



T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMADA DRAMATURJİ

(Yüksek Lisans Tezi)

İrfan ONGAR /

ESKİŞEHİR, 1991

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
GİRİŞ	1
TANIM	4
TARİHÇE	5
TİYATRODA DRAMATURJİ	6
Aristotelesçi Dramaturji	6
Epik Dramaturji	10
SİNEMA DRAMATURJİSİ	18
Temel Yaklaşımlar	19
Gerçekçiler	20
Biçimciler	22
Geleneksel Anlatı/Çağdaş Anlatı	24
Türkiye'de Sinema Dramaturjisi	35
Brecht'ten Brecht'ci Sinema Dramaturjisi	37
Sinemada Epik Dramaturji ve Bir Örnek Film: Kühle Wampe	39
DRAMATURJİ ÇALIŞMASINDA TEMEL ÖLÇÜTLER	43
Değerlendirme	43
Yorum	44
Tema	44
Olay Örgüsü	45
Kişileştirme	47
Zaman-Uzam	53
SONUÇ	56
KAYNAKLAR	58

GİRİŞ

İletişim çağı olarak adlandırılan 20. yüzyılın hemen arifesinde ortaya çıkan sinema, daha yüzyılın ortalarına gelmeden çağa damgasını vurmaya başlar.

Başlangıçta mediumu keşfedenler ve ilk uygulayıcıları tarafından dahi gelecek şansı tanınmayan, gelip geçici bir heves ve eğlence aracı olarak kabul gören sinema bir yönüyle öncülleri durumundaki sanat dallarının binlerce yıllık birikimleriyle tümleştiği için; diğer yönüyle, mediumun özünün getirdiği teknik özelliklerin çağın koşulları ile örtüşüm durumunda bulunmasından dolayı çok kısa sürede büyük kitleleri kendine bağımlı kılar.

Gerçekten de W.Benjamin'in "teknolojinin olanaklarıyla çoğaltılabildiği çağda" ifadesi ile yeni bir tanım getirdiği sanat yapıtının tüm özelliklerine sinema fazlasıyla sahiptir: çoğaltılabilir, taşınabilir. Üretimi, dağıtımı, gösterim sistemi ile sektörleşen endüstrisinde tam anlamıyla bir metadır. Öte yandan, gerek sosyalist, gerek kapitalist gerekse üçüncü dünya ülkeleri olsun, oluşum süreçlerini yaşamakta olan yeni sistemlerin kendi toplumsal yapılarını kurma yolundaki istelerine en iyi yanıt verebilecek araçtır sinema.

Gerek öznel, gerekse nesnel koşulların bu denli olumlu olmasına karşın sinema, 'sanat' olmak özelliğini kazanabilmek için büyük savaşlar vermek zorunda kalır, uzun süre bir eğlence ve informasyon aracı olarak kabul görür.

İlk sinemacılar ve yanısıra diğer sanat-düşün adamları sinemayı ve sinemasal olanı açıklığa kavuşturabilmek için tartışır, kuramlar ortaya atarlar. İlk sanat kuramlarının oluşturulması sürecinde bilinen kuram ve/veya yöntemlerden yararlanılırken, sanat tarihi içinde 2500 yıldır uygulanagelmekte olan ve bir sanat yapıtının yaratım sürecine yol gösterici bütüncül ve dizgili bir yaklaşımın kurallarını ortaya koyan asıl kaynağın -Poetika'nın- gerekli ilgiyi görmediği gözlenir.

Poetika, İ.Ö.360 yılında Aristoteles tarafından yazılan, tarihin ilk sanat kuramı

kitabıdır. Yüzyıllar boyunca, batı uygarlığında ilk ve tek sanat kuramı olmak özelliğini koruyan bu kitap, genelde sanat, özelde tiyatro hakkında dizgeleştirilmiş kuramsal ve uygulayımsal kuralları içerir.

Günümüz tiyatrolarında kurumsallaşmış olan ve "Dramaturji" olarak adlandırılan bu kurallar dizgesi, bir sanat yapıtının yaratım sürecinde, düşünsel, estetik ve teknik uyumluluğun rasyonalizasyonu anlamında kullanılmaktadır. Başka bir deyişle, dramaturji, bir sanat yapıtının oluşturulmasının ve incelenmesinin yöntembilimidir.

Örnek vermek gerekirse, Aristoteles'in Kurbağalar adlı antik oyununun günümüzde sahnelenme koşullarının sağlanması, 17.yüzyıl Gerçekçi Komedy akımının tiyatro tarihi içindeki yerinin incelenmesi ya da post-modern bir oyunla uyum sağlayacak sahne düzeninin araştırılması dramaturji çalışması kapsamında yer alır.

Sinemanın ilk yönetmenleri Lumière ve Méliès'nin ilk filmleri 'Gerçekçiler' ve 'Biçimciler' olmak üzere iki farklı akım/kuramın doğmasına yol açar. 'Sinemada Temel Yaklaşımlar' olarak günümüze değin varlığını sürdüren bu ilk kuramların yanısıra, öncülü durumundaki sanat dallarına ilişkin akım/kuramlar sinemaya uyarlanmaya çalışılır; ilk film eleştirilerinde, yazın alanında kullanılan ölçütler ve yöntemlere başvurulur. Sinemanın kendi özgün kurallarını ortaya koymaya çalışan yönetmen/kuramcılarının dahi anılan yöntemlerden yararlandıkları söylenebilir. Örneğin, sinemanın ilk önemli kuramcılarında Ayzenştayn, sinemayı ruhbilim, top-lumbilim ve dilbilimle bütünleştirmeye çalışır. Ayzenştayn'ı izleyen Kuleşov, Pudovkin, Balazs, sinemanın bir dil olduğunu; çekim'in sözlü dildeki sözcük gibi, film ayrımı içinde diğer öğelerle etkileşim sonucu anlam kazandığı görüşünü ortaya atarlar. Sinemanın ilk eleştirmenleri arasında yer alan Luis Delluc ise izlenimcilik akımını sinemaya uyarlama girişimlerinde bulunur.

Sözü edilen akımların/kuramların, sinemanın yalnızca bir araç olarak sahip olduğu özelliklerin nasıl ve ne biçimde kullanılması gerektiği üzerinde

yoğunlaştığı, sinemanın sorunlarının gerçekliğin yeniden yaratılmasında hangi tekniklerin daha doğru olduğu konusunun tartıştığı ya da görüntü düzenlemesi, kurgu, ses ve renk kullanımı gibi parçabirim düzeyinde ele aldığı söylenebilir.

Tiyatrodan büyük bir miras devralarak ilk adımlarını atan ve bugün çağına damgasını vuran sinemada, tiyatro yapıtının yapım ve yönetim sürecinde kurumsal bir işleve sahip bulunan dramaturji çalışmasının varlığı ve karşılığının tam bir açıklığa kavuşturulmamış olması bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Sinemada Dramaturji" adlı bu çalışma bir sanat yapıtının düşünsel, estetik ve teknik alt yapısını kurmanın bilimi demek olan ve tiyatroda 2500 yıldır kurumsal bir yapı altında uygulanan dramaturjinin tiyatro sanatı tarihi içindeki işlev ve öneminden yola çıkarak sinemadaki yansımaları araştırmayı amaçlar.

Kaynak taraması yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, ağırlıklı olarak tiyatro kitaplarından yararlanıldı. Sinema dramaturjisi ne ilişkin olarak, bir sanat dergisinde yayınlanan bir makale dışında Türkçe kaynağın bulunamaması, araştırmacının hem güçlüğünü, hem de heyecanını besledi.

TANIM

Almanca : Dramaturgie

Fransızca : Dramaturgie

İngilizce : Dramaturgy

Yunanca : Dramaturgia

"Tiyatro tarihçisi, incelemecisi ve kuramcılarında oyun metni üzerindeki çalışmalarını ve sonra da oyunun sahneye konuluşu açısından sanatsal bilgileri kapsayan uğraş alanı metin üzerinde yapılan çalışmaların tümüne KURAMSAL DRAMATURGI; oyuncular ile sahne üzerinde yapılan çalışmalara da UYGULAMALI DRAMATURGI denilir. (1)

UYGULAMALI DRAMATURJI: Bir oyunun, kuramsal dramaturjiye bağlı olarak tiyatro ve izleyici ilintileri içinde sahnelenmesi ve dramaturg ve yönetmenin işbirliği ile gerçekleştirilen sahneleme işidir. Sahneleme işi, metnin yalnızca düşünsel, estetik planda biçimlendirilmesi ve tiyatro tarihi açısından değerlendirilmesi değil, aynı zamanda sahnede kullanılacak tüm teknik donanımların oyunun yorumuna uygunluğunun araştırılmasıdır.

KURAMSAL DRAMATURJI: Kavram ve terim olarak 18. yy. Alman tiyatro adamlarından Lessing tarafından ortaya atıldığı şekilde, oynanan bir oyundan tümevarım yöntemiyle ya da dram sanatının kendisinden tümdengelim yöntemiyle oyunların iç yasalarını, ana kurallarını, oyun yapısı ilkelerini ve estetiğini ortaya koyan tiyatro ve dram sanatı bilimi.

Baumgarten'in ortaya attığı şekilde de, Dramaturji dram sanatının bilimi olduğu gibi, felsefe ile tiyatro (sahneleme) arasında dramatik üslup'u kendine konu edinir. Bu bakımdan ele alındığında, Dramaturji, dram sanatı estetik bilgisidir.

(1) Özdemir Nutku. Gösterim Terimleri Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları, 1983, s. 102.

TARİHÇE

Dramaturji, dram sanatının kitle sanatı niteliğini ve tiyatro ile birliğini yitirmeden önce hem kuramsal hem de uygulamalı bir nitelik taşımış; dram-tiyatro bilgisi birliğini kendi içinde barındırmıştır. Antik dönemlerde görülen bu özellik, dram sanatının yabancılaşması, tiyatrodan ayrılması, burjuvanın bireyselleşmesi oranında gittikçe ortadan kalkmıştır.

Doğu'da Bharata'nın **Natyasastra'sı**, Batı'da Aristoteles'in **Poetika'sı** ilk dramaturji yapıtlarıdır. Kuramsal olduğu kadar uygulamalı dramaturji olarak önem taşıyan **Natyasastra'nın** yanısıra **Poetika**, tragedya kuramı, karakter oyunu, üç-birlik kuralı mimesis (öykünme) ve Katharsis (arınma) kavramlarını getirişiyle kuramsal Batı Dramaturjisinin temeli olmuştur. Antik Roma'da, Horatius tarafından sürdürülen Aristoteles Dramaturji'si (Ars Poetica) Rönesans'ta Minturno, Castelveto ve Scaliger ile dram sanatında bireyselleşmenin anlatımı olarak devam etmiş; Barok Çağ'da Opitz (**Buch von der Deutschen Poeterey**) ve klasik Fransız Tiyatrosu'nda Boileau (**L'art Poétique**) ile dram kuramı olma niteliğini korumuştur.

Aristokrasinin dogmatik bir biçimde uyguladığı Aristoteles Dramaturjisi, 18.yy.'da değişime uğratılmış; özü korunmakla birlikte, biçim'de özgürleşmeye gidilmiştir. Böylece ilk kez dramaturji kavramının ortaya atıldığı burjuva dramaturjisi, 18.yy.Alman tiyatro adamı Lessing'in **Hamburgische Dramaturgie** adlı yapıtıyla gerçekleşmiş; (ayrıca Diderot ile birlikte) dramaturji, yalnızca dram teorisi olmaktan çıkarılarak, uygulamalı olma niteliğini kazanmıştır. Lenz'in (**Anmerkungen über Theater**), Gottsched'in (**Kritische Dinctkunst**), Shelegel'in (**Vorlesungen über dramatische Kunst**), Tieck, Schiller, Hebbel, Ludwig, Wagner, Hegel, Vischer ile sürdürülen burjuva dramaturjisi, Freytag'ın **Technick des Dramas'** ile özümlenen bir son bulmuştur.

20.yy.'ın başında, rejî tiyatrosunun ortaya çıkmasıyla, dramaturji, kuramsal önemini kaybetmiş; burjuva bireyselleşmesinin bir anlatımı olarak, çeşitli modern ve avangart akımlarla özdeşleşen bir 'sahneye koyuculuk tekniği bilgisi' haline gelmiştir.

İdealist-metafizik geleneği yıkarak, Aristotelesci olmayan dramaturji ise, Al-

man tiyatro yönetmeni Piscator'un siyasal dramaturjisi yoluyla Brecht tarafından gerçekleştirilmiştir.

Gerek oyun yazarı olarak, gerek yönetmen olarak, gerekse kuramsal yazılarıyla Epik Dramaturjiyi ortaya koyan Brecht, kuramsal dramaturji ile uygulamalı dramaturjiyi bir bileşime vardırıdığı gibi, çağdaş ve sosyalist dramaturjinin de öncüsü olmuştur. (2).

TIYATRODA DRAMATURJİ

Aristoteles Dramaturjisi

Antik felsefenin önde gelen düşünürlerinden olan Aristoteles (İ.Ö. 384-322) batı dünyasının ilk sistematik tiyatro kuramı eseri olan **POETİKA**'yı yazmış, dram sanatına ait getirdiği kurallar, (bugünkü anılışıyla Aristoteles Dramaturjisi) daha sonraları birçok kuramcı için ana kaynak olmuştur.

"**Poetica** tiyatro sanatı üzerinde yazılmış olan eserlerin en önemlilerinden biridir. Aristoteles tragedya sanatı hakkındaki görüşleri ile kendinden sonra gelen kuramcıları etkilemiştir. Antik Roma, Ortaçağ, Rönesans ve Akıl Çağı eleştirmenleri, Aristoteles'in önerilerini tartışmasız kabul etmişler, çabalarını, onu daha iyi anlayıp yorumlamaya yöneltmişlerdir. (3).

Aristoteles'e göre; sanat, bir öykünme (mimesis) şeklidir ve "sanat çeşitleri de neyi taklit ettiklerine ve taklit eylemini gerçekleştiriş şekilleri bakımından birbirinden ayrılırlar." (4).

"İnsanların nasıl davrandıklarını değil, nasıl davranmalarını gösteren (...) sanatın görevi, duygunun denetsiz bir duruma getirdiği duygusal yaşantıyı değerli bir aşamaya çıkarmaktır. Çünkü sanatçı hayatı aklıyla değil, sezgisiyle yorumlar. Duygulara bir düzen verir. Sanatçı duygusal yaşantıyı dışarıdan alır (hayat ile sanat

(2) Marianne, Kesting, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**. (Çeviren:Yılmaz Onay) İstanbul, Adam Yayınları, 1985, s.22.

(3) Sevda, Şener. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1991, s.12.

(4) Aziz Çalışlar. **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**. İstanbul, May Yayınları, 1980, s.37.

arasındaki benzerlik bu duygusal yaşantıdır.)" (5).

