Mutlu Parkan

brecht estetiği ve sinema



DOST KİTABEVİ YAYINLARI

BRECHT ESTETİĞİ ve SİNEMA

MUTLU PARKAN

DOST KİTABEVİ YAYINLARI : 15
Sanat Kuramı Dizisi : 2

Birinci Baskı : Ekim 1983

Dizgi, Baskı, Cilt : Olgaç Matbaası, ANKARA
Kapak Baskı : Ünal Ofset, ANKARA

MUTLU PARKAN

BRECHT ESTETİĞİ VE SİNEMA

DOST KİTABEVİ YAYINLARI

Yüreği insan sevgisiyle dolu, namuslu ve materyalist bilim adamı, babam Dr Müfit Parkan'ın anısına.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ... 9

GİRİŞ ... 11

I. SİNEMA ESTETİĞİNİN GÜNÜMÜZDEKİ SORUNLARI ... 14

II. BRECHT'İN ESTETİK KURAMINA TOPLU BİR BAKIŞ ... 27

1. Naivete ... 29
2. Mesel (Fabel) Çalışması ... 31
3. Epizotik anlatım ... 32
4. Gestus (Sosyal Gestus) ... 35
5. Yabancılaştırma ... 38
6. Tarihselleştirme ... 42
7. Anlatımcı Yapı ... 43
8. Göstermeci Oyunculuk ... 44

III. BRECHT'İN ESTETİK ÇİZGİSİNİN SİNEMA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ ... 48

SONUÇ ... 61

KAYNAKÇA ... 82

ÖNSÖZ

Bu kitap, uzun yıllar süren bir çalışma sürecinin sonucunda ancak çok kısa bir zaman dilimi içerisinde ortaya çıktı. Bu nedenle ileride yapılacak olan daha derinlemesine ve ayrıntılı bir çalışmayla bütünlenmek zorundadır. Bu, Fransız sinema estetlerinin tartışmalarına katıldığım birinci bölüm için olduğu kadar, Brecht'in estetik kuramının dökümünü yaptığım ikinci bölüm için de geçerlidir. Üçüncü bölümde ise, ileriki bir çalışmada ayrıntılı olarak ele alacağım yönetmenlerin bazı filmlerine değinmekle yetindim. Kitabın dördüncü bölümüne daha önce yayınlanmış bazı polemik yazılarımı ve bildirilerimi eklemekte bir sakınca görmedim. Çünkü bunlar, ayrı zamanlarda ve farklı amaçlarla yazılmış olmakla beraber ilk üç bölümde yazılanlarla bir bütünlük arzetmektedirler.

Kitapla ilgili olarak okuyucunun dikkatini çekmek istediğim tek nokta, geleceğin sanatının temellerini atmış olduğuna inandığım Brecht'in estetik kuramını oluşturan temel kavramların kategorik olarak değil, diyalektik olarak ve bir bütünlük içinde kavranması gerektiğidir. Bu nedenle materyalist diyalektiğin, kendisinden önce gelen ustalarının öğretilerinden ve en önemlisi ekonomi-politik ve tarih biliminden bağımsız olarak kavranamıyacağının bilinmesidir.

Bu kitabın ortaya çıkmasında, uzun yıllardır bana yağdığı mektuplar ve gönderdiği kitaplarıyla destek olan D. Alman Bilimler Akademisi Başkanı *Prof. Dr. Werner Mittenzwei*'a, kuramsal bilgilerimi pratikle doğrulamama yardımcı olan *Vasıf Öngören*'e ve oyuncu arkadaşım *Kâzım Hün*'e, kendileriyle görüştüğüm kısacık zamana rağmen çok şey öğrendiğim *Klaus Völker* ve *Prof. Dr. Alexander von Bormann*'a,

eleştirilerinden her zaman yararlandığım *Prof. Dr. Özdemir Nutku*'ya, geniş hoşgörüsüyle en iyi yol göstericiliği yapan hocam *Prof. Dr. Jur. Alim Şerif Onaran'a*, metnin yazılmasında zamanlarını cömertçe bana veren öğrenci arkadaşlarım *Nihat Durak* ve *Oğuzhan Yalçın*'a ve nihayet beni hep destekleyen çalışma arkadaşım *Sema Öğünlü*'ye teşekkürü borç bilirim.

M.P. Ekim 1982, İzmir

GİRİŞ

Günümüzde müzik bir yana bırakılırsa hiçbir sanat sinema kadar insanın günlük yaşamının içine girmemiştir. Çağımızın en önemli kitle iletişim aracı olan televizyonun yaygınlaşmasıyla, denebilir ki sinema insanın günlük yaşamının kopmaz bir parçası haline gelmiştir. Artık sinema sanatıyla karşı karşıya gelebilmek için karanlık sinema salonlarının «büyüleyici» havasına gerek kalmamıştır. Bir başka «büyü» kutusu, TV, yaş, dil, din, kültür, sınıf farkı ayırdetmeksizin, sinemayı insanların ayağına getirmekte ve günlük yaşamın bir parçası haline sokmaktadır. Bu olgu, olumlu olduğu kadar, olumsuz bir durumu da ifade etmektedir. Bir yandan sinema sanatından yararlanan insanların sayısı artarken, öte yandan onun içerdiği yanılsamacı etkiler de yaygınlaşmakta ve zaten günlük yaşamın sıkıntıları içinde boğulup ne yapacağını şaşırmış duruma gelen geniş kitleleri akıl almaz düş dünyalarının tutsağı haline getirmektedir.

Elbette burada sözü edilen sinema, üç bin yıllık bir geçmişi olan dram sanatının -bir başka deyişle tragedyanın- doğal mirasçısı sayılan geleneksel (conventionnel, classique) sinemadır. Zaten yüz yıla yaklaşan sinema tarihinin, adı geçen geleneksel sinemanın dışında bir sinemaya tanıklık ettiği pek söylenemez. Ne C. Chaplin'in naiv yaklaşımının ürünü olan «göstermeci» oyunculuğuna dayalı eleştirel filmleri, ne D. Vertov'un «Kinoglas» ve «Kino-pravda» adını verdiği yapıntı (fiction) dışı filmleri, ne de «izlenimciliğin (empresyonizm) paramparça ediciliğine, burjuva natüralizmine ve efemine, duyumcu ve bireyci neo-romantizme karşı bir tepki olarak doğan»[1] dışavurumcu

[1] Kasimir Edschmid'den aktaran Lotte H. Eisner, **L'écran Demoniaque**, ed. Le Terrain Vague, Paris, 1965, s. 16

Alman sinemasının örnekleri geleneksel sinemanın *içinde* ortaya çıkan birer «akım» olmaktan öteye gidememiş, sinema sanatında derin izler bırakmakla beraber yeni bir estetik çizginin oluşmasına katkıda bulunma potansiyelini en fazla taşıyan Vertov'un sineması, İngiliz belgecilik okulu ve İtalyan yeni gerçekçiliği üzerinde büyük etkilerde bulunmuş[2], ancak kendi varlığını sürdürememiştir.

Böylece geleneksel sinema, kendi içinde beliren çeşitli yalpalamalara, zigzaglara rağmen gelişimini sürdürmeye devam etmiş ve geniş seyirci kitleleri için bir «düş makinası» olma işlevini televizyon dizilerine de aktararak, günümüze kadar gelmiştir. Bu durum yeni bir estetik arayışı içinde olan Vertov'a hareket noktası için temel oluşturmuştur:

«*Temel Parolamız:* 1. Sinema-dram halk için afyondur.»[3] Vertovun geleneksel sinemaya alternatif olarak geliştirdiği Kinoglas ve Kino-pravda kuramları (Sinema-göz ve Sinema-gerçek) senaryoyu, oyunculuğu, dekor ve kostümü, makyajı reddederek, dayandığı miras bakımından binlerce yıllık bir geleneğe sahip olan sinema-dramın dışına çıkmış; böylece binlerce yılın alışkanlığına dayalı seyirci beklentileri «afyon» ya da «düş makinesi» olmama uğruna hiçe sayılmıştır. Vertov sinemasının yaşamını sürdüremeyişini, geleneksel sinemanın böylesine bir dışına çıkışta aramak gerekir. Öte yandan gerçeği «aynen» aktarma yöneliminin sonucu olan belge sineması «büyüleyici» olmaktan kurtulamamıştır. Edgar Morin bu noktayı şöylece tesbit etmektedir: «...Vertov'un sinemagözü ile Flaherty'den Grierson ve Joris Ivens'e değin tüm belgesel akımlar sinemanın kuruluş ögelerinin ille de yapıntıya bağlı olmadığını göstermektedir bize. İşin daha iyi yanı şu; belki bu bel-

---

[2] T. Kakınç, **Ünlü Sinema Rejisörleri**, Elif Yay., İstanbul, 1963, s. 73

[3] D. Vertov, «Sinema-Göz Toplulukları için Geçici Direktifler» **Gerçek Sinema**, Sayı 7, s. 13

ge filmlerledir ki sinema, yeteneklerini son kertesine dek kullanmakta ve en büyük büyüleyici niteliklerini ortaya koymaktadır.»[4]

Evet, sinema-dram «afyondur», seyirciyi büyülemeye hizmet eder. Ancak yapıntıya dayalı olmayan belge filmler de büyüleyici niteliklerini ortaya koymaktan geri kalmamaktadır. Yani sinemada, seyirciyi «büyülemek» için Vertov'un düşündüğü gibi mutlaka yapıntıya başvurmak gibi bir zorunluluk yoktur. Gerçeği «olduğu» gibi aktaran filmler de büyüleyici niteliklerini ortaya koyarak seyirci için «afyon» olma işlevini görebilmektedir. Çünkü gerçekte, gerçeğin kendisi (bu tarihsel dönemde) büyüleyici olma özelliklerine sahiptir. «Fakat 'olmak' tabii bir şey midir? Hayır, bana hiç te öyle gelmiyor, hatta tam tersi, kanımca esrarlı, mucizevi ve tamamen doğaldışıdır.»[5]

İşte «olmanın», bir başka deyişle yaşamın, bu «esrarlı, mucizevi ve tamamen doğaldışı» özelliğidir ki, sinemanın da büyüleyici bir özellik arzetmesine neden olmaktadır. Bu bağlam içinde, sinemanın yapıntıya dayalı olması ya da yaşamın bir tıpkı suretini vermeye yönelmesi, gerçeği aktarma açısından önemli bir farklılık göstermemektedir. Hatta denebilir ki, sinemanın gerçeğin bir tıpkı sureti olma yönünde gösterdiği gelişme, onun büyüleyici olma özelliklerini artırmaktan başka bir işe yaramamıştır.

Günümüzün geleneksel sineması bünyesinde bulunan bu her iki eğilimi -yapıntıya dayalı ve belgeci- çok başarılı bir şekilde bir arada kullanan bir çizgiye gelmiş olmakla beraber, yaşamın esrarlı, mucizevi ve doğaldışı özelliğini yönlendiren yasaların seyirci tarafından keşfedilmesi yönünde herhangi bir

---

[4] Edgar Morin, «Gerçek-dışılık Gerçek İçinde Gelişir», Türk Dili, Sinema Özel Sayısı, Ocak 1968, s. 385

[5] P.P. Pasolini, «Plansekans ya da Gerçeğin Semiyolojisi: Sinema», **Yeni Sinema**, Sayı 27, s. 26.

girişimde bulunmamakta/bulunamamaktadır. Seyirci gerçeği, yaşamdakinden farklı olmayan bir şekilde, yani «olduğu gibi» algılamaktan öteye gidememekte ve yaşamı yönlendiren yasalar üzerinde etkinlik elde edebileceği bir konuma gelememektedir.

İnsanın en temel özelliklerinden biri olan, yaşama aktif olarak katılma, onu yönlendirme, değiştirme potansiyelini karanlık bir salonda tüketme işlevi görmekte olan geleneksel sinemanın bu estetik yapısına karşı, ona yeni bir işlev yüklemeseyirciyi aktif bir tutuma getirme- eğilimleri ve bu işlevin estetik karşılığını sinemada bulma çabaları son on yıllarda hız kazanmış ve önemli tartışmalara kaynaklık etmiştir. Hareket noktası aynı olmakla beraber vardıkları sonuçlar farklı olan çağdaş film kuramcıları, aynı noktadan hareketle bilimsel sonuçlara ulaşmış bir dramaturgu ve kuramcıyı, Bertolt Brecht'i görmezlikten gelmeleri nedeniyle, aydınlatıcı sonuçlara ulaşamamaktadırlar. Bu nedenle Brecht'in estetik kuramına toplu bir bakış zorunlu olmaktadır. Ancak buna geçmeden önce, sinema estetiğinin günümüzdeki sorunları üzerinde durmak gerekmektedir.

I. SİNEMA ESTETİĞİNİN GÜNÜMÜZDEKİ SORUNLARI

Bilindiği gibi sinema sanatının malzemesi de, belirli bir kavramı en uygun biçimde anlatan görüntülerin yer aldığı film parçalarıdır. Sinema sanatçısı bu görüntüleri amacına en uygun biçimde düzenlemeye çalışır; bu düzenlemede boş filmin özelliklerinde, optik kurallarında, cisimlerin ve alıcının hareketlerinden, çekim çeşitlerinden, alıcı açılarından, görüş noktalarından, dekordan, oyundan, film hilelerinden yararlanarak yapıtına içerik ve biçim yönünden en elverişli yapıyı vermeye çalışır.»[6] Ancak sorunlar burada başlamaktadır. Yapıt için

[6] Nejat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yay., İst., 1972 ss. 10-11

elde edilmiş en elverişli yapı ne demektir? Bu elverişliliğin ölçütü nedir? Söz konusu edilen şu «belirli kavram» nasıl bir kavramdır, nereden gelmektedir?

Bu sorulara cevap vermek için önce sinemanın günümüzdeki işlevine bir göz atmak gerekmektedir. Kuşkusuz sinemanm günümüzdeki başlıca işlevi geniş seyirci kitlelerini «eğlendirmek» olarak beliriyor. Dünyanın dört bir köşesinde her yıl yapılan binlerce filmde göze batan en önemli özellik bu. Elbet bu oluşum ticari kaygılarla at başı gidiyor. Eğlendiricilik ögesi mümkün olduğu kadar geniş bir seyirci kitlesine ulaşarak yüksek «kâr» elde etme amacının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkıyor. Çok değişik eğilim ve beğenilere seslenen, farklı konuları işlemlerine dayanarak yapılmış olan «türler» ayrımı gerçekte bu noktada büyük bir farklılık göstermiyor. İster «müzikal», ister «polisiye» olsun, ister «savaş» ister «psikolojik dram» türü olsun tüm filmlerin ortak özelliği seyirciye bir buçuk saat süreyle «hoşça vakit geçirtme» olarak beliriyor.

Bu eğlendiricilik ve hoşça vakit geçirtme olgusuna yakından bakıldığında farklı «türler»e rağmen temel bazı noktalarda ortaklıklar görülür: Herşeyden önce, olaylar ve karakterler (personage, Figur) kesin hatlarla belirlenmiş olup mutlaklaştırılır. Olaylar tek bir çizgi üzerinde gelişir ve süreçlerin ardındaki süreçler gösterilmez. Karakterlerde «iyi» olarak belirlenmiş olan iyi, «kötü» olarak belirlenmiş olan kötü, «tutkulu», tutkulu, «duygulu», duygulu, «babacan», babacan, «namuslu», namuslu olarak olağan gelişimlerini gösterirler. Süreçlerin ardındaki süreçler verilmediği için bu sıfatları ortaya çıkaran olaylar seyircinin zihinsel değerlendirmesinin dışında bırakılarak, bu sıfatlar *sadece* bu sıfatlar olarak ve mutlak bir görünüm alırlar. Ancak bu oluşumun gerçekleşebilmesi, sinemanın estetik ögelerinin sözü edilen oluşuma uygun olarak kullanılmasına bağlıdır. Yani, optik kuralları, cisim-

lerin ve alıcıların hareketleri, çekim çeşitleri, alıcı açıları, görüş noktaları, dekor-kostüm ve film hileleri, oyunculuk, hepsi mutlaklaşmış karakterlerin mutlaklaşmış olayların ve bunları pekiştirecek bir atmosferin yaratılmasına hizmet ederler. Olayların gelişimi bir çizgi üzerinde ve doğrusal bir yol izler. Yay şekline benzer bir gelişim içinde doruk noktası, bu noktaya vardıran gerilim ve son, belirleyici önemdedir.

Böylece seyirci olayların akışına kendini kaptırarak, olaylar ve karakterlerle özdeşleşir. Zihinsel faaliyeti bir kenara bırakarak, karakterlerle, duygusal bir temel üzerinde kurulan bir yaşantı birliğine girer. Seyirci doruğa doğru yükselen bir gerilimle, başka bir hayatın içinde yer alarak (fiction), doruk noktası ile birlikte başlayan son bölümde, olayların çözülmesiyle, yapay olarak içine sokulduğu gerilimden kurtarılarak rahatlatılır. İşte, haz buradan doğar. Yani geleneksel sinemanın bütün türlerinde ortak olarak bulunan eğlendiricilik ögesi, böyle bir işleyiş mekanizmasının içinde ortaya çıkar. Eğlence, seyircinin yaşadığı yaşamdan uzaklaşarak kısa bir süre de olsa başka bir yaşantının içine girmesi ve burada kendisini ve kendi sorunlarını unutmasından doğmaktadır.

Kuşkusuz bu da, yapıtın içinde kurulmuş olan yaşantının «gerçeğe» (aslında görünene) en yakın bir kopyasıyla mümkün olabilmektedir. Yani düş dünyasının, gerçeğin sureti olma özelliği ile doğru orantılı olarak seyircinin eğlenmesi güvence altına alınır. Burada seyircinin eğlenmesini birinci planda görmeyen, buna karşılık onu «düşündürmeyi», ona «birşeyler» vermeyi amaçlayan ve genellikle «psikolojik dram» ya da «toplumsal içerikli film»lerin de bu anlamda bir eğlendiricilik özelliğinden azade olmadığını belirtmek gerekmektedir. Bu anlamdaki bir eğlendiricilik özelliğini taşımayan tek tür «burlesque»tir ve kuşkusuz seyirciyi güldürmekten başka bir iddiası yoktur. Bu nedenle, belirli bir mantık akışına sahip olmakla beraber, gerçek ile kurduğu ilişkiler yukarıda özetlemeye ça-

lıştığımız işleyişten farklıdır ve konumuz dışında kalmaktadır.

«Kabaca Hollywood'un düşüncesi şu şekilde özetlenebilir: Tüm çaba ve harcamalar gerçeğe sahip çıkma adına değil, gerçeğin temsilcisi olmayı savlayan, bu görüntünün inandırıcılığını artırma adına yapılmalıdır.»[7] Burada Comolli'nin sözünü ettiği «Hollywood düşüncesi» kuşkusuz Griffith'ten bu yana gelişmekte olan geleneksel sinemadır ve Hollywood dışındaki, başta Avrupa olmak üzere tüm dünya sineması bu sinemanın içinde yer almaktadır.» Kaba güldürülerin dışında, seyircide 'gerçeğin izlenimi'ni uyandırmayı amaçlayan «Hollywood sineması»[8] (geleneksel sinema), tam da bu yönüyle sinema estetiğinin günümüzdeki sorunlarının odak noktasını oluşturmaktadır: «Son yıllarda çağdaş sinema düşüncesinin açığa çıkarttığı bir olgu vardır: 'gerçeğin izlenimi'. Burjuva sinemasının tüm çabaları sinemadaki bu 'gerçek hissi'ni artırmak yönünde gelişmiştir. Senaryo çekim senaryosu, provalar, çekim, kurgu ve senkronlaştırma gerçek hissini artırma amacına yönelik birer tekrardan ibaret olup hiçbir aşamada eseri değiştirebilecek bir müdahale söz konusu olamamaktadır.»[9]

Ancak olay burada da kalmamakta, Comolli'nin Hollywood sineması, Barokas'ın burjuva sineması olarak adlandırdığı geleneksel sinemanın seyircide yaşantı birliği uyandırmaya yönelik yapısını parçalamayı göze alamayan «ilerici» filmler de aynı akibete uğramaktan kaçınamamaktadır. Bunun tipik bir örneği İtalyan yönetmeni G. Pontecorvo'nun *Quemada* (İsyan) adlı filmidir.[10] «İsyan' burjuva betimleme dizgelerini kulla-

---

[7] Jean-Louis Comolli, «Teknik ve İdeoloji», Yakup Barokas, **Çağdaş Sinema**, Sayı 1, s. 28.

[8] A.g.m.

