

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA BRECHTYEN ANLAYIŞ VE BİR ÖRNEK:  
“ASİYE NASIL KURTULUR?”**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Gül ÇELİK CİNÇINAR**

**Ankara – 2010**

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA BRECHTYEN ANLAYIŞ VE BİR ÖRNEK:  
“ASİYE NASIL KURTULUR?”**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Gül ÇELİK CİNÇINAR**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nejat ULUSAY**

**Ankara – 2010**

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**TÜRK SİNEMASINDA BRECHTYEN ANLAYIŞ VE BİR ÖRNEK:  
“ASİYE NASIL KURTULUR?”**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nejat ULUSAY**

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı ve Soyadı**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

**İmzası**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Tez Sınavı Tarihi: .....

## **Teşekkürler**

Tez çalışmamda eleştiri ve görüşleriyle bana yol gösteren, destek olan danışman hocam Doç.Dr. Nejat Ulusay'a ve bu süreç boyunca her zaman yanımda olan aileme çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: ARİSTOTELESÇİ VE BRECHTYEN TİYATRO KURAMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI VE BRECHTYEN ESTETİĞİN SİNEMAYA YANSIMALARI</b> .....	<b>7</b>
1.1 Aristotelesçi Tiyatro Anlayışı ve Poetika .....	7
1.2. Bertolt Brecht'in Epik – Diyalektik Tiyatro Kuramına Genel Bir Bakış .....	13
1.2.1. <i>Epik – Diyalektik Tiyatro</i> .....	14
1.2.2. <i>Brecht Estetiği</i> .....	20
1.3. Brecht Estetiği ve Sinema .....	31
1.3.1. <i>Geleneksel Sinema Estetiği versus Brechtyen Sinema Estetiği</i> .....	31
1.3.2. <i>Brecht'in Sinema Çalışmaları</i> .....	35
1.3.3. <i>Brecht Estetiğinin Sinemadaki Etkileri</i> .....	37
1.3.4. <i>Brechtyen Sinemada Kilometre Taşı: Kuhle Wampe</i> .....	45
<b>2. BÖLÜM: BRECHT ESTETİĞİNİN TÜRK SİNEMASINDAKİ ETKİLERİ</b> .....	<b>56</b>
2.1. Brecht Estetiğinin Türk Tiyatrosundaki Etkileri .....	56
2.2. 1960 Öncesi Türk Sineması ve 1961 Anayasa'sının Türk Sineması Üzerindeki Etkileri .....	61
2.3. Asiyeye Nasıl Kurtulur?'a kadar Türk Sinemasında Brechtyen Ögeler Taşıyan Filmler .....	64
2.3.1. <i>Keşanlı Ali Destanı</i> .....	64
2.3.2. <i>Umut</i> .....	67
2.3.3. <i>Kibar Feyzo</i> .....	69
2.3.4. <i>Adak</i> .....	74
2.3.5. <i>Aaahh Belinda</i> .....	78
<b>3. BÖLÜM: "ASİYE NASIL KURTULUR?" UN BRECHTYEN AÇIDAN İNCELENMESİ</b> .....	<b>81</b>
3.1. Filmin Öyküsü .....	82
3.2. Asiyeye'nin Önlenebilir Düşüşü .....	83
3.3. Epizodik Anlatım .....	100
3.4. Dünyanın Değişebilirliği .....	104
3.5. Yabancılaştırma Efektleri .....	108
3.6. Anlatımcı Yapı .....	109
3.7. Naivete .....	110
3.8. Değişme – Değiştirme.....	111
3.9. Göstermeciyi Oyunculuk .....	112
3.10. Dekor, Müzik ve Kostüm .....	112
3.11. Diyalektik Yapı.....	114
3.12. Gestus.....	114
3.14. Film ile Oyun Arasındaki Farklar .....	116
<b>SONUÇ</b> .....	<b>118</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>123</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>i</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>ii</b>

## GİRİŞ

Bu çalışmada, Vasıf Öngören'in aynı adlı oyunundan Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanan *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı film, Brecht estetiğinin naivete, mesel çalışması, epizodik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı ve göstermeci oyunculuktan oluşan temel öğeleri baz alınarak incelenmiştir.

1930'larda en yetkin noktaya ulaşan Brechtien estetik ve bakış açısı, 1960'lar sonrasında yükselen toplumsal hareketle birlikte Türk tiyatro ve sinemasında da etkisini göstermeye başlamıştır. Bu çalışmanın amacı, tiyatro ve sinema anlayışını tamamen değiştiren Brechtien kuramın; Türk sinemasındaki yansımalarının nasıl olduğunu, ne şekilde geliştiğini, hangi durumlarla beslenip, ne yöne evrildiğini göstermek ve bu bağlamda *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı filmin taşıdığı Brechtien öğeleri incelemektir.

Bertolt Brecht, çıkış noktasını insanlık tarihinin temellerinden aldığı epik-diyalektik tiyatro kuramıyla, aslında alışık olmadığımızı zannettiğimiz ama tam ortasında yaşadığımız çıplak gerçeklikle yüzleşmemizi sağlar. Brecht, hem metni, hem yazarı, hem oyuncuyu, hem de seyirciyi edilgen bir noktadan; etken, sorgulayan, çözüm üreten, dönüştüren bir noktaya taşıyarak sinema ve tiyatro sanatında yeni bir dönem başlatmıştır.

“İnsan değişir, değiştirir” anlayışının üstünün kapatılması, sanatın olayı ve durumu didik didik etme hakkının olduğu eleştirel ve incelemeci yapısının

köreltilmesi, fiziksel ve psikolojik şiddetin küreselleşmiş bir biçimde daha da güçlü bir şekilde karşımıza çıkarken, sistem tarafından dayatılan had safhada yabancılaşmayla, bireylerin ve toplumların bilinçli bir şekilde kör edilmesi, 1980'ler Türkiye'sinde Atıf Yılmaz'ın Brecht estetiğinin önemli örneklerinden birisi olan *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunu tercih etmesini açıklayabilir.<sup>1</sup> 2010 Türkiye'sinde aynı tablonun daha güçlü bir şekilde karşımıza çıkması, Brecht'in epik-diyalektik kuramının tekrar ele alınmasını zorunlu kılmıştır. *Asiye Nasıl Kurtulur?*, Türk tiyatrosundaki ilk epik örneklerden birisi olan ve Brecht estetiğine uygun olarak yazılan aynı adlı oyundan; temel yapı bozulmadan, öz ve biçim korunarak senaryolaştırılmış ve sinemaya uyarlanmıştır. Atıf Yılmaz, Barış Pirhasan ile birlikte oyundaki epik öğeleri tam yansıtabilmek için filmin sadece senaryosu üzerinde iki sene çalışmış, dünya sinemasında epiğe yaklaşan anlatıları incelemiş (Atikoğlu, 1986), orijinal metnin dramatik yapıya yaklaştığı noktaları senaryoya yapılan eklemelerle aşmış ve filmi Brecht estetiğine daha da yaklaştırmıştır. Bu şekilde; temeli bilgiye dayanan, tesadüfi sonuçlardan uzak ve seyircinin yaklaşımının hesap edildiği bir tutum sergilenmiştir. *Asiye Nasıl Kurtulur?*, hem kendinden önce çekilen ve Brecht estetiğinden izler taşıyan anlatıların üzerinde yükselerek, değişen, gelişen, sorgulayan insan-toplum anlayışını hedeflemesi, hem de kendinden sonraki sürece öz ve biçim anlamında ışık tutması açısından sinemamızdaki en önemli kilometre taşlarından birisidir.

Bertolt Brecht'in epik- diyalektik anlayışı, bir tiyatro kuramı olarak ortaya

---

<sup>1</sup> Vasıf Öngören'e göre *Asiye Nasıl Kurtulur?*, basında milyonlarca kez işlenmiş, ağızlara sakız olmuş bir konuyu apayrı bir yöntemle ele aldığı ve seyirciye farklı düşünme yöntemleri sunduğu için başarılı olmuştur. Oyunları ile ilgili yapılan bir röportajda Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur?*'un yöntemi, kurgusu ve konusu ile en bütünlüklü eseri olduğunu söylemiştir (Oral, 1977:224,3)

konmuş ve sonrasında da sinemaya taşınmıştır. Bu çalışmanın temel varsayımı, epik sinema denemeleri *Keşanlı Ali Destanı* ile başlayan, *Adak* ve *Kibar Feyzo* ile de gelişerek devam eden Atıf Yılmaz'ın, Brecht estetiğine uygun olarak çektiği son ve olgunluk dönemi çalışması olan *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı filminin, Türk sinemasında Brecht estetiğinin izlerini taşıyan en önemli ve özgün örneklerinden birisi olduğudur. Filmi bu kadar önemli ve özgün kılan, Brecht'yen bir oyundan, Brecht estetiğine uygun olarak senaryolaştırılmış ve sinemaya uyarlanmış bir çalışma olmasından çok, Brecht estetiğini araştıran, bilen ve yerli sinemada ilk epik film de dahil olmak üzere birbirinden farklı konuları ele alan Atıf Yılmaz'ın, konu ile ilgili tüm birikimlerini yansıttığı olgunluk dönemi çalışması olmasıdır.

Bu çalışmada, Bertolt Brecht'in kabul ettiği tek sinema eseri olan ve bu yönüyle de Brecht estetiğinin sinemadaki en yetkin örneği olarak kabul edilen *Kuhle Wampe oder, Wem Gehort die Welt?* (*Donmuş İşkembeler ya da Dünya Kimin?*, Slatan Dudov, 1932) adlı film üzerinde durulmuş; Türk sinemasında epik anlatıya yaklaşan *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz, 1964), *Umut* (Yılmaz Güney, 1970), *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978) ve *Adak* (Atıf Yılmaz, 1979) adlı filmler, naivete, mesel çalışması, epizodik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı ve göstermecî oyunculuk kavramları çerçevesinde, *Aaahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986) ise Brecht'yen açıdan değil, *Asiye Nasıl Kurtulur?* (Atıf Yılmaz, 1986) ile kurduğu bağ açısından incelenmiş; ve son olarak tüm veriler ışığında *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı filmin Brecht'yen öğeleri barındırdığı noktalar tespit edilmiştir.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Türk sinemasında Brecht estetiğinden izler taşıyan ilk örnek, aynı zamanda ilk epik Türk tiyatro oyunu da olan ve aynı adla sinemaya uyarlanan *Keşanlı Ali Destanı*'dır (Scognamillo,

*Kuhle Wampe*, Brecht'in, senaryosunu Slatan Dudov ile birlikte yazdığı ve tek Brecht'yen film olarak kabul ettiği film olması ve sinemada oluşturmaya çalıştığı, temeli epik-diyalektik tiyatro kuramına dayanan estetik yapının, doğrudan kendi filmi üzerinden örneklenmesi ve bir şablon oluşturması; *Keşanlı Ali Destanı*, Türkiye'deki ilk epik tiyatro ve sinema örneği olmasının yanısıra Atif Yılmaz'ın da yönettiği ilk epik sinema denemesi olması; *Umut*, Brecht estetiğinin temelini oluşturan naiv tutumu başarılı bir biçimde örneklemesi; yine birer Atif Yılmaz çalışması olan *Adak* ve *Kibar Feyzo*, hem öz, hem de biçim bağlamında Brecht estetiğinden izler taşımaları nedeniyle incelenmiştir. Bu çalışmada *Asiye Nasıl Kurtulur?*'dan önce ele alınan son film, bir başka Atif Yılmaz eseri olan ve diğer filmlerden farklı olarak Brecht'yen kabul edilmeyen *Aaahh Belinda*'dır. *Aaahh Belinda*'yı önemli kılan, Atif Yılmaz'ın bu film ile kısa bir süre sonra çekeceği *Asiye Nasıl Kurtulur?* arasında bir köprü kurarak seyircisini filme hazırlamasıdır. Böylece Atif Yılmaz, Brecht'in, "izleyiciden tiyatroya gelmeden önce bir şeyler öğrenmesi talep edilmelidir. İzleyici böylece 'fikir sahibi', hazırlıklı ve 'donanımlı' olacaktır."(Brecht'ten aktaran Wright, 1998:62) sözleriyle özetlediği, seyirciyi bilgi anlamında tiyatroya hazırlama düşüncesini de uygulamıştır.

Bertolt Brecht, epik-diyalektik tiyatro kuramıyla, tiyatro sanatını olduğu kadar sinema sanatını da etkilemiş ve değiştirmiştir. Antik Yunan'dan bu yana devam eden katharsise, özdeşleşmeye, illüzyona, yer-zaman-mekan birliğine, mimesise ve neden-sonuç ilişkisine dayalı klasik-dramatik bir yapı üzerine oturtulmuş ve seyirciyi

---

1998:237). Parkan'a göre ise tüm yönleriyle olmasa bile naif tutumu nedeniyle *Umut*, yerli sinemada Brecht estetiğine yaklaşan en önemli filmlerden birisidir (Parkan, 1983:51). Atif Yılmaz *Keşanlı Ali Destanı* ile birlikte *Adak* ve *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u Türk sinemasındaki epik örnekler arasında sayarken (Yenersu'dan aktaran Arslan, 2007:134), Onaran bu listeye *Kibar Feyzo*'yu da dahil etmiştir (Onaran, 1980:131)

hipnotize eden binlerce yıllık tiyatro ve seyir anlayışına karşı çıkmış; kullandığı yabancılaştırma efektleriyle izleyiciyi sarsan, oyunculuktan metne, müzikten dekora, makyajdan ışıklandırmaya ve epizodik anlatıma kadar her ögeye yadırgatıcı bir yaklaşım getirmiştir.

Geleneksel sinema anlayışı da tıpkı tiyatro anlayışı gibi seyirciye büyü ve hipnotik bir dünya sunar. Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonulur, merak ögesi ile ilgi olayın sonuna çekilir ve finaldeki rahatlatma ile bir tür katharsis yaşayan seyircinin etkinliği harcanıp tüketilmiş olur. Oysa Brechtien anlayışta, yanılsamayı ortadan kaldıran bir anlatım egemendir. Seyirci bir yaşantıya değil dünya görüşüne ortak edilir; gözlemci bakış açısıyla öğrenmeden kaynaklı zevk alan seyirci, olayın sonuna değil durumun gidişine tanık olur. Klasik tiyatro-sinema anlayışındaki “varoluşu yöneten düşüncedir” yaklaşımı, yerini “düşünceyi yöneten toplumsal varoluştur” anlayışına bırakır.

1961 Anayasası ile Türkiye’de üretime, yaratıma ve görelî özgürlüğe dayalı yeni bir süreç başlamıştır. 1960’larda yükselen toplumsal hareketin Türkiye’deki yansımaları, Brecht’in estetik anlayışının tiyatro ve sinemada ele alınmasını zorunlu kılmıştır. Aynı zamanda Türk tiyatrosunun ilk epik oyunu olma özelliğini de taşıyan *Keşanlı Ali Destanı* uyarlaması ile Türk sinemasında başlayan bu süreç, *Umut* ile toplumsal gerçekçi bir boyuta taşınmış, *Kibar Feyzo* ile geleneksel halk tiyatrosunun taşlama ve güldürü öğelerinden beslenmiş, *Adak* ile yarı belgesel bir noktaya taşınmış ve ön hazırlığı *Aah Belinda* ile yapılan *Asiye Nasıl Kurtulur?* ile de doruk noktasına ulaşmıştır.

Üç bölümden oluşan ve kuramsal çerçevesini Brecht estetiğinin temel öğelerinin oluşturduğu bu çalışmada, betimleyici ve analitik yöntem kullanılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde, araştırmanın genel çerçevesini oluşturan epik-diyalektik tiyatro kuramı, Aristotelesçi dramatik tiyatro ile karşılaştırmalı olarak ele alınmış, Brecht estetiğinin temelleri ortaya konularak bunun dünya sineması üzerindeki etkileri kısaca anlatılmış ve *Kuhle Wampe* filmi incelenmiştir. İkinci bölümde, Brecht estetiğinin Türk tiyatro ve sineması üzerine etkileri ele alınmış ve *Asiye Nasıl Kurtulur?*'a kadar yerli sinemada Brechtien öğeler taşıyan filmler irdelenmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise tüm bu bilgiler ışığında *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı film, Brecht estetiği açısından ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

# 1. BÖLÜM: ARİSTOTELESÇİ VE BRECHTYEN TİYATRO KURAMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI VE BRECHTYEN ESTETİĞİN SİNEMAYA YANSIMALARI

## 1.1 Aristotelesçi Tiyatro Anlayışı ve Poetika

Bertrand Russell'ın, “[Y]aratıcı Grek düşüncesinin sonuna yetişen Aristoteles'in ölümünden sonra, dünyanın eş büyüklükte bir filozof yetiştirmesi için iki bin yıl gerekmiştir” (Russell, 1996:275) sözü, ilk çağın en büyük düşünürü Aristoteles'in düşünce tarihindeki yerini özetler.

Antikçağ Yunan düşüncesinin ilk gerçek ve büyük bilgini Aristoteles, kendisinden önceki gelişmeleri bir araya toplayıp bunu daha da ileri götürmesiyle öncüllerinden ayrılır(Gökberk, 1990:75). İlk kez bir öğretici gibi yazan odur; denemeleri sistematikseldir, mantıksal çalışmalar içerir, başlıklarla bölünmüştür. Mesleği öğretmek olan bir kişidir. O, Russell'ın deyişiyle, “esinlenmiş bir peygamber değildir.” (Russell, 1996:277). Mantık biliminin kurucusu olduğu gibi, politikadan meteorolojiye kadar günümüzde de kullanılan çeşitli terimlerin yaratıcısıdır. Ansiklopedik dehası ile insanlığı iki bin yıl etkilemiştir (Hançerlioğlu, 1999:88).

Aristoteles, fizik, zooloji, politika, matematik, mantık, biyoloji, etik gibi alanlarda olduğu gibi, sanat hakkındaki görüşlerini de bir bütün halinde sunan ilk düşünürdür. *Politika* ve *Ethika* adlı eserlerinde yer yer sanata, şiire ve müziğe yer verse de, şiir sanatı ile ilgili kuramlarını *Poetika*'da toplamıştır. Sanat olgusunu, genel olarak tiyatro sanatını, özellikle de tragedya üzerine düşüncelerini bu eserde ortaya

koymuştur (Doğan, 1998: 75). Tamamlanmamış ya da tam olarak elimize geçmemiş olan *Poetika*, kendinden sonra gelen tüm kuramcılarını etkilemiş; Antik Roma, Ortaçağ, Rnensans ve Akıl ağı eleştirmenleri, Aristoteles'in eserlerini tartışmasız kabul etmişlerdir. Onsekizinci yüzyıldan başlayarak Aristoteles'in kuramlarına farklı yorumlar getirilmeye başlanmış ve yirminci yüzyılın nc akımları *Poetika*'nın önerdiği biçimlerin dışına çıkmaya çalışmış; ancak ilk açık karşı çıkış epik tiyatro akımında kendisini bulmuştur.

Antik Yunan tiyatrosunun altın çağının kapandığı ve en önemli eserlerinin verildiği dönemde kaleme alınan *Poetika*, ortaya koyduğu sistemli inceleme sayesinde tiyatro sanatı hakkında genellemelere ulaşmış, bu genellemeler Aristoteles'ten sonraki çağlarda genişletilmiş ve dramatik tiyatronun temellerini oluşturmuştur.

Aristoteles sanatı taklit (mimesis) olarak niteler. Ona göre, şiir de dahil tüm sanatlar taklittir: “Epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt ve kitara sanatlarının büyük kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis)” (Aristoteles, 2009:11). Bu sanatlar, taklit etmede kullanılan araçlar bakımından (neyle taklit ettikleri), taklit edilen nesnelere bakımından (neyi taklit ettikleri) ve taklit tarzları (nasıl taklit ettikleri) bakımından birbirinden üç şekilde ayrılırlar (Aristoteles, 2009:11).

Aristoteles sanatları birbirinden ayırırken, taklit araçları ya da taklit tarzlarından ziyade, taklit edilen nesnelere ağırlık verir, taklidi ön plana çıkarır. Ona göre sanatçılar, ozanlar eylemde bulunanları (karakterleri) taklit eder. O halde taklit

edilenler, ya ortalama insandan daha iyi, ya daha kötü ya da ortalama olmak zorundadır (Aristoteles, 2009:13). Aristoteles'e göre, “[T]ragedya ile komedyada arasında bir ayrılık yine bu noktada bulunur çünkü; komedyada ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek ister”(Aristoteles, 2009:14). Böylece Aristoteles, bir ahlak kategorizasyonu yaparak karakterleri sabit bir ahlaki derecelendirmeye tabi tutmuş ve kesin bir ahlak anlayışı ortaya koymuştur.

Aristoteles'e göre şiiri ortaya çıkaran iki doğal neden vardır: “Bunlardan birincisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; çünkü insan ilk bilgilerini taklit yoluyla elde eder. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır. Bunun nedeni de tüm insanlarda varolan öğrenmeden duyulan hoşlanmadır”(Aristoteles, 2009:16). Başlangıçta zorunluluktan ortaya çıkan taklit etme güdüsü, insanın doğaya hakim olmaya başlamasıyla, zorunluluktan haz alma noktasına evrilmiştir.

Aristoteles'e göre tragedya; ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belirli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir. Bu taklidi yaparken bölümlere göre her biri farklı araçlarla çeşitlendirilmiş yani sanatça güzelleştirilmiş bir dil (harmoni) kullanır. Bu, anlatı ile değil eylemle gerçekleşir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü (mythos) değildir. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis)” (Aristoteles, 2009:22).

Aristoteles'e göre tragedyanın altı temel vazgeçilmez ögesi vardır. Bu öğelerden öykü, karakter ve düşünce taklit edilen nesne; dil ve dekorasyon taklit

etme aracı, müzik de taklit etme tarzıdır (Aristoteles, 2009:23).

Aristoteles, öyküyü olayların bir araya getirilmesi olarak tanımlar. Ona göre, bu öğeler arasında en önemlisi, olayların -uygun bir şekilde- birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değildir (Aristoteles, 2009:23-24). Tragedyadaki en önemli öge öyküdür; çünkü tragedya insanların değil eylemlerin yani hayatın, mutluluğun, mutsuzluğun vb. taklididir. Aristoteles, “Tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür (mythos)” der (Aristoteles, 2009: 25). Öyleyse karaktere dayanmayan tragedya olabilir, ama bir öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olamaz (Aristoteles, 2009:24).

*Poetika*'nın yedinci bölümünde Aristoteles olay örgüsü üzerine durur. Aristoteles'e göre, “[T]ragedya tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir; bu eylemin belirli bir büyüklüğü (uzunluğu) vardır. Çünkü, (aslında) hiçbir büyüklüğü olmayan bütün'ler de vardır. Bir bütün ise, başı, ortası ve sonu olan şeydir” (Aristoteles, 2009:27). O halde bir olay örgüsü üç ana temelden beslenir: Başlangıç, kendinden önce gelen herhangi bir şeyi izlemek zorunda olmayan; orta, hem bir şeyin ardından gelmesi, hem de başka bir şey tarafından izlenmesi gereken; son da kendinden önce geleni izlemek zorunda olan ama kendinden sonra onu hiçbir şeyin izlemediği bölümdür.

Aristoteles'in *Poetika*'da ortaya koyduğu “Eylem/Hareket (Birlik ve Bütünlük) Birliği” ve “Zaman Birliği” kurallarına, daha sonraki çağlarda “Yer

Birliği” kuralı da eklenmiş ve bunlar tiyatro tarihinde “Üç Birlik Kuralı” adını almıştır. Aristoteles *Poetika*'da öykünün birlikli olması üzerinde önemle durur ama öykünün birliği, tek bir kişi etrafında gelişmesi demek değildir. “Çünkü, bir kişinin başından sayısız şeyler geçebilir ve çoğunlukla bunlardan birlikli hiçbirsey çıkmaz” (Aristoteles, 2009:29). Burada birlikten kastedilen, taklit edilen şeyin yani olay örgüsünün bir birliğinin olmasıdır. “Eylem (hareket) birliği, olayların belli bir konu çerçevesinde toplanması ve birbirini olasılık ve zorunluluk kurallarına göre izlemesi demektir. Asal konu ile ilintisi olmayan olaya yer verilmez. Rastlantısal olana da izin yoktur. Öykü, birlikli ve tamamlanmış bir hareketin taklidi olmalıdır” (şener, 1998:23).

Aristoteles'e göre tragedyanın amacı yalnızca bütün bir eylemin değil, korku ve acıma uyandıran duyguların da taklidi olduğundan (katharsis), olayların beklenmedik bir biçimde birbirini izlemesi ve umulmadık bir durumun ortaya çıkması gerekir; çünkü korku ve acıma en iyi bu şekilde sağlanır. Seyircide ortaya çıkarılması hedeflenen bu etki, olaylar arasında nedensellik bağı kurularak güçlendirilmelidir (Aristoteles, 2009:33).

Aristoteles, öyküleri yalın ve karmaşık olmak üzere ikiye ayırır. Yalın öyküler, baht dönüşü (peripetie) ve tanınma (anagnorisis) olmadan sürekli ve birlikli bir akış içinde ortaya çıkan; karmaşık öyküler de, baht dönüşü ve tanınmanın aynı zamanda birlikte oluşturdukları öykülerdir. Aristoteles, baht dönüşü ile eylemlerin olasılık ve zorunluluk yasalarına uygun olarak düşünölenin tam tersine dönmesini; tanınma ile de bilgisizlikten bilgiye geçişi kasteder. Aristoteles, baht dönüşü ve tanınma dışında öykünün üçüncü bir ögesinden daha söz eder. Bu öge ise, acı veren

eylem'dir(pathos). Yani sahnede gösterilen ölüm, acı, yaralanma gibi yıkıcı, acı verici eylemlerdir. Bu öğelerin de yardımıyla kahramanla özdeşleşen, gördüklerini gerçekmiş gibi algılayıp birebir yaşayan, yani illüzyon ile büyülenen ve gerçek yaşamdan kopan seyirci, içinde bulunduğu duygusal yakınlaşma ile oyun sonunda bir gevşeme- rahatlama (katharsis) yaşar (Aristoteles, 2009: 33-35).

Aristoteles, oyun kişilerinin (baş oyuncu ve diğer karakterler) dört temel özelliğinden bahseder:

Birinci, aynı zamanda en önemli özellik, karakterlerin ahlak bakımından iyi olmaları gerektiğidir. İkinci özellik, uygunluktur. Üçüncü özellik, benzeyiştir. Dördüncü özellik, bir karakterin tutarlılığıdır. Karakterlerin betimlenmesinde de, öykünün örülmesinde olduğu gibi, zorunluluk ya da olasılık yasaları dikkate alınmalıdır, başka bir deyişle, belli özellikteki karakterden belli konuşmalar ve eylemler zorunlulukla ya da olasılıkla doğmalıdır. Tıpkı bir olayın başka bir olayı zorunlu olarak izlemesi gibi (Aristoteles, 2009:44).

Özetle karakterlerin yaptıkları tercihler bile zorunluluk ve olasılık kurallarına uygun olmalıdır. Olaylar, neden-sonuç ilişkisi içinde birbirlerine bağlanmalıdır. Öykünün finali de, o ana kadar var olan eylemlerin içinden çıkmalıdır.

*Poetika*'da ele alacağımız son konu, her tragedyada varolması gereken düğüm ve çözümdür. Başlangıçtan mutluluk ya da mutsuzluğa doğru değişikliğin gerçekleştiği sınıra -yani baht dönüşü- kadar olan bölüm düğüm; değişikliğin gerçekleştiği yerin başından sonuna kadar olan bölüm de çözümdür. Aristoteles şöyle der:

Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluşturur; bütün geri kalan olaylar ise, çözümü. Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk ya da felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar

örgüsünü anlıyorum. Çözüm deyince de, bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümünü anlıyorum (Aristoteles, 2009:51).

Aristoteles *Poetika*'da, olayların neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerlemesi, karakterlerin “tip”leştirilmesi, seyircinin kahramanlarla özdeşlik kurarak kendi yaşantısından, gerçekliğinden kısa bir süre de olsa kopması ve gerçeğe en yakın şekilde kopyalanan (mimesis) yaşantının içerisine girerek bir illüzyona kapılması, seyircinin korku, acıma duyguları aracılığıyla içine çekildiği yapay gerilimlerden kurtarılarak rahatlatılması gibi temel kavramları ortaya koymuş ve bu kavramlar dramatik tiyatro ve geleneksel sinemanın da temel kodları haline gelmiştir. Bertolt Brecht, antik Yunan korolarından, Uzakdoğu tiyatrosunun anlatıcısından, Shakespeare oyunlarının çok tablolu (epizodik) anlatımından, Ortaçağ tiyatrosunun ibret kotarma yaklaşımından, sessiz sinemanın olayları açıklayıcı yazılarından yararlanarak oluşturduğu (Yüksel, 1986:68) ve Marksist düşünce ile beslediği epik-diyalektik tiyatro anlayışı ile tiyatroya sınıfsal bir nitelik, sanatçıya da siyasal bir rol kazandırmış, Aristotelesçi tiyatronun başta katharsis olmak üzere illüzyon, özdeşleşme gibi seyirciyi pasif birer tüketici haline getiren kavramlarına karşı çıkmış, üç bin yıllık bir gelenekle yoğrulmuş olan dramatik tiyatroyu ve geleneksel sinemayı tamamen etkilemiş ve değiştirmiştir.

## **1.2. Bertolt Brecht'in Epik – Diyalektik Tiyatro Kuramına Genel Bir Bakış**

Brecht, estetik kuramını 1920'lerden başlayarak, 1956'daki ölümüne kadar kesintisiz sürdürdüğü pratik çalışmalar içinde oluşturmuştur. Brecht'in estetik kuramı bugün “epik tiyatro” ya da “diyalektik tiyatro” kavramlarıyla anılmaktadır. Ancak

Brecht daha sonra, epik tiyatro kavramını, sistemleştirdiği tiyatro açısından yetersiz bulunduğunu açıklamıştır. Ona göre “bilimsel çağın tiyatrosu” kavramı da fazlasıyla kirletilmiş bir kavram olduğu için yeterli değildir (Brecht, 2005:71). Kuşkusuz, “diyalektik tiyatro” kavramı, Brecht’in estetik kuramını anlatma bakımından, “epik tiyatro” kavramından daha yetkin ve verimlidir. Temelinde diyalektik tarihi materyalizmin yasalarının yer aldığı düşünülürse, “diyalektik tiyatro” demek daha uygun olacaktır. Ancak, “epik tiyatro” kavramını tümüyle terk etmek mümkün değildir. Çünkü onun önerdiği tiyatronun biçimi, ancak epik tür içinde vücut bulabilmektedir. Denebilir ki, Brecht’in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır (Parkan, 1983:27).

### **1.2.1.Epik – Diyalektik Tiyatro**

Epik tiyatro Brecht'in aşağıdaki sorulara verdiği bir karşılık niteliğindedir:

Nasıl yapalım da tiyatroya aynı zamanda hem öğretici, hem de eğlendirici bir kimlik kazandırabilelim? Nasıl tinsel uyuşturucu madde ticaretinden çekip alalım onu, yanlısamların yerini bir deney yerine nasıl dönüştürelim? Yüzyılımızın özgür denemeyecek, bilgisiz (cahil), ama özgürlük ve bilmeye susamış insanını, bu korkunç ve büyük yüzyılın kendisine eza cefa edilen yürekli, kötüye kullanılan, keşfedici zeka sahibi, değişebilen ve değiştiren insanını, kendisiyle ve dünyayla başa çıkabilme çabasında onu destekleyecek bir tiyatroya nasıl kavuşturabiliriz? (Brecht, 1997:88)

Bertolt Brecht ilk kez 1926'da Bernhard Guillerin ile yaptığı bir konuşmada “epik tiyatro”dan söz eder ve kendi tiyatrosunu dramatik tiyatronun tersine “canlandıran” değil, “anlatan” (epik) tiyatro olarak tanımlar (İpşiroğlu, 1995:38). 1927 yılında yazdığı *Epik Tiyatro'nun Zorlukları* adlı yazıda epik tiyatro kuramını açıklarken özellikle dramatik tiyatro ile farkını belirtmiş ve bu farklılıklardan yola çıkarak epik tiyatroyu tanımlamıştır (Şener, 1998:311).

Epik tiyatro Aristotelesçi olmayan tiyatrodur. Aristotelesçi tiyatro anlayışı, neden-sonuç ilişkisi, olaylar zinciri, sürprizler, ironiler, önsemelerle seyirciyi gerilime sokar; serim, düğüm, çatışma, kriz ile gerilimi ve heyecanı arttırarak seyircinin bu durumdan zevk almasını sağlar. Seyirci oyunun sonunun ne olacağı ile ilgilenir. Bu heyecanlı yaklaşım akli devre dışı bırakarak eleştirel açıyı yok eder. İşte epik-diyalektik tiyatro bunu kırmak için kendi içinde bütünleşmiş kısa epizodlardan oluşur. Bu epizodlar arasındaki ilişki merak uyandırmayı hedeflemez. Her dilimin ürettiği bir düşünce vardır. Yapay heyecanlar ve gereksiz dolantılar ile seyircinin dikkati oyunun sonuna (finale) çekilmez. Amaç oyunun gelişimine ilgi duyulmasını ve ussal yaklaşımı sağlamaktır (Şener, 1998:343).

