’ olarak kullanılmaktadır. Bu anlamıyla kullandığımız ‘dramatik’ terimi bu türlerin hepsinde (tiyatro-sinema-opera vb.) bazı ortak bileşenlere sahiptir. O’Toole ve Haseman (1987), dramatik kurgunun bileşenlerini; İnsanî bağlam (konteks), Dramatik aksiyon, Odak, Mekan, Zaman, Atmosfer (Mod), Dil, Simgeler olarak belirtir. Bütün bu bileşenlerin herhangi bir konuda örüntülenmesiyle de ‘dramatik

anlam' oluşmaktadır. Dramatik Anlam ilişkileniş tablosu aşağıda (Tablo.3.) verilmiştir.

**Tablo.3.**Dramatik Anlam İlişkileniş Tablosu



(O'Toole and Haseman 1987)

Bu bağlamda *Zengin Mutfağı*'nda dramatik kurgunun bileşenleri nelerdir? Bu bileşenler nasıl bir örüntüyle metnin dramatik anlamını oluşturmaktadırlar?

*Zengin Mutfağı*'nda *insanî bağlamı* 'tarafını seçmek zorunluluğu' oluşturmaktadır. Sermaye ve işçi sınıfı arasındaki 'savaş'ta tarafsız olmak da güçlü olana taraf olmak neticesini doğurur Nitekim oyunda/filmde, Kerim Bey'in grevdeki işçilerine silahlı saldırı düzenlemek üzere görevlendirilen Selim, bunu istemeden ağzından kaçırır, Şoför Seyfi bu eyleme mecburen de olsa katılmak istemez, Lütfü Usta, arabanın arıza yapması için arabanın deposuna şeker atmak fikrinde Seyfi'yi destekler, Seyfi'nin bu iş için yeteri kadar zaman kazanması için de Selim'le gürüşe tutuşur. Film boyunca izlediğimiz çatışmaları açısından fiziksel aksiyonu ve rol kişileri açısından iç aksiyonu en yüksek sekans burasıdır. Çünkü bu eylem, Lütfü Usta'nın o zamana kadar seyirci kaldığı sınıf kavgasına insanı bağlamda katılımının bilinçli olarak gerçekleştiği andır.

Seyirci, filmin sonuna kadar rol kişileriyle mesafesini korur. Zaman zaman Lütfü Usta'yla aramızda oluşacak bir duygusal bağ, yine Lütfü Ustanın kendine sorduğu bir soru nedeniyle bizi yaşamın gerçeklerine döndürür. Çünkü "*Zengin Mutfağı*, emekle sermaye arasındaki uçurumu yok etme kavgasının verildiği bu süreçte, kavganın dışında kalma çabası içinde safını şaşırانların öyküsüdür. Bu kişilerin ortak özelliği, bir çeşit 'bakar-kör'lüktür. Öngören, safını şaşırılmışlığın, sermayenin destekçisi olarak belirlediği faşizmi görmezden gelmekten tutun da faşizme ödün vermeye, giderek faşizme uşaklık etmeye kadar vardırıan çeşitli görüntülerini sergiler (Yüksel, 2004, s.167).

Metnin *dramatik aksiyonunu*, yani oyun süresince tartışılan, açığa çıkarılmaya çalışılan meselesi, çözüm aranan problemi 'Lütfü Usta'nın konaktan ayrılmasının mı yoksa konakta kalmasının mı iyi olacağı' sorusudur. Oyun ve oyuna bağlı olarak film bu soruyla başlar. Lütfü Usta, bir yandan eşyalarını toplarken bir yandan kameraya yani bize bakarak tereddüdünü paylaşır. "Olup biteni anlatayım da benim karar vermeme yardımcı olun" der. Filmin sonunda Lütfü Usta, eşyalarını toplarken hala

karar verebilmiş değildir; “Arkadaşlar, ‘senin bu konakta kalman gerekiyor’ diyorlar, ‘sana burada ihtiyacımız var’ diyorlar. Ayrılmaya karar verdim ama yine de size danışayım dedim... Ayrılmak mı zor, Kerim Bey’e hizmet etmek mi?” (Öngören, 1999, s.284).

Eserin temel meselesi olan Lütfü Usta’nın karar verme sürecine seyirci de katılır. Ancak bu katılma, katharsis yaratan bir katılım değildir. Seyirci, anamalcı sistem içinde Lütfü Usta’nın Kerim Bey’in konağından ayrılmasının çözüm olmayacağını, nihayetinde bu sistem içinde yapacağı işin her koşulda emeğini satmaktan geçeceğini, bunun Kerim Bey’in konağı olmazsa bir başka *Zengin Mutfağı* olacağını seyirciye düşündürür. Böyle düşünmek suretiyle seyirci; “önemli olan nerede çalıştığın değil, hangi bilinçle, nasıl çalıştığın, tarafını seçmiş olarak çalışıp çalışmadığıdır” farkındalığına ulaşır, örgütlü olmanın gerekliliğini ve kendi durumunu muhakeme eder. Bu durum duygusal katılım değil, ussal bir katılımdır.

‘Gerçeklerin ardındaki gerçekleri görmek üzere bakmak, aramak’ olarak özetleyebileceğimiz naiv tutum, Lütfü Usta’nın konaktan ayrılması meselesinin tartışılmasıyla doğrudan gerçekleşir. Anamalcı sistemde ‘işten ayrılma’ üretim, tüketim ilişkisine bağlı olarak ‘sınıf atlama’ anlamı taşımıyorsa ‘işsiz kalma fobisi’ ile ilişkilendir. Görünürde son derece güvenli (köpeklerle korunan) bir iş ortamına sahip olan, çok daha ağır çalışma koşullarına göre ‘ekmek elden su gölden yaşayan’ Lütfü Usta’nın işten ayrılması olağan karşılanacak bir durum değildir. Hele, ‘köpeklere hizmet etmek’, patronunun önceden haber vermediği ve çok kısa sürede çok sayıda kişiye yemek hazırlamak zorunda kalması gibi bazı sıkışık zamanlar bu işin normalidir. Öyleyse, Lütfü Usta’nın daha filmin başında (Oyun metninde birinci ön oyun) “işten ayrılmalı mıyım yoksa ayrılmamalı mıyım karar veremiyorum, bir de size danışayım!” demesine sebep olaylar nelerdir? Bu soru ile merak oluşan merak unsuru, naiv tutum için çok iyi kullanılmıştır. Seyirci filmin başında işten ayrılmak noktasına gelmiş olan aşçının ‘işten neden ayrılmak noktasına geldiğini merak etmeye başlamış, merak unsuru ‘görünenlerin arkasında görünecek olanlara’ yönelmiştir.