Genel çizgileriyle, 'olasılık, zorunluluk kavramı', 'üç birlik kuralı' (eylem, zaman ve yer birliği) ve 'Katharsis' anlayışı ile özetlenebilen Aristoteles dramaturjisinde:

Olasılık ve zorunluluk: "dramatik bütünlüğü ve kaynaşmışlığı sağlayan iki önemli öğedir ve (...) olabilecek bir olayı zorunluluk içinde göstermek anlamındadır. (...) Ozanın görevi, gerçekte olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, başka bir deyişle olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olabilir olan şeyi anlatmaktır. (...) olabilecek olayın oyun içinde akla yatkın, duygu ve düşüncemize uygun gelecek biçimde gelişmesi gerekir. (...) Ozanın üzerinde duracağı nokta, tragedyanın olasılık ve zorunluluk ile etkin kılmasıdır. Olasılık ve zorunluluk herşeyden önce iç ölçülerdir. Bunlar oyunun iç akışını sağlarlar. Ancak Aristoteles'e göre, bu ölçüler iki durumda kullanılır:

1-Sonuç getirme koşulu içinde, oyundaki olaylarla ilgili olarak, 2-Oyun kişinin söylediği sözler ve yaptığı hareketler o kişinin karakterinin olasılığı ve zorunluluğu olmalıdır. (...) Konunun olabildiği kadar akla aykırı hiçbir şeyi kapsamaması gerekir. Çünkü şiirde inanılabilir (olasılık) olan imkansız, inanılır olmayan imkana yeğ tutulmalıdır." (6).

Buna göre, yaşamda inanılmaz şeyler olabilir. Ancak yaşamda var olması, inanılmaz şeylerin sanata konu olmasını gerektirmez. Buna karşın, sanatçı yaşamda yeri olmasa da insana olabirmiş gibi gelen şeyleri ele alabilir. Burada ölçüt sağ duydur. "Bir kez sağduyuya uygun görüldükten sonra gerçekte olup olmaması önemli değildir." (7)

Üç birlik Kuralı: Aristoteles, tragedyanın ve tragedya öğelerinin birliği üzerinde durur. Tragedyanın 'eylem' ve 'zaman' olarak birlik ve bütünlük içinde olması gerektiğini söyler.

Poetika'da öykünün birlikli olması üzerinde önemle durulur. Bu kural

(5) Özdemir, Nutku. **Dünya Tiyatrosu Tarihi**. Cilt: 1-2, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 207, 1971, s.49.

(6) Nutku, a.g.k., s.51.

(7) Şener, a.g.k., s.18.

tiyatro tarihine "hareket (eylem) birliği" adı ile geçmiştir. Aristoteles'in çok dikkate alınan ve en uzun süre uygulanan kuralıdır. Hareket (eylem) Birliği, olayların belli bir konu çevresinde toplanmasını ve birbirini olasılık ve zorunluluk kurallarına göre izlemesi demektir. Asal konu ile ilintisi olmayan olaya yer verilmez. Rastlantısal olana da izin yoktur. yk, "birlikli ve tamamlanmış bir hareketin taklidi olmalıdır."

Hareket birliğini oluşturan olaylar birbirine neden sonuç bağı ile bağlıdır. Her olay kendinden sonra gelen olayın zorunlu nedeni, kendinden önce gelen olayın zorunlu sonucudur. Eylem birliği demek, olayların olasılık ve zorunluluk kuralına göre başlaması, gelişmesi ve tamamlanması demektir. Aristoteles, hareket birliğinin kahramanda birlik anlamına gelmediğini özelikle belirtmiştir. Birliği yapan oyun kişisi olamaz. Bu kişinin başından geçen tüm olaylar, yaptığı hareketler, bir birlik meydana getirmez. Birlik kuralı çeşitliliğe ve zenginliğe engel değildir. Fakat zorlama olanı da istemez.

Olayların düğümü ve zm, inandırıcı bir gelişimden doğmalıdır. Blkl anlatım birlik ilkesine aykırıdır. Episod denilen blklerden oluşan öyküde olaylar birbirini olasılık veya zorunluluk yasalarına göre izleyemez. (8)

Aristoteles, 'eylem birliği' denli olmasa da 'zaman birliği' üzerinde de durur. Ona göre: "Tragedya hikayeyi, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır." (9) Sevda şener'e göre, bu kural, eylem birliğine destek olmak üzere benimsenmiştir.

nc birlik olan 'yer birliği' kuralı şener'e göre **Poetika**'da yer almaz. Daha sonraki çağlarda özellikle Klasik Akım içinde eklenerek Aristoteles'e mal edilir.

Aristoteles düşüncesinde sanatın karşılığı 'mimesis' yani taklit (yknme)dir.

(8) şener, a.g.k., s.23.

(9) şener, a.g.k., s.24.

"Sanatçı, belli araçları kullanarak objeleri taklit etmektedir. Sanatlar, taklit etmede kullanılan araç bakımından aralarında sınıflara ayrılmaktadırlar." (10)

Sanatçı, gerçekleri taklit ederken öncelikle konunun gerçeğe uygun olmasına, sonra tipikliğine, genelliğine, evrenselliğe, daha sonra, akla ve sağduyuya uygun olmasına, inandırıcı olmasına" dikkat etmelidir. (11)

"Başı, ortası, sonu olan, belli uzunluktaki bir eylemin öykünülmesi" (12) olan tragedyada "insan yaşamını kapsayan duygular, acı ya da acının nedenleri mime-sis yoluyla yeniden yaratılır." (13) Başka bir anlatımla; tragedyanın ödevi; "uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir. (14). "Aristoteles'in acıma ve korku duyguları insanın kötü bir durum içindeki iyi yanına duyulan sempatidir. Bu da duygusal arınmaya ve dolayısıyla duygusal adaletle götürür kişiyi. Onun için **Katharsis**, acıma ve korku duygularıyla insandaki acı veren öğeyi yıkayıp arıtır." (15). "**Katharsis** insan yaşamı için gerekli bir arınmadır. Bu arınma da korku ve acıma duygularıyla gelir. Bu iki duygu Aristoteles'in düşünce düzeyinde ayrılmaz bir çift olarak yer alır. Acıma, layık olmadığı halde, acıya düşmüş bir kimse karşısında duyulur, korku da acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar (...) Acıma öyle bir kötülüktür ki, o anda böyle bir durumun kendi başımıza ya da tanıdıklarımızın, yakınlarımızın başına gelebileceğini düşünürüz. (...) Gördüğümüz sahne, kendimize çok yakın hatta kendimizinmiş gibiyse, o zaman acıma korku duygusuna dönüşür" (16)

Aristoteles'e göre, tragedyanın altı ana ögesi vardır. Bunlar; öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müziktir. Dil ve müzik öykünme araçlarını, dekorasyon öykünme biçimini; öykü, karakterler ve düşünceler de öykünme nesnelere oluştururlar. "Bu elemanlar arasında en önemlisi, olayların birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve fela-

(10) İsmail Tunalı. **Grek Estetiği**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983, s.99-100.

(11) Şener, a.g.k., s.19.

(12) Seçil, Bükür. **Film ve Gerçek**. Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Araştırma ve Bilimsel Yayınlar Dizisi, No: 020, 1989, s.85.

(13) Nutku, a.g.k., s.60.

(14) Tunalı, a.g.k., s.115.

(15) Nutku, a.g.k., s.58.

(16) Nutku, a.g.k., s.57-58.

ket içinde geçen bir hayatın taklididir." (17)

Öykünmenin yetkinliğindeki en önemli kural, olay örgüsünün bir tutarlılık ilkesine göre kurulması; uzam ve zaman ile birlik içinde olması, sahneler arasında anlatımın akışını ve dolayısıyla özdeşimi bozacak kesintilere yer verilmemesidir.

Aristotelesçi dramaturjiye uygun bir örnek olarak gösterilen Schiller'in **Don Carlos** oyununda bu kural şöyle açıklanır:

"**Don Carlos**'ta Schiller, Aristotelesçi kuruluşa uyararak yalnız kişiler arası çatışmaları oyun alanına getirmiştir, (...) olay akışını dolantı (entrik) belirler: Değişik oyun kişilerinin çıkar ilişkileri kaçınılmaz bir girift doku içinde "dügüm'e kadar iyice yoğunlaşır ve 'felaket'le çözümlenir; kurguyu oluşturan, olayların bu iç dokusudur. Sahneler yer ve zaman açısından dışlı çarkları gibi iç içe girmiştir. (...) Yer değişimini gerektiren olaylar, ya zaman bakımından ard arda gelen, ya da birbirine koşut, yani eş zamanlı olaylardır. Yer ve zaman açısından ara boşluklar, olay akışı hiç kesilmeksizin ve boşluk hiç fark ettirilmeksizin geçilir, böylece hiç bir durak ya da gedik bulunmadan kesin bir akış izlenimi sağlanır. Schiller'in dramatize ettiği olay bölümleri, tasarlanan olay akışının yer ve zaman bağlantısına uygun düşenlerdir. Zaten olay da, yer ve zaman bakımından sürekli bir çizgiye yoğunlaştırılmıştır." (18)

Epik Dramaturji

Aristotelesçi olmayan dramaturji de denen ve Alman oyun yazarı, kuramcı ve yönetmen Bertolt Brecht'in adıyla özdeşleşen Epik Dramaturji; Politik Tiyatro'nun öncüsü Piscator'un rejilerinde uç verir, kuramsal temelleri Brecht tarafından atılır.

Aristotelesçi dramaturji, sanatın, idealist-metafizik felsefenin sürekliliğinin sağlanması için uyması gereken kuralları düzenliyordu. Aristoteles'in 2500 yıllık egemenliğine karşı çıkan epik dramaturji de, materyalist felsefenin kitlelerce yaygınlaştırılması yolundaki arayışların sonucu olarak ortaya çıkar.

"1919-1933 döneminde Almanya iki büyük ekonomik kriz yaşadı. İşsizlik

(17) Tunalı, a.g.k., s.122.

(18) Kesting, a.g.k., s.64.

ve enflasyon, halkı, özellikle işçi kesimini büyük ölçüde etkilemiş, savaş yenilgisinin burukluğuna, yoksulluğun bunalımı eklenmiştir. Bu sırada Batı ve Orta Avrupa ülkelerinde sosyalizm düşüncesi yaygınlaşmaktaydı. (...) Toplumcu örgütler Marxizmin uygulanabileceği bir ortam hazırlama çabası içine girmişlerdi. (...) Bu ortamda aydınlar ve sanatçılar sanatı kendi görüşlerine yaygınlık kazandırmak amacı ile kullanmaya başladılar. Tiyatronun, toplum sorunlarının tartışıldığı bir alan, hatta siyasal savaşta bir silah olarak kullanılması görüşü benimsendi. (19)

"Artık tiyatro sahnesi siyasal konuların tartışıldığı bir alan olmuştur. Daha önceki öncü akımların başlattıkları yenilikler bu kez propaganda oyunlarında kullanılmış ve propagandanın amacı doğrultusunda geliştirilmiştir. Sahne tekniğinde, görsel anlatımda önemli buluşlar öne sürülür ve uygulanırken amacın, biçimde yenilikler yaparak ortaya daha özgün, daha çarpıcı eserler çıkarmak değil, seyirciyi etkilemek olduğu belirtilmiştir. Artık dikkatler seyircide yoğunlaşmakta, seyircinin istenen düşünce sürecine sokulması için çalışılmaktadır. Erwin Piscator, görüntüsel anlatım olanaklarını geliştirerek, yeni iletişim araçları deneyerek, tiyatronun biçiminde ve tekniğinde büyük yenilikler yapar, kendi uygulamalarından yola çıkarak "politik tiyatro", "epik tiyatro", "belgesel tiyat-ro", "total tiyatro" kavramlarını geliştirir. Tiyatronun işlevinin yeniden tanımlanması ve bu doğrultuda denemeler yapılması tiyatro düşüncesini etkilemiş, tiyatronun amacı, öyküsü, biçimi, anlatım, yöntemi, tekniği yer ve zaman kavramları, dil ve görüntü ilişkisi ile ilgili yeni betimlemeler yapılmıştır.

Siyasal amaçlı tiyatro düşüncesi Bertolt Brecht'in epik diyalektik tiyatro kuramı ile yeni bir aşama yapar. Epik tiyatro akımı, karşı gerçekçi ve deneyci arayışlardan sonra gerçekçi-doğalcı tiyatroya en güçlü antitezi getirmiştir. Epik tiyatro kuramı, sahne uygulamaları ile kendi içinde evrimleşmiş, diyalektik tiyatro anlayışını oluşturmuştur. Bu gelişim dünya tiyatro çalışmalarını etkileyerek tiyatro düşüncesinin çok yeni bir doğrultuya yönelmesini, bilinen geleneksel tiyatro kalıplarının yeniden gözden geçirilmesini ve her konuda yeni öneriler getirilmesini sağlamıştır. (20)

Brecht'e göre, epik dramaturjinin gerekliliği şöyle özetlenebilir: dram'ın mal-

(19) Şener, a.g.k., s.300.

(20) Şener, a.g.k., s.299.

zemesini tarihin kendisi sağlar, birşey tarihin akışı içinde gelir ve ancak onun içinde gerçekleşir. Tarihin akış süreci, ard arda süreklilik ve karşıtlıklar biçiminde, evrim ve devrim uğraklarıyla görüldüğü için, dramatik görünümün bütün bu şeyleri göstermesi gerekir. Yalnızca yapıyla yetinemez; onun için epik biçim gereklidir.

Tarihsel süreç içinde diyalektik gereği, en Aristotelesçi yorumlarda bile çeşitli ölçeklerde hep var olan epik dramaturjinin ortaya çıkışı konusunda Kesting:

"Sosyalist devrimin dünyaya bakışı ve yaklaşımı, çeşitli nedenlerle Aristotelesçi olmayan dramaturjinin karşılayabileceği bir dramaturji gerektiriyordu. İlk nedeni; her sahne, toplumsal ve siyasal ilintileriyle gösterilmeli ve Aristotelesçi dramdaki gibi kesilip ayrılmış bir parça değil, dünya tablosunun karmaşık bütünü verilmeliydi. İkinci olarak ise, yorum aracılığıyla öğretiye götüren eğitici bir tiyatro gerekiyordu. Bir üçüncü neden, bireysel üstü, bilimsel, nesnel bir tiyatroya gereksinim vardı ki, bu da en iyi epik dramaturjiyle gerçekleşebilirdi." (21)

Çin Tiyatrosu'nun göstermecî yapısından ve açık biçim özelliklerinden yararlanan epik dramaturjide, Aristotelesçi dramaturjiye karşıt olmak üzere olaylar dizisi anlatılır; izleyici gözlemci kılınıp etkin bir duruma sokulur, yargı verdirilmeye götürülür, bir olay karşısında tutulup, o olayı incelemesi için uyarılır. Oyun tartışmalarla sürdürülür; insan bir araştırma konusu yapılarak oluşumun içinde ele alınır. Her sahne kendisi için vardır, dünya ne olmaya başladıysa o değişimi içinde kavranır. Akılsal olan öne çıkarılır. Dünya, olasılığı içinde yorumlanır ve varoluşun toplumsal gerçeklik tarafından belirlendiği öne sürülür.