Epik - diyalektik tiyatronun temelinde Aristoteles'in *Poetika*'sında ortaya atılan ve binlerce yıllık gösteri sanatlarının temelini oluşturan katharsis kavramına tam bir karşı çıkış egemendir. Katharsis sayesinde seyirci, yaşamın sahne üzerinde taklide dayalı (mimesis) ve doğalcı betimlemesiyle ortaya çıkan illüzyona kendini kaptırarak, oyuncularla kurduğu duygu-yaşantı birliği nedeniyle gerçek yaşamdan kopar, içinde bulunduğu duygusal yakınlaşma ile akli devre dışı bırakarak oyun sonunda bir gevşeme-rahatlama (katharsis) yaşar. “İşte gerçeği yansıtabilme (ayna olma) ereğine yönelen 'illüzyonist ve bireyci estetik'e karşıt olarak, Brecht, gerçeği dönüştürebilme (dinamo olma) amacına yönelik 'eleştirisel ve diyalektik estetik'i şematize etmiştir.” (Parkan, 1983:29)

Aristotelesçi tiyatrodaki karakterler ortalamanın üstünde, oyun içinde gelişmeyen, çevrelere koşullu, çevrelerini değiştiremeyen ve değişik yüz yıllarda egemen sınıfların görüşlerini temsil ettiklerinde bile aynı paydada toplanabilen

özelliklere sahip, yani tarihsel gelişim ve sınıfsal ayrımlardan uzak çizilir. Seyirci karakterleri olduğu gibi kabul eder; hatta onlarla duygulanıp onlar gibi düşünerek (kendini izlediği kahramanın yerine koyarak) düşünme, eleştirme, yorumlama gücünü kaybeder. Epik tiyatrodaki ise seyirciye sahnede bir oyun oynandığı anlatılır. Amaç seyircinin ilgisini sonuca yöneltmek, düğümün nasıl çözüleceğine odaklanmasını sağlamak değil; olayı, durumu, bu durumun gelişimini sebepleriyle algılayıp irdelemesini ve çözüm yollarını aramasını sağlamaktır. Brechtien anlayışta seyircinin özdeşlik kurabileceği, ortalamanın üstünde, gereksiz ayrıntılar ve derinliklerle süslenmiş karakterler, üstün insanlar ya da kahramanlar yoktur. Çok boyutlu bir analiz mevcuttur; çünkü ancak bu şekilde özdeşlik kırılıp, seyircinin dikkati düşündürücü ve değiştirilebilir toplumsal süreçler üzerine çekilebilir. Seyirci kendini onların yerine koymaz, aksine anlatılan duruma eleştirel bir gözle yaklaşır:

Oyuncu gerek canlandırdığı karakterin, gerekse bunun karşısında yer alan karakterin ve oyundaki bütün karakterlerin çeşitli anlatımlarını eleştirel bir gözle izleyerek kendi rolüne egemen olur (Brecht, 2005:57).

Epik tiyatrodaki seyirciyi oyunun edilgen bir parçası olmaktan çıkarak aklın denetleyiciliğini devreye sokan kavrama gestus (toplumsal tavır) denir. Oyuncular canlandıracakları kişinin sınıfsal konumunun tipik davranışlarını, tavrın toplumsal anlamını belirginleştirmek için bunları abartarak seyirciye gösterirler. Gestus yolu ile bir yandan oyun kişinin sınıfsal durumu, niteliği sergilenirken, bir yandan da bu niteliğin eleştirisinin yapılması sağlanır (Şener, 1998:345).

Epik tiyatrunun asıl ögesi karakter değil öyküdür; çünkü neyin tartışılabilir, eleştirilebilir, değiştirilebilir olabileceği, ancak insanlar arasında olup bitenlerden

çıkarılabilir (Brecht, 2005:61). Epik tiyatrodaki her epizodun kendi öyküsü, her öykü biriminin de temel bir tavrı (gestusu) vardır. Örneğin; *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde, bir tebeşir dairesinin yardımı ile çocuğun asıl annesi bulunur; ya da Woyzeck, karısını öldürmek için ucuz bir bıçak satın alır... (Brecht, 2005:68). Bu örnekler bize temel tavrı (gestus) anlatır.

Brecht'e göre seyircinin sahnede gördüklerini gerçekmiş gibi algılayıp birebir yaşaması, bir tür büyülenme, hipnoz ya da uyuşmadır. Çünkü kahramanla özdeşleşen, gerçek yaşamdan kopan seyirci, içinde bulunduğu duygusal yakınlaşma ile aklın denetleyiciliğini kaybeder. Oyunun sonunda bir gevşeme, rahatlama yaşar. Brecht, Aristoteles'in "katharsis" olarak tanımladığı ve ruhun korku-acıma gibi duygularla arınması anlamına gelen bu boşalmayı bir tür tüketim olarak tanımlar. Epik tiyatro, seyirciye bir oyun izlediğini fark ettirerek, sahnedeki gerçeğin kendi gerçeği ve doğal kabul ettiği ilişkilerin de doğal ilişkiler olmadığını göstererek, toplumdaki yabancılaşmayı göz önüne sererek, sahne ile seyirci arasında diyalektik bir ilişki kurup çelişkilerin fark edilmesini sağlayarak bu illüzyonu kırmayı hedefler. Bunu da yadırgatma (yabancılaştırma) yoluyla yapar:

Şimdi de epik tiyatrodaki yabancılaştırma efekti denilen karakteristik ögesine geliyoruz. Kısaca söyleyelim, sahneye çıkarılacak olayların bir göze batıcılıkla donatılmasını, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirlenmesini ve seyirciler tarafından doğal karşılanmasının önlenmesini sağlayan efektleridir bunlar. Amaçları, seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin bir duruma geçirilmesidir (Brecht, 1997:11).

Epik tiyatrodaki seyirci, dramatik tiyatrodaki olduğu gibi oyundaki kişilerle özdeşleşme kurarak, kendisini eleştiriye kapalı, yani pratikte yararsız yaşantılara kaptırmaz. İnsanın belli bir durumda yalnız sahnede ortaya koyduğu gibi değil, başka

türlü de davranabileceğini inanır; çünkü sorgular, düşünür, artık edilgen değil etkendir:

Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: -Evet, bunu ben de yaşadım. -Ben de böyleyim. -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 göremiyorum. Sanat buna derler işte: Herşey ne kadar da şaşırtıcı! -Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan (Brecht, 1997:30-31).

Bilimsellik anlayışı çerçevesinde epik-diyalektik tiyatro Aristotelesçi tiyatrodan farklı olarak toplum ve insan ilişkilerindeki nedenselliği çözümlenmeye çalışır ve seyirciyi doğru, inandırıcı, kendi yaşantısına benzeterek özdeşleştirdiği tiyatro anlayışından koparır; onu içinde yaşadığı ama göremediği yabancılaştığı gerçeğe karşılaştırır ki, bu gerçek bilinenden farklı, şaşırtıcı ve acımasızdır. Şaşırtmanın, sorgulamanın, düşünmenin başladığı noktada değiştirme ve dönüştürme de başlamıştır (Şener, 1998:321).

Brecht'e göre "bilim çağına" uygun olarak ortaya konulan "bilim çağı tiyatrosunun", yani epik tiyatronun toplumsal ilişkileri yöneten yasa ve kuralları açıklamak yanında bir görevi daha vardır. Bu da nesne değil, özne olan insanın dünyayı etkileyip, değiştirebileceğini göstermektir; tiyatronun işlevi sadece dünyayı açıklamak değil, onu değiştirmek de olmalıdır (Şener, 1998:319).

Epik tiyatronun amacı; toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, çelişkileri göstermek, seyircilerin bu konuda düşünmesini sağlamaktır. Çağımızın özgürlüksüz, bilgisiz insanlarına bu dünyayı

değiştirebileceklerini, kendilerine ve dünyaya egemen olabileceklerini göstermektedir. Bu noktada Brecht, geleneksel ile epik tiyatro arasındaki bir farkı daha ortaya koyar. Geleneksel tiyatro, yüzeydeki yöresel farklılaşmalara izin vermekle birlikte doğayı evrensel, ezeli ve değişmez olarak kabul etmektedir. Epik tiyatro ise insanın değişme ve değiştirme gücüne inanmakta, bu inancı da tarihsel gerçeklerle güçlendirmektedir (Şener, 1998:320-321).

Brecht'e göre tiyatronun en önemli işlevi eğlendirmektir. Bunu, temel ilke olarak kabul eder. Burjuva tiyatrosu eğlendiricilik işlevini yitirmiş ve bu tiyatro Brecht'in sözleriyle “biraz karton, biraz mimik, biraz metin gibi acımasız yoksullukta malzemedен çırpılmış bir dünyadır” (Brecht, 2005:35). Eğlenmek, zorlama bir biçimde, seyircide merak uyandırıp, çizilen karmaşık durumların birden bire çözümünü ile yani öykü anlatma ustalığına dayanan, izleyenleri pasif, hareketsiz, alıcı durumuna sokan oyunlar sergileyerek, seyirciyi amaçsız bir kahkahaya yöneltmek değildir. Eğlence, bilginin tadına varmaktır. Düşünmenin görev olmadığını ve düşünmenin verdiği zevki fark edebilmektir. “Eğlenceli öğrenme diye bir şeyden söz açılmasaydı, tiyatro tüm yapısı bakımından öğretici nitelik taşıyamazdı. Öğretici nitelik taşısa da, tiyatro ancak tiyatro olarak sürdürür varlığını ve ancak iyi tiyatro kaldığı süre eğlendirici niteliğini korur” (Brecht, 1997:33).

Brecht, epik tiyatroyu “üretimi, eğlencenin ana kaynağı sayan tiyatro” olarak tanımlar (Brecht, 2005:32). Hayatın gerçeği uyuma, mantıklı gelişimlere, mükemmelliğe, eşitliğe dayanmaz. Gerçek olan, çelişkiler, beklenmedik değişimler, uyumsuzluklar, zıtlıklar, çatışmalardır ve seyirci bu devingenliği, diyalektik ilişkileri uyanık olarak seyretmeli, sorgulamalı, alternatifler üretebilmelidir. İşte bu en etkin

eğlence biçimidir (Brecht, 2005:75).

### 1.2.2. Brecht Estetiği

Brecht'in estetik kuramı, temelinde naivete'nin bulunduğu ve eksenini de yabancılaştırmanın oluşturduğu, birbiriyle aynı kategoride olmayan, ancak diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz temel kavramdan oluşmaktadır. Bu kavramlar şu şekilde sıralanır: naivete, mesel çalışması, epizodik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı ve göstermeci oyunculuktur (Parkan, 1983:27). Yukarıdaki sekiz kavram, Parkan'ın yaptığı sıralama ve tanımlar esas alınarak aşağıda kısaca özetlenmiştir.

**I. Naivete:** Brecht'in estetik kuramının temelini bu kavram oluşturmaktadır. Brecht'in bu anlayışını bir örnekle açıklayabiliriz:

Newton, binlerce yıldır insanların doğal ve olağan bir olay gibi izledikleri elmanın yere düşme olayını, “yabancı” bir olay olarak gözlemlemiş ve “neden düşüyor?”, “nasıl düşüyor?” sorularını kendi kendine sormuştur. 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. Brecht'in estetik kuramının temelini oturttuğu bu tutum, Newton'un, “bilimsel naivete” olarak adlandırılabilir (Parkan, 1983:30).

**II. Mesel Çalışması:** Brecht, mesel çalışmasını burjuva tiyatrosunda

“yorumlama” olarak ele alınan sürecin karşılığı olarak getirmektedir. Mesel çalışması, metnin, oyunun, film senaryosunun kısaca yapıtın sahneye konma sürecinin ilk aşamasıdır. Geleneksel tiyatrodaki yönetmenin kafasında oluşan yoruma karşı olarak ekibin tümünün, yani oyuncular, dekoratörler, maskçılar, kostümcüler, müzikçiler ve koreografların ortaya çıkarması gereken analiz çalışmasıdır. Kollektif bir çabayla, eldeki metin, metindeki olaylar, karakterler ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerine dair sorular sorularak, bu sorulara verilen cevaplarla, süreçlerin ardındaki süreçlerin, görünenin ardındaki görünmeyen, “gerçeğin” ardındaki gerçeğin keşfedilmesi sağlanır. Mesel çalışması, ekibin tümünün metne karşı mesafeli bir tutum alarak metnin görünen mantığına teslim olmamasını, metindeki çelişkilerin keşfedilmesini, metnin parçalanarak epizodik anlatıma varılmasını ve ekibin bilinç düzeyini belirleyerek, neyi, ne ölçüde gerçekleştirebileceğinin de tespit edilmesini sağlar (Parkan, 1983: 31).

**III. Epizodik Anlatım:** Epizodik anlatım, Brecht'in estetik kuramına adını veren epik kavramından türetilmiştir (Parkan, 1983:32). Brecht'in modern epik tiyatro sistematığının kuruluşu epizodik anlatım kavramıyla tanımlanabilir. Epik tiyatro her biri kendi içinde bütünleşmiş olan kısa epizodlardan oluşmuştur. Bu epizodlar birbirine neden-sonuç ilişkisi içinde bağlı değildir; belli bir kriz noktasına doğru gelişmez. Her epizod ayrı bir durumu gösterir. Her dilimin kendi başına iletmiş bir düşünce vardır. Her dilim kendi başına zevkli ve anlamlıdır. Bu epizodlar anlatımla birbirlerine bağlanmıştır. Anlatıcı sürecin aşamalarını belirler. Öykünün ayrı ayrı öğeleri önce soyutlanmış, ayrı birimcikler meydana getirmiş, sonra yeniden birleşmiştir. Fakat bu birleşme bir kaynaşma değildir. Bölümler arasındaki bağlantılar

açıkça belirtilmiştir. Olayların, bölümlerin, dilimlerin dizilişinde montaj tekniği uygulanmıştır. İstenirse bunlar yer değiştirebilir (Şener, 1998:343). Seyircinin ilgisini oyunun üzerinde toplayan dramatik anlatıma karşılık, epizodik anlatımda seyircinin ilgisi oyunun işlenişi, gelişimi üzerine çekilir. Dramatik tiyatrodaki her sahne bir öteki için vardır; epizodik anlatımda ise her sahne kendisi için vardır. Seyircinin soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel bir tutum takınmasına olanak tanımayan dramatik anlatıma karşılık, epik anlatımda, montaj tekniği ile geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır (Brecht, 1997:43). Gestuslar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleri ancak epizodik bir yapı içinde işlev kazanabilirler.

**IV. Gestus (Tavır):** Gestus (jest) ile el kol devinimleri anlaşılmalıdır. Naif tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Sözü ifade edecek davranış (mimemis, taklit) yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış “gestus”tur (Parkan, 1983:35-36). Brecht'e göre, “gestus ile söylenmek istenen, pekiştirici ya da açıklayıcı el kol devinimleri değil, toplu davranışlardır. Gestus'a dayanan ve bir kimsenin başkalarına karşı takınacağı belirli tavırları gösteren dil, gestus dilidir” (Brecht, 1997:141). Gestus insanların birbirleriyle olan ilişkilerini gösterir. Örneğin bir görev, sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermezse gestus sayılmaz (Wright, 1998:44). O halde oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği ve bu niteliğin eleştirisini yaptığı ölçüde toplumsal bir gestus'tur. Toplumsal gestus, topluma uygun düşen bir gestus, toplumsal olaylar konusunda yargılara varılabilmesini sağlayan bir gestus'tur. Örneğin, kaygan bir zeminde kaymamak için uğraşıp didinme bile, toplumsal bir gestus değeri içerebilir; yeter ki kişinin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde

saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin (Brecht, 1997:141-142).

Gestus Brecht'in kuramının en önemli estetik aracıdır. Epik tiyatro tanımı açısından, gestus'a dayanan bir tiyatrodur. “Gestuslar, eylemde bulunan kişinin eylemlerini kestiğimiz ölçüde çoğalır” (Benjamin, 2003:20).

**V. Yabancılaştırma :** Yabancılaştırma, Brecht estetiğinin eksenini oluşturan bir kavramdır. Bu kavramın, “yabancılaşma” kavramıyla doğrudan ilgisi vardır (Parkan, 1983:38). Brecht'e göre kapitalist sistemde kişinin üretime yabancılaşması ve kendini bir araç olarak görmesi onun gerçek yaşamla bağlantısını koparmıştır. Artık insan kendi yaşamına egemen olamamaktadır; çünkü ona yabancılaşmıştır. İşte tiyatro, insanın bu durumu görmesini sağlamalıdır. Seyirciye şimdiye dek doğal olarak kabul ettiği ilişkilerin doğal olmadığı gösterilmeli, değişmez sanılan durumların değişebileceği öğretilmeli ve seyirci etkin bir düşünme sürecine dahil edilebilmelidir. Brecht'e göre, bunun yolu da ancak, dramatik tiyatronun seyirci üzerinde yarattığı illüzyonu (büyüyü) kırarak mümkün olabilir. Brecht'in yabancılaştırma kuramının bilimsel temeli buradadır (Şener, 1998:335).

Sahnedeki illüzyonu bozarak, seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini, izlediğinin bir oyun, bulunduğu yerin de bir tiyatro sahnesi olduğunu unutmasını engelleyen; illüzyonun kırılması sayesinde edilgen seyircinin etkin hale gelerek, sunulan durumu eleştirmesine, sorular sorarak farklı çözümler üretmesine, düşünmesine ve bilinçlenmesine olanak sağlayan tiyatro yöntemine yabancılaştırma (yadırgatma) yöntemi, bu yadırgatmayı sağlayan etmenlere de yabancılaştırma efektleri (yadırgatma etmenleri) denilmiştir (Şener, 1998: 335). “Yabancılaştırma

efekti, seyircinin özdeşleşmeye dayanan onaylayıcı tutumunu, eleştirel tutuma dönüştürür” (Brecht, 1997:201).

Gerek Avrupa tiyatrosunda (genellikle masklar yardımıyla), gerekse Asya tiyatrosunda (müzik ve mim aracılığı ile) yabancılaştırma etkilerinden yararlanılmıştır ve bu etkilerle de seyircinin özdeşleşmesi engellenmiştir. Ancak bu teknik, özdeşleşmeyle elde edilenden daha ileri ölçüde olmak üzere bir tür hipnoz yoluyla telkin temeline dayanmıştır (Brecht, 2005:45). Brecht'in yabancılaştırma efektleri ile yapmak istediği tam da bu illüzyonu, hipnozu ortadan kaldırarak; çok uzun süredir değiştirilmemiş olan, artık değiştirilemezmiş gibi görünen ve bu bağlamda da, örneğin kirasını ödeyemeyen insanların evden atılması gibi, artık bizler için normalleşmiş durumların ele alınarak onları koruyan perdeyi kaldırmaktır.

Yabancılaştırma efekti, düpedüz günlük yaşamla ilgili, normal zamanda binlerce kez karşılaşılan bir olaydır. Yabancılaştırma efekti, dikkatin üzerine çekilmesi istenen nesnenin basbayağı, bilinen, hemen göz önünde bulunan bir nesne durumundan çıkarılıp, olağandışı, dikkati çeken, beklenmedik bir nesne durumuna sokulmasıdır (Brecht, 1997:172).

Özetle Brecht'e göre bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yatkınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır (Brecht, 1997:85).

Yabancılaştırma, oyunculuk düzeyinde ifadesini gestus'larda bulmaktadır. Yabancılaştırma efektleri, gestus'ların yanısıra, ışık, ses, ses-görüntü ilişkisi ve çelişkisi, dekor (pano, film vb.), müzik (koro, şarkı vb.), kostüm ve makyaj gibi teknik ve artistik araçların belirli bir sistematik içinde, mesel'e uygun bir şekilde

kullanımı ile elde edilir (Parkan, 1983:41).

Epik tiyatrodaki illüzyon yabancılaştırma efektleri ile kırılırken, sanat yapıtındaki dramatik ögeler de (aksiyon, müzik ve dekor) bazen birbirlerinden ayrı ve birbirleriyle karşıtlık oluşturacak şekilde, bazen de bir arada kullanılarak hem ögeler arasında diyalektik bir ilişki yaratılmış, hem de yeni bir yabancılaştırma boyutu daha yaratılmıştır (Brecht, 1997:152-153). Yani aksiyon, müzik ve dekor'un her biri tek başına öge olarak değer kazanmıştır (Şener, 1997:347).

#### **V-i. Oyunculukta Yabancılaştırma:**

Epik tiyatrodaki oyunculukta yabancılaştırma üçüncü kişiye çevirme, geçmişe aktarma ve oyunun oynanışına ilişkin not ve açıklamaları da oyun kapsamına alma olmak üzere üç yoldan sağlanır (Şener, 1997:340).

Epik tiyatrodaki oyunculukta yabancılaştırma sağlamanın en önemli koşulu, sahne ve salonun büyüleyici havadan arındırılmasını sağlayarak, seyircinin bir yanılısına içine sokulmasını engellemektir. Oyuncu, seyircilere doğrudan yönelerek ve canlandırdığı kişinin gestus'unu göstererek, sahne ile seyirci arasındaki dördüncü duvarı ortadan kaldırmalıdır (Şener, 1998:339-340). Oyuncu, canlandırdığı karakteri yalnızca göstermeli, oynadığı rolün içinde kendini unutmamalıdır (Brecht, 2005:47). Seyirci oyuncu ile özdeşleşmemelidir. Oyuncunun "başlangıçta ve ortasında, sonu bildiği" oyunundan anlaşılabilir (Brecht, 2005:50). Oyuncunun tavrı toplumsal eleştirici olmalı, toplumsal durumlar hakkında bir tartışmaya dönüştürülen oyuna katılması için seyirci kışkırtılmalıdır. Yadırgatma ile her olayın

altında yatan “toplumsal gestus” soyutlanıp ortaya çıkartılmalıdır (Şener, 1997:341).

### **V-ii. Müzik, Dekor ve Işık'ta Yabancılaştırma:**

1928'de sahnelenen *Üç Kuruşuluk Opera*'da, sahne müziği epik tiyatronun görüş açısından beslenerek ilk kez uygulanır. Küçük orkestra, seyircilerin görebileceği gibi sahneye yerleştirilmiş, şarkılar söylenirken ışıklandırmada değişikliğe gidilmiş, orkestra aydınlatılmıştır. Böylelikle, müzik ögesi öbür öğelerden iyice ayrılmıştır (Brecht, 1997:132).

Brecht, dramatik müzik ile epik müzik arasındaki farkları şu şekilde açıklar: Dramatik müzik olayları seyirciye sunar, epik müzik seyircilerle olaylar arasına girer; dramatik müzik metni pekiştirir, epik müzik metni yorumlar; dramatik müzik metni oluşturur, epik müzik metni varsayar; dramatik müzik metni süsler, epik müzik metne karşı bir tavır takınır; dramatik müzik ruh durumlarını anlatır, epik müzik davranışları verir. Müzik, konuya en çok katkıda bulunan öğelerden biridir (Brecht, 1997:45).

Brecht “Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur” (1931) adlı yazısında dekor ve aksiyonun da bağımsız öğeler olarak kullanılması ile ilgili düşüncelerini şöyle örneklendirmiştir:

Bağımsız resimlerin sergilenmesi Magahonny'de bir yenilik oluşturmakta, Neher'in projeksiyonla yansıttığı görüntüler sahnede sergilenen olaylar karşısında alınan tavırları açığa vurmaktadır. Örneğin, Magahonny'de gerçek obur, sahneye yansıtılan bir obur görüntüsünün önünde oturur, olay görüntüdeki öyküyü yineler adeta, bunu bir devinim, bir akış içinde seyircilere sunar. Weill'in müziği ve metnin kendisi gibi, Neher'in projeksiyonları da bağımsız bir öğesidir operanın, açıklayıcı malzemesidir

(Brecht, 1997:46).

*Tiyatro İçin Küçük Organon*'da ise müzik-dekor ve aksiyon öğelerinin ayrımı ile ilgili örneklemelelerini şu şekilde sürdürür:

Kafkas Tebeşir Dairesi'nde de sahnede çocuğun hizmetçi tarafından mim aracılığı ile canlandırılan kurtuluşunu betimleyen şarkıcının soğuk ve hareketsiz şarkı söyleme biçimi, anneliğin öldürücü bir zaafa dönüşebildiği bir zamanın korkunçluğunu sergileyebilir. (...) Müzisyen, nasıl artık izleyicinin kendisini sahnede ki olaylara bütünüyle vermesini kolaylaştıracak atmosferler yaratma yükünden kurtulmakla özgürlüğüne kavuşuyorsa, dekorcu da olayların geçtiği yerleri kurarken bundan böyle bir mekan ya da yöre yanılmasını oluşturma yükünden kurtulmakla kendi özgürlüğünü elde etmiş olur. (...) Neher, *Galilie*'yi Rönesans dönemine ait haritaların, belgelerin ve sanat eserlerinin projeksiyonlarının önüne yerleştirdi; Piscator Tiyatrosunda *Heartfiled*, *Tai Yang Uyaniyor*'da, döner konumda ve üstlerinde yazılar bulunan bayraklardan oluşan bir arka düzlem kullandı; bu bayraklar, siyasi durumda sahnedekilerin bilmedikleri değişiklikleri işaretliyordu (Brecht, 2005:66-67).

Epik tiyatro sahnesi gerçekçi, taşınabilir nitelikte ve birbirinden bağımsız dekor parçalardan oluşturulur. Sahnede kullanılacak her dekor parçasının tek başına da bir yaşam alanı oluşturması gerekmektedir. Brecht için dekor sürekli bir oluş, devinim ve hareket halinde olan dünyanın kopyasıdır ve seyirciye bu durumu anlatmak, hatırlatmak işini de üstlenmelidir. Bu bağlamda, oyuncular da dekorun dolayısıyla oyunun bir parçasıdır. Bu yüzden tüm dekorlar, aksesuarlar oyunun anlamına ve oyuncuların fiziksel durumlarına göre hazırlanır. Tüm dekor sahnede seyircinin gözü önünde değişirken, seyirciye tiyatrodaki olduğu hatırlatılarak illüzyon kırılır.

Epik tiyatrodaki öne çıkan bir diğer yabancılaştırma öğesi de sahne aydınlatmasıdır. Brecht'e göre aydınlatmada, seyircinin görebileceği şekilde sahneye yerleştirilmiş çok güçlü ışık kaynakları kullanılmalıdır. Böylece, seyircinin oyuna kendini kaptırmasının önüne geçilmiş olur (Brecht, 1982:101).

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.

**VI. Tarihselleştirme:** Brecht için tarihselleştirme, yabancılaştırmanın uzantısıdır. Tarihselleştirme, mutlaka tarihsel olayları ele almak demek değildir. Tersine, tarihsel olsun olmasın bütün olayları tarihsel olarak ele almak demektir. Özdeşleşme'nin özel olanları olağan kılması gibi, yabancılaştırma da olağanları özel kılar. Artık seyirci, güncellikten tarihe kaçmaz; güncellik tarih olur. Tarihselleştirme efektleri, yabancılaştırma efektleriyle ortaya çıkarılırlar. Tarihselleştirmeyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak, belirli bir tarihi momentin ürünü olduğu sergilenebilir. Tarihselleştirme, mesel çalışmasıyla elde edilmiş toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu vermenin sanatsal aracı olarak da tanımlanabilir (Parkan, 1983: 42-43).

**VII. Anlatımcı Yapı:** Brecht, betimlemeyi tümüyle reddetmeksizin, anlatma (narration) eğilimine ağırlık verir. Ancak bu eğilim, eğilim olarak kaldığı sürece anlatımcı yapıyı vermez. Yani bir oyunda ya da filmde anlatıcının olayları, gelişmeleri derleyip toparlaması, özetlemesi ve anlatması anlatımcı bir yapının oluşması için yeterli değildir. Brecht için gerçekçi sanat, ideolojilere karşı realitenin yönlendirdiği gerçekçi duyguları, düşünceleri ve eylemleri mümkün kılan bir sanattır. 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 adlandırılacak olan, yaşamı süresince algısal bilgilere dayanarak edinmiş olduğu ideolojiler, yapının

içinde betimlemeler yoluyla yer alacak ve yaşamın realitesi tarafından yönlendirilen sanatın realitesiyle çatışarak algısal bilgi düzeyinden, ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine sıçrayacaktır. Sanatın sadece betimlemelere dayalı bir ayna olmayıp, bu çatışmaya dayalı bir dinamo olması da böylesine bir anlatımcı yapıdan gelmektedir. Anlatımcı yapı, estetik ifadesini epizodik anlatımda bulur. Seyirci, dramatik eğrinin kesintiye uğradığı ön oyunlarda zihinsel faaliyette bulunur (Parkan, 1983:43-44).

**VIII. Göstermeci Oyunculuk:** Brecht, göstermeci oyunculuk ile özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyen, sadece denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışını benimser. Oyuncu, oynamak (göstermek) ve yaşamak (özdeşleşmek) gibi iki karşıtın mücadelesinin ve geriliminin derinliğinden, kendi etkilerini çekip çıkarır. Böylece Brecht göstermeci oyunculığa diyalektik bir nitelik kazandırmıştır (Parkan, 1983:44). Oyuncu iki kutup arasındaki savaşta, gerilimde ve derinlikte gerçek etkilerin kaynağını bulur. Göstermeci oyunculuk sayesinde, oyuncu sahnede rolünü oynarken neler yaptığını gösterdiği gibi, neler yapmadığını da gösterebilmelidir. Seyirci de oyun kişinin nasıl davrandığını gördüğü gibi daha başka nasıl davranabileceğini de düşünebilmelidir. “O, bunu yaptı”nın yerine “O, başka bir şey yapabilecekken bunu yaptı” diyebilmelidir (Şener, 1998:338).

Brecht, “Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur” adlı yazısında dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki farkları şu şekilde özetler: Dramatik tiyatro eylemlerle çalışır, epik tiyatro anlatıya başvurur; dramatik tiyatrodaki seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır, epik tiyatrodaki seyirci gözlemci olarak tutulur; dramatik tiyatrodaki seyircinin

etkinliği harcanıp tüketilir, epik tiyatrodada uyarılır; dramatik tiyatrodada seyircide birtakım duyguların uyanması, epik tiyatrodada seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır; dramatik tiyatrodada seyirciye bir yaşantı sunulur, epik tiyatrodada bir dünya görüşü iletilir; dramatik tiyatrodada seyirci olaya karıştırılır, epik tiyatrodada olay karşısında tutulur; dramatik tiyatro telkinle iş görür, epik tiyatro kanıtlarla çalışır; dramatik tiyatrodada seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur, epik tiyatrodada duyguları ileri götürülerek seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır; dramatik tiyatrodada seyirci, sahnedeki olayın ortasında bir özdeşleşme içindedir, epik tiyatrodada seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır; dramatik tiyatro insanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımını benimser, epik tiyatrodada insan inceleme konusu yapılır; dramatik tiyatrodada insan hiç değişmez, epik tiyatrodada insan değişir ve değiştirir; dramatik tiyatrodada seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır, epik tiyatrodada oyunun yürüyüşü üzerine çekilir; dramatik tiyatrodada insan durağan bir nitelik taşır, epik tiyatrodada insan oluşum süreci içinde verilir; dramatik tiyatrodada düşünce varoluşu yönetir, epik tiyatrodada varoluş düşüncayı yönetir; dramatik tiyatrodada duygu egemendir, epik tiyatrodada us egemendir (Brecht, 1997:43-44).

Sonuç olarak Brecht, özde ve biçimde dramatik tiyatro anlayışını eleştirirken çağının tiyatrosunun nasıl olması gerektiğini de belirtmiş ve epik-diyalektik tiyatro düşüncesini oluşturmuştur. Brecht tiyatrosunun amacı toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, toplumun karmaşık yapısını çözümlmek ve seyircinin içinde bulunduğu, birebir yaşadığı gerçekler üzerinde düşünmesini, bilinçlenmesini sağlamaktır. Brecht'in yaklaşımı, gerek amacı gerek saptadığı amaca en uygun biçimsel kuralların oluşturulması, sahne-seyirci ilişkisine de yeni bir boyut getirmesi

açısından tiyatro ve sinema sanatlarının gelişmesine önemli bir katkıda bulunmuştur.

### **1.3. Brecht Estetiği ve Sinema**

#### **1.3.1. Geleneksel Sinema Estetiği versus Brechtien Sinema Estetiği**

Sinemada geleneksel anlatı, Melies'den bu yana gelişmekte olan ve Aristotelesçi dramatik yapıyı temel alan anlatıdır. Geleneksel anlatı, izleyiciyi sıkmadan, bunaltmadan, kafasını karıştırmadan, hikayeyi çok açık ve anlaşılır bir dille aktarma amacı güder.

Geleneksel anlatı tarzını benimseyen filmlerde doğrusal bir anlatı vardır. Yani dramatik yapı, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur ve tek bir öyküyü anlatır. Bu sıralama kronolojik olarak birbirini izler.<sup>3</sup> Seyirci filmi takip etmekte zorlanmaz; çünkü her sahne kendisinden önceki ve sonraki sahne ile kolay ve anlaşılır bir mantık zinciri içerisinde bağlıdır. Yani olaylar neden-sonuç zinciri içerisinde gerçekleşir.