[9] Yakup Barokas, «Brecht, Dolaysız Sinema ve Toplumbilimsel Deney» **Gerçek Sinema**, Sayı 8, s. 35

[10] Quemada, Yön. G. Pontecorvo, Oyn. M. Brando, E. Margues, Yapım yılı 1969

nan tüm filmler gibi, seyirciye gerçeğin perdede görüldüğü gibi varolduğu düşüncesini kabullendirmeye çalışır. Perdedeki gölge ve yansımaları, *yanılsamaya* (illüzyon'a) başvurarak gerçekmiş gibi gösterir. Bunu da şu şekilde sağlar: Burjuva biçimlendirme dizgelerini (filmik öğelerin özel kullanımı ile özel görüntüsel işaretler elde etmek) kullanarak *gerçeklik etkisini* yaratır; yapıntı-betimlendirmelerdeki biçimlendirme dizgeleri içine seyirciyi katarak, *gerçek etkisini* sağlar. Söz konusu etkilerle de, seyircide *gerçek izlenimini* uyandırır. Bu izlenim de, sırasıyla *kendini tanıma* ya da *yutturmaca* (mistifikasyon) yollarıyla «*özdeşleşme*»yi yaratır. (...) Özdeşleşme sonucu perdedeki olayların içine karıştırılan ve bunlarla bir *yaşantı birliğine* sokulan seyirci, olup bitenleri gözleyimci bir tavırla inceleyip değerlendiremez. Dolayısıyla bilinçlenip birtakım kararlar vereceğine, bilinçaltına sokuşturulan yargıları edilgen (pasif) bir biçimde kabullenmek zorunda bırakılır. Zihinsel üretkenliği körletilen seyirci betimlemenin tüketicisi haline getirilir.»[11] Gerçekte betimlemenin tüketicisi haline gelen seyirci, aynı zamanda kendisi de tükenmektedir. Yaşantı birliği yoluyla yapıt karşısında edilgen bir duruma düşen seyircide yapay olarak oluşmuş olan duygusal gerilim yapıtın doruk noktasında boşaltılır. Bu, seyircinin yaşamda üretim süreci içinde her gün ve her gün tükenmekte olan aktivitesinin, bir film boyunca yaşamdakine *benzer* bir yaşantı içinde bir kez daha tüketilmesinden başka bir şey değildir. Böylece seyirci kendisine sunulanları herhangi bir eleştiri süzgecinden geçirmeksizin kabullenmek zorunda kalmaktadır. Bu durumu Vertov şöyle özetler: «Sanatsal sinema-dramın ilkesi, seyircinin önüne, onu sarhoş etmek ve bilinçaltına şu ya da bu düşünceyi, şu ya da bu yargıyı sokuşturmak için, yeterli bir beceri ve ikna ile bir aşk, polis ya da toplum 'masalı'nı sermektir.»[12]

[11] Koray Arca-Yorgo Boz, «'Sinema-Viski'yerine'Sinema-Votka'» **Çağdaş Sinema**, Sayı 4, ss. 78-79.
[12] A.g.m., s. 72

Vertov'un bu ifadesinden de anlaşılacağı gibi seyirciye sunulan hikayenin bir toplum «masalı» olması bir şeyi değiştirmemektedir. Yani «toplumsal içerikli» filmler de seyircinin tüketimine sunulmakta ve tüketilmesine hizmet etmektedir. Nitekim *Quemada* örneği bu anlamda çağdaş bir örnek oluşturmaktadır. Bu yaklaşım Brecht'in «bir film içeriğiyle ilerici, biçimiyle gerici olabilir»[13] tesbitiyle de doğrulanmaktadır.

Geleneksel sinemanın seyirciye empoze ettiği bu süreçte, yani seyircinin tükenmesiyle sonuçlanan estetik süreçte, çağdaş sinema kuramcılarının sinema estetiğinin sorunları içinde odak noktasını oluşturduğunu savundukları «gerçeklik izlenimi» kavramı, anahtar bir kavram olmakla birlikte, temel bir kavram olarak sunulamaz. Seyircinin tükenmesiyle sonuçlanan estetik süreçte», gerçeklik izlenimi» bir başka temel kavramın, «katharsis»in ortaya çıkışına hizmet ettiği ölçüde ve ancak bu şartla tartışma konusu haline getirilebilir. Çünkü seyircinin tükenmesi, yani zihinsel faaliyetten yoksun bırakılarak her türlü eleştiriden uzaklaşması,» gerçeklik etkisi»nden doğmamakta; gerçeklik etkisinin aracılığıyla, filmdeki olaylar ve karakterlerle yaşantı birliğine girerek, düğüm ya da doruk noktasında «katharsis»e ulaşmasıyla noktalanmaktadır. Bu süreç ise yaşantı birliği ve özdeşleşme olgusuyla ortaya çıkmaktadır. Gerçeklik izlenimi, yaşantı birliğini ve özdeşleşmeyi ortaya çıkaran basit bir araştır. Dolayısıyla sinemanın günümüzdeki estetik sorunları içinde odak noktasını oluşturması gereken gerçeklik kavramı değil, özdeşleşme ve katharsis kavramları olmalıdır. Oysa çağdaş sinema kuramcıları için «bütün çatışmaların kaynağı, sinemada 'gerçeğin izlenimi' olarak bilinen olgudur. Sinema kendine özgü zaman akışı ile, fotoğraf gerçekliğini, fotoğrafın nesneleri mekanik bir biçimde yeniden üretme özelliğini, zaman içinde gerçekleştirir. Böy-

---

[13] Bertolt Brecht, **Sur le Cinéma**, ç. J-L. Lebrave, J-P. Lefebvre, L'Arche, Paris, 1970, s. 183

lelikle gerçeği yansıtıyor izlenimini verir. Sonuç olarak da, gerçeği ve dünyayı yeniden gösterir.»[14] Yani gerçeklik izlenimi sinemanın varoluş nedenidir. İleride de göreceğimiz gibi kuşkusuz tartışılması gerekmektedir, ancak kendisine varoluşunu bahşetmiş olan yaşam gerçeğinden bağımsız olarak değil!!.

Sinemanın estetik sorunları içinde odak noktasını oluşturan kavram özdeşleşme ve katharsisdir. Çünkü seyircinin aktivitesinin tüketilmesine neden olan eğlence anlayışı bu kavramlara dayalı bir estetik süreçten doğmaktadır. Bu da, sinemanın, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan, genel gösteri sanatları, özel olarak tragedya geleneği üzerine kurulu olmasından ileri gelmektedir. Aristoteles'in tragedyanın işlevine ilişkin olarak binlerce yıl önce getirdiği görüş, bugün sinemanın temel işlevini oluşturmaya devam etmektedir: «*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir* (katharsis)».[15]

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 vb. eklenmiştir. Çağımızın karmaşık yaşamı bunu gerekli kılmıştır. Günümüzün sinema seyircisi aktivite olanaklarını elde etmediği gerçek yaşamda, gerçekleştiremediği bu duygulardan bir film gösterisi sonunda arınarak «rahatlar» (katharsis). Bunun temel koşulu seyircinin filmdeki olaylar ve kahramanlarla yaşantı ve duygu birliğine girerek özdeşleşmesidir. Sinema sanatının kendine özgü olanakları seyircinin olaylar ve karakterlerle özdeşleşmesini kolaylaştırmakta-

[14] Jean-Patrick Lebel, «Sinema ve İdeoloji», ç. Y. Boz, **Çağdaş Sinema**, S. 1, s. 30

[15] Aristoles, **Poetika**, ç. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst., 1963, s. 22

dır. Gerçeğin izlenimi, seyirciye yaşamın bir «tıpkı sureti»ni sunarak kolay bir duygu-yaşantı birliği olanağı tanır. Bu nedenle, çağdaş kuramcılar kolay kolay gözle görülür olmayan katharsis olgusunu atlayarak, gerçeğin izlenimi olgusunu bütün çatışmaların kaynağı haline getirmişlerdir. Oysa bu noktada tartışılması gereken gerçeklik izlenimi değil, gerçeğin kendisidir.

Gerçeklik izlenimini sorunların temeline oturtan düşünce, «alıcıyı tamamen ideolojik bir aygıt» olmakla suçlayarak «burjuva düşüncesini yaygınlaştırmayı ve yaymayı amaçladığını»[16] iddia etme noktasına gelmektedir. Bu da sinemacıları geleneksel sinemanın dışında bir estetik oluşturmanın yolu olarak gerçeklik izlenimini yıkma göreviyle karşı karşıya getirmektedir. Bunun tipik bir örneğini Marco Ferreri'nin *La Cagna/Liza* (Dişi Köpek)[17] filminde görmekteyiz:

«Genellikle alıcıyı insan gözünün yüksekliğinde tutan ve insan gözünü öykünen burjuva sinemasının tersine, Ferreri, değişik alıcı görüş noktaları (genellikle üstten çekimler) ve alıcı açıları kullanarak, çerçevenin altın ölçülere göre saptanmış 'güçlü noktalarını' önemsemeyen bir çerçeve düzenlemesi deneyerek gerçeğin izlenimini yok etmeye çalışmıştır».[18] Ancak gerçeğin izleniminin «yok edilmeye çalışılması» geleneksel sinemanın ya da burjuva sinemasının dışında yeni bir estetik çizginin oluşmasını sağlamaya yetmemiştir. Nitekim, «Ferreri'nin sineması, 'gerçeğin özünü' ve 'nesnelerin gizini' gösterdiğini savlayan (saydamlık) klasik burjuva sineması gibi, birtakım toplumsal olguları sadece betimlemekle yetinmiş, bunların çözümlemesini denemiş, sonuç olarak da burjuva 'sefale-

---

[16] M. Pleynet'den aktaran J-L. Comolli, «Teknik ve İdeoloji», ç. Y. Barokas, sayı 1, s. 10

[17] **La Cagna/Liza**, Yön. M. Ferreri, Oyn. C. Deneuve, M. Mastroianni, Y. Yılı 1971

[18] Yorgo Boz, «Değişik Bir Betimleme Sistemi», **Çağdaş Sinema**, Sayı 1, s. 71

tinin felsefesini' yapmaktan öteye gidememiştir.»[19] Görüldüğü gibi gerçeğin izlenimini yok etmeyi amaçlayan bir sinema, geleneksel sinemanın *içinde* ortaya çıkan bir yalpalamadan başka bir anlama gelmemektedir. Bu konumda yer alan Ferreri aynı zamanda, alıcının ideolojik bir aygıt olarak burjuva düşüncesini yaymayı amaçladığı görüşünü onaylayarak «devrimi amaçlayan bir sinemacının, sinemayı bırakıp çalışmalarını daha etkin alanlara kaydırması»[20] gerektiğini savunmaktadır. Böyle bir varsayımdan hareket edildiğinde, geleneksel sinemanın dışında yeni bir estetik çizginin oluşamayacağı görüşüne varmak son derece doğaldır. Çünkü gerçeklik izlenimi, sinemayı bir sanat olarak vareden en temel estetik ögelerden birisidir. Ve sinema bir sanat olarak varlığını sürdürdüğü sürece var olacaktır. Burada önemli olan tıpkı özdeşleşme olgusunda olduğu gibi, gerçeklik izleniminin, katharsis yaratmayacak şekilde denetim altına almabilmesidir.

Gerçekten «alıcı kendinden ideolojik bir aygıt değildir. Herhangi bir ideoloji üretmediği gibi, yapısı gereği de, yalnız egemen ideolojiyi yansıtmak zorunda değildir. Alıcı, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, bir aygıttan, bir makineden başka bir şey değildir. Bilimsel verilere göre çalışır ve bir yeniden-üretme ideolojisine göre değil, bilimsel bir temel üzerine kurulmuştur.»[21] **Quemada** gibi «ilerici», *La Cagna/Liza* gibi «geleneksel-karşıtı» filmlerin, seyirciyi bilinçlendirmeye yönelten ilerici işlevler göremeyişlerinin nedeni de alıcının ideolojik bir aygıt olarak, burjuva düşüncesini yaygınlaştırmayı amaçlamak zorunda olması değil, alıcıyı kullanan yönetmenin ve ekibin seyirciyi aktif bir konuma getirerek bilinçlendirecek yeni bir estetik çizginin oluşmasını sağlayacak bir sistematiğe sahip olmayışıdır. Lebel'in belirttiği gibi, «konuya idea-

[19] A.g.m.

[20] A.g.m., s. 70

[21] Jean-Patrick Lebel, «Sinema ve İdeoloji», **Çağdaş Sinema**, Sayı 1, s. 35

list veya pozitivist bir görüşle eğilen sinema eleştirmenleri ve bunların yarattığı estetik, filmlerdeki ideolojik gelişimi, sinemanın 'özü'ne bağlı bir 'şey'de, yani alıcının içine yuvalanmış bir 'sır'da arıyorlar. Oysa böyle bir 'sır' yoktur ve tüm arama çabaları da boşunadır.»[22] Ancak, alıcının gerçeklik izlenimi yaratan özünde böyle bir «sır»rın olmadığı gerçeği, yaşam gerçeğinde böyle bir «sır»rın olmadığı anlamına gelmez. Tam tersine böyle bir «sır» vardır ve yaşam gerçeğinin bir tıpkı-suret'ini veren alıcının içinde değil, yaşam gerçeğinin içinde aranmalıdır.

Pasolini'nin «olma'nın tabii bir şey olmadığına, hatta tam tersine, esrarlı, mucizevi ve tamamen doğaldışı» olduğuna ilişkin görüşü de kuşkusuz, yaşam gerçeğinin içindeki bu «sır» dan kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi insan gerçek yaşamda pratik faaliyetiyle vardır. Yani 'olma'nın biricik ve temel koşulu üretim, mübadele ve tüketim süreci içinde aktif olarak yer almaktır. İşbölümü ve meta üretimi ile tanımlanan toplumumuzda, insan emeği ile yer almaktadır. «Emek, hem ferdi, hem sosyaldir; hem kısmi hem tümdür; hem farklılaşmış hem bütünseldir; hem niceliksel hem nitelikseldir; hem basit hem karmaşıktır; hem üretici hem üretmeyicidir; hem gayri mütecanis hem mütecanistir. Emek, emek-olmayan'la (avarelik, boşzaman) çatışmaya girer. (...) emekten bir form doğar bu kol emeğinin büründüğü (aldığı) formdur, yani (meta'dır).»[23]

«Emeğin toplumsal niteliği, üreticiler arasındaki toplumsal bağlar, üreticilerin birbirine karşılıklı bağımlılıkları, ancak pazarda, meta değişiminde ortaya çıkar ve kendilerini gösterirler. Burada, birbirleriyle ilişki kuranlar, sanki insanlar de-

---

[22] A.g.m., s. 36

[23] Henri Lefebvre, **Marx'ın Sosyolojisi**, ç. S. Hilav, Öncü Kitabcvi, İstanbul, 1968, s. 55.

ğil de, metalarmış gibi gelir insana.»[24] Bu oluşumu Lefebvre şöyle formüle etmektedir.» Bir kere ortaya çıkınca, meta, formun imkanlarının sonuna kadar gider. (...) Kapital'in ilk yüz sayfasının gösterdiği (açıkladığı) hakikat, metam, belli şartlar içinde, bir şey (mal) tarafından edinilmiş form olduğudur. Şey, iki yan edinir Maddi gerçekliğini ve kullanılma değerini kaybetmeksizin, mübadele değeri haline istihsale eder. Bu şeyin şey olarak geçirdiği bir cevher-değişimidir ve bu cevher değişimi; onu, nitelikselden niceliksele; birbaşınalıktan öteki mallara karşı karşıya gelmeye; cevhersi gerçeklikten katkısız forma (para), geçirir. (...) Form, fetişleşmektedir. Sınırsız kuvvetlerle mücehhez bir şey gibi görünmektedir. Form, muhteva üzerinde etki göstermekte ve onu ele geçirmektedir. Şey, kendi kaynaklarını ve doğuşunun *sırrını* (abç.) saklayarak, yani insanlar-arası bir takım ilişkiler içinde, insanlar tarafından yaratılmış olduğunu maskeleyerek, insanı kendi şey'i haline getirmektedir. (...) Fetişleşmiş hale gelen form şu iki özelliği kazanır: (soyut) şey olarak bağımsızlaşır ve gerçek ilişkileri saklar. (...) Form, bütün toplumu çok özel bir sürece sokar. Bu süreç, şeyleşmedir (réification).»[25]

Bu sürecin odak noktasında meta yer almaktadır. Meta'nın üretim, dolaşım (mübadele) ve tüketim sürecinin bütün bir toplumu büründürdüğü form, şeyleşmeyi ortaya çıkartır. Artık insan da, hem insan (doğal), hem de şey (meta)dir (doğal olmayan). Olmak artık «esrarlı, mucizevi, doğaldışı» bir hale gelmiştir.

İnsan, bu oluşumu ortaya çıkaran bütün bir süreci kavramadıkça kendini ve doğal ilişkilerini tanıyamaz. Gerçek, formun arkasına gizlenmiştir ve kendisini olduğu gibi ele vermemektedir. Yani görünüş gerçekle yer değiştirmiştir. Yaşamı, ya-

[24] Nikitin, **Ekonomi Politik**, ç. H. Konur, Sol Yay., 6. Baskı, Ankara, 1979, s. 74.
[25] Lefebvre, ss. 56-57-58.

şam gerçeğini yönlendiren yasalar, görünüşün ardında kaybolmuşlardır. İşte, yaşam gerçeğinin içindeki «sır» da bu yer değiştirmeden kaynaklanmaktadır. Çağdaş (ve çağdaş olmayan) sinema estetikçilerinin, yaşamın bir tıpkı-suretini sunmaktan başka bir suçu olmayan alıcının içinde aradıkları sır, kendisi de bir suret haline gelmiş olan yaşamın içinde gizlidir ve keşfedilmeyi beklemektedir. Geleneksel gerçekçiliğin doruk noktası olarak ortaya çıkan geleneksel sinema ise işte bu suretin (çoğu zaman kötü) bir sureti olmaktan öte bir şey getirmemektedir: «Canlandırılan resimlerin gösterdiğini, göz dolaysız olarak görebilmekte ve bu görüntüler görme yeteneğimize hiçbir katkıda bulunamamakta ve gözümüzün yanılsamalarını (illüzyon)da yok edememektedirler. Oysa bilimsel bir yöntemin esas amacı, duyularımızın noksan yönlerini gidermek ve yetersizliklerini tamamlamaktır.»[26] Ama canlandırılan resimlerin (sinemanın) gözümüzün yanılsamalarını yok etmesini beklemek abestir. Çünkü yanılsama gözümüzde değil beynimizdedir. Bu da «meta'nın fetiş karakteri ve bunun sırrı»[27] ndan başka bir şey değildir. Bütün toplumun girmiş olduğu şeyleşme sürecinde bizzatihi insan beyninin de metalaşmasıyla, yanılsama, dış dünya (yaşam gerçeği) -iç dünya (olmak, beyin) diyalektiği içerisinde ortaya çıkmaktadır. Göz ise öbür duyu organları gibi bu diyalektik süreç içinde basit bir araç olarak yer almaktadır. Dolayısıyla sinema bu diyalektik süreç sonucunda beynimizde oluşan yanılsamayı kendiliğinden yok edemez. Çünkü alıcı bilimsel, daha doğrusu teknolojik bir temel üzerine kurulmuş olmakla beraber kendisi kendiliğinden bilimsel bir yöntem sunmaz. Bilimsel bir yöntemi getirecek olan alıcının arkasında yer alacak olan insan beynidir. İnsan sadece şey (meta) olmayıp, aynı zamanda şeyleşmenin,

---

[26] Jacques Deslandes'dan aktaran Jean-Louis Comolli, «Teknik ve İdeoloji» **Çağdaş Sinema**, Sayı 1, 1974, s. 14

[27] Karl Marx, **Le Capital**, Cilt 1, ç. J. Roy, Garnier- El'ammarion, Paris, 1969, s. 68 ve devamı.

metaın fetiş karakterinin ve bunun sırrının farkına varan insan beyninin sahibi olduğu için, basit bir teknolojik araç olan alıcının arkasında, bilimsel bir yöntemle teçhizatlanmış olarak yer aldığı anda, duyularımızın noksan yönlerini giderebilir ve yetersizliklerini tamamlayabilir. Daha doğrusu, bir form, bir görünüş haline gelmiş olan gerçeğin ve onu yöneten yasaların ortaya çıkarılmasını sağlayarak zihnimizdeki yanılsamayı ortadan kaldırabilir.

Öte yandan, alıcı ile sinema kuşkusuz özdeşleştirilemez. Alıcı, sinemanın en önemli ve hatta belirleyici bir ögesi olmakla beraber sinema ile bir ve aynı şey değildir. Alıcı, kurgu ve başta oyunculuk olmak üzere sinemanın öteki estetik ögelerinden yoksun kılındığı anda yaşam gerçeğinin bir tıpkı-suretini vermek zorundadır ve bundan öte bir şey yapamaz. Dolayısıyla yaşam gerçeğinin kavranmasını sağlayamaz: «Krupp ya da A.E.G. fabrikalarının fotoğrafı bize bu kurumlar üzerine fiilen hiçbir şey öğretmez. Gerçek anlamıyla realite işlevsel muhtevasından soyutlanmıştır. İnsan ilişkilerindeki *şeyleşmenin,* (a.b.ç.) -örneğin fabrikadakiler- yerli yerine oturtulmasına izin vermez. O halde gerçekten 'bir şeyler kurmak', 'yapay bir şeyler', ortaya koymak' gerekmektedir. Öyleyse tamamen sanat gereklidir, ama görgü-bilgi'den hareket eden eski sanat kavrayışının hükmü kalmamıştır.»[28] Gerçeğin ya da daha doğru bir ifadeyle görünüşün bir fotoğrafını sunan alıcıya karşılık, sinema, başta oyunculuk ve kurgu olmak üzere öbür estetik ögeleri ile görünüşün analitik bir sunumunu verebilir. Ancak görgü-bilgi'den (experience), hareket eden eski sanat kavrayışı yani geleneksel sanat ve bunun uzantısı olan geleneksel sinema bunu yapamaz. Çünkü görgü-bilgi'den hareket etmekle, geleneksel sinema, görünüş ile gerçeği birbirine karıştırmakta, gerçeğin görünüş ve form olarak bize sunduğunu gerçeğin mutlaklaşmış bir biçimi olarak ele almaktadır. Oysa bu biçim

[28] Brecht, **Sur le Cinéma,** s. 171

tarihsel ve sosyaldir. Ve sinema bu tarihselliği ve sosyalliği verebilir. Ancak geleneksel sinemanın yaptığının aksine görgübilgi ile özdeşleşme yaklaşımı ile değil...