Epik Tiyatro dramaturjisiyle yeni konu ve sorunların daha kolay üstesinden gelineceğini vurgulayan Brecht; "Çünkü, toplumsal ilişkiler, nedensel (kausal) bağlantılarıyla ancak bu yolda verilebilir. (...) Çok yönlü karmaşık ilişkilerin bütünü kavrayabilecek (kompleks) bakış yeni bir dramaturjiyi gerektirir. İnsanın özünü, her çeşit toplumsal ilişkiler bütünü olarak kavramamız gerekiyor" (...) der ve "dünya tablosu kapsamında" bu süreçleri kapsayabilecek tek tek biçimin epik

(21) Kesting, a.g.k., s.69.

biçim olduğunu savlar. (22)

Brecht'in Aristoteles'in düşüncelerinin karşısına çıkışındaki en önemli nokta, Aristoteles'in, tragedyanın seyircinin duygularını arıtan ve damıtan bir ortam olduğunu 'katharsis' düşüncesidir. Brecht'e göre, katharsis, Aristoteles'in önerdiği gibi sağlıklı bir kavram değildir; çünkü katharsis tek başına, seyircinin durumuna en ufak birşey ekleyemez; katharsis ancak, pratik bilgi aracıyla ve yansız, yargıya da-yanan bir açıklama ile anlam kazanabilir. Brecht, katharsis ile sağlanan seyircinin salt duygu yönelişini yetersiz, hatta seyirci için zararlı bulur. Aristoteles, seyirci yönelişinin temelini duygusal çekime bağlarken, Brecht akli ön düzeye alan yönteminde duyguyu yardımcı bir öge olarak kabul eder. (23)

Brecht kuramının uygulamasında 'yabancılaştırma' etmeninden yararlanır:

"Modern toplumlarda yabancılaşma 'insani anlamların yitirilmişliği'dir. Brecht ise 'insani' anlamları bulmak için 'yabancılaştırma' kavramına yönelir; çünkü benimsediği dünya görüşünde, insan bilinen bir değer değil, bir inceleme konusudur. Brecht, sanatsal gerekliliği iletebilmek için bir yabancılaştırma yaratmaya çalışırken çağdaş dünyanın simgelenme, gösterilme olanağının olup olmadığını araştırmıştır. Bu araştırmasında şu sonuca erişmiştir: Çağdaş dünya, ancak değişmeye zorunlu, yani reddedilmesi gereken bir olumsuzluk dünyası olarak tanımlandığı takdirde simgelenebilir. Çağdaş dünyanın ideolojik ve maddi kılığı ardındaki gerçeği öğretmek için tiyatro herşeyden önce, seyircilerin sahnedeki olayla özdeşliklerini koparmak zorundadır. Seyirciden beklenen duygu ortaklığı ve algılama değil, uzaklık ve yansıtma yeteneğidir. Brecht'in yabancılaştırma etmeni dünyanın olduğu gibi görünmesini sağlayan uzaklaşmayı yaratır. Böylece seyirci, sahnedeki olaydan uzaklaştırılarak, onun sahnedeki olayı nesnel bir yolda gözlemesi ve yargıya varması sağlanır." (24)

Yabancılaştırma etmeni, epik dramaturjide izleyici ile iletişim kurma yöntemi açısından da önemlidir. "Bu yabancılaştırma 1-Seyirci ile sahne arasındadır (seyirci gözlemci durumunda) 2-Sahne ile oyuncu arasındadır (oyuncu, sahnenin bir

(22) Kesting, a.g.k., s.69.

(23) Nutku, a.g.k., s.639.

(24) Nutku, a.g.k., s.641-642.

oyun yeri olduğunu vurgular), 3-Oyuncu ile rol arasındadır (duyguları canlandırılmaz, eğilimleri gösterir), 4-Rol ile yer arasındadır (dekorda önemli olan gördüğü görevdir, gerçekçi bir dekor bütünü yoktur, gerçekçi dekor parçaları vardır." (25)

Brecht, epik dramaturjide yabancılaştırma etmeninin yalnızca estetik kaygılarla ele alınması gerekliliğini vurgular. Bu anlayışta izleyicinin oyun kişilerinde kendilerini görmeleri, onlarla özdeşlik kurmaları istenmez. Oyuncu 'bir kazayı anlatan yaya' durumundaysa, izleyici de o kazayı anlatan yayayı dinleyen bir başka yaya durumundadır. Çünkü önemli olan izleyiciyi inandırmak değil, karar vermesini öğretmektir.

"Brecht dramaturjisinde dünyaya bilimsel toplumcu bakıştan kaynaklanan yasalılıklar geçerlidir. Bunlar elbette ki, 'kural'laştırılmış belli koşullarla sınırlı olan Aristoteles dramaturjisi anlamında bağlayıcı kurallar değildir. Tam tersine, yazarın seçtiği konu ve sorunlar bütünü'nün gelişim ve işleniş yasalılıklarından doğmayan her çeşit sınırlamayı kaldırmak anlamındadır. Kısıtlama koymaz, tersine özgürleştirir. Bir gelişimi noktalamaz, tersine ona perspektif getirerek önünü açar. Brecht dramaturjisinin istediği yasalılık, kurallar biçiminde konacak dramaturji yasaları değildir. Oyunun içeriğini-öyküsünü, durumlarını, kişilerini - toplumsal konunun nesnel yasalarına uygun olarak düzenlemenin ve eylem haline getirmenin bir yöntemidir." (26)

Batı tiyatrosu ve estetiği, Antik Roma'dan bu yana, hep ilk büyük kaynağı ve ilk sanat kuramı olan Aristoteles'in **Poetika**'sının etkisi altında kalmıştır. Kesting tarih boyu ve bugün en genel anlamda dramaturjiyi iki bölüme ayırır: "Bunlardan birincisi Aristoteles **Poetika**'sının belirleyiciliğinde "Aristotelesçi Dramaturji; diğeri buna karşıt, ya da bunun dışında kalan, buna uymayan, yani 'Aristotelesçi olmayan' öteki deyişle 'Epik Dramaturji"dir. (27)

(25) Nutku, a.g.k., s.643.

(26) Kesting, a.g.k., s.7.

(27) Kesting, a.g.k., s.22

Nutku, bu iki temel kuram arasındaki ayrımları aşağıdaki tabloda karşılaştırır:

TIYATRONUN DRAMATİK BİÇİMİNDE

Eylemler gelişir ve
Seyirci sahne üzerindeki aksiyona katılır

Etkinliği harcanıp tüketilir
Seyircide bir takım duyguların uyanması
sağlanır

Seyirciye yaşamın bir kesiti sunulur
Seyirci bir olay içine sokulur
Aşılama (telkin) yoluyla çalışılır
Seyircinin duyguları olduğu gibi
kullanılır

Seyirci olup bitenlerin ortasında, olup
bitenlerle yaşantı birliği içine sokulur
İnsan bilinen bir değer olarak
önceden kabul edilir
İnsan hiç değişmez
Seyircinin merakı son üzerinde toplanır

Her sahne bir ötekisi için vardır:
Organik büyüme
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir
Olayların gelişimi evrimsel bir zorunluluk
taşır

İnsan belirli bir niceliktir:
(Dünya olduğu gibi yorumlanır)
-statik-

Düşünce varoluşu yönetir
Ön düzeyde duygudur
İdealar ve ideoloji estetik varoluşun
temelidir: felsefi idealizm

En yüksek ülkü: sonsuzluk (nirvana);
soylu bir yolda ölebilmektir

İdeal seyirci: yakından tanımadığı
şeylere tanıdıkmiş gibi bakan kimse,
çünkü sonsuzluk ilkesini yüzeydeki
görünüşleriyle kabul eder.

TIYATRONUN EPİK BİÇİMİNDE

Anlatıma başvurulur ve
Seyirci bir gözlemci durumunda
bıkarılır ama

Etkinliği uyanık duruma getirilir
Seyircinin bir takım kararlar vermesi
sağlanır

Seyirciye bir dünya görüşü sunulur
Seyirci bir olayın karşısında tutulur
Deliller ve kanıtlarla çalışılır
Seyircinin duyguları geliştirilip,
bilince tanımaya eriştirilir

Seyirci olup bitenlerin karşısında,
olup bitenleri inceler durumda tutulur
İnsan değişkenliği içinde inceleme
konusu yapılır

İnsan değişir ve değiştirir
Seyircinin merakı, oyunun gelişimi
üzerinde toplanır

Her sahne kendi için vardır:

Montaj tekniği

Olaylar sapmalarla ve örneklerle gelişir
Olayların gelişimi atlmalıdır

İnsan oluşum durumundadır
(Dünya olasılığı içinde yorumlanır)
-dinamik-

Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir
Ön düzeyde akıldır

Tarihsel gerçek estetik varoluşun
temelidir: felsefi materyalizm

En yüksek ülkü, özgürlük, yararlı bir
yolda yaşamak

İdeal seyirci: bütün tanıdık şeylere
tanımazmış gibi bakan kimse, çünkü
insan gelişiminin her evresindeki
farkedilmemiş potansiyelleri
anlamak ister . (28)

Aristotelesçi ve Aristotelesçi olmayan tiyatro anlayışlarını Kesting dünya görüşleri açısından aşağıdaki tabloda karşılaştırır.

ARİSTOTELESÇİ DÜNYA GÖRÜŞÜ TIYATROSU

Baş oyuncu olay kahramanıdır
Oyunu yönlendiren olaydır
Olay bakışı belirler
Bakış olay içine yedirilmiştir
Oyun, oyundaki öyküdür ve başka
birşey değildir
Kamuoyu (seyirci) koşullanır
Zaman geçişi oyunda içkindir
Sürekli akan olay
Olanlardan tek bir dilim
Yer ve zamanda iç içe yoğunluk
Ağırlık kişiler arası ilişkide
Olay, seyircilere coşkusal bir
yakınlıkta verilir.

ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN DÜNYA GÖRÜŞÜ TIYATROSU

Baş oyuncu gözlemcidir
Oyunu yönlendiren bakıştır
Bakış olayı belirler
Bakış olaya koşut gider
Anlatıcı, oyunun öyküsü içinde
parantezler açar
Kamuoyu (seyirci) tartışmaya çekilir
Zaman geçişi bilince çıkarılır
Tablo, durum gösterimi ve törensellik
Olanların tümü
Yer ve zamanda yayılma
Ağırlık 'kişisel üstü'de
Olay, seyirciden belli bir uzaklıkta
önüne getirilir. (29)

"Aristotelesçi olan ve olmayan bu iki dram kavramının belirleyicilerini ve ayrımlarını koyarken oldukça büyük değişebilirlikleri baştan varsaymalıyız" diyen Onay;

"Aristotelesçi deyiminden, onun tüm kurallarına tıpatıp uygunluk değil, fakat temelde ona yakınlık anlaşılmalıdır. Aristotelesçi olmayan deyimiy-
leyse de, ayrıntıda pekala yer yer Aristoteles kuramıyla çakışabilen, fa-

(29) Kesting, a.g.k., s.62-63.

kat temelde ona karşıt olan dramaturji düşünülmelidir. Öyleyse, Aristotelesçi demekle, onun ünlü (olayda, yerde, zamanda) birlik kurallarına uymaya çalışan, yani olayların gidişinde, birlikçi, kesintisiz, süreklilik (bu anlamda nedensellik-kausálite), sahne tekniğinde içiçe bir girişim ve ayrıca 'felaketin düğümü, çözümü' kurallarını kollayan dramaturjiyi öngörmüş oluyoruz. Aristotelesçi olmayan deyimindense, bütün bu kuralları bir yana atan, yani olaylar, dizisinin, sürekli, kesintisiz, birlikçi bir nedensellik yasası gözetmeksizin, yer ve zaman içinde serbestçe yayıldığı; sahne düzeninin, bir sıra gözetken fakat herbiri kendi başına da bir bütün olan bölümler tarzında kurulduğu dramaturjiyi anlıyoruz. (30)

Kesting'in Aristotelesçi olan ve olmayan dramaturji arasında yaptığı bu karşılaştırma yalnız teknik yönü kapsar. Oysa bu iki dramaturji anlayışı aynı zamanda, dünyayı iki ana bloğa ayıran siyasal-ideolojik ve toplumsal sistemin sanata bakış açılarını ve sanattan beklentilerini de içermektedir. Dar anlamlarıyla, Aristotelesçi dramaturji metafizik felsefenin sanattaki yansımasıdır. Epik dramaturji ise materyalist diyalektiğin isterlerine yanıt verir. İdealist felsefe gerçeğin yalnızca bir yansıma olduğunu, değişmezliğini ve bu yüzden olduğu gibi olumlanması gerekliliğini savunur.

Metafizik yöntem, olay ve olguları bütünlüklerinden soyutlanmış olarak, tek yanlı bağımsız, durağan, değişmesiz ve gelişmesiz bir durumda ele alır. Bu yöntemde, sanat, bireyin mutluluğu için işlevseldir. Mutluluk ise ruhun her türlü tutkudan arınmasıdır. Çünkü tutkular bireyi felakete sürükler. Tragedyalarda da bu anlatılır. Sahnedeki karakterle özdeşleştirilen izleyici, kahraman ile birlikte acı çeker. Kahramanın içinde bulunduğu ve kendi başına gelmesini istemediği kötü durumdan kurtuluşunu kendi kurtuluşu gibi görür. Oyun sonunda izleyici salondan hiç yaşamadığı acılardan kurtulmuş, bu acıya neden gösterilen, olmayan tutkularından arınmış olarak, mutlu bir biçimde ayrılır.

Diyalektik yöntemde ise, olay ve olgular kesinlikle bir bütüne bağlı, çok yanlı, başka olay ve olgularla bağımlı, devingen, değişkendir. Değişim, gelişmenin itici

(30) Kesting, a.g.k., s.22.

gücüdür. Bu yöntem, doğa, toplum ve bilinç olaylarını tanımanın, onları değiştirmenin ve yeniden kurmanın yöntemidir. Doğanın, toplumun ve bilincin değiştirilerek, insan yararına daha elverişli hale dönüştürülmesi de bilinçli insan pratiği ile olasıdır. Epik dramaturji de bu amaca hizmet eder. İzleyiciyi rahatlatmayı değil, rahatsız etmeyi amaçlar. İzleyici, sahnedeki olayların karşısında tutulur. Oyunla özdeşimi engellenir. Düşünmeye, karar vermeye, tavır almaya zorlanır. Ondan beklenen arınma değil, bilinçlenmedir.

SİNEMA DRAMATURJISI

Tiyatrodan büyük bir miras devraldığı söylenen sinema, 1895 yılında bulunur. Başlangıçta, keşfedenler tarafından dahi gelecek şansı tanınmayan, gelip geçici bir heves, bir eğlence aracı olarak görülen sinema, umulanın tersine, başka hiçbir sanat dalının sahip olmadığı bir ilgiyle karşılanarak, kısa sürede büyük yaygınlık kazanır.

Bazin, sinemanın: "Varlığı, görünüş yardımıyla kurtarmak" (31) arzusunun gelişimi sonucu ortaya çıktığını söyler. Mağara resimleri, mumyalar, resim, heykel, hep varlığın suret yoluyla bu dünyada kalıcı olmasında araç olan sanatlardır. Kalıcılık ise gerçeğin kopyasının yetkinliği ile doğru orantılıdır. Sanata, ölüme karşı direnmek konusunda yüklenen bu büyülü görev, uygarlığın gelişimi ile birlikte biçim değiştirmeye başlar. Krallar, soylular kendilerini mumyalatmaz, portrelerini yaptırmakla yetinirler. Ancak zaman içinde portre de yetersiz kalır. Bazin bu konuda: "Model ile portre arasında özdeşliğe artık inanılmıyor; ancak portrenin modeli hatırlamamıza yardım ettiği, dolayısıyla modeli ikinci bir manevi ölümden kurtarmaya yaradığı kabul edilmektedir. Artık sözkonusu olan insanın ölümü geride bırakması değil, daha genel ölçüde, gerçeği örnek alarak ve özerk bir zaman niteliği taşıyan ölküsel bir evrenin yaratılışıdır" der (32)

(31) Andre, Bazin. **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. (Çev: Nijat Özön), İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1960, s.31.