Böylece izleyici anlatının mantık yapısı içerisinde olayları, nedenleri ve sonuçlarını anlamlandırarak, olayın içine girip karakterlerle özdeşleşebilir. Geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerde özdeşleşme, izleyici çekme ve dolayısıyla sistemin devamını sağlama açısından önemlidir. Geleneksel anlatıda her sahenin bir

---

<sup>3</sup> Geri dönüşler, tanımladığımız bu formatın dışındadır ama geri dönüşler geleneksel anlatıda seyircinin dikkatini dağıtmak ya da anlatıda / zamanda kırılma yaratmak amacıyla değil, anlatılan hikayeyi ve filmin dramatik yapısını güçlendirerek seyirci için daha da anlaşılır hale getirmek için kullanılır.

sebebi-motivasyonu vardır. Anlatıdaki neden-sonuç zinciri ve aksiyon-motivasyon ilişkileri, bir sahne içine, o sahnede olması gereken bilgi sağlayıcı unsurları yerleştirmeyi gerektirir. Geleneksel anlatı filmlerinde yer alan çok az şeyin anlatıda bir rolü, nedeni yoktur. Anlatıda belirsizlikler yoktur ve anlatı berraktır (Doğan Topçu, 2004:59).

Geleneksel anlatıda öne çıkan bir diğer unsur; müzik, kamera açıları ve mizansenin diğer öğelerinin de yardımıyla merak ögesinin filmin sonuna kadar canlı tutulmasıdır.

Geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerinin merkezinde bir karakter / kahraman vardır. Anlatı, bu kahramanın ulaşmak istediği amaçlar ya da gerçekleştirmek istediği hedefler ile onun bu amaca yönelmesini önlemeye çalışan karşı gücün/kötü karakterin ya da engellerin çatışması üzerine kuruludur. Genelde kahramana yolculuğu sırasında bir sevgili eşlik eder ya da amacına ulaşmasında ona yardımcı olur.

Geleneksel anlatı filmlerinde kahraman ile karşı gücün/düşmanın/kötünün farkı çok açık ve anlaşılır bir biçimde verilir. Örneğin, bazı Western'lerde kahraman beyaz, kötü karakter siyah giysiler içindedir. Geleneksel anlatı filmlerinde karakterler basit ve anlaşılırdır; karakterler genelde tek boyutlu işlenir. İyi/kötü çatışması bile mümkün olduğunca basit ve anlaşılır bir biçimde sunulur. Kahramanı engellemeye çalışan karşı karakter saf kötüdür.

Geleneksel anlatı filmlerinde, sadece karakterler değil olaylar da alabildiğince

basitleştirilerek verilir seyirciye. Bu basitleştirme sadece iyi/kötü çatışmasında ya da sunulan olaylarda değil, yan rollerde de vardır. Yan roller, en kolay algılanacak şekilde ve basmakalıp öğeler kullanılarak sunulur.

Geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerde heyecan, kahraman ile karşı gücün çatışması ve nihayetinde de karşılaşması ile doruk noktasına ulaşır. Film, kötünün yenilmesi, tüm sorunların çözülmesi ve film boyunca sorulan tüm soruların cevaplanması ile sonlanır.

Geleneksel anlatı sinemasının dışına çıkarak yeni bir estetik dil oluşturma çabaları 1918 – 1925 tarihleri arasında Avrupa'da üç ana modernist harekette açığa çıktı (Aitken, 2001:47). Ancak sinema, diğer sanatlara göre çok genç olduğu için, burada söz ettiğimiz (erken) modernizm, daha ziyade diğer sanat dallarında ortaya çıkan hareketin sinemaya uyarlanmasıdır. Alman ekspresyonizmi bu tarz modernist hareketlerin sinemadaki ilk temsilcilerindendir. Ama anlatı açısından baktığımızda, geleneksel anlatı sinemasından farklı bir noktada ele alınamaz; klasik anlatının kurallarına saygılıdır. Bazı örneklerde, geleneksel Hollywood sinemasının alışık olmadığı had safhada gerçekdışı karakterler olmasına rağmen, prensipte bu sinemanın karşısında değillerdi. Hatta ekspresyonist filmler, sonradan çok popüler olan Hollywood film türlerinin (vampir filmleri, yaratık filmleri, psikolojik gerilim vb.) ilk modelleriydi. Burada söz edeceğimiz ikinci (erken) modernist hareket, sinemayı edebiyattan, dramdan ve onların senaryo, kostüm, makyaj, dekor gibi biçimsel araçlarından ayrı, bağımsız bir sanat biçimi olarak kabul eden sanatçıların oluşturduğu (Walter Ruttmann, Jean Vigo ve hepsinden öte Dziga Vertov) “saf sinema”dır. Vertov’un öncülüğünü yaptığı bu oluşum ekspresyonistlerin tersine,

klasik anlatı sinemasına karşı ve alternatif bir sinema dili oluşturmağa çalışmıştır. Üçüncü akım ise öncülüğünü Germaine Dulac, Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance ve Marcel L'Herbier'in yaptığı ve ileride modernizm akımı üzerinde hatırı sayılır bir etki bırakacak olan “Fransız empresyonizmidir” (Kovacs, 2007:16-18). Ancak, her üçü de 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 belgencilik okulu ve İtalyan yeni gerçekçiliği üzerinde büyük etkilerde bulunmuş, ancak kendi varlığını sürdürmemiştir (Parkan, 1983:12).

1950'lerden sonra ağırlığını hissettirmeye başlayan ve öncülüğünü Bunuel, Bergman, Antonioni, Fellini, Truffaut, Resnais ve Godard gibi yönetmenlerin yaptığı modern anlatı sineması, geleneksel (kabaca Aristotelesçi) kurallara uymayan bir anlatıyı benimser. Modern anlatı sinemasında, geleneksel anlamdaki olay örgüsü (başı, ortası, sonu olan, belli uzunluktaki bir eylemin taklidi) mevcut değildir. Modern anlatı sinemasında olaylar tek bir çizgi üzerinde gelişmez; bu anlamda anlatıları doğrusal değildir. Bu filmlerde son açık bırakılır; yani geleneksel anlatıdaki gibi tüm sorunların, olayların çözüldüğü (kapalı) son beklemez seyirciyi. Bu bakımdan da izleyici sona değil, olayın gelişimine odaklanır. Modern anlatı sinemasında, geleneksel anlatıdaki birbirlerine neden-sonuç ilişkileri ile bağlı olaylar zincirine, seyircinin gerilimini doruk noktasına taşıyan serim, düğüm, çatışma ve krize, kronolojik bir zaman anlayışına rastlanmaz. Seçil Büker'e göre:

Kolayca anlatılabilecek olay örgüleri olmayan bu filmlerde kahramanın içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni de soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktadır, somut bir sorunu çözmek değil. Bu filmlerde

soyut sorunlar görüntü ve onu destekleyen konuşmalarla sunulur. Böylece geleneksel film anlatısındaki olay örgüsü yerine görüntü ve konuşmalar geçer. Filmin izleğini olay örgüsü değil, görüntü ve konuşmalar oluşturur (Büker, 1991:108).

Bu bilgiler ışığında Brecht estetiğinin, modern anlatı sinemasına daha yakın bir çizgide durduğunu söyleyebiliriz. Nitekim tüm yönleri ile olmasa da naivete bakımından Fellini, geleneksel dramatisasyonu reddetmesi bakımından Antonioni, mesel çalışmasına uygunluk bakımından Chabrol, geleneksel dramatik sinemanın dramatik eğrisini parçalayarak seyircinin özdeşleşme eğilimlerini denetim altına alan Resnais, sinemada epizodik bir anlatıma varmaya çalışan Rossi, fimlerinde Brechtçi bir estetiği yakalamaya çalışan Jean – Marie Straub ve belki de sinema tarihinin bu açıdan en başarılı filmlerine imza atmış olan Jean Luc Godard gibi yönetmenler aynı zamanda modern anlatı sinemasının da en önemli temsilcilerindendir (Parkan, 1983:51-60).

### **1.3.2. Brecht'in Sinema Çalışmaları**

Kişisel olarak sinema ile de çok yakında ilgilenen Brecht, hiçbir zaman film yönetmemiştir ama yapıtları birçok kez sinemaya aktarılmıştır. Büyük kısmını Amerika'da sürgündeyken yazdığı elliden fazla film taslağı mevcuttur. Amerika'ya sürgüne gitmeden önce, Almanya'da ünlü müzikal oyunu *Üç Kuruşluk Opera'yı* G.W. Pabst'ın yönetiminde sinemalaştıran yapımcılarla mahkemelik olmuştur. Daha sonraları, ABD'de *Hangmen Also Die (Cellatlar da Ölür – 1943)* adlı filmin senaryosunu yazdığı halde, filmde Brecht'in katkısını görebilmek güçtür. Brecht gibi Almanya'dan kaçmış olan dışavurumcu sinemanın ustası Fritz Lang'ın yönettiği bu filmde, Çekoslovak yeraltı savaşçılarının Naziler'e karşı savaşı anlatılmaktadır. Ancak film iyilerle kötülerin savaşını anlatan klasik bir Hollywood yapıtı olmaktan

öteye gidememiştir. Nihayet savaş sonrasında yurda dönüşünden sonra İtalyan yönetmen Alberto Cavalcanti'nin yönettiği *Puntilla (Herr Puntilla und sein Knecht Matti - 1955)* fiyaskoyla sonuçlanmıştır (Parkan, 1983:48-49).

Brecht'in sahip çıktığı tek film, kendi ekibiyle çalıştığı, senaryosunu yazdığı ve yönetmenlik sürecinde de yer aldığı *Kuhle Wampe/ Donmuş İşkembeler ya da Dünya Kimin?* adlı filmidir. Naiv tutumu, mesel çalışması, epizotik anlatımı, tüm film boyunca kullanılan gestuslar ve yabancılaştırma efektleri sayesinde, seyircinin olaylara kaderci bir bakış açısıyla değil, sorgulayan, eleştiren ve alternatif çözümler üreten bir bakış açısı ile yaklaşmasını sağlaması ve epizodlar arasında doğrusal değil diyalektik bir ilişki kurması bakımından *Kuhle Wampe*, Brecht estetiğinin sinemadaki en önemli örneklerinden birisidir.

Brecht ve sinema konusu birkaç şekilde incelenebilir: Brecht'in tiyatro çalışmasında filmler kullanması (Örneğin *Cesaret Ana'da Ekim [October, Eisenstein, 1927]* filminden sahnelerin gösterilmesi); çalışmalarında Charlie Chaplin gibi sinema sanatçılarının etkisi; yazdığı senaryolar (*Kuhle Wampe, 1932, Cellatlar da Ölür/ Hangman Also Die, 1934*, yayımlanmamış başka bir çok film senaryosu); çalışmalarının filmleştirilmiş örnekleri (Pabst, Cavalcanti, Schlöndorff ve diğerleri tarafından gerçekleştirilmiş olan filmler) (Stam, 2000:146).

Sinemada Brecht estetiğinden söz edildiğinde, temelinde, naivete, mesel çalışması, epizotik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı ve göstermeciliğin bulunduğu ama daha da önemlisi Aristotelesçi geleneksel dramatik anlatıyı ve bu anlatının temelini oluşturan katharsis ve özdeşleşme'yi

reddeden bir estetik anlayış akıllara gelmelidir. Çünkü Brechtyen estetiğe göre insanın gerçeği dönüştürebilmesinin, hayata eleştirel bakabilmesinin, yaşamında edilgen değil etken olabilmesinin, sorular sorarak görünenin ardındaki gerçeğe ulaşabilmesinin yolu, dünyanın “zevk iksiri” haline gelmiş olan ‘katharsis’in (Abisel, 1999:7) ve ‘özdeşleşme’nin kırılması ile mümkündür.

### **1.3.3. Brecht Estetiğinin Sinemadaki Etkileri**

1960-70'lerin Avrupa ve Üçüncü Dünya ülkelerinde etkili olan sol film teorisi, geleneksel tiyatrodaki ve Hollywood filmlerinde dramatik gerçekçi modelin Marksist eleştirisini güçlü bir şekilde 1930'larda ortaya koyan Bertolt Brecht'in estetik tartışmaları üzerinden devam etti. Brecht'in Berliner Ensemble'ı tarafından Paris'teki “Theater of Nations” da 1956 yılında sergilenen *Cesaret Ana* oyunu birçok Fransız eleştirmen ve tiyatro oyuncusu tarafından izlenmiştir. Roland Barthes ve Bernard Dort, oyunla ilgili övgü dolu makaleler kaleme almışlardır. 1960'da Alman oyun yazımı ile ilgili özel bir sayı hazırlayan Cahiers Du Cinéma dergisi, 1970'lerin başlarında doruk noktasına ulaşan siyasallaşma eğiliminin ilk işaretlerinin habercisi olmuştur. “Sinema'nın Brechtyen Eleştirisine Doğru” adlı makalesinde Bernard Dort, Brechtyen film eleştirisini tartışmanın odak noktasına politikayı yerleştirdiğini öne sürmektedir. Brechtyen eleştiri, sadece Jean Louis Comolli, Peter Wollen, Colin McCabe film eleştirmenlerini değil, bütün dünyada Welles, Godard, Resnais, Duras, Rocha, Straub - Huiller, Makavejev, Fassbinder, Alea, Tanner, Oshima, Sen, Ghatak, Herbert Ross ve Haskell Wexler gibi çok sayıda sinemacıyı da etkilemiştir (Stam, 2000:145).

“Anti-illüzyondan Hiper Gerçekliğe: Bertolt Brecht ve Çağdaş Film” adlı makalenin yazarı Thomas Elsaesser'e göre, yirminci yüzyılın ikinci yarısı boyunca birçok film yapımcısı ve teorisyeni doğrudan ya da dolaylı olarak Brecht'ten etkilenmiştir. 1960'ların sonlarından itibaren özellikle İtalyan, Fransız ve Alman yönetmenler, Brecht'in teorilerini birçok farklı yolla pratiğe uygulamışlardır. Örneğin İtalyan yönetmenler Visconti ve Bertolucci; Fransız Jean Luc Godard, Jean Marie Straub ve Daniel Hullet bunlar arasında yer alır. Brecht'ten estetik Yeni Alman Sineması'nda çok daha canlı ve değişken bir şekilde hayat bulurken, İngiltere'de ancak 1970'lerden sonra etkisini hissettirmeye başlamıştır. Ünlü sinema dergisi *Screen*'de Brecht'in teorilerine geniş yer ayrılmış ve bunlar çoğu kez radikal politik sinema ekseninde tartışılmıştır (Langford, 2006:169-170).

Brecht'in bakış açısı, modern kapitalist toplumun kültürel ürünlerinin eleştirisini yapan ve bu bakış açısına alternatif yaklaşımlar öneren Colin McCabe, Stephen Heath ve Martin Walsh'in ilgisini çekmiştir. Onlara göre Brecht, materyalist bir film estetiği biçiminde uygulanabilecek bir politik sinema önermiştir. Brecht'in doğrusal olmayan, anti-illüzyonist, anlatıyı epizodlar halinde veren ve daha da önemlisi izleyiciyi yabancılaştıran/yadırgatan yabancılaştırma efektleri, sadece izleyicinin filme karşı aktif, üretken bir tutum almasının sağlamamış aynı zamanda, klasik anlatının, izleyiciyi soktuğu pasif, eleştirel bakış açısından uzaklaştırmıştır (Langford, 2006:169-170).

Murray Smith “Brechtçiliğin Mantığı ve Mirası” adlı makalesinde, sinemaya karşı karmaşık duygular beslemesine rağmen Brecht'in fikirlerinin teorik ve pratik anlamda çok geniş etkileri olduğundan söz eder. Gerçeğin güçlü bir illüzyonunu

yaratan Aristotelesçi ya da dramatik anlatı biçimi ile kahramanla çok kuvvetli bir özdeşleşme ve duygusal yaşantı birliğine sokulan seyirci, olayların arkasındaki sosyal çatışmaları algılamakta zorlanır. Özdeşleşme ve duygusal yaşantı birliği sonucu izleyici bir arınma yaşar ve rahatlar. Dramatik anlatı izleyiciyi problemlerin kökenini tespit etmek ve alternatifler üretmeye teşvik etmek yerine, sadece toplumdaki aksaklıkları izleyiciye göstermekle yetinir (Smith, 1996:130-131).

Burada asıl önemli olan nokta Brecht estetiğinin sinemadaki etkileridir. Brecht'in epik-diyalektik tiyatrodaki ulaşmak istediği hedeflerini ve amaçlarını anlatan birçok makalenin bulunduğu ve 1964'te John Willet tarafından derlenen *Brecht on Theatre* adlı eserdeki maddeler, Brecht'in sinema için de geçerlidir. Bu amaçlar şu şekilde sıralanabilir:

1. Burjuva tiyatrosundaki gibi pasif (zombi) izleyici yerine aktif, etken izleyici,
2. Röntgencilik reddi ve dördüncü duvarın yıkılışı,
3. İzleyicinin taleplerinin doyurulması yerine, dönüşümün (dinamo), oluşumun kabulü,
4. Eğitim-eğlence ayrımının reddi, öğrenmeden kaynaklı eğlenmenin kabul edilişi,
5. Empati ve pathos'un kötüye kullanılmasının eleştirisi,
6. Bütünsel estetiğin reddi,
7. Kader/katharsis gibi tipik Aristotelesçi trajedi öğelerinin eleştirisi;

- sıradan insanların kendi tarihlerini yapabilmelerini sağlamak,
8. Sanat aracılığıyla izleyicinin dünyayı seyretmesine değil değiştirilmesine yönelik pratik çağrı,
  9. Toplumsal çelişkilerin sergilendiği bir sahne,
  10. Anlamda içkinlik yardımıyla izleyici metnin içinde çelişik sesler barındıran oyunun anlamını çözmek zorundadır,
  11. İzleyiciyi örneğin sınıf üzerinden bölmek,
  12. Üretim ilişkilerini dönüştürmek. Sadece sistemi genel olarak eleştirmeyip, kültürü üreten ve yayan araçları da eleştirmek,
  13. Nedensel bağlantıları çıplak bir şekilde sermek, yaymak. Biçimsel değil, sosyal sunum vasıtasıyla gerçeklik,
  14. Yabancılaştırma efektleri,
  15. Eleştirel gözle bakmayı unutmadan eğlenme (bu yönüyle spordan zevk almak gibi) (Willet'den aktaran Stam, 2000:147-148).

Yukarıda kısaca özetlenen genel amaçlar dışında, Brecht bu amaçlara ulaşmak için bazı kesin teknikler de geliştirmiştir. Bu teknikler de sinemaya uyarlanabilir:

1. Kırılmış mitos; örneğin, müzikhollerdeki veya vodvillerdeki skeçlere dayanan organik olmayan, Aristoteles karşıtı “kesintili tiyatro” anlayışı,
2. Yıldızın / Kahramanın reddi ve bu anlamda da ışık, mizansen, kurgu ile kahraman yaratan dramaturjinin reddi,

3. Sanatta bireysel bilincin farklarından ziyade davranışın kollektif kalıplarının incelenmesi,

4. Gestus; verilen dönemin insanları arasındaki sosyal ilişkileri belirleyen mimik ve jestik ifadeler,

5. Doğrudan adres; tiyatroda, izleyiciye doğrudan seslenme / yönelme, filmde karakterler, anlatıcılar hatta kameralar aracılığıyla doğrudan seslenme (Örneğin Godard'ın *Le Mepris* [1963] filminin açılış sahnesinde kameralar ya da en az bir kamera izleyici ile ilişki kurar).

6. Tablo efekti; donuk kare biçiminde sinemaya kolayca aktarılabilir,

7. Yabancılaştırıcı / yadırgatıcı oyunculuk: oyuncunun kendisi ile parça arasına ve kendisi ile izleyici arasına mesafe koyması,

8. Alıntı yapar gibi oynamak; oyuncunun sanki üçüncü bir kişi gibi ya da geçmiş zaman kipi kullanarak konuşması,

9. Elementlerin ayrımı (örneğin eserdeki müzik, diyalog, söz gibi öğelerin birbirini karşılıklı desteklemesi yerine sarsması),

10. Multimedya, yardımcı sanatların ve paralel medyanın karşılıklı yabancılaştırılması,

11. Yansıtmacı teknik; sanatın kendi yapısal prensiplerinin açığa çıkarıldığı bir teknik (Stam, 2000:147-148).

Brecht'ten çok etkilenen Peter Wollen Brecht'in tekniklerini “Karşı Sinema” ya uyarlamıştır. Ana akım ile karşı sinema arasındaki çelişkileri gösteren bir harita niteliğinde olan Wollen'ın şeması, en iyi Godard'ın çalışmalarında örneklenmiştir:

1. Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı (örneğin anlatıda sistematik kesintiler oluşturmak),
2. Özdeşleşmeye karşı yabancılaştırma ( Brechtyen teknik doğrultusunda oyunculuk, görüntü – ses ayrımı, doğrudan seslenme / yönelme)
3. Saydamlığa karşı öne çıkma,
4. Tekli anlatım yerine çoklu anlatım,
5. Kapalı sona karşı açık uçlu son,
6. Hoşlanmaya karşı rahatsız olma (film deneyimi bir çeşit ortak üretim / tüketim olarak algılanmalı),
7. Kurgu yerine gerçek (Wollen'dan aktaran Stam, 2000:148)

Mutlu Parkan *Brecht Estetiği ve Sinema* adlı kitabında, Brecht'in dünya sineması üzerindeki etkileri ile ilgili çalışmalarda sık sık yapılan bir hatanın altını çizmektedir. Bir sinema yapıtının bünyesinde Brechtyen bazı öğeler barındırması onu Brechtyen yapmaz. Örneğin, Antonioni'nin, *La notte* (Gece, 1961), *L'Avventura* (Macera, 1960), *L'eclisse* (Batan Güneş, 1962) gibi eserlerinde burjuva tiyatrosunun mirası olan geleneksel dramatisasyonu reddetmesi; Chabrol'ün *Les Bonnes Femmes* (1960) filminin mükemmel bir mesel'e sahip olması; Losey sinemasının da mükemmel bir mesel ve sınıfsal temele sahip olması; Resnais'nin dramatik eğriyi parçalaması, naiv bir tutumla tutarlı bir mesel çalışması yapması; Allio'nun *Les Camisards*'da güçlü bir tarihsellik duygusu yaratarak seyirciye eleştirel bir perspektif sunması; Lars Von Trier'in *Dogville*'inde epizodik yapı, göstermecî dekor kullanımı ya da “gestus cümleleri” bu filmleri Brechtyen sinemanın örnekleri arasında

göstermek için yeterli değildir; çünkü Brecht estetiği, bir bütün olarak anlamlıdır. Parkan'ın da belirttiği gibi “Bu değerlendirmeler, Brecht'in estetik kuramını, öğretinin tümünden soyutlayarak, bir stile indirgeme eğiliminden kaynaklanmaktadır” (Parkan, 1983:53).

Sinema tarihinde Brecht estetiğini yansıtan filmlerin başında, Brecht'in kendi ekibiyle çalıştığı, senaryosunu yazdığı, yönetimine yer yer katıldığı ve tek Brecht'yen film olarak kabul ettiği *Kuhle Wampe* adlı film gelmektedir.

Brecht estetiğinin sinemadaki bir diğer örneği Federico Fellini'nin *Amarcord* (1973) adlı filmidir. Yer yer Titta (*Bruno Zanin*) figürünün naif bakış açısıyla, yer yer avukatın (*Luigi Rossi*) ve seyyar satıcının anlatıya dayalı sergilemeleriyle ortaya çıkan mesafeli sunum, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektlerini vermektedir. Nino Rota'nın müziği, metni süsleyecek, pekiştirecek ve ruh durumlarını anlatacak yerde, metne karşı tavır alan ve onu yorumlayan, seyirciyle olaylar arasına giren bir özelliğe sahiptir (Parkan, 1983:52).

Brecht estetiğinin sinemadaki bir başka başarılı temsilcisi de Francesco Rosi'dir. Genellikle röportaj tekniğinden yararlanarak elde ettiği epizotik anlatım, yerinde ve zamanında kullanılan toplumsal gestuslar, yabancılaştırma efektleri ve tarihselleştirme efektleri ile, seyircinin sorular sorması, olaylara eleştirel bir gözle bakabilmesi, sunulan olaylar arasında bağlantılar kurarak bir değerlendirmeye varması, görünenin ardındaki gerçeği tartışması, her türlü özdeşleşme ve katharsis olasılığının önünü kapatması bakımından Rosi'nin *L'Affaire Mattei* (1972) ve *Lucy Lucciano* (*Talihli Ganster*, 1973) adlı filmleri Brecht'yen sinemanın başarılı

örnekleridir (Parkan, 1983:58-59).

Brechtçi sinemanın bir başka başarılı temsilcisi de Jean – Marie Straub'dur. Straub'un Brecht estetiğinden öğeler taşıyan en başarılı filmi, savaş sırasında ve savaştan sonra Köln'de yaşayan burjuva bir ailenin hikâyesinin anlatıldığı *Nicht Versöhnt* (1965)'dir.

Kuşkusuz sinema tarihinin en başarılı, en yetkin Brechtien örneklerini Fransız Yeni Dalga'sının da kurucularından ve önde gelen temsilcilerinden birisi olan Jean Luc Godard vermiştir 1968'den itibaren radikal politik sinemayı savunan Godard, 1959 – 1968 tarihleri arasında yaptığı filmlerini burjuva sinemasının örnekleri olarak nitelendirmiş ve reddetmiştir. Politik anlamdaki radikal dönüşümünün en büyük kanıtı 1967 yılında çektiği *Çinli Kız*'dır (*La Chinoise*). Godard, 1968 öncesi çektiği filmlerinden yalnızca *Çılgın Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965), *Haftasonu* (*Weekend*, 1967) ile *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'in (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) bazı bölümlerini kabul etmiştir. 1968 itibaren radikal politik sinemayı savunan Godard, 1968 -78 arasında onsekiz filme imza atmış; bunlardan sadece *Herşey Yolunda* (*Tou Va Bien*, 1972) hem Fransa'da hem de dünya genelinde gişede büyük başarı kazanmıştır (Loshitzky, 1995:24).

Godard'ın Brechtien sinema yolculuğu, ara-yazılar ve konuşmalarla öykünün sık sık kesintiye uğratıldığı *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962) ile başlamış, *Herşey Yolunda* ile de doruk noktasına ulaşmıştır. Parkan, filmde öne çıkan Brechtien öğeleri şu şekilde özetlemiştir:

Tout Va Bien'de Brecht estetiğinin istisnasız tüm öğeleri mükemmel denebilecek bir sinematografik karşılık bulmuştur. Gestuslar, 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 görünenin ardındaki gerçeğin keşfedilmesine yardım edecek şekilde kullanılmıştır. Filmdeki reklam filmi sekansında başvurulan 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 (Parkan, 1983: 60 – 61).

Sinema tarihine kırktan fazla film kazandıran ve sürekli bir arayış ve deneme çabası içerisinde olan Godard, seyirciyi katharsis'e ulaştıran öğeleri denetim altına alması, olaylarda doğrusal neden-sonuç zincirine yer vermemesi, kişisel çözümler yerine toplumsal çözümlere odaklanması, özellikle oyunculukta yabancılaştırmayı başarılı bir biçimde kullanması bakımından klasik Hollywood anlatısını reddederek Brecht estetiğinin öğelerini de içinde barındıran özgün bir sinema dili geliştirmiştir.

### **1.3.4. Brechtien Sinemada Kilometre Taşı: Kuhle Wampe**

#### **1.3.4.1. Filmin Konusu**

Üç epizoddan oluşan ve Brecht'in kurmuş olduğu sistematığe uygun bir yapıya sahip olan film; evlenme çağına gelmiş kızları (Anni) hariç, bütün fertlerinin işsiz olduğu Bönicke ailesi çevresinde gelişen olayların, ismi film boyunca hiç geçmeyen oğul Bönicke'yi intihara, aileyi evden atılmaya götürmesi sonucunda, kızın devrimci kitleler içinde yer almaya yönelmesiyle noktalanır. Birinci epizod, küçük ilanlardan ve bisikletle iş arayanlardan ve oğul Bönicke'nin intiharından; ikinci epizod, ailenin alacaklılar tarafından evden atılması ve *Kuhle Wampe* kampına yerleşmesinden; üçüncü epizod, işçilerin spor eğlenceleri ve burjuvalarla siyasal

tartışmalarından oluşmaktadır.

### 1.3.4.2. Filmin Analizi

#### a) Mesel Çalışması<sup>4</sup>

1931 yılında çekimine başlanan *Kuhle Wampe*, binbir güçlük ve sansür baskısına rağmen 1932 yılında tamamlanmıştır. *Kuhle Wampe*, yapım şirketinden, senaryo yazarına, kompozitöründen, yönetmenine, oyuncularına kadar ortak bir bilinç ve çabanın sonucudur.

#### b) Epizodik Anlatı

##### I. Epizod:

Üç ana epizoddan oluşan *Kuhle Wampe*, “ Bir işsiz eksildi” yazısının hemen

---

<sup>4</sup> **Prometheus:** Prometheus film şirketi 1927'de kuruldu, 1932'de de kapandı. Prometheus, Sovyet filmlerinin dağıtımını yapan, daha da önemlisi işçi odaklı filmler üreten bir şirketti. Sinemada sol bir film endüstrisi oluşturma çabası vardı. 1927 -30 yılları arasında yılda 15 film, 1931 yılında kısa film ve 1932 yılında da iki kısa film ile *Kuhle Wampe* çekildi. ( Silberman, 1995:34)

**Ernst Ottowald:**Filmin senaryosunu kaleme alan Ernst Ottowald, özellikle işçi sınıfı ile ilgili derin bilgisi ve yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır. “Denn sie wissen, was sie tun (For they know what they do)” isimli çalışmasında Kapitalizmi çok keskin bir şekilde eleştirir. (Alter ve Koepnick, 2004:81)

**Slatan Dudov:** *Kuhle Wampe*'nin Bugar asıllı yönetmeni Slatan Dudov, Piscator ile çalışmış, Metropolis filminde Fritz Lang'ın asistanı olarak görev almıştır. Prometheus film şirketi için birkaç belgesel hazırlamış, Brecht'in “The Mother (Ana)” oyununda Brecht ve Hanns Eisler ile birlikte çalışmıştır (Silberman, 1995:38). Berlin'deki işçilerin durumunu anlatan “ Wie den Berliner Arbeiter wohnt (How the Berlin worker lives)” isimli epizotik anlatıma dayalı belgesel filmi *Kuhle Wampe* için bir nevi ön hazırlık olmuştur. (Alter ve Koepnick, 2004:81)

**Hanns Eisler:** Walter Ruttmans'ın *Berlin: die Sinfonie der Grossstadt (Berlin: Symphony of a Great City- 1927)* filminin kompozitörüdür. 1926'da Almanya Komünist Partisine üye olmuş ve bu tarihten itibaren Brecht ile çalışmaya başlamıştır. Brecht'in *The Mother (Ana)* oyununda Brecht ve Slatan Dudov ile birlikte çalışmıştır.(Silberman, 1995:39) *Kuhle Wampe*'deki “Dayanışma Şarkısı” Avrupa'daki kitle gösterilerinin gözde şarkısı haline gelmiştir.

**Ernst Busch(Fritz);** işçi hareketi tiyatrosunun önde gelen isimlerinden birisidir. Brecht'in eşi olan tiyatro oyuncusu **Helene Weigel** da filmde Eisler'in baladlarından birisini seslendirmiştir.(Silberman, 1995:39)

ardından gösterilen Berlin'in simgesi "Brandenburg Kapısı" ile açılır. Alman tarihinde önemli bir yere sahip olan bu kapı, bizlere 1848 ve 1918 devrimcilerini hatırlatır; geleceğin devrimci grupları da burada tekrar görünecektir. İleride önce Nazi iktidarı döneminde Nazizmin sembollerinden biri haline gelecek ve 1989'da da iki Almanya'nın birleşmesinin ana sembollerinden birisi olacak olan "Brandenburg Kapısı" tarihselleştirme ögesinin başarılı bir örneği olarak karşımızda durur.

Filmin başında alıcı, tren yollarıyla, fabrika bacalarıyla, fabrikalarıyla asla uyumayan bir şehri kaydederek, izleyicide belgesel bir film izlenimi uyandırır. Bunu, Almanya'daki işsizliği aktaran gazete haberleri izler<sup>5</sup> ve bu sekans Berlin'deki işsiz sayısının yer aldığı gazete haberi ile son bulur.

İşsizlik oranlarının verildiği gazete haberlerinin hemen ardından gruplar halinde, bisikletleriyle oradan oraya koşuşturarak iş arayan gençler görülür. İş arama eylemi, her sabah belirli bir saatte başlayıp, her akşam belirli bir saatte biten toplu bir çalışma eylemine benzer. Artık iş aramak, başlı başına bir iş haline gelmiştir ve bu bakımından da durum çok güçlü bir yabancılaştırma efekti haline gelir (Parkan, 1983:50)

Sürekli kalabalıklaşan ve bu yönü ile canlı bir organizmaya benzeyen bisikletli gençler, güçlerinin farkında olmadıkları için oradan oraya savrulurlar. Bu sahne, başarılı bir gestus örneğidir.