II. BRECHT'İN ESTETİK KURAMINA TOPLU BİR BAKIŞ :

Brecht, estetik kuramını 1920'lerden başlayarak 1956'daki erken ölümüne kadar kesintisiz sürdürdüğü pratik çalışmalar içinde oluşturmuştur. Brecht'in estetik kuramı bugün «Epik Tiyatro» ya da «Diyalektik Tiyatro» deyimleriyle anılmaktadır.» «Brecht için bu kavramın (epik tiyatro) açıklık ve kesinlik kazanması ancak 1930 yılından sonra olabildi.»[29] Ancak o, epik tiyatro kavramını, sistemleştirdiği tiyatro anlayışı açısından yetersiz bulduğunu ileriki yıllarda açıkladı.[30] Kuşkusuz «diyalektik tiyatro» kavramı Brecht'in estetik kuramını anlatma bakımından «epik tiyatro» kavramından daha yetkin ve yeterlidir. Ona göre 'bilimsel çağın tiyatrosu' kavramı da yeterli değildir. [31] Çünkü bu kavram fazlasıyla kirletilmiş bir kavram durumundadır. Brecht'in kuramının, onun başta *Kapital* olmak üzere Marksist klasikleri incelemesiyle, uzun bir teori-pratik süreci içinde oluştuğu ve temelinde diyalektik ve tarihi materyalizmin yasalarının yer aldığı düşünülürse «diyalektik tiyatro» olarak adlandırılması en uygun olacaktır. Ancak «epik tiyatro» kavramını da tümüyle terketmek mümkün değildir. Çünkü onun önerdiği tiyatronun biçimi ancak epik tür içinde vücut bulabilmektedir. Denebilir ki Brecht'in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır.

Brecht, sistematiğini oluştururken, Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında tragedya'nın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı

[29] Özdemir Nutku, **Türkiye'de Brecht**, Tiyatro' 76 Yay., İst. Ekim 1976, s. 40

[30] Bertolt Brecht, **Gesammelte Werke**, Band 16, Suhrkamp Ver. 1967, s. 701

[31] A.g.y.

ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan «katharsis» kavramının seyirci için tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket eder. Katharsis'in ortaya çıkmasını sağlayan olgu ise «Einfuhlung» (duygu temeli üzerinde yaşantı birliği) dur. Seyirci sahnedeki «Figur»lar ile kurduğu duygu-yaşantı birliği nedeniyle, ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsis'e ulaşır. «Oyun tekniği, günümüzde de halâ o katharsis'i (seyircinin ruhsal arınmasını) sağlamak üzere Aristoteles'ce önerilen reçetelere itibar etmektedir. Aristoteles'ci oyun sanatında, kahraman, sahnelenen oyunlardan yararlanılarak o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla dışarı vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı ruh çatışmalarına sürükleme amacını güder.»[32] Böylece kahramanla özdeşleşen seyirci onun için düştüğü ruhsal çatışmaları yaşaması nedeniyle, olayları ve «Figur»lar: serinkanlı bir şekilde değerlendirme, eleştirme ve yargılama olanağından yoksun kalır. Yaşamın, sahne üzerinde taklide (mimesis) dayalı ve doğalcı bir betimlemesiyle ortaya çıkan bu illüzyon durumu, yaşama aktif olarak katılan ve daha iyi kılma göreviyle yükümlü olan günümüz seyircisi için sakıncalıdır. «Doğalcı sahne, tümüyle illüzyona dayanan bir sahnedir; bu sahnenin, kendisinin bir tiyatro olduğu yolundaki bilinci üretken kılabilmesi olanaksızdır. Tersine her dinamik sahne gibi doğalcı sahne de kendini gerçeği yansıtabilme ereğine tümüyle adayabilmek için, bu bilinci susturmak, kovmak zorundadır.»[33] İşte gerçeği *yansıtabilme* (ayna olma) ereğine yönelen «illüzyonist ve bireyci estetik»e karşıt olarak, Brecht, gerçeği *dönüştürebilme* (dina-

[32] B. Brecht, **Epik Tiyatro**, ç. K. Şipal, Say Kitap Pazarlama, 2. Baskı, İst., 1981, s. 168

[33] W. Benjamin, «Epik tiyatro Nedir?», ç. A. Cemal, **Yazko Çeviri**, Yıl: 1981, Sayı I, s. 68

mo olma) amacına yönelik «eleştirisel ve diyalektik estetik»i[34] sistematize etmiştir.

Şimdi Brecht'in estetik kuramını oluşturan kavramlara bir göz atabiliriz. Yukarıda anlatılanlardan anlaşılacağı gibi Brecht için tam anlamıyla karşıt bir tek kavram vardır: Katharsis. Bu kavram dışındaki, geleneksel tiyatronun malı olan kavramlara, Brecht, karşı çıkmakla beraber, bir diyalektikçi olması nedeniyle, estetik kuramının bir tepkiler bütünü olmasını önlemek için reddetmiştir. «Einfühlung» başta olmak üzere geleneksel tiyatronun getirdiği bütün estetik değer ve kavramları *tümüyle reddetmeksizin,* kendi estetik kuramı içinde yerli yerine oturtarak kullanmıştır.

Brecht'in estetik kuramı, temelinde naivete'nin bulunduğu ve eksenini yabancılaştırma'nın oluşturduğu *birbiriyle aynı kategoride olmayan* ancak *diyalektik bir bütünlük* taşıyan sekiz temel kavramdan oluşmaktadır. Bu kavramlar şöyle sıralanabilir: *Naivete,* Mesel Çalışması, Epizotik anlatım, Gestus, Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı yapı, Göstermeci oyunculuk...

I. Naivete : Brecht'in estetik kuramının temelini bu kavram oluşturmaktadır. «Brecht, yaşamının son aylarında 'Tiyatroda diyalektik' üzerinde çalışıyordu. O sırada, herkesi şaşırtan bir açıklamada bulundu: 'benim yapıtlarımın anahtarı *naivite*'dir,' diyordu. Tüm tiyatro çalışmalarını *naiv* bir anlayışta kümeleyen Brecht,»[35] bütün yapıtlarının, ama daha da önemlisi kuramının temelinde bu tutumun yer aldığını belirtti. Brecht'in bu kavrama yüklediği anlamı kavrayabilmek için, kavramın

[34] Özdemir Nutku, **A.g.y.**, s. 50, Burada da görüldüğü gibi Ö. Nutku Brecht'in estetik kuramını «eleştirel» ve «diyalektik» kavramlarıyla tanımlamıştır.

[35] Özdemir Nutku, «Brecht'i Anlamak», İzmir Devlet Tiyatrosu Programı, Ekim 1979, s. 4

başına bir de bilimsel sözünü eklemek yanlış olmayacaktır: Bilimsel naivite... Brecht'in bu anlayışını şöyle bir örnekle açıklayabiliriz:

Elma ağaçtan düşer. Binlerce yıldır bu böyledir. Elmanın ağaçtan düşmesi «doğal» ve «olağan» bir olaydır. Newton'a kadar böyle olmuştur. Elmanın ağaçtan düşüşünü doğal ve olağan bir olay olarak izleyen binlerce insan için, bu olayın hiç bir özel anlamı yoktur. Bu apaçık «gerçek», ardında başka hiçbir gerçeği ve anlamı getirmez. «Elma yüksekte durduğu için düşmektedir», «havadan ağır olduğu için düşmektedir» vb. gibi birtakım önyargılar, bu olayı herkes için anlaşılır kılarken, Newton, daha önce yapılmış bütün açıklamaları bir yana bırakarak, bu olayı «anlaşılmaz», «yabancı» bir olay olarak gözlemlemiş ve «neden düşüyor?», «nasıl düşüyor?» sorularını kendi kendine sormuştur. İşte, Newton'un bu *naiv* tutumu sonucundadır ki yeryüzünün en önemli yasalarından biri bulunabilmiştir. Apaçık bir gerçek olan elmanın yere düşüşü olgusunun, aslında gerçeğin sadece bir yüzü olduğu, daha doğrusu görünen yüzü olduğu ortaya çıkmıştır. Gerçeğin ardındaki gerçek, daha doğrusu görünenin ardındaki gerçek, yani «yerçekimi yasası» bulgulanmış ve gerçek bütünlenebilmiştir. İşte Brecht'in, estetik kuramının temeline oturttuğu bu tutum, Newton'un «bilimsel naivete» olarak adlandırılabilecek tutumudur.

Brecht bu tutumu, estetik uygulamada «insanlararası olaylar olarak, olaylar gerisinde olaylar» başlığı altında şöyle önermektedir: «Epik tiyatroda seyirci karşısına çıkarılan yapıtın konusu, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerden oluşan bir örgüdür. Olağandışı bir gözle görülmediği süre, alışılmadık nitelik taşıyan böylesine bir yapıtın kavranılması düşünülemez.»[36] İnsanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin illüzyon ya-

[36] B. Brecht, Epik Tiyatro, s. 127 ve devamı

ratan bir «form» ya da görünüş (apparance) haline gelmiş olduğu düşünülürse, gerçeği açıklama ve dönüştürme hedefine yönelik estetik uygulamanın biricik ve temel koşulunun böylesine bir «bilimsel naivete» olduğu anlaşılır.

Bu tutum, Brecht'in estetik kuramının (yazma süreci de dahil) bütün aşamalarında, temeli oluşturur. Ancak gelişigüzel bir şekilde değil... Brecht, bu tutumun, üretim sürecinin bütün aşamalarında sistemli bir şekilde uygulanabilmesinin koşulu olarak «Mesel»i (Fabel) ya da «Mesel çalışması»nı öngörmektedir.

2. Mesel Çalışması : Brecht mesel çalışmasını, burjuva tiyatrosunda «yorumlama» olarak ele alınan sürecin karşılığı olarak getirmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi bir yapıtın (metnin, oyunun), (sinemada senaryo) sahneye konma sürecinin ilk aşamasıdır. Geleneksel tiyatrodaki yönetmenin kafasında oluşan «yorum»a karşıt olarak, ekibin *tümünün* ortaya çıkarması gereken *analiz* çalışmasıdır. «*Mesel,* oyuncular, dekoratörler, maskçılar, kostümcüler, müzikçiler ve kareograflar dahil tiyatronun tümü tarafından anlatılacak, açığa çıkarılacak ve sergilenecektir.»[37] Böylece, bir ekibin tümünün bir masa başında bir araya gelerek, eldeki metne, metindeki olaylara ve «Figur»lara ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerine dair ortaya atacakları sorulara verecekleri cevaplar, süreçlerin ardındaki süreçlerin, görünenin ardındaki görünmeyenin, «gerçeğin» ardındaki gerçeğin keşfedilmesini sağlayacaktır. Ekibin tümünün naiv sorularıyla, bir kişinin ulaşması son derece güç olan bir tutuma, «naivete» ye böylelikle varılacaktır. Kolektif bir çabayla elde edilen bu tutumun sonucunda seyirciye iletilecek olan *mesel* ortaya çıkar. Ancak mesel çalışmasının tek hedefi mesele ulaşmak değildir. Mesel çalışması aynı zamanda;

---

[37] B. Brecht, **Gesammelte Werke,** B. 16, s. 696

a.) Ekibin tümünün metne karşı mesafeli bir tutum alarak metnin görünen mantığına teslim olmamasını,

b.) Metindeki çelişkilerin keşfedilmesini,

c.) Metnin parçalanarak, metindeki durakların belirlenerek, epizotik anlatıma varılmasını ve nihayet

d.) Ekibin bilinç düzeyinin belirlenerek, *neyi, ne ölçüde* gerçekleştirebileceğinin tesbit edilmesini de sağlar.
«Meselin ortaya konması ve uygun yabancılaştırmalarla aktarılması tiyatronun ana işlevidir.»[38] Görüldüğü gibi Brecht meseli tiyatronun ana işlevi olarak ele almaktadır. Mesel olmaksızın, ne yabancılaştırma, ne *gestus* ne de Brecht'in estetik kuramının öteki öğeleri olabilir. «Her şey *mesel*'den gelir, mesel-*teatral* uygulamanın can alıcı noktasıdır. Çünkü, insanlar *arasında* geçenlerin, tartışılabilir, eleştirilebilir ve değiştirilebilir olanlarının tümü oradadır.»[39]

Özet olarak söylemek gerekirse, mesel bir yapıtın ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün olmayan toplumsal anlamıdır. Mesel çalışması boyunca sürdürülen naiv tutum aracılığıyla, toplumlar ve insanlar arası ilişkileri yöneten yasalar tanınır kılınır.

3. Epizotik anlatım : Epizotik anlatım, Brecht'in estetik kuramına adını veren epik kavramından türetilmiştir. Epik kavramı ise Aristoteles'den bu yana kullanılagelen bir kavramdır. «Üslûp açısından Epik Tiyatro pek de yeni değildir.»[40] Bu nedenle, öncelikle Aristoteles'in epik açıklamasına göz atmak yararlı olacaktır. «Epik şiirin özelliklerinden biri istendiği kadar uzatılmasıdır; (...) Epik bir *anlatım* olduğu için, aynı anda ortaya çıkan birçok olay hep birden gösterilebilir, ama

[38] A.g.y.

[39] A.g.y. s. 693

[40] B. Brecht, Epik Tiyatro, s. 47

bu olayların tümü konuyla ilintilidir. Bu olayların ve durumların bir araya gelişi şiiri uzatır. Böylece, epik, konuyu zenginleştirir, dinleyiciyi çeşitli yerlere götürür ve şiiri birbirinden ayrı epizotlarla süsler.»[41] Görüldüğü gibi Aristoteles epik türü açıklarken «epizot» ve «anlatım» kavramlarının her ikisini birden kullanmaktadır. Brecht'in modern epik tiyatro sistematiğinin sahnesel kuruluşu ise epizotik anlatım kavramıyla tanımlanabilir. Brecht, dramatik tiyatro ile epik tiyatroyu karşılaştırdığı «Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur» adlı ünlü yazısında, epizotik anlatımı bu mukayeseden hareketle şöylece tanımlar :

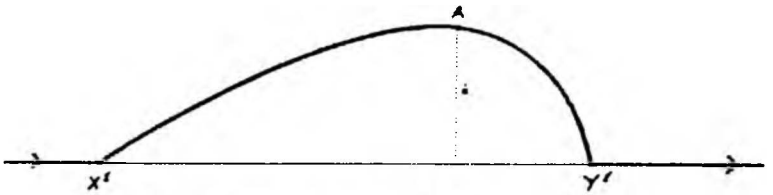
Dramatik Tiyatro'da	*Epik Tiyatro'da*
«Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir öteki için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.»[42]

Bu mukayeseden çıkarak her iki tiyatro anlayışının sahnesel kuruluşunu gösteren grafikler çizilecek olursa şu sonuçlar elde edilir:

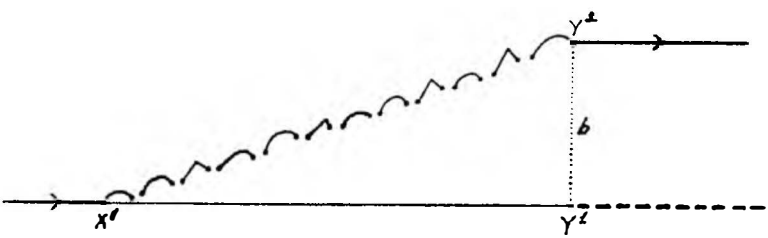
Görüldüğü gibi birinci çizimde olaylar, seyircinin ilgi ve geri limini öykünün sonu üzerinde toplayacak şekilde, düz bir çiz

[41] Aristoteles'den aktaran Ö. Nutku, **Türkiye'de Brecht**, s. 44

[42] B. Brecht, **Epik Tiyatro**, s. 56, şemanın geliştirilmiş bir şekli için **bkz.** Ö. Nutku, **Türkiye'de Brecht**, s. 50



1. Geleneksel dramatik anlatım[43]



2. Epizotik anlatım

gi üzerinde kesintisiz olarak seyreder. Gerilimin en üst düzeye ulaştığı A noktası doruk noktası olarak adlandırılabilir ve bu noktada olaylar çözüme ulaşırken seyirci katharsis'e ulaşır. Seyircinin soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel bir tutum almasına olanak tanımayan dramatik anlatıma karşılık, 2. çizimde görülen epizotik anlatımda, montaj tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır ve seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir. Böylece seyirci, durak noktalarından yararlanarak, (Brecht'in oyunlarında «ön oyunlar») olaylar ve «Figur»lar üzerinde düşünme ve eleştirel bir tutum alma olanağına sahip olur. Özdeşleşme-

[43] Böyle bir dramatik eğrinin sinemada «başarısız» bir örneği için **bkz.** Onat Kutlar, «Seyit Han üzerine», **Yeni Sinema**, Kasım 1968, s. 8 Çizim'in «hikâyenin **gelişme-gerilim** grafiği» olarak adlandırılmasına dikkat edilmeli.

ye dayalı dramatik anlatıma karşılık epizotik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır; seyirci özdeşleşmeye tutsak edilmez. Bir başka deyişle, özdeşleşme seyirciyi katharsis'e götürecek boyutlara vardırılmaz.

Çizimde de görüldüğü gibi, X^1 - Y^1 doğrusu olarak görülen seyircinin yaşam çizgisinde herhangi bir sıçrama görülmez. Seyirci, yapay olarak içine girdiği gerilimden kurtulduktan sonra (katharsis) yaşamına, bıraktığı yerden aynı doğru üzerinde Y^1 noktasından aynen devam edecektir. Hatta, korku ve acıma duygularından arınmış olduğu için, içinde yaşadığı topluma daha fazla uyum sağlayarak, yani toplumsallaşıp, entegre olarak... X^1 noktası ile Y^1 noktası arasındaki fark da buradan gelmekte, seyirci açısından içinde yaşanılan topluma daha fazla uyum sağlanmış olma durumunu ifade etmektedir. Oysa, epizotik anlatımda X^1 noktası ile Y^1 noktası arasında bir sıçrama olmuştur. Seyirci, artık yaşamını Y^1 noktasından sürdürmez. Çünkü yaşamı boyunca elde etmiş olduğu algısal bilgiler, gösteri süresince, seyircinin kendi aktif zihinsel faaliyetiyle sıçratılarak ussal bilgi, ya da bilimsel bilgi düzeyine vardırılmıştır. Artık o, yaşamını kendi zihinsel faaliyetiyle elde etmiş olduğu bilimsel bilgilere dayanarak; bir üst düzeyden, yani Y^2 noktasından başlayarak sürdürecektir. Buna göre, birinci çizimdeki «k» yükseltisi katharsis'i, ikinci çizimdeki «b» yükseltisi ise bilinçlenmeyi fade etmektedr.

Gestus'lar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleri de ancak epizotik bir yapı içinde işlev kazanabilirler. Ve *vice versa*... Epizotik anlatıma ulaşabilmek için, üzerinde çalışılan metinde, hazır bir epizotik yapının varlığı zorunlu değildir. Hatta tersine, klasik dramatik yapıya sahip bir metin, tutarlı bir mesel çalışmasıyla ve çok ufak tefek eklemler ve çıkarmalarla epizotik bir yapıya kavuşturulabilir.

4. Gestus : Gestus, bütün üretim sürecinde sürdürülmesi gereken naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak ta-

nımlanabilir. Brecht'in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal anlamı demek olan mesel'in seyirciye aktarılmasında çıkış noktası söz değil, daima toplumsal bir anlamı ifade eden *davranıştır.*[44] Sözü ifade edecek davranış (mimesis, taklit) yerine, sözün arkasındaki *görünmeyen anlamı* gösterecek davranış, *gestus*'tur. Ancak «her *gestus* toplumsal bir *gestus* olmadığı»[45] gibi, *mimesis*'in karşısında yer almakla beraber onu, taklidi tümüyle dışlamaz. Burada söz konusu olan bir yer değiştirmedir.