(32) Bazin, a.g.k., s.31-32.

Fotoğraf, plastik sanatları, Barok sanatçılarda son anlatım sınırını bulan gerçeklik tutkusundan kurtarır. Artık, gerçeklik sanatçının öznelliğinden arınıp, mekanik olarak yeniden yaratılabilmektedir. "İlk defa olaraktır ki, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekçiliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir." (33) Ancak, hala eksik kalan bir şey vardır: Devinim. Bu eksiklik sinematografinin bulunuşu ile tamamlanır. Sinematografinin yarattığı gerçeklik duygusu o denli güçlüdür ki, ilk film gösterisini izlemek için salonda toplanan insanlar, beyaz perdede kendilerine doğru geliyormuş gibi görünen trenin görüntüsünden korkarak kaçmaya çalışırlar.

Fotoğraf görüntüsüne devinimi kazandıran sinema, Bazin'in deyişiyile, 'eşyanın süresinin görüntüsünü' de kaydetmeye olanak sağlar. Sinema, gerçeğin kopyasının yaratılması arayışlarına yetkin bir çözüm getiren araç olarak yerini alırken, aynı zamanda, yeni arayışların çıkış noktasını oluşturur: Bu araç nasıl kullanılacaktır? İşlevi, gerçeğin yalın benzerini yeniden yaratmakla mı sınırlı kalacaktır, yoksa, öykünmeciliğin ötesinde, yeni gerçekliklerin yaratılmasını n mı ardına düşecektir?

Bu tartışma ilk sinemacıların daha ilk filmlerinde, keskin bir biçimde kendini gösterir ve sinemacılar 'Gerçekçiler' ve 'Biçimciler' olmak üzere ikiye ayrılırlar.

Temel Yaklaşımlar

Lumière'nin 1895'te çektiği ilk film olan **L'arrivé d'une Train en Gar (Bir Trenin Gara Girişi)**, aynı zamanda sinema sanatındaki iki temel kuramdan birinin "GERÇEKÇİLİK" in de öncülüğünü yapar. Lumière'in hemen arkasından işe koyulan Méliés de, H.G. Wells ve Jules Verne'nin yapıtlarına dayanarak, en önemli filmlerinden olan **Le Voyage Dans La Lune (Aya Yolculuk)** u çevirir. Bu film de, bugünkü "BİÇİMCİ" kuramın ilk örneğini oluşturur.

(33) Bazin, a.g.k., s.36.

Gerçekçiler:

Gerçekçilik akımının öncüsü olan Lumière, sinemayı gözlemciliğe yöneltir. Dış dünyayı duyarkat üzerinde olduğu gibi yansıtan belgesellerin yolunu açar. Alıcının yalnızca bir kayıt aracı olduğu bu akımda, alıcı hareketlerine de yer verilmez. Dış dünyayı nesnel bir tutumla yansıtmayı amaçlar. Dış dünyanın gerçeğini bozmayacak, çarpıtmayacak, değiştirmeyecek bir dürüstlüğü zorunlu kılar. Yapıntıya (fiction) yer vermez.

İlk gerçekçiler, "gördükleri ilginç yerleri, olayları, alıcılarını bir noktaya yerleştirerek saptamaktan başka bir şey yapmıyorlardı. Gerçekleştirdikleri ilk haber filmleri, gezi filmleri, görüşüm filmleri hep bu çeşittendi." (34)

Sinemadaki gerçeklik sorunsalına varlıkbilim açısından açıklama getiren Bazin'e göre; "sinemanın hammaddesi gerçeklik değil, gerçekliğin bıraktığı izdir. Bu izler gerçekliğe doğuştan bağlı. Görüntüye baktığımızda yalnızca nesnenin niteliklerini değil, onun varlığını da görürüz. Görüntü duyularımızla algılayamadığımız nesnel gerçeklik üzerine bilgi verir. Gerçek dünyanın sürekliliğini yansıtır." (35)

Fotoğraf görüntüsünün neshelliğinden söz eden Bazin için: "Sinema bir dildir ve bu dilde, görüntünün önemi herşeyden önce gerçeğe kattığıyla değil, gerçekte ortaya çıkardığıyla belirlenir." (36)

"Bazin doğanın anlam ve gücüne inanır. Dünyayı parçalamaksızın olayları anlatabilecek, doğal bütünlüğü bozmaksızın nesnelere anlamını açığa vurabilecek bir sinema anlatımının gizini bulmaya çalışır. Sinema, gerçek dünyanın sürekliliğini, bütünlüğünü yansıtmalıdır." (37)

Gerçeğe inanan yönetmenler: "Gerçeğe hiçbir şey katmaz, gerçeği bozmaz, tersine, gerçekte derin yapıları çıkarmaya çalışır." (38) diyen Bazin, gerçekçi yönetmenlerden Stroheim'in tavrını şöyle anlatır: "Stroheim'da gerçek, kendi anlamını, tıpkı komiserin bitip tükenmeyen sorgusu altındaki sanık gibi itiraf eder.

(34) Nijat, Özön. Sinema. İstanbul, Hil Yayınları, 1985, s.157.

(35) Seçil, Büker - Oğuz, Onaran. Sinema Kuramları. Dost Kitabevi Yayınları, 1985, s.20.

(36) Bazin, a.g.k., s.50.

(37) Büker, a.g.k., s.23.

(38) Bazin, a.g.k., s.13.

Stroheim'in yönetim ilkesi basittir: "Dünyaya acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmak. Düşgücü sonuna kadar çalıştırıldığında bir Stroheim filmi, istenildiği uzunluk ve büyüklükte tek bir çekimden meydana gelmiş gibi görünür." (39)

Diğer bir gerçekçi yönetmen Siegfried Kracauer'a göre: "Sinema, içinde yaşadığımız dünya ile bizi tanıştırmak, tanık yerinde, görünüşü özel bir sonuç doğuran olayları sıralar. Bizi yıldı duyduğumuz şeylerle yüzyüze getirir. Çok kez de bizi, gerçek yaşamın olaylarını genellikle bu olaylar konusunda beslediğimiz düşüncelerle karşılaşmaya zorlar." (40)

"Sinema gerçekliğin değişik düzeylerini ortaya çıkartmak için bulunmuş bir sanattır" (41) diyen Kracauer'e göre "Film gerçekliği sergilemek için vardır. Sinema öbür sanatlar gibi gerçekliği yaratıcı süreçle tüketmez, tam tersine açığa çıkarır." (42) "Kracauer fiziksel gerçekliğin çok yönlü olduğunu vurgular. Yönetmen kendisi için uygun olanı seçmelidir. (...) Kuramcıya göre teknik özelliklerin içerikle doğrudan ilişkisi yoktur. Onlar yalnızca görünür dünyanın kaydedilmesine yardım ederler. Bundan dolayı görünür dünya yönetmenin hammaddesidir. Görüntü de doğanın bir parçası." (43)

Gerçeklik izlenimini yok ettikleri için zaman ve uzama müdahale eden Kracauer, gerçekçi tutumu her şeyden üstün tuttıkları için belgeselleri 'sinemaya özgü olanı en iyi sergileyen filmler' olarak nitelenmesine karşın öykülü filmlerden de vazgeçmez.

Sinemanın temeli dediği fotoğraftaki biçimcilik-gerçekçilik tartışmasında Kracauer gerçekçiliğin yanında yer almaktadır. Onun için her fotoğraf çekici değildir. Fotoğraf kendi gerçekçi bakışı doğrultusunda ona çekici gelmemektedir. Sonuçta şöyle diyor, fotoğraf görünen gerçeği sunar, sinemada fotoğrafın mirascısı olduğundan sinema da gerçeği sunmalıdır. Kracauer'in gerçekçilik anlayışı, fiziksel gerçeğin, fiziksel varoluşların yaşam içindeki yönüyle (iyi-kötü) tıpkısının sinemaya yansıtılmasıdır.

(39) Bazin, a.g.k., s.13.

(40) Siegfried, Kracauer. **Fizik Gerçeğin Kurtuluşu**. Türk Dili Sinema Özel Sayısı. (Çev. Nijat Özön) TDK Yayınları, s.389.

(41) Büker, (1985), a.g.k., s.24.

(42) Büker, (1989), a.g.k., s.27.

(43) Büker, (1989), a.g.k., s.25.

Filmci fiziksel gerçeği (sinemanın işlenecek malzemesini) araştırıp bularak, sinemanın tekniği ve fotoğrafik öğelerle şekillendirmelidir. Filmci, Kracauer'e göre fiziksel gerçeği yaşam'ın akışı içinde tüm yönleriyle izlemeli, gerçeği etkilememeli gerçeği izlemelidir. Ve sinemanın tekniği fiziksel gerçeği etkileyecek şekilde (soyutlamalara dönüştürecek şekilde) etkin olmamalıdır.

Kracauer yirminci yüzyıl düşünürlerinin sinemanın işlenecek malzemesi olan görsel gerçekleri algılayamadıkları düşüncesinde. Modern bilim dünyanın fiziksel sorunlarına yönelmesi, sinemayı doğal olarak görsel gerçekleri göstermeye yöneltti. Modern bilimin fiziksel sorunlara ve soyutlamalara yönelmesi Kracauer'e göre insanların gerçeğin ne olduğunu anlamalarına engel oluşturmaktadır. Ona göre kurtuluş fotoğraf ve sinemanın gerçeği verişinde saklıdır. Diğer geleneksel sanatlarda değil. (44)

Biçimciler

'Sinemanın Büyücüsü' olarak adlandırılan ve sinemadan önce illüzyon gösterileri yapan Méliés, sinematografin sahip olduğu olanakları ilk kavrayan, kullanan ve 'Biçimci Kuram'ın ilk yönetmenidir.

Biçimci sinemada, duyarkatın sunduğu olanaklar, kurgu, alıcı ve duyarkat üzerinde uygulanan teknik hileler, olay, kişiler, zaman ve uzam, herşey yönetmenin düşgücü ve yaratıcılığı ölçüsünde yeniden düzenlenebilir. Nitekim, Méliés ilk filmlerinde, kafası balon gibi şişip patlayan insanlar, havada yürüyen, kesik başını elinde taşıyan kişiler, 1890'larda aya yolculuk yapan bilim adamları gibi birçok örnekle sinemanın ilk izleyicilerini şaşkına çevirir.

Sosyalist devrim sonrası, Sovyet toplumu için materyalist felsefeye koşut bir sanat kuramı oluşturmak çabası içinde olan Ayzenshtayn'ın sinema anlayışı 'biçimci' olarak değerlendirilir.

Eisenstein, sol Hegel'ci felsefeden yola çıkar: Bu felsefenin temelinde, şeylerin devimsel (dinamik) kavranışı yatar. Varlık, birbiri ile çelişen iki karşıtın birbiri üzerindeki eylemlerinin sürekli evrimidir. Bireşim, sav ile karşısav arasındaki karşıtlıktan doğar. Şeylerin devimsel biçimde

(44) Levend Kılıç. Siegfried Kracauer'in Sinema Kuramı. **Kurgu 4**. Eskişehir, EİTİA/İB*F Yayınları, s.220.

anlaşılması, ayrıca, sanatın ve bütün sanat biçimlerinin doğru olarak anlaşılabilmesi için de aynı ölçüde gereklidir. Sanat alanındaki bu devimselliğin bu eytişimsel ilkesi, kendini çatışma olarak gösterir. Çatışma, her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin varoluşunda temel ilkedir. Çünkü, sanat her zaman bir çatışmadır.

Eisentein, sanatın neden her zaman bir çatışma olduğunu şöyle açıklar: Sanat, önce toplumsal görevinden dolayı bir çatışmadır; çünkü varlığın çelişkilerini ortaya koymak sanatın görevidir. Sanatın doğasından ötürü çatışmadır; çünkü sanat, doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasındaki bir çatışmadır. Sanat yöntembiliminden dolayı bir çatışmadır." (45)

Ayzenştayn'ın dünya görüşündeki 'çatışma' ilkesi, film kuramının oluşmasında da belirleyici olur. Ayzenştayn, 'kurgu'dan yana tavır koyar. Ona göre: "Kurgunun niteliğini belirlemek, sinemanın özgül sorununu çözmektir" (46) Çünkü, sinemada anlam, görüntülerin kurgu yoluyla çatışması sonucu yaratılabilir.

"Ayzenştayn montajın düşünmeye yol açtığını vurgular. Ona göre, düşünmenin olay örgüsüyle ilgisi yoktur. Görüntülerle düşünme şeylerin devimsel kavranmasıdır, devimselliğin diyalektik tözüyse 'çatışma' düşüncesindedir. Montajla yaratılan devinim bir tür düşünme biçimidir. Çünkü Ayzenştayn sinemada gerçeğin kendisini değil, bireşimini sunar, montaj yoluyla görüngülerin öğelerini yeniden üretir. Bu uzam ve zamanda gerçekleştirilmiş özgül bir düzenlemedir. (47)

Daha sonra ardıllarını derinden etkileyecek bu iki temel yaklaşım arasındaki farkları Özön şöyle anlatır:

"Böylece sinema daha başlangıçta bir birinden apayrı iki yöne ayrıldı: Lumiere, sinemayı gözlemcilğe yöneltti, dış dünyayı film üzerine olduğu gibi yansıtan belgesellere yolu açtı. Méliés ise sinemayı sanatçının düşgücüne dayandırdı, yalnız bu güçten kaynaklanan öykülü film yoluna soktu. ...

(45) Sergei, Ayzenştayn. **Film Duyumu**. (Çev: Nijad Özön) İstanbul, Payel Yayınları, 1984, s.CXIII-CXIV.

(46) Sergei, Ayzenştayn. **Çekim ve Kurgu**. (Çev: Nijad Özön) Türk Dili Sinema Özel Sayısı. Ankara TDK Yayınları, 1968, s.331.

(47) Büker, (1985), a.g.k., s.15.

Lumiere, çevresinin kölesi olmuş, doğayı olduğu gibi yinelemekten öteye geçememişti. Méliés ise sinemayı gitgide tiyatronun dar çerçevesi içine sokmuştu. Lumiere doğayı ham özdek olarak kullandığı halde, Méliés filmlerinin ham özdeğini kendi istediği gibi düzenliyordu. Sinema, biri Lumiere'nin belgesi, öbürü Méliés'nin öykücü tutumundan yola çıkıp değişik film türlerine çeşitlerine ulaşacaktı. (48)

Sinemanın ilk yönetmenleri ve ilk eleştirmenleri aynı zamanda ilk kuramcılarıydı. Bir yandan film çekerken, öte yandan gerek kendi filmleri, gerekse diğer yönetmenlerin filmlerini inceliyor, deneyler yaparak ya da rastlantısal bulguları yorumlayarak, bu yeni sanat dalını bir sıkı düzene kavuşturup, ilkelerini belirlemeye çalışıyorlardı.