Odak, dramatik aksiyonun temel nedenselliğidir. *Zengin Mutfağı*'nda odak, yani Lütfü Usta'nın "konaktan ayrılmak mı ayrılmamak mı" üzerinden görünür olan çatışmasının nedeni yani "sınıf mücadelesinde safını seçme meselesi"dir. Emek ve sermaye arasındaki mücadele bu oyunun/filmin ana eksenini, odağını oluşturmaktadır. Epik tiyatrodaki kişiler bir sorun durumunun içinde gösterilirler

*Zengin Mutfağı*, ince bir zeka ve titiz bir matematik üzerine yapılandırılmış bir oyundur. Gerilim unsurları fiziksel aksiyonu ekonomik kullanmayı gerektirir. "Zengin Mutfağı iki satranç oyuncusunun, oyunun kuralları doğrultusunda hamle yaptıkları bir hesaplaşma oyunu olarak değerlendirilebilir. Oyundaki hasımlardan biri "emek" diğeri "sermaye"dir. Sahne olayının başkişileri "oyun" içinde ki iki "hasım"dan birinden yana ve ötekine karşı işlev taşıdıkları bilincinde olmayan mutfak kişileridir ve oyun süresince hepsi bir iç hesaplaşmadan geçeceklerdir (Yüksel, 1999, s. 11). 'Sınıf mücadelesinde safını belirlemek' meselesi ve *Zengin Mutfağı*'ndaki herkesin ana meselesidir. Sahne metni olarak oyun ve film insansı bağlam, onu görünür kılan dramatik aksiyon ve dramatik aksiyondaki çatışmaların ortak nedeni (odağı) olan 'sınıflar savaşı', *Zengin Mutfağı*'nın üzerine yerleştiği sacayaklarını oluşturmakta, eser bu ayaklar üzerinde yükselmektedir.

Bazin (2007), "Tiyatronun en önemli öğesi insandır, ekrandaki dram ise oyuncu olmadan da yaratılabilir, bir kapının çarpması, rüzgârda savrulan bir yaprak, sahile vuran dalgalar dramatik etkiyi yükselten olgular olabilir" diyerek sinema için mekanın (uzam) önemine dikkat çeker ve bu düşüncesini J. P. Sartre'nin bir tespitiyle destekler; Sartre, tiyatronun aktör üzerine kurulu olmasına karşın sinemanın dekor üzerine kurulu olduğunu söylemiştir (Akt. Bazin, s.104).

Bu önermeye göre, *Zengin Mutfağı*'nın tiyatro metni olarak bir avantajı tek mekanlı oluşudur ve aynı önermeye göre sinema açısından dezavantaja dönen bir avantajdır bu. Ne var ki; yazarın mekâna yüklediği anlam 'olayların geçtiği yer' ilgisinin çok çok üstündedir. Çünkü, kendi

içinde bir 'ironi'ye dönen "Zengin Mutfağı" adı bile oyunun ve filmin mekanını, o mekanda dönen insanlardan daha önemli yapmaktadır. *Zengin Mutfağı*'nın yoksul insanları, oraya yükledikleri anlam ve oraya gösterdikleri önemle "o mutfağın zenginliğinin" gösterenleridirler. Öyle ki perdeye o mutfağın gerçek sahipleri de yansısı, onları da o mekânda döner görsek, mutfak, sahipleri için taşıdığı anlam ve önem gibi seyirci için de önemsizleşecek, sıradanlaşacaktır. Yani, Yeşilçam filmlerinde gördüğümüz, ton ton aşçısı, sevimli bahçıvanı, kurnaz şoförüyle seyircinin yadırgamadığı, alıştığı bir konağa dönüşecektir. Mekân, Brecht'çi anlamda bu eserde naivite olgusunun temel malzemesi ve ana zemindir.

Öngören'in amaçlı olarak arka kapısından girdiği konakta başka hiçbir yeri görmüyoruz. Tiyatro metni için tek dekorlu bir mekân algısının birçok getirisi bulunabileceken filmde bunun olsa olsa çok bilinçli bir tercih ve ısrarla tek mekana sadık kalındığı fark edilir. Sinemanın olanakları, salt karşıtlıklar yaratmak ve bu yolla etkiyi anlatmak amaçlı bile konağın diğer alanlarındaki ihtişamı, zenginliği görünür kılabilen filmde oyunun tek mekânlı 'çevren'ine sadık kalınması zorunlu değil, bilinçli bir tercihtir.

Bonitzer (2007), Bazin'den aktararak şöyle diyor: "Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman, biz onun görsel alan dışında kaldığını kabul ederiz ama o dekorun başka bir noktasında bizden saklı bir noktasında var olmaya devam eder" (s. 15). Yani, konağa arka kapıdan girip çıkan mutfak çalışanlarından anladığımız kadarıyla 'zengin mutfağı' bahçe katındadır, konağın sahibi Kerim Bey ve ailesi kot farkıyla bir kat yukarıda yaşamaktadırlar. Hiç görmediğimiz bu kişiler, biz seyirciler için birden gerçekte olduklarından daha da somut olarak algılanırlar. Çünkü seyircinin algısı ve imgelemine bağlı olarak Öngören'in tersinlediği / değillediği Yeşilçam usulü konak sakinlerinden başka bir şeye dönüşmüşlerdir artık. Mutfak dışındaki bütün dünyayla birlikte algılanır ve düşünülürler.

Bu kişiler, Yeşilçam filmlerinde olduklarından daha gerçekçi etkilere sahiptirler. Hatta dışarıda olup bitenlerin sebepleri de bu insanlardır. 15 -16

Haziran işçi hareketi Kerim Bey’le temsil edilen kişilere karşı bir harekettir. Oyunun/filmin başında Lütfü Usta’nın (Şener Şen), patronuyla özdeşleştiği, kendini Kerim Bey zannedecekleri korkusuyla aktardığı gestus, 15-16 Haziran işçi eylemlerinin yöneldiği adresi doğrudan tarif etmektedir.

Mekana ara ara dışarıdan gelenler, Şoför Seyfi, Ahmet, Selim, Yamak Kız dışarıyı kısmi olarak görmemizi sağlar. Bu kısmi görmeyi destekleyen dışardan gelen sesler /efektler film boyunca çok yerli yerinde kullanılır. Helikopter sesleri, polis sirenleri, ölen köpeğin sonra da yeni gelen köpeklerin sesi, dış dünyayı kamera ile göreceğimizden kat kat fazla bir etkiyle seyirciye aktarır. Bonitzer (2006), sinemada görmenin kısmi olduğunu, görsel alanının dışında bir kör alan olduğunu belirtir ve bu durumunun görsel alan dışında kalan gerçeği çok daha etkili kıldığını belirterek “görme kısmiyse düşman gücül olarak her yerdedir” der (s.70).

Başar Sabuncu, A. Çağlar Öztürk’e verdiği röportajda “Brecht’iyen sinemanın temelinde Brecht’iyen tiyatro ve o tiyatronun senaryosu vardır. Ancak, tiyatro ile sinema arasında şöyle bir fark vardır. Tiyatro sahnesini siz bütün olarak görürsünüz, kimi zaman oyun akarken sahnede istediğiniz yeri görebilirsiniz. Ancak sinemada öyle değildir. Kameranın gösterdiği yerleri görmek durumunda kalırsınız, seçme şansınız yoktur” (Öztürk, 2007, s. 264) diyerek Brecht’çi estetiği bilmeyenler tarafından ‘Neden köpekler gösterilmedi? Niye film hep mutfak mekanında geçti?’ gibi sorularla filmin eleştirildiğini söyler.

Köpeklerin gösterilmemesi, elbette bilinçli bir tercihtir. İlk düşünüşte, oyunda bunun mümkün olmadığı, sahnenin olanakları ile tiyatro oyununda köpeklerin gösterilmemesinin olağan olduğu fakat sinemanın olanakları ile bunun kaçırılmış bir fırsat olduğu düşünülebilir. Ancak, filmdeki en güçlü simgelerden biri olan köpek(ler), sesleriyle vardılar ve bu şekilde var oluş onların etkisini kat be kat artırmaktadır. Seyircinin imgeleminde oluşan simge değer ses ile çok daha özgür ve güçlüdür. “Sinemada görünen aksiyonun bilinen sesi mutlaka verilmeli iken, duyulan sesin algılanabilmesi için görüntüye ihtiyacı yoktur (Buyan, 2008).