Bilindiği gibi dil düşüncenin ifadesidir. Jest de düşüncenin ifadesidir. Gerçek yaşamda, bireyde, dille jest arasında esas olarak uyum vardır; daha doğrusu böyle görünmektedir. Çünkü genel olarak çelişkiler gözle görülür durumda değildir. Ama daha önemlisi, özel olarak bireyin mensubu olduğu sınıf ve bireyin bu sınıfla olan ekonomik, toplumsal ve ideolojik ilişkileri oldukça karmaşık olmaları nedeniyle kendilerini saklarlar. İşte gerçek yaşamda gözle görülür durumda olmayan bu ilişki ve çelişkiler, yaşamın yeniden üretimi olan estetik uygulamada oyuncu tarafından açığa çıkarılarak, gözle görülür duruma getirilmelidir. Dille jest arasındaki ilişkide ifadesini bulan bu karmaşık süreci, oyuncunun açığa çıkartarak görülebilir kılmasının estetik aracı gestustur. Basit bir taklidin ötesinde bir davranış uygulamasını gerektiren gestus, oyuncunun rolü içinde erimeksizin, mesele dayalı araştırmalara girmesini gerektirmektedir. Figur'un sözleri yerine, insan ilişkilerindeki olası davranışlarının mesele uygun ifadesinin bulgulayan oyuncu toplumsal gestusa ulaşır. Bir başka ifade ile, dille jest arasındaki uyumsuzluk toplumsal gestus'u verir.

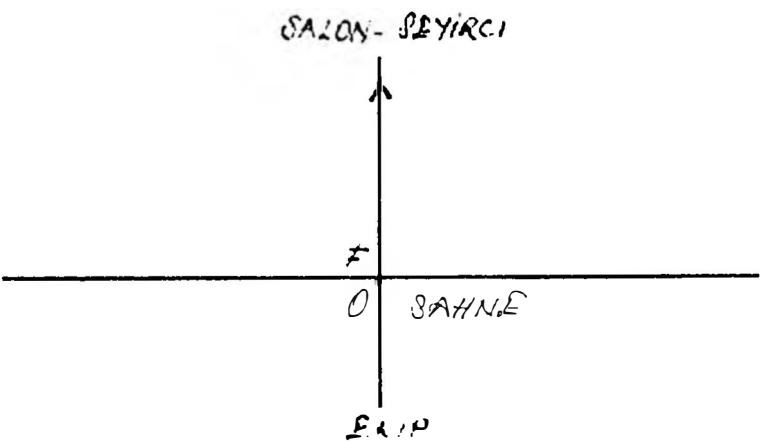
Oyuncunun bunu gerçekleştirebilmesi, ekibin metne bakış açısıyla birlikte kendisinin rolüne bakış açısını sahne üzerine getirebilmesine bağlıdır. Sahne üzerinde bir figur (rol), bir de

---

[44] Ö. Nutku, **Türkiye'de Brecht**, s. 128

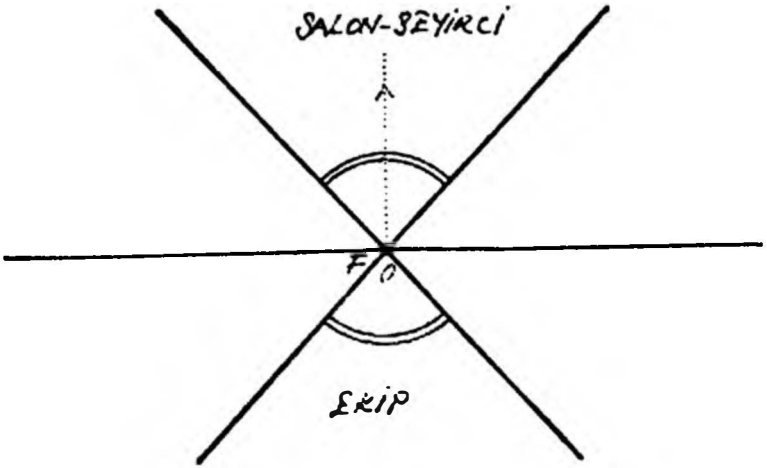
[45] B. Brecht, **Gesammelte Werke**, B. 15, s. 483

oyuncu vardır. Oyuncu çağının bilinçli bir üyesi olarak, rolünün sahne üzerinde sözle ifade ettiği bütün duygu ve düşüncelere katılmak zorunda değildir. Bu nedenle sadece söze dayalı ve ona uygun bir davranış (taklit) çağdaş bir oyunculuk anlayışı değildir ve seyirciye eleştirel bir bakış açısı getirmez. Oyuncu figur'un arkasında kaybolur, seyircinin de kendisi gibi figur'un bütün duygu ve düşüncelerine tartışmasız katılacağı bir özdeşleşme içerisine girmesine neden olur. Bu, çizimlerle daha iyi görülebilir:



1. Özdeşleşmeye ve mimesis'e dayalı oyunculuk

Görüldüğü gibi 1. çizimde oyuncu figur'un arkasında kaybolmuş durumdadır. Seyirci figur'un olayların gelişimi içindeki yerini ve tutumunu eleştirebilecek bir bakış açısına sahip değildir. Oysa 2. çizimde, oyuncunun, mesel çalışması ve sonraki araştırmaları sırasında figur'a dair elde ettiği eleştirel bakış açısı, seyirciye aynen geçmektedir. Böylelikle seyirci, figur'u, onun olayların gelişimi içindeki yerini ve tutumunu eleştirebilecek bir bakış açısına sahip olarak, herşeyin mutlaka böyle olmak zorunda olmadığını tartışabilir duruma ge-



2. Gestus'a (toplumsal gestus) dayalı oyunculuk

lir. Gestus Brecht'in kuramının en önemli estetik aracıdır. «Epik tiyatroda en ince sanatsal araç niteliğini taşıyan gestus, öğretici oyun (lehrstück) diye adlandırılan özel türde en yakın amaçlardan birine dönüşür. Bunun dışında, epik tiyatro, tanımı açısından, gestus'a dayanan bir tiyatrodur. Gestuslar, eylemde bulunan kişinin eylemlerini kestiğimiz ölçüde çoğalır.»[46] Yani Gestus'ların elde edilmesi için epizotik bir yapı zorunludur ve epizotik yapıya ulaşılmaksızın Gestus'ları elde etmek ve çoğaltmak mümkün olamaz.

5. *Yabancılaştırma* (Verfremdung) : Yabancılaştırma'nın, Brecht'in estetik kuramının eksenini oluşturduğunu belirtmiştik. Kuşkusuz bu kavramın Türkçe çevirisinin olduğu gibi, Almanca aslının da «Yabancılaşma» kavramıyla (Entfremdung) doğrudan ilgisi vardır. Çağdaş toplumları tanımlayan kavramın «meta fetişizmi» olduğunu birinci bölümde görmüştük. Meta fetişizmi kavramı, Marx'm, ilk dönem yapıtlarında

[46] W. Benjamin, «Epik Tiyatro Nedir?», s. 81

kullandığı yabancılaşma kavramının, meta üretimi, dolaşımı ve tüketimi sürecini incelediği *Kapital*'de, bilimsel bir temel üzerinde ifade edilmesinden başka bir şey değildir. Yani Marx, Yabancılaşma olgusunun, toplumları yöneten ekonomi-politiğin yasalarıyla doğrudan bağıntısını somut olarak gösterebilecek meta fetişizmi kavramına «bütün insanlık tarihinin en büyük üç bilimsel bulgusundan birini içeren devasa yapıtı Kapital»[47] ile varmıştır. İşte Brecht'in Yabancılaştırma kuramının bilimsel temeli buradadır. Yabancılaştırmanın naivite ile bağıntısı da bu temel üzerinde kurulabilir.

«Modern toplumlarda yabancılaşma 'insancıl anlamların yitirilmişliği'dir. Brecht ise, 'insancıl anlamları' bulmak için *yabancılaştırma kavramı*'na yönelir.»[48] Brecht, kendisini bu yönelişe götüren olayı şöyle açıklamaktadır: «Oyunlarımı, Marx'ın *Kapital*'ini okuduğumda anladım. (...) Bu sözlerimle, Marx'ı okuduğumda, farkında olmaksızın bir sürü marksist oyun kaleme almış olduğumu anladığımı söylemek istemiyorum hiç kuşkusuz. Ama bu Marx, bugüne dek tam benim oyunlarının seyircisi diye nitelendirebileceğim tek kişiydi. Çünkü onun konularıyla uğraşan bir adamın, doğrudan doğruya bu tür oyunlarla ilgilenmesi doğaldı. Bunun nedeni ise oyunlarımda belirginleşen kavrayış gücü değil, fakat Marx'ın kavrayış gücüydü. Oyunların içeriği, onun için sezgi malzemesiydi.»[49] Brecht'in burada sözünü ettiği «kavrayış gücü», gerek kendi oyunlarının ve estetik kuramının, gerek Marx'ın Kapital'inin, gerekse daha önce sözünü ettiğimiz Newton'un bilimsel çabalarının temelinde bulunan naiv tutumdan başka bir şey değildir. Ve Brecht'in yabancılaştırma efektleri de bu

[47] L. Althusser, «Avertissement Aux Lecteurs du Livre I du Capital», Marx, Le Capital, Garnier-Flammarion, Paris 1969, s. 7

[48] Ö. Nutku, Türkiye'de Brecht, s. 52

[49] B. Brecht, Gesammelte Werke, B. 15, s. 129

tutumun sanatsal ifadeleridir. Daha açık bir deyişle, «Brecht'e göre, yabancılaştırma işlemi naivite'nin bir anlatımı»[50] dır. Yabancılaştırma kuramı aynı zamanda, diyalektiğin yasalarıyla doğrudan doğruya ilişkilidir ve Brecht bu ilişkiyi «Diyalektik ve Yabancılaştırma» (Diaektik und Verfremdung) adlı yazısında şöyle açıklamaktadır:

«1. Bir anlama yolu olarak yabancılaştırma (anlamak-anlamamak-anlamak), Reddin reddi

2. Anlaşılırlığa kadar anlaşılmazlığın yığılması (Niceliğin niteliğe dönüşümü).

3. Genel'in içinde özel (Olayın kendine özgülüğü, bir seferliği, bunun yanısıra tipikliği).

4. Gelişmenin anı (Duyguların başka karşıt duyguların üzerine-içine geçişi, her birinde aynı anda eleştiri ve özdeşleşme).
5. Çelişki (Bu ilişkiler içinde bu insan, bu davranışlara bu sonuç).

6. Bir şeyin bir başkasıyla anlaşılması (Başlangıçta kendi başına bağımsız anlamı olan bir sahne, öteki sahnelerle bağlantıları yoluyla ayrı bir anlamın da katılmasıyla yeniden keşfedilir).

7. Sıçrama (Saltus naturae, sıçramalarla epik gelişim).
8. Zıtların birliği (Bütünün içinde zıtlar aranır, ana ve oğul -«Ana»da- dışarıdan bakılınca bir bütün iken, ücretten ötürü birbirlerine karşı mücadele verirler).

9. Bilmenin pratikleştirilebilirliği (Teori ve praxis birliği)»[51]

Sanatsal araç olarak yabancılaştırmanın spesifik koşullarını açıklayan bu dokuz maddenin her birinin, diyalektiğin dört

[50] Ö. Nutku, «Brecht'i Anlamak», s. 4

[51] B. Brecht, Gesammelte Werke, B. 15, ss. 360-361

yasasıyla doğrudan ilişkisi vardır. 1. madde, diyalektiğin, reddin reddi yasasına; 2. madde, niceliğin niteliğe dönüşümü yasasına; 3. madde, her şeyin birbiriyle ilintili olduğu yasasına; 4. madde, zıtların birliği ve mücadelesi yasasına; 5. madde. hem zıtların birliği ve mücadelesi hem de herşeyin birbiriyle ilintili olduğu (kausalitaet) yasalarına; 6. madde, yine her şeyin birbiriyle ilintili olduğu yasasına; 7. madde, yine niceliğin niteliğe dönüşümü yasasına; 8. madde, yine zıtların birliği ve mücadelesi yasasına ve nihayet; 9. madde, diyalektiğin tüm yasalarına tekabül etmektedir.

1. madde aynı zamanda yukarıda sözünü ettiğimiz Marx, Newton ve Brecht'in «kavrayış gücü'nün de nasıl bir yönteme dayandığını açıklamaktadır: Şeyleri ve olguları bütün doğallığı ve olağanlığı içinde anlamak (yani somut «gerçek»ten ya da «görünen»den hareket etmek), sonra şeyleri ve olguları yabancı bir gözle, anlaşılmaz olaylarmışcasına olağandışılaştırıp gözlemek (yani soyut ya da bilimsel soyutlama) ve üçüncü aşamada «gerçeğin» ya da «görünenin» ardındaki görünmeyen gerçeği somut olarak bulgulamak... Bu süreç bize, bütün bilimlerin temelindeki «somut-soyut-somut» yöntemini vermektedir.

«Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaşılır'lığından, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır. [52] Yabancılaştırma, oyunculuk düzeyinde ifadesini gestus'larda bulmaktadır. Yabancılaştırma efektleri, gestus'ların yanısıra, ışık, ses, ses-görüntü ilişkisi ve çelişkisi, müzik (Brecht bir «Gestus Müziği»nden söz etmektedir), dekor, kostüm ve makyaj gibi teknik ve artistik araçların belirli bir sistematik içinde, mesel'e uygun bir şekilde kullanımıyla elde edilirler. Bunun örneklerini «Kuhle Wampe» (Donmuş İş-

[52] A.g.y., s. 301

kembeler) adlı filmi de içinde olmak üzere onun yapıtlarında görmek mümkündür.

Görüldüğü gibi yabancılaştırma kavramı Brecht'in estetik kuramına bilimsel karakterini kazandıran en önemli yöntemdir. Sonsuz sayıda yabancılaştırma efekti vardır ve epik ya da diyalektik tiyatroya zenginliğini veren de budur.

6. *Tarihselleştirme* (Historisierung): Tarihselleştirme kavramı, yabancılaştırmanın bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Yabancılaştırma materyalizmin diyalektik yasalarına tekabül ettiği ölçüde, tarihselleştirme de tarihi yasalarına tekabül etmektedir. Tarihselleştirme estetik uygulamada, mutlaka tarihsel olayları ele almak demek değildir. Tersine tarihsel olsun, olmasın bütün olayları tarihsel olarak ele almak demektir.

Tarihselleştirme'nin yabancılaştırma efektleriyle bağıntısını Brecht, *der Messingkauf* (Hurda Alışverişi veya Sarı Alışverişi) adlı yapıtında şöyle açıklıyor: «Özdeşleşme'nin özel olayları olağan kılması gibi, yabancılaştırma da olağanları özel kılar. Harcıalem olaylar bayağı sıkıcılıklarından soyundurularak, tamamen özel süreçler olarak. sergilenirler. Artık seyirci, güncellikten tarihe kaçmaz; *güncellik tarih olur.*»[53] Buradan da anlaşılacağı üzere tarihselleştirme efektleri, yabancılaştırma efektleriyle ortaya çıkarılırlar. Tarihselleştirmeyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak *belirli bir tarihi moment'in ürünü olduğu* sergilenebilir. Böylece güncel olanın mutlaklığı tartışmalı hale getirilerek güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş olan seyirci, güncelliğin dışından bir bakış açısına sahip ola-

---

[53] B. Brecht, Gesammelte Werke, B. 16, s. 610. Türkçe'ye yanlış olarak «Hurda Alımı» diye çevrilen bu yapıtın birçok bölümünün dışında bu bölümü, büyük bir sorumsuzlukla, tam tersi anlama gelecek şekilde çevrilmiştir: tarih güncelliğe dönüşür. (!?) Bkz. B. Brecht, **Hurda Alımı**, Çev. Yaşar İlksavaş, Günebakan Yayınları, İst. 1977, s. 155.

rak, yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar. «Tarihselleştirme'de, belirli bir toplumsal sistem, bir başka toplumsal sistemin bakış açısından, dışarıdan gözlenir. Toplumun gelişmesi ve bakış açıları birbirlerine itaat ederler.»[54] Yani elde edilen bakış açıları toplumun gelişme yönünü, toplumun gelişme yönü yeni bakış açılarını verirler. Tarihselleştirme, mesel çalışmasıyla elde edilmiş toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu vermenin sanatsal aracı olarak da tanımlanabilir.

7. Anlatımcı yapı: Buraya kadar gördüklerimizden, Brecht'in estetik kuramının, betimleme eğilimlerini ikinci plana ittiği, buna karşılık betimlemeyi tümüyle reddetmeksizin anlatma (narration) eğilimine ağırlık verdiği anlaşılmaktadır. Ancak bu eğilim, eğilim olarak kaldığı ölçüde anlatımcı yapı'yı vermez. Yani bir oyunda ya da filmde anlatıcının olayları, gelişmeleri derleyip, toparlaması, özetlemesi ve anlaması anlatımcı bir yapının oluşması için yeterli değildir. Brecht'in estetik kuramında anlatımcı yapının oluşum koşullarının anlaşılabilmesi, epistemolojik bir yaklaşımla mümkün olabilir.

«Brecht için gerçekçi sanat 'ideolojilere karşı realitenin yönlendirdiği ve gerçekçi duyguları, düşünceleri ve eylemleri mümkün kılan bir sanattı'.»[55] İşte, Brecht'in estetik kuramında çok önemli bir yer tutan anlatımcı yapı Brecht'in bu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Yaşamın realitesi, sanatın realitesini yönlendirmelidir. Ancak, seyircinin önyargıları olarak da adlandırılabilecek olan, yaşamı süresince algısal bilgilere dayanarak edinmiş olduğu ideolojiler, yapıtın içinde betimlemeler yoluyla yer alacak ve yaşamın realitesi tarafından yönlendirilen sanatın realitesiyle çatışarak algısal bilgi düzeyinden, ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine sıçratılacaktır. Sana-

[54] A.g.y., s. 653

[55] Klaus Völker, Bertolt Brecht Eine Biographie, Hanser Verlag, München-Wien, 1976, s. 272

tın sadece betimlemelere dayalı bir ayna olmayıp, bu çatışmaya dayalı bir dinamo olması esprisi böylesine bir anlatımcı yapı'dan gelmektedir.

Yapıt içinde şu ya da bu ölçüde yer alan seyircinin ön yargıları ya da ideolojileri (örneğin, *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda yapıtın tam içinde yer almayan Hegelci idealizmin temsilcileri üç Tanrı ve yapıtın içinde tam olarak yer alan «komşunu seveceksin-iyilik yapacaksın» formüllerinde odaklaşan Hıristiyan metafizik idealizminin temsilcisi sucu Wang) betimlenen (korkunç yoksulluk) dünya(sı)yla çatışarak anlatımcı yapıyı verirler. Seyirci, sadece betimlemeye dayalı olmayan bu yapıya özdeşleşmediği için aktif bir konuma gelerek eleştirel bir tutum alır. Anlatım yoluyla sunulan ideolojiler, yaşam karşısında çürür ve «acıma ve korku» duyguları yüzünden bu yapı içerisinde erime durumundan uzaklaştırılan seyirci, bu ideolojileri eleştirerek, yaşam karşısında «gerçekçi duygulara, düşüncelere ve eylemlere» yönelir.

Görülebileceği gibi epistemolojik bir sorun olarak ortaya çıkan anlatımcı yapı estetik ifadesini epizotik anlatımda bulur. Seyircinin aktif olarak zihinsel faaliyette bulunduğu noktalar, dramatik eğrinin kesintiye uğradığı ön oyunlardır.

8. Göstermeci oyunculuk: Göstermeci oyunculuk anlayışı Brecht öncesinde, başka Çin tiyatrosu olmak üzere Uzakdoğu tiyatrosunda vardı. Brecht, Stanislavski'nin «özdeşleşmenin sağlanmasındaki (karşılaştığı) güçlükleri, toplumun geçirdiği tarihsel nitelikteki değişikliklere bağladı ve özdeşleşmeye tümüyle sırt çevirebilecek bir oyunculuk tekniğini aramaya koyuldu. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecekti. Seyirci ipnoz durumundan alınıp esenliğe çıkarılacak ve oyuncu bir tümdeğişim geçirerek yansılayacağı kişiliği dönüşme yükümlülüğünden kurtarılacaktı.»[56] Böylece Çin *tiyatrosundaki göstermeci oyunculuk*

[56] Brecht, Epik Tiyatro, s. 237

anlayışına vardı. Ancak Brecht, göstermeci oyunculuk anlayışını, eskisinden farklı bir düzeyde kavrıyor ve özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyip sadece denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışı düzeyine yükseltmeyi hedefliyordu. Bu anlayışını uzun yılların çalışmalarından sonra «Küçük Organon»a ekler'de herkes tarafından anlaşılabilecek şekilde formüle etti: «Oynamak (göstermek) ile yaşamak (özdeşleşme) arasındaki çelişki, eğitilmemiş kafalarca, oyuncunun çalışmasında sadece biri ya da diğeri söz konusu olabilirmiş gibi ele alındı. (ya da 'Küçük Organon' sadece oynamayı, eski tarz sadece yaşamayı öngörüyormuş gibi) Gerçekte, oyuncunun çalışmasında elbette iki düşman sürecin birleşmesi söz konusudur. (Oyuncunun oyunu, sadece her ikisinden birer parça içermez.) Oyuncu, iki karşıtın mücadelesinin ve geriliminin derinliğinden, kendi etkilerini çekip çıkarır.»[57] Böylece Brecht, göstermeci oyunculuk anlayışına diyalektik bir nitelik kazandırarak, kurduğu sistematiğin içinde yerli yerine oturttu. Bunun sonucunda Brecht'in estetik kuramı, özdeşleşmenin seyirciyi katharsis'e ulaştırma işlevini ortadan kaldırmış, ancak estetik değerini korumuştur.

