



KKTC
YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

BERTOLT BRECHT'İN ESTETİK ANLAYIŞI
VE SİNEMA

(Yüksek Lisans Uzmanlık Projesi)

Emel TOZLU ASLAN

20062067

Danışman

Yard. Doç. Dr. İbrahim ÖZEJDER

LEFKOŞA
ŞUBAT 2009

KKTC

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

BERTOLT BRECHT'İN ESTETİK ANLAYIŞI VE SİNEMA

Bu Proje nitelik ve içerik açısından Radyo, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Uzmanlık Projesi olarak yeterli ve başarılı bulunmuştur.

.....
Danışman
Yard. Doç. Dr. İbrahim ÖZEJDER



ÖZET

BERTOLT BRECHT'İN ESTETİK ANLAYIŞI VE SİNEMA

Emel TOZLU ASLAN

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Radyo, Televizyon ve Sinema Programı

Şubat 2009, 42 sayfa

Bu çalışma Bertolt Brecht'in Estetik Kuramı tanımlanmış ve bu kuramın sinemada ne şekilde yer aldığı incelenmiştir. Mevcut literatür ve görsel kaynaklara dayanarak Brecht'in Estetik Kuramı anlatılmış ve bu anlayışın sinemaya uygulandığında Brecht'in Estetik Kuramı ne şekilde etkilendiği belirtilmiştir. Araştırmada, tiyatro'da devrim niteliği taşımış olan Bertolt Brecht'in estetik kuramının, yaşadığı dönem içinde neden tam anlamıyla sinemada varolmadığını, sanatçının yaşadığı dönem özelliklerine dayanarak açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Estetik Kuram, Sinema, Ekspresyonizm, Epik Tiyatro

ABSTRACT

AESTHETIC THEORY OF BERTOLT BRECHT AND CINEMA

Emel TOZLU ASLAN

The Institute of Social Sciences

Radio, Television and Cinema Program

February 2009, 42 pages

This study defines Bertolt Brecht's Aesthetic Theory and this Theory is examined how it is formed in to cinema. Based on existing literature and visual resources, and this understanding has been described by Brecht's Aesthetic Theory and how it is applied to the cinema and how the impact of Brecht's Aesthetic Theory is specified. Bertolt Brecht's Aesthetic Theory indicates a revolution, the research done, has tried to clarify the reason why the Theory was not used according to the characteristics of the period he was living in as an approach in the cinema during Bertolt Brecht's life time.

Key Words: Aesthetic Theory, Cinema, Expressionism, Epic Theatre

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
1. BERTOLT BRECHT'İN HAYATI, ESERLERİ VE YAŞADIĞI DÖNEMİN ÖZELLİKLERİ.....	2
1.1. Bertolt Brecht'in Estetik Kuramı Üzerinde Etkisi Olan İki İsim: Erwin Piscator ve Max Reinhardt.....	5
1.2. Bertolt Brecht'in Estetik Kuramı Üzerinde Etkisi Olan Akım: Ekspresyonizm (Dışavurumculuk).....	6
1.3. Bertolt Brecht'in Sürgün Yılları.....	9
2. BRECHT'İN ESTETİK KURAMININ OLUMUŞUMU.....	16
2.1. Aristotelesci Geleneksel Anlatım.....	17
2.2. Brecht'in Estetik Kuramı Oluşturan Kavramlar.....	18
2.2.1. Naivete.....	19
2.2.2. Mesel Çalışması.....	20
2.2.3. Epizotik Anlatım.....	21
2.2.4. Gestus.....	24
2.2.5. Yabancılaştırma.....	25
2.2.6. Tarihselleştirme.....	29
2.2.7. Anlatımcı Yapı.....	29
2.2.8. Göstermecî Oyunculuk.....	30
2.3. Bertolt Brecht'in Epik Anlatım ve Dramatik Anlatım Karşılaştırması.....	30
3. SİNEMADA BRECHT VE YABANCILAŞMA.....	31
3.1. Sinemada Brecht	
SONUÇ.....	34
KAYNAKÇA.....	36
EK: Kronolojik olarak Bertolt Brecht'in Eserleri.....	38
ÖZGEÇMİŞ.....	42

TABLO VE ŞEKİLLER

Tablo 1: Geleneksel Dramatik Anlatım ve Epizotik Anlatım Özelliklerinin Karşılaştırması.....	21
Şekil 1: Geleneksel Dramatik Anlatım.....	22
Şekil 2: Epizotik Anlatım.....	22

RESİMLER

Resim1: Erwin Piscator.....	5
Resim 2: Max Reinhart.....	5
Resim 3: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919) isimli sinema filminden bir sahne görüntüsü.....	8
Resim 4: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919) isimli sinema filminden bir sahne görüntüsü.....	9
Resim 5: Üç Kuruşluk Opera (2005) isimli tiyatro oyunundan bir sahne görüntüsü.....	27
Resim 6: Üç Kuruşluk Opera (1931) isimli sinema filminden bir sahne görüntüsü..	34

GİRİŞ

Bertolt Brecht 1920'lerden başlayarak 1956'daki ölümüne dek, temel olarak binlerce yıldır egemen olan Aristotelesçi sanat anlayışına, "katharsis"e (izleyicinin ruhsal arınması), yaşamın taklidi/illüzyon niteliğine (mimesis) karşı görüş ve estetik kuramını oluştururken geleneksel tiyatroya olduğu gibi geleneksel sinemaya ve kültür/ sanattaki "gerçekçi geleneğe" yönelik eleştiriler gerçekleştirmiştir. Brecht'in estetik kuramı, temelinde yabancılaştırma içermekle birlikte, epizotik anlatım, gestus, tarihselleştirme, anlatımcı yapı, göstermecilik oyunculuk gibi sıralanabilecek temel özellikleriyle diyalektik bir bütünlük oluşturur. Brecht (1981, s.701) izleyiciden, toplumdaki ve tarihteki rolünü anlamak için, sanat yapıtını bir araç olarak kullanmasını bekler.

Brecht (1987, s.34) tiyatroya yönelik düşüncesini sinema için de kabul eder: "Sinema, Aristocu olmayan bir dram sanatının (yani bir özdeşleşme görüngüsüne, 'mimesis'e, öykünmeye dayanmayan dram sanatının) ilkelerini olduğu gibi kabul edebilir". Ama, oyuna ve oyuncunun önceliğine fazla dikkat eden ve film öyküsünün yepyeni bir biçimde yazılması gerektiğini, endüstri özelliğini gözardı eden Brecht, 1930 yılında Üç Kuruşluk Opera'nın sinemaya aktarılmasından sonra dava açmak zorunda kalacaktır. Brecht'in onayladığı Brecht'çi bir tek film vardır, o da 1931'de gerçekleştirilen Kuhle Wampe / Donmuş İşkembeler'dir (Parkan 2004, s75). Bertolt Brecht'in Nazilerin iktidara gelmesinden sonra yurdundan uzaklaşmak zorunda olduğu ve Amerika'da bulunduğu yıllarda, Hollywood'daki sinema serüveninde tam anlamıyla bir yabancılaşma süreci yaşamıştır (Nutku 2007).

Araştırmada bu konunun işlenmesinin amacı, tiyatro'da devrim niteliği taşımış olan Bertolt Brecht'in estetik kuramının, yaşadığı dönem içinde neden tam anlamıyla sinemada varolmadığını, yaşadığı dönem özelliklerinede dayanarak araştırmaktır.

1. BERTOLT BRECHT'İN HAYATI, ESERLERİ VE YAŞADIĞI DÖNEMİN ÖZELLİKLERİ

10 Şubat 1898 Augsburg, Almanya doğumlu, asıl adı olan Eugen Bertolt Brecht, şair, oyun yazarı, tiyatro yönetmeni ve kuramcısıdır. Başarılı oyunlarından başka kuramsal yazıları ve uygulamada getirdiği yeniliklerle de 20. yy tiyatrosuna yön vermiş öncülerdendir. Aristotelesçi olmayan Epik tiyatro anlayışıyla devrim yaratmış, çağdaş siyasal ve maddeci tiyatronun önde gelen temsilcilerinden olmuştur (Nutku 2007, s.354).

Zengin bir aileden gelen Brecht, Augsburg'lu bir kağıt fabrikası müdürünün oğludur. İçinde doğup büyüdüğü Augsburg, Kaiser Wilhelm döneminin başlarında küçük sanayisi hızla gelişen tam bir burjuva kentidir. 1914-15'te Augsburger Neueste Nachrichten adlı gazetede ilk şiir ve düzyazılarını yayınlayan Brecht, edebiyata ve tiyatroya ilgi duymasına karşın, 1917'de liseyi bitirdikten sonra Münih'te tıp okumaya başlamıştır. I. Dünya Savaşı'nın son yılında, 1918 sonbaharında askere alınarak, Augsburg'daki askeri hastanede sağlık görevlisi olmuştur. Brecht'in hastanede tanık olduğu sefalet, ölümüne değin kararlı bir şekilde sürdüreceği savaş karşıtı tutumunun temelini oluşturmuştur. Aynı zamanda kişiliği de, belli başlı yönleriyle bu yıllarda belirginleşmiştir. Brecht ilk oyunu olan Baal'i 1918'de yazmıştır. 1919-1920'de Volkswille adlı Augsburg gazetesinin tiyatro eleştirmeni olarak eleştirel yazılar kaleme alan Brecht, aynı zamanda 1919-1923 arasında Münih'te tıp öğrenimini sürdürmüştür. O günlerde yazarlar ve tiyatrocularla ilişki kurmaktadır; bir süre de ünlü kabare sanatçısı Karl Valentin'in yanında çalışmıştır. 1920-1921'de Berlin tiyatro çevrelerinde tutunmaya çalıştıysa da başarı sağlayamamıştır. 1920'de annesinin ölümü üzerine tıp öğrenimini yarıda bırakarak, Münih'te yazarlıkla geçinmeye başlamıştır (Nutku 2007, s.355).

Tiyatro alanındaki ilk başarısını Gece yarısı Trampet Sesleri (Trommeln in der Nacht 1922) oyunuyla kazanmıştır. 1922'de Münih Oda Tiyatrosu'nda kendisinin sahneye koyduğu oyun, Kleist Ödülü'nü kazanmasını sağlamıştır. Aynı yıl Marianne Zoff adlı bir tiyatro oyuncusuyla evlenmiştir. Tiyatroya olan ilgisi sürdüğünden 1924'de Berlin'e giden Brecht, Carl Zuckmayer, ve Helena Weigel gibi dönemin ünlü sanatçılarıyla tanışarak birlikte çalışma olanağı bulmuştur. Brecht'in tiyatro yaşamındaki yeni adımı tiyatro yönetmeni Erwin Piscator, Max Reinhart ve besteci Kurt Weill ile tanıştıktan sonra olmuştur. Adam Adamdır (Mann ist Mann 1924 1926) adlı oyunu epik tiyatro anlayışının ilk denemesidir. Daha sonrasında 1928'de Üç Kuruşluk Opera, 1930'da Evet-Diyenlerle Hayır-Diyenler ve Maksim Gorki'nin romanından 1932' de uyarladığı Ana isimli eser ile birlikte Brecht'in öğretici oyunları da yeni bir aşamaya girmiştir. Brecht, 1923'te Kentlerin Fundalığında (Im Dickicht der Stadte) 1924'te İngiltere Kralı II. Edward'ın Yaşamı (Leben Eduards des Zweiten von England) adlı oyunlarının Münih Oda Tiyatrosu'nda sahnelenmesinden sonra, yazar Carl Zuckmeyer'le birlikte Max Reinhardt'dan aldığı öneri üzerine Berlin'e yerleşmiştir. 1924'ten 1926'ya değin dramaturg olarak Max Reinhardt'ın yanında Deutsches Theater'de çalışır. İlk evliliği başarılı olmayan Brecht, daha sonra ilişki kurduğu, gene bir tiyatro oyuncusu olan Helena Weigel'den 1926'da bir oğlu olmuştur; 1928 yılında Weigel ile resmen evlenmişlerdir. Bu evlilik Brecht ölene değin sürmüştür (Nutku 2007, s.356).