Mekan, ‘olayın geçtiği yer’ olmaktan başka anlatımın bir asal parçası, anlatımın baş kişilerinden biri olarak karşımıza çıkar *Zengin Mutfağı*’nda. Bazin (2007) resim sanatı ile sinemayı karşılaştırdığı bir makalesinde “Resim çerçevesi uzayı içe doğru kutuplaştırır. Tersine olarak ekran bize evrenin içine uzatılan belirsizliğin bir parçasını sunar. Çerçeve merkezci ekran ise merkezkaçtır” diyor (s.157). Bu olanak, *Zengin Mutfağı*’nda dışarıyı sürekli imgelemde ‘görünür’ tutarak seyircinin düşünce egzersizi yapmasını sağlar. Dış dünyadaki sınıf kavgası, işçi direnişleri, bu direnişin yarattığı korku, gerilim ve merak üzerinden *Zengin Mutfağı*’na taşınır. Nitekim, Kız, Şoför Seyfi ve en sonda da Pehlivan Lütfü bu kavgada yerlerini alırlar. Bütün bu gelişmeler ve değişmeler, dışarıda olanın içerdeki olaylar üzerinden görünür kılınmasıyla mümkün hale gelir.

Rollerin ele alınışı ve oyunculuk ile anlam kazanan bir diğer Brecht estetiği unsuru olan gestus(lar), film boyunca tam da rol kişilerinin karar – kararsızlık anlarında görünür olmaktadır. Lütfü Usta’nın Şoför Seyfi’ye zaman kazandırmak için Selim’le güreşe tutuşması, temelde insanî değerleri gelişmiş olan Lütfü Usta’nın tanıdığı bildiği, Ahmet gibi, Murat gibi (Kız’ın ağabeyi) insanlara silahlı saldırı düzenlemek üzere hareket eden Selim için olduğu kadar, seyirci için de beklenmedik bir davranıştır. Çünkü Lütfü Usta, o ana kadar Selim’i durdurmak için bir şey yapmadığı gibi, Kerim Bey’in emriyle eve yerleşen Selim’e hizmet etmeye bile başlamıştır. Ancak ara ara durup ‘ne yapıyorum yahu ben?’ dediği olur. Bu konudaki ilk farkındalığı ise Selim için pişirdiği biftekleri Selim’e servis ettiğinde yaşar. Dışarda keyifli keyifli hırlayan köpeğin sesi Selim’in bifteği yiyişi üzerine eşlenmiştir.

Bu sahne, göndermeleri ve simgeler açısından sıradan ve dönemin politik söylemleri ve yakıştırmaları açısından sıradan bir eşleme olsa da Lütfü Usta ile birlikte seyircinin de Selim’in ve Selim gibilerin işlevi konusunda aydıdığı sahnedir. Oysa, Selim’in aranan kişilerden birini ihbar etmeye karar verdiğinin fark ettiği halde onu durdurma girişiminde bulunmamıştır, üstelik onun ardından “komünist değil mi canım bunlar?”

diye kendi kendine söylenerek Selim'in bu tavrını kendi inde meşrulaştırır. Lütfü Usta'nın Selim'e 'el ense çekmesi' için Selim'in hedef aldığı kişilerin (komünistlerin) Ahmet gibi, Kız'ın ağabeyi Murat gibi tanıyıp bildiği sendikalı işçiler olduğunu anlaması gerekecektir.

Lütfü Usta, geleneksel hizmetçi tiplerine bir örnektir. Dışarıdaki hayatla sıkı bağları olmadığı gibi kendisinin bir ailesi de yoktur. Onun safını şaşırması bir etken de budur. Yirmi yıldır çalıştığı bu konağı 'evi' gibi benimsemiştir. Ara ara çalışma koşullarından, şikâyet eder, 'Aşçıysak eşek değiliz ya!' beylik cümlesidir ama o kadar. Lütfü Usta, kendi yerini (safını) sorguladığı ana kadar -ki oyunun/filmin sonudur- yavaş yavaş aydınlanır. Campbell (200), mitoloji ve tragedya kahramanlarını işaret ederek "kahraman, bilmeye gelen kişidir" der (s.136). Epik-Diyalektik Tiyatroda ise rol kişisi "anlamak" için sahnededir. Bu yüzden Lütfü Usta, başta özdeşleştiği ve savunduğu patronu Kerim Bey'i ve onun temsil ettiği değerler dünyasının iç yüzünü, perde arkasını önce sorgulamaya başlar, karar aşamasını, kafa karışıklığını ise bizimle paylaşır.

Oyun metninde vurgulandığı halde filmde vurgulanmadan geçilen bir nokta dikkat çekicidir. Kız ile Lütfü Usta'nın diyalogunda Selim'in ailesinin topraklarını köylülerin işgal ettiğini öğreniriz (Öngören, 1999, s.234). Filmde bu konunun bahsi geçmez. Öngören, tarihselleştirme amaçlı başka bir toplumsal soruna gönderme yaptığı düşünülebilir. Toraksız köylüler ve bir dönem çok tartışma yaratan bir türlü çıkarılamayan toprak reformu kanunu köylülerin topraklara el koymasına biçimde oyun gündemine taşınmıştır. Ancak bu bilgi, filmde kullanılmaz. Yönetmenin, Selim'in Kerim Bey'e yanaşmasındaki sebep Selim'in özel tarihiyle ilişkilendirilebilir kaygısının etkili olduğu düşünülebilir.

Selim, yoksulluktan, sevdiği kızı el kapılarında hizmetçilikten kurtarmak istediğinden mi Kerim Bey'in eli silahlı uşağına dönüşür? Ailesini küçükken kaybetmiş ve bir aile kurmak isteyen bu gencin yaşadığı dönüşüm, seyirci tarafından anlayışla karşılanabilir mi? Geleneksel sinemanın, Aristotelesçi dram sanatının isterleriyle bu olaya yaklaşılsaydı,

Selim'in tanıdığı birini ihbar etmesi ve bununla gelen dönüşümü onaylanmasa da anlaşılabilir bir 'insanî tutum' olarak değerlendirilebilirdi. Ancak Lütfü Usta'nın yirmi yıl emek verdiği, hizmet ettiği konağa karşı tavrı tutumu, ihtimal ki çok kısa zaman önce konağa gelip gitmeye başlamış bu gencin gösterdiğinden daha büyük bir sadakati gerektirir. Bu nedenle, Selim'deki değişim onun sınıfsal karakterinin bir parçasıdır. Selim, film boyunca seslerini duyduğumuz ama kendilerini hiç görmediğimiz ve iktidarı elinde tutanların bir düzen koruyucusu olarak karşımıza çıkar.