---

<sup>5</sup> Brecht kendi oyunlarında da çeşitli biçimlerde - panolar ya da projeksiyon cihazı yardımıyla - toplumsal konular ile ilgili istatistiki ve bilimsel bilgileri izleyici ile paylaşır

İş avından eli boş dönen oğul Bönicke, bir süre sokak müzisyenlerini dinler. Müzisyenler Berlin üzerine yazılmış bir Polka olan “In Rixdorf ist Musika”yı çalmaktadırlar. Bu, bir sonraki sahnede intihar edecek olan oğul Bönicke'nin durumuna tamamen zıt bir müziktir. Bu sahne diyalektiğe uygun bir müzik-görüntü kullanımının ve elementler ayrımının (görüntü-ses diyalektiği) başarılı bir örneğidir (Alter ve Koepnik, 2004:85).

Oğul Bönicke'nin işsizliğinin tartışıldığı yemek sahnesindeki oyunculuk da, göstermeci oyunculuk anlayışının iyi bir örneğidir. Tüm oyuncular, hem sergiledikleri karakterle, hem de seyirci ile aralarına belli bir mesafe koyarak oynarlar. Göstermeci oyunculuk sayesinde, seyircinin herhangi bir karakter ile özdeşleşmesinin de önüne geçilir. Bu sayede seyirci, oyuncuların içsel buhranlarından uzaklaşarak, durumu yaratan sebepleri sorgularlar. Bu sebeplerse, seyirciyi sistem analizine, sınıfsal problemlere ve çözüm üretmeye yönlendirir.

Evin reisi işsizdir. Kendisi iş bulamadığı halde, iş bulamayan oğluna kızması bir başka yabancılaştırma efektidir (Parkan, 1983:50).

Evin kızı Anni evin tek çalışanıdır. Eve para getirdiği halde, sevgilisiyle ilişkisi yüzünden, eve hiçbir katkıda bulunmayan tüketici babası tarafından sürekli azarlanması bir başka yabancılaştırma efektidir. Babanın, kızına yaklaşımı ile tüm bu tartışmalar sırasında annenin “komşular duyacak” endişesi de birer gestustur.

Yemek sahnesinde anne Bönicke, iş bulamaması ile ilgili olarak oğlunu suçlayıp, yeterince çaba harcamadığını ima ederken, seyirciye montaj yardımıyla iş

avından bir sahne gösterilir. Bu sahne de Brehtçi elementler ayrımının (görüntü – söz diyalektiği) başarılı bir başka örneğidir.

Yemek sahnesi boyunca, oğul Bönicke, uzunca bir süre kameraya yani izleyiciye doğru bakar. Kararını vermiştir, intihar edecektir. Tüm hareketleri normal ve kontrollüdür. Sanki, günlük hayatta sürekli yaptığı bir aksiyonu tekrarlayacaktır.<sup>6</sup> Ailesi kullanabilsin diye saatini çıkarır, iyi bir evlat olarak annesinin çiçeğini de bir kenara koyar ve atlar. Saat para ettiği için kurtarılmalıdır, insan hayatının ise para etmediği için değeri yoktur. Hiçbir şekilde dramatizasyona başvurulmadan çekilen bu sahne Brehtçi yabancılaştırmaya bir örnektir. Oğul Bönicke, sınıfının ahlaki değerleri doğrultusundaki rolünü beceremediği, kendisine dayatılan eve ekmek getirme ve diğerlerinin sorunlarıyla ilgilenme gibi görevleri yerine getiremediği için intihar eder.

Son ana kadar konuşmayan, sesini film boyunca hiç duymadığımız oğul Bönicke, bu sessizliğini atlarken attığı çığlık ile bozar. Bu sahne elementler ayrımının iyi bir örneğidir.

Oğulun intiharından sonra aile, hiçbir şey olmamış gibi normal yaşamına geri döner. Brecht ve Dudov isteselerdi, bu sahneyi daha hümanist bir şekilde ele alabilirlerdi. Bu durumda, aile fertleri bu felaketten sonra ya bir araya gelir ya da tamamıyla birbirlerinden kopabilirlerdi. Ama filmde her ikisi de olmaz. Herkesin

---

<sup>6</sup> Weimar Cumhuriyeti dönemi Almanya'sında 1930 – 1931'de 5 milyon, 1932'de de 6 milyon işsiz vardır. Aslında işsizlik I. Dünya Savaşı yenilgisinden bu yana sürekli artmaktadır. İşsizlikle birlikte intihar oranları da sürekli artmaktadır. İşsizlik tek başına intiharı körüklemese de, aralarında doğru bir orantı vardır. 1913'te ölümlerin %1.5'inde intihar vakalarına rastlanırken, bu oran 1931'de %2.5'e yükselmiştir. İntihar edenlerin büyük bir kısmı işsizdir. Weimar döneminde intihar çok yaygın ve olağan bir hale gelmiştir. Yani normalleştirilmiştir. (Goeschel, 2009:11-50)

hayatına kaldığı yerden devam etmesi, hiçbir şey olmamış gibi davranması, antihümanist bir tavidir. İzleyiciye, günlük yaşamın acımasızlığı ancak bu şekilde aktarılabilir (Kim, 2007:4). Nitekim, insanların bu duruma alıştığını sergileyen görüntüler ve bir komşunun “bir işsiz eksildi” demesi, insanın nasıl değersiz bir nesne haline geldiğinin çıplak bir göstergesidir.

### **İkinci Epizod:**

İkinci epizod “Genç bir adamın en iyi yılları” yazısı ile başlar. Dinleyeni huzursuz eden senfonik bir müzik eşliğinde sunulan doğa görüntüleri ile hem izleyicide belgesel film izlenimi uyandırılır, hem de görüntü-ses diyalektiği başarılı bir şekilde kullanılır. Bu epizodda, anlatı Anni'ye yönelir. Kiralarını ödeyemedikleri için evden çıkmaya zorlanan ailesini bu durumdan kurtarmaya çalışan Anni'nin sonuçsuz çabası anlatılır. Kişilerin evlerinden atılmaları anormal ve trajik bir durumdur; ama sistem bunu gayet normal birşeymiş gibi sunar. Bu trajedi sistemin umurunda değildir. Bu durumdan çıkmaya çalışan Anni'nin suratına tüm kapılar sistemin temsilcileri olan yetkili kurumlar tarafından kapanır. Kadın, sonu gelmeyen bir çarkın içinde gibidir. Montajlarla desteklenen bu sahne, bir başka yabancılaştırma örneğidir. Bu filmde montaj, yabancılaştırma efektlerinde iyi bir araç olarak öne çıkar.

Evden atılan aile, Anni'nin sevgilisi Franz'ın tavsiyesiyle *Kuhle Wampe*<sup>7</sup>ye taşınır. İlgili görüntüler eşliğinde kampın tarihçesi ile ilgili bilgi vermeye başlayan dış ses, kamptaki sosyal olanakları tanıtarak adeta bir tatil cennetinin reklamını

---

<sup>7</sup> Kuhle Wampe, 1928-1933 yıllarında müggelsee yakınlarında kurulan bir işçi kampıdır.

yapıyor gibidir. Bu hem yabacılaştırmaya, hem de Brechtien estetikte trajiğin komiğe nasıl dönüştüğüne güzel bir örnektir.

İşsizlik ve fakirlik nedeniyle bu kampa taşınan sakinlerin, işsizliğin olmadığı güzel ve şaşalı günleri hatırlatan askeri marşları dinlemeleri oldukça ironiktir ve görüntü–ses diyalektiğine de güzel bir örnektir. Bu kampın sakinleri fakirlik ve işsizlik gerçeğinden kaçma çabasındadırlar.

Çadır kampındaki mutfakta, evin reisinin Mata Hari hikâyeleri okurken, annenin haftalık yiyecek alışverişini hesapladığı ve montaj ile her ikisinin de yüzüne yakın çekim yapılan sahne, bir başka önemli yabancılaştırma efektidir. Bu sahne, gazetelerin gerçek yaşamdan kopukluğu ile işçi sınıfının acımasız yaşam gerçeği arasındaki ilişkinin ironisidir.

Anni fabrikada “dikkat ölüm tehlikesi var” tabelasının ardında çalışmaktadır. İş bulabilenler ancak ölüm tehlikesini göze alarak çalışabilmektedirler (Parkan, 1983:50) Bu sahnede de seyirci duruma yabancılaştırılmaktadır.

Bir araba temizleme şirketinde çalışan Fritz'e iş arkadaşı, hamile olan kız arkadaşı Anni ile evlenmesini, evliliğin vergi başta olmak üzere birçok avantajı da olduğunu anlatırken; son model bir arabanın altında temizlik yapan Fritz: “saçmalık, ben özgür kalmak istiyorum” cevabını verir. Bu sahne, Brechtçi anlatımda trajiğin komiğe nasıl dönüştüğünü, var olan sistemde “özgürlük” kavramının içinin nasıl boşaltıldığını ironik bir dille sorgulayan güzel bir örnektir.

Anni, hamileliği ile ilgili bir dönüm noktasına gelmiştir. Aklından geçenler, seyirciye montajlanmış sahnelerle aktarılır. Çocuk görüntüleri, çocuklara yönelik ürün reklamları, cenaze ile ilgili masraflar, Anni'nin kardeşinin ölüm sahnesi ve Anni'nin kürtaj için alınmış randevu görüntüleri, son derece rahatsız edici bir müzik eşliğinde izleyiciye sunulur. Bu, kadının kendi bedeni ile ilgili söz sahibi olmasını anlatması bakımından çok ilginç bir sahnedir.

Anni'nin babasının zoruyla evlenmeye razı olan Fritz'in, çadırda nişan töreni düzenlemesi ve kendi nişanında garsonluk yapması yabancılaştırmaya iyi birer örnektir. Nişan yemeğindeki konukların tıktıştırma sahnesi de mükemmel bir gestus örneğidir.

Konuklar yemeklere adeta saldırırken, gramafon'da çalan ilk şarkı “ Einzug der Gladiatoren – Entry for the Gladiators” adlı bir zafer marşıdır. Fritz, Anni ile evlenmek istemediğini söylediğinde müzik de değişir ve “ Schöner Gigolo, armer Gigolo – Handsome Gigolo, Poor Gigolo” adlı şarkı çalmaya başlar. İyice kendinden geçmiş olan konuklar, bu şarkıya neşeyle eşlik ederler. Bu iki sahne elementler ayrımının bir başka önemli örneğidir (Alter ve Koepnick, 2004:85).

Bu epizod, Anni'nin kendisi ile evlenmek istemeyen Fritz'i ve çadırkent'teki ailesini terkedip, Gerda'nın evine taşınması ile son bulur. Anni buradaki tavrı ile hem patriarkal zihniyeti, hem de burjuva zihniyetini aşmıştır. Anni, çözümü tek başına yaratmak ya da sürünmek ve acı çekmek gibi seçenekleri baştan elemiştir; çünkü sınıfsal bilince sahiptir ve kendini sahiplenecek, kendini ifade edebileceği, insan olarak üretimine devam edebileceği bilinçli bir sınıfa mensuptur. Gelişimler de bu

yapılanma üzerinden devam eder. Yapıya dâhil olan her birey, onu güçlendiren ve öne çıkaran birer öznedir aslında. Anni'nin seçimi bir alternatif olarak hem bizim, hem de intihar eden ağabeyinin karşısında durur.

### **Üçüncü Epizod:**

Üçüncü epizod, yine senfonik bir müzik eşliğinde filmin başında dışarıdan gösterilen fabrikalar ve fabrika bacalarının, içeriden ve farklı çekim açıları ile izleyicilere görüntülenmesiyle başlar. Fabrikalar, yıkan, tüketen, ölü gibi soğuk birer demir yığını olarak karşımızdadır. Hemen ardından gelen sahnede ise karşımızda “işçi spor müsabakaları” için hazırlanan bilinçli, canlı, emeği ile çalışan ve emeğine sahip çıkan bir kitle vardır. Brecht ve Dudov, bu kez de iki sahne arasında diyalektik bir ilişki kurmuşlardır. Spor eğlenceleri için hazırlık yapan yüzlerce işçi kollektif mesel çalışmasının da canlı bir örneğidir.

Spor müsabakalarında seyirci bir kez daha bisikletli gençleri görür. Ancak, bu kez karşılarında bilinçsiz, hedefsiz, savrulan, gücünün farkında olmayan bir kitle değil; ne istediğini, bilen, hedefine doğru hızla ilerleyen, bilinçli bir kitle vardır. Söyledikleri “Dayanışma Şarkısı” da bunun bir göstergesidir.

Birçok spor dalında yarışmaların yapıldığı “işçi spor müsabakaları” sahnesinin çekimine çoğu amatör dörtbinden fazla işçi katılmıştır ki bu sinema tarihinde eşine az rastlanır bir örnektir (Alter ve Koepnick, 2004:82).

Film, spor müsabakasından dönen işçilerle burjuvaların metroda siyasal

tartışmaları ile son bulur. Bu sahne bir burjuvanın (gestuslarla desteklenmiştir) Brezilya'da yakılan milyonlarca ton kahve haberini sesli bir şekilde okuması ile başlar ve bu bir siyasal tartışma başlatır. Bu tartışmayı basit bir kahve dalaşmasından siyasal bir noktaya çeken, görünenin yani kahvenin yakılmasının ardındaki uluslararası sermayenin zayıf ülkelerde sömürü ve güç aracı haline gelmesi gerçeğini ortaya çıkaran, soran, sorgulayan, dönüştüren, dönüştüren, değiştiren, toplumun dinamosu olan, üreten, olaylara eleştirel gözle bakabilen işçilerdir.

Film, “dünyayı kim değiştirecek?” sorusuna, Gerda'nın“ Şu anki halinden memnun olmayanlar” cevabı ile son bulur. İronik olan ise, herkesin aynı trende yer almasıdır.

*Kuhle Wampe*, her epizodun kendi içinde başka epizodlara bölüdüğü, seyircinin, olayların gelişimini serinkanlı bir şekilde izleme ve eleştirme olanağı bulduğu, naif bir tutum üzerine kurulu, tutarlı, kollektif bir çalışmadır. Tüm film boyunca gestuslar ve yabancılaştırma efektleri, ailenin başına gelenin doğal bir felaket olmayıp, hastalıklı bir sosyo-ekonomik yapının zorunlu sonucu olduğu görüşünün seyirciye aktarılmasına hizmet ederler (Parkan, 1983:50).

Filmin bütününe hakim olan göstermecî oyunculuk sayesinde, seyircinin, film ve karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçilir. Filmde, izleyicinin özdeşlik kuracağı bir kahraman da yoktur. Epizodlar arasında da herhangi bir neden -sonuç ilişkisi yoktur. Ancak, epizodlar arasında diyalektik bir ilişki vardır:

Tez: Bisikletleriyle iş avına çıkan, umutsuz, amaçsız, hedefsiz ve bilinçsiz bir

kitle; antitez: bisikletleri ile belli bir amaca, hedefe yönelen, geleceğe umutla bakan bilinçli bir kitle; sentez: spor müsabakasından dönen işçi kitlesinin tramvayda burjuvalar ile yaptığı siyasal tartışma ve eriştiği bilinç düzeyi.

Ayrıca filmde, sınıfının yüklediği sorumluluğu taşıyamayan ve intihar eden oğul Bönicke'nin karşısında; burjuva ve patriarkal kültürleri aşarak, alternatif çözümler olabileceğini gösteren Anni durmaktadır.

Filmde anlatı; açıklayıcı başlıklar, şarkılar ve korolar ile parçalanır. Alışılmışın dışındaki kamera hareketleri ve açıları ile, âni, yakın çekimler ile, kameraya direkt yönelme ile seyirci şaşırtılır.

Belgelele varan dil ile seyirciye tanıdık sahneler sunan film (Berlin'in sokakları, evleri, fabrikaları, mimarisi), etkisi giderek artan yabancılaştırma efektleri, olağandışı/ alışılmadık özerk bir müzik, epizodik anlatı ve kurgunun da katkısıyla sağlanan şaşırtıcı görsellik ile sinemaya yeni bir form getirir. İzleyiciyi, görüntüler dünyasının pasif tüketicisi olmaya değil, aktif katılımcısı ve anlam üreticisi olmaya çağırır. *Kuhle Wampe*'de amaç; izleyiciye bir cevap sunmaktan öte, izleyicilerin değişimin olabildiğinin farkına varmasını sağlamaktır.

## 2. BÖLÜM: BRECHT ESTETİĞİNİN TÜRK SİNEMASINDAKİ ETKİLERİ

### 2.1. Brecht Estetiğinin Türk Tiyatrosundaki Etkileri

Brecht'in Türk tiyatrosuna girmesi 1960'larda politik tiyatroya duyulan ilgi ile başlar. Bu dönemde bizi yakından ilgilendiren toplumsal sorunlarla tiyatro aracılığıyla hesaplaşan bir anlayışın doğmasıyla, çağdaş tiyatronun ilk adımı atılmıştır. Brecht'in yapıtlarının bir bölümünün Türkçe'ye çevrilmesi de bu yıllara rastlar. Serbest çeviriler içinde aslına en yakın olma açısından en nitelikli örnekleri, Bertolt Brecht'in Türkiye'de tanıtılmasında büyük katkısı olan Adalet Cimcoz'un çevirileridir (İpşiroğlu, 1995:111). 1960'larda Almanca aslından yayınlanan ilk Brecht çevirileri *Puntila ve Uşağı Matti (Herr Puntila und sein Knecht Matti)*, *Galilei* ve *Sezuan'ın İyi İnsanı* Adalet Cimcoz'undur. Daha ilk anda sahne diline yakınlığıyla dikkati çeken bu çevirilerin en belirgin özelliği, Brecht'in uzun tümcelerini kısa tümcelere bölerek, kısaltmalar ya da eklemelerle replikler üzerinde oynayarak ya da yerlerini değiştirerek, kolay anlaşılabilirliğe ağırlık vermesidir (İpşiroğlu, 1995:121).

Brecht'in oyunlarından ilk kez *Carrar Ana'nın Silahları (Die Gewehre der Frau Carrar)* 1960'da amatör bir grup tarafından sahnelenir. Bu oyunu, yine amatör gruplarca oynanan *Kural ve Kuraldışı (Die Ausnahme und die Regel)*, *Küçük Burjuva Düğünü* gibi kısa oyunlar izler. 1962'de ilk kez profesyonel bir tiyatronun, Şehir Tiyatrosu'nun *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nı sahnelemesiyle Brecht, tiyatro dünyamıza

girmiştir (İpşiroğlu, 1995:113).

Ancak Türk tiyatrosunda Brecht'in çok yönlülüğü, yapıtlarının öğretici, eğlendirici, deneysel özellikleri, iletmek istediği düşüncenin hizmetinde birbirini tamamlayan bir bütün olarak algılanamamış, bu da Brecht'in yorumlayanın dünya görüşüne göre kolaylıkla tek bir yöne çekilmesine yol açmıştır (İpşiroğlu, 1995:114).

Brecht'in oyunlarının dramatik bir anlayışla sahnelenmesi yapılan yanlışların başında gelir. Örneğin, 1983 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenen *Galilei*'de, tüm dikkatler Galilei'nin olağanüstü kişiliğine yoğunlaştırılmış ve oyun dramatik bir yorumla sahnelenmiştir (İpşiroğlu, 1995:115).

Brecht'in sahnelenişinde yapılan bir diğer yanlış öğretici yanın aşırı derecede vurgulanmasıdır. Ankara Sanat Tiyatro'sunun 1976'da sergilediği *Ana*'da, oyunun öğretici işlevi üzerinde durulmuş, oyun bazı yerlerde slogan tiyatrosuna dönüşmüş, Ana'nın yaşadığı çelişki ve geçirdiği değişim arka planda kalmıştır. Ayrıca, Brecht'in tüm oyunlarında egemen olan ince güldürü anlayışı da gözardı edilmiştir (İpşiroğlu, 1995:115).

Bu yorumun tam tersine, Brecht'in politik yanını yan çizerek güldürüye ağırlık veren, sulandırılmış Brecht sahnelemeleri de olmuştur. 1984 yılında Başar Sabuncu tarafından sahnelenen *Sade Vatandaş Şvayk* buna güzel bir örnektir. Müziğin yanlış kullanılması, atmosfer yaratmaya yönelik bir sahne düzenine gidilmesi, oyunun sosyal boyutunu veren ara oyunlarıyla ana oyun arasındaki ilişkinin belirlenmemiş olması ve mutlu sonla biten finalle oyun, bir askerin başından

geçen müzikli, danslı bir dizi ilginç serüvene dönüşmüştür (İpşiroğlu, 1995:116).

Bu örnekler yanında, Brechtien anlayışa yaklaşan özgün oyunlar da sahnelenmiştir. 1980'de Dostlar Tiyatro'su, Mehmet Ulusoy tarafından sahnelenen *Kafkas Tebeşir Dairesi* ile yaratıcı, özgün sahne yorumunun güzel bir örneğini vermiştir. Ulusoy'un *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni türlü sahne buluşlarıyla görsel bir dile aktarması, oyunu tanıdık bildik bir yapıt olarak değil de, yaratıcılığa olanak sağlayan esnek bir düşünce modeli olarak değerlendirdiğini göstermiş ve sonuçta Brecht'in düşüncesi doğrultusunda, Brecht'e özgü bir oyun ortaya çıkmıştır (İpşiroğlu, 1995:118).

Brecht'in oyunlarının sahnelenmesinin yanında, kendi kültür birikimimize, çağdaş bir anlatıyla yaklaşan oyunların içinde doğrudan Brecht'in yapıtlarına yönelen oyunlar da mevcuttur. Örneğin Mehmet Akan *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nden uyarladığı *Analık Davası*'nda oyunun konusunu Osmanlı tarihinde bir döneme yerleştirerek, sünnet töreni, köy düğünü gibi yerel motiflerden, halk danslarından, köy oyunlarından, çalgılı sazlı bir müzikten yararlanan, ancak temelinde özgün oyunun içeriğine ve kurgusuna oldukça bağlı kalan bir oyun yazmıştır (İpşiroğlu, 1995:123-124)

Daha serbest bir uyarı örneğini Ferhan Şensoy Brecht'in bir bale oyunundan uyarladığı *Anna'nın Yedi Ölümçül Günahı*'nda verir. Oyundaki en ilginç tip, Brecht'in oyunlarındaki anlatıyıcı anımsatan Parantez'dir. Ancak Brecht'de anlatıcının işlevi yazarın görüşlerini dile getirmektir. Brecht'te anlatıcıdan dekora dilinden oynanış biçimine kadar her ögenin belli bir düşünceyi aydınlatmaya yarayan bir işlevi vardır.

Parantez'in oyundaki konumuysa farklıdır. Türlü söz oyunları, şaklabanlıklar, cambazlıklar yapan Parantez, olaylara açıklık kazandıran ya da daha değişik açılardan bakmamızı sağlayan bir anlatıcıdan çok, halk tiyatrosu geleneğini yaklaşan kurmaca bir figürdür (İpşiroğlu, 1995:124)

Çeviri ve uyarlamalar yanında, 1960'lardan bu yana yerli oyun yazarlarının da dramatik tiyatro anlayışının dar sınırlarını aşan yeni yeni arayışlara yöneldikleri görülmektedir. Bu bağlamda Türkiye'de gösterilen ilk epik tiyatro denemeleri Vasıf Öngören'in 1960'lı yıllarda büyük başarıya ulaşan *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u ve Haldun Taner'in yurt içinde ve dışında defalarca sahnelenen *Keşanlı Ali Destanı*'dır (İpşiroğlu, 1995:125). Yine bu çerçevede Vasıf Öngören'in 1977 yılında kaleme aldığı *Zengin Mutfağı* adlı oyunu da Türkiye'deki epik tiyatro denemesinin bir başka örneğidir.

Haldun Taner'in 1962'de yazdığı *Keşanlı Ali Destanı* ilk kez 1964 yılında Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu tarafından sahnelenmiş ve olağanüstü bir ilgi görmüştür. Taner bu oyunda hem Brecht'in epik tiyatro kuramından, hem de geleneksel Türk tiyatrosundan yararlanmış ve geleneksel tiyatronun "göstermecii" öğelerini Brecht'in epik tiyatro anlayışı ile kaynaştırarak yeni bir biçimsel deneme gerçekleştirmiştir (Yüksel, 1986:68). Ayşegül Yüksel, *Keşanlı Ali Destanı* oyununda kullanılan ve epik tiyatro ile de paralellik gösteren geleneksel tiyatroya ait özellikleri şu şekilde sıralamıştır: Karagöz ve ortaoyunundaki gibi seyircinin yanılısamaya sokulmayı ve seyirciye bir oyun izlediğinin hatırlatılması; öndeyiş, sondeyış kullanımı; oyunda güldürünün yoğun olarak kullanılması; oyunun sonunda ibret çıkarma; oyunun akışının türkülerle kesilmesi; gerilimli ve duygulandırıcı

sahnelerden kaçınma; oyuncuların sürekli olarak rollerine girip çıkmaları. Yüksel'e göre Taner, Türk seyircisinin seyretme alışkanlığı içinde yer alan bu tanıdık, göstermecî biçimleri, toplumsal-politik eleştiriye yönelen akılcı, ilerici, uyarıcı bir içerikle kaynaştırarak özgün bir Türk "epik-göstermecî" tiyatrosu bireşimi oluşturmuştur (Yüksel, 1986:68).

Vasıf Öngören'in 1966-1968 yıllarında kaleme aldığı *Asiye Nasıl Kurtulur?* ilk kez Ankara Birliği Sahnesi'nde yorumlanmıştır. Bu yorumda Asiye'yi Zeliha Berksoy oynamıştır. Oyun Öngören'e 1970 yılında Sanatsevenler Derneği'nin en iyi yazar ve en iyi yönetmen ödüllerini kazandırmış, yabancı dillere çevrilmiş, 1970'li ve 1980'li yıllarda Dostlar Tiyatrosu tarafından yeniden sahnelenmiştir. Ayşegül Yüksel'e göre *Asiye Nasıl Kurtulur?*, Türk tiyatrosuna içerik ve biçim açısından yeni bir seçenek sunan bir başyapıt olarak tiyatro tarihimizdeki yerini almıştır (Yüksel, 1999:8). Oyun, birbiriyle yoğun bir diyalektik ilişki içinde olan üç söylem düzleminde gerçekleşir. Temel söylem düzleminde, gecekonduların yaşam savaşı veren Asiye ve annesinin dramı dile getirilir. İkinci söylem düzleminde öyküyü seyirciyle birlikte izleyerek tartışan küçük burjuva "hanımefendi" ile "yorumcu" yer alır. Üçüncü söylem düzlemi ise oyunun sonunda oluşur ve izleyici konumundaki "hanımefendi" ile oyun boyunca "kişisel dramı" yaşamış olan Asiye karşı karşıya getirilir. Seyirci, üç aşamalı bir "yadırgatma" süreci içinde, ilk başta son derece "tanıdık" gelen "talihsiz, yoksul kız" öyküsünün gerisindeki toplumsal-ekonomik gerçeklerle yüzleşerek, olaylara "uzak açıdan" bakma olanağına kavuşur (Yüksel, 1999:9).

Zehra İpşiroğlu da, oyunun kurgusunun dramatik tiyatro geleneğini

sürdüdüğünü, oyun kişilerinin tek boyutlu tiplerden oluştuğunu ve oyun dilinin yer yer tekdüzelikten kurtulamadığı belirtmekle birlikte, *Asiye Nasıl Kurtulur?*'da konunun ele alınışında, yoğuruluşunda ve kurgusunda Brecht'in etkisinin yoğunlukla duyulduğunu söyler (İpşiroğlu, 1995: 126-130).

Yukarıdaki örnekler ülkemizde yabancılaştırma tiyatrosunun tam anlaşılamadığını göstermektedir. Bu durumun başlıca nedenleri arasında benzetmeci tiyatro anlayışının getirdiği koşullanmadan kurtulamama ya da geleneklerle hesaplaşmanın yetersiz kalması sayılabilir.

Sonuç olarak, 1960'lı yıllardaki devrimci tiyatro anlayışı ile Türk tiyatrosuna giren Brecht, politik tiyatronun yavaş yavaş eski önemini yitirmesine, toplumsal sorunları ele alan yerli yabancı birçok oyun unutulmasına rağmen hala önemini korumaktadır. Çünkü Brecht onca yıldır benimsenmeye çalışılan dramatik tiyatro anlayışının sarsılmasına yol açmıştır.

## **2.2. 1960 Öncesi Türk Sineması ve 1961 Anayasa'sının Türk Sineması Üzerindeki Etkileri**

Türk tiyatrosuna 1960'lı yıllarda giren Brecht estetiğinin Türk sinemasına girişi de aynı döneme rastlamaktadır. Ancak, Brecht estetiğinin yerli sinemadaki yansımalarına geçmeden önce, Türkiye'de sinemanın 1960'dan önceki durumuna kısaca bir göz atılması, dönemin koşullarını anlamak bakımından faydalı olacaktır.

Sinema tarihçisi ve araştırmacı Nijat Özön, Türk sinemasının tarihsel

gelişimini bazı dönemlere ayırmaktadır. 1914 -1923 arası *ilk filmler ve belgesel çalışmalar dönemi*; 1923 -1939 arası *tiyatrocular dönemi*; 1939 – 1950 arası *geçiş dönemi*; 1950 -1970 arası da *sinemacılar dönemi* olarak nitelendirilmektedir. Özön sinemacılar dönemini de kendi içinde iki bölümde ele alır: 1950-60 yılları, yani birinci yarı genellikle sinemasal dilin geliştirildiği; sinemanın öğrenilmeye çabalandığı; sıradan, eğlencelik konularla izleyicinin oyalandığı, melodramik roman uyarlamalarıyla, ayakları yere basmayan ve insanları düş dünyasında gezindiren konuların işlendiği bölümüdür (Özön, 2010). Ünsal Oskay dönemin filmleri ve özellikleri ile ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapar: “Bu dönemin ilk filmleri, sonraları “Yeşilçam geleneği” denilecek geleneğin anlatım tarzını, masalımsı semantik yapıyı, tutan bir filmin benzerlerinin arka arkaya yapıp seyirciye sunulma alışkanlığını da oluşturuyor.” (Oskay, 1996:98).

Oskay’a göre, 1960'lara doğru yerli sinemadaki gerçekçi anlatım arayışları, siyasal ortamın başlıca belirleyicisi olan siyasal iktidara rağmen, sinemanın müşterisi olan halkın toplumsal sorunların farkına varması, bu sorunları yaşadıkça bunlara çözümü aramaya yönelmesi, gitgide etkisi artan dışa bağımlı modernleşme sürecinin maddi ve manevi maliyetlerinin büyük kısmını yüklenmiş olmanın getirdiği uyanışının ya da farkındalığının başlaması sayesinde olmuştur. Gerçekçi sinema arayışı içinde olan aydınlar arasından çıkan bu yönetmenler, 1946 seçimlerinden, II. Dünya Savaşından, Demokrak Parti iktidarının ekonomik iflasından sonra toplumun kendilerine kulak vereceğini ummaya başlamışlardır. Daha açık bir deyişle, realiteden kaçışa yönelik bir izleyici yerine, realitenin onlara yaşattığı sorunlarına sahip çıkacak, çözüm arayacak, önerilen “hayata gerçekçi bir gözle bakma” biçimini

yeğleyebilecek bir seyirci kitlesinin oluşmaya başladığını düşünmüşlerdir. (Oskay, 1996:99). 1961 Anayasası'nın da getirdiği özgürlük ortamı içinde, toplumu ilgilendiren, ayakları yere basarak toplumsal sorunları dile getiren filmler çekilmeye başlanmıştır.

Scognamillo'ya göre de, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı Türk sinemasına yeni bir umut ve soluk kazandırmıştır. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez coşkuyla ele alınmaya başlanmış, gerçekçilik çeşitli eğilim ve biçimleriyle daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz/biçim sorununa dönüşmüştür (Scognamillo, 1998:190).

Oskay, 1961 Anayasası'nın toplumdaki ve sinemadaki etkileri ile ilgili tespitlerini şöyle dile getirmektedir:

Sinemamızın, masalın gerçekçi olmayan semantik yapısından çıkıp, romanı'n etik'i sorgulayan eleştirel ve ussal semantik yapısına uygun bir anlatıma yönelme girişimleri de yine bu ortam sayesinde olabilmıştır. Kuşkusuz, toplumsal ve siyasal hayattaki bu uyanışta yer alan toplumsal kesimler ile, sinemamızdaki bu yeni anlatım arayışlarına yönelenler ve olumlu bulanlar, dolayumsuz bir ilişki ya da etkileşim içinde olacak zamanı bulamamışlardır. Ama, sinemanın yeni anlayışını temsil edenler ile, henüz bu anlayışı kavrayıp paylaşamayan, ne ki toplumsal hareketlerin aktörleri olan çalışan kesimler arasındaki dönemin gazetecileri, öğretmenleri, sanatçıları, küçük bujuvazinin radikalleşen ilerici kesimleri dolayımı ile önemli ölçüde bir etkileşim başlamıştır. Sinemamız böyle bir demokratikleşme ve gelişmeye yönelik siyasal ortamda, küskün, yitik, narsist küçük burjuva kökenli yönetmenlerin biçimsel yanı ağır basan ezoterik yenileşme girişimleri yerine, toplumun modernleşmenin nimetlerinden ve maliyetlerinden hakça pay ve yüklenim almaya hazırlanmaya başlamış geniş kesimleri ile birlikte, bu geniş kesimlerin uzağında ya da karşısında değil, yanlarında ya da önlerinde yer alarak gerçekçi anlatıma yönelmek isteyen yönetmenler çıkarmaya başlamıştır (Oskay, 1996:100-101).