Brecht'in ilk dönem oyunları, dışavurumcu tiyatro anlayışı doğrultusundadır. Henüz belirgin bir siyasal çizgisi olmayan bu yapıtlarda, Brecht'in daha sonra geliştireceği yeni tiyatro kuramının izleri de görülmemektedir. Ancak orta sınıf kültürünü yakından tanıyan Brecht, daha bu ilk yapıtlarında bile burjuva değerlerine karşı çıkmıştır. Örneğin Balad türündeki ilk şiirlerinde, burjuva değerlerine duyduğu negatifliği, toplum dışı kişilere beslediği yakınlığı dile getirmiştir (Nutku 2007, s.357-358).

İlk oyunu Baal'in kahramanı da bu türden alkolik, işsiz bir şairdir. Topluma uyum sağlayacağına ölmeyi yeğleyen, toplum dışı bir kişinin canlandığı oyun, arada şarkılarla bölünmüştür; art arda dizilmiş birbirinden bağımsız sahneleri ve genelde ağır basan lirik üslubuyla daha çok balad türüne yaklaşmaktadır. Baal'de yer alan ve oyunun akışıyla doğrudan ilgili olmayan, kendi başlarına birer şiir niteliği taşıyan Büyük Ball Koralı (Choral vom grossen Ball) ve Boğulan Genç Kız Balad'ı (Ballade vom ertrunkenen Maedchen) Brecht sonradan ilk dönem şiirlerini bir araya topladığı Dua Kitabı (Hauspostille 1927) adlı kitabına almıştır (Nutku 2007, s.357-358).

Brecht 1926-27'den sonra diyalektik maddecilikle yakından ilgilenmiştir. Bir yandan üniversitede Karl Korsch'un derslerine katılırken bir yandan da o yıllarda Berlin'de bulunan yönetmen Erwin Piscator'la birlikte çalışmıştır. Piscator'la yaptığı işbirliği, kafasında yeni bir sahneye koyma anlayışının, yeni bir dramaturji görüşünün belirginleşmesine yardımcı olmuştur. 1927'de yazdığı Adam Adamdır (Mann ist Mann) bu doğrultudaki ilk oyunudur. Burada ilk kez, daha sonraki oyunlarında sık sık karşılaşılabilecek olan mesel (parabol) biçimini kullanmıştır (Nutku 2007, s.357-358).

1.1. Bertolt Brecht'in Estetik Kuramı Üzerinde Etkisi Olan İki İsim:

Erwin Piscator ve Max Reinhart

Brecht'in estetik kuramının oluşumundaki en önemli isimlerden biri 1920'li yıllarda tanıştığı, Erwin Piscator dur. Piscator, yirminci yüzyıl tiyatrosunun en önemli anlayışlarından siyasal tiyatronun kuramsal ve uygulamalı sözcülüğünü yapmış, "tiyatro devrimi" deneyimlerini de göz önüne alarak, Marxçı düşünceden yola çıkarak gerçekleştirdiği tiyatro eylemiyle, siyasal tiyatroyu yarattığı kadar, bu bağlamda, uyarma ve propaganda tiyatrosu, siyasal revü, belgesel tiyatro gibi tiyatro biçimlerini temellendirdiği gibi, Brecht in epik tiyatrosuna giden yolu da hazırlamıştır (Şener 2006, s.259).



Resim1: Erwin Piscator



Resim 2: Max Reinhart

Brecht'in estetik kuramının oluşumundaki en önemli isimlerden bir diğeri ise Max Reinhart'dır. Max Reinhart Alman tiyatrosunu, sinemasını ve uluslararası sanat çevrelerini derinden etkileyen sahneleme teknikleriyle ünlü dışavurumcu tiyatronun ustası, tiyatro yönetmeni ve yöneticisidir. Dışavurumcu sinema, en çok göze çarpan özelliklerinden olan toplum eleştirisini, natüralizme duyduğu nefreti ve gerçek dışı dekor kullanımı ile Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımının başlıca isimlerindendir (Abisel 2003, s.145).

1907-1919 (Rusya'daki devrimle birlikte yeni ilgi odağı Piscator ve konstrüktivist tiyatro olmuştur) yılları arasında Reinhardt, Berlin'de tiyatronun 'kayzer'i olmuş ve burjuvaların gazeteyi her ellerine aldıklarında politika sayfalarını atlayıp ilk olarak ünlü eleştirmen Alfred Kerr'in önceki akşamki oyuna dair yazdıklarını okuma alışkanlığını edinmelerini sağlamıştır. Berlin halkı her gün programını değiştiren Max Reinhardt sayesinde haftada birkaç kez tiyatroya gider olmuştur (Abisel 2003, s.146). Bir sanat dalı haline gelen sinemanın Reinhardt'ın icatlarından yararlanması, her akşam Deutsches Theater'da görülen büyüleyici aydınlık-karanlık kontrastını kullanması, karanlık bir mekana yukarıdaki pencereden düşen ışık hüzmelerini göstermesi oldukça doğaldır. Bu tiyatronun etkisi yavaş yavaş sinemaya yansımaya başladıysa da bu etki özellikle Praglı Öğrenci (Stellan Rye, 1913), Golem (Henrik Galeen - Paul Wegener, 1915), Homunculus (Otto Rippert, 1916) gibi filmlerde görülür. Ekspresyonizmi yedinci sanat haline getiren film Robert Wiene'nin 1919 yılında çektiği Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'dir (Das Kabinett des Doktor Caligari) (Abisel 2003, s.146).

1.2. Bertolt Brecht'in Estetik Kuramı Üzerinde Etkisi Olan Akım:

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Ekspresyonizm, savaş öncesi dönemde Alman edebiyatında ve resim inde kendini hissettirmeye başlamışsa da asıl etkinliğini savaştan sonra kazanmış, 1920'lerin ortasından itibaren de etkisi zayıflamış bir sanat akımıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında yaşanan kısa devrim dönemi, özellikle Berlin'de soyut sanatın farklı akımlar aracılığıyla yayılması için uygun bir ortam yaratmıştır. Dışavurumculuk bu dönemde, kentsoylu geleneklerin reddiyle, toplumu ve doğayı yeniden biçimlendirmede insanın gücüne olan inancı bütünleştirmenin bir yolu olarak görüldü; Rönesans'tan beri kabul gören "doğaya uygun betimleme" anlayışından bir kopuşu dile getirmiştir. Sanatçının kişisel havasını, ruhsal bir heyecanını, zihninin bir tedirginliğini ya da uyarılmış bir anını, renk, çizgi düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurduğu, ifade ettiği sanatsal bir eğilimdir (Abisel 2003, s.144).

Almanya'nın 1920'li yılların başında I.Dünya Savaşı'nın yaralarını sarmaya çalıştığı dönemde, Alman sinemacılığı hızla gelişmektedir. Ancak ekonomik zorluklar yüzünden Alman sinemacılarının Hollywood'un gösterişli ve pahalı yapımlarıyla yarışmaları çok zordur (Abisel 2003, s.144). UFA stüdyosunun sinemacıları sembolizm ve mizansenin olanaklarını kullanarak kendi özgün stillerini yaratmışlardır. Almanya'da Nazilerin iktidara gelmesi ve birçok Alman sinemacının Hollywood'a göç etmesiyle Amerika'ya taşınmıştır. Özellikle iki tür, dışavurumculuk akımından bariz biçimde etkilenmiştir: Korku sineması ve film noir (Abisel 2003, s.146).

İlk dışavurumcu filmler; *Praglı Öğrenci* (Stellan Rye, 1913), *Golem* (Henrik Galeen - Paul Wegener, 1915), *Homunculus* (Otto Rippert, 1916) Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919), *Nosferatu*, *Bir Dehşet Senfonisi* (1922) ve *Fantom* (1922)'dur. Bu filmler gerçek-dışı ve çoğunlukla absürd dekorlarıyla, çarpıtılmış perspektifleriyle, ışığın ve gölgelerin abartılı kullanımıyla akıma uygun biçimsel özellikler taşıyordur (Abisel 2003, s.149).

Dışavurumculuğun aşırı gerçek dışılığı kısa ömürlüydü, ancak temaları ve dekorun, ışığın ve gölgenin anlam yaratmak amacıyla abartılı kullanımı 1920 ve 1930'ların daha sonraki filmlerinde sıkça kullanıldı. Alman yönetmen Robert Wiene tarafından 1919 yılında çekilen 69 dakikalık olan, Alman Dışavurumcu sanat akımını sinemada en etkin biçimde kullanan ve böylelikle sinemada "Caligarism" akımının öncülüğünü yapan film, dramatik ışık kullanımı, abartılı sahne tasarımları ve stilize edilmiş oyunculukları ile I. Dünya Savaşı sonrası Weimar Almanya'sının toplumsal psikolojisini, oldukça çarpıcı bir şekilde ekrana yansıtıyor (Abisel 2003, s.149).

Film, Dr. Caligari'nin Cesare isimli bir genci hipnotize ederek katile dönüştürmesini konu alır. Bu nedenle, hipnoz altındaki Cesare'nin yaşadığı içsel savaş ve bilinçaltının neden olduğu başkaldırının seyirciye bir şekilde aktarılması gerekir. İşte filmi özel kılan şeylerden biri de, bu sözüne ettiğimiz “seyirciye aktarma” işinin sadece aktöre bırakılmamış olmasıdır. Çünkü karakterlerin o anda içinde bulundukları ruh hâlini yansıtan, bir anlamda karakterin ta kendisi olan şey dekordur. Başrolde o vardır. “Hataya düşülmemesi gereken bir nokta: Bu ve diğer dışavurumcu filmlerde dekor, karakterin ruh hâlini yansıtan bir aynadır, asla karakteri şekillendirdiği düşünülmemelidir. Dekorla oluşturulan “çevre” nin, karakterin içsel dünyasında yaşadıklarının sonucu değil de nedeni olduğunu düşünmek, ekspresyonizmi düşmanı olduğu natüralizmle bağdaştırmak olur.” (Abisel 2003, s.153).



Resim 3: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919) isimli sinema filminden bir sahne görüntüsü.



Resim 4: Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1919) isimli sinema filminden bir sahne görüntüsü.

Film, kullandığı estetik dil itibariyle, I.Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da baş gösteren ekonomik ve toplumsal bunalımların neticesinde oluşan ruhsal çöküntü atmosferini etkili bir biçimde gözler önüne sererek, bir anlamda 1933-1945 yılları arasında daha da etkili hale gelecek olan Nazizmin habercisi olmuştur (Abisel 2003, s.154)

1.3. Bertolt Brecht'in Sürgün Yılları

Hmal Galy Gay'in bir gecede emperyalist bir askere dönüştürülmesini anlatan oyun, bir tez ve bu tezin doğrulanması biçiminde yazılmıştır. Brecht'in bundan sonraki yapıtı Üç Kuruşluk Opera, (Dreigroschenoper 1928-1964), ona dünya çapında ün sağlamıştır. Oyunda, yeni geliştirmekte olduğu epik tiyatro anlayışı doğrultusunda, izleyicilerin kendilerini oyuna kaptıramamalarını ve olaylar karşısında eleştirel bir tutum alarak kapitalist burjuva düzeninin gerçeklerini anlamalarını amaçlıyordu. 18. Yüzyıl İngiliz yazarı John Gay'in Dilenci Operası'nın (The Beggar's Opera) bir uyarlaması olan oyun, apaçık bir toplumsal eleştiri getiriyorsa da, siyasal eğiliminde henüz bir bütünlük yoktur. Brecht, ancak ileride yazacağı Beş Paralık Roman'da (Dreigroschenroman 1934) devrimci eğilimlerini daha belirgin bir biçimde ortaya koyacaktır (Nutku 2007, s.357).