İktidar ile işbirliği iktidarda olma hazzı yaratmaktadır. "Cinsel ve parasal güce sahip olup politik güce sahip olmayan kişiler kendileri için anlam üretecek kişileri kullanarak iktidarı elde etmek isterlerken, yine parasal gücü olup cinsel gücü olmayanlar sembolik bile olsa bu politik güce ulaşmak istemekte ya da anlam üretenler diğer güçlere sembolik düzeyde bile olsa sahip olmaya çalışmaktadırlar. Para, anlam ve cinsellik zihniyetle yakın ilişkidir (Adanır, 2003, s.5). Nitekim Selim, hem parasız, hem de politik olarak güçsüzken cinsel iktidarının peşindedir ve bir an önce nişanlısıyla evlenip onu Küçük Bey'in özel hizmetinden kurtarmak istemekte, nişanlısının Küçük Bey'in yatak odasına muzlu, ballı süt götürmesinden rahatsız olmakta, olası iktidar alanı olarak nişanlısını kaybetmek korkusuyla onu kıskanmaktadır. Ancak, Selim kampa gidip döndükten sonra ve özellikle 12 Mart 1971 Muhtırası sonrasında, Kerim Bey'in iktidarını perçinleyen bir unsur olarak iktidar hazzı yaşamaya başlamış ve nişanlısı üzerindeki iktidar alanını terk etmiştir. Nişanlısının "Paramız var, niye evlenmiyoruz?" yönündeki sorularını destekçisi olduğu iktidarın hamasetiyle geçiştirmektedir.

Yüksel (2003), tek mekân mutfakta geçen oyun boyunca sadece köpeğin ve Selim'in doyurulduğunu, üst kata (Kerim Bey ve konaktakilere) yiyecek hazırlandığını, Ahmet'in (Seyfi'nin ağabeyi, sendikalı işçi) ikramları hep ret ettiğini vurgulayarak iktidarla işbirliğini yemek yemek üzerinden deşifre eder ve oyunun iki temel çatışanı olan sermayeyi temsil eden Kerim Bey ve örgütlü işçi gücünü temsil eden Murat'ın (Kızın ağabeyi) hiç görünmeden, mutfak kişileri üzerinden birbirlerini açık

düşürmeye çalıştıklarını söyler (s. 167-179). Lütfü Usta'yı ise mesai bitimlerinde 'şişe birader' dediği rakısıyla görürüz sadece.

Oyunun epizotik yapısı filmde de korunmuştur. Oyun altı bölümden oluşur. İlk beş bölümün önünde ön oyunlar konmuştur. Altıncı bölüm, birinci ön oyuna geri dönerek filmin zaman atlamalı, epizodik yapısını yeniden hatırlatır. Filmde Lütfü Ustanın birinci ön oyundaki ve son bölümdeki seyirciyle söyleşmeleri dışındaki ön oyun bölümleri anlatıcı olarak Lütfü Ustanın seyirciyle söyleştiği yerlerken filmde mutfaktan görüntülerin üstüne Lütfü Usta'nın sesiyle anlatım yapılmış ve Brecht'iyen anlatıcı unsuru ve anlatımcı yapı sinema tekniği ile buluşturulmuştur.

Filmin epizotik yapısı, örüntüsü, gestusların yerli yerinde kullanımı ve oyunculuklardaki göstermecî tutum, seyirci için özdeşleşime yakın bir duygu oluşturmamakta, dolayısıyla gestuslara bağlı birkaç yabancılaştırma efekti dışında yabancılaştırma efektine ihtiyaç duyulmadığı anlaşılmaktadır. Yabancılaştırma efektleri, genellikle gülmece unsurları ile iç içe geçmiştir. Selim'in yemek yediği sekansta görüntü ile eşleşen köpek sesi eşleşmesi, Lütfü Usta'nın yeri geldikçe kendine açtığı sorular, kameranın ara ara takvime yönelip zaman geçişlerini vermesi ve bu yolla kişilerde gerçekleşmiş olan değişimlerin seyirci tarafından muhakeme edilmesi seyircinin düşüncesini açık tutan yabancılaştırma efektleridir.

Brecht (1981), "bir evin boşaltılması kitlesel bir olaydır, bu yönüyle de tarihsel önem taşır. Söz konusu olayı o türlü anlatmalıyız ki seyirciler tarafından tarihsel önemi görülüp kavranabilsin" diyor (s.130). Bir tarihsel sürece mal edilen ve o sürecin dinamikleriyle çok boyutlu incelenebilecek olayları ve durumları ele almak işlemek esasına dayalı olan *tarihselleştirme*, ele alınan meseleyi Diyalektik-Materyalist Tarih Anlayışı ile yorumlamayı gerektirir. 15-16 Haziran 1970 yılında sermaye ile emek çatışmasının tüm ülke ölçeğinde değişimler yarattığı bir süreçte ele alınan "bir aşçının çalıştığı konaktan ayrılma kararı" kitlesel hatta sınıfsal bir nitelik taşır. 15-16 Haziran 1970 eylemlilikleri ve sonrasında gelişen olaylar 12 Mart 1971

Muhtırasını, sıkıyönetimi vb. süreçleri yaratmış; bu süreçler *Selimlerin, Lütfü Ustaların* saflarını netleştirmesine neden olmuştur.

## 5.SONUÇ

Sinemanın başlangıcı kabul edilen 1895 yılından beri, sinemanın 'ne'liği tartışılmış ve sinemanın diğer sanat alanlarıyla ilişkisi irdelenmiştir. Bunun için de en çok yapılan şey sinemayı diğer sanat alanlarıyla karşılaştırarak mümkün olmuştur. "Sinema esas itibariyle gelişmiş teknoloji ve kitle seyircisinin ortaya çıkmasıyla oluşmuş, 19. Yüzyıl sanayi toplumlarına mahsus bir sanattır (Refiğ, 2006. s. 13). "Sinema, yapıldığı döneme birebir tanıklık eden, yani dönemini belgeleyen, dönemin görüşünü, estetik değerlerini, teknolojisini yansıtan bir sanattır (Yılmaz, 2006, s.35). Bu yüzden "her film politiktir. Onu üreten ya da aynı anlama gelmek üzere (içinde üretildiği) ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle. Sinema baştan sona tamamen belirlenir. Çünkü diğer sanatlardan ya da ideolojik sistemlerden farklı olarak üretimi, edebiyatın üretiminde olduğu gibi güçlü ekonomik odakları harekete geçirir (Comolli, 2010.s.100).

Filmin politik olma özelliği, içeriğinden önce anlatım tekniğine bağlıdır. İçerik olarak yeni, ilerici olabilen bir film anlatım biçimiyle hiç de ilerici olmayabilir. Bunu belirleyen ise filmin hangi koşullar içinde nasıl bir bağlam içinde oluşturulduğudur. Diğer bütün sanat alanları için geçerli olduğu gibi sinema içinde amaç-araç işlevi ve ilişkisi önemlidir. Bir film, sadece film olma amacı taşımaz, böyle bir iddia ile yola çıkan film yaratıcı ekibi, hizmet etmekte oldukları düşünsel arka planın, ideolojinin farkında değildir.

Çatışmaya dayalı meseleleri görüntü ile aktaran (dramatik) bir sanat olarak sinemada da tiyatrodaki olduğu gibi iki temel anlatım biçimi vardır. Bunlar; Epik anlatım ve Dramatik anlatımdır. Epik anlatım, diegesis temellidir ve homojen toplumların anlatım biçimidir ve bireysel duyuştan çok kolektif duyuya yönelik bir anlatım biçimidir. Dramatik anlatım ise,

mimesis yoluyla gerçekleşir ve bireysel duyuşa yöneldiği için özdeşleşim yaratır. Sinemada da tiyatrodaki olduğu gibi katharsis mümkündür. Çünkü katharsis, dramatik sanatlarda özdeşleşim ile yaşanan bir arınmadır. Aristoteles'in katharsisi tespit ettiği günden bu güne katharsisi yaratan konular da araçlar da çeşitlenmiştir.