Epik-dyalektik sanatın etkileri açısından, geleneksel dramatik sanatla karşılaştırılmasını yapan Brecht şu sonuçları sunar: «Dramatik tiyatro seyircisi şöyle der: 'Evet, bunu ben de yaşadım. -Eh, doğal bir şey.- Ve hep böyle olacak bu. -Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok.- Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da doğal! -Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan'.

Epik tiyatro seyircisi ise şöyle söyler: «Bak, bunu düşünmemiştim işte! -Ama öyle de yapar mı adam!- Çok garip, çok garip inanılır gibi değil!- Ee, yeter artık!- Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor.- Sanat buna derler

[57] B. Brecht, Gesammelte Werke, B. 16, s. 703

işte: Herşey ne kadar da şaşırtıcı!- Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan'.»[58] Bu sonuçlar iyi estetik çizginin işlevleri arasındaki derin ayrılığı son derece net bir şekilde ortaya koymaktadır. Birincisinde sanat «ayna»-dır, ikincisinde «dinamo»!

Sinema estetiği açısından da sorunlar burada odaklaşmakta ve sadece bir suret ya da ayna olmanın ötesinde, aynı zamanda bir dinamo olabilecek çizginin, Brecht'in estetik kuramının dışında oluşabileceğini düşünmek imkânsızlaşmaktadır. Bu noktada haz ve eğlence kavramlarına yeniden dönülebilir. Birinci bölümde sözünü ettiğimiz gibi, geleneksel dramatik sanatta haz, özdeşleşmeye dayalı bir estetik uygulamanın egemenliği altında, seyircinin katharsis'e ulaşmasından doğmaktadır. Burada öğrenme-varsa eğer- taklit yoluyla karakterlerin ve olayların mutlaklaştırılmasından doğar. Ancak bu öğrenme süreci, seyircinin kendi zihinsel faaliyeti sonucu elde ettiği bulgulara dayanmadığından, kalıcı sonuçlar getirmediği gibi eğlenceye kaynaklık edemez. Burada söz konusu olan eğlence, taklit karşısında duyulan hazdan ve katharsis sonucunda elde edilen rahatlamadan doğmaktadır.

Oysa epik-diyalektik sanatta eğlence, seyircinin kendi zihinsel faaliyeti içinde oluşan bir süreçten doğmaktadır. Yani seyircinin yaşamı süresince elde ettiği algısal bilgileri, gösteri aracılığıyla, kendi zihninde ussal ya da bilimsel bilgi düzeyine sıçratmasından doğmaktadır. Görüldüğü gibi epik-diyalektik sanatta eğlence doğrudan doğruya öğrenmeden doğmakta ve öğrenme, seyircinin telkinler dışında kalarak, kendi özgür iradesinden doğduğu için kalıcı olabilmektedir.

Şu halde sinemanın eğlenceyi amaçlaması ne kadar meşru bir istekse, sinemanın eğlendirme işlevini hesaba katmayan bir sinema anlayışı da yaşama hakkından o ölçüde yoksun kalır. Birbirinden çok farklı estetik çizgileri temsil etmekle beraber

[58] Brecht, Epik Tiyatro, s. 40

Vertov'un da, Eisenstein'ın da sinema anlayışlarının başına bu gelmiştir. Birincisi, yaşadığı devrimci dönemin realitesine bağlı kalmanın, devrimci bir estetik çizgiyi oluşturmaya yeteceği sanısıyla, sanatın özünde varolan eğlence unsurunun dışına düşmüş, ikincisi ise devrimci konuları binlerce yıllık idealist felsefenin estetik araçlarıyla ve geleneksel gerçekçilik anlayışından temelli bir kopmayı (rupture) amaçlamaksızın işleyerek, eski eğlence anlayışına tutsak olmuş, sonuçta sosyalist siyasal iktidarın emirlerine uygun ısmarlama filmler yaparak, içine düştüğü çıkmazdan kurtulmaya çabalamıştır.

Buraya kadarki tesbitlerimizden anlaşılacağı üzere Brecht'in estetik kuramı, geleneksel gerçekçilik'ten ve bunun uzantısı olan «toplumcu» gerçekçilik'ten temelli bir kopmayı ifade etmektedir. Brecht'in gerçekçilik anlayışı «toplumcu» olmaktan çok devrimci olarak adlandırılabilir. Çünkü temelinde yer alan dünya görüşünün özüne uygun olarak*, bütün adlandırmaların ötesinde «*eleştirel*»dir. Bu nedenle birçok uygulamasında olduğu gibi, *Ana*'nın Ocak 1951'deki gösterimine «toplumcu» gerçekçi bakış açısından karşı çıkılmıştır. Parti Merkez Komitesinin beşinci Plenumunda Fred Ölssner şunları söyler : «Bert Brecht'in şu ***Ana*** oyununda, kitleleri gerçekten kavrayan, olağanüstü etkili, olağanüstü sanatsal sahnelerin olduğuna kimse itiraz etmeyecektir. Ama sorarım: Gerçek realizm bu mudur? Tipik çevre içinde tipik varlıklar mı sahnelenmiştir?... Kanımca bu tiyatro değildir : Meyerhold ile Proletkult'un bir kesişmesi veya sentezidir.»[59]

Evet, Brecht'in estetik kuramı bir sentezdir, ancak bazı «toplumcu» gerçekçilerin sandığı ya da göstermek istediği gibi

---

* Brecht'in estetik kuramının temelinde **Kapital** yer almaktadır ve bilindiği gibi bu yapıt kapitalist toplumun bilimsel ve analitik bir eleştirisinden başka bir şey değildir.

[59] Aktaran Frederic Ewen, **Brecht, Sein Leben, Sein Werk, Seine Zeit**, Suhrkamp Verlag, 1973, s. 422

sadece, «mahkûm» edilmiş Meyerhold ile yine mahkûm edilmiş Proletkult'un bir sentezi değildir. Brecht'in estetik kuramı, günümüze kadar gelmiş, insanlığın yarattığı en yüksek estetik değerleri bilimsel dünya görüşünün potasında eriten, çağın en yetkin sentezidir. Onun estetik kuramı, gerçekçilik ve dışavurumculuk akımlarıyla Çin Tiyatrosundan yararlanan[60] ve «Stanislavski'de doruklaşan dramatik tiyatro, Piscator'un politik tiyatrosu ile biomekanist oyunculuğa dayalı Meyerhold'un konstrüktivist tiyatrosunun»[61] yüksek bir sentezidir. Zaten bütün bu akımların yok olmasına karşılık Brecht'in estetik kuramının günümüzde, sinema'da da etkilerini sürdürmesi bunun en açık kanıtıdır.

III. BRECHT'in ESTETİK KURAMININ SİNEMA ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Brecht'in kişisel olarak sinema ile çok yakından ilgilendiği bilinir. Kendisi hiçbir zaman film yönetmemekle beraber, yapıtları birçok kereler filme çekildi ama biri hariç hiçbiri onun gözüne girmeyi başaramadı. Onun sinemaya olan ilgisini, sürgün yıllarında yerleştiği Hollywood'da dostluk kurduğu ünlü tiyatro ve film yönetmeni Joseph Losey şöyle belirtiyor: «Brecht bir sinema tutkunuydu, özellikle ABD'de yaşadığı günlerde o, Weigel ve Eisler hergün birkaç film seyrederlerdi.»[62] Onun tutkulu bir seyirci olmasına karşılık, bir senarist olarak başarısızlığa uğraması, esas olarak sinemanın bir sanat olduğu kadar ticari yönünün ağır bastığı bir endüstri sektörü içinde yer almasıyla yakından ilgilidir. Sürgün öncesinde Almanya'da ünlü müzikal oyunu Beş Paralık Opera'yı G.W. Pabst'm yönetiminde sinamalaştıran yapımcılarla mahkemelik olmuş-

[60] Nutku, Türkiye'de Brecht, s. 42

[61] Mutlu Parkan, «Brecht'le Başlamak mı?», Türkiye Yazıları Sayı 23, s. 51

[62] J. Losey, «L'oeil du Maitre», Cahiers du Cinema, No. 114, Aralık 1960, s. 30

tu. Daha sonraları ABD'de *Hangmen Also Die* (Cellatlar da Ölür) adlı filmin senaryosunu yazdı. Bu filmi kendisi gibi Almanya'dan kaçmış olan Fritz Lang yönetmiş olmakla beraber filmde Brecht'in katkısını görebilmek güçtür. Ekspresyonist sinemanın ustası olan Fritz Lang'm bu filminde, Çekoslavak yeraltı savaşçılarının Nazilere karşı savaşı işleniyordu. Ancak film bir iyilerle-kötüler savaşını anlatan klasik Hollywood yapıtı olmaktan öteye gidemedi. Ve nihayet savaş sonrasında yurda dönüşünden sonra İtalyan yönetmeni «Cavalcanti'nin yönettiği Puntila (Herr Puntila und sein Knecht Matti, M.P.) bir felaket oldu.»[63]

Brecht'in sahip çıktığı tek film, kendi ekibiyle çalıştığı, senaryosunu yazdığı ve yönetimine yer yer kendisinin de katıldığı Kuhle Wampe[64] adlı filmdir.

Film Brecht'in kurmuş olduğu sistematiğe uygun bir yapıya sahiptir. Filmin dört ana bölümünden oluşan epizotik bir yapısı vardır. Evlenme çağına gelmiş kızları hariç bütün fertlerinin işsiz olduğu bir aile çevresinde gelişen olayların, oğulu intihara, aileyi evden atılmaya götürmesi sonucunda, kızın devrimci kitleler içinde yer almaya yönelmesiyle noktalanır film. Birinci epizot, bisikletle koşarak iş arayanlar, küçük ilanlardan; ikinci epizot, oğul Bönicke'nin intiharı ('bir işsiz eksildi')ndan; üçüncü epizot, ailenin alacaklılar tarafından evden atılması ve Kuhle Wampe kampına yerleşmesi'nden; dördüncü epizot, işçi spor eğlenceleri ve metroda burjuvalarla siyasal tartışma'dan oluşmaktadır.[65] Her epizot yine kendi

---

[63] A.g.m.

[64] **Kuhle Wampe**, Yön. S. Dudov, Sen. B. Brecht, E. Ottwald, Kam. G. Krampf, Müz. H. Eisler, Oyn. H. Thiele, E. Busch, M. Wolter, A. Fischer

[65] Marcel Martin, «Kusursuz Bir Militan İşçi Sineması Örneği», B. Brecht, Sinema Yazıları, Ç. B. Onaran, Y. Salman, Görsel Yay. İst., 1977, s. 165

içinde başka epizotlara bölünerek, seyircinin, olayların gelişimini serinkanlı bir şekilde izleme ve eleştirme olanağını getirmektedir. Bütün film boyunca gestuslar ve yabancılaştırma efektleri, aile'nin başına gelenlerin doğal bir felaket olmayıp, böyle bir sosyo-ekonomik yapının zorunlu toplumsal sonucu olduğunun seyirci tarafından bilince çıkarılmasına hizmet ederler. Yabancılaştırma efektlerini sıralayacak olursak şunları görürüz :

Filmin başında, gruplar halinde, bisikletleriyle oradan oraya koşturarak iş arayan gençler görülür. Bu iş arama eylemi, her sabah belirli bir saatte başlayıp, her akşam belirli bir saatte biten toplu bir çalışma eylemine benzemektedir. Artık iş aramak başlıbaşına bir «iş» haline gelmiştir!

Evin reisi işsizdir. Kendisi iş bulamadığı halde, iş bulamayan oğluna kızmaktadır!

İş bulamayan çocuk saatini çıkarıp, pencereden atlayarak intihar eder. Saat para etmektedir ve kurtulmalıdır, insan ise para etmez.!

Evin reisi, evin mutfak masraflarını hesaplayan karısına gazeteden Mata Hari tefrikası okumaktadır!

Evin kızı bir işte çalışmaktadır. Eve para getirdiği halde, sevgilisiyle ilişkisi yüzünden, eve hiçbir katkıda bulunmayan tüketici babası tarafından azarlanır!

Kız fabrikada «dikkat ölüm tehlikesi var» tabelası ardında çalıştırılmaktadır. İş bulabilenler ancak ölüm tehlikesini göze alarak çalışabilmektedirler!

Aile evden atılmıştır. Kamptaki çadırlardan birine taşınırlar. Evsiz barksız olmalarına rağmen çadırda nişan kıymaktan vazgeçmezler!

Oğlan kamptaki çadırında nişan töreni düzenler. Kendi nişanında garsonluk etmektedir!

Tespit edebildiğimiz bütün bu yabancılaştırma efektleri ve gestuslar (nişan yemeğindeki konukların tıkınması) ile sıçramalı bir şekilde gelişen epizotik yapı seyirciyi, toplumun köklü bir eleştirisine yönlendirir. Naiv bir tutum üzerine kurulu, tutarlı, kollektif bir mesel çalışması[66] sonucunda, film, Brecht'in estetik kuramının sinemadaki mükemmel bir örneği olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Gerçekte bu naiv tutum çok önemlidir. Brecht'in estetik kuramıyla ilgisi olmayan yönetmenlerin bazı filmlerinin temelinde yatan bu naiv tutum, bu filmlerin Brechtçi bir sinemanın örneği olarak görülmesine neden olabilmektedir.

Yılmaz Güney'in *Umut*, F. Fellini'nin *Amarcord* adlı filmleri buna örnek gösterilebilir. Umut'da, geçim aracını bir kaza sonucu yitiren bir küçük tüccarın ya da yarı-proleterin, proleterleşmektense, eski sosyal konumuna dönmek için giriştiği çabalar (zenginlerden yardım isteme, borç arama, milli piyango bileti alma, bir Amerikalı zenci askeri soyma ve define arama çabaları), (seyircinin ideolojik önyargıları) ile yaşam realitesinin çatışması, anlatımcı yapıyı vermektedir. Brechtçi estetik uygulamanın bütün koşullarını yerine getirmemesine rağmen, filmin temelinde yatan naiv tutum, filmin işlevi açısından Brecht estetiğine son derece yaklaşmasını sağlamaktadır.

Amarcord'da ise, yer yer (Fellini'nin çocukluğu olduğu söylenen) Titta figür'ünün naiv bakış açısıyla, yer yer, avukatın ve seyyar satıcının anlatıya dayalı sergilemeleriyle ortaya çıkan mesafeli sunum, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektlerini vermektedir. Bu yapıtın temelinde de Fellini'nin çocukluğundan süzülüp gelen bir naiv tutum vardır. Bu filmin bir başka avantajı da kuşkusuz, Nino Rota'nın, metni süsleyecek, pekiştirecek ve ruh durumlarını anlatacak yerde,

---

[66] A.g.m., s. 164

metne karşı tavır alan ve onu yorumlayan, seyirciyle olaylar arasına giren çok başarılı müziğidir.

Bu gibi özel durumların dışında, 1960'lı yıllara varıncaya kadar yapılan filmler içinde, Bernard Dort, C. Chaplin'in *M. Verdoux*'sunu (bütünü içinde olumlu hiç bir şey içermemesine rağmen, kahramanının sadece olumluluğun kaynağı olması bakımından), M. Antonioni'nin filmlerini (LaNotte, L'Avventura, L'Eclisse) (burjuva tiyatrosunun mirası olan geleneksel dramatizasyon'u reddetmesi bakımından) ve Chabrol'ün *Les Bonnes Femmes* filmini, (mükemmel bir mesel'e sahip olması bakımından) Brechtçi bir estetik çizginin uzantıları olarak görmektedir[67].

Ancak, böylesine bir değerlendirme, Brecht'in estetik kuramının bir bütün olduğunu ve onun bağlı olduğu dünya görüşünden ayrı düşünülmemesi gerektiğini ihmal eden bir zorlamadır. Chaplin'in *M. Verdoux*'su, temelinde naiv bir tutumun bulunması ve aynı zamanda Verdoux figur'unu oynayan yönetmenin göstermeci oyun nedeniyle Brecht'in estetik çizgisine çok yaklaşmaktadır. Ancak işlevi açısından örneğin bir *Kuhle Wampe* düzeyine hiç bir zaman ulaşamamaktadır.

Çünkü gerilim öğesinin önemli boyutlara vardığı bir geleneksel dramatik yapı, seyirciye geniş bir zihinsel faaliyet alanı tanımamaktadır. Chabrol ve Antonioni için de aynı şeyler fazlasıyla söylenebilir. Sadece başarılı bir mesel Brechtçi bir uygulamayı güven altına almaya yetmemektedir. Geleneksel dramatizasyonu reddetmek ise, onun yerine sistematik bir yapı konulmadığı sürece, geleneksel dramatik yapının dışına çıkmaya yetmemektedir. Marco Perreri'nin *La Cagna/Lisa* filmi için söylenenler Antonioni'nin filmleri için de aynen geçerlidir. Çünkü bu durumda, özdeşleşmenin ve dolayısıyla

[67] Bernard Dort, "Pour une Critigue Brechtienne du Cinéma", Cahiers du Cinema, No. 114, s. 39-40-41.

katharsis'in denetim altına alınmasına rağmen, bu kez de seyirci için, toplumsal sorunların yitirilmesinden kaynaklanan bir belirsizliğin doğurduğu kafa karışıkığı ortaya çıkmaktadır. Nitekim Dort da makalesinin bir başka yerinde Antonioni'nin Brecht estetiğinden uzaklaşmakta olduğunu kabul etmektedir: «Ancak bir özgürlüğün kadere dönüştüğü yerde Brecht ve Antonioni çatışmaktadır. (...) Brecht'te anlamsız olan hiç bir şey yoktur. Hiç bir şey kendi başına varolmamaktadır: Bir kişiliğin her sözü, her jesti, her eylemi bizi topluma göndermekte; böylelikle hem kendisi hem de toplum hakkında bilgi vermektedir. Bu düzeyde Antonioni'de işler karışır. (...) Gizliden gizliye kader, onda bütün güçlülüğü içinde yeniden düzenlenmektedir. Antonioni'nin bize göstermek istediği şey, eski bir şeyin öteki yüzlerinden başka bir şey değildir: İnsanların bitmek bilmeyen bahtsızlıkları»[68].

Bu değerlendirmeler genellikle, Brecht'in estetik kuramını, öğretinin tümünden soyutlayarak, bir stile indirgeme eğiliminden kaynaklanmaktadır. Bu eğilim, o yıllarda Brechtçi bir estetik uygulamanın sinemada karşılığını bulma, öğretiden ve Brecht'in yönteminden kopmaksızın bir stile ulaşma çabaları içinde olan Losey'de de göze çarpmaktadır: «Brecht'in zorunlu kıldığı ve yapılmasını istediği denetimin elde edilmesi sinemada çok daha güçtür. Çünkü bu aracı kullanabilmek daha güç, ekonomik sistem daha sert olduğundan, stilistik bir karşılığı henüz bulunamamıştır. (...) Şimdiye dek bilebildiğim, Brechtçi görsel stile en fazla yaklaşabilen saygı duyulabilecek örnek Bergman'ın *Kaynak*'ıdır. Bergman'ın görsel stili, seçme tarzı, tarihinin dondurulmuşa benzediği dönem ve anların hepsi Brechtçi unsurlardır. Biçim içerik olmaksızın Brechtçidir»[69].

Kuşkusuz, sonraki yıllarda gerçekleştirdiği, *The Servant, The Accident, The Go-between* ve özellikle *Mr. Klein* adlı film-

[68] A.g.m., s. 41.
[69] J. Losey, A.g.m., s. 31.

leriyle, öğretiden kopmaksızın, bireysel-toplumsal, bireysel-sınıfsal ilişki ve çelişkilerini çözüme ulaştıracak Brechtçi alegoriyi ortaya koyan bir stile varan Losey'in bu eğilimi bilinçli ve anlaşılır bir çabadır. Ancak bütün yapıtlarından *İncil*'den yola çıkan ve sevgiyi Tanrı'yı arayan Bergman'ın Brecht'le ilgisi yoktur*. Losey'in bu yaklaşımı, Brecht'in estetik kuramına uygun bir görsel stili arama çabasından gelmekte ve sonraları elde ettiği stilin Bergman'ın stiliyle benzer bazı özelliklere sahip olması da bunu kanıtlamaktadır. Denebilir ki, Losey «içeriği olmaksızın Brechtçi» bulduğu Bergman'ın biçimini içerik olarak doldurarak Brechtçi bir estetik uygulamaya çok yaklaşmıştır.

Ancak Losey'in sinemasının, her zaman mükemmel bir mesel'e sahip olmasına, başta figur'lar olmak üzere, bütün plastik malzemenin toplumsal ve sınıfsal kökenlerine göndermelerde bulunan alegorik değerler taşımalarına rağmen, geleneksel sinemanın *dışında* bir estetik çizgiyi temsil ettiği iddia edilemez. Gestus'lar ve yabancılaştırma efektlerinden yoksun ya da en azından bu açıdan yoksul olan Losey'in sineması yapısal olarak da dramatik anlatımla epizotik anlatım arasında yer almaktadır. Losey'in Brecht'ten etkilenme çerçevesini Wolfgang Gersch, yönetmenin kendi ağzından aktarmaktadır: «Brecht'in Amerikalı 'Galilei' yönetmeni Joseph Losey 1960'da şöyle diyor: 'Brechtçi tiyatronun hangi yönleri ve insan olarak tanıdığım kadarıyla sinemayla doğrudan ilişkisinde Brecht beni doğrudan sinema çalışmamda nasıl etkilemiştir?