Berlin'deki Schiffbauerdamm Tiyatrosu'nun açılış oyunu olarak seçilen Üç Kuruluşluk Opera, Brecht'in yönetmenlik yapmasının yanısıra, ilk kez sahneye çıkan Lotte Lenya (Kurt Weil'in karısı) ve Ernst Busch gibi oyuncularıyla da büyük ilgi toplamıştır. Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü'nde (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny 1928) Üç Kuruluşluk Opera gibi, Brecht'le besteci Kurt Weil'in işbirliği sonucunda ortaya çıkmış başarılı bir müzikli oyundur. Bu ikinci müzikli oyununda Brecht, artık görüşlerini somutlaştırarak kapitalist toplumun olumsuz bir ütopyasını sergilemektedir. Her iki oyunun ulaştığı başarı da, Kurt Weil'in, bütün opera ve senfonilerine karşı olan halka yakın ve caz öğeleriyle karışmış karşıt-müzik'inin etkisi de büyüktür (Nutku 2007, s.357).

Brecht, bütün dünya gibi Almanya'yı da sarsan büyük bunalım'ın etkisi altında, ekonomik ve toplumsal sorunlara ancak Marksist öğretinin çözüm getirebileceği inancıyla, 1930'dan başlayarak bir dizi öğretici oyun (Lehrstück) yazmıştır. Kuru, kışkırtıcı, akılcı bir üslubu benimsediği ve soyut bir dil kullandığı bu yapıtlarında artık Weil'in ince alaylı, yergici müziğinin yerini de Eisler'in müziği almıştır (Nutku 2007, s.357).

En önemlileri Önlem (Die Massnahme 1930), Kuralla Kural Dışı, (Die Ausnahme und die Regel 1930 - 1962) ve Evet-Diyenlerle Hayır-Diyenler (Der Jasager und der Neinsager 1930 - 1970) olan bu oyunlarda Brecht, doğru olanı göstermek yerine, çeşitli olasılıkları deneme yolunu seçmiştir. Ama kısa sürede bu tür soyut tartışmalardan uzaklaşmış ve siyasal tutumunu doğrudan ortaya koyduğu bir yolda yürümeye başlamıştır. Böylece, her ikisinin müziklerini de Eisler'in yaptığı iki oyunla, Jeanne d'Arc Duruşması (Die heilige Johanna der Schlachthöfe 1929-30) ve Maksim Gorki'nin romanından uyarladığı Ana (Mutter 1932) ile birlikte Brecht'in öğretici oyunları da yeni bir aşamaya girmiştir (Nutku 2007, s358).

Brecht artık sorunları soyut düzeyde ele almamaktadır; eylem iki insanın yazgısı çevresinde gelişmektedir. Almanya'nın o yıllarda iyice bozulan siyasal dengesi, yalnız düşünce düzeyinde mücadele vermenin anlamsızlığını ortaya koymuştur. Berlin radyosunda ancak bir kez radyo oyunu olarak yayınlanabilen Jeanne d'Arc'ın ardından Brecht'in senaryosunu yazdığı, yönetmenliğini S. Dudow'un yaptığı Die kuhle Wampe (1932) adlı film de yasaklanmıştır. 1933'teki Reichstag (Parlemento) yangınından hemen sonra da Brecht, ailesi ve birkaç arkadaşıyla birlikte Almanya'dan ayrılmak zorunda kalmıştır (Nutku 2007, s.359).

Kısa bir süre İsviçre'de yazar Kurt Klaeber'in yanında bulunduktan sonra Danimarka'ya geçen Brecht, 1939'a değin Svendborg yakınlarında yaşamıştır. Orada geçirdiği günler, yaratıcılığı açısından çok verimli olmuştur. Bir dizi şiirin yanı sıra, en önemli oyunları da bu yılların ürünüdür. Brecht 1935'te Moskova'ya, ardından ' Ana isimli oyunun New York'ta sahnelenmesi nedeniyle kısa bir süre için ABD'ye gitmiştir. Yine aynı yıl içinde Willi Bredel ve Lion Feuchtwanger'le birlikte Moskova'da Das Wort adlı bir dergi çıkartmıştır. 1937'de İspanya İç Savaşı ile ilgili olarak Paris'te toplanan Uluslararası Yazarlar Kongresi'ne katılan Brecht, Nisan 1939'da Hitler'in Danimarka'yı işgalinden az önce İsveç üzerinden Finlandiya'ya geçerek, 1941'de de Moskova ve Vladivostok üzerinden Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir (Nutku 2007, s.361).

Hollywood yakınlarındaki Santa Monica'ya yerleşen Brecht orada L. Feuchtwagner, A. Huxley, W.H. Auden, H. Eisler, P. Dessau, H.H. Mann ve E. Piscator'la buluşmuştur. Burada Charlie Chaplin'le dostluk kurmuştur. Chaplin'in pandomime dayalı gösteri sanatı, onun tiyatro anlayışı üzerinde çok etkili olmuştur. ABD'de Film çalışmaları da yapan Brecht'in yalnızca bir tek senaryosu, Fritz Lang'la birlikte hazırladıkları Cellatlar da Ölür (Hangmen Also Die) 1934'te filme çekilmiştir. Tiyatro anlayışı, Broadway oyunları ile koşullanmış Amerikan seyircisine ters gelmiştir. 1947'de Washington'daki, Amerika'ya Karşı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi tarafından Komünist Parti'yle ilişkileri konusunda sorguya çekilen Brecht, bir yıl sonra ABD'den ayrılmıştır (Nutku 2007, s.362).

Brecht'in Almanya dışında geçirdiği 1933-47 arasındaki dönem yaratıcılık bakımından çok verimli olmuştur. Bu onun edebiyat yaşamının üçüncü evresidir. Şiirlerinin bir bölümü, yeni tiyatro kuramı doğrultusundaki en ünlü beş oyunu, başlıca kuramsal denemeleri hep bu yılların ürünüdür. Danimarka'da kaldığı yıllarda yazdığı, daha çok siyasal içerikli şiirleri Svendborg Şiirleri (Die Svendborger Gedichte 1939) adıyla yayımlamıştır. Kısa taşlamalar biçimindeki bu yeni şiirlerinde Brecht, uyumsuz iki durumu ya da imgeyi karşı karşıya getirerek okurda yadırgatıcı bir etki uyandırmak, onu düşündürerek belli bir durumdaki çelişkiyi belirtmek istemiştir. Bu, onun yalnız şiirde değil, oyunlarında ve düzyazılarında da kullandığı temel yöntemidir. Ulm Terzisi (Schneider von Ulm), Gelecek Kuşaklara (An die Nachgeborenen) Okuyan Bir İşçinin Soruları (Fragen eines lesenden Arbeiters) bu tür şiirlerinin en tanınmışlarıdır (Nutku 2007, s.362).

O dönemin gelişen toplumsal ve siyasal olayları, Brecht'in oyunlarında da siyasal kaygının ağır basmasına yol açmıştır. Aynı yıllarda yazdığı Tak-Tik (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe 1933), Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti (Furcht und Elend des Dritten Reiches 1938), Hitler'in güçlenerek yönetimi ele geçirmesini Amerikan gangster çevrelerine uyarladığı Arturo Ui'nin Engellenebilir Yükselişi (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui 1941 - 1971), hep bu kaygının belirgin olduğu, mesel biçiminde yazılmış oyunlarından.

1938-39'un iki önemli oyunundan biri, savaşla hesaplaşma amacı taşıyan ve 1920'lerdeki öğretici oyunlarından ayrı düşünülemeyen Lukullus'un Mahkum Edilişi (Das Verhör des Lukullus'du 1939) isimli yapıt daha sonra, Paul Dessau'nun müziği eşliğinde Berlin Operası'nda sahnelenmiştir. Aynı dönemin savaş karşıtı ikinci önemli yapıtı ise İsveç'te tamamlanan ve müziğini gene Paul Dessau'nun yaptığı Cesaret Ana ve Çocukları'dır (Mutter Courage und ihre Kinder 1938 - 1967). Otuz Yıl Savaşları'nı konu alan oyunda, savaş alanlarında gezerek ticaret yapan, ekmeğini çıkarmaya çalıştığı savaşa kazanç getirecek bir 'iş' gözüyle bakan Cesaret Ana'nın bu uğurda iki oğlunu kaybetmesi anlatılıyor ve savaştan karlı çıkanların küçük insanlar olmadıkları sergileniyordur.

1938'de Danimarka'da yazdığı Galileo Galilei adlı oyununda Brecht, Galilei'yi örnek alarak, bilim adamının, kendisine uygulanan baskılar karşısındaki tutumunu irdellemiştir. Oyunu, Hitler Almanya'sından kaçtıktan sonra Danimarka'da ilk kez kaleme alışı, uranyum atomunun Alman fizikçilerce parçalandığı haberi ile aynı günlere rastlamıştır. Bilim adamının tek amacının bütün engellere karşın bilime hizmet olduğunu savunan Brecht, oyunun bu ilk biçimde Galilei'yi bir kahraman olarak göstermiştir (Nutku 2007, s.363).

Amacı, aynı yıllarda Almanya'da uygulanan baskı karşısında yılmayarak yurt içinde ya da dışında, zor koşullar altında çalışmalarını sürdüren sanatçıları desteklemektir. Oyun 1934'de ABD'de sahnelenmek üzere İngilizceye çevrilmiştir. Joseph Losey yönetmenliği yapacak, Charles Loughton da Galilei rolünü oynayacaktır. Brecht bunun üzerine oyunu bir kez daha ele aldı. 1947'e Hollywood'da sahnelenerek olumlu eleştiriler alan oyunun Galilei'nin Yaşamı, (Das Leben des Galilei) adlı bu ikinci biçiminde, o arada atom bombasının Hiroşima'da kullanılmasının doğurduğu korkunç sonuçları yaşamış olan Brecht için artık önemli olan, ne olursa olsun bilime hizmet değil, bilim adamının insanlık karşısında taşıdığı sorumluluktur. Buluşlarının egemen güçlerin (Kilisenin) eline geçmesinde bir sakınca görmeyen, onların insanlığın yararına kullanılıp kullanılmadığını düşünmeyen Galilei'yi Brecht bu kez kendi zevkleri ve korkuları uğruna insanlığı satan bir bilim adamı olarak yargılıyordur (Nutku 2007, s.254).

Brecht'in sürgün yıllarında ortaya çıkan bir başka önemli oyunu da, genç bir mesel biçiminde olan Sezuan'ın İyi İnsanı'dır (Der gute Mensch von Sezuan 1953) Dünyanın yeterince iyi olup olmadığını araştırmak için yeryüzüne gelen üç Tanrı oyunun sonunda, dünyayı değiştirmek zorunda kalmamak için, bu sefalet ve yoksulluğun ortasında insanoğlunun iyi olamayacağını görmezden geliyorlardır. Brecht, içinde yaşanan düzende, hem iyi insan olmanın, hem de insan onuruna yaraşır bir biçimde yaşamamanın olanaksızlığını sergilemektedir (Nutku 2007, s.273).

Geçmişteki dogmatik öğretici tiyatrosunun yerini, artık oyunun sonunu açık bırakarak izleyiciye belirli sorular yönelten ve onu belirli düşünceler yönünde harekete geçiren bir tiyatro almıştır. Bu oyundaki, kişiliğin ikiye bölünmesini Brecht, daha önceki yıllarda yazdığı Anna'nın Yedi Ana Günahı (Die sieben Todsünden 1933) adlı bale oyununda da kullanmıştır, insanlığı koruyan güçsüz ve yoksul Anna II'nin karşısına, ekonomik açıdan başarılı, ama insan olarak çökmüş Anna I'ı koymuştur. Brecht'in iki ayrı kişiliğin bölünmesini kullandığı başka bir oyunu da, ilk kez 1940'da Finlandiya'dayken kaleme aldığı, daha sonra 1948'de ABD'de büyük ölçüde değiştirerek yeniden yazdığı Bay Puntilla ile Uşağı Matii'dir (Herr Puntilla und sein Knecht Matti 1965). Efendi-uşak ilişkisinin işlendiği bu kaba güldürüde, çevresini acımasızca sömüren çiftlik sahibi Bay Puntilla, içki içtiğinde insancıl bir kişiliğe bürünmektedir (Nutku 2007, s.283).