İlk zamanlar hareketli görüntüyü kayda geçirmek amacıyla olan sinema çok kısa sürede öykü anlatım aracına dönüşmüş ve bu sebeple sinemada anlatım çok tartışmalı hale gelmiştir. Doğası ve bileşenleri itibarıyla en çok tiyatro ile ilişkilendirilen sinemada da anlatım temelli tartışmalar yaşanmaya başlanmıştır.

Marksist dünya görüşünün bir uzantısı olarak dramatik sanatların katharsis aracılığıyla gerçeği yeniden üretmeye hizmet ettiğini fark eden Bertolt Brecht, Epik-Diyalektik Tiyatro kuramını geliştirerek 'Aristotelesçi Tiyatro' olarak nitelediği mimetik anlatım olanaklarıyla özdeşleşim üzerinden katharsis amaçlayan tiyatro anlayışını ret etmiştir ve homojen toplumların anlatım biçimi olan *diegesis* temelli epik anlatımı önermiştir.

B. Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışı, 1930'lardan itibaren oluşmaya başlayan; *Naivite, Yabancılaştırma, Gestus, Tarihselleştirme, Mesel çalışması, Epizodik yapı, Anlatımcı tavır ve Göstermecilik* gibi tekniklerle yeni ve sorgulayan bir tiyatro anlayışı olarak karşımıza çıkar. Bu yaklaşım, öykü anlatma olanakları ve kitlesel gücü fark edilmiş olan sinema alanında da etkisini gösterir.

Vertov ile başlayan geleneksel sinema anlatısına karşı çıkış, Vertov'un denemeci tavrının da etkisiyle köklüleşmemiş, Marksist estetik anlayışına dayalı olarak Brecht'in geliştirdiği estetik kuram birçok sanatçıyı etkilemiş, genelde toplumcu gerçekçilik kapsamı altına alınabilecek farklı ve karşı akımların doğmasına neden olmuştur. Biçimcilik, Yeni Gerçekçilik gibi sinema akımları, sinemanın etkisini ve anlatım gücünün yönünü tartışan akımlardır.

B. Brecht'in senaryosunu yazdığı, kendi ekibiyle çalıştığı ve sahiplendiği tek sinema çalışması olan Kuhle Wampe, Aristotelesçi Olmayan Tiyatro anlayışının sinemadaki ilk örneği kabul edilir. Brecht, kuramının sadece 'şimdi ve burada ilkesi' ile yaşam bulan tiyatrodan değil sinemada da uygulanabilir olduğunu göstermiştir.

Türk Sineması'nda başından beri geleneksel sinemanın temel unsurları olan *çatışma*, *gerilim*, *atmosfer* ve *katharsisi* kullanan dramatik yapı hakimdir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk Tiyatrosunda ve Türk Sinemasında Brecht'iyen unsurlar görülmeye başlar. Ancak bunlar, bütünsel ve temelli olarak Brecht estetiğini gösteren eserler değildir. Toplumcu Gerçekçili akımı kapsamında bazı Brecht'iyen unsurları kullanan filmlerdir. Yılmaz Güney'in *Umut*'u, bu tür toplumcu gerçekçi filmlerin ilk örneği kabul edilir.

Türk Sinemasında Brecht estetiğinin unsurlarını önemseyen bir yönetmen de Atıf Yılmaz'dır. Yılmaz, gerek Türk Tiyatrosunun önemli epik metinleri olan *Keşanlı Ali Destanı*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* gibi tiyatro oyunlarını gerekse *Adak*, *Kibar Feyzo*, *Ah Belinda* gibi özgün senaryoları gerekse *Adı Vasfiye* gibi edebiyat uyarlamalarında Brecht estetiğinden etkilendiğini gösteren genelde kadın karakterlerin merkezde olduğu, feminist denilmesede feminist duyarlıklı filmler çekmiştir.

*Zengin Mutfağı*, Vasıf Öngören'in 12 Mart 1971 Muhtırası'nın öncesinde 15-16 Haziran 1970 tarihlerindeki büyük işçi grevi atmosferinde başlayan ve muhtıra sonrası sıkıyönetim koşulları içinde yaşanan olayları bir konağın mutfağındaki yansımalarıyla anlattığı Epik Tiyatro isterleriyle yazılmış bir oyundur. Oyun, tiyatro sahnelerinde çeşitli tarihlerde oynanmış ve kurgulanmasındaki Brecht'iyen tavır nedeniyle beğeniyle izlenmiştir.

*Zengin Mutfağı*, 1988 yılında Başar Sabuncu tarafından filme çekilmiştir. Yönetmenin yine birer uyarlama olan *Kupa Kızı*, *Yolcu* gibi filmlerine oranla *Zengin Mutfağı*, Epik-Diyalektik Tiyatro anlayışıyla

temellenmiş Brecht estetiğinin Türk Sinemasındaki en önemli örneklerinden biridir. Bu ölçekle bakıldığında *Zengin Mutfağı*, Brecht estetiğini bir uygulama alanından çok bir önerme gibi taşıyan özellikleriyle Türkiye’de 1990 öncesinde çekilmiş, Brecht’iyen unsurları bütünlüklü bir tercihle kullanan ilk filmdir denilebilir.

Filmin çekildiği ve seyirciyle buluştuğu dönem, Türkiye 1980 askeri darbesinin etkisini yoğun yaşamaktadır. Bireysel hak ve özgürlükler, örgütlenme hakkı, sendikalaşma vb. haklar 1982 Anayasası ‘toplum menfaatine’ engellenmiş ve “12 Eylül 1980 öncesine dönmek isteyen dış destekli iç mihraklar” söylemiyle toplumsal ve siyasal muhalefet eritilmiştir. Film, bu ortamda aynı toplumun yaşadığı benzer bir başka süreci konu edinmektedir. Böylece, Brecht estetiği isterlerinden biri olan *tarihselleştirme* için uygun zemin kullanılmış, film, seyircisine “*bugün yaşadıklarının benzerleri daha önce de yaşandı, o zamanki sebeplerle bu zamanki sebepler arasında fark var mı? Benzerlikler ya da farklılıklar neler? Hangi nedenler hangi sonuçları yaratmaktadır?*” sorularını sunar. Bu soruların sorulması için doğru zaman zemininden yararlanmak ister.

Katharsisi yaratan ve amaçlayan dramatik tiyatrunun anlatım olanaklarını kullanan sinema ‘Geleneksel sinema’ olarak adlandırılmaktadır. Geleneksel sinemada olayın çizgisel gelişmesi, her olayın bir sonraki olay için olması, olayın ve karakterlerin birbirinden bağımsız düşünülmemesine neden olur. Karakter de izleyicide özdeşleşimi yaratan temel unsurlardandır. “Bilindiği gibi, seksen sonrası Türk sinemasının en belirgin özelliği de karakter yaratmak için belli bir dramatik yapı oluşturma çabası olarak belirmektedir (Bilgiç, 2002, s.152).