Realitenin soyutlanması ve onun, sembollerinin seçimi aracılığıyla, tam bir yeniden inşaı.

---

* Brecht'in İncil'e ilgisi ayrı bir inceleme konusu olabilir. Ancak bu ilginin daha daha çok edebî kaygılardan ve bir ölçüde de tarihsel, sosyolojik ve felsefî eğilimlerden kaynaklandığını belirtelim.

Jestlerde, inşaada ve nesneler düzeyinde kesinliğin önemi.

Oyuncular ve kamerada hareketin tasarrufu. Hiç bir şeyi hedefsiz hareket ettirmemek. Sükûnet içinde olanla, statik olanın mukayesesi.

Objektif ve kamera 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, tonda ve müzikte tam olmanın önemi.

Bütün değeriyle olayın içine girebilmesi için, realitenin yükseltilmesi.

Göze, münferit olanın daha geniş bir görünüşünü sağla mak,»[70].

Buradan da görülebileceği gibi Losey, yabancılaştırma efektine ulaşmanın en basit yolu olarak, kontrastların ve çelişkilerin sergilenmesinde montaj ve metnin aracılığından söz ederken, gestus'a değinmemektedir. Filmlerinde de görülebildiği kadar gestus örneklerine rastlanmamaktadır. Bunun dışında Losey'de ışığın kullanımı da özellikle Avrupa sinemasındaki şekliyle, geleneksel dramatik sinemanın ışık anlayışıyla çakışmaktadır. Resim sanatından bir örnekle açıklanacak olursa, Brecht'in estetik uygulamalarında başvurulan ışık anlayışı Brugel'deki ışık anlayışına, Losey'in filmlerindeki ışık anlayışı ise Rembrandt'daki ışık anlayışına tekabül etmektedir[71]. Gene de kuşkusuz Losey'deki ışık kullanımı,

[70] Losey'den aktaran, Wolfgang Gersch. Film Bei Brecht, Hanser Verlag, München, 1975, s. 306-307.

[71] Bu konuda bkz. Nutku, **Türkiye'de Brecht**, s. 45-46.

sözünü ettiği estetik ilkeler nedeniyle tam olarak geleneksel sinemadaki dramatik etkileri doğurmamaktadır.

Brecht'ten etkilenmese bile ondan esinlenen ve sinema tarihinin en önemli yönetmenleri içinde yer alacağı şimdiden kesinleşmiş gibi görünen bir başka sinemacı da Alain Resnais'dir. Az film yapmakla beraber sinema sanatına çok önemli katkılarda bulunan Resnais, Brecht'in estetik kuramından yola çıkmamakta, ancak bazı noktalarda onun estetik çizgisini çağrıştırmaktadır. Resnais Brecht ile ilişkilerini şu şekilde açıklıyor: «Brecht'in tiyatrosunu derinlemesine tanıyıp tanımadığımı bilmiyorum... Ama şurası kesindir ki, Brecht'in bütün oyunlarında hissettiğim şu özgürlüğün eşdeğerini sinemada biraz buluyorum... Elbette bir adaptasyon düşünmüyorum. Daha çok bir eşdeğerlik aramadayım»[72]

Buradan da anlaşılacağı üzere Resnais, Brecht'in yapıtlarını filme çekmeyi düşünmediği gibi, kuramsal bir yaklaşımda da bulunmamakta, daha çok sinemanın spesifik koşulları içinde, Brecht'in oyunları içinde bulduğunu söylediği özgürlüğü aramaktadır. Bu arayış, onun geleneksel sinemadan kopmasına ve son derece kendine özgü bir estetik çizgi oluşturmasına neden olacaktır. Hiroshima Mon Amour'la başlayan bu kopma, *Je T'aime, Je T'aime*'de doruğuna ulaşmaktadır.

Resnais, geleneksel dramatik sinemanın ünlü dramatik eğrisini, Godard hariç hiç bir sinemacının yapmadığı ölçüde parçalamakta ve seyircinin özdeşleşme eğilimlerini bu yolla denetim altına almaktadır. («Özgürlük») Resnais'nin sinemaya getirdiği en önemli yenilik dramatik eğriyi parçalamanın bir aracı olarak başvurduğu, geriye dönüş' (flash-back) lere benzer bir şekilde uyguladığı ileriye sıçramalardır. (Buna bir benzetmede bulunarak «flash-fore» adını takmak yanlış olmayacaktır.) *La Guerre est* finie'nin başkişisi Diego bir süre

[72] Wolfgang Gersch, A.g.y.

sonra bulmayı tasarladığı genç kızı ve onunla yapacaklarını düşünür ancak Resnais bunu, geleneksel sinemadakinden farklı bir şekilde verir. Diego'nun kafasından geçirdikleri ile öykünün ileriki bir aşamasına rastlayan gerçek buluşma iç-içe geçer. Böylece ileri ve geri sıçramalarla gelişen film Brecht'tekinden farklı bir epizotik yapıya varır. Resnais bu yöntemi (flash-fore yöntemini) *Je T'aime, Je T'aime*'de daha ileri boyutlara götürerek tüm filmi bu ileri geri sıçramalar temeli üzerine kurmuştur: Bilim adamları tarafından bir «zaman makinesi» içine yerleştirilen filmin başkişisi, onların seçtiği tarihlere gönderilerek, geçmiş olan yaşamının değişik zaman dilimlerindeki kesitlerini yeniden yaşarken ileri-geri sıçramalarda bulunur. Buradaki epizotik yapı Brecht'in öngördüğü anlatıma çok yaklaşmakta ve hemen hemen aynı işlevi görmektedir. Yaşamın zamansal açıdan da taklidine dayalı geleneksel sinematografik yapıdan farklı olarak, seyirci, kesintiye uğrayan sürekliliğe kendini kaptırmadığı için olaylar ve kişilerle tam bir özdeşleşmeye girmeksizin eleştirel bir tutum alabilmektedir. Ancak, naiv bir tutumla, tutarlı bir mesel çalışması yaptığı anlaşılan Resnais'de de eksik olan gestuslardır. Losey'de de, Resnais'de de oyunculuk yönetimi geleneksel sinemadakinden farklı değildir. Oyuncular göstermeci bir oyunculuk yöntemine başvurmadıkları halde filmlerinin kuruluşundan gelen temelli farklılıklar, her iki yönetmende de özdeşleşmenin ve katharsis'in denetim altında tutulmasını sağlamaktadır.

Gerçekte Fransız yönetmeni Rene Allio'nun şu tespiti her şeyin ötesinde büyük önem taşımaktadır: «Brecht'in Marksist olduğu hesaba katılmaksızın, Brecht'ten söz edilemez»[73].

Brecht'çi bir sinema yapma çabası içinde olduğunu açıkça belirten Allio'nun filmleri de Losey'in ve Resnais'in filmlerinden, sinematografik yapı açısından büyük farklılıklar taşı-

[73] W. Gersch, A.g.y., s. 307.

masına rağmen, Brecht'in estetik kuramına sinemada bir karşılık bulma açısından çok büyük farklılık taşımamaktadır.

Örneğin, 18. yy. başında kraliyetin resmi dini olan Katolikliğe karşı çıkan ve ufak bir ayaklanma düzenleyen köylülerin mücadelesini anlatan *Les Camisards* yapısal olarak dramatik anlatımla epizotik anlatım arasında yer almaktadır. Her ne kadar bu mücadelede yer alan güçlerin sınıfsal konumlarına göndermelerde bulunuyorsa da (Katolikliği savunan güçlerin devletin resmi güçleri olduğu ve aristokrasiyi temsil ettiği, isyancıların ise çoğunlukla köylülerden oluşmakla beraber burjuvaziyi temsil ettikleri açığa çıkmaktadır.) filmin, gestus'lar ve yabancılaştırma efektleri açısından, yeterli bir zenginliğe ulaşamaması ve biraz da bunun etkisiyle olayların gelişiminde, gerilim öğesinin denetim altına alınmamasını, seyirciye geniş bir zihinsel faaliyet alanı sağlamakta yetersiz kalmaktadır. Bu da Losey ve Resnais'de olduğu gibi Allio'da da oyunculuk yönetiminin geleneksel sinemadakinden pek farklı olmamasından kaynaklanmaktadır. Gene de *Les Camisards*'da tarihselleştirme efektleri düzeyine ulaşmasa bile güçlü bir tarihsellik duygusu vardır. Bu arada filmde, olayların, isyana katılıp, kurtulmuş bir figur tarafından «anlatılması», anlatımcı yapıyı vermemekle beraber, dramatik eğriyi geleneksel boyutlarından farklı bir düzeye getirmektedir.

Bu tarih duygusudur ki, seyirciye, aristokrasiyi olduğu kadar, belirli ölçülerde özdeşleştiği isyancılar aracılığıyla burjuvaziyi de eleştirme olanağını bir ölçüde tanımaktadır. Özellikle, isyanın bastırılmasından sonra sağ kurtulan isyancı kızın, isyanın ideolojik liderinin ajitasyon konuşmalarını taklit eden umutsuz çırpınışlarının, bir cinnete dönüştüğü sekans başlıbaşına bir yabancılaştırma efekti olarak, seyirciye eleştirel bir perspektif sunmaktadır.

Sinemada epizotik bir anlatıma varmayı başaran yönetmenlerden biri de Françesco Rosi'dir. Genellikle röportaj tekni-

ğinden yararlanarak elde ettiği epizotik anlatımı, verilerin, zaman ve mekân sürekliliğine bağlı olmaksızın yığılması ve biriktirilen bu verilerin değerlendirilmesi ve eleştirilmesinin seyirciye bırakılması, Rosi'nin filmlerinin, Brecht estetiğinin ilginç örnekleri olmasını sağlamaktadır. Örneğin, *L'Affaire Mattei*'de de, *Lucy Luciano* (Talihli Gangster) da da, olaylar her türlü özdeşleşme ve katharsis olasılığının önünü kapayacak şekilde, TV ya da gazete haberlerinden kesilmiş küpürlermişcesine seyirciye sunulmakta ve olayların arasındaki bağlantıları kurarak bir değerlendirmeye varma görevi seyirciye bırakılmaktadır. Az da olsa yerliyerinde kullanılan gestuslar, yabancılaştırma efektleri ve tarihselleştirme efektleri, her iki filmde de seyirciye, tipik ve özel birer olaydan çıkarak, (birincisinde, bir İtalyan işadamının kuşkulu bir uçak kazasında ölümü, ikincisinde, ünlü bir Mafia lideri Luciano'nun karanlık yaşamı) bu olayların uluslararası tekelci sermaye ile ilişkilerini kurma ve bütün bir emperyalist sistemi eleştirme olanaklarını sağlamaktadır. Rosi'nin özellikle bu iki filmi Brecht estetiğinin sinemadaki oldukça başarılı uygulamaları olarak değerlendirilebilir.

Brechtçi bir eğilimi sürdürmekte olan bir başka yönetmen de Alman kökenli Jean - Marie Straub'dur. Straub, en önemli filmi *Nicht Versöhnt* ile ilgili olarak şunları söylemektedir: «Nazizmden önce, savaş sırasında ve savaştan sonra Köln'de yaşayan bir burjuva ailesinin hikâyesini anlatan Böll'ün bir eserinden yararlanarak yaptım bu filmi; Brechtçi anlamda epik kişiler yarattım»[74].

Faşizmin analizini yaptığı ve kapitalist sistemle ilişkilerini incelediği *Nicht Vershnt* filminde, Straub geleneksel dramatik anlatımın dışında bir yapı ile seyirciye oldukça geniş bir zihinsel faaliyet alanı sunmaktadır. Ancak bütün saydığımız

[74] Straub, «Alman Sineması Neredeydin?», İbrahim Denker'in Straub ile yaptığı söyleşi, Yeni Sinema, Şubat 1968, s. 21.

bu çağdaş yönetmenler içinde Brechtçi bir sinemanın en yetkin örneklerini sunan yönetmen kuşkusuz Fransız yönetmeni Jean-Luc Godard'dır.

Godard, «bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların sadece oynadığını, vücutlarının kanla değil domates salçasıyla kaplandığını ve hâlâ seyirciyi etkileyip, heyecanlandırdığını kabul etmenin mümkün olduğunu göstermiştir»[75]. Otuzu aşkın uzun metraj filmiyle Godard, sürekli bir arayış ve deneme çabasının sonunda, Brecht'in daha önce de sözünü ettiğimiz çok önemli tespitine varmıştır: «'Fotoğraf realitenin yansıması değildir, aksine, yansımanın realitesidir'; nitekim 'bizim için realite, o realitenin bir dökümünü veren realite imajlarının inşamdan daha ziyade realitenin imajlarının keşfedilmesidir'»[76].

Godard'ın 62'lerden itibaren yaptığı hemen hemen tüm filmlerinde bu ilke temel ilke olarak yer alır. 1962'de yaptığı *Vivre sa vie*, «arayazılar ve emprovize bir filozof-mülakatıyla kesintiler aracılığıyla, bloklar halinde kurulmuş»[77] bir filmdir. Godard'ın Brechtçi bir sinema yolunda, adım adım gelişen estetik çizgisi 1974'te yaptığı *Tout Va Bien* filminde doruk noktasına varır. Bu filmde Brecht estetiğinin istisnasız tüm öğeleri mükemmel denebilecek bir sinematografik karşılık bulmuştur. Gestus'lar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleri, epizotik bir yapı içinde, seyirciyi, sürekli bir zihinsel faaliyette bulunmaya ve bu aktif tutumun sonucunda yaşanan gerçeğe dair yargılar vermeye yönlendirecek bir işlev görürler. Sinemanın bütün teknik olanakları görünen'in ardındaki gerçeğin keşfedilmesine yardım edecek şekilde kullanılmıştır. Filmdeki, reklam filmi sekansında başvurulan

[75] Roy Armes, Film and Reality, Penguin Books, London, 1974.
[76] Stephen Heath, «From Brecht to Film: Theses, Problems», Screen, Winter 1975/6 No. 4, s. 37.
[77] Gersch, A.g.y.

ses ve görüntü öğelerinin karşıtlığı ve birliği (zıtların birliği ve mücadelesi!) bunun bir örneğidir ve belki de sinema tarihinin en başarılı yabancılaştırma efektidir. *Tout Va Bien*'in de sinema tarihinin en başarılı Brechtçi filmi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

SONUÇ :

Devrim sonrası Rus sinemasından (özellikle Vertov) beri, sinemada, Griffith ile stabilize olmuş geleneksel sinemaya karşı, yeni bir estetik arama çabaları, özellikle 1960'lardan itibaren hızlanmış ve Godard'da noktalanmıştır. Bugün görünen odur ki, altmışlardan beri bu alanda elde edilen gelişmeler nispi bir durulma sürecine girmiş ve çeşitli denemeler sonucu ortaya çıkmış olan yapıtların değerlendirilmesi önem kazanmıştır. Bu değerlendirmelerde görüldüğü gibi altmış yıldır sinema sanatında gerçekleşmiş olan en önemli yenilikler (O. Welles'in sinemaya yeniden kazandırdığı alan derinliği bir kenara bırakılırsa), hep Brecht'in etkisinden kaynaklanan çalışmaların sonucunda elde edilmiştir.

Özellikle altmışlardan itibaren sinema sanatına girmeye başlayan bu yenilikler, bir taraftan geleneksel sinemayı değişime uğratırken bir taraftan da, geleneksel sinemanın *dışında* bir estetik çizginin oluşumu yolunda yürünmesini sağlamıştır. Radikal yönetmenler tarafından girişilen yeni bir estetik oluşturma çabaları, Brecht'e uğramadan sürdürülemezdi. Çünkü 1956'daki ölümünden sonra daha bir dikkatle incelenmeye başlanan Birecht, belki de tarihte ilk kez «bilimsel bir estetik kuram» ortaya koyuyordu. Brecht'in kollektif bir sanat olan tiyatro aracılığıyla ortaya koyduğu bu kuram yine kollektif bir sanat olan sinemayı etkilemeden edemezdi.

Bilimsel sanatsalın böylesine bir içiçe geçişi, tam da çağımızın seyircisi ve sanatçısına hitabediyordu. Nitekim yeni bir estetik yönünde sürdürülen çabalar başıboş akan bir suyun

yatağını bulması gibi, Brecht'in kurmuş olduğu sistematiğin içinde yer almaya başladı.

Sinema sanatının geçmişine bakıldığında, sinemanın, gerçeğin bir suretini verme özelliğinin, sinema kuramcılarının, yönetmenlerinin ve estetikçilerinin kafasını karıştıran en önemli etken olduğu anlaşılmaktadır. Bu özellik, kuramcıları «gerçeğe inananlar», «görüntüye inananlar» diye bir süre ikiye bölmüş ve çözümü olmayan bir tartışmaya sürüklemiştir. Gerçeğe inananlar da, görüntüye inananlar da gerçeğin «keşfedilmek» zorunda olduğunu kavrayamadıklarından verimli sonuçlara ulaşamamışlardır.

Bugün bu tartışma sinema kuramcıları tarafından bir başka düzeyde sürdürülmektedir. Bu kez yine, sinemanın, gerçeğin sureti olma özelliği tartışmanın odak noktasında yer almakta ve bunun ifadesi olan «gerçeğin izlenimi» kavramının, yanılsama yaratması nedeniyle, sinemanın kurtulması gereken bir kavram olduğu ileri sürülmektedir. Ama ortaya çıkan yanılsamanın gerçeğin kendisinden kaynaklandığı görüşü hesaba katılmadığı için yine verimli sonuçlar elde edilememektedir.

Oysa, gerçeğin keşfedilmesi zorunluluğunu ve bunu sergilemenin sanatsal araçlarını bilimsel bir estetik kuramı ile getiren Brecht'ten yola çıkan yönetmenler, bu yolda oldukça verimli sonuçlara ulaşmış durumdadırlar. Başta Godard olmak üzere, Rosi, Straub, Resnais ve diğerleri sinemanın spesifik koşulları içinde birçok sorunu çözüme ulaştırmış durumdadırlar. Gerçeğin keşfedilmesi ve seyirciye aktarılması yönündeki bu çabalar kuşkusuz, sinemada oluşmakta olan yeni bir estetik çizginin başlangıcı olarak değerlendirilmelidir. Sorunların tümü çözümlenmiş değildir. Ancak yol bir kez açılmıştır ve geleceğin sineması da bu yol üzerinde yürüyeceğe benzemektedir.

AÇIŞ KONUŞMASI*

Sayın konuklar, değerli arkadaşlar,

Alman Kültür Merkeziyle, Türkiye Yazıları Dergisinin ortak olarak düzenledikleri «Alman Düşüncesinin Hümanizmaya Katkıları» konferans dizisinin üçüncüsüne hoş geldiniz.

Bu akşamki konumuz «Brecht'in Sanat Kavrayışı». Konuşmacı A.B.D. Wisconsin Üniversitesinden Sayın *Prf. Dr. Reinhold Grimm.*

Eleştirmen, oyun yazarı, şair, romancı, yönetmen, senaryocu, estetikçi, Bertolt Brecht kuşkusuz insanlığın yetiştirdiği en büyük dehâlardan biridir. Onun yaşamını, yapıtını, öğretisini öğrenme çabası, bir insanın belki de bütün bir yaşamını doldurabilir. Ama hiç kuşkum yok ki bu çaba onurlu bir çaba olacaktır.

Brecht bütün yaşamını daha iyi bir dünya, yeni bir dünya için savaşarak geçirdi. Bu yeni dünyanın bir parçası olacak yeni sanatın, temellerini attı, estetik ilkelerini belirledi. Hem de bunları, tarihin en karanlık günlerinde, kendisini öldürmek isteyen faşizme yakalanmamak için, kendi deyimiyle, «*ayakkabıdan sık ülke değiştirirken*»[1] yaptı. Hiç umutsuzluğa kapılmadı, çünkü «*umudumuz çelişkilerde*»[2] diyordu.

1935'te faşizmin bütün dünyaya ve insanlığa azgıncasına saldırmaya hazırlandığı günlerde, «Kültürün Savunulması İçin Birinci Yazarlar Kongresi»nde, «*Arkadaşlar mülkiyet ilişkilerinden söz edelim*»[3] diyordu. «Çünkü hümanizma ve kültü-

---

* Ankara Alman Kültür Derneğinde yapılan Brecht oturumundan.

[1] Bertolt Brecht, Gesammellte Werke 9, Gedichte 2, An die Nachgeborenen, ss. 722-725.

[2] Bertolt Brecht, Gesammellte Werke 18, Der Dreigroschenprozess, s. 139.

[3] B. B. Gesammellte Werke 18, Eine Notwendige Feststellung im Kampf gegen die Barbarei, s. 246.

rün genel ve bulanık kurallarıyla hiçbir zaman yetinmediği için kavramların asıl içeriğini, onları mülkiyet ilişkileri terimiyle tanımlayarak ortaya çıkarmaya önem veriyordu»[4].