Brecht gene ABD'de bulunduğu yıllarda Lion Feuctwanger'le birlikte yazdığı Simone Machard'ı' Görüleri (Die Gesichte der Simone Machard 1943) adlı oyununda Alman birliklerinin Fransa'ya girmesinden hemen önce, Jeanne d'Arc'ın görevini yüklendiğini düşleyen bir kızın dış düşmanla birlikte, ülkenin çıkarlarını gözetmeyen kendi yurttaşlarına karşı da direnişini anlatmıştır (Nutku 2007, s.294). Şvayk Hitler'e Karşı, (Schweik im zweiten Veltkrieg 1944) adlı oyunda ise Schweyk'in daha değişik bir direniş biçimi vardır. Bu yapıtta Haşek'in romanından yola çıkan Brecht, eline olanak geçince sabotajlar düzenleyen ya da ordudan kaçan, işine gelince de saflığa vuran, yöneticileri şaşkına çevirip alaya alan aşırı kurnaz bir tip canlandırmıştır (Nutku 2007, s.300).

Brecht, epik tiyatro kuramı doğrultusundaki önemli oyunlarından biri olan Kafkas Tebeşir Dairesi, (Der Kaukassische Kreidekreis'ı 1948) ABD'de bulunduğu yıllarda yazmıştır. Oyunda ortaya atılan sorun, toprağın tapulu sahibine mi, yoksa onu en iyi şekilde işleyene mi ait olduğudur. Brecht buna örnek olarak bir çocuğun, kendisini zor zamanlarda terk eden gerçek annesine mi yoksa onu alıp her türlü güçlüğü göğüs gererek büyüten kadına mı ait olması gerektiğini irdelemiş ve ünlü tebeşir dairesi deneyi ile her şeyin onu en iyi değerlendirene verilmesi gerektiğini savunmuştur. Oyunda bu deneyi gerçekleştiren Azdak, Brecht'in ölümsüz oyun kahramanlarından biri olmuştur (Nutku 2007, s.317).

Brecht daha sonra Alman Demokratik Cumhuriyeti Yöneticilerinin çağrısı üzerine Doğu Berlin'e yerleşmiş ve 1948 de içlerinde eşi Helena Weigel'in de bulunduğu arkadaşlarıyla Berliner Ensemble adlı tiyatro topluluğunu kurmuştur. Bu tiyatro topluluğu kuramsal çalışmaları ve sahnelediği çok başarılı oyunları ile dünya çapında ün kazanmıştır. 14 Ağustos 1956'da, hem iki yeni oyun projesi hem de İngiltere turnesi için Cesaret Ana reproduksiyonu üzerinde çalışırken, kalp krizi geçiren Brecht dünyaya gözlerini kapamıştır (Nutku 2007, s.366).

2. BRECHT'İN ESTETİK KURAMININ OLUMUŞUMU

Brecht'in estetik kuramı bugün "epik tiyatro" ya da "diyalektik tiyatro" deyişleriyle tanımlanmaktadır. Brecht için bu kavramın (epik tiyatro) açıklık ve kesinlik kazanması ancak 1930 yılından sonra olabimiştir. Ancak Brecht (1981, s.701) epik tiyatro kavramını, sistemleştirdiği tiyatro anlayışı açısından yetersiz bulduğunu ileriki yıllarda açıklamıştır. Brecht'e göre, (1981, s.701) bilimsel çağın tiyarusu kavramı da yeterli değildir. Bunun nedeni ise kavramın fazlasıyla deforme edilmiş olan bir kavram olduğunu düşünmesidir.

"Brecht'in kuramının, onun, başta Kapital olmak üzere, Marksist klasikleri incelemesiyle, uzun bir teori-pratik süreci içinde oluştuğu ve temelinde diyalektik tarihi materyalizmin yasalarının yer aldığı düşünülürse, "diyalektik tiyatro" olarak adlandırılması en uygun olacaktır. Ancak, "epik tiyatro" kavramını tümüyle terk etmek de mümkün değildir. Çünkü, onun önerdiği tiyatronun biçimi, ancak epik tür içinde vücut bulabilmektedir. Brecht'in estetik kuramının ruhunu diyalektik ve tarihi materyalist felsefe, bedenini ise epik tiyatro oluşturmaktadır" (Parkan 2004, s.75) .

2.1. Aristotelesci Geleneksel Anlatım

Geleneksel anlatımın tanımını İ.Ö.320 yıllarda "Poetika" adlı eseriyle Aristoteles yapmıştır. Aristoteles (1963, s.69) bu eserinde geleneksel anlatıyı şöyle tanımlar: "Tragedya ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan tragedya salt bir hikaye (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı korku ve acıma duyguları ile ruhu tutkulardan temizlemektir. Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, harmoniyi yani şarkıyı, mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar kullanılır deyince de bazı bölümlerde yalnız ölçünün, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum."

Aristoteles (1963, s.158) Poetika'nın VI. bölümünde tragedyanın öğelerini, iç öğeler ve dış öğeler olmak üzere iki gruba ayırır ve tragedyanın iç öğelerini;"öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik" olarak ifade eder. Bunlardan dil ve müziğin taklit araçlarını, dekorasyonun taklit tarzını, öykü, karakter ve düşüncelerin de taklit nesnelerini oluşturduğunu belirtir .

Aristoteles'in Poetika'sında verdiği bu tanım, tragedya yazarlarının çoğunu etkilemiş ve kuramsal düzeyde birçok tartışmaya yol açmıştır. Bu tanımın özelliği, tragedya yapısının biçimsel oluşumu, sahneye koyduğu kahramanların niteliği, ayrıca da anlamı tartışmalara yol açan katharsis kavramı üzerinde ısrarla durmasıdır.

"Brecht, sistematüğini oluştururken, Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında tragedyanın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan "*katharsis*" kavramının seyirci için tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket eder. Katharsis'in ortaya çıkmasını sağlayan olgu ise "einführung"dur (duygu temeli üzerinde yaşantı birliğı). Seyirci, sahnedeki figürler ile kurduğu duygu-yaşantı birliğı nedeniyle, ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsise ulaşır" (Parkan 2004, s.48).

Brecht'e (1981, s.168) "Aristotelesçi oyun sanatında, kahraman, sahnelenen oyunlardan yararlanılarak, o türlü durumlara sokulur ki kendi iç dünyasını tüm yalınliğı ile dışarı vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı ruh çatışmalarına sürüklenme amacını güder." "Böylece, kahramanla özdeşleşen seyirci, onu içine düştüğü ruhsal çatışmaları yaşaması nedeniyle, olayları ve figürleri serinkanlı bir şekilde değerlendirme, eleştirme ve yargılama olanağından yoksun kalır. Yaşamın, sahne üzerinden taklide (mimesis) dayalı ve doğalcı bir betimlemesiyle ortaya çıkan bu illüzyon durumu, yaşama aktif olarak katılan ve onu daha iyi kılma göreviyle yükümlü olan günümüz seyircisi için sakıncalıdır." (Parkan 2004, s.48)

Walter Benjamin'e (1981, s167) göre "Doğalcı sahne, tümüyle illüzyona dayanan bir sahnedir; bu sahnenin, kendisinin bir tiyatro olduğu yolundaki bilinci üretken kılabilmesi olanaksızdır. Tersine, her dinamik sahne gibi, doğalcı sahnede kendini gerçeği yansıtabilme ereğine tümüyle adayabilmek için, bu bilinci susturmak, kovmak zorundadır." Buradan yola çıkarak Brecht, dinamo etkisi yaratma amacına yönelik "eleştirel ve diyalektik estetik" kuramını geliştirmiştir diyebiliriz.

2.2. Bertolt Brecht'in Estetik Kuramı Oluşturan Kavramlar

Aristotelesçi oyun mantığına zıt bir anlayışa sahip olan, Brecht için tam anlamıyla karşıt tek kavram vardır: Katharsis; Aristoteles'in (1963, s.78) Poetika'da tanımını yaptığı tanıma göre, seyircinin izlenen oyundaki korku ve acıma öğelerini, kendi başına geliyormuş gibi düşünerek, bu duygulardan arınması olgusudur. Aristo'ya göre seyirci tiyatroya ağlamak isteğinden arınmak için "ağlamak" üzere gelir, böylece rahatlığa ulaşır.

"Brecht'in estetik kuramı, temelinde naivetenin bulunduğu ve eksenini yabancılaştırmanın oluşturduğu birbiriyle aynı kategoride olmayan, ancak diyalektik bir bütünlük taşıyan sekiz temel kavramdan oluşmaktadır. Bu kavramlar şöyle sıralanabilir: Naivete, mesel çalışması, epizotik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı, gösterimci oyunculuk" (Parkan 2004, s.50).

2.2.1. Naivete

"Brecht'in estetik kuramının temelini bu kavram oluşturmaktadır. Bütün tiyatro çalışmalarını naiv bir anlayışta kümeleyen Brecht, bütün yapıtlarının, ama daha da önemlisi, kuramının temelinde bu tutumunun yer aldığını belirtmiştir. Brecht'in bu anlayışını şöyle bir örnek ile açıklayabiliriz" (Parkan 2004, s.50).

"Elma, ağaçtan düşer. Binlerce yıldır bu böyledir. Elmanın ağaçtan düşmesi "doğal" ve "olağan" bir olaydır. Newton'a kadar böyle olmuştur. Elmanın ağaçtan düşüşünü doğal ve olağan bir olay olarak izleyen binlerce insan için bu olayın hiçbir özel anlamı yoktur. Bu apaçık "gerçek", ardında başka hiçbir gerçeği ve anlamı getirmez" (Parkan 2004, s.50).

“Elma, yüksekte durduğu için düşmektedir”, “havadan ağır olduğu için düşmektedir”, vb. gibi birtakım önyargılar, bu olayı herkes için anlaşılır kılarken, Newton, daha önce yapılmış bütün açıklamaları bir yana bırakarak, bu olayı “anlaşılmaz”, “yabancı” bir olay olarak gözlemlemiş ve “neden düşüyor?” sorularını kendi kendine sormuştur.“ İşte, Newton’un bu naiv tutumu sonucundadır ki, yeryüzünün en önemli yasalarından biri bulunabilmiştir. Apaçık bir gerçek olan elmanın yere düşüşü olgusunun, aslında gerçeğin sadece bir yüzü olduğu, daha doğrusu, görünen yüzü olduğu ortaya çıkmıştır” (Parkan 2004, s.50). “Gerçeğin ardındaki gerçek daha doğrusu, görünenin ardındaki gerçek bütünlenebilmiştir. İşte, Brecht’in estetik kuramının temeline oturttuğu bu tutum, Newton’un “bilimsel naivete” olarak adlandırılabilir tutumudur.” (Parkan 2004, s.51) Brecht, (1981, s.27) bu tutumu estetik uygulamada “insanlar arası olaylar olarak, olaylar gerisinde olaylar” başlığı altında şöyle önermektedir: “Epik tiyatrodaki seyirci karşısında çıkarılan yapıtın konusu, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerden oluşan bir örgüdür. Olağandışı bir gözle görülmediği sürece, alışılmadık nitelik taşıyan böylesine bir yapıtın kavranılması düşünülemez.” “İnsanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin illüzyon yaratan bir “form” ya da görünüş (apparance) haline gelmiş olduğu düşünülürse, gerçeği açıklama ve dönüştürme hedefine yönelik estetik uygulamanın biricik ve temel koşulunun böylesine bir “bilimsel naivete” olduğu anlaşılır.

Bu tutum, Brecht’in estetik kuramının (yazma süreci de dahil) bütün aşamalarının temelini oluşturur. Ancak, gelişigüzel bir şekilde değil. Brecht, bu tutumun, üretim sürecinin bütün aşamalarında sistemli bir şekilde uygulanabilmesinin koşulu olarak “Mesel”i (fabel) ya da “mesel çalışması”nı öngörmektedir” (Parkan 2004, s.51).