1960'lı yıllar, sinemada farklı arayışların, köyden kente göçün sonuçlarının, ekonomik-sosyal-politik değişimin, gecekondulaşma sürecinin ortasında; tüm bu değişimlerin bireye, aileye, topluma yansiyişini anlatan toplumsal gerçekçiliğin Türk

sinemasındaki ateşleyici gücü olmuştur. 1960'lar, toplumun kendi gerçeklerini görmeye, problemlerini anlamaya, bunların çözümüne ulaşmaya yöneldiği, düşünce özgürlüğüne sahip çıktığı bir dönemdir. Brecht'in yapıtlarının bir bölümünün Türkçeye bu yıllarda çevrilmesi, ilk epik tiyatro denemelerinin bu yıllarda ortaya konması ve ilk epik sinema denemelerinin de bu yıllarda yapılması rastlantı değildir.

### **2.3. Asiye Nasıl Kurtulur?'a kadar Türk Sinemasında Brecht'yan Öğeler Taşıyan Filmler**

Bu bölümde, Vasıf Öngören'in aynı adlı eserinden Atıf Yılmaz tarafından 1986 yılında sinemaya uyarlanan *Asiye Nasıl Kurtulur?*'a kadar Türk sinemasında Brecht estetiğinin etkilerini taşıyan *Keşanlı Ali Destanı*, *Umut*, *Kibar Feyzo* ve *Adak* filmleri Brecht'yan açıdan; *Ahh Belinda* filmi ise öz ve biçim bağlamında *Asiye Nasıl Kurtulur?* ile kurduğu ilişki açısından incelenmiştir.

#### **2.3.1. Keşanlı Ali Destanı**

Türk sinemasında epik sinemaya yaklaşan ilk film, ilk Türk epik oyunu olarak da tarihe geçen Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* adlı oyunundan aynı adla sinemaya Atıf Yılmaz tarafından uyarlanmıştır. Scognamillo, filmle ilgili görüşünü şöyle dile getirir:

Denemeden denemeye, çeşitlemeden çeşitlemeye geçen Atıf Yılmaz, sonunda, epik tiyatroya ulaşıyor ve ilk kez bir sahne oyununu, Haldun Taner'in "Keşanlı Ali Destanı"nı beyazperdeye uyarlıyor ve bu yeni, Türk sinemasında öncesi olmayan deneyi bir dereceye kadar başarıyor (Scognamillo,1998: 237).

Senaryosunu, Atıf Yılmaz'ın Haldun Tanerle birlikte yazdığı, başrollerini Fikret Hakan ve Fatma Girik'in paylaştığı *Keşanlı Ali Destanı*, büyük bir kentin büyük bir gecekondu mahallesinde geçer. Sinekliadağ olarak bilinen bu mahalle gecekonduculardan oluşmuş, ezilen, yoksul insanların yaşadığı bir varoştur. Film kısaca, aşık olduğu Zilha'nın (Fatma Girik) dayısı Çakal Rüstem'i öldürmekle suçlanıp haksız yere hapse atılan ve mahallenin beklediği kurtarıcıya dönüşen Ali'nin (Fikret Hakan) hikayesiyle birlikte, iç göçle başlayan gecekondu olgusunu, gecekondu halkının yaşam mücadelesini anlatır.

Tuncan Okan, gösterime girdiğinde *Keşanlı Ali Destanı* ile ilgili şunları yazmıştır:

Geniş halk kitleleri tarafından hayranlıkla, saygıyla karşılanmış bir piyes olan *Keşanlı Ali Destanı*'ndan uyarlanan filmi seyredenler beklediklerini tamamen bulamamakta, hayal kırıklığına uğramaktadırlar. Bu sonucun nedenlerini Haldun Taner'in senaryosundan gelen bazı aksaklıklarla birlikte, ilk defa işbirliği yaptığı Atıf Yılmaz'ın kişisel durumunda aramak gerekmektedir...Filmin alışlageldik bir acelecilik, baştan savmacılık içinde çevrilmediği, hemen bütün sinemacılarımızın başvurdukları bayağılıklarla seyircisini sömürmeye çalışmadığı besbelli... Yer yer düzgün ve rahat mizansenini izlediğimiz Atıf Yılmaz'ın tuluatlı bölümlerde fazlasıyla cıvıklaşması, hele Haldun Taner'in senaryosundan kalma bir hatayı benimseyerek oyuncuların sık sık seyirciye döndürüp monolog yaptırması da hoşgörülükle karşılanır gibi değil... (Okan, 1965: 6)

Yukarıdaki alıntı aslında *Keşanlı Ali Destanı*'nın Brecht estetiğine yaklaştığının da göstergesidir. Film, tiyatro tarihimizin ilk epik örneği de olan oyuna sadık kalınarak Haldun Taner ve Atıf Yılmaz tarafından senaryolaştırılmıştır ve tamamı olmasa bile oyundaki epik öğelerin büyük bir kısmı filme aktarılmıştır<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Ondört tablodan oluşan *Keşanlı Ali Destanı* filme aktarılırken, oyundaki epik yapıyı güçlendiren bazı bölümler filmde kullanılmamıştır. Örneğin oyunun Takdim bölümünde kişilerin kendilerini tanıttıkları giriş şarkıları ile “Burda Herkes Bir Olur”, “Var Bu İşin Bir Hikmeti”, “İnsanın Ceddî”, “Herkes Hesap Peşinde”, “İstil İlen Nezaketlen”, “Biz Sıfırdan Başladık”, “Sevmek İstersen” şarkıları ile final bölümünde Şerif Abla'nın söylediği “Kıssadan Hisse” filmde çıkarılmıştır. Oysa

Film, korku ve acıma duygularının taklidine izin vermeyerek seyircinin ‘katharsis’e ulaşmasının önüne geçmiştir ya da Tuncan Okan'ın tabiriyle seyirciyi sömürmeye çalışmamıştır. Böylece Atıf Yılmaz, Brecht'in,

Başka bir söyleyişle, seyirciler duygusal yanlarından yakalandıkları ölçüde öğrenme yetenekleri azalır. Yani karşısına çıkarılan oyuna ne kadar kendilerini kaptırıp, sergilenen yaşantıları kendileri de yaşar, duyguları kendileri de duyarsa, olaylar arasındaki ilişkileri o kadar az kavrayabilir, o kadar az sey öğrenir, beri yandan, öğrenilecek şeylerin çokluğu ölçüsünde oyundan alınan sanatsal hazda düşme görülür (Brecht, 1997:78).

sözleriyle açıkladığı özdeşleşme durumunun önüne ustalıklarla geçmiştir.

Filmde oyuncuların sık sık seyirciye dönerek konuşmaları da, yukarıda dile getirildiği gibi “hata” değil, Brechtien oyunculuktaki yabancılaştırmaya güzel birer örnektir; çünkü seyirci bu sayede illüzyona kapılmadan, karakterlerle özdeşlik kurmadan film ile arasına belli bir mesafe koyacak ve durumun analizini yapabilecektir. Çakal Rüstem'in yakalanmasından sonra İzmarit Nuri'nin seyirciye dönerek, “Elim üstünde oynadık biz kazandık. Napalım, karşıdaki dinsiz olunca sen de imansız olacaksın” sözleri; mahallelinin, muhtarlığı kazanan Keşanlı'nın faaliyetlerini kameraya bakarak anlatması; Zilha'yı alıp götürülen müteahhidin arkasından helacı Şerif Abla'nın<sup>9</sup> kameraya bakarak, “Sakın bu illetli oğlan Kaf Dağı'nın arkasındaki şehzade olmasın?” sözleri; Zilha'nın köşke yerleştikten sonra yaşananları kameraya bakarak anlatması, filmde sık sık karşımıza çıkan

---

Ayşegül Yüksel'e göre oyunda kullanılan şarkılar, hem içerik açısından, hem de seyirci ve oyuncuların oyuna getirmesi gereken eleştirel tavrı yansıtması bakımından, oyundaki epik yapıyı pekiştiren, oyunu Brecht'e yaklaştıran temel öğelerdendir. (Yüksel, 1986:80)

<sup>9</sup> Hasan Anamur'a göre Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki temel karakterlerden birisi olan helacı Şerif Abla antik tiyatronun korobaşına benzer. Oyunu sahneden yorumlayan, seyirciye yol gösteren, herkesin eşit olduğu tek yerin bekçisidir. Oyunu açar, birinci bölümü kapatır, “Kıssadan Hisse” şarkısıyla oyunu bitirir (Anamur'dan aktaran Yüksel, 1986:81). Şerif Abla'nın bu şekilde bir tip olarak değilde, bir gözlemci olarak kullanılması hem ona oyun üstü bir kişilik kazandırır, hem de oyundaki epik yapıyı güçlendirir (Yüksel, 1986:80). Ancak filmde Şerif Abla karakteri oyundaki önemini ve ağırlığını yitirmiştir; sadece birkaç sahnede seyircinin karşısına çıkar.

yabancılaştırma örneklerinden sadece birkaçıdır. Ayrıca, Ali'nin Zilha'ya dayısını kendisinin öldürmediğini anlattığı sahnede donuk kare tekniği ile desteklenen geridönüşler, anlatıdaki sürekliliği kırarak seyirciyi duruma yabancılaştırır.

Atıf Yılmaz'ın ilk epik sinema denemesi olan *Keşanlı Ali Destanı*, yönetmenin/yazarın olaylar hakkındaki düşüncelerinin koro tarafından vurgulanması, görünenin ardındaki gerçeğin naif bir biçimde ortaya konulması, oyuncuların zaman zaman kameraya bakarak seyirciye yönelmeleri, anlatıda yer yer sürekliliğin kırılması ve anlatının epizodlar halinde ilerlemesi, “kahramanlık, mertlik” gibi kavramların sorgulanıp eleştirilmesi ve naiv bir bakış açısı yakalamaya çalışması bakımından Brecht estetiğine oldukça yaklaşmıştır.

### 2.3.2. Umut

Türk sinemasının başyapıtlarından birisi olarak değerlendirilen, senaristliğini, yönetmenliğini, yapımcılığını Yılmaz Güney'in yaptığı ve başrolünü oynadığı *Umut*, hikayenin geçtiği çevreyi belgesel bir biçimde yansıtma çabası, anlatımdaki yalınlık ve sınıfsal çelişkileri yansıtması yönünden Türk sinemasında bir dönüm noktası olarak kabul edilir (Coş vd., 1974:15, 5).

Parkan'a göre, *Umut*'ta geçim aracını bir kaza sonucu yitiren bir küçük tüccarın ya da yarı-proleterin, proleterleşmektense, eski sosyal durumuna dönmek için giriştiği çabalar ile yaşam realitesinin çatışması, anlatımcı yapıyı vermektedir. Brehtçi estetik uygulamanın bütün koşullarına yerine getirmemesine rağmen, filmin temelinde yatan naiv tutum, filmin işlevi açısından Brecht estetiğine son derece

yaklaşmasını sağlamaktadır (Parkan, 1983:51).

Yılmaz Güney *Umut*'ta her türlü acındırmadan, rahatlatıcı duygusallıktan özellikle kaçınmıştır. Yani seyircinin katharsis'e ulaşmasını engellemiştir. Cabbar'ı olumlu olumsuz birçok yönü ile ortaya koyarak, seyircinin özdeşlik kurabileceği bir kahraman yaratmaktan kaçınmıştır; özellikle de halkın gözünde star olan Yılmaz Güney'in Cabbar'ı oynadığı düşünüldüğünde bu bilinçli tavrın önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Yabancılaşma filmde altı çizilerek vurgulanan önemli temalardan birisidir. Bu gerek Cabbar'ın öteki esnaf ile olan ilişkilerinde, gerekse aile içi çatışmalarda her zaman ortaya çıkar. Herkes “Her koyun kendi bacağından asılır” gibi bir burjuva mantığı ile hareket etmektedir. Karpuz kapuğu için çekişme sahnesi bu yabancılaşmanın verildiği önemli sahnelerden birisidir. Yılmaz Güney'e göre söz konusu yabancılaşma ekonomik nedenlere dayanmaktadır. Güney, bu saptamayı yapmakla kalmamış, çözümü de yani ekonomik düzeyde mesleki dayanışmayı da miting sahnesinde seyirciyle paylaşmıştır (Coş vd., 1974:15,13). Sınıf bilincinden yoksun Cabbar'ı da bu çözümün dışında tutarak, sahneler arasında diyalektik bir yapı oluşturmuştur.

Güney'in filmiyle ilgili şu sözleri aslında Brecht'in yabancılaştırma kavramının da özeti gibidir:

*Umut*'ta altı çizilebilecek, üzerinde durulabilecek şeyler vardır. Bunlardan özellikle kaçtım. Hayatın kendisi olsun istedim. Çoğu zaman bazı sokaklardan hızlı geçersiz ve farkına varmayız çevremizdeki şeylerin. Ben durup baktım çevreme ve onları anlattım (Güney'den aktaran Dorsay, 1988:23 ).

### 2.3.3. Kibar Feyzo

Senaryosunu İhsan Yüce'nin yazdığı, müziklerini Cahit Berkay ve Ahmet Yamacı'nın yaptıkları, başrollerini Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Naşit, Şener Şen ve İhsan Yüce'nin paylaştığı *Kibar Feyzo*, Atıf Yılmaz'ın, Brecht estetiğinden izler taşıyan ikinci önemli çalışmasıdır.

*Kibar Feyzo*, sevdiği kızın başlık parasını denkleştirmek için büyük şehirde çalışmaya başlayan ve bu süreçte bilinçlenerek mal değil insan olduğunu farkederek Feyzo'nun (Kemal Sunal) komik hikayesi üzerinden; doğudaki feodal yapı ve ağalık düzenini, insanın metalaşmasını, toplumsal yapıdaki çarpıklıkları naif bir dille anlatır. *Kibar Feyzo* Brecht'yan anlamda, görüneni değil, görünenin ardındaki gerçeği gösteren bir filmidir.

Film bir yabancılaştırma efekti ile, mahkeme salonunda ağayı neden vurduğunu kameraya bakarak anlatan Feyzo ile başlar. Feyzo, her sahneden önce, o sahnenin sonunu seyirciye anlatır. Böylece her sahnenin sonu, anlatıcı tarafından en başta verilerek merak ögesi ortadan kaldırılır, seyircinin dikkati filmin sonuna değil, sürece yönelir. Merak ögesinin ortadan kaldırılarak, seyircinin sonuca değil sürece odaklanması, Brecht estetiğinin temel kavramlarından birisidir ve bu filmde başarılı bir şekilde uygulanmıştır.

Filmde gestus'lara da rastlanır. Örneğin Maho ağanın (Şener Şen) her durumda hatta yüzerken bile fötr şapka giymesi, ağanın ata, marabanın eşeğe binmesi, ağanın at sırtından marabasının üzerine basarak inmesi başarılı birer gestus

örneğidir.

Filmde, genelde sahne sonlarında ya da ortalarında karşımıza çıkan koro (çeşme başındaki türkü atışması) tam anlamıyla Brechtien yapıya uygun olmasa da, ezen-ezilen, para ve sistem ilişkisini anlatan başarılı bir yabancılaştırma efektidir. Brecht'e göre müzik, anlatıyı kıran ve izleyicinin olaylara uzak bir açıdan bakmasını sağlayan güçlü bir öğedir. Filmde, Atıf Yılmaz bu öğeyi başarılı bir biçimde kullanarak, anlatıda sürekliliğin kırılmasını sağlamıştır. Özellikle erkeklerin âşık oldukları kızlara bakarak türkü söylerken, kızların babalarının kendilerini biçtiği fiyatı söylemeleri, hem Brecht'in ince güldürü anlayışına, hem de görüntü-söz diyalektiğine iyi bir örnektir.

Filmde, din-para ve kadın-maraba-mal ilişkisi çeşitli sahnelerle birçok kereler seyirciye gösterilir. Örneğin, Gülo'nun (Müjde Ar) senet karşılığında takside bağlanarak Feyzo'ya satılması ve “malın mülkiyeti babaya, kullanım hakkı kocaya” sözü Brechtien anlamda ince güldürüye dayalı ciddi bir sistem eleştirisi içermektedir.

Filmde, şehirdeki duvar yazıları aracılığıyla dönemle ilgili bilgiler seyirci ile paylaşılırken, başka bir dönemin temsilcisi olan ağanın bıyığı ve fötr şapkası ile de iki dönem arasında bir paralellik kurulmuştur. Bu, başarılı bir tarihselleştirme örneğidir. Feyzo'nun duvar yazılarını silerek para kazanırken bilinçlenmesi de oldukça ironik bir başka sahnedir.

Filmde, şehir-köy arasındaki uçurum üzerinden, modernleşme-feodalite

ilişkisi de sorgulanmıştır. Örneğin, filmin başında Gülo'nun haraç mezat satıldığı sahnede, genç kadın annesine şöyle söyler; “Anne biz mal mıyız, bizi satarsınız? Ben istediğimle evleneceğim.” Bunun üzerine annesi; “Ne zamandan beri adet olmuş, kız kısmının koca seçmesi, baban ne münasip görürse o olur” der. Şehirde ise durum daha farklıdır. Başlık parası için şehre çalışmaya gelen Feyzo evlenen bir çift görür ve sorar; “Avradı kaçta aldın?” Diğeri ise şöyle cevap verir; “Kadın hiç satılık olur mu? Benim kızım mal değil, anlaştılar ve evlendiler. Başlık diye bir adet yok buralarda.” Gene filmin bir başka sahnesinde, Ankara'dan gelen üst düzey bir bürokratin modern bir jiple tarlaları denetlerken, tarlayı sürmek için öküz gibi sabana koşulmuş olan Feyzo'nun gösterilmesi oldukça ironiktir.

Filmin başından itibaren Feyzo, kimi zaman doğrudan seyirciye (hakime) bakarak, kimi zaman da kendi kendine konuşarak içinde bulunduğu koşullarla ilgili sorular sorar. Örneğin, biriktirdiği parayla annesinin öküzü, kendisinin ise Gülo'yu almak istediği sahnede, doğrudan seyirciye bakarak konuşmaya başlar: “Öküzü alırsak kimin tarlasını süreceğiz? Maho Ağa'nın. Mahsulâtın üçü onun biri bizim”. Bir başka sahnede, başlık parasını denkleştirmek için köye kurduğu umumi tuvalet yıkılıp köyden sürülen Feyzo şu soruyu sorar: “Biz niye başkaldırmıyoruz peki? Biz maraba doğmuşuz hekim beyim, hakkımızı aramayı unutmuşuz”. Filmin sonlarına doğru ise, köylüyü ayaklandırdığı için köyünden sürülen Feyzo yine sorular sormaktadır kendi kendine: “Kim ağa yaptı bu p.....gi? Kim verdi toprağı?... Atalarımız ne demiş, madem ki ağadır doğrudur.”

Brecht'e göre, çok uzun süredir değiştirilmemiş olan, artık *değiştirilemezmiş* gibi görünür. Biri kalkıp da bu akışın yanı sıra ve onun ötesinde bir şeyler isteme

yürekliliği göstermişse, bu isteği kuraldışıdır. Kim kendisine uzun süredir tanıdık gelenden kuşku duyabilir ki? Brecht'e göre yabancılaştırma, çok uzun süredir varolana, değiştirilemezmiş gibi görünene, tanıdık gelene, sanki ilk defa görüyormuş gibi eleştirel gözle bakabilmektir (Brecht, 2005:46). Feyzo'nun film boyunca sorduğu bu naif sorular, aslında Brecht'in söz ettiği yabancılaştırmanın kendisidir. Feyzo'nun seyirciye bakarak, “Sen devletsin sen bilirsin, gayri hükmü sen ver. Suç kimde?” sözleri ile biten açık uçlu final sahnesi de, *Kuhle Wampe*'nin final sahnesini hatırlatır. *Kuhle Wampe*, “Dünyayı kim değiştirecek?” sorusuna, Gerda'nın “Şu anki halinden memnun olmayanlar” cevabı ile son bulur. Her iki filmde soru ile bitmiştir.

Feyzo, yoksul, saf, iyi niyetli, doğrudan yana olan, gerektiğinde otorite ile savaşmaktan çekinmeyen bir karakterdir. Ama aynı Feyzo, karısının başlık parasını ödemek için, kızını satmaya çalışmaktan çekinmez. Dolayısıyla, karşımızda tek yönlü değil, Brecht'yan anlamda çok yönlü, seyircinin kolayca özdeşlik kuramayacağı bir karakter vardır.

Atilla Dorsay'a göre bir yönüyle Kemal Sunal güldürüsü olan film, Feyzo'nun belli bilince ulaşması bölümünde güncelliğe, oradan da belli bir toplumsallığa ulaşır. Final ise, bu açıdan gerçekten vurgulayıcıdır. Feyzo, giden ağanın yerine yenisinin geldiğini, hiçbir şeyin değişmediğini anlar. Böylece film tekil bir öykünün, bireysel bir serüvenin, kişisel bir çabanın gerekli olmakla birlikte yetmeyeceğini, sorunları temelden ele almak, düzenin kökenlerine inmek gerektiğini kendi çapında ortaya koyar (Dorsay,1979).

Dorsay'ın bu yaklaşımı *Kibar Feyzo*'da öne çıkan, görünenin ardındaki

gerçeği arama, bireysel kurtuluşun film ilerledikçe toplumsal kurtuluşa evrilmesi ve mutlu sonla bitmeyen, izleyicinin ‘katharsis’e ulaşamadığı alışılmışın dışında biten açık uçlu son gibi Brechtyen öğelerin de özeti gibidir.

Brecht'e göre tiyatronun işi insanları eğlendirmektir (Brecht, 2005:20). Bu, üretimden, öğrenmeden kaynaklı bir eğlenmedir. Doğa ve toplum karşısında, hem eğlendirici hem de üretici bir tiyatro için de eleştirel bir tutum gerekir (Brecht, 2005:30-31). Halit Refiğ'in “Eğlenceli Bilinçlenme” başlıklı yazısında *Kibar Feyzo* için dile getirdikleri, filmin öğrenmeden kaynaklı eğlenme noktasında Brecht estetiğine yaklaştığının da bir göstergesidir:

Güneydoğu'daki ağalık düzeni, başlık parası, yoksulluk “Kibar Feyzo”nun da konusunun kaynağı. Fakat önceki filmlerde seyirciyi dehşete düşüren, ağlatan bölgesel özellikler, insan ilişkileri, bu sefer de bir Kemal Sunal filminin güldürü malzemesi olarak kullanılıyor.. Başlık parasını denkleştirmek için şehre giden Feyzo, önce kenef işletmek gibi Aziz Nesin hikayelerine mahsus, avantadan para kazanma yolları buluyor. Daha sonraki gidişinde kadının mal olmadığını, parayla satın alınamayacağını öğreniyor. Ayrıca devrimci duvar edebiyatı da siyasi bilincini geliştiriyor. Bu bilgilerle köye dönen Feyzo, duvar edebiyatı ve gösteri yürüşüyü ile başlayan, ağanın vurulmasıyla sonuçlanan bir toplumsal devrime yol açıyor. Atif Yılmaz “Kibar Feyzo”da bölgesel yaşama şartlarını, Kürt ağzı konuşmaları, küfürleşmeleri, duvar edebiyatı devrimciliğini ciddiye almak ile alay etmek arasında iyi dengelemiş, ince bir çizgi tutturuyor. Sonunda bu çeşit devrim anlayışından yana olanı da, karşı olanı da eğlendiren bir film ortaya çıkıyor (Refiğ, 1978:10).

*Kibar Feyzo*, Brechtyen estetiğin tüm özelliklerini barındırmasa da<sup>10</sup>; naivete, yabancılaştırma efektleri, gestuslar, tarihselleştirme, anlatımcı yapı, görünenin ardındaki gerçeğe ulaşma, dramatik yapının kesmelerle kırılması, sisteme eleştirel gözle bakabilme, güldürü ögesini sistem eleştirisi ile bütünleştirerek kullanma ve anlatıyı alışılmışın dışında, açık uçlu bir son ile bitirmesi açısından Brecht'in estetik

---

<sup>10</sup> Atif Yılmaz, Brecht estetiğinin en temel öğelerinden birisi olan ve *Keşanlı Ali Destanı*'nda sıkça kullandığı oyunculukta yabancılaştırmayı *Kibar Feyzo*'da neredeyse hiç kullanmamıştır.

anlayışına yakın durmaktadır.

#### 2.3.4. Adak

Atıf Yılmaz'ın, 1960'lı yıllarda Erzincan'da yaşanan gerçek bir olaydan yola çıkarak sinemaya uyarladığı *Adak*, Brecht estetiğine yaklaşan üçüncü çalışmasıdır. Senaryosunu Başar Sabuncu'nun kaleme aldığı, müziklerini İzzet Akay'ın yaptığı, başrollerini Tarık Akan ve Necla Nazır'ın paylaştıkları *Adak*, haksız yere hırsızlıkla suçlanıp hapse giren, iftiradan kurtulup bunun karşılığında doğacak oğlunu Allah'a adayan ve bu adağını yerine getiren Müslüm'ün (Tarık Akan) hikayesini anlatır.

Film, bir dış sesin, izleyeceğimiz hikâyenin gerçek bir olaydan alındığını, gazete haberleri, ses bantları ve fotoğrafları eşliğinde bizlere anlatması ile başlar. Daha filmin ilk görüntülerinde belgesel bir yaklaşımın etkisi gözlenir. Bu giriş, *Kuhle Wampe*'yi hatırlatır. Gerçek ve kurmaca röportajların içiçe geçtiği ilk sahnelerde seyirci Müslüm'ün idam cezasına çarptırıldığı konusunda bilgilendirilir.

Film, ilgili kişilerle yapılan röportajlar kullanılarak epizodlara ayrılmıştır. Her epizod öncesinde, ilgili kişi bölümü özetleyerek merak ögesini ortadan kaldırmış ve ilgiyi sonuca değil sürece odaklamıştır. Filmde, sadece kurmaca kişilerle değil, örneğin olayı kaleme alıp *Kara Yel* adıyla hikayeleştiiren Osman Şahin, ceza avukatı Faruk Erem, Prof. Dr. Cahit Özen gibi gerçek kişilerle de röportajlar yapılarak, anlatı belgesel bir düzleme oturtulmuştur.

Tarık Akan ve Necla Nazır, hem sergiledikleri karakterlerle, hem de seyirci

ile aralarına belli bir mesafe koyarak oynarlar. Oyunculuktaki yabancılaştırma sayesinde, seyircinin karakterlerle özdeşlik kurması engellerler. Örneğin, “Canavar'ın karısı ne diyor?” başlıklı bir gazete küpüründen, Müslüm'ün karısı ile yapılan kurmaca röportaja geçilir. Kadının, “İyiymi. Öyle dendiği gibi değildi. İyiymi yani.” sözleri ile başlayan siyah-beyaz röportajda, iki aylık bebeği kocası tarafından çakı bıçağıyla öldürülen bir anneyi oynayan Necla Nazır, dışavurumcu oyunculuktan çok farklı bir oyunculuk sergiler. Karşımızda, dövünen, yırtınan, ağlayan değil, canlandırdığı karakterin öyküsünü, yaşananları anlatan, canlandırdığı karakterin duygularıyla özdeşleşmekten kaçınan bir kadın vardır. Brecht, oyunculukta yabancılaştırmayı anlatırken, oyuncunun izleyiciyi trans konumuna sokmamayı amaçlaması ve kendisinin de bu konuma girmekten kaçınması gerektiğini söyler. Oyuncuya düşen, canlandırdığı karakteri yalnızca göstermektir (Brecht, 2005: 48-47). Film boyunca, Necla Nazır ve Tarık Akan, Brecht'in tanımladığı bu çeşit oyunculuğa yakın bir performans sergilerler. Böylece izleyicinin, karakterlerle özdeşlik kurmasının önüne geçerek, durumu oluşturan koşulları sorgulamaya başlamasını sağlarlar.

Filmde, öne çıkan bir başka Brecht'yen öge Müslüm karakterinin çok yönlü, farklı açılarla ele alınarak işlenmesidir. Örneğin, filmin bir sahnesinde yeni doğan oğlunun yanına gelen Müslüm gösterilir. Bir sonraki sahnede seyirci mahkeme salonunda ceza avukatının ağzından Müslüm'ün iki aylık oğlunu nasıl kestiğini dinler. Kamera tekrar Müslüm ve oğluna döner. Müslüm korkarak, çekinerek ama büyük bir sevgiyle ilk oğlunu kucağına alır. Bu sahnede Atıf Yılmaz, hem geridönüşlerle zamanın doğrusal anlatımını kırmış, hem de iki sahne arasındaki

zıtlığı vurgulayarak, seyircinin duruma önyargılı, tekdüze yaklaşmasının önüne geçmiştir. Filmin başında, seyircinin karşısında öz oğlunu Allah'a kurban eden ve idamı hak eden yobaz, cani bir baba dururken; film ilerledikçe Atıf Yılmaz'ın ustalıklı anlatımı sayesinde, aslında kendisi cehaletin, fakirliğin, işsizliğin, feodal yapının, körü körüne inancın, bu koşulların devamını sağlayan sistemin kurbanı olan ve dinden başka bir dayanağı kalmayan, toplum ve sistem tarafından yalnız bırakılmış bir adam portresi karşımıza çıkar.

Filmde, alanında uzmanlaşmış gerçek kişilerle yapılan röportajlar kullanılarak Müslüm'ü bu noktaya getiren koşullar ortaya çıkarılır. Örneğin yazar Osman Şahin'e göre bu olay Doğu ve Güneydoğu'daki yarı feodal düzenden, işsizlikten yani ekonomik nedenler bağımsız düşünülemez. Ceza avukatı Faruk Erem'e göre de bu cinayetin sorumlusu sadece Müslüm Koca değil, bu koşulların ortaya çıkmasına ortam hazırlayan, sessiz kalan herkeştir. Atıf Yılmaz, alanında uzmanlaşmış kişilerle yapılan röportajları film içine ustaca yerleştirerek hem anlatıdaki sürekliliği kırar, hem de görünenin ardındaki gerçeği sorgulamamızı sağlayarak bir başka Brechtien ögeyi daha başarılı bir biçimde kullanır.

Filmde, Müslüm'ün akli dengesini saptamak için kültürel ve ekonomik anlamda Müslüm'e tamamen yabancı göstergeler kullanılarak yapılan Psikolojik testlerin gösterildiği sahne de başarılı bir yabancılaştırma örneğidir. Ayrıca, şehirli karı koca ile yapılan kurmaca röportaj sırasında, bu çiftin olaya yüzeysel yaklaşımı ve takındıkları abartılı tavır, hem güzel bir gestus örneği, hem de yabancılaştırma efektidir.

Müslüm ve arkadaşlarının kamyonun arkasına doluşup Çukurova'ya pamuk toplamaya giderken, fonda “ Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri” türküsünün çalması da, ses - görüntü karşıtlığına bir örnek oluşturur.

Filmde, Müslüm'ün tüm köylüyle birlikte yağmur duasına çıktığı sahne, Yılmaz'ın yaşanan bu olay karşısındaki tavrı açısından önemlidir. Yemin ettiği halde oğlunu kurban etmeyen ve kuraklık da dahil başlarına gelen tüm olumsuzlukları bu duruma bağlayan Müslüm'ün de, seyircinin de son umudu yağmur duasının işe yaramasıdır. Herkes gittiği halde, Müslüm tüm gece dışarıda kalır ve yağmurun yağması için dua eder. Birden bulutlar görünür ve yağmur başlar. Tanrı Müslüm'ü affetmiştir, artık oğlunu kurban etmesine gerek yoktur. Müslüm ile birlikte filmin sonunu bilmesine rağmen seyirci de rahatlar ve ‘katharsis’e ulaşır. Ama çok kısa bir süre sonra bunun bir rüya olduğu anlaşılır. Bir sahne önce, ‘katharsis’e ulaşan seyirci, bu sahnede alt üst olur. Yönetmenin tavrı, seyircinin batıl inançlar da dâhil olmak üzere filmde işlenen birçok konuya eleştirel gözle bakmasını sağlayan çok başarılı bir yabancılaştırma etkisine yol açar.

1962 yılında meydana gelen bir olaydan yola çıkılarak beyaz perdeye uyarlanan ve o dönemde yapılan gerçek röportajlarla beslenen filmde, tarihselleştirme ögesi de başarılı bir biçimde kullanılır.

Atilla Dorsay'a göre *Adak*'ta kullanılan gerçek ve kurmaca röportajlar, anlatının çizgisel gelişimi kırarak seyircinin duruma yabancılaşmasını ve olayı çeşitli boyutlarıyla kavramasını sağlamış ve filmi epiğe yaklaştırmıştır (Dorsay, 1979).