Yaşamının büyük bir kısmı sürgünde geçti. Ama hiç yılgınlığa kapılmadı. Bu elverişsiz durumu diyalektik karşıtına dönüştürmeyi başardı. Bu konuda şöyle diyordu: «*Diyalektiğin en iyi öğrenildiği yer, sürgündür. En keskin diyalektikçiler ise kaçaklardır. Değişiklikler sonucu kaçak olmuşlardır ve değişmelerden başka bir şey görmezler. En küçük belirtilerden en büyük olayları sezinlerler; mantıkları varsa tabiî... Rakipleri kazanınca, zaferin kaça mâlolduğunu hesaplarlar. Ve çelişkiler için çok duyarlı gözleri vardır. Yaşasın diyalektik!*»[5].

«*Dünya çığırından çıkmış durumdadır*, diyordu Brecht, *ancak şiddete dayanan hareketler her şeyi düzene sokabilir. Ama bu amaca hizmet eden araçlar içinde küçük ve nazik bir tanesi vardır ki, kendisiyle incelikle çalışmayı gerekli kılar*»[6]. Bu araç sanattır ve Brecht bu nazik aracı insanlığın kurtuluşu için kullanmıştır. O, sanatı bir araç olarak görmekten korkmayacak kadar büyük bir sanatçıydı. Bir sanatçı olarak kendisini yenilemekten hiçbir zaman kaçınmadı. Attığı her adım, bir önceki konumuna göre büyük bir gelişmeyi ifade ediyordu. Sonuç olarak sanatçılığını yitirmeden kendisini bir bilim adamı yaptı.

«Marksçılığın eleştirel yanını vurgulayan Brecht, bir tiyatro ozanı olarak da, kalıcı bir başarı sağlamıştır; çünkü o, bilimsel diyalektik yoluyla senteze yönelmiştir. Bilimsel düşüncenin temelinde de, dondurulmuş, kalıplaşmış, ilerlemeyen, değişmeyen sloganlar değil, kuşkuyla geliştirilen ve daha ileri-

[4] Marcel Martin, B. B., Sinema Yazıları, Görsel Yayınlar, s. 141.
[5] Bertolt Brecht, Gesammellte Werke 14, Flüchtlingsgesprache, s. 1462.
[6] Bertolt Brecht, Gesammellte Werke 16, Der Messingkauf.

ye götürülen düşünce birimleri ve bu birimlerin bireşimi vardır»[7].

Yaşadığı karanlık çağda Brecht nasıl bir senteze yöneldi?

Brecht Uzakdoğu tiyatrosunu inceledi; Stanislavsky'nin doruğuna ulaştırdığı dramatik tiyatroyu değerlendirdi. Piscator ile birlikte çalıştı. Meyerhold'un çalışmalarını gözledi. Sonradan «diyalektik tiyatro» adını vereceği «epik tiyatro» kuramını bunların üzerine kurarak sistemleştirdi.

Bugün Brecht'in öğretisini yok saymak mümkün olmadığı gibi, sanat alanında onun öğretisinin dışında herhangi bir senteze varmak da olanaksızdır.

Brecht'e dair söylenecek şeyler o kadar çok ki, bunların sadece bir kısmını söylemek burada saatlerimizi alır.

Bu nedenle konuşmamı kesip sözü sayın konuşmacımıza veriyorum.

Eylül 1979

[7] Özdemir Nutku, Türkiye'de Brecht, Tiyatro 76 Yayınları, ss. 24-25.

BRECHT'LE BAŞLAMAK MI?

Mutlu Parkan

Edebi biçimlerle ilgili olarak hesaba katılması gereken gerçeğin kendisidir; estetik ya da realizmin biçimleri değil. Hakikat, birçok yolla gözardı edilebildiği gibi, birçok yolla da söylenebilir.

(Bertolt Brecht, 1938)

Birikim Dergisinin Ocak 1978 tarihli 35. sayısında «Brecht'le Başlamak» başlığı altında Murathan Mungan imzalı bir yazı yayımlandı.

Brecht'i savunur görünen bu yazı, gerçekte Brecht'i hiç anlamamaktan kaynaklanarak onun öğretisini bir «ucube» olarak gösteriyordu. Biz, Brecht'in söylemediklerini Brecht'e mal eden bu yazıdaki yanlışları ve çarpıtmaları ele alarak Brecht'in gerçekte ne dediğini ve bugün için yerinin ve anlamının ne olduğunu açıklamaya çalışacağız.

Bay Mungan'a göre «*Brecht başı-sonu belli, anlamlı bir bütünlük sağlamış, kavramları açık ve kesin olarak belirlenmiş, belli bir sistematiğe ulaşmış, teorik kavramsal araçları kurulmuş bir sanat teorisi yaratmamış*» mış.

Bu doğru bir görüş değil. Çünkü Brecht'in sanat teorisi, anlamlı bir bütünlüğü olan, kavramları açık ve kesin olarak belirlenmiş, özellikle belli bir sistematiğe ulaşmış, teorik kavramsal araçları kurulmuş bir teoridir. Brecht, binlerce yıldır idealizmi ve metafiziği kendisine rehber edinmiş sınıflar tarafından uygulanagelen Aristoteles estetiğinin katharsis (kendinden geçerek arınma) kavramından hareketle ve bu gerici kavramı ortadan kaldıracak olan «teorik kavramsal araçları» bulup çıkarmış, bu «kavramları açık ve kesin olarak belirleyerek, «belirli bir sistematiğe ulaşmış» ve «anlamlı bir bütünlük sağlamıştır». Tabiî anlayabilenler için! Gene de biz bunların neler olduğuna bir göz atalım:

Brecht katharsis kavramının seyirci için son derece tehlikeli bir kavram olduğu gerçeğinden hareket eder. Katharsis'i yaratan olgu ise «Einfühlung» (duygu birliği-yaşantı birliği) dur. Seyirci, sahnedeki «Figur» (personage, sahne kişisi) lar ile kurduğu duygu-yaşantı birliği nedeniyle ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsis'e ulaşır. Brecht, seyircinin bütün bir oyun boyunca serinkanlı düşünme yeteneğinden yoksun kalmasına neden olan bu «illusion» durumunu ortadan kaldırmak için, yeni kavramlara dayanan bir sistem geliştirir. Bu sistem, dramatik eğriye uygun anlatım yerine, epizotik anlatıma dayalı ve seyircinin olaylar ve «Figur»lar üzerinde düşünmesine ve böylece eleştirebilmesine olanak tanıyan ve bunun içinde «Verfremdungscfokt» (yadırgatma efekti) lerden yararlanan «epik» ya da diyalektik sistemdir. Görüldüğü gibi burada kavramları çok açık ve kesin olarak belirlenmiş bir sistematik söz konusudur.

Bu sistematiğin özünü bir de Brecht'in kendisinden dinleyelim:

1. Bir anlama yolu olarak yadırgatma (anlamak-anlamamak-anlamak) Reddin reddi.
2. Anlaşılırlığa kadar anlaşılmazlığın yığılması (Niceliğin niteliğe dönüşümü)
3. Genel'in içinde özel (Olayın kendine özgülüğü, bir seferliği, bunun yanısıra tipikliği)
4. Gelişmenin anı (Duyguların başka karşıt duyguların üzerine geçişi (içine geçişi), (her) birinde eleştiri ve sözleşme (aynı anda)
5. Çelişki (Bu ilişkiler içinde bu insan, bu davranışlara bu sonuç)
6. Bir şeyin bir başkası ile anlaşılması (Başlangıçta kendi başına bağımsız anlamı olan bir sahne, öteki sahnelerle

bağlantıları yoluyla ayrı bir anlamın da katılmasıyla yeniden keşfedilir.)

7. Sıçrama (Saltus naturae, sıçramalarla epik gelişim)
8. Zıtlarm birliği (Bütünün içinde zıtlar aranır. Ana ve oğul—«Ana»da dışarıdan bakılınca bir bütün iken, ücretten ötürü birbirlerine karşı mücadele verirler.)
9. Bilmenin pratikleştirilebilirliği (Teori ve praxis birliği) (Bertolt Brecht, Gesammalte Werke, Band 15, ss. 360-361)

Görüldüğü gibi, Brecht'in estetik ilkeleri, diyalektiğin her yer ve her zaman için gerekli olan ilkelerinin tiyatroya uygulanmasından elde edilmiştir ve her yer ve her zaman için geçerli olduğu gibi, tiyatro dışı birçok sanatta da uygulanabilirdir.

Şöyle devam ediyor Bay Mungan :

«Türkiye'de Epik Tiyatro anlayışı ve Brecht yalnızca bir teknik işlevsellik olarak algılanmıştır.»

Türkiye'de Epik tiyatro anlayışı ve Brecht'in yalnızca bir teknik işlevsellik olarak algılandığını gösterir birçok örnek vardır. (Örneğin, Şehir Tiyatrosu'ndaki «Galile» uygulaması ya da «Cesaret Ana» «denemesi».) Ama Türkiye'de Epik Tiyatro uygulaması adına ağır basan burjuvazinin bu uygulamaları değildir. (İlerici olmadan Brecht'çi olmak Brecht'çi olmadan Brecht'i sergilemek, burjuvazinin «bükemediği eli öperek» çarpıtma çabasından başka bir şey değildir.) Türkiye'de Epik Tiyatro ve Brecht adına ağır basan, Vasıf Öngören'in yazıp yönettiği oyunlar ile Boğaziçi Üniversitesi Oyuncularının «Arturro Ui'nin Engellenebilir Yükselişi» ve «Beş Paralık-İşler» uygulamalarıdır, ve bunlar «bir teknik işlevsellik olarak algılama» ürünü değil, Brecht sisteminin doğru kavranışının ürünüdür. Ama Bay Mungan'ın bakış açısı burada burjuvazinin bakış açısı olduğu için bunu görememektedir. Devam edelim :

«Oysa bu teknik öğelerin ve biçimsel yeniliklerin varlık temeli olan «düşünce»den yalıtılarak algılanması ve uygulamaya konulması onların işlevlerini yerine getirmelerini engelleyecektir. Asıl sorun, aynı zamanda, özdeki o düşüncenin, varolan korunmuş haliyle de algılanması değil, günümüz gerçekliğinde ve somutunda yeniden kavranılarak yeniden üzetilmesidir.»

Brecht'in tiyatrosundaki teknik öğelerin ve biçimsel yeniliklerin varlık temeli olan «düşünce» diyalektik düşüncedir. Ama Bay Mungan ya bunu bilmiyor, ya da okuyucuyu çocuk yerine koyarak, bu «düşünce»nin (diyalektik) «günümüz gerçeğinde ve somutunda yeniden kavranılarak yeniden üretilmesi» gerektiğini iddia ediyor! Pes doğrusu! Söyleyecek söz kalmıyor!

Ama biz gene de devam edelim :

«Epik Tiyatro, dramatik tiyatroya tepki olarak (ve aynı zamanda onun içinde) doğmuştur. Dramatik tiyatro tez, epik tiyatro antitez ise, bugün bizim için güncel çaba, sentezin oluşturulmasını sağlamaktır.» Bak hele! Bayımız birden bire kendisini dünyanın merkezi sanmaya başladı! Bir kere epik ya da diyalektik tiyatro, dramatik tiyatroya tepki olarak doğmamıştır. Dramatik tiyatroya tepki olarak doğan, bugün temsilciliğini Peter Weiss'ın yaptığı, Piscator'un «politik tiyatro» sudur. Sonra dramatik tiyatro tez, epik tiyatro antitez değildir. Tıpkı diyalektik mantığın, formel mantığın antitezi olmadığı gibi. Ama bayımız kendisini bütün küçük burjuvalar gibi, dünyanın merkezi sandığı için binlerce yıllık dramatik tiyatroyla modern çağın tiyatrosu olan epik tiyatronun sentezini oluşturma çabasına adamaya hazırlamaktadır.

Aslında uzun zamandır Avrupa'da Brecht'e karşı burjuvazinin açmış olduğu kampanyaya Türkiye'den cılız bir ses katılmıştır: Bay Mungan'ın sesi. Ama bu ses öyle cılız bir sestir ki, kendi dediğini bile duymamaktadır : *«Zaten epik tiyatro*

da, başlıbaşına dramatik tiyatroya tepki olarak, onun tam karşıtıymış gibi de ele almamız. (...) Brecht'in epik eserlerinde bile dramatik tiyatronun öğelerine rahatlıkla rastlayabiliriz.» Peki ama bu ne demek? Bu, şu demek :

Brecht'in öğretisi materyalist diyalektiğin diğer ustalarının öğretileri gibi bir *sentezdir.* Marx'ın öğretisi, marksizm, nasıl üç ayak üzerinde duran (İngiliz Ekonomi-politiği-Alman İdealizmi-Fransız Materyalizmi) bir sentez ise, Brecht'in öğretisi, Epik Tiyatro da üç ayak üzerinde duran (Stanislavsky'de doruklaşan Dramatik tiyatro-Piscator'un Politik Tiyatro'su-Meyerhold Tiyatrosu) bir sentezdir.

Bay Mungan bunu sezmekte ve ağzından kaçırmakta ama öte yandan Brecht'e karşı burjuvazinin beslediği niyetleri beslediği için onu okuyucuya yanlış tanıtmak için elinden geleni de ardına koymamakta. Niyeti ise şu :

«*Brecht, bugün bizim için, ulaşılması gereken bir hedef değil; aşılması gereken bir hedeftir.*»

Peki ama Brecht'i neyle aşacağız? Bay Mungan'ın oluşturacağı «sentez» ile mi? Allah göstermesin!

Bay Mungan'ın yazısında daha nice cevherler var, ama biz uzatmamak ve okuyucuyu gereksiz yere yormamak için kesiyoruz.

Evet, Brecht, bugün bizler için ulaşılması gereken bir hedeftir. Çünkü, Brecht felsefî temelleri ustalar tarafından atılan çağdaş insanlığın estetik ilkelerini sistemleştirerek, çağımızın ve gelecek çağların estetiğini yaratmıştır Burjuvazinin kafa karıştırma ve suyu bulandırma çabaları bizlerin, Brecht'in öğretisini öğrenmesini ve yaymasını engelleyemeyecektir.

Ocak 1979

TARTIŞMA LUKACS MI?

Mutlu Parkan

Zehra İpşiroğlu'nun «Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik» adlı doktora tezi üzerine Veysel Atayman, Zehra İpşiroğlu ve Ahmet Cemal arasında Lukacs ve bazı başka konulara ilişkin olarak gelişen tartışmadan ne yazık ki sadece Ahmet Cemal'in «Lukacs Nasıl Tartışmalı?» adlı yazısı vesilesiyle haberdar olabildim. Bu tartışma eğer sadece Zehra İpşiroğlu'nun adı geçen doktora tezi çerçevesi içinde kalsaydı ve günümüz şartlarında Lukacs'ın olduğu kadar Brecht'in de ne şekilde değerlendirilmesi gerektiği konusunda bazı yargılara varıyor olmasaydı, kuşkusuz bu tartışmaya katılmayı gerekli görmeyebilirdim. Ancak, gerek Brecht konusundaki duyarlığım, gerek Lukacs'ın estetik öğretisinin doğmacı ve aynı zamanda liberal niteliği konusundaki yargılarım ve gerekse her ikisinin içinde bulundukları tarihsel döneme ilişkin olarak yaptıkları değerlendirmelere, günümüzde ne şekilde yaklaşılması gerektiği konusu beni bu tartışmaya katılmaya zorladı. Şu anda bu tartışmaya ilişkin olarak elimdeki tek belgenin Ahmet Cemal'in «Lukacs Nasıl Tartışılmalı?» adlı yazısı olduğunu özellikle belirtmeliyim. (9 Şubat 79, Dünya s. 6)

Ahmet Cemal'in adı geçen yazısından çıkarabildiğim kadarıyla, Brecht ile Lukacs arasında, «uyumsuz tiyatro», gerçekte ise ekspresyonizm mirası üzerine geçmiş olan tartışmada, Ahmet Cemal'in bu tartışmanın ayrıntılarına ve değerlendirilmesine bir kaynak olarak göstermiş olduğu Prof. Dr. Werner Mittenzwei, Zehra İpşiroğlu tarafından «Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde çalışan bir bilim adamı» olduğu gerekçesiyle yansız sayılamazmış. Ancak bu yanlılığın ne yönde olduğu karmakarışık bir hale getirilmiş.

Herşeyden önce, ister siyasî bir tartışma olsun, ister bilimsel, tarafsızlık diye bir şey olamaz. Herkes şu ya da bu şekilde ta-

raf tutmaktadır. Bunun aksini iddia etmek, burjuvazinin bir palavrasıdır.

Bu bakımdan herkes gibi, Prof. Dr. Werner Mittenzwei da Brecht - Lukacs tartışması konusunda taraf tutmaktadır. Ancak İpşiroğlu-Atayman-Cemal tartışmasından çıktığı gibi Mittenzwei, Lukacs'a prim veriyor değildir. Gerek Mittenzwei ile aramızda geçen yazışmalardan, gerekse kendisinin bana gönderdiği yazı ve kitaplarından çıkan, Mittenzwei'ın kesin olarak Brecht'in tarafını tuttuğudur.

Brecht-Bredel-Feuchtwanger tarafından 1936 - 1939 yılları arasında çıkarılan Das Wort dergisinde, ekspresyonist sanat üzerine çıkan tartışmada Lukacs, ekspresyonist sanatçıların «dekadan» burjuvazinin sanatçıları olduğunu ve «gerçeği bir bütün olarak sunamadıklarını» iddia ederek, onların geliştirmiş oldukları yöntem ve teknikleri reddeder. Sosyalist yazarlara Balzac gibi yazmalarını öğütler.

Brecht ise meseleye, kendine olan güven ve rahatlığıyla yaklaşır. Dekadan olsun, olmasın, burjuvazinin sanat alanında bıraktığı bütün mirastan yararlanacaktır. Hele bu miras, röportaj ya da iç-monolog gibi edebî teknikler olursa[1]...

Bu tartışma ekspresyonizm üzerine geçmiştir ve daha önemlisi o tarihsel dönemde geçmiştir. Bugün, o tartışmada haklı olan Brecht'e dayanarak ve «uyumsuz tiyatro» diye bir kavram ortaya atarak, böyle bir tiyatroyu savunmak saçmadır[2]. Çünkü artık günümüzde Brecht'in epik ya da diyalektik tiyatro adıyla sistematize ettiği bir tiyatro vardır ve bu tiyatro

[1] Brecht'in miras anlayışı için, bkz. Dr. Werner Mittenzwei, Brecht's Verhaltnis zur Tradizion; ve Brecht-Lukacs Debatte, Sinn und From, 1971.

[2] Zehra İpşiroğlu'nun böyle bir tiyatroyu savunup savunmadığını, tezini okuyamadığım için kesin olarak bilmiyorum. Ancak «uyumsuz tiyatro» diye bir kavramın ortaya atılmasını gereksiz ve hatta zararlı buluyorum.

modern çağın tiyatrosudur. Burjuvazi Brecht'i mahkûm edemeyeceğini anlayınca[3] onu «uyumlu tiyatro», «uyumsuz tiyatro- gibilerinden bir takım klasifikasyonlar içine sokarak ya da sadece biçimsel olarak ele alınması yönünde çaba harcayarak yozlaştırmaya çalışmaktadır.

Ahmet Cemal, söz konusu yazısında, Lukacs'ın «yaşamı boyunca neredeyse her on yılda bir kendini eleştirmeyi görev bilip, eski görüşlerinin yanlışlığına dikkati çektiğini» belirterek, bağnazlıktan uzak kaldığını söylüyor. Ama sık sık özleştiriye başvurmak bağnazlıktan uzak kalmanın ölçütü olamaz. Hatta çoğu zaman tersi geçerlidir. Görüşlerini sık sık değiştirmek zorunda kalanlar, eski yanlış görüşlerine tepki olarak yeni yanlış görüşleri benimseyenler, genellikle doğmacı, yani antidiyalektik kafalardır. Bu kafalar genellikle hem doğmacı hem de liberaldirler. Nitekim Lukacs da sosyalist yazarlara, Dos Passos'u, Joyce'u, bırakın, Balzac gibi yazın derken doğmacı, faşizan psikopat Soljenitsin'i savunurken de liberaldir[4].

«Sanat yoluyla biçimlemede, bağlayıcı bir dünya görüşünün varlığı söz konusu olamaz» diye bir estetik ilke saptayan Lukacs'ı çok ciddî değerlendirmek gerekir. Lukacs bu ilkesiyle şunu kasdetmektedir : Soljenitsin'in, romanlarını biçimlemesinde onun dünya görüşünün varlığı söz konusu olamaz! «Çileciliğe varan bir kanaatkârlığa sadakatı ile Soljenitsin kesin olarak taraf tutmuyor»[5]. Yani o, romanını biçimlendirirken, «objektif» davranarak, gerçeği bir «bütün» okuyucuya sunuyor! Evet, Soljenitsin'in «İvan Denissoviç'in Hayatında Bir

---

[3] Brecht'i anti-komünizm silahıyla mahkûm etmeye çalışan bir örnek olarak, bkz. Martin Esslin, ed. 1018, Paris, «B.B. ou les pieges de l'engagement»

[4] Bu konuda bkz. G. Lukacs, Soljenitsyne, Gallimard, Paris, 1970.