2.2.2. Mesel Çalışması

Mesel, bir yapıtın ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün olmayan toplumsal anlamdır. Mesel çalışması boyunca sürdürülen naiv tutum aracılığıyla toplumlar ve insanlar arası ilişkileri yöneten yasalar tanınır kılınır. Brecht'e (1981, s.696) göre mesel çalışmasını, burjuva tiyatrosunda "yorumlama" olarak ele alınan sürecin karşılığı olarak getirmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi, bir yapıtın (metnin, oyunun), (sinemada senaryo) sahneye konma sürecinin ilk aşamasıdır. Geleneksel tiyatrodaki yönetmenin kafasında oluşan "yorum"a karşıt olarak, ekibin tümünün ortaya çıkarması gereken analiz çalışmasıdır.

Brecht (1981, s.696) meselin ortaya çıkması ile ilgili "Mesel, oyuncular, dekoratörler, maskçılar, kostümcüler, müzikçiler ve koreograflar dahil, ekibin tümü tarafından anlatılacak, açığa çıkarılacak ve sergilenecektir" demiştir. "Böylece, bir ekibin tümünün bir masa başında bir araya gelerek, eldeki metne, metindeki olaylar ve "figur"lara ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerine dair ortaya atacakları sorulara verecekleri cevaplar, süreçlerin ardındaki süreçlerin, görünenin ardındaki görünmeyenin, "gerçeğin" ardındaki gerçeğin keşfedilmesini sağlayacaktır" (Parkan 2004, s.52).

Ekibin tümünün naiv sorularıyla, bir kişinin ulaşması son derece güç olan bir tutuma, "naivete" ye böylelikle varılacaktır. Kolektif bir çabayla elde edilen bu tutumun sonucunda seyirciye iletilecek olan *mesel* ortaya çıkar. Ancak mesel çalışmasının tek hedefi, *mesele* ulaşmak değildir. Mesel çalışması, aynı zamanda: Ekibin tümünün metine karşı mesafeli bir tutum alarak, metnin görünen mantığına teslim olmamasını, metindeki çelişkilerin keşfedilmesini, metnin parçalanarak, metindeki durakların belirlenerek, epizotik anlatıma varılmasını, ekibin bilinç düzeyinin belirlenerek, neyi ne ölçüde gerçekleştirebileceğinin tespit edilmesini de sağlar (Parkan 2004, s.53). Brecht (1981, s.696) eserin ana işlevi ile ilgili "Meselin ortaya konması ve uygun yabacılaştırmalarla aktarılması, tiyatro yada sinema eserinin ana işlevidir" demiştir. Görüldüğü gibi, Brecht, meseli tiyatro ve sinema eserinin ana işlevi olarak ele almaktadır.

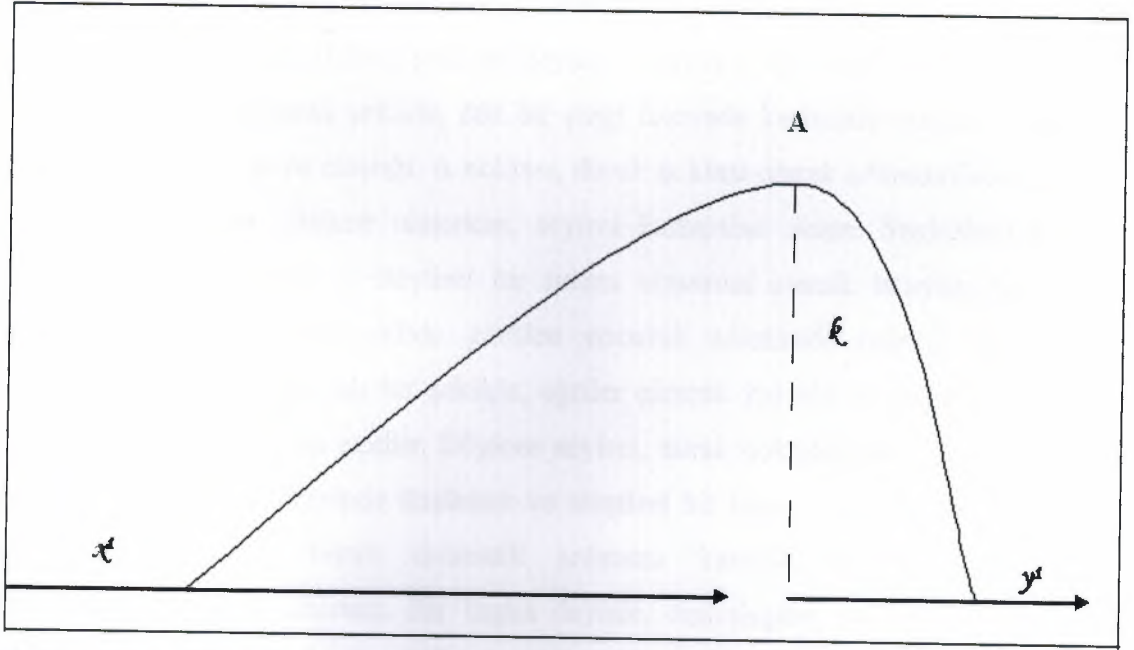
Mesel olmaksızın be yabancılaştırma, ne gestus ne de Brecht'in estetik kuramının öteki öğeleri olabilir. Brecht'e (1981, s.696) göre "Her şey meselden gelir; mesel, teatral uygulamanın can alıcı noktasıdır. Çünkü, insanlar arasında geçenlerin tartışılabilir, eleştirilebilir ve değiştirilebilir olanlarının tümü oradadır".

2.2.3. Epizotik Anlatım

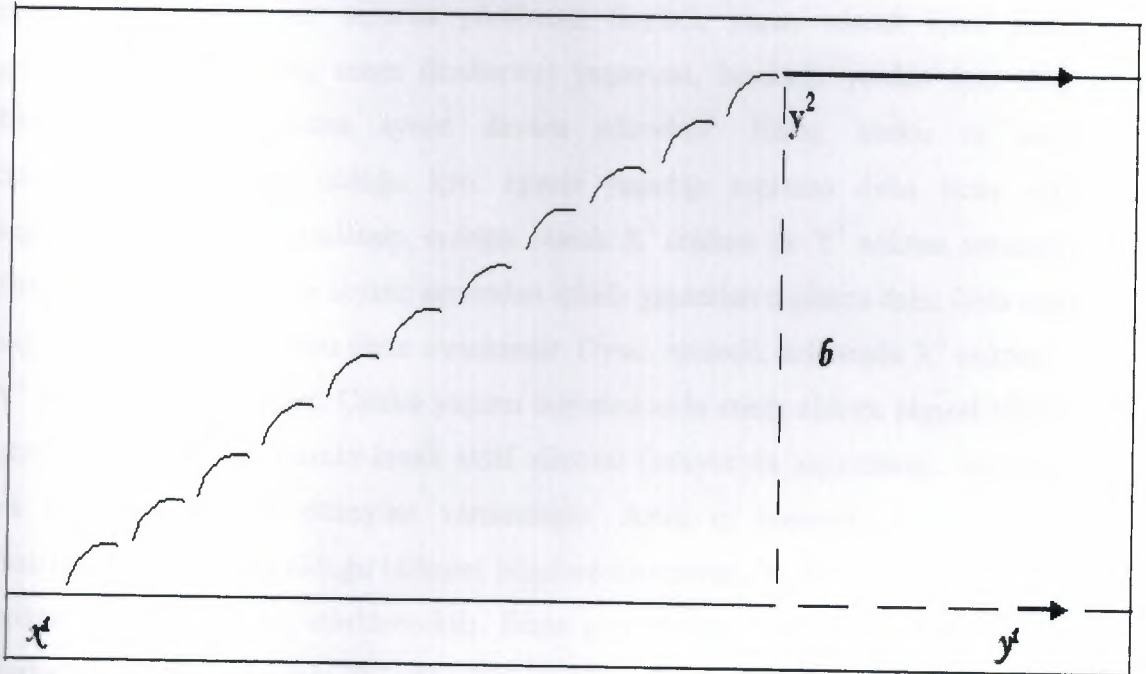
"Epizotik anlatım, Brecht'in estetik kuramına adını veren Epik kavram ise Aristoteles'ten bu yana kullanılagelen bir kavramdır" (Parkan 2004, s.54). Brecht (1981, s.56), geleneksel anlatım ile epik anlatım karşılaştırıldığı "Modern Tiyatro, Epik Tiyatrodur" adlı ünlü yazısında, epizotik anlatımı bu karşılaştırmadan hareketle karşılaştırmalı tablo şeklinde şöylece tanımlar:

GELENEKSEL DRAMATİK ANLATIM	EPİZOTİK ANLATIM
Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne, bir ötekisi için vardır.	Her sahne, kendisi için vardır.
Organik bir büyüme vardır.	Sahne montaj tekniği vardır.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.

Tablo 1: Geleneksel Dramatik Anlatım ve Epizotik Anlatım Özelliklerinin Karşılaştırması (Brecht 1981, s.56).



Şekil 1: Geleneksel Dramatik Anlatım (Parkan 2004, s.55).



Şekil 2: Epizotik Anlatım (Parkan 2004, s.56).

“Bu karşılaştırmadan yola çıkarak her iki anlatım yöntemini gösteren grafikler olursa şu sonuçlar elde edilir. Birinci şekilde olaylar, seyircinin ilgi ve gerilimini öykünün sonu üzerinde toplayacak şekilde, düz bir çizgi üzerinde kesintisiz olarak seyreder. Gerilimin en üst düzeye ulaştığı A noktası, doruk noktası olarak adlandırılabilir ve bu noktada olaylar çözüme ulaşırken, seyirci katharsise ulaşır. Seyircinin soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel bir tutum almasına olanak tanıyan dramatik anlatıma karşılık, ikinci şekilde görülen epizotik anlatımda montaj tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır ve seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir. Böylece seyirci, durak noktalarından yararlanarak, olaylar ve “figür”lar üzerinde düşünme ve eleştirel bir tutum alma olanağına sahip olur. Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık, epizotik anlatımda özdeşleşmeye tutsak edilmez. Bir başka deyişle, özdeşleşme, seyirciyi katharsise götürecek boyutlara vardırılmaz” (Parkan 2004, s.55).

“Birinci şekilde görüldüğü gibi, $X^1 - Y^1$ doğrusu olarak görülen seyircinin yaşam çizgisinde herhangi bir sıçrama görülmez. Seyirci, yapay olarak içine girdiği gerilimden kurtulduktan sonra (katharsis) yaşamına, bıraktığı yerden aynı doğru üzerinde Y^1 noktasından aynen devam edecektir. Hatta, korku ve acıma duygularından arınmış olduğu için, içinde yaşadığı topluma daha fazla uyum sağlayarak, yani toplumsallaşıp, entegre olarak X^1 noktası ile Y^1 noktası arasındaki fark da buradan gelmekte seyirci açısından içinde yaşanan topluma daha fazla uyum sağlanmış olma durumunu ifade etmektedir. Oysa, epizotik anlatımda X^1 noktası ile Y^1 noktasında sürdürmez. Çünkü yaşamı boyunca elde etmiş olduğu algısal bilgiler, gösteri sürecinde, seyircinin kendi aktif zihinsel faaliyetiyle sıçratılarak, ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine vardırılmıştır. Artık o, yaşamını kendi zihinsel faaliyetiyle elde etmiş olduğu bilimsel bilgilere dayanarak, bir üst düzeyden, yani Y^2 noktasından başlayarak sürdürecektir. Buna göre, birinci çizimdeki “k” yükseltisi, katharsisi, ikinci çizimdeki “b” yükseltisi ise bilinçlenmeyi ifade etmektedir” (Parkan 2004, s.56).