Kendine özel koşullar ve nedenler içinde karakter, başka türlü davranma seçeneği elinden alınmış rol kişisi olarak davranışları nedeniyle sorgulanmaz. Ancak, *Zengin Mutfağı*’ndaki rol kişileri, yaşadıkları çelişkilerle, değişim ve dönüşümlerle kendi özel koşullarına mahkûm değillerdir. Aşçı Lütfü Usta, mesleki eylem ve edimleriyle ‘tip’ özellikleri gösterirken geleneksel sinemada ya da seyirlik halk tiyatrolarında



karşılaştığımız tek boyutlu tiplerden farklıdır. Çünkü Lütfü Usta'nın yaşadığı sorunlar seyirciye, aşçılık mesleğinin sınırları içinde yaşanacak sorunlar olarak ulaşmaz. Sınıfsal olarak safını belirleyememiş insanların meslekleri ve çalışma ortamları ne olursa olsun bu muhakemeyi yapmak ve yaşamak zorunda kalacakları ya Selim örneğinde olduğu gibi sınıflarına ihanet edecekleri ya Hizmetçi Kız gibi sınıfsal kimlikleriyle barışacakları vurgulanır.

Aşçı Lütfü Usta, bu netleşme ve karar verme sürecini kendi üzerinden *Zengin Mutfağı*'nda yaşarken seyircinin de kendi yaşamı içinde bu sorgulamayı yapmasına önayak olur. İzleyicinin karakter üzerinden özdeşleşme yaşamaması, rol kişileri adına duygusal hükümler geliştirmemeleri için rol kişilerinin tavırlarına hep soruyla yaklaşabilmelerini sağlamak için bazı diyaloglarda kesintiye gidilmiş, mesela Selim'in özel tarihine dair "ailesinin topraklarının köylüler tarafından işgal edildiği" bilgisi özgün metinde olduğu halde filme alınmamıştır. Selim'in bu yüzden yoksullaştığı ve ihbar meselesinde kişisel bir hesaplaşma olabileceği algısı böylece olanak verilmemiştir.

*Zengin Mutfağı*, sahne için yazılmış bir metnin sinemaya adaptasyonu adına önermesi olan bir örnektir. Sinemanın gelişimi içinde zorlayıcı konulardan biri "tiyatro ve sinema ilişkisi ve etkileşimi" olmuştur. Her ne kadar "sinema filmi kayda alınmış tiyatro oyunu değildir" yargısında uzlaşmışsa da "Sinemanın sahip olduğu estetik ve sosyolojik avantajları iyi değerlendirmesi gerekir. Ancak, bunu yaparken tiyatronun zarar görmemesini de gözetmelidir. Ekranın var olması unsurunun trajedileri yorumlama biçimi olduğu akıldan çıkartılmamalıdır. Bu nedenle tiyatronun ruhuna sadık kalınması gerekir" (Bazin, 2007, s. 116).

Yerli, yabancı uyarlamaların genelinde, sahne metnlerinin ruhuna sadık kalınmadığı görülür. Bu durum özellikle sinemanın doğuşundan önceki dönemlerde yazılmış oyunların uyarlanmasında sık karşılaşılan bir durumdur. *Zengin Mutfağı*'nda özgün oyun metninin yapısındaki Epik – Diyalektik Tiyatro isterlerinin sinemasal anlatım ve sinemasal olanaklarla

doğru buluşabildiği bir filmidir. Filmin son planında kamera açısının genişleyerek mekânın sahne dekoru olduğunu fark ettirmesi Epik-Diyalektik Tiyatroda izlenenin ‘gerçek olmadığını ancak kurgusal bir gerçeklik olduğunu’ vurgulamak için kullanılan *yabancılaştırma efektinin* sinemasal bir izdüşümüdür.

Tiyatro sanatının “şimdi oluş ve burada oluş” özelliği, iki boyutlu bir sınırlılık taşıyan sinemanın sahip olmadığı özelliklerdir. Sinema, “şimdi ve burada” algısını yaratmak için kendine has unsurlarını devreye sokar. Işık, ses, efekt, bilgisayar teknolojisi vb. teknik olanaklar sinemasal anlatımın bu amaç için seferber ettiği unsurlardır. Sinemayı ‘sihirli sanat’ yapan bu unsurlar anlatılan öyküyü öne çıkarırken, o öykünün niçin anlatıldığı sorusunu ötelemektedirler. *Zengin Mutfağı*, öyküsü, öykünün ele alınışı, bunlardan ayrı düşünölemeyecek anlatımı ve bunların gerisinde bu öykünün anlatılma gerekçesiyle Türk Sinemasının önemli filmlerindedir. Geleneksel sinemanın işlev amaçları karşısında ‘karşı ve sorgulayan sinema’ adına 1990 öncesi Türk Sinemasının kilometre taşlarından biridir.

*Zengin Mutfağı*’nın sinemada Brecht Estetiğini uygulama başarısının altında yatan önemli sebeplerinden biri de oyun metninin Brecht’iyen dramaturgiyle yazılmış olmasıdır. “Brecht’iyen sinemanın temelinde Brecht’iyen tiyatro ve o tiyatronun Brecht’iyen senaryosu vardır” (Sabuncu, 2007, s. 265). Brecht esetitiği isterleriyle film yapmak için diyalektik-materyalist bir bakışla, “gerekçelerin ardındaki gerçekleri” görünür kılmayı hedeflemek gerekmektedir. Bu amacın gerçekleştirilmesi için de senaryonun Brecht’iyen bir dramaturgi ile yazılmış olması ya da klasik dramaturgi ile yazılmış bir senaryonun Brecht’iyen dramaturgi ile yeniden ise ele alınması gerekir.

Günümüzde de emek değer çelişkisi yaşamın her alanında farklı gösterenlerle karşımıza çıkmaktadır. Sinemamızda emek değer çelişkisinden, sınıfsal farklardan, bazı kültürel çatışmalardan çıkış alan, sosyal, toplumsal bir soruna değinen filmler yapılmaktadır. Ancak bir filmin toplumsal içerikli olması o filmin Brecht estetiği ile yapılmış olmasıyla

eşdeğer ve eşanlam taşımamaktadır. ‘İçerik olarak ilerici bir film, biçimiyle gerici olabilir’ uyarısıyla yaklaşıldığında Brecht’iyen anlayışın sinemada da göz ardı edildiği söylenebilir. Hatta, film endüstrisi, Brecht’iyen sinemanın biçim ve üslubuyla geleneksel sinemanın *çatışma*, *gerilim*, *katharsis* temelli anlayışını zenginleştirme eğilimindedir. Brecht tiyatrosunun epizotik yapısı, zamanda atlamalarla verilen olay örgüsü *merak* ve *gerilimi* çoğaltmak için kullanılmakta, bu iki unsurun yoğunluğuna bağlı olarak *katharsis* daha derin yaşanmaktadır. Film içeriğinin ilerici olması yetmediği gibi film biçim ve tekniğinin Brecht’in önerdiği bazı teknikleri kullanması bir filmi Brecht estetiğiyle buluşturmaya yetmemektedir. Hatta diyalektik bütünden yoksun kullanılan Brecht’iyen unsurlar “yanlış bilinç” kavramını yaşamsallaştırmaya ve çoğaltmaya hizmet edebilmektedir.

*Zengin Mutfağı*, bütün sanatlar için her dönem güncel kalan “sanat amaç mıdır araç mıdır?” sorusunu genişleterek “Sanat hangi koşullarda ne kadar, kimin için nasıl bir amaç ya da araç olabilir? şeklinde yeniden sormaktadır. Bu soru, Brecht’in “Bütün sanatlar, biricik sanat olan yaşamak sanatına hizmet etmelidir!” özdeyişi ile yanıtını bulmaktadır. *Zengin Mutfağı*’nın arkasında bu önermeyi taşıma sorumluluğuyla davranan bir yaratıcı ekibin varlığı kendini belli etmektedir.