Sinemanın bu ilk kuşak yönetmen/kuramcıları, çıkış noktaları aynı olmakla birlikte (gerçeklik sorunsalı) uyguladıkları yöntem farklılıkları bakımından ikiye ayrılırlar. Bu dönemde, Epik kuram henüz sanat literatüründe yer almadığı için, sinemada, mirasçısı olduğu tiyatrodaki Aristoteles'çi-Epik ayrımından söz edilemez.

Brecht'in Epik kuramı 1930'larda ortaya çıkar. Gerçekte bir tiyatro adamı olan Brecht, sinemayla da yakından ilgilenir. Kimi sinema yazarları, Jean-Marie Straub, Jean-Luc Godard, Josef Losey gibi usta sinemacıların Brecht'ten etkilendiklerini söylemelerine karşın, sinema tarihinde 'Epik Filmler' başlığında bir sınıflama yer almaz.

Geleneksel Anlatı - Çağdaş Anlatı

Süreç içinde, sinema sanatına ilişkin birçok kuram geliştirilir, birçok akım ortaya çıkar. Ne var ki, bunların birbirlerini tümenden yadsıdıklarını, 'Biçimciler' ve 'Gerçekçiler' gibi bir sınıflamaya gidilecek denli çok belirgin keskinlikler taşıdığını savlayan çıkmadığı söylenebilir.

Seçil Büker, "**Sinema Dili Üzerine Yazılar**" adlı yapıtında; "1950'lerde Aristoteles'in kurallarına uymayan bir film anlatısı ortaya çıktı." (49) ifadesini kulla-

(48) Özön, a.g.k., s.158.

(49) Büker, (1985); a.g.k., s.101.

narak, sinemada "Çağdaş Anlatılar" ve "Geleneksel Anlatılar" başlığında bir sınıflamaya gider. Büker, bu sınıflamada, Aristoteles'in kurallarına uyan filmleri 'Geleneksel Anlatı' adı altında toplarken, 'Çağdaş Anlatı'yı Aristoteles'çi kurallara uymayan, "Bergman, Fellini, Resnais, Godard, Antonioni, Bunuel, Anderson, Penn gibi yönetmenlerin ortaya çıkardığı bir tür" (50) diye belirtir.

Peter Wollen ise sinemayı, "Sinemanın Yedi Büyük Günahı" ve "Sinemanın Yedi Temel Erdemi" başlıkları altında ayırır. Bu ayırmada günahlar ve erdemler birbirleriyle tümüyle çelişen zıt özelliklerdir.

SİNEMANIN YEDİ BÜYÜK GÜNAHI

Geçişli Anlatı
Özdeşleşme
Saydamlık
Tek Anlatım
Son
Hoşlanma
Yapıntı

SİNEMANIN YEDİ TEMEL ERDEMİ

Geçişsiz Anlatı
Yabancılaşma
Öne Çıkma
Çok Anlatım
Açık Uç
Rahatsız Olma
Gerçek (51)

Seçil Büker, sinemada "Geleneksel Anlatı"larla "Çağdaş Anlatı"ların karşılaştırmasını yaparken önce Aristoteles'ten başlar. Ona göre sinemada geleneksel anlatılar Aristotelesçi dramaturjiye bire bir uygunluk gösteren anlatılardır.

Sinemada epik çalışmaları ele alan "**Brecht Estetiği ve Sinema**" adlı yapıtında, geleneksel sinemanın Aristotelesçi tragedyalı kalıplarıyla işgördüğünü belirten Mutlu Parkan şöyle der:

"...burada sözü edilen sinema, üç bin yıllık bir geçmişli olan dram sanatının -bir başka deyişle tragedyanın- doğal mirasçısı sayılan gelenek-

(50) Büker, (1985), a.g.k., s.101.

(51) Büker, (1985), a.g.k., s.101.

sel (conventionnel, classique) sinemadır. Zaten yüzyıla yaklaşan sinema tarihinin adı geçen geleneksel sinemanın dışında bir sinemaya tanıklık ettiği pek söylenemez" (52)

Büker'in, geleneksel anlatı ve çağdaş anlatılar arasındaki ayrımı ortaya koymak için Peter Wollen'e dayandırarak yaptığı çalışmasında sinemanın Yedi Büyük Günahı'ndan ilki geleneksel sinemada anlatının GEÇİŞLİ olma özelliğidir.

"...Aristoteles'e göre karaktere dayanmayan bir tragedya olabilir, ama olay örgüsü olmayan bir tragedya olamaz. Olayların belli bir tutarlılık ilkesine göre bağlandığı, belli bir bütünlüğü olan anlatılar geçişlidir. Bu tür anlatıların temeli ise öyküdür" (53)

'Çağdaş Anlatı' olarak adlandırılan filmlere atfedilen Yedi Büyük Erdem'den ilki ise 'Geçişsiz Anlatı'dır.

"Geçişsiz anlatılarda Aristoteles'in anladığı anlamda olay örgüsü yoktur. Anlatı kesme, arayazı vb. gibi öğelerle bölünür. Bütünün birliği bozulur." (54)

Çağdaş anlatıdaki geçişsizlik özelliğinin epik dramaturjideki karşılığı Özdemir Nutku'nun dramatik ve epik tiyatroyu karşılaştırdığı şu maddelerle verilir:

DRAMATİK TİYATRO

Eylemler gelişir
Her sahne bir ötekisi için vardır
Organik büyüme
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir
Olayların gelişimi evrimsel bir
zorunluluk taşır

EPİK TİYATRO

Anlatıma başvurulur
Her sahne kendi için vardır
Montaj tekniği
Olaylar sapmalarla ve örneklerle gelişir
Olayların gelişimi atlamalıdır (55)

(52) Mutlu, Parkan. **Brecht Estetiği ve Sinema**. Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1983, s.11.

(53) Büker, (1989), a.g.k., s.86.

(54) Büker, (1989), a.g.k., s.86.

(55) Nutku, (1972), a.g.k., s.640.

Aynı konu Kesting'in sunduğu şu maddelere karşılık gelir:

Oyunu yönlendiren olaydır	Oyunu yönlendiren bakıştır
Oyun, oyundaki öyküdür ve başka birşey değildir	Anlatıcı, oyunun öyküsü içinde parantezler açar
Zaman geçişi oyunda içkindir	Zaman geçişi bilince çıkarılır
Sürekli akan olay	Tablo, durum gösterimi ve törensellik
Yer ve zamanda iç içe yoğunluk	Yer ve zamanda yayılma (56)

Brecht ise geçişsiz anlatıya karşılık olarak 'Episodik Anlatım' ifadesini kullanır ve şöyle tanımlar:

DRAMATİK TİYATRODA

Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır
Her sahne bir öteki için vardır
Organik bir büyüme
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir
Olayların akışı 'evrimsel bir zorunluluğu içerir

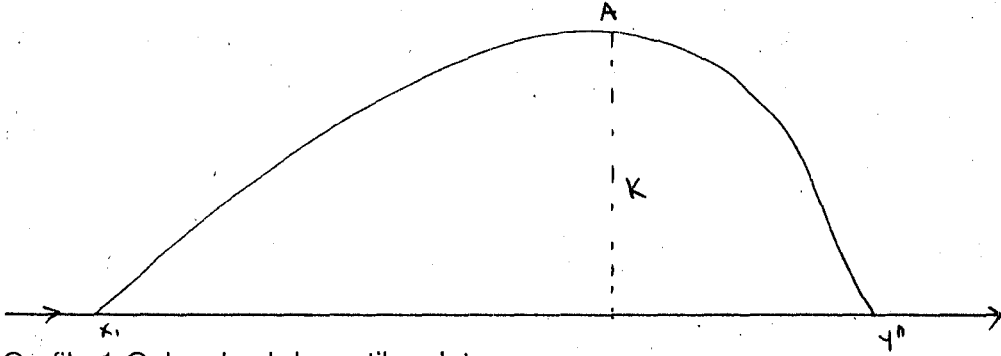
EPIK TİYATRODA

Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir
Her sahne kendisi için vardır
Montaj tekniği
Olaylar eğriler çizer
Olaylar sıçramalıdır (57)

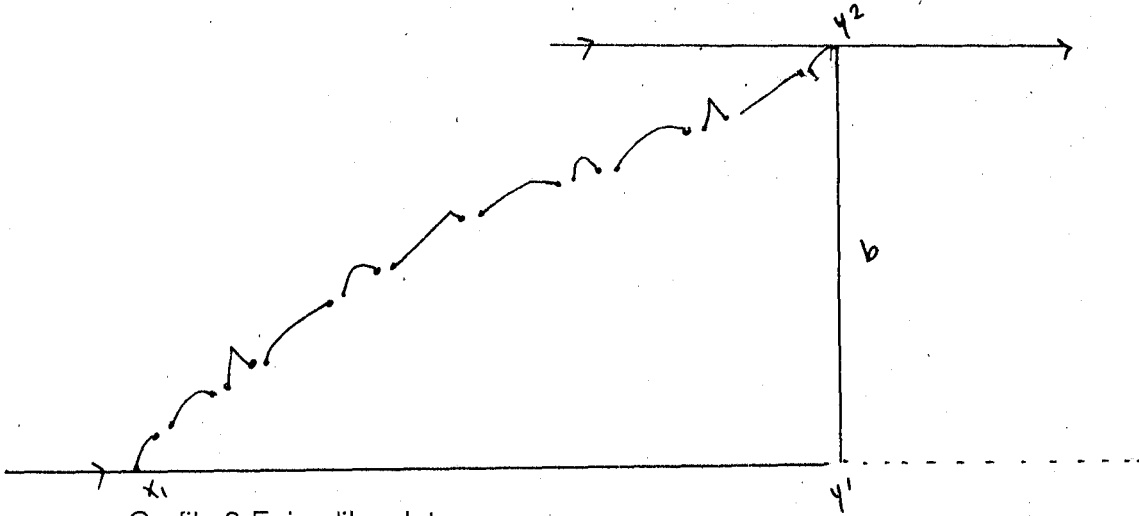
Parkan her iki tiyatro anlayışının sahnesel kuruluşunu bir grafik üzerinde karşılaştırır:

(56) Kesting, a.g.k., s.62-63.

(57) Parkan, a.g.k., s.33.



Grafik: 1-Geleneksel dramatik anlatım.



Grafik: 2-Epizodik anlatım

"Görüldüğü gibi birinci çizimde olaylar, seyircinin ilgi ve gerilimini öykünün sonu üzerinde toplayacak şekilde düz bir çizgi üzerinde kesintisiz seyreder. (...) Seyircinin soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel bir tutum almasına olanak tanımayan dramatik anlatıma karşılık, ikinci çizimde görülen epizodik anlatımda, montaj tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır ve seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir." (58)

(58) Parkan, a.g.k., S.33-34.

Bütün bu anlatılanları bir formülle özetlemek gerekirse; geleneksel (Aristotelesçi) anlatılarda izleyici kendisine "bundan sonra ne olacak?" sorusunu sorar. Çağdaş (Aristotelesçi olmayan, epik) anlatılarda ise izleyicinin "ne oldu?" sorusunu sorması amaçlanır.

Sinemanın ikinci günahı ÖZDEŞLEŞME'dir. "Tragedya öykü anlatırken uyardığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından arındırır. Arınmanın gerçekleşmesi için izleyicinin kahramanla özdeşleşmesi gerekir." (59) Çağdaş anlatılarda bütünün birliği bozulduğu için "... izleyici anlatıdan uzaklaşır, ona yabancılaşır. Sinemada olduğunu unutmaz." (60)

Epik dramaturjide epizodik yapılanmadan dolayı, "seyirci, durak noktalarından yararlanarak olaylar ve 'figür'ler üzerinde düşünme ve eleştirel bir tutum alma olanağına sahip olur. Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık epizodik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır; seyirci özdeşleşmeye tutsak edilmez. Başka bir deyişle özdeşleşme seyirciyi katharsise götürecek boyutlara vardırıılmaz." (61)

Sinemanın bulunuşundan bu yana geleneksel sinemacıların ellerindeki en büyük kozlardan biri olan katharsis Brecht'e göre tehlikeli bir kavramdır:

"Oyun tekniği, günümüzde de hala o katarsis'i (seyircinin ruhsal arınmasını) sağlamak üzere Aristoteles'çe önerilen reçetelere itibar etmektedir. Aristotelesçi oyun sanatında, kahraman, sahnelenen oyunlardan yararlanarak o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalınlığıyla dışarı vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı ruh çatışmalarına sürükleme amacını güder." (62)

"Böylece kahramanla özdeşleşen seyirci onun içine düştüğü ruhsal çatışmaları yaşamayı nedeniyle, olayları serinkanlı bir şekilde değerlendirme, eleştirme ve yargılama olanağından yoksun kalır. Yaşamın, sahne üzerinde taklide (illuzyon) dayalı ve doğalcı bir betimlemesiyle ortaya çıkan bu illuzyon durumu, yaşama aktif olarak katılan ve daha iyi kılma göreviyle yükümlü olan günümüz seyircisi için sakıncalıdır. (63)

(59) Büker, (1989), a.g.k., s.86.

(60) Büker, (1989), a.g.k., s.86.

(61) Parkan, a.g.k., s.34-35.

(62) Kesting, a.g.k., s.168.

(63) Parkan, a.g.k., s.28.

Walter Benjamin de Aristoteles'çi dramaturjideki yanılsama (illuzyon)u olumsuzlar ve şöyle der:

"Doğalcı sahne, tümüyle illuzyona dayalı bir sahnedir; bu sahnenin kendisinin bir tiyatro olduğu yolundaki bilinci üretken kılabilmesi olanaksızdır. Tersine, her dinamik sahne gibi doğalcı sahne de kendini gerçeği yansıtılma ereğine tümüyle adayabilmek için, bu bilinci susturmak, kovmak zorundadır." (64)

Sinemanın üçüncü günahı 'SAYDAMLIK'tır. "İzleyicinin kahramanla özdeşleşebilmesi için medium saydam olmalıdır. İzleyici tragedya ya da film izlediğini unutmamalıdır. Anlatının kahramanlarıyla birlikte duygulanmalı, onlarla birlikte ağlamalı, gülmelidir." (65)

Çağdaş anlatıda bu günaha karşılık gelen erdem ÖNE ÇIKMA'dır:

'Artık izleyici perdeyi delip geçemez, çünkü perde saydam değildir. İzleyici film izlediğinin bilincindedir. Yönetmen bir medium olarak sinemayı gündeme getirir. Sinema öne çıkar. Yönetmen kameraları, ışıkları, çekim ekibini gösterir. İzleyiciyi film üzerine düşünmeye çağırır. İzleyici filme katılmalı ve anlamı çıkartmalıdır." (66)

Epik dramaturjide başoyuncu, olay kahramanı değil de bir gözlemci konumunda olduğu ve oyunun öyküsü içinde araya girip parantezler açtığı için izleyicilerin onunla duygusal bağlantı kurarak özdeşleşmesi olası değildir. Çünkü oyuncu 'yoldaki kazayı anlatan bir yaya' durumundadır. O, olayları yaşamaz, yalnızca aktarır. Olayı coşkusalsal bir yakınlıkta değil, izleyiciden belli bir uzaklıkta önüne getirir. Nutku'nun karşılaştırma tablosunda bu özellik şöyle sergilenir:

(64) Parkan, a.g.k., s.29.

(65) Büker, (1989), a.g.k., s.86.

(66) Büker, (1989), a.g.k., s.86.