2.2.4. Gestus

“Gestus, bütün üretim sürecinde sürdürülmesi gereken naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Brecht’in estetik kuramında, anlatılacak olayların toplumsal anlamı demek olan meselin seyirciye aktarılmasında çıkış noktası söz değil daima toplumsal bir anlamı ifade eden davranıştır. Sözü ifade edecek davranış (mimesis, taklit) yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış gestustur. Gestus, Brecht’in kuramının en önemli estetik aracıdır” (Parkan 2004, s.56). Walter Benjamin’e (1981, s.81) göre “Epik anlatımda en ince sanatsal araç niteliğini taşıyan gestus, öğretici oyun (lehrstück) diye adlandırılan özel türde en yakın amaçlardan birine dönüşür. Bunun dışında, epik anlatım, tanımı açısından, gestusa dayanan bir anlatım biçimidir. Gestuslar, eylemde bulunan kişinin eylemlerini kestiğimiz ölçüde çoğalır ” Yani, gestusların elde edilmesi için epizotik bir yapı zorunludur ve epizotik yapıya ulaşmaksızın, gestusları elde etmek ve çoğaltmak mümkün olmaz. Bir yandan insanların aldatıcı; karşıtlık ve çelişkilere yer veren niteliklerdeki açıklamaları ve ortaya attıkları görüşler, öte yandan da eylemlerinin olay örgüsü içinde anlaşılması güç bir halde olması ve çok kesitliliği gestusların iki üstünlüğünü ön plana çıkarır. Birinci üstünlük gestusla yapaylığa kaçma olanağının çok az oluşudur.

Gerçekçi, alışılmış olgulardan yola çıkılarak yapılan gestuslar, insanların gözlerine çarpan, dikkat çekici mantıklar çerçevesinde yapılan oluşumlara nazaran yapaylık sınırını daraltan etkenlerdir. Diğer bir deyişle bizim yaşadığımız dünyaya ilişkin ipuçları veren gestuslar izleyici üzerinde yapaylığa kaçıldığı hissini vermezler. Gestusun diğer üstünlüğü, normal şartlarda insanların eylem ve olaylara karşı girişimlerdeki, tutumlarındaki durumun tam tersine, izleyici tarafından gözle görülebilir olan bir başlangıcının ve yine gözle görülebilir bir sonunun bulunmasıyla ilgilidir. Sahne üzerinde belli bir tutumun, genel hatlarıyla baktığımız zaman yaşamın akıp giden temposu içerisinde var olmasına karşın hemen hemen her noktasında mevcut olan bu kesin sınırlanmışlık ve bütünlük gestusun diyalektik nitelikteki mantığının temellerindendir.

Buradan yola çıkarak gestusun sınırlamalar yaparken olay akışı içerisinde belli bir bütünlüğünün olduğunu da unutmamalıyız. Tüm bunlardan yola çıkarak şöyle bir sonuca varabiliriz. Eylemde bulunan bir kişinin eylemlerini bir bütünlük içerisinde ne kadar fazla kesersek elde edilecek gestusların sayısı da o kadar fazla olur. Gestusları ön plana çıkarmayı hedefleyen bir oyunda şarkıları uygun yerlere serpiştirerek – ama hiçbir zaman amaçlanılan bütünlük ilkesinin dışına taşmada – olay örgüsünde bir duraksatma yapabiliriz. İşte bu noktada şarkıların tüm oyun atmosferi içinde değeri anlaşılmış olur. Tüm bunlardan dolayı epik anlatımda, eylemleri, olayların akışını duraksatmak çok büyük bir önem taşır. Epik anlatım metnin hangi amaç doğrultusunda yazıldığı gibi pek çok kişiye göre üzerinde epey bir zaman durulması gereken araştırmanın ayrıntılarına girmeksizin bu noktada şu şekilde bir yargıda bulunabiliriz: Sahne üzerinde olay akışına paralel olarak belli noktalarda metnin temel işlevi eylemi duraksatmaktır. Bu, eylemi sergileme ya da geliştirme kaygısından kaçınılarak yapılan bir girişimdir. Gestus mantığı da zaten izleyicinin olaya kendini kaptırıp gitmesini engelleyici bir düşünce olduğu için böyle bir hareket epik anlatım kuramına ters düşmeyen bir yaklaşımdır. Burada anlatılmak istenen salt başka bir oyuncunun eylemini kesinlikle duraksatmak değildir. Aynı zamanda oyuncu kendi eylemini de duraklatacaktır. Gestus bu aşamada oyuncuya da bazı görevler yüklemektedir. Olayın akışını duraksatmak gestusa farklı bir bakış açısıyla bakmamıza neden oluyor.

2.2.5. Yabancılaştırma

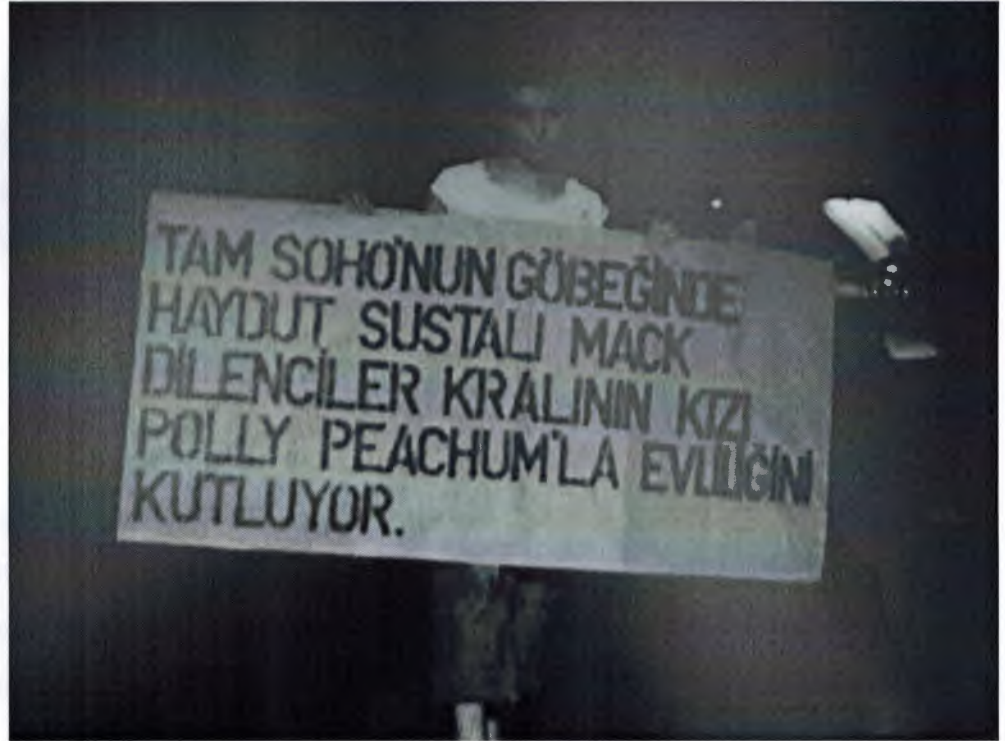
Aristotelesçi anlayış, sanat ürünleri üzerinde özdeşleşmeye dayalı bir teknik oluşumunu öngörür. İnsanın duygularına, eleştiriden uzak bir yaklaşımla bir şeye körü körüne bağlanıyormuş etkisi yaratarak olumsuz girişimlerde bulunur. Bu olgudan yola çıkarak Brecht estetiğine zıt düşen, zihnimizdeki bazı kavramları durağanlaştırarak bilinçsizliğe yol açan “catharsis” kavramı ortaya çıkar. Geleneksel dramatik anlatımda görülen bu kavram yerini, Brecht’in geliştirdiği epik tiyatro kuramında yabancılaştırma tekniğine bırakır.

Yabancılaştırma, sergilenen olay örgüsünde izleyicinin kendine sahne üzerindeki akışa paralel olarak kolayca bir yer bulmasını engeller. Çünkü epik anlayış çerçevesinde izleyici, mantığa dayalı bir eleştirel bakış açısıyla, kendi yaşamıyla sahne üzerindeki yaşamın birbiriyle çelişen yönlerini görerek izlediklerinin bir oyun olduğu bilincinden kopmaz. Yabancılaştırma kavramını Brecht ilk kez 1936'da yazdığı "Çin Oyununda Yabancılaştırma Etkileri" (Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schouspielkunst) adlı yazısında kullanmıştır: Brecht yabancılaştırmayı "anlaşılması amaçlanan olgunun, alışıldık bildik alandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenilmedik olana dönüştürülmesi" olarak tanımlar. Bu doğrultuda, yabancılaştırma efekti insanı tekdüze bir ilişkinin iki dakika sonra ne olacağının bilindiği bir sondan uzaklaştırarak, olay üzerinde düşünmeye iter.

Yabancılaştırma kişinin yaratıcılığının farklı boyutlarında, üretkenliğini, belki de içinde yaşadığı sınırsız aykırılığı su yüzüne çıkararak gerçekleri görmesine olanak tanır. Dramatik anlatımın kısırdöngüsünde yaşanabilecek bir kayboluşu önler. Gerçek yaşamın acımasızlığını kişi üzerinde psikolojik bir baskı aracı olarak kullanmadan, sahne üzerinden izleyicilere doğru aktarılan ve bunun sonucunda da izleyicide bir çeşit iç hesaplaşma duygusu uyandıran göstermecî bir tekniktir. Örneğin, dramatik etki yaratabilecek bir sahnede olayın gidişatını destekleyen duygusal bir müzik kullanmak yerine, izleyiciyi o duygusallıktan uzak tutmayı amaçlayan zıt bir müzik kullanılabilir. Bununla epik anlatımda hedeflenen bir düşünce de gerçekleşmiş olur. Bu da oyuncunun yaratılan karakterin tam olarak içine girip, gerçek yaşamdaki benliğinden uzaklaşmasının engellenmesidir.

Koreografide de müziğin bir uzantısı olarak yabancılaştırma etkisi yaratabilecek unsurlar vardır. Örneğin, olayın yaşandığı döneme ters düşen, farklı bir kültürün dansları kullanılabilir. Sahne düzeninin en önemli öğelerinden biri olan dekor için de farklı yabancılaştırma efektleri uygulanabilir.

Epik anlatımdaki işlevsel dekor anlayışı, aslında bir çeşit zamandan tasarruf olarak da nitelendirilebilir. Örneğin, dekor değişimi esnasında kullanılan bir panonun ikinci bir işlevinin olması zamandan kazanç sağlarken aynı zamanda gereksiz dekorların kullanılmasını da engeller. Seyircinin arasında oynanılabilecek bir dekor yapısının oluşturulması, epizotlar arası geçişlerde dekorun izleyici önünde değiştirilmesi, dönemin kültürünü yansıtmayan ya da yaşanan çağdan bağımsız bir materyal kullanılması ve sine vizyon, projeksiyon gibi tekniklerin uygulanması epik anlatımdaki yabancılaştırmanın dekor üzerindeki etkilerine örnek olarak gösterilebilir.



Resim 5: Üç Kuruşluk Opera (2005) isimli tiyatro oyunundan bir sahne görüntüsü.

Sahne düzeninin son unsuru olan ışıklandırma, epik anlatımda aydınlatma amacıyla kullanılır. Örneğin, sahne üzerindeki atmosfere zıt bir ışık kullanımı, filtre yardımıyla farklı renkte bir aydınlatma ve ışığın izleyici üzerine çevrilerek bir çeşit ayna görevi üstlenmesi salondaki seyirciler üzerinde özeleştiriyeye dayalı bir yabancılaştırma anlayışını doğurur. “Yabancılaştırma Etmeni, Epik Tiyatro kuramında seyirciye olan yönelişinde³ anlamlı bir öğedir; bu dört düzlemde gerçekleşir:” (Nutku 2007, s. 117)

- a) Seyirci ile sahne arasında: seyirci gözlemci durumunda;
- b) Sahne ile oyuncu arasında: oyuncu, sahnede olduğunun bilincinde, yanılsamaya gitmiyor;
- c) Oyuncu ile rolü arasında: duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir (Çin Tiyatrosu);
- d) Rol ile mekan arasında: Brecht’in anlayışında dekorda yalnızca göstermecî bir çalışma vardır, önemli olan dekorun işlevidir.