Atıf Yılmaz'ın filmiyle ilgili söyledikleri de *Adak*'taki Brechtien yaklaşımın özeti gibidir:

Sinemanın klasik dramatik yapısını zorlayan bu tür çalışmalara, özellikle bizim gibi ülkelerde gerek var sanıyorum. Bunu, seyirciye seyrettiği olayla, kahramanla özdeşleşmeyip, düşünmeye zorlamak açısından yararlı görüyorum... *Adak*'ta seyirciye açık bir mesaj iletmeyi amaçlamadım. Gerçekte olmuş bir olayı çeşitli boyutlarıyla sergilemek, seyirciyi düşünmeye, tartışmaya sevk etmeyi benim amacım (Sökmen'den aktaran Arslan, 2007:34).

*Adak*'ta; yabancılaştırma efektleri, gestuslar, epizodik yapı, göstermeci oyunculuk başarılı bir biçimde kullanılmış; film, izleyiciye görünenin arkasındaki gerçeği sorgulatabilmiş, toplumsal yapıya eleştirel gözle bakabilmiş ve bu anlamda da Brecht estetiğinin birçok ögesini başarılı bir biçimde sinema diline aktarabilmiştir.

### **2.3.5.Aaahh Belinda**

Bu bölümde ele alınacak son film, gene bir Atıf Yılmaz çalışması olan *Aaahh Belinda*'dır. Bu çalışmada incelenen diğer filmler gibi Brechtien öğeler içermeyen *Aaahh Belinda*'yı önemli kılan şey ise, yönetmenin bu film ile *Asiye Nasıl Kurtulur?* arasında bir köprü kurmasıdır.

*Aaahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunda Asiye'yi oynayan aydın, özgür tiyatro oyuncusu Serap'ın (Müjde Ar), reklam filminde canlandığı iki çocuklu, banka memuru Naciye'ye dönüşmesini anlatır.

Filmde, seyirci zaman zaman *Asiye Nasıl Kurtulur?*'un oynandığı tiyatro salonuna götürülür, hatta provalardan parçalar gösterilir. Böylece Atıf Yılmaz, bir

yıldan daha az bir süre sonra çekeceği *Asiye Nasıl Kurtulur?*'a ilişkin ön bilgileri seyircisi ile paylaşır. Brecht, kendisini yapay tiyatro havasının büyümesine kaptıran izleyicinin yerine, eğlenmek, hoş vakit geçirmek amacıyla bir boks maçına katılan izleyici örneğini getirir. İyi bir spor izleyicisi oyunu kuralları gözden yitirmeden ve yan tutmadan izleyen, birlikte düşünen, tartıp yargılayan, kısaca spordan anlayan uzman kişidir. Dolayısıyla, nasıl iyi bir spor izleyicisi bir boks maçını spor olarak izlerse, tiyatro izleyicisi de sahnede gördüklerinin bir sanat yapıtı olduğu bilincini yitirmeden izlemesi gerekir. (İpşiroğlu, 1995:33) Atıf Yılmaz da seyircisine benzer bir tutumla yaklaşarak, iki film arasında bir bağ kurmuş ve seyircinin *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u belli bir bilgi birikimiyle izlemesini sağlamıştır. Yönetmen her iki filmde de ortak oyuncular kullanılmıştır. Hatta, Müjde Ar (*Asiye*) ve Nuran Aktar (*Seniye*) hem *Aaahh Belinda* hem de *Asiye Nasıl Kurtulur?*da aynı karakterleri canlandırmışlardır.

*Asiye Nasıl Kurtulur?*da, burjuva *Seniye Hanım*'ın *Asiye* için önerdiği kurtuluş senaryolarından birisi *Asiye*'nin evlenmesi, diğeri de çalışmasıdır. *Aaahh Belinda*'da Atıf Yılmaz, aslında bir sonraki filmde öne çıkan bu kurtuluş senaryolarının da eleştirisini yapar. Filmde *Naciye*'nin hem iş arkadaşı hem de komşusunu canlandıran *Fusun Demirel*'in “Şu eve girmek hiç içimden gelmiyor. Ortalığı topla, bulaşığı yıka, çocuğu yatır, yemeği hazırla, sonra da *Osman Beyi* rahatlat” sözleri oldukça manidardır. Varolan sistem, kadının özgür, aktif, üretken ve mutlu bir birey olmasına izin vermez. Film boyunca, içine düştüğü bu sarmaldan kurtulmaya çalışan, savaştan, kendisine biçilen rolü kabul etmediği için bir ara akıl hastanesine bile yatırılan *Naciye* (*Müjde Ar*), savaştan, özneliğini ve üretme

isteğini bir kenara bıraktığı, edilgenleştiği, verilenleri sorgusuz kabul etmeğe başladığı zaman mutlu olur. Böylece Atıf Yılmaz *Asiye Nasıl Kurtulur?* da filmin uyarlandığı oyundan kaynaklanan sıkıntılar nedeniyle oldukça arka planda kalan sistem eleştirisini, bu filmde yapmış; seyircisini düşünmeye, sorular sormaya zorlamıştır. Yönetmenin *Asiye Nasıl Kurtulur?*'dan önce çektiği *Aaahh Belinda* filminde, *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununu kullanılması, ortak oyuncuların yararlanması tesadüfi değildir.

### 3. BÖLÜM: “ASİYE NASIL KURTULUR?” UN BRECHTYEN AÇIDAN İNCELENMESİ

Epik tiyatronun ülkemizdeki önde gelen temsilcilerinden birisi olan Vasıf Öngören'in, 1966-1968 tarihinde kaleme aldığı *Asiye Nasıl Kurtulur?*, ilk kez 1973 yılında Nejat Saydam ve 1986'da da Atıf Yılmaz tarafından beyaz perdeye uyarlanmıştır. Başrollerini Türkan Şoray ve Orçun Sonat'ın paylaştığı ilk çevrim, ticari kaygıların da etkisiyle gerçekleştirilmiş melodramdır ve epik hiçbir unsur barındırmaz<sup>11</sup>.

Bu çalışmada, başrollerini Müjde Ar, Ali Porazoğlu ve Hümeysra'nın paylaştığı, Atıf Yılmaz'ın Barış Pirhasan ile birlikte uzun bir ön hazırlık döneminden sonra çekmeye karar verdiği ikinci çevrim olan *Asiye Nasıl Kurtulur?*, Brecht'in estetik kuramı çerçevesinde incelenmiştir.

Atıf Yılmaz *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u, Vasıf Öngören'in oyunundaki tüm diyalogları ve yapıyı koruyarak sinemaya uyarlamıştır. Bu nedenle, çalışmamızda

---

<sup>11</sup> Nejat Saydam'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u sadece konusunu orijinal metinden almıştır ki, *Asiye Nasıl Kurtulur?*'un Türk tiyatrosundaki ilk epik örneklerinden birisi olarak kabul edilme nedeni konusu değil, o konunun tamamen Brecht estetiğine uygun olarak ele alınmasıdır. Film, konu dışında ne öz, ne de biçim bakımından metin ile en ufak bir benzerlik göstermez. Oyundan farklı olarak film, kader kurbanı, fedakar bir annenin aynı kadere paylaşacak kızı olan Asiye (Türkan Şoray) ile okul müdiresinin yeğeni (Orçun Sonat) arasındaki umutsuz ve imkansız aşkı anlatır. Filme, oyunda olmayan eklemeler yapılmıştır. Örneğin, evli bir adamla ilişkiye girmekle suçlanan Asiye zina nedeniyle hapse atılır, orada kendisine ablalık yapan, kol kanat geren ama aslında kötü olan bir kadının tuzağına düşer, ahlak zabıtası tarafından basılır, fuhuş yapmadığı halde adı kötüye çıkar, gazetelere düşer, en sonunda pahalı bir genelevde çalışmaya başlar ancak bu kez de aynı yerde temizlikçi olarak çalışan annesi ile karşılaşır vb. Final de tamamıyla farklıdır. Asiye annesini bıçaklayan belahısını öldürür ve karakola teslim olur. Ayrıca metindeki epik yapıyı güçlendiren anlatıcı karakteri ve epizodik yapı filmde hiç kullanılmamıştır. Oyunun başından itibaren topluma yerleşmiş çarpık ahlaki değerlerin ve sistemin temsilcisi olan Seniye Hanım karakteri ise filmde sadece birkaç küçük sahnede ve tüm bu işlevlerinden sıyrılmış olarak seyircinin karşısına çıkmıştır.

*Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunun Brecht'in estetik kuramına göre incelenmesi ile ilgili ayrı bir başlık açılmamıştır. Dolayısıyla, film Brecht'yan açıdan incelenirken sunulacak argümanlar, aslında, özgün metinden kaynaklanan ve neredeyse tam bir uyarılama olan filme de aktarılan sorunlar çerçevesinde ortaya konacaktır.

### **3.1. Filmin Öyküsü**

*Asiye Nasıl Kurtulur?*da bir genelev sermayesinin kızı olan Asiye'nin (Müjde Ar) annesi gibi fahişelik yapmaktan başka çaresinin kalmayışı ve bu süreçteki mücadelesi anlatılır. Film, Asiye'nin çocukluğunu, öğrenciliğini, fabrikadaki yaşamını, işten çıkarılışını, sokağa düşüşünü, âşık oluşunu epizodlar halinde ele alır. Yer yer epizodların içinde ve genellikle de sonlarında, anlatıcı ile Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüşçü'nün (Nuran Oktar) konuşmalarını izleriz. Seniye Hanım'ın Asiye'yi kurtarmak için getirdiği her öneri bir sonraki sahnede denenir, ancak hiçbiri Asiye'ye yardımcı olmaz, tam tersine onu giderek daha büyük bir çıkmaza sokar. Aslında filmde, Asiye'nin karşısında iki seçenek vardır: ya çarkın dişlilerinden birisi olup ezecek, ya da o dişlilerin arasında kalıp ezilecektir. Asiye tercihini ezen, sömüren, yeni Asiye'ler üreten sistemin dişlisi olmaktan yana kullanır ve ancak bu şekilde kurtulur.

## 3.2. Asiye'nin Önlenebilir Düşüşü

### 3.2.1. Giriş:

Onbir epizoddan oluşan *Asiye Nasıl Kurtulur?*, oyundan farklı olarak, filmde eşcinsel bir karakter olan ve Selo (Ali Poyrazoğlu) olarak adlandırılan anlatıcı Selahattin'in geneleve gelişiyile başlar. Selo, sermayeleri uyandırıp, çok önemli bir konuk için hazırlık yapmaları gerektiğini söyler. Ziyarete gelecek olan konuk Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüşçü'dür. Selo, ayna karşısında Selahattin'e dönüşürken, bir taraftan da “ Kurtarıldınız. Fuhuşunuzla mücadele edildi. Yırttınız.” diyerek, yapılan bu göstermelik ziyaretin ne kadar anlamsız ve boş olduğunu da ironik bir biçimde bizlerle paylaşır. Bu bölüm dışında film neredeyse oyunun birebir uyarlamasıdır.

Selo, ayna karşısında bir günlüğüne anlatıcı Selahattin'e döner. Yönetmen, toplumun ikiyüzlü ahlak anlayışını ve eşcinsellere bakış açısını, daha ilk sahnede ironik bir değişim ile yüzümüze vurur. Selo'nun kılık değiştirerek Selahattin'e dönüşmesi yabancılaştırmaya bağlı bir gestustur. Bu, karşı tarafın yani genelevi ziyarete gelecek burjuva Seniye Hanım'ın ahlak anlayışını gösteren bir gestustur.

Kadınların eğlenceli bir müzik eşliğinde “Semayenin Türküsü” adlı şarkıyı söyleyerek ve dansederek merdivenden aşağıya inmeleri de varolan değerlerini kaybederek birer meta haline geldiklerini gösteren bir gestustur. Müzik- söz ve eylem arasındaki zıtlık da Brecht'in elementlerin ayırımına örnek oluşturur:

“Biz aşk satarız, Sermayedir etimiz,  
Biz aşık satarız, Emeğimiz terimiz  
Artık aşk paradır, alnımızda karadır  
Gönlümüzde yaradır, Bizim gibiler için”

Nihayet beklenen konuk gelir. Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüştü, Asiye isimli bir hayat kadınından mektup almış ve yardımcısıyla birlikte Asiye'yi ziyaret etmeye karar vermiştir. Ancak genelevde Asiye adında biri yoktur. Bunun üzerine “İnsan her koşulda direnebilir, zor ama imkânsız değil” diyen Seniye Hanım’a Selahattin tarafından bir oyun teklif edilir. Genelevdeki kadınların ve oda aramak için oraya gelen Nazlı'nın da (Müjde Ar) katılımıyla, orada olmayan Asiye'nin hayatı canlandırılacak ve dönüm noktalarında, hayati önem taşıyan yerlerde çözüm Seniye Hanım'a sorulacaktır: “Asiye şimdi ne yapsın? Nasıl kurtulsun?”

Filmin girişinde, mektubu gönderen Asiye kendisini ifşa etmez. Oysa seyirci Nazlı'nın aslında mektubu gönderen Asiye olduğunun farkındadır. Bu öyle bir noktadır ki, Asiye artık çarkın içindedir. Asiye'yi ancak oynayabilir ama “olamaz”. Diğer hayat kadınları nasıl annesini, eşini, dostunu canlandırıyor, ona kalan da kendini canlandırmaktır. Bu durum seyirci ile anlatı arasında bir mesafe oluşturur ve seyirciyi duruma yabancılaştırır.

Seniye Hanım ve yardımcısının tavırları ait oldukları sınıfın özelliklerini yansıtmaktadır. Dolayısıyla, onların bu “kurtarıcı”, “çözüm üretici” sıfatlarıyla ortaya koydukları tavır toplumsal bir gestustur. Karşımızdaki problem, aslında sınıfsal bir problemdir; çözüm de sınıfın bilinçlenmesinde yatmaktadır, burjuvanın kurtarıcı

olmasında değil. Seniye Hanım'ın kendisinin fuhuşla yıllardır nasıl mücadele ettiğini anlatırken, kameranın, gelen bir müşteriye dönmesi ve kadınlardan birisinin adamları odaya çıkmasının ardarda gösterilmesi, iki sahne arasındaki zıtlığın ironik ve komik bir şekilde seyirciye sunulması, Seniye Hanım'ın bu konuya yaklaşımının yüzeyselliği bakımından güzel bir örnektir.

Asiye'nin hikâyesi, genelevdeki kadınların herbirinin ağzından bölüm bölüm anlatılır ve hikâyenin ana çerçevesi oluşturulur. Aslında, hepsinin hikâyesi birbirine benzemektedir. Bu sahnede önemli olan, anlatılacak hikayenin hep birlikte, kolektif bir çabayla oluşturulmasıdır. Yönetmen, Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* adlı oyununda yaptığı gibi, hem oyun içinde oyun tekniğiyle izleyicilere bir film izlediklerini göstererek izleyiciyi duruma yabancılaştırmış; hem de Asiye'nin hikayesini kolektif bir mesel çalışması haline getirmiştir.

Bu sahnede oyuncular seyircinin gözleri önünde role hazırlanırlar, dekoru, kostümü ayarlarlar. Seyirciler, bir film izlediklerinin farkındadırlar ve bu sayede duruma yabancılaştırılırlar. Ancak, Brecht'yan anlamda bir yabancılaştırmada asıl hedeflenen, izleyicinin durumun sınıfsal boyutu üzerinde düşünerek eleştirel bir bakış açısı yakalamasını sağlamaktır. Oysa bu sahnede, seyirci bu konu üzerinde düşünmez, sadece izler ve eğlenir; ama bu eğlenme Brecht'yan anlamda öğrenmeden kaynaklı bir eğlenme değildir. Dolayısıyla bu sahne, kavuklunun seyircinin gözü önünde oyuna hazırlanması ya da kavuğunu birçok nesneye benzeterek kullanmasında olduğu gibi benzer kalıpları kullanan geleneksel halk tiyatrosuna daha yakındır.

### 3.2.2. Gelişme Bölümü:

Bu bölüm, Asiye'nin hayatını anlatan onbir epizoddan oluşur. Her epizod, Asiye'nin bu düzen içinde verdiği mücadeleyi gösterir. Epizodların öncesinde “ön oyunla” seyirci Asiye'nin annesi Zehrayı (Hümeyra), babasını, küçüklüğünü, ailesinin yaşadıklarını, mecburiyetlerini, karşılaştıkları sorunları ve o sorunları çözmek için harcanan çabaları anlatır.

Her epizoddan önce sahnede Seniye Hanım'ı ve anlatıcıyı (Selahattin'i) görürüz. Seniye Hanım Asiye'nin davranışlarını burjuva sınıf bakış açısıyla yorumlar ve yönlendirir. O, kendi sınıfının sembolüdür. Seniye Hanım ile birlikte tartışmayı sürdüren, sorular soran “ anlatıcı” ise olayları dışarıdan değerlendiren, onları eleştirel bir biçimde irdeleyen, film içindeki oyunun öğretici yanını vurgulayan ve bir bakıma, yönetmenin / yazarın görüşlerini dile getiren biridir.

Burada amaç, seyirciyi aktif bir konuma getirebilmek; yani burjuva bakış açısının, dolayısıyla sınıf probleminin eleştirilmesini sağlamaktır. Bir başka deyişle seyirci ile filmde sahnelenen oyun içinde oyun arasında ikinci bir yargılayıcı eleştirel bakış açısı oluşturarak, epik anlatımdaki yabancılaştırmayı oluşturmaktır. Filmde, hayat kadını olmamak için direnen Asiye'nin hayatını yönlendiren ve sınıfsal bir sembol olan Seniye Hanım Asiye'yi o hayatın içine iter. Böylece burjuvazinin ahlak anlayışı eleştirilir.

Şimdi filmdeki epizodlara kısaca bakalım:

## **Ön Oyun:**

Ön oyunda kostüm ve dekor, seyircinin gözleri önünde değiştirilir. Hayat kadınlarından birisi (Hümeyra) leopar desenli kıyafetlerini ve sarı peruğunu çıkarıp sünük bir hırka ve siyah bir peruk takarak Asiye'nin annesi Zehra'yı, kiralık oda arayan Nazlı Asiye'yi, kahveci de Zehra'nın dostu evli bakkalı oynar. Zehra'nın ihtiyaçlarını karşılayan ve ona ayrı bir ev tutan bakkal, Asiye'yi istemez. Zehra çaresizdir. Kızına iki seçenek sunar; ya o da kendisi gibi hayat kadını olacaktır, ya da her yolu deneyerek, örneğin okulda kalarak hayatını kurtaracaktır.

Bu bölümde, izleyicinin karakterlerle ve durumla özdeşlik kurmasının önüne, komiğe varan abartılı oyunculuk, Asiye'nin Nazlı'ya, Zehra'nın filmdeki hayat kadınına, bakkalın kahveciye dönmesi gibi oyuncuların yer yer oynadıkları rollerden çıkarak film içindeki asıl rollerine dönmeleri, unuttukları repliklerin Selahattin tarafından hatırlatılması, oyunu izleyen hayat kadınlarının oyunculara sataşmaları, müzisyenlerin izleyiciye gösterilerek sahneye çıkarılmaları ve özellikle de Müjde Ar'ın sergilediği göstermeciyi oyunculuk yoluyla geçilmiştir. Bu sayede seyirciye izlediğinin bir film olduğu hatırlatılır.

Ön oyunun sonunda anlatıcı, Seniye Hanım'a Asiye'nin hangi yolu seçmesi gerektiği ile ilgili fikrini sorar. Seniye Hanım'a göre tabii ki Asiye namuslu yolu seçmeli, okulunda iki üç sene kaldıktan sonra, uygun bir kismetle evlenmelidir.

## **Birinci Epizod:**

Aradan iki üç yıl geçmiş Asiye genç bir kız olmuştur. Öğretmenleri ve okul müdiresinin çabasıyla Asiye'ye fakir ama namuslu bir koca adayı bulunur. Tam nişan günü Zehra'yı tanıyan bir ahbap bildiklerini anlatınca nişan bozulur.

Bu bölümde de anlatıcı, genelevin önünde bekleyen adamlardan birisini Asiye'nin nişanlısı, birisini de nişanlının babası ilan edip film ile filmin içindeki oyun arasında gelgitler yaratır.

Asiye'nin annesinin durumu ortaya çıktığında, damadın annesinin (filmde hayat kadını, film içinde oyunda damadın annesini oynayan Füsün Demirel) bir metinden alıntı yapar gibi, özdeşleşmeden, durumu anlatır gibi oynaması Brechtyen oyunculuğun güzel bir örneğidir. Nişan'da gramafonun çaldığı plaktaki “Sana nerden gönül verdim” şarkısı ise Brechtçi anlamda elementler ayrımını değil, dramatik yapıyı destekler niteliktedir. Müzik ve konu birbirini tamamlar.

Nişan sahnesinden anlatıcı ile Seniye Hanım'a geçilir. Anlatıcının işareti ile sahneye müzisyenler çıkar. Böylece, anlatıdaki süreklilik kırılmış olur.

Genelevde gerçekleşen nişan sahnesi, *Kuhle Wampe*'de çadırda yapılan nişan sahnesini hatırlatsa da, *Asiye Nasıl Kurtulur?*'daki nişanda sınıfsal bir eleştiriye rastlanmaz; bu sahne daha çok eğlendirme amacı taşımaktadır.

Nişanın bozulması ile birlikte anlatıcı, Seniye Hanım'a, bundan sonrası için ne düşündüğünü sorar. Seyirci, durumu sorgulamak yerine, sonucu merak eder. Oysa Brechtyen bakış açısı, merak ögesini ortadan kaldırır, seyirciyi sona değil, olayların

gelişimine ve çözüm arayışına odaklar.

### **İkinci Epizod:**

Aradan yedi ay geçmiştir. Aç, işsiz ve sokakta kalan Asiye, kendisini daima koruyan müdiresinin evine sığınır. Ama müdire evde yoktur. Kapıyı onun yeğeni açar. İyi yürekli, sevecen bir insan olan yeğen sofrasında Asiye'ye yer açar, ona kol kanat gerer.

Bu sahnede anlatıcı, Seniye Hanım ve yardımcısı aydınlatılmış bir koridorda yürüyüp Asiye'nin kurtuluş senaryoları üzerinde konuşurken, birden karanlık bir sokakta takip edilen korku içindeki Asiye'ye döneriz. Fonda dramatik yapıyı destekleyen yani izleyiciyi geren, sıkıntıya sokan bir müzik kullanılır.

Müdirenin yeğenini, anlatıcı rolünü de üstlenmiş olan Selo oynar. Selo, seyircinin önünde gözlük takarak kılık değiştirir ve hikâyeyi anlatmaya devam eder. Yönetmen, filmde bu tarz gelgitler yaratarak, hem genelde tek bir mekân içinde geçen anlatıya hareket kazandırır, hem de seyirciye sık sık izlediğinin bir film olduğunu hatırlatır.

İkinci epizodun bitmesiyle birlikte, genelev sakinleri de alkışlarla sahneye fırlarlar. Müdirenin yeğeni rolündeki Selo da, gene izleyicinin önünde kılık değiştirerek anlatıcı rolüne girer. Asiye ile yeğen arasında bir aşk başlamıştır. Seniye Hanım, müdirenin yeğeni ile birlikte yaşamaya başlayan Asiye'nin tek kurtuluş yolunun bir an önce evlenmek olduğunu söyler. Metres hayatı, ancak sonunda evlilik

varsa kabul edilebilir; çünkü burjuva bakış açısına göre, kadının kurtuluşu evliliktir.

### **Üçüncü Epizod:**

Sevgilisiyle evlilik hayalleri kuran Asiye çok mutludur; ama yeğen zaten evlidir. Bir gün, müdire (genelev patroniçesi) yeğenin karısı ile birlikte Asiye'nin evine gelir ve “Anasının kızı, ne olacak” diyerek Asiye'yi aşağılar. Olan biteni bilmeyen ve öğrenince de hazmedemeyen Asiye, yeğenin onu durdurmaya çalışmasına aldırış etmeden hayal kırıklığı ile orayı terk eder; gene sokaklardadır.

Asiye'ye hep destek olan müdire de aslında toplumdaki ataerkil zihniyetin bir temsilcisidir. Asiye ile ilişkisinden dolayı yeğenini tatlı sert, hınzır bir erkek çocuğu gibi azarlarken, Asiye'ye hakaretler yağdırır, onu aşağılar.

Bu bölümde de, Selo anlatıcı rolü ile yeğen rolü arasında mekik dokur. Asiye ve yeğen, kimi sahnelerde karakterlerle özdeşleşmek yerine durumu anlatır gibi oynayarak, kimi sahnelerde de komiğe kaçan abartılı bir oyunculuk sergileyerek, seyircinin filme kendini kaptırmasını önlerler. Müdire ve yeğenin karısının görüldüğü sahne ise, tamamen dramatik yapıya uygun bir müzik ile desteklenir. Müzik ve aksiyon ayrı birer öge değildir, bunlar birbirlerinin tamamlayıcısıdır.

Seniye Hanım, tekrar anlatıcı rolüne giren Selo'ya, Asiye'nin bu tavrının yanlış olduğunu, cehalet ve gereksiz gururu nedeniyle büyük bir “fırsat”ı kaçırdığını söyler. Ne de olsa, adam karısından boşanacaktır. Seniye Hanım'ın, “Kadın olmanın kendisine sağladığı avantajı kullanamadı. Artık bütün insanların yaptığını yapacak:

çalışacak” sözleriyle ortaya koyduğu bu tavır, mensup olduğu sınıfın kadının toplumdaki yerine ilişkin görüşlerini yansıtır.

### **Dördüncü Epizod:**

Asiye aylardır sokaktadır ve iş aramaktadır. Yaşadığı açlığın ve sefaletin ardından bir fabrikada iş bulur. Ama ustabaşı ona tecavüz etmeye kalkınca Asiye durumu patrona bildirir. Yetişmiş bir ustabaşı bulmak, sıradan bir işçi bulmaktan çok daha zor olduğundan patron Asiye'nin yevmiyesini öder ve onu kovar. Asiye tekrar sokaktadır.

Asiye'nin ne toplumsal cinsiyet, ne de sınıf bilinci vardır. Tek başına, el yordamıyla bir mücadele vermeye çalışır. Oysa, patronu sınıf bilincine sahiptir. Patron, daha fazla “kâr” etmek için mücadele eder. Filmde, giyiminden, ses tonuna, kamera açılarına kadar tüm gestuslar, patronun bu bilinci taşıdığını seyirciye gösterir. Kapitalist patronun, “Unutma yeğenim, senin için bir tek hedef olmalı, sadece bir tek: kâr” cümlesi patronun sınıf bilincinin farkındalığını gösterir.

Film, bu bölümden itibaren yüzünü belirgin bir şekilde klasik anlatıya dönerken, yabancılaştırma efektleri de dikkat çekici bir biçimde azalır. Seyirci, durumla tam bir özdeşleşme içerisine girerek eleştirel bakış açısını kaybetmeye başlar ve duruma ilişkin çıkarımlarda bulunamaz. Örneğin, ustabaşının Asiye'ye tecavüze yeltendiği sahnede, aksiyon ile fondaki gergin müzik birbirini tamamlar, dramatik yapıyı güçlendirir. Bu da seyircinin, filme kendini kaptırmasına, oyuncularla özdeşleşmesine neden olur.

### **Beşinci Epizod:**

Aradan altı ay geçer. Herşeye rağmen direnen Asiye açlığa dayanamaz ve bir mezeciden yiyecek çalarken yakalanır. Asiye'nin kimsesiz ve parasız olduğunu öğrenen mezeci, polise ihbar etme tehdidiyle ona tecavüz eder.

Anlatıcı ve Seniye Hanım'ın fondaki dramatik müzik eşliğinde anlattıkları bu sahne ile seyirci, filmin iyice içine çekilir. Mezecinin – genelev müşterisinin – rolüne kendisini fazla kaptırıp Nazlı'yı taciz etmesi, Nazlı'nın küfrederek mezeciden çıkması ve bu olayın yarattığı gülünç durum, seyirciyi anlatıya yabancılaştırır. Ama bu, seyircinin durumun sınıfsal boyutu üzerinde düşünerek eleştirel bir bakış açısı yakalamasını sağlayan Brechtien bir yabancılaştırmadan ziyade, eğlendirmeye dayalı bir sahnedir.

### **Altıncı Epizod:**

Asiye'nin fahişelikten başka çıkar yolu kalmamıştır. Asiye bu durumu kabullenmek zorunda kalır. Kendine bir ev tutar ve çalışmaya başlar; çünkü Seniye Hanım'ın da belirttiği gibi “ Namuslu yaşamın tek yolu ölmektir.”

Yönetmen, müzik ve dansı kullanarak filmdeki sürekliliği kırmayı amaçlamıştır. Ancak, eylem – söz ve müzik arasındaki uyum ile birlikte, bu süreklilik kırılmadığı gibi, dramatik yapı da desteklenmiştir:

“ Evet sayın bayan, Kolay değil haklısınız

Rasgele adamın biri, Adını bile bilmeyeceksin  
Ama koynuna gireceksin, Sonra bir başkası  
Kolay değil haklısınız, Kolay değil her gelene yar olmak  
Vazgeçmek sevgiden, aşktan mal olmak  
Belki mümkün şu dünyada toz olmak  
Ama elde değil bayan yok olmak”

Bu bölümde yönetmen oldukça uzun olan final türküsünü, kimi sahnelerde hayat kadınlarının söylediği bir türkü gibi, kimi sahnelerde de Asiye'nin anlattığı bir hikaye gibi hiçbir kısaltma yapmadan izleyici ile paylaşır. Böylece, bir taraftan filmin temasını yinelerken, diğer taraftan da anlatıyı tekdüzelikten kurtarır.

Ayrıca filmin başında merdivenden aşağıya inerek “Sermaye'nin Türküsü”nü söyleyen hayat kadınlarının, bu bölümde “Final Türküsü” nün söyleyerek aynı merdivenden yukarı çıkmaları da manidardır:

“ İşte böyle belli oldu yönümüz  
Emek bizim mal olmuşuz kendimiz  
İşçi biziz sermayemiz etimiz  
Tek yolumuz işte bayan böyl'olmak”

Kamera tekrar anlatıcı ve Seniye Hanım'a döner. Anlatıcı sorusunu yineler: “Asiye nasıl kurtulsun?”. Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı'nın önerisi, genç ve güzel bir kız olan Asiye'nin yüksek bir fiyatla pazarlanmasıdır. Üstelik önünde, annesi gibi bir yol göstericisi de vardır. Seniye Hanım, sınıfının bakış açısını burada bir kez daha yineler. Durumun, kaliteli bir malın, arz ve talep dengesi doğrultusunda, sektörde tecrübeli uzmanlar tarafından doğru kanallar aracılığı ile pazarlanmasından bir farkı yoktur. Asiye, fiyatı biçilip pazarlanacak bir maldır.

### **Yedinci Epizod:**

Piyasayı tanımayan Asiye annesi Zehra'yı bir genelevin önünde dilenirken bulur. Gençken güzelliğini, bedenini satan Zehra, yaşlanınca da çirkinliğini satar. Her şeyin meta haline gelmeye başladığı bir toplumun kurbanıdır.

Zehra Asiye'yi zengin bir randevu evi sahibine götürür, pazarlığa başlarlar. Zehra ve patronun çıkarları çatıştığından anlaşamazlar.

Bu bölümde, Asiye'nin (Nazlı'nın) abartılı ve gülünç oyunculuğu seyirciyi yer yer duruma yabancılaştırır da, genel olarak seyircinin anlatının içine çekildiği sahneler daha etkilidir.

### **Sekizinci Epizod:**

Zehra ve Asiye yeni bir eve taşınırlar. Burada ihtiyaçları olan parayı biriktireceklerdir. İyi müşteriler getirmesi için bir aracıyla da anlaşılır. Fakat sorunlar peşlerini bırakmaz. Sorun çıkarıcı, tehdit eden, para vermek istemeyen bir adam başlarına musallat olmuştur. Zehra ve Asiye kendilerini koruması için Kara Mustafa (Yaman Okay) adında bir dost tutarlar.

Bu noktada da Seniye Hanım ve anlatıcıya döneriz. Artık Asiye'nin nasıl kurtulacağı değil, bu düzenin nasıl korunacağı tartışılmaktadır. Seniye Hanım'a göre devlet bu kadınları kolluk kuvvetleri aracılığı ile korusa da, Asiye'nin para kazanabilmesinin yolu serbest çalışmasıdır. Dolayısıyla, metanın korunması için dost

tutması daha mantıklıdır. Zaten, Asiye de beş ya da altı yıl çalışırsa kendisi için gerekli olan sermayeyi biriktirebilecektir. Anlatıcı ve Seniye Hanım Asiye'nin nasıl kurtulacağını iki kişilik bir masada yemek yiyerek tartışmaktadırlar. Filmde, ikinci kez böyle bir yemek masası kurulmuştur. İlki, Asiye'nin öğretmenin evine gittiği akşamdadır, ikincisi de bu sahnededir. Her iki sahnede de yeğen ve anlatıcı (Ali Poyrazoğlu) masanın aynı tarafında otururlar. Değişen tek şey ise karşılarındaki kişilerdir. İlk sahnede yeğenin karşısında Asiye otururken, bu sahnede Seniye Hanım yer alır. Yavaş yavaş sola kaymaya başlayan kamera bu kez de iki kişilik bir masada bir yandan yemek yiyip, bir yandan da Asiye'nin geleceğini tartışan Kara Mustafa ve Zehra'ya odaklanır. Yönetmen böylece üç sahne arasında bir bağ oluşturarak, filmin sonunda Asiye'nin seçeceği hayata dair seyirciye küçük ipuçları verir. Asiye ya annesi Zehra gibi olacak ve ezilecek ya da Seniye Hanım gibi olacak ve ezecektir. Brecht'e göre insanda çok şey vardır, o halde insandan çok şey yapılabilir. İnsan, olduğu gibi kalmak zorunda değildir; dolayısıyla insana yalnızca olduğu konumla değil, ama olabileceği konumla bakmak gerekir. Yapmak zorunda olduğumuz, ondan yola çıkmak değil, ona doğru yol almaktır (Brecht, 2005:47). Yani Brecht, seyircinin olanı değil, potansiyeli de düşünmesini ister. Bunu da yabancılaştırma efektlerini kullanarak yapar. Oysa bu sahne ile yönetmen, Asiye'nin kurtuluşuna ilişkin aklımıza gelen ilk iki ihtimali ortaya koyar. Seyirci başka ihtimaller için düşünmeye zorlanmaz; ya da şaşırmaz. Bu nedenle, kullanılan yabancılaştırma efektlerine rağmen, bu sahne Brecht'ten değildir ama geleneksel anlatı açısından ele alınacak olursa, kendi içerisinde tutarlı, neden-sonuç ilişkilerinin sağlam kurulduğu başarılı bir sahnedir.