DRAMATİK

Seyirci sahne üzerindeki aksiyona katılır
 Etkinliği harcanıp tüketilir
 Seyircide bir takım duyguların uyanması sağlanır
 Seyirci bir olay içine sokulur
 Aşılama (telkin) yoluyla çalışılır
 Seyircinin duyguları olduğu gibi kullanılır
 Seyirci olup bitenlerin ortasında olup bitenlerle yaşantı birliği içine sokulur

EPİK

Seyirci bir gözlemci durumunda bırakılır
 Etkinliği uyanık duruma getirilir
 Seyircinin bir takım kararlar vermesi sağlanır
 Seyirci bir olayın karşısında tutulur
 Deliller ve kanıtlarla çalışılır
 Seyircinin duyguları geliştirilip, bilince tanımaya eriştirilir
 Seyirci olup bitenlerin karşısında, olup bitenleri inceler durumda tutulur (67)

Geleneksel anlatılarda film başı, ortası, sonu olan bir öyküyü anlatmalıdır. Tek anlatımlı ve tek sonlu olmalıdır. Oysa çağdaş anlatılarda, "izleyici filmde çeşitli anlamlar çıkartabilir. Çünkü film çok anlatımlıdır. Çağdaş anlatıda olay örgüsünün ye-

rine karakter alır. Bundan dolayı çağdaş anlatıda karakter sayısı kadar olay örgüsü vardır. Aristoteles'in anladığı anlamda olay örgüsü olmayan bu filmlerin belli sonları yoktur. Bunlar açık uçlu anlatılardır." (68)

Epik tiyatro öyküyü yadsımaz. Tersine, Aristoteles'in dar kalıplarından kurtarır, daha da özgü kılar: "Yer ve zamana kendini bağlamaksızın, göstermek istediği tüm olayları ve durumları ele alabilir" (69) Epik tiyatrodaki öykü Aristotelesçi dramdaki gibi kesip ayrılmış bir parça değil, dünya tablosunun karmaşık bütünü veren bir genişliğe sahiptir. Ayrıca, "ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün

(67) Nutku, (1972), a.g.k., s.640.

(68) Büker, (1989), a.g.k., s.86.

(69) Kesting, a.g.k., s.70.

(70) Parkan, a.g.k., s.32.

olmayan" (70) toplumsal anlama sahiptir. Brecht; "dünyayı o güne değin gösterilmemiş manzarası ile tanıtmak" ister. (71) Bu yüzden de "karakteri psikolojik olmayan bir kişi olarak alır; karakter, davranışları, ilişkileri ve karmaşık düşünceleri ile anlam kazanmış tıpkı bu günün dünyasında olduğu gibi. Çünkü yazara göre bugünün dünyasının insanları da hiç bir kesin kurala göre kesin şudur ya da budur diye değerlendirilemez." (72)

Aristotelesçi tiyatrodaki karakterle özdeşim yoluyla sürekli ayakta tutulan merak duygusu, hep tek ve aynı sona yöneltilir; katharsis.

"Seyirci yapay olarak içine girdiği gerilimden kurtulduktan sonra (katharsis) yaşamına, bıraktığı yerden aynı doğru üzerinde Y noktasından aynen devam edecektir. Hatta, korku ve acıma duygularından arınmış olduğu için, içinde yaşadığı topluma daha fazla uyum sağlayarak, yani toplumsallaşmış, entegre olarak..." (73)

Epik tiyatrodaki tek bir öykü yoktur, her biri kendi başlarına anlam ifade eden epizotlardan oluşur. Epizodik yapılanma ile izleyicinin özdeşimi denetim altında tutulur, izleyiciyi katharsise götürecek boyutlara vardırılamaz.

Parkan, epizodik anlatımın yapı ve işlevini sayfa 23'deki grafiğe göre şöyle açıklar:

"...Epizodik anlatımda X' noktası ile Y' noktası arasında bir sıçrama olmuştur. Seyirci artık yaşamını Y' noktasından sürdüremez. Çünkü yaşamı boyunca elde etmiş olduğu algısal bilgiler gösteri süresince, seyircinin kendi aktif zihinsel faaliyetiyle sıçratılarak bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine vardırılmıştır. Artık, o yaşamını kendi zihinsel faaliyetiyle elde etmiş olduğu bilimsel bilgilere dayanarak, bir üst düzeyden, yani Y² noktasından sürdürecektir. Buna göre birinci çizimdeki (k) yükseltisi katharsisi, ikinci çizimdeki (b) yükseltisi ise bilinçlenmeyi ifade etmektedir." (74)

Epik tiyatrodaki izleyiciden öyküde varılan kararı olumlaması değil, öyküde su-

(71) Nutku, (1972), a.g.k., s.642.

(72) Nutku, (1972), a.g.k., s.643.

(73) Parkan, a.g.k., s.35.

(74) Büker, (1989), a.g.k., s.86.

nulan çelişkileri algılaması ve kendi izafet çerçevesinde yorumlayıp bir karara varması beklenir. İzafet çerçevesi kişilerin bilişsel ve algısal düzeylerine özgül olduğu için izleyicilerin öyküyü algılaması, yorumlaması ve karara varması da özgünlük taşır.

"Aristoteles sanatın amacının hoşlanma duygusu yaratmak olduğunu vurgular. İnsan öykünme ürünleri karşısında hoşlanma duygusuna kapılır." (75) Hoşlanma, geleneksel anlatının altıncı günahıdır. Çağdaş anlatılar ise "izleyicide hoşlanma duygusu yaratmaz, tam tersine izleyici rahatsız olur." (76)

Dziga Vertov, "Sinema - dram halk için afyondur" (77) diyerek geleneksel anlatıdaki hoşlanma duygusunu yorumlar.

"Geleneksel dramatik sanatta haz, özdeşleşmeye dayalı bir estetik uygulamanın egemenliği altında, seyircinin katharsis'e ulaşmasından doğmaktadır. Seyirci olayların akışına kendini kaptırarak olaylar ve karakterlerle özdeşleşir. Zihinsel faaliyeti bir kenara bırakarak, karakterlerle, duygusal bir temel üzerinde kurulan bir yaşantı birliğine girer. Seyirci doruğa doğru yükselen bir gerilimle, başka bir hayatın içinde yer alarak (fiction) doruk noktası ile başlayan son bölümde, olayların çözülmesiyle yapay olarak içine sokulduğu gerilimden kurtarılarak rahatlatılır. İşte, haz buradan doğar. Yani geleneksel sinemanın bütün türlerinde ortak olarak bulunan eğlendiricilik ögesi, böyle bir işleyiş mekanizmasının içinde ortaya çıkar. Eğlence, seyircinin yaşadığı yaşamdan uzaklaşarak kısa bir süre de olsa başka bir yaşantının içine girmesi ve burada kendini ve sorunlarını unutmasından doğmaktadır." (78)

Epik tiyatrodaki Aristotelesçi tiyatrodaki kullanılan anlamda eğlence (hoşlanma) yoktur. İzleyici karakterlerle özdeşleşip yaşantı birliğine girmediği ve katarsis engellendiği için gerilimin sonunda rahatlayarak haz duyamaz. Ancak epik anlayış eğlenceyi tümünden yadsımaz:

"Epik diyalektik sanatta eğlence, seyircinin kendi zihinsel faaliyeti

(75) Büker, (1989), a.g.k., s.86.

(76) Büker, (1989), a.g.k., s.86-87.

(77) Parkan, a.g.k., s.12.

(78) Parkan, a.g.k., s.16.

içinde oluşan bir süreçten doğmaktadır. Yani seyircinin yaşamı süresince elde ettiği algısal bilgileri, gösteri aracılığıyla, kendi zihninde ussal ya da bilimsel bilgi düzeyine sıçratmasından doğmaktadır. Görüldüğü gibi epik-diyalektik sanatla eğlence doğrudan doğruya öğrenmeden doğmaktadır. (79)

Doğası gereği varlığını toplumsal bütünün bir parçası olarak koruma içgüdüsüne sahip insan, 'sürüden ayrı kalma', başka bir deyişle, çoğunluktan farklı düşünme eğilimine karşı savunma içindedir. Oysa epik sanat, egemen uzlaşımın tartışılabilirliği amacını taşır. Epik sanatı tüketme konumundaki izleyici sunulan tartışma ortamından kendi izafet çerçevesine göre, az ya da çok, bir pay çıkaracağı dolayısıyla çizgi dışına çıkacağı için rahatsızlık duyar.

Sinemanın son günahı YAPINTI'dır. Geleneksel anlatılarda "İzleyici kahramanla özdeşleştiğinde, hoşlanma duygusuna kapıldığında, artık gerçek dünyada değildir, başka bir evrendedir. Onun için yaratılmış bir yapıntıyı izlemektedir." Çağdaş anlatılarda, "izleyici yapıntı karşısında değil, gerçek karşısındadır. Ona yapıntı karşısında olmadığı, gerçek karşısında olduğu sürekli anımsatılır. (80)

Epik dramaturji yalnızca özde değil, biçimde de özdeşleşmeyi engellemek ister. Oyuncu, oyun, ışıklar, dekor, müzik vb. herşey izleyiciyi yapıntı karşısında tutabilmek için kullanılır. Amaç gözbağcı etkiye izin vermemektir.

"Toparlık Kafalılarla Sivri Kafalılar Oyunda (...) tiyatro müdürü doğrudan seyircilere yönelerek:

Fakir ayrı, zengin ayrı,
Bu ayrımı iyi bellemeli
Çünkü bu sürüp gidecek daha
Öyleyse size bir ibret yazayım ki
Ve de ispatlayayım ki şuracıkta
Herşeyin başıdır bu çelişki.

der ve bir tiyatro oynadığını belirtmek için de rolleri sahnede açıktan dağdır." (81)

"Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti, kapalı bir oyun olmayıp,

(79) Parkan, a.g.k., s.46.

(80) Büker, (1989), a.g.k., s.86-87.

(81) Kesting, a.g.k., s.88.

birbirinden tümüyle bağımsız 24 sahenin ard arda sıralanışıdır. Bu gerçekçi sahneler Brecht'in özel değer verdiği görgü tanıklarının anlatımlarına ve gazete kùpürlerine dayanmaktadır. Demek ki bu oyunda Brecht, gerçekliği hiç soyutlama yapmaksızın imgeleştirmeyi denemişti."

(82)

Epik dramaturjide 'gerçeklik', 'yapıtın'nın karşıtı, ya da 'doğalcı' anlamda kullanılmaz. Brecht'e göre: "Gerçeklik, somut olmak ve soyutlamaya (seyircinin soyutlama yapabilmesine) olanak hazırlamak"tır. (83)

TÜRKİYE'DE SİNEMA DRAMATURJİSİ

"Sinemada Dramaturji" adlı bu araştırmaya ilişkin yapılan kaynak taramasında, konusu dramaturji olmak üzere ele geçen tek Türkçe sinema yazısında (**Sinema Dramaturjisi ve Bir Örnek**) İbrahim Karamemet 'gösteri sanatlarının en önemli sorunu' olarak değerlendirdiği dramaturji konusunda şunları söyler:

"Gerek tiyatrodaki, gerek sinemadaki dramatik yapıtların herşeyden önce dramaturji açısından ele alınması gerekir. Dramaturji, kabaca dramatik olanın sosyal ve sanatsal ortamla ilişkilerini ve bunun bilimi olarak tanımlanabilir. (...) Almanya'da yeşeren 'Dramaturji' kavramı daha çok tiyatro yapıtlarının incelenmesi için kullanılan bir tanımlamayken, gene Almanya'dan başlayarak bir "Sinema Dramaturjisi" (Film dramaturgie) kavramı da dünyaya yayıldı ve son yıllarda önem kazandı. Zaman zaman Almanya ve Almanca kültürü etkisi altındaki Doğu Avrupa ülkeleri yapımları filmlerin tanıtma yazılarında 'dramaturg' ya da 'dramaturji'nin belirtildiğini görmek olasıdır." (84)

Dramaturjiyi 'tiyatro ve sinema yaratıcısının baş gereksinimi' olarak gören Karamemet, Türkiye'de dramaturjinin tiyatro kökenli olmasına karşın, akli başında birkaç tiyatro tarafından bilindiğinden sinema alanında ise en yetkili kişilerin dahi konudan habersiz olduklarından yakınır ve örnek çalışmasına geçmeden dramaturji hakkında genel bir açıklama yapar:

(82) Kesting, a.g.k., s.89.

(83) Kesting, a.g.k., s.179.

(84) İbrahim Karamemet. Sinema Dramaturjisi ve Bir Örnek: Al Yazmalım, **Bilim ve Sanat**. Ankara, 1981, S.7, s.46.

"Aslında dramaturji, tiyatrodaki oyun, sinemada konu seçiminden başlayıp, seçilenin kendi dalında bir sanat yapıtı olarak uygulanabilmesi için o sanatçıya gerekli olan tüm kuramsal çalışmalar ve önerilerle, yapıt sergilendikten sonra da yapıtın etkisi, yapılan eleştiriler ve yapıtın santsal yaşamını da izleyecek kadar geniş bir süreci de içerir. Dramaturji tiyatro ve sinema yönetmenini baş gereksinimi, dramaturg da aslında yönetmenin en önemli yardımcısıdır. Yönetmenin kuramcısıdır dramaturg. Yönetmeni istenmeyen yanlışlardan iyi bir dramaturji çalışması kurtarır." (85)

Karamemet, dramaturji hakkında kısa açıklamadan sonra örnek film incelemesine geçer. Önce, bir Kırgız olan Cengiz Aytmatov'un bir uzakdoğu halk masalından esinlenerek yazdığı öykünün Ali Özgentürk ve Atif Yılmaz tarafından Türk toplumuna uyarlanma sorununu ele alır. Aynı temanın **Kafkas Tebeşir Dairesi**'nde Brecht tarafından nasıl yorumlandığından söz eder. Uyarlamada yapılan toplumbilimsel yanlışlıkları vurgular.

"Günümüz Sovyet Kırgız toplumunda gerçek olabilen kişi ve olaylar bizim toplumumuz için gerçek dışı veya daha iyimser bir tanımlamayla 'idealize' kişiler ve olaylar olarak karşımıza çıkıyor." (86)

Daha sonra yönetmenin anlatım biçimine geçen Karamemet, Atif Yılmaz'ın yer yer fotoroman sığınağına düşse de, 'masalsı' anlatımı seçimindeki isabetini över:

"Büyüklere masal, hem de hisseli kıssalı masal çok zor bir iş. Masalın sonunda ayaklarını yere basması, büyüü uyarmak, etkilemek, ona bir kıssa çıkarttırmak daha da zor. Çok ince bir denge sorunu bu. Atif Yılmaz'ı filmdeki bu hassas dengeyi sağladığı için yönetmenliğinden öte bir dramaturg olarak kutlamak gerekir." (87)

(85) Karamemet, a.g.k., s.47.

(86) Karamemet, a.g.k., s.47.

(87) Karamemet, a.g.k., s.48.

Konuya uygun anlatım şekli ve filmdeki karşılıklarını değerlendirirken 'konuyu filme çekme', 'sinema tekniği', sinema dilinin uygulanışını da gözetir:

"...iç konuşmaların genelde masalsı havaya uyması yönüyle çok iyi düşünülmesine rağmen, bazı yerlerde fazlaca kullanıldığını bu nedenle görüntüsel anlatımın zedelendiğini söyleyebiliriz."