Yabancılaştırma tekniğinin uygulanmasını sahne düzeni, oyunculuk ve oyun metniyle sınırlamak belli bir indirgemenin var olduğuna kanıttır, Brecht’in sanat kuramını salt bir tekniğe indirgemek de yanlış bir yaklaşımdır. Metin üzerinde yabancılaştırma tekniğini Bertolt Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunuyla örnekleyebiliriz. Kafkas Tebeşir Dairesinde giriş aşamasından önce olay özetlenmiştir. Küçük bir çocuğa sahip olma konusunda hak iddia eden iki kadın vardır. Bunlardan biri çocuğun biyolojik annesi, diğeri ise onu yetiştiren, ona emek veren annedir. Oyunun sonuç bölümünde çocuk yere tebeşirle çizilen bir dairenin içine konur ve iki annenin de çocuğu çekmesi istenir. Biyolojik anne ona zarar verebileceğini hesaba katmadan çocuğu çeker ama ona zarar gelmesinden korkan anne bunu yapmaz. Oyun içinde çocuğun emek veren anneye bırakılması doğrultusunda bir hüküm vardır. İşte tüm bunlar oyun metnine girmeden önce verilerek yabancılaştırma tekniği devreye girmiş olur. Oyun içinde herhangi bir illüzyona sebebiyet vermemek için araya şarkılar da serpiştirilmiştir (Nutku 2007, s. 317).

2.2.6. Tarihselleştirme

“Tarihselleştirme kavramı, yabancılaştırmanın bir devamı , uzantısı olarak kabul edilebilir. Tarihselleştirme ,estetik uygulamada, mutlak tarihsel olayları ele almak demek değildir. Tersine, tarihi olsun-olmasın, bütün hadiseleri “tarihi” olarak ele almak demektir” (Parkan 2004, s.64). Brecht’in (1981, s.155) ifade ettiği gibi “özdeşleştirmenin özel olayları olağan kılması gibi, yabancılaştırma da olağanları özel kılar. Harcılâlem olaylar, bayağı, sıkıcılıklarından soyundurularak, tamamen özel süreçler olarak sergilenirler. Artık seyirci, güncellikten tarihe kaçmaz; güncellik tarih olur. Böylece güncel olanın mutlaklığı tartışmalı hale getirilerek, güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş olan seyirci, güncel olanın dışından bir bakış açısına sahip olarak, yaşanan anın eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar. “Tarihselleştirmede, belirli bir toplumsal sistem, bir başka toplumsal sistemin bakış açısından, dışarıdan gözlenir. Toplumun gelişmesi ve bakış açıları birbirlerine itaat ederler” (Brecht 1987, s.34). Tarihselleştirme, mesel çalışmasıyla elde edilmiş toplumsal anlamın, tarihsel boyutunu vermenin sanatsal aracı olarak da tanımlanabilir.

2.2.7. Anlatımcı Yapı

Sanatın sadece tasvire dayalı bir ayna olmayıp, çatışmaya dayalı bir dinamo olma esprisidir. Yaşamın realitesi, sanatın realitesini yönlendirmelidir ve ancak seyircinin önyargıları olarak da adlandırılabilen olan, yaşamı süresince algıya dayalı bilgilere dayanarak idinmiş olduğu düşünceler, eserin içerisinde tasvir yoluyla ve hayatın realitesi tarafından yönlendirilen sanatın realitesiyle çatışarak, algıya dayalı bilgi düzeyinden hakikate sıçratılacaktır. Seyirci böylece eleştirel bir bakış açısı yakalayarak yaşam karşısında “gerçekçi duygulara, düşüncelere, fikirlere ve eylemlere yönelebilir (Parkan 2004, s.66).

2.2.8. Göstermeci Oyunculuk

Uzak doğu ve Çin tiyatrosunda belirgin olan göstermeci oyunculuğu Brecht de kullanmıştır. Brecht, (1981, s.237) Stanislawski'nin özdeşleşmeye dayalı oyunculuk anlayışına karşılık yeni bir teknik ve oyunculuk arayışına girmiştir. Bulacağı yeni oyunculuk yönteminde özdeşleşme olmayacak, oyuncu ile seyirci arasında ilişki telkin yoluyla değil, başka bir yoldan verilecek, seyirci hipnoz durumundan kurtarılacak, oyuna konsantre olmayacak ve oyuna eleştirel bir gözle bakacak ve tepkileriyle oyunu yönlendirecektir. Brecht önceleri özdeşleşmeyi tümüyle reddetmemiş, denetimli diyalektik bir oyunculuk anlayışına yönelmiştir. Bu anlayışla uzun süre ve düzenli çalışmalar sonucu Brecht göstermeci oyunculuk anlayışını formüle etmiştir. Oynamak (göstermek) ile yaşamak (özdeşleşmek) arasındaki fark ve ikisinde de oyunun seyirciye verdiklerini araştırdı ve formüle etmiştir.

2.3. Bertolt Brecht'in Epik Anlatım ve Dramatik Anlatım Karşılaştırması

Brecht, (1981, s.40) epik-diyalektik anlayışının dramatik anlatımla karşılaştırmasını şu şekilde yapmıştır.

Dramatik Anlatım: Sanat aynadır; dramatik anlatım karşısında seyirci oyun esnasında ve bitiminde şöyle düşünür: güzel ve doğal bir şey / olayları adeta yaşadım / adamın durumu yürekler acısı, çok etkilendim / tüylerim diken diken oldu / ağlamamak için kendimi zor tuttum / sanat buna derler / ne kadar gerçek, ne kadar doğal

Epik Anlatım :Sanat dinamodur; epik anlatım karşısında ise seyirci oyun sırasında ve sonunda şöyle düşünür: bak bunu düşünmemiştim / öyle yapacağı aklıma gelmemişti / inanılır gibi değil / bir çıkar yol var ama göremiyor / sanat diye buna derler / çok şaşırtıcı çok / ağlanacak şeye gülüyorlar / gülünecek şeye ağlıyorlar

3. SİNEMADA BRECHT VE YABANCILAŞMA

Yabancılaşma kavramı, Marx'ın teorisinin özellikle başlangıç evresinde belirgin bir önceliğe ve öneme sahiptir. Marx'ın (1983, s.287) erken yazılarında bu önceliği ve yabancılaşma kavramının çeşitli açılımlarını görmek mümkündür. 1844 Elyazmaları ve Alman İdeolojisi bu noktada anılmaya değer. İki tür yabancılaşmadan söz edilebilir Marx'ın, bu çalışmalarında. Bunlardan ilki, doğadan kopuş anlamındaki yabancılaşmadır. İnsan, doğadan koparak kültürel-toplumsal alanda kendine ikinci bir doğa kurmak anlamında, doğaya yabancılaşır. Bu insan oluşu açıklayan niteliğiyle olumlu karşılanan yabancılaşmadır, zorunlu bir süreç olarak anlaşılır. İkinci yabancılaşma ise, bizzat kapitalist pazarın ve kapitalist toplumsal sistemin yarattığı yabancılaşmadır. Bunun sonucu olarak insan kendi doğasına yabancılaşır. Böylece insan kendine, kendi emeğine, ilişkilerine, dünyaya ve yaşama yabancılaşır. Kapitalist pazarın bir unsuru olarak işleyen çarklardan biri haline gelir. Anlaşılacağı gibi, yabancılaşma teorisinin Marx'ın İnsanın doğası anlayışıyla yakından ilişkisi vardır. Marx'ın çalışmalarının sonraki dönemlerinde (örneğin Kapital'e gelindiğinde) bu kavramı kullanmadığı görülür, ancak bununla birlikte bu kavramın içerdiği perspektifi bir şekilde devam ettirdiği söylenebilir. Meta fetişizmi nosyonunun bir anlamda insanın kendi doğasına yabancılaşmasının maddi temelini ya da yapısını açıklamaya çalıştığını söylemek yanlış olmaz. Brecht'in eserlerinin sinemaya aktarımından sonar yaşadığı, ikinci tür yabancılaşma kavramı ile bire bir örtüşmektedir.

3.1. Sinemada Brecht

Sinema Sanatı içinde her ne kadar Brecht estetiği, tiyatrosu, ondan yararlanan Losey, Jean Luc Godard, Angelopoulos gibi yönetmenler yokmuş ve sinema sanatı sadece Aristotelesci olmaya mahkummuş gibi olsa da, Brecht, yaratmış olduğu estetik kuram aracılığı ile yaşam ve dünya üzerine düşünmeyi, çağdaş dünyada tiyatro, film yapım geleneğinin kendisini yenileyebileceği yolları bulmamıza yardımcı olmuştur. Bertolt Brecht 1920'lerden başlayarak 1956'daki erken ölümüne dek, temel olarak binlerce yıldır egemen olan Aristotelesci sanat anlayışına, "katharsis"e (izleyicinin ruhsal arınması), yaşamın taklidi/illüzyon niteliğine (mimesis) karşı görüş ve estetik kuramını oluştururken geleneksel tiyatroya olduğu gibi geleneksel sinemaya ve kültür/ sanattaki "gerçekçi geleneğe" yönelik eleştiriler gerçekleştirmiştir.

Tarihe farklı açıdan bakabilmek için tarihin sürecinin farklı değerlendirilmesi gerekmektedir. Brecht bunun da ancak trajedi/trajik-olanın eleştirisiyle olanaklı olacağını göstermiştir. Brecht'e ve W. Benjamin'e göre "tarih geçmişteki gibi büyük kararlarla, dramatik davranışlarla değil; önemsiz gibi görünen, tek tek kalmış gibi görünen kararlarla, davranışlarla değiştirilebilecektir"(Benjamin 1981).

Brecht (1981, s.42) tiyatroya yönelik düşüncesini sinema için de kabul eder: "Sinema, Aristocu olmayan bir dram sanatının (yani bir özdeşleşme görüngüsüne, 'mimesis'e, öykünmeye dayanmayan dram sanatının) ilkelerini olduğu gibi kabul edebilir" demiştir. Fakat, oyuna ve oyuncunun önceliğine fazla dikkat eden ve film öyküsünün yepyeni bir biçimde yazılması gerektiğini, endüstri özelliğini göz ardı eden Brecht, 1930 yılında Üç Kuruşluk Opera'nın sinemaya aktarılmasından sonra dava açmak zorunda kalacaktır. Brecht'in onayladığı Brecht'çi bir tek film vardır, o da 1931'de gerçekleştirilen Kuhle Wampe - Donmuş İşkembeler' dir (Parkan 2004, s.76).