Bu bölümde, bir genelev müşterisinin de oyuna dahil olmak istemesi üzerine anlatıcının altı yıl sonra gelmesini söylemesi ve yine anlatıcının, aslında genelevin yakınındaki kahvehanede okey oynayan bir müşteri olan Kara Mustafa'yı uyararak film ile film içindeki oyun arasında gelgit yaratması dışında herhangi bir yabancılaştırma efektine rastlanmaz. Burada bütünüyle dramatik yapıya uygun bir anlatı hâkimdir.

Bu bölümde dekor ve kostüm anlamında dikkat çeken önemli bir öğeden de söz etmek gerekir. Zehra, filmin başından itibaren hemen her sahnede seyircinin karşısına leopar desenli kıyafetler ile çıkar. Bu bölümde ise, kürkü, kürkünün altındaki kıyafetleri hatta Asiye ile birlikte kaldığı evin koltukları bile leopar desenlidir. Anadolu uygarlıklarında ve mitolojisinde leoparın özel bir anlamı vardır. Çatalhöyük'de yapılan kazılarda ana tanrıça oturmuş ya da doğum anındaki pozisyonlarında iki yanında leoparla gösterilir (Sevin, 2003:52). Leopar, ana tanrıçanın kutsal hayvanıdır ve onun hayvanların kraliçesi olmasını ve doğa üzerindeki sınırsız egemenliğini simgeler. Leopar, Dante'nin *İlahi Komedyası*'nda ise şehvet ve bencilliği simgeler (Dante, 2008:6-7). Filmde leopar desenli kıyafetler giyen Zehra'nın egemenlik alanı ise sadece bildiği, yaşadığı alanla sınırlıdır. Zehra anaerkil dönemden gelen gücünü çok önce kaybetmiş ve bir şehvet unsuruna dönüşmüştür. Zehra'nın konumuna ilişkin gestus, dekor ve kostüm sayesinde desteklenmiştir. Böylece yönetmen, Brecht'in “dekor ve kostüm gerçeği tanımlamakla kalmayıp, onu açıklamalıdır” (Şener, 1998:346) anlayışına uygun bir yaklaşım sergilemiştir.

### **Dokuzuncu Epizod:**

Aradan altı yıl geçmiş, Asiye oldukça yıpranmış ve çökmüştür. Bir türlü gerekli parayı biriktirip bu işten kurtulamaz. Üstelik artık işler kötüye gitmekte, Kara Mustafa da Zehra'dan sürekli para istemektedir. Tek çıkar yol, Asiye'ye tutkun olan Zengin müşteriyi ikna ederek kendilerine ayrı bir ev tutmasını sağlamaktır.

Yönetmen bu bölümdeki sürekliliği, anlatıcı ve Seniye Hanım'ın konu ile ilgili yorumlarına yer vererek ve hayat kadınlarının “Sermayenin Türküsü”nden bir bölüm okudukları sahneyi kullanarak kırar.

Onuncu epizod öncesinde, kamera yeniden anlatıcıya ve Seniye Hanım'a yönelir. Seniye Hanım, Asiye'nin annesinin düşündüğü bu çözümün işe yarayabileceğini belirttikten sonra, anlatıcıya döner ve merakla sorar: “Sonra ne oldu acaba?”. Anlatıcı, zengin müşterinin Asiye ve annesi için ev tuttuğunu ve onları almaya geldiğini söyler ve kameranın tekrar eve dönmesiyle onuncu epizod başlar. Anlatıcı, süreci anlatarak, seyircinin sonuca odaklanmasını sağlar. Bu da, izleyicinin koşulları, durumu sorgulayarak çözüm üretmek yerine, sonucu merak etmesine neden olur.

### **Onuncu Epizod:**

Zengin müşteri, yeni aldığı evin parasının içinde bulunduğu küçük bir bavulla Asiye'ye gelir. Tam gideceklerken Kara Mustafa onları yakalar ve çıkan tartışma sonucu zengin müşteri ile Zehra'yı öldürür. Asiye'nin önünde iki seçenek vardır; ya hiçbir şeye dokunmadan polisi bekleyecektir ya da paraları alarak yoluna devam edecektir. Asiye paraları saklar. Mahkemede masum bulunur ve elindeki sermayeyi

bildiği tek işe yatırır.

Bu bölümde, her ne kadar anlatıcı ve Seniye Hanım'ın görüntüleri ve yorumları sayesinde anlatıdaki süreklilik kırılmaya çalışılsa da; Kara Mustafa'nın gelişini gören Seniye Hanım'ın hikâyeye kendini kaptırarak paniğe kapılması, Kara Mustafa'nın yani kötü adamın gelişi sırasında fonda duyulan müziğin aksiyonu desteklemesi ve sonunun da iyi olmayacağını izleyiciye hissettirmesi, dramatik yapıya uygun oyunculuk ve Zehra'nın öldürüldüğü sahnede hep bir ağızdan söylenen “Orospunun Sonu Türküsü”nde söz - eylem ve müziğin birbirini tamamlaması sayesinde anlatıdaki süreklilik kırılmamış aksine desteklenmiş ve bu sayede seyircide tam bir özdeşleşme yaratılmıştır.

Sonuçta Zehra, o merdivenlerden bir başka deyişle düştüğü o hayattan yukarıya ancak öldükten sonra kadınların omuzları üzerinde çıkabilmiştir.

Bu bölümde Seniye Hanım'ın sarfettiği sözler çok anlamlıdır. Kendi sınıfının çıkarları doğrultusunda yapılması gereken, bedeli ne olursa olsun Asiye'nin bilinçlenmesi değil kurtulmasıdır. Bunun yolu da kendisine ait olmayan parayı (ç)alarak, bildiği en iyi işe yatırmasıdır. Önemli olan para kazanabilmektir, para kazanmak için ne iş yaptığının bir önemi yoktur.

Anlatıcının işaretiyle sahneye gelen saz ekibi ve hayat kadınlarının alkışları eşliğinde, Asiye'nin kurtulduğu müjdelendir ve Seniye Hanım'ın Asiye için önerdiği tek kurtuluş yolu sahneye konur:

### **Onbirinci Epizod:**

Asiye, randevu evinin yeni sahibidir ve tam bir hanımefendi gibi Seniye Hanım'ın kıyafetlerinin aynısı giyinmiştir. Daha önce Asiye'ye müşteri getiren aracı şimdi de ona, Asiye'nin eski haline benzer genç, güzel, kimsesiz ve çaresiz kızları getirmektedir. Asiye böyle bir düzende ancak bu şekile kurtulup hayatta kalacağını öğrenmiştir.

### **3.2.3. Sonuç Bölümü:**

Hayat kadınları ve tüm oyuncuların alkışları eşliğinde film içinde sergilenen oyun bitirilir ve Seniye Hanım ile aynı kostümü giyen, böylece ikisi arasındaki farkın ortadan kalktığını gösteren Asiye, bir yandan “İkinci Final Türküsü”nün sözlerini kullanarak Seniye Hanım ile konuşurken, diğer taraftan da “bu fuhuş yuvasını” ve etrafındaki küçük dükkânları yıktırarak yerine, yüzme havuzu, oyun sahası olan beş yıldızlı bir otel kurduğunu bilgisini verir. Toplumdaki statüsü değişen Asiye, Seniye Hanım'ın derneğine de yüklü miktarda bağış yapar ve o anda anlarız ki Asiye rolündeki Nazlı, gerçekten Asiye'dir. Asiye nihayet bu düzende yaşamının sırrını öğrenmiştir.

Film, ayna karşısında anlatıcı Selahattin'in tekrar Selo'ya dönmesi ve film içinde oyunda kullanılan kıyafetlere son bir kez göz atarak, beş yıldızlı otel yapılmak üzere boşaltılan genelevden ayrılması ile biter. Bu düzen, yenilenerek ve güçlenerek

devam etmektedir.

### 3.3. Epizodik Anlatım

Müzikli, danslı güldürü şeklinde başlayan *Asiye Nasıl Kurtulur?*, onbir epizoddan oluşmaktadır. Anlatıcı ve Seniye Hanım, her epizoddan önce, Asiye'nin nasıl kurtulacağı ile ilgili görüş ve değerlendirmelerini izleyiciler ile paylaşarak birbirlerine neden - sonuç ilişkisi ile bağlı epizodlar arasında adeta bir aracı görevi yaparlar. Filmde epizodlar anlatılan hikâyeyi tamamlamaya yöneliktir. Epizodlar arasında güçlü bir neden – sonuç bağı bulunmaktadır. Aradan, örneğin, Asiye'nin nişanında ahababın da tesadüfen orada bulunduğu ve Asiye'yi tanıdığı, yeğenin evli olduğu, ustabaşının Asiye'ye tecavüze yeltendiği ya da zengin müşterinin içi para dolu çantayla gelip Kara Mustafa tarafından bıçaklandığı sahneyi çıkardığımızda hikaye eksik kalır ve anlamını kaybeder.

Oysa, Brechtyen estetikte, herbir epizod kendi için vardır. Epizodlar birbirine neden- sonuç bağı ile bağlı değildir; belli bir kriz noktasına doğru gelişmez. Her epizod ayrı bir durumu gösterir. Her dilimin kendi başına iletmediği bir düşünce vardır. Her dilim kendi başına zevkli ve anlamlıdır. Olayların, bölümlerin, dilimlerin dizilişinde montaj tekniği uygulandığından, istenirse bunlar yer değiştirebilirler. “*Kuhle Wampe*”de, epizodlar arasında neden - sonuç ilişkisine rastlanmaz. Bir epizodu çıkarttığımızda ya da yerini değiştirdiğimizde anlatıda bir eksiklik, kopma meydana gelmez. Örneğin, Anni'nin erkek kardeşinin intiharı, ailenin evden atılmasını, kampa taşınmasını engellemez.

Brecht'in epik – diyalektik tiyatro / sinema anlayışında epizodlar, belli bir kriz noktasına doğru gelişmezler ve merak unsuru barındırmazlar. Brecht, dramatik denilen olay örgüsüne karşı çıkarken bunun, gerçeği tek yönlü ve yüzeysel olarak yansıttığını ve seyircinin ilgisini sonuca yönelttiğini belirtir. Oysa seyirci olayı yaratan nedenlere ilgi duymalıdır. Örneğin, *Kuhle Wampe*'nin ilk epizodu “ Bir işsiz daha eksildi” cümlesi ile açılır ve oğul Bönicke'nin intihar edeceği en baştan söylenerek seyirci sürece yoğunlaştırılır. *Asiye Nasıl Kurtulur?* da ise, hem epizodlar içinde, hem de filmin bütününde ciddi bir merak ögesinin var olduğunu görürüz ve hikâyenin nasıl çözüleceğine yoğunlaşırız. Örneğin, Asiye nişanlanıp kurtulacak mı?, Annesi Asiye'yi yanına alacak mı?, Yeğen neden garip davranıyor?, Sakladığı bir şey mi var?, Zengin müşteri evi tuttu mu? gibi. Brecht'e göre seyirciyi sonuca yönelten merak ögesi eleştirel bakış açısını köreltir. Çünkü seyirciyi olayların nedenlerinden uzaklaştırır.

Brechtien anlayışta, her epizod oyun / film kişilerini farklı açılardan görmemizi, tanımamızı sağlar. Kişiler, seyircinin beklentilerinin dışına çıkarak değişir ve değiştirir; şartlara, düzene ve sınıfsal zorunluluklarına göre davranırlar. Örneğin, *Kuhle Wampe*'nin ilk epizodunda ailesi ile evden atılan Anni sevgilisi Franz'a sığınır ve onun yanına yerleşir. İkinci epizodda sevgilisinden hamile olduğunu öğrenen Anni, kendisini istemeyen nişanlısı Franz'ı terkeder. Anni, bu değişimle seyirciyi de şaşırtır. Oysa, *Asiye Nasıl Kurtulur?*'da film kişilerini çelişiksiz, gelişimden uzak ve düz olarak görürüz. Bizi şaşırtmazlar, düşündürüp yadırgatmazlar. Gelişim eğrisi çizmeden aynı durum karşısında bugün de, yarın da aynı tepkileri verirler. Ortaya konan tavır, olayların akışına göre yeniden oluşup

şekillenmez, insanların bilinmeyen yönlerini açıklayamaz. Seyirciye yeni bir düşünme ve değerlendirme açısı sunmaz. Film kişileri kendi içlerinde kategorize edilebilir. Böyle bir kategorizasyonun yapılabilmesi de tiplerdeki şablonu ortaya koyar:

### ***Zehra – Asiye:***

Zehra, yoksul ve güçsüz olduğu için ezilen ve sömürülen bir kadındır. Kendisine fahişelik yapmaktan başka seçenek bırakılmamıştır. Asiye'de aynı koşulların ortasındadır, yoksul, ezik ve beceriksizdir. Her çabası etrafındaki kadına aç erkekler ve işverenler tarafından baltalanır, çaresizdir.

Filmdeki diğer kişilerden farklı olarak Zehra, Brecht'in çok yönlü oyun kişilerine benzer. İyi ya da kötü olarak tanımlanamaz. Davranışları kendi içinde tutarlı, oyunun kurallarını iyi bilen, alışık olduğumuz anne modelinin dışındadır. Bu kurallar içinde kızına yardım etmeye, hatta onu kendince korumaya çalışır. Konumunun, koşullarının, hareket alanının farkındadır; geldiği noktadan sonra sömürülmek istemez. Birikimlerini kızına aktararak, hayatta kalmaya çalışır<sup>12</sup>.

*Cesaret Ana*'da da benzer bir tavır görürüz. *Cesaret Ana*'da kendi oğullarını savaşa kurban vermesine rağmen, hayatına aynı güçle devam eder ve hatta geçim

---

<sup>12</sup> Bu yönüyle Zehra, Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyunundaki valinin karısına benzer. Oyun içinde oyun şeklinde kurgulanan *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde Brecht, başı sıkıştığında çocuğunu yabancı birisine bırakıp kaçan ve işler yoluna girdiğinde de tekrar almak isteyen biyolojik anne (valinin karısı) ile çocuk için herşeyi riske atan, ona bakan, emek veren hizmetçi Grusha'nın hikayesini, bir yandan “çocuk ona bakana, toprak sürene, araba işleyene” görüşünü kanıtlamak için kullanırken; diğer yandan da tüketim toplumunda anne sevgisi gibi en doğal, en insancıl duyguların bile doğallığını, insancılığını yitirdiğini, bir mülkiyet tutkusuna dönüştüğünü göstermek için kullanır. Bu oyunla Brecht, anne sevgisi gibi çok doğal bir olgunun bile içinde bulunduğu ortamdan ve koşullardan sıyrılamayacağını gösterir (İpşiroğlu, 2009:105-108)

kaynağı savaş olduğu için savaşın bitmesinden üzüntü duyar. Ama oyundaki asıl görevi seyirciye şu çıkarımı yaptırtabilmektir: “Sistemler varlıklarını insanların birbirini öldürmesi üzerinden kurarlar ve kahramanlık denilen şey aslında bir aldatmacadır”. Öyleyse, herşeyini savaş yüzünden kaybeden bir anne, savaşın sona ermesinden üzüntü duyuyorsa, varlığını yok etme üzerine kuran kapitalist sistem neden barış istesin? Eğer sınıfsal bir bilinçlenme yaşanmazsa, tüketim ve yokediş döngüsü tüm vahşiliği ile devam edecektir.

Zehra ile Cesaret Ana'nın bu benzerliğine karşın aralarındaki fark da böylece netleşir. Zehra'nın seyirci üzerinde herhangi sınıfsal bağlamda eleştirel ve sorgulayıcı bir etkisi yoktur. Konumuna ilişkin farkındalığını, sınıfsal farkındalığa taşıyamamıştır.

#### ***Müdire – Yeğen:***

Müdire, geleneksel değerlere bağlı, sorumluluk sahibi, sâdık ve fedakârdır. Aile kurumunun kutsallığına inanır. Yeğen de, dürüst, insancıl ve fedakârdır. Birçok özelliği nedeniyle müdireye benzer. Asiye'ye âşık olduğu halde, sevmediği karısını bırakıp, Asiye'nin peşinden gidemez.

#### ***Bakkal – Zengin Müşteri:***

Her iki adam da evliliklerinden hoşnut olmadıkları halde eşlerinden boşanamazlar. Çünkü aile, sahiplendikleri ve meşru addedilen bir kurumdur. Zehra

bakkalın, Asiye de zengin müşterinin metresidir. Bu adamlar, toplumsal ve ahlaksal yaşama çatışamayacakları, kurulu düzenlerini bozmayacakları için her iki kadını da çevrelerinden saklarlar.

Kara Mustafa ve aracı aynı çarkın dişlileri gibidir. Kokuşmuş düzenin, kokuşmuş ve daimi elemanlarıdır, bir tür asalaktır. Mezeci fırsatçı, düzenbaz, sahtekar; zor ve karmaşık durumlardan bile kar sağlayarak çıkabilen bir tiptir. Patron, toplumdaki yozlaşmayı simgeler. Servetini yasa ve ahlak kurallarına aykırı yollarla oluşturan bir vurguncudur.

Kısaca, Brechtyen anlayışta şablonlar kırılır. Oyun / film kişileri ne iyi ne kötüdür, ne de öyle ya da böyledir. Sınıfsal koşullar doğrultusunda çeşitli ve farklı tepkiler verirler. *Asiye Nasıl Kurtulur?* da ise film kişileri kendi içlerinde kategorize edilebilir ve bu kişiler, on bir epizod boyunca bizi şaşırtmadan aynı tepkileri verirler.

### **3.4. Dünyanın Değişebilirliği**

Brechtyen epik - diyalektik tiyatro/sinemanın ajit-prop tiyatrosu ya da sinemadan farkı, seyirciyi heyecanlandırıp coşturarak belli bir siyasal görüşü benimsetmek yerine, sorun yaratan durumu tarihsel koşullar eşliğinde sergileyerek bu durumun değişebilirliğini göstermesidir. Yani amaçlanan dünyayı açıklamakla yetinmeyip onu değiştirmektir. Çünkü Brecht'e göre sanat, ne gerçeğin simgesel anlatımı, ne de bir kopyasıdır. Sanat, gerçeğin oluşunun temsilidir. Bu oluşumu gösterebilmek için insanı biçimleyen toplum ilişkileri ele alınmalı, değişebilirlik

ilkesi bu ilişkiler içinde kanıtlanmalıdır; çünkü değiştirilmesi gereken bu ilişkiler düzenidir (Şener, 1998:320).

Geleneksel tiyatro anlayışında görünen gerçek, üzerinde hesaplar yapılabilen, tutarlı, değişmez bir bütünden, epik – diyalektik tiyatrodaki ve sinemada gerçek, pek çok olasılığı bünyesinde barındıran, çelişkili bir yapılanmadır. Dolayısıyla bu olasılıklar harekete geçtiğinde, kadere anlayışın ötesine geçilerek insanın yazgısını değiştirecek toplumsal eylemin gücüne ulaşılır. Örneğin *Kuhle Wampe*'de seyirci hiçbir film kişisiyle özdeşlik kuramaz. Bize yaşatılan değil, anlatılan ve gösterilen bir problemle karşı karşıyayızdır. Ekonomik problemler içinde boğulmuş orta sınıf bir ailenin karşılaştığı sorunlardan yola çıkılmış ve ciddi bir sistem eleştirisine ulaşılmıştır. Aslında film, melodrama son derece uygun bir hikâyeye sahiptir: Yaşamakta zorlanan, evlerinden atılıp bir tür çadır kampa yerleşen orta sınıf bir aile, çözüm üretemeyen – çabalamayan bir baba, yaşadığı baskıyı kaldıramayıp intihar eden bir erkek çocuk ve onaylanmayan ilişkisinden hamile kalan, evin tüm yükünü taşıyan genç bir abla. Bu durum öylesine ustaca ele alınmıştır ki seyirci sadece durumu oluşturan sebeplere, sınıfsal farkındalığın ve gücün sonuçlarına, bunu sağlamak için üretilecek çözümlere odaklanmıştır. Edilgen değil etkidir. Evden atılırlar, genç bir çocuk ölür, aç ve mutsuz yaşamak zorunda kalırlar ama her seferinde hayat devam eder. Hiçbir şey seyircinin alıştığı dramatik noktada devam etmez. Seyirciyi düşünmeye zorlar. Bildiklerimizin ötesine geçmemizi sağlar. Acılar içinde kaybolmamızı engeller, eleştiren ve değiştiren özneler haline getirir bizi. Seveda Şener bu durumu şu şekilde özetler:

Brecht'e göre bilim çağının tiyatrosu kalıplaşmış değer yargılarını ezberletmeye

çalışmaz. Önemli olan, seyircinin gerçek hakkında derin ve karmaşık bilgiyi edinirken bunun iyice bilincine varması, durumu eleştirebilmesi ve kendi sorumluluk payını görebilmesidir. Tiyatro bunu başarabilmek için seyircisini önce şaşırtır. Gerçeğin yeni bir yüzünü, insanlar arası ilişkilerin derindeki nedenlerini göstererek onun önceden koşullandığı görme ve anlama biçimini sarsar. Sonra bu yeni gerçek üzerinde düşünmesini, onu iyice tanımasını, kavramasını ve bilincine varmasını sağlar. Gerçeği tanıyan seyirci eskiyi eleştirecek ve onu bilinçli olarak etkilemeye çalışacaktır. Son aşamada yeni ve doğru bilinmiş bir dünya ile uyum kurdurulacaktır (Şener, 1998:321)

Oysa *Asiye Nasıl Kurtulur?*'da Asiye, tüm yolları kapanmış, fahişelikten başka çıkar yolu kalmayan bir annenin, aynı kaderi paylaşmaktan kurtulamayacak talihsiz kızıdır. Kendine göre çıkar yolları aramış ama acı sondan kurtulamamıştır. Asiye, çok boyutlu, kendine ait özellikleri olan, bu niteliklerin de değişimi sağlayacağı bir perspektifin dışında tutularak, önceden belirlenmiş “tip” kalıpları içinde ele alınmıştır. Filmin bir yarısında Asiye'yi acı çeken, şansı yaver gitmeyen, zayıf, korunmaya muhtaç zavallı bir çocuk olarak, diğer yarısında ve sonunda da acımasız, güçlü, maddi çıkarları için yaşayan bir kadın olarak görürüz. Yapı, fark yaratacak dinamikler üzerine güçlü bir şekilde oturtulmayınca, sonucun da neredeyse bir tragedya gibi noktalanması ve kaderci anlayışın ötesine geçememesi kaçınılmaz olmuştur. Bu anlayış, şarkı sözleri ile de desteklenmiştir:

“ İşte böyle belli oldu yönümüz  
Emek bizim mal olmuşuz kendimiz  
İşçi biziz sermayemiz etimiz  
Tek yolumuz işte bayan böyl'olmak”

Oysa Brecht, bu değişmezlik ilkesinin tam tersi bir noktada durur. Bu yeni tiyatro ve devamında da sinema, işsizlik, ekonomik ve sosyal çöküntü, açlık, savaş gibi sorunları ele almalı ve bunları toplumun yazgısı olarak kabullenmeyip derindeki nedeni ortaya çıkarmalıdır.

*Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı filmde seyirci tamamen Asiye'ye, onun trajik sonuna odaklanmış, çok yönlü ve karmaşık gerçekliği kavrayıp analiz etmekten uzaklaşmıştır. Anlatının genelinde ağırlığını hissettiren dramatik olay örgüsü, tam da Brechtien anlayışın karşı durduğu bir noktada bulunmaktadır. Bu örgü ile film boyunca Asiye ile birebir özdeşlik kurulmuştur. Böylece, seyircinin düşünüp üretebileceği, değişime doğrudan katkıda bulunabileceği bir anlayıştan uzaklaşmıştır.

Ancak, burada şu noktanın da altını çizmek gerekir. Marksist dünya görüşünden gücünü alan Brecht neredeyse tüm oyunlarında ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini irdeler, bireysel olanla toplumsal olanı diyalektik bir ilişki içinde içiçe geçirir (İpşiroğlu, 2009:16). Örneğin *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda iyi, yardımsever Shen Ti'nin karşısında, kötü ve acımasız Shui Ta vardır. İronik olan ise Shen Ti ile Shui Ta'nın aslında aynı kişi olmasıdır. Bu sistemde iyinin varolabilmesi, aynı zamanda onun kötü, ezen, sömüren olabilmesi ile mümkündür. İnsanlar ancak aynı zamanda kötü olabildiklerinde iyidirler. İşte bu nedenle dünya değiştirilmek zorundadır. Benzer bir ilişki *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde ezen, sömüren, sistemin temsilcisi Seniye Hanım ile ezilen, sömürülen Asiye arasında da vardır. Asiye, Seniye'yi kılavuzu olarak görmeye devam ettiği sürece bu denklemin dışına çıkamaz, Seniye'nin (aslında sistemin) kendisi için çizdiği sözde kurtuluş senaryolarına saplanıp kalır. O halde çözüm tek tek bireylerin kurtarılması değil, onları bu noktaya getiren dünyanın, sistemin değişmesidir. Filmi bu açıdan okuduğumuzda karşımızda, biraz geri planda kalsa da Brecht'in yarattığı ve sınıf çatışmasını içeren düşünce modelinin taşıyıcısı olan kişilere benzer karakterler durmaktadır.

### 3.5. Yabancılaştırma Efektleri

Brechtien estetiğe göre yabancılaştırma efektlerinin amacı, seyirciye izlediğinin bir film olduğunu farkettilererek, perdede gördüğü gerçeğin kendi gerçeği ve doğal olarak kabul ettiğı ilişkilerin de doğal ilişkiler olmadığını göstererek seyircinin zihnini harekete geçirmektir. Örneğın *Kuhle Wampe*'de oğul Bönicke'nin intihar etmeden önce saatini çıkarması ve ondan sonra ölüme atlaması seyircinin ezberini bozan, onu düşünmeye sevkeden bir yabancılaştırma efektidir. İnsan hayatı, herhangi bir metadan daha değersizdir. Brecht'te hiçbir şey tesadüfi değildir.

*Asiye Nasıl Kurtulur?*'da geleneksel anlatı hâkimdir. Filmden ve özgün oyundan anlatıcı ve Seniye Hanım'ın tartışma bölümlerini çıkardığımızda geriye rastlantılardan oluşan, yadırgamadığımız bir hikâye kalır. Örneğın, Asiye'nin nişanında annesini tanıyan ahbab tesadüfen o nişandadır; yeğen evlidir, bu nedenle Asiye ile evlenemez; Asiye tam fabrikada iş bulup hayatını düzene sokacakken ustabaşının tecavüze yeltenmesi yüzünden işinden olur vb. Önerilen çözüm yollarının toplumsal – sınıfsal bakış açısına değil de, tesadüflere dayandırılması, filmi ve yaşanan durumu sosyal eleştirel boyutundan uzaklaştırıp “talihsizlik” noktasına yaklaştırır. Bu noktadaki aksaklık, filmin öğretici yanı vurgulanarak, yani kimi sahnelerde Seniye ile tartışmayı sürdüren, sorular soran anlatıcıyı ön plana çıkararak, film içinde oyun kurgulanarak, epizodlarda çeşitli yabancılaştırma efektlerine başvurularak giderilmek istenmiştir<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Özellikle de oyunculukta yabancılaştırma yönteminden sıklıkla faydalanılmış, her oyuncu en az iki farklı karakterle seyircinin karşısına çıkmıştır. Örneğın, Ali Poyrazoğlu, Selo, anlatıcı ve yeğen; Müjde Ar, Asiye ve Nazlı; Hümevra, Zehra ve genelev çalışanı; Yaman Okay, kahvehane

Olaylara, sosyal – politik problemlere, zaman zaman iğneli sözler kullanarak yaklaşan anlatıcı, biçimsel anlamda, seyirciye belli bir uzak açı yani yabancılaştırma kazandırır; ama bu uzak açının sınıfsal bir sorunu irdelemek, her yönüyle açıklamak, tartışmak ve yaşananların değiştirilebileceğini göstermek gibi bir amacı yoktur. Daha çok, eğlendirmeye, kıssadan hisse çıkarmaya hizmet eder.

Günlük yaşamda, Asiye'nin karşılaştığı durumlarla karşılaşan her kadın, onun ulaştığı noktaya ulaşacaktır. Yani film, görünen gerçeği yansıtmaktadır. Asiye, seyirciyi de kendisine katılmaya ve hiç yabancılaşmaksızın duygusal yanılısamaya sürükler. Hal böyle olunca, sahnelerin çoğu, toplumsal açıdan kaderci sahneler olup çıkar. Seyirci toplumsal bir sorunun derinliğini hissetmekten yoksun kalır; duruma yabancılaşmadığı gibi Asiye'nin başına gelecekleri tahmin ettiği, tahmininde de yanılmadığı için, bir üstünlük duygusu yaşar ve bildiği, gördüğü gerçeği yadırgamaz. Gidişata dair bu farkındalık da dramatik yapıdaki 'katharsis' den farklı değildir.

### **3.6. Anlatımcı Yapı**

Brechtien estetikte anlatımcı yapı, anlatıcının sadece olayları, gelişmeleri derleyip toparlaması, özetlemesi ve anlatması demek değildir. Anlatımcı yapının, seyircinin aktif zihinsel faaliyette bulunmasını sağlayan, zihne dayalı eleştirel bakış açısını besleyen bir işlevi olmalıdır.

---

müşterisi ve Kara Mustafa; Füsun Demirel, nişanlının annesi ve genelev çalışanı; Güler Ökten, müdire ve genelev patroniçesi; Ali Yalaz, mezeci ve müşteri; Fatoş Sezer, İnci ve genelev çalışanı vb. Böylece hem seyircinin filme ve oyunculara yabancılaşmasını sağlanmış, hem de her oyuncunun kendi rolüne belli bir mesafe koyarak oynaması hedeflenmiştir.

*Asiye Nasıl Kurtulur?*'da, anlatıcı Selahattin, bir yandan olayları, gelişmeleri toparlayan, özetleyen, sorular sorarak seyircinin çelişkileri ortaya çıkarmasına yardımcı olan, filmin öğretici yanını ön plana çıkarmaya çalışan, yönetmenin/ yazarın görüşlerini dile getiren bir öge olarak karşımıza çıkarak filmi Brechtien estetiğe yaklaştırır. Diğer yandan filmin geneline baktığımızda, aslında dramatik yapıyı destekleyen, organik bir bütünlük yaratan, epizodlar arasındaki boşlukları dolduran, filmin doğrusal bir şekilde ilerlemesini sağlayan ve bu anlamda da filmi Brechtien estetikten uzaklaştıran bir öge olarak da karşımıza çıkar. Bu problem, filmin uyarlandığı özgün oyunda da mevcuttur.

Atıf Yılmaz bu problemi, film içinde oyun kurgulayarak, anlatıcıyı film içinde birden fazla rolde (Selo, Selahattin, yeğen) seyircinin karşısına çıkartarak ve böylece seyircinin özdeşlik kurmasını engelleyerek çözmeye çalışmış ve bu noktada da filmi Brecht estetiğine yaklaştırmıştır.

### **3.7. Naivete**

Genelev kadınlarının sistemin dışlileri arasında eziliş öyküsünün anlatıldığı *Asiye Nasıl Kurtulur?*'un alt metninde şu önerme vardır: “Sınıfsal bilinç olmazsa, kişiler tek tek yalnızlaşmaya mahkûm olurlar ve varolan sistemin çarkının içinde yer almazlarsa yok olurlar”. Bu, Brechtçi anlamda naif bir tutumdur. Ama bu tutum, filmde oldukça zayıf bir biçimde çizildiği için, seyirci kendi durumundan rahatsızlık duymak ya da çözüm üretmek yerine, sorumluluğu kadere, şansa yükleyerek anlatının gidişatını az çok bilir ve onaylar. Aslında gidişata dair bu farkındalık bir tür

katharsis'den farklı değildir. Seyirci filmin sonunu daha önce tahmin ettiği için, bir tür coşku duyar.