"Bu gibi baş çekimler bizi masalın gerektirdiği hafif buğulu anlatımdan kopartıp birden Türkan Şoray'ın yüz hatlarıyla karşı karşıya getiriyordu."

"Türkan Şoray bazı yerlerde bir star olarak gözüküyordu."

"...bir dağlı kızdan çok liseli bir şehir kızını andırıyordu." (88)

Son olarak 'Biçem ve Mesaj Bütünlüğü'ne değinen Karamemet, başarılı bir yapım için yönetmen-dramaturg işbirliğinin önemini vurgular ve Türk sinemasında 'kollektif çalışma zihniyeti'nin yerleşmesi için dilekte bulunur.

BRECHT'ten BRECHT'çi SINEMA DRAMATURJİSİ

Brecht'in gerek kuramsal, gerekse uygulamalı çalışmalarıyla oluşturmaya çalıştığı Epik Dramaturjinin etki alanı yalnızca tiyatro sahnesiyle sınırlı kalmaz, bizzat kendisinin yazıp yönettiği filmler (Kuhle Wampe) ve döneminde çekilmiş filmler hakkında yazdığı eleştirilerle, sinema perdesinde de yansımasını bulur.

Godard'ın "**Numero Deux**" (İki Numara) adlı filmini eleştiren Brecht, aynı zamanda kuramcısı olduğu Epik Dramaturji'nin sinema alanındaki yansımasını da anlatmış olur:

"Filmin "masalı" -bir ailenin günlük yaşamı- beylik yolla anlatılsaydı, bize doğru, gerçek şeyleri gösterirdi. Godard'sa bunu değil, tam tersine, bir takım şeyleri bize gerçekten göstermek istiyordu: Onların hem tanıdığımız, hem de tanımadığımız, hem bize yakın hem de yabancı şeyler olduğunu..."

(88) Karamemet, a.g.k., s.48.

Bunu, bilinen birtakım yollardan sağlamaktadır: seslerle kişiler ya da cümlelerin anlamı arasında belli bir uyumsuzluk yaratarak, filmi yazı kartonlarıyla çeşitli tablolara ayırarak, baş kadın oyuncunun vurgulanmasını kullanarak.

Ama özellikle, değişik boyutlarda beyaz perdelerin birbirini izleyişiyle, kimi zaman birarada çıkışıyla film belli bir ritm, soluk alıp-verme kazanmakta, bu da filmin asıl 'öyküsü', bir kaygı, bir sıkıntı haline gelmektedir; bu 'öykü' bu kaygı bize zorla benimsetilmemekte, tam bir açık görüşlülükle, onu kendi içimizde bulmaktayız.

O, çeşitli, sayısız gürültüler, sahneler kendimizden geçmemizi, dolaysız aktarmanın yanılmasına, ya da zihinde uydurulmuş filmin büyüüne kapılıp gitmemizi önlemektedir. Godard her seferinde filmi şıp diye kesmekte, bizi kendimize gelmeye, filmdekenden hem müthiş ayrı, hem de insana acı verecek derecede benzer kendi yaşamlarımızın görüntüsüne dönmeye çağırmaktadır. (89)

Brecht'in getirdiği epik dramaturjinin sinemadaki yansımaları ile ilgili olarak; Losey: 'Ben Brecht'ten esinlendim' der. Fransız sinema yazarı ve tarihçisi Bernard Dort; Charly Chaplin'in **Monsieur Verdoux**'u hakkında yaptığı çözümlemede filmi 'Brecht'çi anlatıma örnek sayılacak film' diye niteler. Le Monde'un sinema yazarı Louis Marcorelles 'yeni yaratıcılar' olarak nitelediği Truffaut, Godard ve Resnais'nin Brecht ile koşutluklarına dikkati çeker. (90)

Öte yandan Fransız sinema yazarı ve tarihçisi Jacques Detat ise "elimizdeki kanıtların hiçbiri Brecht'le sinema arasındaki ilintiyi doğrulamaya yetmez" der ve Brecht'i, sinemasal yaratış, uygulamısal açıdan bilmemekle eleştirir. Ona göre Brecht "filmi, senaryoya tek başına anlam kazandıran özerk bir dil olarak yakalayamamıştı. Tiyatro yapıtının hop diye sinemaya uygulanabileceği konusunda tatlı bir düşünme vardı kafasında." (91)

Cahiers du Cinéma'nın 1960'larda yayınlanan bir sayısında: "sinema, bütün öbür gösteri sanatlarından çok daha fazla bir boşluk yaratma makinasıdır. Her seyirciyi gözü açık uyuyan, ancak filmdeki kişilerle özdeşleşerek yaşayan bi-

(89) Bertolt Brecht, **Sinema Yazıları**. (Çev: Bertan Onaran-Yurdanur Salman), İstanbul Görsel Yayınları, 1977, s.255-256.

(90) Brecht, a.g.k, s.252.

(91) Brecht, a.g.k, s.253.

reyler haline getiren bir makina." diye eleştiri getiren Edgar Morin'e karşı Brecht aynı sayının 181. sayfasında: "sinema, Aristocu olmayan bir dram sanatının (yani bir özdeşleşme, öykünme görüngüsüne dayanmayan dram sanatının) ilkelerini bütünüyle benimseyebilir." yanıtını vererek, daha sonra 'Sinemada Çağdaş Anlatı' olarak adlandırılacak olan, epik dramaturjinin sinemasal uyarlamasına inancını dile getirir. (92)

SİNEMADA EPİK DRAMATURJİ VE BİR ÖRNEK FİLM: KUHLE WAMPE

Filmin senaryosunu yazan, yapım ve çekim süreçlerine katılan ve daha sonra hakkında eleştiri yazan Brecht, Kuhle Wampe'yi şöyle değerlendirir:

" 'Kuhle Wampe' adlı sesli film, birbirinden özerk müzik parçaları eşliğinde (..) dört bağımsız bölümden kuruludur. Yaşanmış bir öyküye dayanan birinci bölüm gençlere verilen işsizlik yardımını kaldıran bir kararnamenin insanların yoksulluğunu daha da arttırdığı yaz aylarında kendi eliyle canına kıyan bir işsiz genci göstermektedir. Delikanlı kendini pencereden atmazdan önce kırılmasın diye saatini çıkarıyordu. Bu bölümün başı, iş aramayı başlı başına bir iş olarak gösterir. İkinci bölüm (kirasını ödeyemeyen bir ailenin başına çöken yıkımın kendi kusuru olduğunu belirten bir yargıç kararıyla evinden atılan bir aileyi gösterir. Aile, kentin dışındaki, 'Kuhle Wampe' adlı kampta kızın erkek arkadaşlarından birinin çadırına sığınır. Genç kız orada gebe kalır ve küçük kentsoylu törenlerin baskını gençlerin nişanlanmalarına yol açar. Genç kızın kararıyla nişan bozulur. Üçüncü bölümde emekçiler arasındaki spor karşılaşmaları gösterilmektedir. (...) Spor yarışmalarının ortasında bir an ikinci bölümdeki iki genç gösterilir. Genç kız arkadaşlarının yardımıyla çocuk aldırma için gerekli parayı bulabilmiş, genç çift evlenme düşüncesinden vazgeçmiştir. Dördüncü bölüm evlerine dönen ve trende, işçilere verilecek dersleri destekleyecek olan Brezilya kahvesinin yakılışını tartışan insanları göstermektedir." (93)

(92) Brecht, a.g.k., s.255.

(93) Bertald, Brecht. "Kuhle Wampe Üstüne", (Çev: Bertan Onaran), Çağdaş Sinema Dergisi, İstanbul, 1975, S.8, s.44.

Film, siyah fon üzerinde beyaz harflerle yazılan "BİR İŞSİZ DAHA EKŞİLDİ" arabaşlığıyla başlar. İkinci epizodun başında yine aynı biçimde yazılmış "BİR GENCİN EN GÜZEL YILLARI" ve dördüncü epizodun başında da "DÜNYA KİMİNDİR" arabaşlıkları vardır. Kararma ile biten ikinci epizottan sonra arabaşlık yoktur. Bunun yerine evden atılan ailenin eşyalarıyla birlikte gitmek üzere yola çıktıkları Kuhle Wampe adlı çadır kampı hakkında açıklama yapan 'Yorumcunun sesi' yer alır.

"Büyük Berlin'e otobüsle bir saat çeken Müggel gölünün çekici kıyılarında, Müggel tepelerinin yakınında sazlıkla orman arasında kurulur. Almanya'nın en eski hafta sonu tatil sitesi, çadır kolonisi Kuhle Wampe'dir. Koloni 1913'te 10 ile 20 çadırdan kuruldu. Savaşın sonra, bugün içinde 300 kişiyi barındıran 93 çadıra kadar çıktı. Koloni ve çevresinin göze çarpan özelliği, titizlikle temiz tutulmasıdır. Koloni 'Kuhle Wampe Birliği' adı altında Büyük Berlin Açık Plaj Dernekleri Federasyonu'na bağlıdır. Derneğin resmi makamlarla ilişkisi şimdilik iyidir." (94)

Film, fondan gelen şarkılar, radyodan gelen konuşmalar ve görüntülerin içinde yer alan tabmelaların yakın çekimleriyle sık sık bölünür. (...Kaiserkläenge Burası Berlin Radyosu...), (234.Sulh Ceza Mahkemesi, Kira Davaları Kısmı), (İşçi Alınmaz), (Yemekyağı 250 gramı 30 fenik).

Dört epizod, sekiz ayrıma bölünür. Ayrımlar arası geçişlerde nedensellik ilişkisi gözetilmez. Çarpıcı flashback'lerle zaman dizimi parçalanır (İntihar eden delikanlının yoldaki cesedinden arayazıyla coşkulu doğa görüntüleri, tahliye duruşması, kamp ve fabrika sahnelerinden tekrar delikanlının cesedine geçilir.) Ayrımlar arası geçişler kararma-açılma ile, zaman açimleri zincirlemeler ile verilir.

Film boyunca öne çıkan bir kahraman yok. İlk epizotta belirgin durumdaki kahraman olan delikanlı epizodun sonunda intihar eder. Daha sonra öne çıkan genç kız, dördüncü epizodun ilk ayrımında öyküden çıkar. Son ayrımdaki kahramanlar, bir tren kompartımanında yolculuk eden işçilerle küçük kentsoylulardır.

(94) Brecht, (1975), a.g.k., s.15.

Tüm bu sahnelerde yabancılaştırma efektleriyle yaratılan karşıtlıklar buruk bir gülmeceye yol açar. İzleyici ağlayamaz ya da gülemez; ağlamakla gülmek arasında karar vermek durumunda bırakılır. Aynı sahne Agah Hün'ün oyunculuğunda izleyiciyi gözyaşına, Charliy Chaplin'in 18 kare/sn.'lik oyununda kahkahaya boğabilir: Günlerini iş aramakla geçiren delikanlı Bönike işsiz babasıyla iş arama konusunda tartışır, kendini pencereden atmadan önce kol saatini çıkartıp özenle korumaya alır.

Kiracı olarak oturdukları evin başlarına yıkılmasından mahkeme kararıyla kusurlu bulunarak tahliye edilen aile çadıra yerleşir. Çadırda yaprak sigara içerek gazeteden Mata Hari'nin savunmasının cinsellik sömürüsüyle yoğrulmuş öyküsünü okuyan baba ile annenin yiyecek fiyatlarını gösteren kartlar içinde bunalmasının karşıtlığı kısa çekimlerle koşutlanır. Bu sahne için sinema yazarı Marcel Martin şöyle der: "... ev kadını küçük gündelik hesapları tutarken kocasının çiplak dansöz Mata Hari üstüne yazıyı okuması bir acı-gülmece doruğudur." (95)

Filmde iç içe geçmiş ancak birbirinden bağımsız da anlamlı olabilen dört ayrı öyküden oluşur.

1-Öyküde; iş bulamayan Bönike intihar eder.

2-Öyküde; ailesi (bu başka bir aile de olabilir) evlerinden atılır, çadırda yaşamaya başlar.

3-Öyküde; Anni Fritz'ten gebe kalır, nişan yapılır. Fritz'in evlenmeye pek istekli görünmemesi üzerine Anni bebeği aldırma için doktora gider.

4-Öyküde; spor etkinliklerinden dönen işçiler trende küçük kentsoylularla tartışırlar.

İnsanların birbirlerine heyecanla anlatabilecekleri gerilim ögesi içermeyen bu öyküler yaşamsal pratiğe uyarlanabilecek net çözümler de önermez. İşsiz kalan intihar eder ya da "kaderine razı olur", erotik öyküler okuyarak dış dünyayı unutmaya çalışır türünden kalıp önermeler yerine, günün koşullarına göre işsiz kalmaktan daha da zor olan evlilik dışı çocuk sahibi olmak örneği sergilenerek Anni'nin

(95) Brecht, (1977), a.g.k., s.165.

savaşımı tavrında izleyici yeni yol arayışlarına, farklı sonuçlara itilir.

Karakterler, anlatımları açısından diğerlerinden ayrıcalık taşımazlar. Filmin öyküsü bize sonradan bu anlatımların doğruluğunda referans olabilecek bilgi vermez, daha çok çeşitli düzenlemeler gösterir. Alıcı kahramanların farklı algılanmasına yol açacak işlemler yapmaz. Genç Bönike'nin giysileri, bakışları, davranışlarına ait özel ya da yakın plan çekimler kullanılmaz. Yakın çekim vurgulamaları bazen alıcının devinimini izleyerek, bazen araya giren yazı kartonları (caption) için kullanılır.

Gösterildiği dönemde eleştirmen Marcel Martin tarafından 'Kusursuz Bir Mili-tan İşçi Sineması Örneği' olarak nitelenmesine karşın, Kracauer tarafından tam tersi bir yaklaşımla eleştirilir:

"Kracauer'e göre, olumsuz küçük burjuva mantığıyla devrimci tavırları böylesine sert biçimde karşı karşıya getirmekle, Brecht birliği ve ilerici niyetleri tehdit altında bulunan sosyal demokrasinin kendini arama bunalımını yoğunlaştırıyordu." (96)

DRAMATURJİ ÇALIŞMASINDA TEMEL ÖLÇÜTLER

Değerlendirme

Senaryo iyi bir yapımın ön koşuludur. "İyi bir senaryodan kötü bir film çıkabilir, ancak kötü bir senaryodan iyi film çıkmaz" sözünün de ifade ettiği gibi tüm eleştirileri göğüsleyebilecek, izleyicisine ulaşabilecek ve zamana karşı durabilecek bir filmin altyapısı senaryo üzerinde yapılacak dramaturjik çalışmalarla olasıdır.