Bugün Brecht’in açtığı sorulara ve ve Brecht’in soru açma yöntemine daha çok ihtiyacımız var. “Tarihselliğimizi ve giderek faşizme yelken açan toplumsallığımızın ardındaki asıl gerçeği anlamak için, Brecht düşünce ve sanat anahtarı önümüzde duruyor...” (Makal, 2007).

## 6. KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1986). “*David Wark Griffith’in Filmsel Anlatıma Katkıları*”, Yıllık, A.Ü. B.Y.Y.O. Yay., say. IX Ankara
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları
- Aristoteles (2003). *Poetika* (Çev. S. Rifat). İstanbul: K Kitaplığı Yayınları
- Andrew, J. D. (1995). *Büyük Film Kuramları*. İstanbul: Sistem Yayıncılık
- Aslanyürek, S. (2000) *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Bilgiç, F. (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Brecht, B. (1981). *Epik Tiyatro*. (Çev. K. Şipal) İstanbul: Say Kitap Paz.,
- Brecht, B. (1987). *Tiyatro Şiirleri*. (Çev. Kerem Çalışkan) İstanbul: Metis Yayınları
- Brecht, B. (1977). *Sinema Yazıları*. (Çev. B. Onaran- Y. Salman) İstanbul: Görsel Yayınlar
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses*. (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Boratav, P.N. (Tarihsiz). *Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi
- Buyan B., (2009) *Sinemada Diyalog. 03.05.2009*  
<http://www.sinemaloji.com/dosya/sinemada-diyalog.html>
- Büker, S. (1989). Kurgu Dergisi, , “*Film ve Gerçek I*”, Anadolu Üniversitesi Yay. No: 320, say. 5
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev., S. Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Comolli, J.L. (2010) *Sinema/İdeoloji/Eleştiri*. (Çev. M. Temiztaş). S. Büker, G. Topçu (ed). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi

- Dmytryk, E. (2003). *Sinemada Kurgu*. (Çev. İbrahim Şener) İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Erim, T. (2009). *Derleme Tiyatro Sözlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Hancerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Fischer, E. (1985). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan) İstanbul: Kuzey Yayınları
- Gevgili, A. (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul:Bağlam Yayınları
- Güçbilmez, B. (2005). *İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi
- Kesting, M. (1995). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. (Çev: Y.Onay) İstanbul: Adam Yay.
- Makal, O. (2007) *Brecht'e Gözlerini Kapamak*. (Radikal 25.03.2007)  
[http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=6871](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6871)
- Monaco, J. (2001). *Bir Film nasıl okunur?* (Çev: Ertan Yılmaz,) İstanbul: Oğlak Yayınları
- Moran, B. (1978). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi
- Nietzsche, F. (2005). *Teragedyanın Doğuşu*. (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: İthaki Yayınevi
- Nikitin, P. (1971). *Ekonomi Politik*. (Çev. Hamdi Konur). Ankara: Sol Yayınları
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları
- Nutku, H. (2001). *Oyun Sanatbilimi, Dramaturgi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- O'Toole.J., Haseman B. (1987). *Dramawise. An Intirodution to GCS Drama Avusturalya*
- Oskay, Ü. (1983) *Poüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine*. Kitle iletişiminde Temel Yaklaşımlar. Alemdar. K., Kaya R. (ed). Ankara: Savaş Yayınları
- Özdemir, E. (1983). *Yazı ve Yazınsal Türler*. İstanbul: Varlık Yayınları
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. İstanbul: İmge Yayınları
- Öztürk, A. Ç. (2007). *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri*. Yayınlanmamış doktora tezi. Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Ens. İstanbul
- Özön, N. (1972). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi

- Parkan, M. (1994). *Sinema Estetiği ve Godard*. İzmir: İleri Kitabevi
- Pösteği, N. (2005). *1990 Sonrasında Türk Sineması*. İstanbul: Es yayınları
- Platon (1962). *Devlet*. (çev. S. Eyuboğlu-M. A. Cimcoz). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Refiğ, H. (2006). *Sinema Dersleri*. Pınar Tınaz Gürmen (ed). İstanbul: İnkılap Yayınevi
- Şener, S. (2001). *Yaşamanın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi. 2.baskı.
- Ünal, Y. (2008). *Dram Sanatı ve Sinema*. İstanbul: Hayalet Kitap
- San, İ. (1990). *Eğitimde Yaratıcı Drama*. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 23, 2, 573-582, Ankara
- Scognamillo G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yay
- Tezgoören, A.K. (2007). *Brecht' Estetiğinin Türk Sinemasındaki Yansımaları*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniv.
- Thomsen, G. (1979). *İnsanın Özü*. (çev. Celal Üster), İstanbul: Payel Yayınevi
- Thomsen, G (1990). *Aiskhylos ve Atina*. (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi
- Topçu, A. D. (2004). *Sinema ve Zaman*. F. Dalay Küçük Kurt ve A. Gürata (ed.) Sinemada Anlatı ve Türler, Ankara, Vadi Yay.
- Yılmaz, A. (2006). *Sinema Dersleri*. Pınar Tınaz Gürmen (ed). İstanbul: İnkılap Yayınevi
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yay. Ekim
- Yüksel, A. (1999). *Vasıf Öngören, Bütün Oyunları I*. İstanbul: Mitos-Boyut Yay
- Yüksel, A. (2004). *Dram Sanatında Ezgi ve Uyum*. İstanbul: Alkım Kitabevi
- Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*. İstanbul: Dost Kitabevi

## 7- EKLER

### 7.1. BAŞAR SABUNCU İLE BRECHT ESTETİĞİ VE TÜRK SİNEMASINDAKİ ÖRNEKLERİ ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞME

(İstanbul - Gümüşsuyu, 3 Mayıs 2007)

**Asya Çağlar:** Öncelikle bu görüşme olanağını bana verdiğiniz için teşekkür ederim. Marmara Üniversitesi İletişim Anabilim Dalı Radyo - TV bölümünde Prof. Dr. Şükran Esen'in danışmanlığında "Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri" başlıklı bir doktora tezi hazırlıyorum. Bu başlık kapsamında Türk Sinemasında Brecht Estetiği'nin kullanıldığı filmleri incelemekteyim. Siz Brecht Estetiği ve Aristoteles Estetiği konusunda neler düşünüyorsunuz? Bu iki estetiği nasıl tanımlıyorsunuz?

**Başar Sabuncu:** Brecht estetiği kendisini daha çok oyunculukta gösterir ve oyuncu, film boyunca sürekli sorular sorar. Bu sorular aslında izleyicilerin, filmi ya da oyunu izlerken zihinlerinde beliren sorulardır. Yorumlamalardır. Sanki kameraya dönüp konuşmak ya da filmi bölümlere ayırmak Brecht'iyenmiş gibi yanlış bir kanı var. Siz bu hataya düşmeyin. Brecht'in *Kuhle Wampe*'sinde genç çocuk intihar ederken saatini çıkarıp masanın üzerinde bırakır, sonuçta saat, insandan daha değerli yargısını vurgulayarak seyircileri şaşırttı.