### 3.8. Değişme – Değiştirme

Brecht'e göre insan tarihin öznesidir, değişir, değiştirir. Tüm yapıtlarında da bu anlayış hâkimdir. Örneğin, *Kuhle Wampe*'de, Anni, kendini ve bebeğini istemeyen bir adamı terkederek ataerkil düzene karşı koyan bir duruş sergiler; çünkü sınıf bilincine sahiptir. Kendini ifade edebileceği, insan olarak üretimine devam edebileceği bilinçli bir sınıfa mensuptur.

Oysa Asiye, tüm karmaşanın ortasında yapayalnız kalmıştır. Filmde dönemsel ya da sınıfsal yapılanma net olarak belirtilmediğinden, seyirci Asiye'nin bu yalnızlığının altında yatan dinamikleri net olarak göremez.

Brechtien estetikte sınıfsal çatışma temel ögedir. Oysa *Asiye Nasıl Kurtulur?*'da bu durum birkaç gestus dışında hiç ortaya çıkamamıştır. Filmde, dönemin toplumsal koşullarına, bu koşullara bağlı olarak gelişen sınıf hareketlerine, siyasi otoritenin bu hareketlere yaklaşımına ve baskı uygulanıyor ise bunun şiddeti ve yoğunluğuna değinilmediği için *Asiye Nasıl Kurtulur?* bir kadın tragedyasına, Asiye de filmin nesnesine dönüşmüştür.

### 3.9. Göstermecî Oyunculuk

*Asiye Nasıl Kurtulur?*'da, film içindeki oyunda rol alan profesyonel oyuncular, kimi zaman göstermecî oyunculuk sergileyerek hem sergiledikleri karakterle, hem de seyirci ile aralarına belli bir mesafe koyarak oynarlar. Örneğin, film içindeki oyunda Asiye'yi canlandıran Nazlı (Müjde Ar), yer yer hem sergilediği Asiye karakteriyle, hem de seyirci ile arasına mesafe koyar. Böylece, seyircinin Asiye ile özdeşleşmesinin önüne geçilerek, durumu yaratan sebeplerin sorgulaması amaçlanır. Ancak, filmin anlatısı, film içinde oyun şeklinde kurgulandığı için, göstermecî oyunculuk sayesinde Asiye ile özdeşlik kuramayan seyircinin, bu kez de karşımıza Nazlı ile özdeşlik kurması gibi bir tehlike çıkar. Bu tehlike, film içinde oyunda rol alan tüm karakterler için geçerlidir.

O halde filmde, göstermecî oyunculuk belli epizodlarda kullanılsa da, ana işlevini, yani özdeşleşmeyi engelleyip, durumu yaratan sebepleri sorgulatarak, seyirciyi sistem analizine, sınıfsal problemlere ve çözüm üretmeye yönlendirme işlevini yerine getiremez.

### 3.10. Dekor, Müzik ve Kostüm

Brecht'e göre epik tiyatrodaki müzik, seyirciyle olayların arasına giren, metni yorumlayan, metne karşı bir tavır takınan ve konuya en çok katkıda bulunan öğelerden biridir. Geleneksel tiyatrodaki ise müzik, olayı seyirciye sunan, metni pekiştiren, süsleyen, yer yer oluşturan, ruh durumlarını anlatan bir öğe olarak

karşımıza çıkar (Brecht, 1997:45). Böylece müzik bir yandan dramatik yapıyı desteklerken, öte yandan da seyirciyi katharsis'e yaklaştırır, illüzyonu sağlar, özdeşleşmeyi kolaylaştırır. Dolayısıyla, Brechtyen anlayış ile geleneksel tiyatro anlayışı arasındaki bu temel fark Brechtyen üslupta kullanılan müziğin geleneksel anlamda müzikal olarak algılanmasını engeller.

Atıf Yılmaz *Asiye Nasıl Kurtulur?*'da müzik ögesini Brechtyen anlamda kullanmaya çalışmış ve seyircilerin anlatıya kendilerini kaptırma ihtimallerini önlemek ve dramatik yapıyı kırmak için müzik ögesinden yararlanmıştır. Filmde müzik, seyirci ile olayların arasına girerek kimi sahnelerde anlatıdaki sürekliliği kırmayı başarmıştır. Örneğin giriş bölümünde “Sermayenin Türküsü”nün söylendiği sahne Brechtyen açıdan söz – eylem ve müzik arasındaki elementler ayrımının başarılı bir örneğidir.

Filmde, her epizod arasında, dekor, kostüm ve mekân değişmektedir. Filmde ve film içindeki oyunda rol alan oyuncular, seyircinin gözleri önünde kıyafetlerini değiştirir, sahne seyircinin önünde taşınır ya da kurulur, müzisyenler anlatıcının seyirciyi önceden bilgilendirmesi ile sahneye gelir ya da sahneden ayrılırlar. Ancak tüm bu ögeler, giriş bölümünde Selo'nun yaşadığı değişim hariç, Brechtyen anlamda birer yabancılaştırma efektinden ziyade benzer kalıpları kullanan geleneksel halk tiyatrosuna daha yakındır.

### 3.11. Diyalektik Yapı

Brecht'in epik – diyalektik tiyatro ve sinema anlayışında öne çıkan bir diğer öge diyalektik yapıdır. Bu diyalektik yapı, epizodlar arasında kurulabileceği gibi, elementler ayrımında da ortaya çıkabilir. Örneğin *Kuhle Wampe*'de birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlı olmayan epizodlar arasında, diyalektik bir ilişki vardır.

*Asiye Nasıl Kurtulur?*'da ise tam tersi bir durum söz konusudur. Epizodlar birbirlerine neden - sonuç bağı ile bağlıdırlar ama aralarında diyalektik bir ilişki yoktur; çünkü değişen, gelişen, farklı noktaya evrilen bir durum yoktur. Asiye'nin annesi fahişedir, Asiye'nin de fahişe olmaktan başka bir çaresi yoktur.

### 3.12. Gestus

Brechtien estetikte gestus, sözü ifade edecek davranış değil, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranıştır. Sistem tarafından hoş görülme ve kabul edilmeyen eşcinsel Selo'nun ayna karşısında değişerek 'Selahattin Bey'e dönüşmesi hem ironiktir, hem de Brechtien anlamda yabancılaştırmaya bağlı bir gestus örneğidir.

Brecht'e göre oyuncunun, yüzüne maske geçirip bir aynada kendi oyununu izlemesi gestusların yabancılaştırılması için yeterlidir. Böyle bir yola başvurmak, içerik yönünden zengin gestusların seçilmesini kolaylaştırır. Gestuslardaki seçilmiş özellikler yabancılaştırma efektini sağlar. Oyuncu ayna karşısında takındığı tavrıdan

birazını alarak oyununa katar ve seyirciye sunar (Şener, 1997:192). Selo da ayna karşısında yüzüne bir maske takar ve kısa bir süre kendini izler. Sistem, Selo'yu değil, ayna karşısında maske takarak dönüştüğü Selahattin'i onaylamaktadır. O halde oyuna devam etmenin tek yolu, ayna karşısında takındığı bu tavrı devam ettirmektir; Selo da bunu yapar.

Bertolt Brecht oyuncunun canlandıracağı kişinin tipik tavrını dikkatle saptamasını, saptarken sınıfsal konumunu gözden kaçırmamasını, bu tavrın anlamını seyirciye iletecek biçimde abartmasını gerekli görmüştür. Epik tiyatrodaki oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi bu niteliğin eleştirisini de yapar (Şener, 1998:345). *Asiye Nasıl Kurtulur?*'de, burjuva Seniye Hanım ve yardımcısının tavırları kendi sınıflarının ahlak anlayışını gösteren başarılı birer gestus örneğidir. Filmde aynı sınıfsal tavrı fabrika sahibinde de görürüz. Bu tavrı oyunculuk, kullanılan dil, kostüm, ses tonu ve çekim açılarıyla da desteklenir.

### **3.13. Tarihselleştirme**

Brecht'in tiyatrosunda seçilen konu hep bu dünyanın değiştirilebilirliği düşüncesini dile getiren bir araç niteliği taşır. Bu nedenle Brecht yapıtlarının çoğunda (*Antigone, Don Juan, Jeanna D'Arc* gibi) bilinen konuları ele alarak kendi dünya görüşü doğrultusunda, kendi alımlamasını katarak yeniden biçimlendirir (İpşiroğlu, 2009:23). İşte Brecht'in bu alımlama odaklı yaklaşımı da tarihe yeni bir bakış getirir. Böylece tarihselleştirme ile geçmişle bugün arasında bir köprü kurulur, tarihe bugünün açısından bakılır, değişen koşullara göre bugün yeniden ele alınır.

*Asiye Nasıl Kurtulur?*'da da çok bilinen, daha önce yüzlerce kez işlenmiş bir konu ele alınmıştır. Bu bilindik konu yönetmenin / yazarın bakış açısı ve dünya görüşü doğrultusunda yeniden biçimlendirilmiş; böylece tarih boyunca normalleştirilen, hatta bir meslek olarak kabul edilen fahişelik, bu kez sınıfsal bir zemin üzerinde masaya yatırılmıştır.

### **3.14. Film ile Oyun Arasındaki Farklar**

Çalışmanın başında da belirttiğimiz gibi Atıf Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u, orijinal tiyatro metninin neredeyse birebir uyarlamasıdır. Bu nedenle yukarıda, Brechtien estetik açısından incelediğimiz filme getirdiğimiz tüm eleştiriler, özgün metin için de geçerlidir. Özgün metindeki Brechtien açıdan varolan tüm sorunlar, ister istemez filme de yansımıştır.

Atıf Yılmaz, bu çıkmazları kitapta olmayan bazı eklemelerle aşmaya çalışmıştır. Burada, film ile oyun arasındaki farklılıklar ortaya konarak, bu farklılıkların filmi Brechtien estetik anlayışına yaklaştırıp yaklaştırmadığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Filmin, oyundan ayrılan en önemli farkı giriş kısmıdır. Oyun, doğrudan Zehra ve evli bakkalın konuşmalarının yer aldığı ön oyun ile başlarken; film Selo'nun geneleve gelişi ile başlar. Selo, Seniye Hanım'ın genelevi ziyarete geleceğini tüm ilgililere duyurduktan sonra, başta kendisi olmak üzere genelevdeki herşeyi ve herkesi, misafirin ahlak anlayışına uygun şekilde yeniden düzenler. Bu sahne ile

yönetmen, burjuva ahlak anlayışını ironik bir biçimde sorgular. Seyirci, Selo'nun “Selahattin”e, isimsiz genelev kadınlarının da “ hanım” a dönüşmesi ile ilgili sorular sormaya başlar.

Oyun doğrudan ön oyun ile başlayıp, epizodlar halinde devam ederken; film, film içinde oyun şeklinde başlar ve sonuna kadar da böyle devam eder. Bu sayede yönetmen, özellikle oyunculukta yabancılaştırma tekniğinin etkin bir şekilde kullanılmasını sağlayarak, izleyicilerin filme belli bir mesafe ile yaklaşmalarını sağlamıştır. Brecht, oyunculukta yabancılaştırmada üç yola başvuralabileceğini söyler: üçüncü kişiye çevirme, geçmişe aktarma ve oyunun oynanışına ilişkin not ve açıklamaları da oyun kapsamına alma (Şener, 1998:162). Filmde, Ali Poyrazoğlu'nun anlatıcıdan yeğene geçtiği sahnelerde Brecht'in yukarıda tanımladığı her üç durum da kullanılarak, seyirci duruma yabancılaştırılır.

Brechtien anlamda mesel çalışması, metnin, oyunun, sinema senaryosunun kısaca yapıtın sahneye konma sürecinin ilk aşamasıdır. Tüm ekibin ortaya çıkarması gereken analiz çalışmasıdır. Kollektif bir çabayla, eldeki metin, metindeki olaylar, karakterler ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerine dair sorular sorulacak, bu sorulara verilen cevaplarla, süreçlerin ardındaki süreçlerin, görünenin ardındaki görünmeyenin, ‘gerçeğin’ ardındaki gerçeğin keşfedilmesi sağlanacaktır. Filme dönersek, Atıf Yılmaz, film içinde oyun kurgulayarak, filmdeki oyuncularını, Asiye'nin hayatının sergileneceği oyuna dâhil ederek, aslında Brechtien anlamda kollektif bir mesel çalışması örneği ortaya koyar.

## SONUÇ

Sanatın gerçeklerden kaçan değil, gerçekleri belirleyen işlevi olması gerektiği noktasından hareket eden Brecht, günümüz toplumunda alabildiğince gerginleşmiş sınıf çatışmalarına ilişkin süreçlerin; yeni, özsel ve biçimsel yöntemlerle yansıtılabileceğini, toplumsal olguların nedensellik ilişkisi içinde ancak epik yoldan gösterilebileceğini ileri sürer. Bu noktada Brecht seyircisi de bugüne kadar üzerine yapışmış olarak yaşadığı uyuma halinden kurtulmalı, eleştirmeye ve değiştirmeye yönelik aktif bir rol oynamalıdır.

‘Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu’ adlı yapıtında Engels şöyle yazar: “Çevremizdeki dünya hakkındaki fikirlerimizle bu dünyanın kendisi arasındaki ilişki nedir? Düşüncelerimiz gerçek dünyayı kavrayabilecek durumda mıdır?” Bugünün dünyasına ve Türkiye’sine dönüp baktığımızda yabancılaşmaya dair aynı alışıldık tabloyu görürüz: Kavrayamadığımız bir şeyi nasıl değiştirebiliriz?

Brechtien bakış açısı; yazarı, yönetmeni, gördüğü ya da duyumsadığı dünyayı seyirciye canlandırmaya değil, bu dünyayı ona anlatmaya ve yeniden üretmeye davet eder. Seyirciyi edilgen noktadan etken noktaya taşır; yansıtıp tekrar eden değil, yeniden üreten sanat anlayışına dahil eder. Brecht’e göre sanatsal yaratma yöntemi sürekli olarak geliştirme, değiştirme ve yeniden biçimlendirme çabalarını gerektirir.

*Türk Sinemasında Brechtien Anlayış ve Bir Örnek: “Asiye Nasıl Kurtulur?”* adlı bu çalışmada, Vasıf Öngören’in aynı adlı oyunundan Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanan *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı filmin Brecht’e ne açıdan yaklaştığı ya da uzaklaştığı saptanmaya çalışılırken, Brecht’in eğlenmeden kaynaklı öğrenmeye dayalı, tesadüfiliği dışlayan ve ana çerçevesini ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisi üzerine kurduğu bilgi temelli tiyatro/sinema anlayışının temelini oluşturan,

birbirleriyle aynı kategoride olmayan ama diyalektik bir bütünlük taşıyan ve sekiz temel ögeden oluşan estetik kuramı çıkış noktası olmuştur.

Üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde, geleneksel sinemanın da mirasçısı olduğu Aristotelesçi tiyatro anlayışı, Bertolt Brecht'in epik-diyalektik tiyatro kuramı ile karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve bu bağlamda Brecht estetiğinin temelleri ortaya konularak bu estetiğin dünya sineması üzerindeki etkileri gösterilmiştir. Birinci bölüm, *Kuhle Wampe / Donmuş İşkembeler ya da Dünya Kimin?* adlı filmin Brecht estetiğinin temel kavramları çerçevesinde incelenmesi ile bitirilmiştir. Böylece, Brecht'in sinemada oluşturmaya çalıştığı ve temeli epik-diyalektik tiyatro kuramına dayanan estetik yapı, doğrudan kendi filmi üzerinden örneklendirilmiştir.

İkinci bölümde, Brecht estetiğinin Türk tiyatro ve sineması üzerine etkileri ele alınmış ve *Asiye Nasıl Kurtulur?*'a kadar yerli sinemada epik anlatıya yaklaşan *Keşanlı Ali Destanı*, *Umut*, *Kibar Feyzo* ve *Adak* adlı filmler Brecht'in estetik kuramı çerçevesinde, *Aaahh Belinda* ise Brecht'ten açıdan değil, *Asiye Nasıl Kurtulur?* ile arasında kurduğu bağ açısından incelenmiştir. Bu bölümde *Umut* dışında ele alınan tüm filmler, Atıf Yılmaz tarafından yönetilmiştir. Türk tiyatro ve sinema tarihinin ilk epik örneği olan iç göç temalı *Keşanlı Ali Destanı*'nda Yılmaz, Brecht'in estetik kuramının temel öğelerini kullanarak güçlü bir sistem eleştirisi yapmış, ezen-ezilen ilişkisini çeşitli boyutlarıyla ele almıştır. Yılmaz, *Keşanlı Ali Destanı*'ndan onüç yıl sonra Türk sinemasındaki üçüncü, kendi filmografisindeki ikinci epik örnek olan *Kibar Feyzo*'yu çekmiştir. Bu filmde Yılmaz, sömüren-sömürülen ilişkisini feodalizm-modernleşme ekseninde ele almış; Brecht estetiğinin temel öğelerini

kullanarak varolan sistemi ve sistemin çarpıklıklarını eleştirmeye devam etmiş ve bu eleştiriyi tam da Brecht'in tiyatronun en önemli işlevi olarak tanımladığı öğrenmeden kaynaklı eğlenme anlayışına uygun olarak güldürü üzerinden yapmıştır. Atıf Yılmaz'ın Brecht'yen estetik öğeler içeren üçüncü sinema denemesi, yarı belgesel olarak çektiği *Adak* filmidir. Gerçek bir hikayeden uyarlanan *Adak*'ta kamerasını bir kez daha Doğu ve Güneydoğu'daki feodal düzene çeviren Yılmaz, melodrama çok uygun bir hikayesi olan filmin dramatik yapısını, hikayeye ilişkin gerçek ve kurmaca röportajları kullanarak, kurguda ileri geri dönüşlerden yararlanarak kırmış; olayı çeşitli boyutlarıyla sergileyerek seyirciyi düşünmeye, tartışmaya sevk etmiş ve Brecht estetiğinin epizodik yapı, yabancılaştırma efektleri, gestuslar, naivete, göstermecilik oyunculuk öğelerini başarılı bir biçimde sinema diline aktararak, yerli sinemada pek denenmemiş farklı bir anlatım biçimi kullanmıştır. Bu bölümde ele alınan son film *Aaahh Belinda*'dır. Filmi önemli kılan, Atıf Yılmaz'ın *Aaahh Belinda* ile *Asiye Nasıl Kurtulur?* arasında öz ve biçim bağlamında bir köprü kurması ve seyircisini bilgi anlamında *Asiye Nasıl Kurtulur?*'a hazırlamasıdır.

Tüm bu bilgiler ışığında çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı film, Brecht estetiğinin temel kavramları doğrultusunda incelenmiştir. Atıf Yılmaz, Brecht'yen anlamda son ve olgunluk filmi olan *Asiye Nasıl Kurtulur?* temelini oldukça sağlam bir ön hazırlık çalışmasına dayandırarak yükseltmiştir. Bu yaklaşım tam da Brecht'in, bir eseri Brecht'yen açıdan ortaya koyabilmek için gerekli olan bilgi, donanım, ön hazırlık çalışmalarına vurgu yapması ve tesadüfiliği reddetmesi anlayışına denk düşmüştür. Brecht'e göre, görüşler ve amaçlar olmaksızın betimlemeler yapabilmek olanaksızdır. Bilmeden hiçbir şey gösterilemez; o halde

insan, neyin bilmeye değer olacağını nasıl bilecektir? Toplumların birbiriyle savaştan sınıflara bölündüğü bu çağda, sanat tarafsız kalırsa, bu yalnızca egemen taraftan yana olmak anlamını taşır (Brecht, 2005:53). Atıf Yılmaz, epik öğeler içeren *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u tesadüfen ya da yaşanan dönemin getirdiği geçici bir hevesle değil; tam tersine tesadüflere yer vermeyecek ölçüde bir bilinçle tercih etmiş ve sinemaya uyarlarken metnin neredeyse tamamına sadık kalmıştır. Oyundan kaynaklanan ve epik anlatıya uygun olmayan problemleri doğru tespit etmiş ve bu sorunları oyunda olmayan bazı eklemelerle aşmıştır.

*Asiye Nasıl Kurtulur?*, Asiye'nin trajedisini oluşturan rastlantıların bu kadar öne çıkarak belirleyici olması, böylelikle filmin sosyal - eleştirel boyutunun kısıtlanması; film kişilerinin sosyolojik, psikolojik, sınıfsal boyutlarıyla yeterince ele alınmayarak, çelişki ve kişilik çatışmalarından uzak, fazlaca esnekliği olmayan kalıplaşmış tipler olarak çizilmesi; epizodlar arasında güçlü bir neden-sonuç bağı olması; seyircinin kimi zaman filmle ve karakterlerle özdeşlik kurarak bir illüzyona kendini kaptırması ve filmin gidişatına dair isabetli tahminlerde bulunarak bir tür katharsis'e ulaşması bakımından, dramatik yapının kalıplarından kurtulamamış ve sinemada geleneksel anlatıya yaklaşmıştır. Yine de belirtmek gerekir ki, saydığımız tüm bu etmenler; filmin uyarlandığı oyunda da bulunmaktadır.

Atıf Yılmaz, film içinde oyun kurgulayarak, oyuncularını birden fazla rolde oynatıp özdeşleşmeyi ve doğrusallığı zaman zaman kırarak, bu sayede oyuncuyu oynadığı role, izleyiciyi de oyuncuya yabancılaştırarak, yer yer söz- müzik- eylem zıtlığını kullanarak, mesel çalışmasını çok farklı bir boyutta ama tam da tanımlandığı şekilde ele alarak, epizodlar arası geçişte anlatıcı ve Seniye Hanım'ı kritik noktalarda

tartışmanın içine sokup seyirciyi duruma yabancılaştırarak, gestusları kimi zaman dekor ve kostüm ile kimi zaman da oyunculuk ve farklı kamera açılarıyla destekleyerek, dünyanın en eski mesleği olarak kabul edilen ve bu anlamda da normalleşen fahişeliği “yani kadının metalaşmasını” naif bir dille ele alarak, filmi Brechtien çerçeveye oturtmuştur.

Atıf Yılmaz, film vizyona girmeden önce kendisi ile yapılan bir röportajda filmin taşıdığı Brechtien öğelere ilişkin önemli açıklamalar yapmıştır. Yılmaz Asiye'yi, tam anlamıyla bir batılı müzikal değil, alaturka sazların kullanıldığı daha çok müzikli bir film olarak tanımlamıştır (Atikoğlu, 1986). Yılmaz, epik yapıyı da şu sözleriyle dile getirmiştir:

Oyunun epik özelliklerine aykırı gitmemeye çalıştık. Ama seyirlik yönünü de sıcak yöntemlerle geliştirdik... Seyirci dramatik film seyretme şartlanmasını aşarsa, Asiye keyifle izlenir... Dramatik film seyretme şartlanmasını filmin atmosferi ve eğlenceli yanıyla kırabilirsek sevineceğiz. Biz, Asiye'de sürekli olarak dramatik yapıyı kırmaya ve bunun bir oyun olduğunun altını çizmeye çalıştık (Atikoğlu, 1986).

Epik bir oyundan, Brecht estetiğine uygun olarak senaryolaştırılan ve sinemaya uyarlanan *Asiye Nasıl Kurtulur?*, kendisinden önce gelen epik anlatıların üzerinde yükselmesi ve Türk sinemasında en çok Brechtien örnek veren Atıf Yılmaz'ın son ve olgunluk dönemi çalışması olmasının yanısıra, oyunculuk, dekor, müzik ve kostümlerle desteklenen yabancılaştırma efektleri, epizodik yapı, gestuslar, naivete, mesel çalışması, göstermecî oyunculuk, söz-müzik ve eylem zıtlığına dayanan elementler ayrımı ve anlatımcı yapı gibi kavramlar çerçevesinde değerlendirildiğinde, Brecht estetiğinin Türk sinemasındaki en önemli ve özgün örneklerinden birisidir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul, Alan Yay., 1999.
- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009.
- Aitken, Ian, *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*,  
Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Alter, Nora M. ve Koepnick, Lutz, *Sound Matters: Essays on the Acoustics of  
German Culture*, Berghahn Books, 2004.
- Arslan, Müjde (ed.), *'Rejisör' Atıf Yılmaz*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.
- Atıkoğlu, Ayça, "Halka dönük danslı, müzikli bir Asiyeye...", *Milliyet*,  
20.12.1986.
- Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, New York, Verso, 2003.
- Brecht, Bertolt, *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul,  
Say, 1982.
- Brecht, Bertolt, *Epik Tiyatro*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem, 1997
- Brecht, Bertolt, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul,  
Mitos, 2005.
- Büker, Seçil, *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara, İmge, 1991.
- Coş, Nezih vd., "Umut filmi üstüne tartışma", *Yedinci Sanat*, Mayıs 1974,  
sayı:15.
- Dante, *İlahi Komedya*, İstanbul, Oda Yayınları, 2008.
- Doğan, Mehmet H., *Estetik*, İzmir, Dokuz Eylül Yayıncılık, 1998.
- Dorsay, Atilla, *Cumhuriyet*, 24.11.1979.

- Dorsay, Atilla, *Cumhuriyet*, 07.12.1979.
- Dorsay, Atillâ, *Yılmaz Güney Kitabı*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1988.
- Goeschel, Christian, *Suicide in Nazi Germany, The Weimar Backround*, Oxford University Press, 2009.
- Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990.
- Hançerlioğlu, Orhan, *Düşünce Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.
- İpşiroğlu, Zehra, *Tiyatroda Devrim*, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1995.
- İpşiroğlu, Zehra, *Yüzyıl Sonra Brecht*, İstanbul, Yirmidört Yayınevi, 2009.
- Kim, Gal, “Kuhle Wampe: Politics of Montage, De- Montage of Politics”, *Film and Philosophy*, June, 2007.
- Kovacs, Andras Balint, *Screening Modernism: European Art Cinema 1950 - 1980*, Chicago, The University Press of Chicago, 2007.
- Langford, Michelle, *Brecht and Beyond: From Social to Allegoric Gestures, Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*, Bristol, Intellect Book, 2006.
- Loshitzky, Yosefa, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Detroit Michigan, Wayne State University Press, 1995.
- Okan, Tuncay, “Yarı yolda kalanlar...”, *Milliyet*, 01.04.1965.
- Onaran, Alim Şerif, *1979-1980 Türk Sinema Tarihi Ders Notları*.
- Oral, Zeynep, “Vasıf Öngören”, *Milliyet Sanat*, Mart 1977, sayı:224.
- Oskay, Ünsal, “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Dinçer, Süleyma Murat (ed.), Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996.
- Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*, İstanbul, Doruk Yayınları, 2010

- Parkan, Mutlu, *Brecht Estetiği ve Sinema*, Ankara, Dost, 1983.
- Refiğ, Halit, “Eğlenceli Bilinçlenme”, *Milliyet*, 24.11.1978.
- Russell, Bertrand, *Batı Felsefesi Tarihi I*, İstanbul, Say, 1996.
- Scognamillo, Giovanni, *Türk Sineması Tarihi (1896-1997)*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998
- Sevin, Veli, *Anadolu Arkeolojisi*, İstanbul, Der Yayınları, 2003.
- Silberman, Marc, *German Cinema: Text in Context*, Detroit Michigan, Wayne State University Press, 1995.
- Smith, Murray, “Logic and Legacy of Brechtianism”, *Post – Theory: Reconstructing Film Studies*, Bordwell, David ve Carroll, Noel (ed.), Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996.
- Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000.
- Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, Dost, 1998.
- Topçu, Aslıhan Doğan, “Sinema ve Zaman: Geleneksel (klasik) anlatı ve Çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatsal yapı ile ilişkileri”, *Sinemada Anlatı ve Türler*, Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (ed.) Ankara, Vadi Yayınları, 2004.
- Wright, Elisabeth, *Postmodern Brecht*, çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Dost Kitabevi, 1998.
- Yüksel, Ayşegül, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1986.
- Yüksel, Ayşegül, “Vasıf Öngören Tiyatrosu, Tanıdık Durumlardan Yabancılaştırmaya”, *Vasıf Öngören / Bütün Oyunları*, Vasıf Öngören, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999.

## **EK: İNCELENEN FİLMLEİN KÜNYESİ**

### **1.Kuhle Wampe**

**Yapım Yılı:** 1932, **Yönetmen:** Slatan Dudow, **Senaryo:** Bertolt Brecht, Ernst Ottwald, Slatan Dudov, **Görüntü Yönetmeni:** Günther Krampf, **Müzik:** Hans Eisler, **Oyuncular:** Herta Thiele, Ernst Busch, Martha Wolter, Adolf Fischer, **Yapım:** Prometheus

### **2. Keşanlı Ali Destanı**

**Yapım Yılı:** 1964, **Yönetmen:** Atıf Yılmaz, **Senaryo:** Haldun Taner, Atıf Yılmaz, **Görüntü Yönetmeni:** Çetin Gürtop, **Müzik:** Yalçın Tura, **Oyuncular:** Fikret Hakan, Fatma Girik, Hayati Hamzaoğlu, Aydemir Akbaş, Hüseyin Baradan, Danyal Topatan, Mualla Sürer, Sami Hazinses.

### **3. Umut**

**Yapım Yılı:** 1970, **Yönetmen:** Yılmaz Güney, **Senaryo:** Yılmaz Güney, Şerif Gören, **Görüntü Yönetmeni:** Kaya Ererez, **Müzik:** Arif Erkin, **Oyuncular:** Yılmaz Güney, Gülşen Alnıaçık, Tuncel Kurtiz, Kürşat Alnıaçık, Osman Alyanak, Enver Dönmez.

#### 4. Kibar Feyzo

**Yapım Yılı:** 1978, **Yönetmen:** Atıf Yılmaz, **Senaryo:** İhsan Yüce, **Görüntü Yönetmeni:** Erdoğan Engin, **Müzik:** Cahit Berkay, **Oyuncular:** Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Naşit, Şener Şen, İlyas Salman, İhsan Yüce, Erdal Özyağcılar.

#### 5. Adak

**Yapım Yılı:** 1979, **Yönetmen:** Atıf Yılmaz, **Senaryo:** Başar Sabuncu, **Görüntü Yönetmeni:** İzzet Akay, **Müzik:** Yalçın Tura, **Oyuncular:** Tarık Akan, Necla Nazır, Yaman Okay, Erol Keskin, Celile Toyon, Çetin İpekkaya, Deniz Türkali.

#### 6. Aaahh Belinda

**Yapım Yılı:** 1986, **Yönetmen:** Atıf Yılmaz, **Senaryo:** Barış Pirhasan, **Görüntü Yönetmeni:** Orhan Oğuz, **Müzik:** Onno Tunç, **Oyuncular:** Müjde Ar, Macit Koper, Füsun Demirel, Fatoş Sezer, Tarık Pabuççuoğlu, Levent Yılmaz, Yılmaz Zafer, Nuran Oktar.

#### 7. Asiye Nasıl Kurtulur?

**Yapım Yılı:** 1986, **Yönetmen:** Atıf Yılmaz, **Senaryo:** Atıf Yılmaz, Barış Pirhasan, Nuran Oktar, **Görüntü Yönetmeni:** Kenan Davutoğlu, **Müzik:** Sarper Özsan, **Oyuncular:** Müjde Ar, Ali Poyrazoğlu, Hümeysra, Nuran Oktar, Güler Ökten, Yaman Okay, Füsun Demirel, Ali Yalaz, Yavuzer Çetinkaya, Fatoş Sezer.

## ABSTRACT

Bertolt Brecht's epic theatre which is the most important theatre theory in the twentieth century, affected not only art of theatre but also aesthetics of cinema. According to Brecht, modern theatre is epic theatre. For this reason Brecht rejected Aristotelian dramatic theory based on katharsis, identification, mimesis, illusion and cause-effect relation and he created an alternative theatre theory based on alienation or distancing effects in order to prevent the audience from losing itself passively and completely in the character created by the actor, and lead the audience to be a consciously critical observer.

The aim of this study is to show the reflections of Brechtian aesthetics theory based on naivete, fabel, episodic structure, narrative style, gestus, alienation, Brechtian acting and historicification in Turkish cinema and analyze *Asiye Nasıl Kurtulur?* on Brechtian aesthetics adapted to the cinema by Atif Yılmaz.

Key Words: Brecht, alienation, epic theatre, Brechtian aesthetics, Aristotelian theatre, cinema.

## ÖZET

Yirminci yüzyılın en önemli tiyatro kuramlarından olan Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramı, sadece tiyatro sanatını değil, sinema estetiğini de etkilemiştir. Brecht'e göre, modern tiyatro epik tiyatrodur. Bu nedenle Brecht, temeli katharsis, özdeşleşme, taklit, illüzyon ve neden-sonuç ilişkisine dayanan Aristotelesçi dramatik kuramı reddetmiş; onun yerine temeli yabancılaştırmaya dayanan ve seyircinin oyuna, karaktere kendisini kaptırarak pasif hale gelmesini engelleyerek eleştirel bir bakış açısı yakalamasını sağlayan alternatif tiyatro kuramını geliştirmiştir.

Bu çalışmanın amacı; temeli naivete, mesel çalışması, epizodik yapı, anlatımcı yapı, gestus, yabancılaştırma, göstermecî oyunculuk ve tarihselleştirmeye dayanan Brecht estetiğinin Türk sinemasındaki yansımalarını göstermek ve Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanan *Asiye Nasıl Kurtulur?*'u Brechthyen açıdan incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Brecht, yabancılaştırma, epik tiyatro, Brecht estetiği, Aristotelesçi tiyatro, sinema.