[5] G. Lukacs, Soljenitsyne, s. 39.

Gün» adlı romanını böyle değerlendiren Lukacs çok ciddî bir şekilde yargılanmalıdır.

Zehra İpşiroğlu ise şunları söylüyor : «Uyumsuz tiyatroya (bu uyumsuz tiyatro da ne demekse?) bugün yapılan eleştirilerin çıkış noktaları, çoğu kez dünya görüşlerine dayanan önyargılardan kaynağını buluyor. Lukacs(...) buna güzel bir örnek veriyor.»

Şimdi, Brecht ile Lukacs arasında *belirli bir tarihsel dönemde* geçmiş olan tartışmada, Brecht ekspresyonist ya da «öncü» sanatçıları esas olarak onların yöntem ve tekniklerinden yararlanıp, kendi diyalektik tiyatro (dolayısıyla sanat) sistemini kurmak amacıyla, Lukacs'a karşı savunduysa, bu, içinde bulunduğumuz tarihsel dönemde de, «uyumsuz tiyatro» (ne demekse?) ya da «uyumsuz şiir» gibilerinden zırvaları savunacağımız anlamına gelmez.

Çünkü günümüzde, tiyatro alanında yine amansız bir mücadele sürmektedir. Zaten tiyatro, «uyumsuz» «uyumlu» vs. diye ikiye, üçe, beşe ayrılamaz. Dünya görüşlerinin sayısı kadar tiyatro vardır. Dramatik tiyatro; epik ya da diyalektik tiyatro. Bu ikisi dışında ortaya çıkan bütün tiyatro akımları özü itibariyle, ya birinin ya da diğerinin içinde yer alır. Örneğin, bugün temsilciliğini Peter Weiss'ın yaptığı «politik tiyatro» ne kadar aksini iddia ederse etsin, objektif olarak dramatik tiyatro, yani burjuvazinin tiyatrosu içinde yer alır. Bugün her türden dramatik tiyatroya karşı Brecht'in sistematize ettiği epik ya da diyalektik tiyatroyu savunma ve uygulama durumundayız. Lukacs'ın önyargılı olduğu görüşü doğrudur. Ancak bu önyargıların hangi dünya görüşünden kaynaklandığı konusu açıklığa kavuşturulmalıdır. Lukacs, o tarihsel dönemde ekspresyonistlere ve «öncü» sanatçılara karşı çıkarken ve Balzac «realizm» geleneğinin sürdürülmesini öğütlerken, hayatının sonuna kadar kesinlikle koparmadığı bir burjuva dün-

ya görüşü olan Hegelcilikten kaynaklanıyordu[6]. Evet «Lukacs'ın gerçekçiliği, onun «bütünsellik» kuramına dayanır»[7]. Bu nedenle Lukacs önyargılıdır ve eğer okunacak olursa çok dikkatli bir şekilde okunmalıdır.

Bu arada şu tartışmada çok önemli bir başka sorun daha var: Ahmet Cemal, «'Uyumsuz tiyatroda Gerçekçilik', bize Piscator'u 'politik tiyatronun kurucularından', Brecht'i de 'politik tiyatronun öncülerinden' diye tanıtıyor,» diyor. Ama ne büyük bir gaf! Bu gaf elbette adı geçen doktora tezinin yazarına ait.

Böyle bir tanıtma yanlış. Piscator'un «politik tiyatro»nun kurucularından olduğu doğrudur. Ancak bu adlandırmayı yapan kimdir? Bana kalırsa burjuvazi Piscator'un konusunu doğrudan doğruya politikadan alan bir tiyatro yaptığı doğrudur. Ama Brecht'in kaç tane oyunu konusunu doğrudan doğruya politikadan almaktadır? Ve daha önemlisi, şu yaşadığımız dünyada politik olmayan herhangi bir şey var mıdır? Burada söz konusu olan, burjuvazinin yıllardır süregelen kafaları bulandırma çabasıdır.

Konusunu politikadan alan oyunlar «politiktir». Pekiyi, konusunu politikadan almayan oyunlar politik değil midir? Değildir, çünkü politika başka, felsefe başka, mantık başka, duygu başka, dostluk başkadır!!! İşte burjuvazi bunu demektedir. Onun empoze etmek istediği, kendi dünya görüşüdür ve bunu çeşitli tiyatro akımları içinde gerçekleştirmektedir.
Z. İpşiroğlu'na göre Brecht, politik tiyatronun öncülerindenmiş. Hayır, politik tiyatronun kurucusu da öncüsü de Piscator'dur. (Eğer konusunu politikadan alan tiyatroya politik denecekse!) Brecht değil! Burjuvazi Piscator'a, kendi statik dünya görüşü ve formel mantığıyla sahip çıkabilir. Ama

[6] Birikim Dergisi, sayı 7, s. 8.
[7] Sargut Şölçün, Lukacs'a Dair, Türkiye Yazıları, sayı 23, s. 6.

Brecht'i «politik tiyatro»nun öncüsü olarak sunmaya kalkıştığı zaman, Ionesco'yu da, Beckett'i de, Stanislavski'yi de politik tiyatronun temsilcileri olarak kabullenmek zorundadır. O zaman işler çok karışır elbette, ama burjuvazinin istediği de bu değil midir?

Şu yaşadığımız dünyada politik olmayan hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla, «uyumsuz» olsun, «uyumlu» olsun, politikadan söz etsin ya da etmesin, bütün tiyatro «akım»ları politiktir. Brecht'in epik ya da diyalektik tiyatrosu da dahil olmak üzere! Çünkü her biri seyirciye belirli bir dünya görüşü sunmaktadır.

Brecht'in epik ya da diyalektik tiyatrosu, modern çağın, bilim çağının tiyatrosudur. Günümüzün tek çağdaş tiyatrosu Brecht'in sistemleştirdiği epik ya da diyalektik tiyatrodur. Bunun dışındaki bütün tiyatro akımları ait oldukları yeri, tarihin çöp tenekesini boylayacaklardır. Oysa Brecht'in tiyatrosu, tiyatro alanında çağımızın *tek sentezidir*. Epik ya da diyalektik tiyatro, üç ayak üzerinde duran bir sentezdir. Stanislavski'nin doruk noktasına ulaştığı dramatik tiyatro, Piscator'un politik tiyatrosu, Meyerhold'un biomekanist ve konstrüktüvist tiyatrosu. Bu üçü, tiyatro alanında tarihin bıraktığı en büyük mirastır ve elbette bu mirasın tek sahibi proletaryadır.

Mart 1979

21. DÜNYA TİYATRO GÜNÜ VESİLESİYLE BİRKAÇ SÖZ

MUTLU PARKAN

İşletme Fakültesi Tiyatro Kulübünden değerli arkadaşlarım çok ani bir kararla Dünya Tiyatro Günü'nü kutlama kararını alırken, bana da bu kutlama gününde «Tiyatronun Dünü Bugünü» konusunda konuşmak gibi yüklenemeyeceğim bir görev verdiler. Eğer ilân edilen konu başlığını yanlış anlamıyorsam, bu konuda yani «Tiyatronun Tarihi» konusunda konuşmak benim haddim değil. Ancak tiyatronun günümüzdeki işlevine dair söyleyebileceğim birkaç söz olabilir ve buna çalışacağım.

Uzunca bir süredir gelenekselleşmiş olan «Dünya Tiyatro Günü» törenlerinde genellikle, tiyatronun insanları birleştirerek, insanlığa hizmet ettiği söylenir. Bu doğrudur da. Yani tiyatro paramparça olmuş bir dünyada, her gün birbirinin gözünü oymaya çalışan, birbirinin omuzlarına basarak yukarılara tırmanmaya çalışan insanları karanlık bir salonda, birbuçuk saat süreyle, insanların tümünde zaten ortak olarak bulunan duygular etrafında birleştirir. Onu bunu ezerek yukarılara tırmanmış olanlarla, kimseyi ezemediği için ezilmeye devam edenler, tiyatro gösterinin sonunda eski hayatlarına döner ve paramparça olmuş bu dünyadaki yerlerini alırlar. Yani parçalanma devam etmektedir.

Öncelikle insanları tiyatroda değil, yaşamda birleştirmek konusunda anlaşmak gerekmektedir. Sonra tiyatronun bu güç işi gerçekleştiremeyeceği konusunda da birleşmek gerekmektedir. Ve nidayet tiyatronun —bütün diğer sanatlar gibi— bu büyük ideale, hizmet edebileceği konusunda birleşmek ge-

rekmektedir. Ancak bu da yetmemekte ve insanları yaşamda birleştirme idealine hizmet edebilmesi için tiyatronun insanları karanlık salonda parçalanmışlıklarının bilincine vardırma işlevini taşıdığı konusunda birleşmek gerekmektedir.

Bu birleşme elde edildikten sonradır ki, tiyatronun dünyayı ve insanı paramparça eden temel nedeni bulgulaması ve sahne üzerine getirebilmesi gerekmektedir. Yani,

Sevgiyi sadece sevgi olarak değil, aynı zamanda «mülkiyet ilişkisi» olarak da sahne üzerine getirebilmelidir.

Nefreti sadece nefret olarak değil «üretim ilişkileri» olarak da sahne üzerine getirebilmelidir.

Öfkeyi sadece öfke olarak değil, aynı zamanda «piyasa ilişkisi» olarak da sahne üzerine getirebilmelidir.

Merhameti sadece merhamet olarak değil, aynı zamanda «kredi alışverişi» olarak da sahne üzerine getirebilmelidir.

Sevinci sadece sevinç olarak değil, aynı zamanda «toprak rantı» ve «artıdeğer kârı» olarak da sahne üzerine getirebilmelidir.

İnsanın çaresizliğini sadece çaresizlik olarak değil, aynı zamanda «meta fetişizmi» olarak da sahne üzerine getirebilmelidir.

Sonuç olarak paramparça olmuş bu dünyayı, paramparça olmuşluğunun nedenleriyle birlikte sahne üzerine getirebilmelidir. Yani bilim çağında bilime dayanabilmeli, bilimle birlikte yürüyebilmelidir.

İşte, inanıyorum ki, parçalanmış seyircisini karanlık bir salonda birleştirerek ve düşünme olanaklarını elinden alarak değil, parçalanmanın nedenleri üzerinde düşünmeye ve kendisini olduğu kadar, dünyayı yöneten yasaları değiştirmeye, sonuç olarak gerçek yaşamda birleşmeye yönlendirecek bir tiyatro insanlığa hizmet edebilir.

Mart 1982

BURJUVAZİNİN BRECHT'TEN KURTULMAK İÇİN BAŞVURDUĞU YEDİ YÖNTEM

1. *Görmedim, duymadım, bilmiyorum :* Genellikle geri kalmış ülkelerin geri kalmış unsurları tarafından başvurulan bir yöntemdir. Brecht adlı bir yazar ve düşünürün, şair ve dramaturgun varlığından haberi yokmuşçasına davranılır. Uzun yıllar konservatuvarda bu yöntem uygulanmış ve Brecht'ten haberi olmayan tiyatrocular yetiştirilmiştir. Günümüzde artık bu yönteme başvurmak imkânsız denebilecek kadar güçleşmiştir.

2. *1956'da kalpten ölmüş bir Alman yazarı :* Daha çok küçükburjuvalara yutturulmak üzere başvurulan bir yöntemdir. Buna göre, Brecht binlerce Alman yazarından bir tanesidir. Onun da kendine göre bir dünya görüşü vardır! Eh, herkesin kendine göre bir dünya görüşü vardır zaten: (Bu hesaba göre, dünyada üç milyar dünya görüşü vardır!) Bu yöntem, Batı'da «majorité silencieuse» (suskun çoğunluk) adı verilen geniş küçüburjuva kitleleri üzerinde etkili olabilmektedir.

3. *Brecht büyük bir tiyatro yazarıdır. Onun oyunlarını sahnenelemek önemli bir görevidir :* Bu yöntem Brecht'i diyalektik içeriğinden —yani Brecht'in estetik kuramından— soyutlayarak, onu burjuva tiyatrosu repertuvarının bir parçası haline getirmek amacına yöneliktir. Örneğin, Kent Oyuncuları, «Beş Paralık Opera»yı, Dormen Tiyatrosu «Bay Puntila ile Uşağı Matti»yi bu şekilde sergilemişlerdir. Seyirci bu «renkli» gösterilerden başı dönmüş ve aptallaşmış olarak çıkar.

4. *Brecht marksist bir yazardır, dolayısıyla onun oyunlarını temsil etmek devrimci tiyatro yapmak için yeterlidir* : Bu yön-

tem de iki şekilde uygulanabilir: Birincisinde, Brechtçi olmayan ve hattâ yönetmen bile olmayan birtakım kişiler aracılığıyla sergilenir. Bunun bir örneğini geçen yıllarda, Şehir Tiyatrosundaki «Galilie» uygulamasında gördük. Bir «dekoratör» tarafından sahnelenen «Galile» de epik tiyatronun en önemli özelliği olan eğlendiricilik-öğreticilik diyalektiği yok edilerek, oyun içinde dondurma olmayan külâha dönüştürülmüştür. İkinci yöntem ise üçüncü maddedeki yöntemin başka bir versiyonudur. Burada Brecht, «deneysel sahne»nin bir kobayı haline getirilerek perişan edilir. Örneğin, yine geçen yıllarda Şehir Tiyatrosunda Brechtçi olmayan bir yönetmen «denemek» bahanesiyle «Cesaret Ana»yı içi boş bir enkaz yığını haline getirmiştir.

5. *Brecht «uyumsuz tiyatro»nun —ne demekse?— bir temsilcisidir :* Bu yöntem daha çok aydınların kafasını bulandırmaya yönelik bir yöntemdir. Aydınların en önemli bölümünü teşkil eden öğrenci gençliğin kafasını karıştırabilir. Buna göre, Brecht, Becket, Ioesco vs. hepsi aynı kefeye konularak, Brecht'in estetik kuramını sistematize etmiş olduğu gerçeği örtbas edilir. Böylece Brecht birtakım burjuva yazarları arasında kaynayıp gider.

6. *Brecht marksist estetiğe önemli katkılarda bulunmuş bir kuramcıdır. Günümüzde onu «üst düzeyde sentez» ulaştırarak «aşmak» gerekir :* En tehlikeli yöntemdir. Dikkatli olunmazsa oyuna getirebilir çünkü işin içinde «sentez» gibi akılları çelen bir kavram vardır. Ancak Türkiye'de bu yönteme başvuranlar, Batı'daki emsallerinin sekizinci kopyasıdırlar. Bu nedenle —şimdilik— başarılı olamamışlardır. Bunlara göre, Brecht, Lukacs, Fischer, Garaudy vs. hepsi marksist estetiğe önemli «katkı»larda bulunmuşlardır. Bunların hepsini toplayıp, «üst düzeyde bir sentez»e ulaştığımızda, Brecht'i aşar ve ondan kurtuluruz! Ancak bu «sentez»de kimin kimi yutacağı belli değildir. Daha doğrusu bu sentezi önerenlerin hepsinin

objektif amacı Brecht'i bu «sentez» yoluyla Lukacs'a yutturmaktır. —Fischer, Garaudy vs. birer figürandır.— Bu yönteme başvuranların ortak özelliği cehaletleri ya da Türkiye'deki cehalet ortamından yararlanmayı ummalarıdır. Bu yüzden bunlara karşı mücadele vermekle beraber, esas yapılması gereken cehalete karşı topyekün mücadele açmaktır.

7. Brecht bir tiyatro kuramcısıdır ve öğretisi sadece bu alan için geçerlidir : Bütün diğer yöntemlerin başarısız kalması halinde, Brecht'i hiç değilse tiyatro alanına hapsederek, diğer sanatlarda ondan kurtulmak amacına yönelik bir yöntemdir. Böylelikle şiir, öykü, roman ve en önemlisi sinema burjuva ideolojisinin at oynattığı ve zehir saçtığı alanlar olarak kalacaktır. Bu, şimdilik kapalı kapılar ardında yayılmaya çalışılan bir yöntemdir. Önümüzdeki günlerde şu ya da bu şekilde gündeme getirilirse şaşırmamak gerekir.

Şubat 1980

KAYNAKÇA

Kitaplar

Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963.

Armes, Roy, **Film and Reality**, Penguin Books, Harmondsworth, 1974.

Brecht, Bertolt, **Gesammelte Werke**, Band I-22, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976.

———— ————,**Epik Tiyatro**, Çeviren Kâmuran Şipal, Say Kitap Pazarlama (ikinci baskı), İstanbul 1981.

———— ————, **Sur le cinéma**, Trd. J-L. Lebrave, J.-P. Lefebrve Ed. L'Arche, Paris 1970.

Eisner, Lotte H., **L'écran Demoniaque**, Ed. Le Terrain Vague, Paris 1965.

Esslin, Martin, **B. B. ou les pieges de l'engagemant**, Ed. 1018, Paris.

Ewen, Frederic, **Brecht, Sein Leben, Sein Werk, Sein Zeit**, Suhrkamp Verlag, 1973.

Gersch, Wolfgang, **Film Bei Brecht**, Hanser Verlag, Münih 1975.

Kakınç, Tarık, **Ünlü Sinema Rejisörleri**, Elif Yayınları, İstanbul 1963.

Lefebre, Henri, **Marx'ın Sosyolojisi**, Çev. Selahattin Hilav, Öncü, Kitabevi, İstanbul 1979.

Lukacs, György, **Soljenitsyne**, Gallimard, Paris 1970.

Marx, Karl, **Le Capital**, Livre I, Trd. J. Roy, Garnier-Flammarion, Paris 1969.

Mittenzwei, Werner, **Brecht's Verhaeltnis zur Tradizion**, Berlin.

Nikitin, **Ekonomi Politik**, Çev. H. Konur, Sol Yayınları (altıncı baskı), Ankara 1969.

Nutku, Özdemir, **Türkiye'de Brecht**, Tiyatro '76 Yayınları, İstanbul 1976.

Özön, Nijat, **Yüz Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınları, İstanbul 1972.

Völker, Klaus, **Bertolt Brecht, Eine Biographie**, Hanser Verlag, Münih - Viyana 1976.

Makaleler

Althusser, Louis, «Avertissement Aux Lecteur du Livre I du **Capital**», **Le Capital**, Garnier-Flammarion, Paris 1969.

Arca, Koray-Boz, Yorgo, «Sinema-Viski yerine Sinema-Votka», **Çağdaş Sinema**, sayı 1.

Barokas, Yakup, «Brecht, Dolaysız Sinema ve Toplumbilimsel Deney», **Gerçek Sinema**, sayı 8.
Benjamin, Walter, «Epik Tiyatro Nedir?», Çeviren Ahmet Cemal, **Yazko Çeviri**, sayı 1.
Birikim, sayı 7, s. 8.
Boz, Yorgo, «Değişik bir Betimleme Sistemi», **Çağdaş Sinema**, sayı 1.
Comolli, Jean-Louis, «Teknik ve İdeoloji», Çev. Y. Barokas, **Çağdaş Sinema**, sayı 1.
Dort, Bernard, «Pour une critique Brechtienne du cinéma», **Cahiers du Cinéma**, sayı 114.
Heath, Stephan, «From Brecht to Film: Theses, Problems», **Screen**, sayı 4.
Kutlar, Onat, «Seyit Han Üzerine», **Yeni Sinema**, Kasım 1968.
Lebel, Jean-Patrick, «Sinema ve İdeoloji», Çev. Y. Boz, **Çağdaş Sinema**, sayı 1.
Losey, Joseph, «L'oeil du Maitre», **Cahiers du Cinéma**, sayı 114.
Martin, Marcel, «Kusursuz bir Militan İşçi Sineması Örneği», Brecht, **Sinema Yazıları**, Görsel Yayınlar, İstanbul 1977.
Mittenzwei, Werner, «Brecht-Lukacs Debatte», **Sinn und Form**, 1971.
Morin, Edgar, «Gerçek-dışılık Gerçek İçinde Gelişir», **Türk Dili**, Sinema özel sayısı, Ocak 1968.
Nutku, Özdemir, «Brecht'i Anlamak», **İzmir Devlet Tiyatrosu Programı**, Ekim 1979.
Pasolini, P. Paolo, «Plansekans ya da Gerçeğin Semiolojisi : Sinema», **Yeni Sinema**, sayı 27.
Straub, Jean-Marie, «Alman Sineması Neredeydin?», İ. Denker'in Straub ile yaptığı söyleşi, **Yeni Sinema**, Şubat 1968.
Şölçün, Sargut, «Lukacs'a Dair», **Türkiye Yazıları**, sayı 23.
Vertov, Dziga, «Sinema-Göz Toplulukları için Geçici Direktifler», **Gerçek Sinema**, sayı 7.

brecht estetiği ve sinema

Brecht'in estetik kuramının açımlamasını yapan bu kitap, Brecht'i öğrenmeye başlamayı isteyenler kadar onun sinemaya etkilerini ve çağdaş sinema estetiğindeki yerini araştıranlar için de bir başlangıç kitabı olacaktır. Mutlu Parkan'm, uzun yılların teorik - pratik çalışmalarının özlü bir ürünü olan bu yapıtını okuyucularımızın ilgiyle okuyacaklarını umuyoruz.

Dost Kitabevi Yayınları

250 TL.

kapak baskısı
ÜNAL OFFSET