Brecht'iyen sinemanın temelinde Brecht'iyen tiyatro ve o tiyatronun Brecht'iyen senaryosu vardır. Ancak sinema ile tiyatro arasında şöyle bir fark vardır. Tiyatro sahnesini siz bir bütün olarak görürsünüz, kimi zaman oyun akarken sahnede istediğiniz yeri görebilirsiniz. Ancak sinemada öyle değildir. Kameranın gösterdiği yerleri görmek durumunda kalırsınız, seçme şansınız yoktur.

**Asya Çağlar:** "Zengin Mutfağı" filmince Brecht'iyen dokunuşlar gördüm. Siz ne düşünüyorsunuz? Bunu bilinçli bir şekilde mi yaptınız?

**Başar Sabuncu:** Zaten Vasıf Ziya Öngören'in yazdığı metnin kendisi Brecht'iyendi. Ben de buna uydum. Asiye Nasıl Kurtulur'un metni ve tiyatro oyunu da Brecht'iyen'dir ama Atıf Bey'in filmi için bunu söyleyemem. Zengin Mutfağı

filminde aşçı sürekli sorular sorar. Her türden sorulardır bunlar. Az önce de belirttiğim gibi bu sorular izleyicinin sorabileceği muhtemel sorulardır. Brecht'te en önemli nokta oyunculuktur. Oyunculukta Brecht'i uygulamak gerekir. Biz bu oyunla ilgili zamanında eleştiriler de aldık. *Neden film sürekli mutfakta çekilmiş, köpekler neden hiç gösterilmedi?* diye. Ama tek bir mekanla yaptık ve bu mekan da dekordu. Gerçek bir mutfak kullanılmadı filmde. Ama takvimin sık sık gösterilmesi, köpek havlamalarıyla da o dönemi anlattık diye düşünüyorum.

**Asya Çağlar: Sizce Brecht estetiği kullanan başka Türk yönetmen var mı? Yılmaz Güney'in umut filmi hakkında ne düşünüyorsunuz?**

**Başar Sabuncu:** Bence Türk sinemasında Brecht Estetiğini kullanan tek film *Zengin Mutfağı*'dır. *Umut* filminde de Brecht'in tarihselleştirme pratiği mevcuttur ama bunu Yılmaz Güney'in bilinçli bir şekilde yaptığını düşünmüyorum. Filmin anlattığı konu itibarıyla kullanılmıştır. Aklıma da başka bir film gelmiyor.

**Asya Çağlar: 2000'li yıllar Türk Sinemasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu kadar çok film çekilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**Başar Sabuncu:** Sizce çok mu film çekiliyor? Yılda 300 film çekilirken düştü, şimdi 60'lara çıkınca çok film diyoruz. Bence her şey dağıtım meselesi. Sinema salonları baktılar ki yerli film iş yapıyor, ona yöneldiler. Bunda televizyonun çok etkisi var. Televizyon izleyicileri beyazperdede o oyuncuların filmlerini görünce salonlara doldular. Sinema bugün bir sektör, endüstridir. Bir sürü okul, atölye dergi, kurs açılıyor. Kitaplar yayınlanıyor. Okullar bölümler açılıyor.

**Asya Çağlar: Verdiğiniz bilgiler için çok teşekkür ederim.**

**Başar Sabuncu:** Ben teşekkür ederim.

Bu röportaj, Asya Çağlar ÖZTÜRK'ün *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri* adlı yayınlanmamış doktora tezinin (Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Ens. İstanbul 2007) ekler bölümünden olduğu gibi aktarılmıştır.



## 7.2. Ali KIRKAR'ın ÖZGEÇMİŞİ

### KİŞİSEL BİLGİLER

**Doğum Yeri / Yılı** : Ödemiş (İZMİR), 1968  
**Adres** : Rasimpaşa Mah. Karakolhane Sok. 91/6 Kadıköy  
İSTANBUL  
**İletişim** : Tel: 0216 – 345 51 07 / 0532 – 393 70 97  
**E-Posta** : [alikirkar@yahoo.com](mailto:alikirkar@yahoo.com) / [alikirkar@gmail.com](mailto:alikirkar@gmail.com)

### ÖĞRENİM BİLGİLERİ

**2005-2010** T.C Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsü, Sinema -TV Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans  
Programı

**2002- 2005** M.E.B. ÇDD Özel Doğaç Yaratıcı Drama Eğitmenliği  
Sertifika Programı

**1988 - 1991** Devlet Tiyatroları “Gençlik Birimi” oyunculuk  
eğitimi

**1986 - 1990** Dicle Üniversitesi, Eğitim Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü

**1975 - 1986** İlk ve orta öğrenim, Ödemiş – İZMİR

## **İŞ DENEYİMİ BİLGİLERİ**

- 2006 -...** T.C. Galatasaray Üniversitesi,  
Galatasaray Lisesi Edebiyat Öğretmeni
- 2008** İlköğretim Dreslerinde Yaratıcı Drama Uygulamaları  
(Çınar Yay., 2008) adlı ortak kitabın yazarlarından biri
- 2007-...** Çağdaş Drama Derneği İstanbul Şubesi Yönetim  
Kurulu Başkanı
- 2004 – 2005** İstanbul Bilgi Üniversitesi Türk Dili Bölümü'nde  
yarı zamanlı öğretim görevlisi
- 2005 - 2006** İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro  
Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümünde yarı  
zamanlı öğretim görevlisi
- 2004 -2007** T.E.V. Özel İnanç Lisesi'nde Kültür/Sanat Etkinlikleri  
Danışmanı
- 2005- ...** Çağdaş Drama Derneği İstanbul Şubesi Yaratıcı  
Drama Liderliği Sertifika Programı Eğitimci
- 1995- 2006** Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı  
Öğretmeni

**ALAN ÇALIŞMALARI ve SANATSAL  
ÇALIŞMALAR**

- 2007** "Yaşama Sanatı" - Tiyatro Karşı Kıyı  
(B. Brecht Şiirlerinden Oyun - Yönetmen)
- 2006** Savaş Baba - Tiyatro Karşı Kıyı (Yönetmen)  
Eve Dönüş (Sinema Filmi- Oyuncu, Yön. Ömer Uğur)
- Mitos- Boyut Yayınevi, Gençlik Oyunu Yazma Yarışması Jüri Üyesi
- AB Projesi/ İspanya – Madrid /İspanya (Atölye Çalışması, Eğitimci- Fundatio Gitano Eğitim Birimi)
- AB Projesi - Braşov / Romanya (Atölye Çalışması, Eğitimci )
- I. Uluslararası Eskişehir Gençlik Tiyatroları Buluşması (Atölye Çalışması, Eğitimci)
- 2005** Mutfak - BAALOY  
(A. Wesker'in oyununun Gençlik Tiyatrosu Uyarlaması, Yönetmen)
- 2003** Bir Tavsiye Mektubu- BAALOY (Yönetmen - Yunanistan, Kültür Olimpiyatları Gençlik Tiyatrosu Açılış Oyunu)
- 2002** Kaymaklı Dondurma Rengindeki O Güzelim Elbise - Tiyatro Karşı Kıyı (Yönetmen)
- ASSİTEJ Türkiye üyesi (Uluslararası Gençlik Tiyatroları Birliği)

<b>2001 - ...</b>	Tiyatro Karşı Kıyı topluluğunun sanat yönetmeni
<b>1998 – 2000</b>	İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun değişik yapımlarında sözleşmeli oyuncu
<b>1995 - ...</b>	BAALOY ve ATÇ, İATP, İGTD vb. oluşumlarda Tiyatro pedagogu, yönetmen