Bertolt Brecht'in Nazilerin iktidara gelmesinden sonra yurdundan uzaklaşmak zorunda olduğu ve Amerika'da bulunduğu yıllarda yazdığı Hollywood başlıklı şiiri orada yaşadıklarının bir özeti gibidir: (Marcel 1977, s.28)

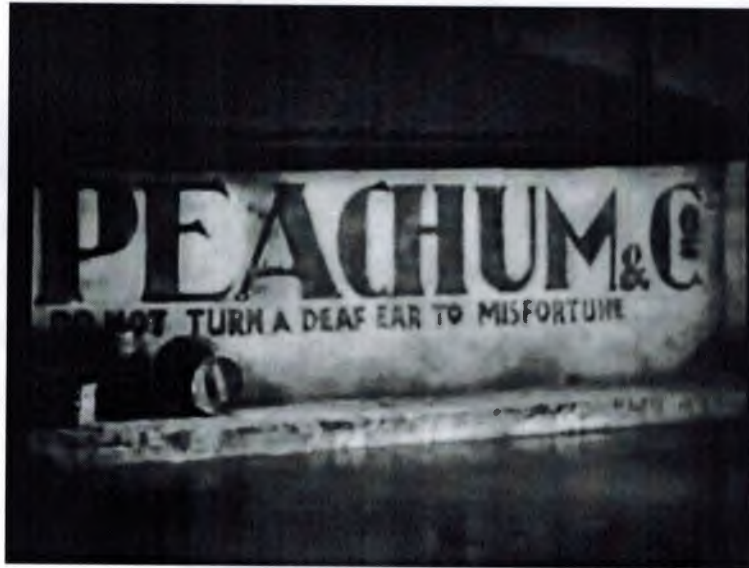
*"Her sabah ekmek paramı kazanmaya
Giderim yalan pazarına.
Umutla,
Dizilirim satıcıların arasına."*

1941-47 yılları arasında ekmek parası kazanmak için sözünü ettiği yalan pazarında film senaryoları sattığı günleri neredeyse unutmayı diler, hangi filmler için katkılarda bulunduğunu belirtmek istemez günlüklerinde. Sessizlik içine gömmediği tek önemli film, kendisi gibi benzer nedenle Almanya'yı terk eden yurttaşı Fritz Lang'ın Hangmen Also Die/Cellatlar da Ölür (1943) adlı yapıtıdır. Ama hoşnutlukla bir söz ediş değildir bu, yapımcısı için yine dava açmış, filmin jeneriğinde sadece "Brecht'in bir düşüncesi üzerine" yazısı kalmıştır. Adı pek az filmle anılsa da, Marcel Martin'in (1977, s.28) sözleriyle "Etkinliğinin azımsanmayacak bir bölümünü sinematografik yaratmaya ya da en azından sinemayı ilgilendiren tasarıların işlenmesine adanmıştır"

Brecht, (1987, s.78) 28 yıllık sinema ile ilişkili bu serüveni için şöyle demiştir: "Yapıtlarımın perdeye aktarılışında, her keresinde yapımcılara karşı dava açmak zorunda kaldım." 1955 yılında çekilen, Cavalcanti gibi çizgi dışı bir usta sinemacının Bay Puntilla ile Uşağı Matti uyarlamasını da beğenmeyecektir. Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde yönetmen Wolfgang Staudte tarafından başlanan Cesaret Ana çalışmasını da durdurur (1956). Yine de Brecht'in sinemadaki başarısı sınırlı kabul edilse de, ölümünden sonraki etkilerinin tiyatrodan daha büyük olduğu saptanır. Lovell'in "İdeal Brecht, günümüzün köktenci film kuramında ortaya çıkar" sözleri çok anlamlıdır, gerçekten de sinema alanında Godard, Straub, Jansco ve özellikle Angelopoulos gibi sanatçılar filmleriyle bu savı doğrulayacaktır (Parkan 2004, s.89).

SONUÇ

Bertolt Brecht hiçbir film yönetmemiş fakat, yapıtları filme çekilmiştir, ama biri hariç, hiçbiri onun gözüne girmeyi başaramamıştır. Brecht'in, bir senarist olarak çekilen filmlerini başarısız olarak nitelemesinin sebebi esas olarak sinemanın bir sanat olduğu kadar, ticari yönünün ağır bastığı bir endüstri sektörü içinde yer almasıyla yakından ilgilidir. Sürgün öncesinde Almanya'da ünlü müzikal oyunu Üç Kuruşluk Opera'yı G.W. Pabst'ın yönetiminde sinemalaştıran yapımcılar ile mahkemelik olmuştur. Mahkemelik olmasındaki sebep filmleştirilen "Üç Kuruşluk Opera" isimli eserin Bertolt Brecht'in orijinal yazdığı senaryodan çok farklı bir şekilde film haline getirilmesidir (Parkan 2004, s.75). Örneğin tekstin orijinalinde duvar yazısı olarak "Yoksulun Çağrısına Kulak Tıkama" sloganı kullanılırken, filme uyarlandığında bu yazı "Kötü Kadere Kulak Tıkama" olarak değiştirilmiştir. Buradaki "Kader" kelimesinin kullanımı Brecht'in estetik anlayışına tam anlamıyla zıt bir anlam taşımaktadır fakat dramatik sinema izleyicisini filme çekici faktör oluşturmaktadır.



Resim 6: Üç Kuruşluk Opera (1931) isimli sinema filminden bir sahne görüntüsü.

Gerçeğin keşfedilmesi zorunluluğunu ve bunu sergilemenin sanatsal araçlarını bilimsel bir estetik kuramı ile dile getiren Brecht'ten yola çıkan yönetmenler, bu yolda oldukça verimli sonuçlara ulaşmış durumdadırlar. Başta Godard olmak üzere, Rosi, Straub, Resnais ve diğerleri, sinemanın spesifik koşulları içinde birçok sorunu gözüme ulaştırmış durumdadırlar. Gerçeğin keşfedilmesi ve seyirciye aktarılması yönündeki bu gabbalar, kuşkusuz sinemada oluşmakta olan yeni bir estetik gizgimin başlangıcı olarak değerlendirilmelidir (Parkan 2004, s.93)

“Devrim sonrasında Rus sinemasından (özellikle Vertov) beri, sinemada, Griffith ile stabilize olmuş geleneksel sinemaya karşı yeni bir estetik arama gabbaları, özellikle 1960'lardan itibaren hızlanmış ve Godard' da noktalannmıştır. Bugün görünen odur ki, almışlardan beri bu alanda elde edilen gelişmeler nispi bir duruma sürecine girmiş ve geçitli denemeler sonucu ortaya çıkmış olan yapıtların değerlendirilmesi önem kazanmıştır. Bu değerlendirmelerde görüldüğü gibi, almış yıldı. Sinema sanatında gerçekleştirmiş olan en önemli yenilikler (O. Welles'in sinemaya yeniden kazandırdığı alan derinliği bir kenara bırakılırsa), hep Brecht'in etkisinden kaynaklanan gelişmeler sonucunda elde edilmiştir” (Parkan 2004, s.91)

Brecht'in sahip çıktığı tek film, kendi ekibiyle çalıştığı, senaryosunu yazdığı ve yönetimine yer yer kendisinin de katıldığı “Kuhle Wampe” adlı filmidir. Film, Brecht'in kurmuş olduğu sistematiğe uygun yapıya sahiptir. Filmin dört ana bölümden oluşan epizotik bir yapısı vardır. Her epizot, yine kendi içinde başka epizotlara bölünerek, seyircinin, olayların gelişimini serinkanlı bir şekilde izleme ve eleştirme olanağını getirmektedir. Bütün film boyunca gestuslar ve yabancılaştırma efektleri, ailenin başına gelenlerin doğal bir felaket olmayıp, böyle bir sosyo ekonomik yapının zorunlu toplumsal sonucu olduğunun seyirci tarafından bilince çıkarılmasına hizmet ederler (Parkan 2004, s.76).

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, N., 2003. *Sessiz Sinema*, 2. Baskı. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Aristoteles, 1963. *Poetika*, İ. Tunalı (Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.

Benjamin, W., 1981. *Epik Tiyatro Nedir?*. A. Cemal, (Çev.) İstanbul: Yazko Yayınları.

Brecht, B., 1987. *Sanat Üzerine Yazılar*, K. Şipal (Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi. (orijinal basım tarihi 1967)

Brecht, B., 1981. *Epik Tiyatro*, 2. Baskı. İstanbul: K. Şipal (Çev.) Say Yayınları. (orijinal basım tarihi 1967)

Marcel., M., 1977. *Sinema Yazıları*, “Arkadaşlar Mülkiyet İlişkilerinden Söz edelim”. İstanbul: Görsel Yayınları.

Marx, K., 1983. *Paris Elyazmaları*, E. Sivri (Çev.) Ankara: Yol Yayınları. (orijinal basım tarihi 1844)

Nutku, Ö., 2007. *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. 1. Baskı. İstanbul: Özgür Yayınları.

Parkan, M., 2004. *Brecht Estetiği ve Sinema*, 1. Baskı İstanbul: Donkişot Yayınları.

Şener, S., 2006 *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 4. Baskı. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

İnternet Adresleri

Gazelle Book Services, [online].

<http://www.gazellebookservices.co.uk/ImagesMaster/W150/0841905010.jpg> [ziyaret tarihi 20.10.2008].

Afsalzburg Festival , [online].

<http://www.afsalzburgfestival.com/graphics/founders.jpg> [ziyaret tarihi 20.10.2008].

Heavyconfetti , [online].

<http://www.heavyconfetti.com/wp-content/uploads/2006/07/caligari1.jpg> [ziyaret tarihi 27.10.2008].

Blogspot, [online].

http://4.bp.blogspot.com/_S6k2pEm7ZNs/RyMdHxh3xVI/AAAAAAAAAig/39wTJD6nYR/s400/CABINET_DES_DR_CALIGARI_01.jpg [ziyaret tarihi 27.10.2008].

İncelenen Görsel Videolar

İncelenen Sinema Filmi:

Üç Kuruşluk Opera: 1931 - Three-Penny Opera

Yönetmen G.W. Pabst,

Berlin-Almanya

İncelenen Tiyatro Oyunu:

Üç Kuruşluk Opera: 2005

Zeliha Berksoy rejisiyle 11, 17 ve 18 Nisan' 2005 Taksim Sahnesi'nde, İlteriş Sun'un müzik direktörlüğünde oynanmıştır.

İstanbul- Türkiye

EK: Kronolojik olarak Bertolt Brecht'in Tiyatro Oyunları

Eser İsimi	Yazıldığı Yıl
İncil	1913
Adam Adamdır	1918
Baal	1918
Gecede Trampet Sesleri	1919
Düğün. Küçük Burjuva Düğünü	1919
Şeytan Kovma	1919
Karanlıkta Işık	1919
Dilenci veya Ölü Köpek	1919
Balık Avı	1919
Ova	1919
Kentlerin Vahşi Ormanında	1921
İngiltere'li İkinci Eduard'ın Yaşamı	1923

Anibal	1922
Jae Chicago Kasabı	1924
Egoist Johann Fatzer'in Çöküşü	1926
Mahagonny	1927
Mahagonny Şehrinin Yükselişi ve Çöküşü	1927
Üç Kuruşluk Opera	1928
Lindberg'in Uçuşu	1928
Kabullenmenin Baden Öğretisi	1929
Evet diyenle Hayır diyen	1929
Tedbir	1930
Mezbahaların Kutsal johannası	1929
Ekmekçi Dükkanı	1929
Kural Dışı Kural	1931
Ana	1931

Yuvarlak Kafalar Sivri Kafalar	1932
Küçük Burjuvanın Yedi Ölümcül Günahı	1933
Jakob Gehherda'nın Gerçek Yaşamı	1935
Horasyalılar Kuriasyalılar	1935
Carrar Ananın Silahları	1936
Goliath	1937
III.Reich'in Korku ve Sefaleti	1937
Galilei'nin Yaşamı	1938
Dansen	1939
Demirler Kaç Para?	1939
Cesaret Ana ve Çocukları	1939
Lukullus'un Sorgulaması	1939
Sezuan'ın İyi İnsanı	1939
Puntila Ağa ile Uşağı Matti	1940

Arturo Ui'n Önlenebilir Yükselişi	1941
Simone Machard'ın Yüzleri	1941
Şvayk İkinci Dünya Savaşında	1943
The Duchess of Malfi	1943
Kafkas Tebeşir Dairesi	1944
Uyarlama Sophokles – Antigone	1947
Komün Günleri	1949
Uyarlama Jakob Michael Reinhold Lenz – Lala (Der Hofmeister)	1949
Uyarlama Gerhart Hauptmann – Kunduz Kürkü ve Kızıl Horoz	1950
Uyarlama William Shakespeare – Coriolanus	1951
Uyarlama Anna Seghers – Jan Darc Davası Rouen 1431	1952
Turandot veya Aklayıcılar Kongresi	1953
Uyarlama Moliere – Don Juan	1952
Davullar ve Trompetler	1954

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Emel TOZLU ASLAN

Doğum Yeri ve Yılı : Çorum 1983

Yabancı Dili : İngilizce

İlk Öğretim : Türk İş Blokları İlkokulu - 1994

Orta Öğretim : Özel Tercüman Koleji 1997

Lise: Özel İzmir Fatih Koleji - 2001

Lisans : Yakın Doğu Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü (2006)

Yüksek Lisans : Yakın Doğu Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı (2009)

Enstitü Adı : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Program Adı : Radyo, Televizyon ve Sinema

Çalışma Hayatı : (2007-2009) Araştırma Görevlisi, Yakın Doğu Üniversitesi