Her ne kadar sinema tarihinde senaryonun önemini ikinci plana itip, çekimler sırasında doğaçlamacı tavrı daha doğru bulan sinemacılar var ise de, günümüzde bir sektör halini alan sinema endüstrisinde çekim öncesi çalışmalar, aylar hatta yıllarla ifade olunan ve alıcı açılarına, alıcı hareketlerinin uzunluğuna değin bire bir belirleyiciliği olan yaptırım gücünü içermektedir. Görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, mekan, dekor, ışık, ses vb. gibi filmin estetik-plastik biçimlendirilmesine yardımcı olan danışmanların yanısıra; tarihçi, toplumbilimci, ruhbilimci, antropoloji, arkeoloji, teoloji, astronomi ve filmin konu/içeriğinin gerektirdiği daha birçok bilim dalından uzmanlar senaryonun ayaklarının yere basması, bilimsel ve mantıksal hatalara meydan verilmemesi için "masa başı çalışması"nda yer alırlar. Savaş sahnelerinin oluşturulmasında profesyonel askerlere başvurulması, güldürü diyalogları için gülmece yazarlarına yer verilmesi, hatta çok farklı kültürel özellikler taşıyan bir ülkede geçmesi tasarlanan sahneler için o ülkenin yönetmenleriyle işbirliğine gidilmesi, yönetmenin yetersizliği değil, işbirliği olarak değerlendirilmektedir.

Senaryo yazımı aşaması ya da masabaşı çalışmasında bilimsel, sanatsal, kültürel ve teknik, onlarca uzman-danışmanın görev almasına karşın bir ekip çalışması olan sinema yapımlarında tek seçici, tek belirleyici yönetmendir ve bütün uzman-danışmanlar yönetmenin yorumu doğrultusunda çalışmak durumundadırlar.

Yorum

Her film bir SÖYLEM (Discourse)'dir. Yani "başlangıcı ve sonu olan, kendi içinde tutarlı düzenlenmiş dil"dir. (97) Yönetmenin dünya görüşü, değer yargıları ve amaçları doğrultusunda bu tutarlı dili kurması YORUM'dur. "Bir yöntemin kapsamı içinde çalışan yönetmen, çalışmasını bazen deneylere, bazen sezgilere dayandırarak geliştirir. Her yönetmenin kendine özgü bir yöntemi vardır; daha doğrusu olmalıdır. Onun için, kesin tek bir yöntem vardır, gibi gülünç bir savda bulunulamaz." (98) ifadesinden de anlaşılacağı üzere, yorum doğrudan ve yalnızca yönetmene özgüdür. Aynı konunun, aynı senaryonun, değişik yönetmenlerin elinde değişik yorumlarla biçimlenmesi doğaldır. Kaldı ki, aynı senaryonun aynı yönetmen tarafından süreç içinde farklı yorumlarla çekilmesi de yadırganmamalıdır.

Özdemir Nutku, yaratıcının yorum sorununu, öze biçim vermeye yarayan teknik bir işlem olarak değerlendirir ve şöyle der:

"Her sanat yapıtının vazgeçilmeyecek iki ögesi vardır: bunlar, öz ve biçimdir. Her ne kadar bu iki öge sanat yapıtında birbirini tamamlar nitelikte, birbirlerinden ayrılmaz parçalar da olsa, bunları ele alabilmek için biz kuramsal olarak bunları birbirinden ayrı olarak inceleyebiliriz. Önce şöyle girelim bu değerlendirmemize: Öripides'in Medea'sı ile Güngör Dilmel'in Kurban'ı aynı konuyu işleyen oyunlardır, ama her ikisi de birbirinden ayrı bir biçimi kapsarlar; ya da Sofokles ile Kemal Demirel aynı Antigone konusunu işlemişlerdir, ama bu oyunlar biçim açısından birbirlerinden çok farklıdır." (99)

Tema

(97) Büker, (1985), a.g.k., s.21.

(98) Özdemir Nutku. **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**. Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları No: 245, 1974, s.50.

(99) Özdemir Nutku. **Dram Sanatı**. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1983, s.601.

Tema, sanat yapıtının ana düşüncesidir. Sanatçının amacı, dünya görüşü ne olursa olsun, yapıtında çevreye vermek istediği bir ileti, anlatmak ya da paylaşmak istediği bir sorunu vardır. Bu son derece öznel bir dışavurum da olabilir, çağlar boyunca önemini koruyacak evrensel özellikler de taşıyabilir, ama tema, zorunludur.

"Tema, bir konunun, bir düşüncüyü belirtmek için işlenmesidir. (...) Başka deyişle, tema bir yapıtın ana düşüncesine egemen olan anlamıdır. (...) Ancak, tema tek başına düşünülemez; çünkü bir oyunda önemli olan konunun tek başına ne olduğu değil, o konunun ne yolda işlenmesi gerektiğidir." (100)

Olay Örgüsü

Dramaturji çalışmasının temel ölçütlerinden biri olay örgüsüdür. Hem Aristotelesçi Dramaturji de, hem de Epik Dramaturjide olay örgüsü, temayı taşıyan çatıdır.

Olay örgüsünün düzenleme çalışması kurgudur. Aristotelesçi Dramaturjide kurgu, organik büyümeyi amaçlar. Aristotelesçi Dramaturjide olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir. Her sahne bir ötekisi için vardır ve olayların gelişimi evrimsel bir zorunluluk taşır. Epik Dramaturjide montaj tekniği esastır. Eylemsel gelişmenin yerine anlatım tekniği kullanılır. Her sahne kendi için vardır ve olayları sapmalarla, örneklerle gelişir.

Aristotelesçi Dramaturjide 4 tür kurgu vardır. (101)

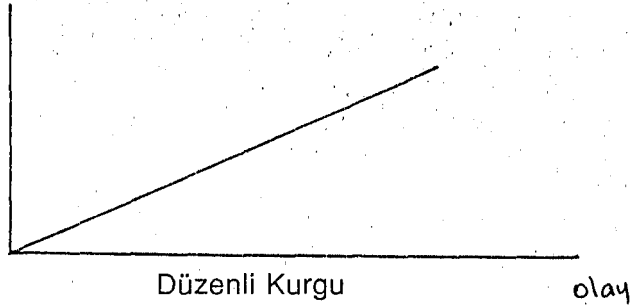
1-Düzenli Kurgu

Olay, zaman ve uzam olarak belli bir anda başlar, hiç bir sapma olmaksızın düz bir çizgide gelişir ve doruğa ulaşıldığı anda biter.

(100) Nutku, (1983), a.g.k., s.63.

(101) Erdoğan Aytekin. Radyo-TV Metin Yazarlığı. İzmir Ege Üniversitesi, Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Basılmamış Ders Notları, s.25.

Zaman



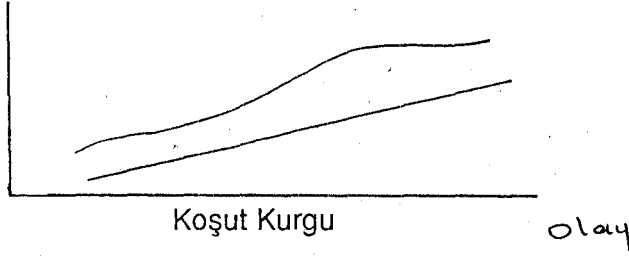
Düzenli Kurgu

Olay

2-Koşut Kurgu

Bu tür kurguda, aynı tema çerçevesindeki iki ayrı olayı birbirinden bağımsız ve/fakat birlikte gelişir, doruk noktasında birleşirler.

Zaman



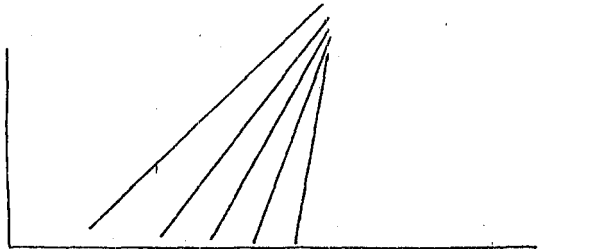
Koşut Kurgu

Olay

3-Piramit Kurgu

Temanın çok yönlü, çok boyutlu işlenmesine olanak tanıyan kurgudur. Yolları farklı da olsa, aynı hedefi amaçlayan olaylar ve karakterler eksen olay ve karaktere destek verir, işlevleri tamamlanınca kenara çekilirler. Doruğa eksen olay ve karakter tek başına ulaşır.

Zaman



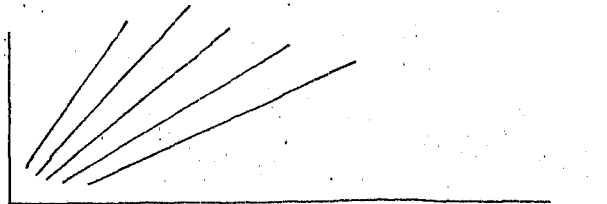
Piramit Kurgu

Olay

4-Yelpaze Kurgu

Bu kurguda olay, eksen karakterle başlar, ikincil karakter ve olayların katılımıyla boyutlanır. Finale eksen karakter yalnız ulaşır.

Zaman



Yelpaze Kurgu

Olay

Kişileştirme

Yönetmenin yorumunu saptayabilmek için yaptığı masabaşı çalışmasında en önemli evrelerden biri de kişileştirme (karakterizasyon)dur.

Kişileştirme oyunun özüne uygun olarak aksiyonun gelişimini sağlayan kişilerin yapısı anlamına gelir. Kişileştirme tip ve karakter olarak iki bölüme ayrılır. Tip kişileştirmesi, seyirci için genellikle bilinen kalıpları ve kavramları getiren derinliği olmayan bir yapıdadır. Bunların psikolojik yönleri değil, yapılarındaki genel özellikler gösterilir. Bazılarında psikolojik gelişimin yalnızca sonuç noktası vardır. Bu tür oyun kişileri dış davranışları, yani statik yanları ile yönelirler. Tip kavramı anonim, hemen herkesin tanıdığı insan nitelikleri ile görünürler. (102)

Karakter kişileştirmesi psikolojik açıdan gelişen kişilerin yapılarını verir. Her kişinin kendine özgü boyutları ve davranışları vardır. Bu türdeki kişi yapıları, tipte olduğu gibi genellemesine kalıplarla anlatılan bir özelliği değil, kendilerine özgü anlatımları içinde derinlemesine bir yönelişi sağlarlar. Bunların dış görünüşleri, yani statik yanları yanısıra, asıl önemli olan iç yaşamları, yani dinamik yanları vardır. (103)

Sinema tarihinde tip kişileştirmesi özellikle güldürü filmlerinde çok başarılı olur. Sessiz sinema döneminde Buster Keaton, Harold Lloyd, Charli Chaplin, Max Linder gibi büyük güldürü ustaları yarattıkları 'tip'lerle sinemanın hem geniş kitlelerce benimsenip sevilmesinde hem de sağladıkları gişe gelirleriyle sektörün temselsel olarak desteklenmesinde önemli rol oynadılar. Daha sonra Peter Sellers'in yarattığı Pembe Panter, Luis de Funes'in yarattığı uzun yıllar beğeni ile izlenen başarılı tip kişileştirmesi örnekleridir.

Güldürü filmlerinde hakkı teslim edilen tip kişileştirmesinin diğer türlerde kul-

(102) Nutku, (1974), a.g.k., s.52.

(103) Nutku, (1974), a.g.k., s.53.

lanılması 'gülünç' sonuçlar doğurur. Özellikle Amerikan melodramlarında, Türk ve az gelişmiş diğer ülke sinemalarındaki tiplerin karakterlerin ve dolayısıyla filmlerin yapmacık inandırıcılıktan uzak, ayakları havada kalmasına yol açar. Yeşilçam sinemasındaki 'zengin-şımarık-vefasız', 'yoksul-mert' gibi son derece kalın çizgilerle tiplendirilen karakterler Türk sinemasının gelişiminde olumsuz rol oynar.

Öte yandan "Kahramanlık motifleriyle ikonlaştırılmış tiplerin inandırıcılıktan ne denli uzak olursa olsun, obsürlükleriyle doğru orantılı bir başarı sağladıkları da görülür. Western ve mitolojik filmlerle başlayıp günümüzdeki şiddet filmlerine uzanan çizgide, kahraman şerifler, Tarzan, Zoro ve Rambo gibi tipler izleyici tarafından umulanın çok ötesinde bir ilgi toplamışlardır. Buradaki püf noktası, tiplerin filmin genel yapısıyla entegrasyonu, o filme özgü dizge içinde yerine oturtulması, başka bir anlatımla yönetmenin dramaturgideki başarısında yatmaktadır."

Karakter Kişileştirmesi

Her nesnenin üç boyutu vardır; derinlik, yükseklik, genişlik. İnsanın bunlardan başka üç boyutu daha vardır; fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik. Bu üç boyutu dikkate almadan insan varlığını tanımlayamayız." (104)

Egri'nin sözünü ettiği üç boyut, günlük yaşamımızda bir insanı tanımlamak için kullandığımız 'dış görünüş' ve 'iç görünüş' kavramlarına karşılık gelir. Bu iki görünüş: 1-Statik dış görünüm ve 2-Dinamik iç görünüm olarak bölümlenebilir.

Statik dış görünüm, bir insanın toplumun baskısıyla ya da çevrenin koşullandırmasıyla takındığı tavırların bütünüdür. Burada söz konusu olan, olumlu ve olumsuz yanlarıyla toplumun bir üyesi olan insandır. Statik görünüm, alışkanlıkların toplamıdır. Bu bölüme o insanın fiziksel görünüşü de girer. Doğuştan gelen ya da sonradan kazanılan fizyolojik yapıdaki kusurlar ya da üstünlükler o insanın dış görünüşüdür ve kişinin iç yaşamını da etkiler. Bir kamburun dünya görüşü ile Herkül vücutlu birinin dünya görüşü arasında a priori olarak

farklılık olacağı kesindir. Kişi fiziksel yapısına bağlı olarak hoşgörölü, saldırgan, alçak gönüllü, küstah, sünepe özellikler taşıyabilir. Fiziksel yapı ussal gelişimi de etkiler. Aşağılık ya da üstünlük komplekslerinin temelinde de fiziksel yapının etkileri bulunmaktadır.

İkinci sırayı sosyolojik boyut alır. Bodrum katında doğan, kentin pis sokaklarında oynayarak büyüyen bir çocuğun davranışları dadılarla, özel öğretmenlerle, pahalı oyuncaklarla büyüyen çocuğun davranışlarından farklı olacaktır.

Özdemir Nutku kişileştirmeye ilişkin dokuz maddelik bir tablo sunar.

1-PSİKOLOJİK: İnsanlar, kişiler arasındaki ayrıcalıkların nedenini araştırmak gerekir. Bir insan neden bir futbol yıldızı olmak istemiştir? Ya da başka biri neden intihara giden yolu seçmiştir? Her futbol yıldızı olanın temel nedenleri aynı olmadığı gibi, intihara giden yolu seçen herkesin de çıkış noktası aynı değildir. Bu insanların amaçlarını seçmede bir sürüklenme mi, yoksa bilinçli bir düşünce mi vardır? Bilinçlenmeleri olumlu etkilerle mi varolmuş, yoksa olumsuz etkilerle mi ortaya çıkmıştır? Bütün bunlar bir oyun kişinin sahne üzerindeki kişileştirme eyleminde psikolojik açıdan sorulacak ilk sorunun kapsamına girer. Bu sorunun yanıtında o oyun kişinin amacı ve bu amacın kaynakları bulunur.

2-BIYOLOJİK: Biyolojik ayrıcalıkların da kişiler üzerinde etkisi vardır. En ufak bir biyolojik kusurun bile, bir insan üzerinde, o farkında olmadan bazı özellikleri doğurduğu gerçektir. Üstelik, biyolojik kusurdan dolayı doğmuş olan özellikler olumsuz olabildiği gibi, olumlu da olabilecektir. Sözelimi, gözleri görmeyen bir insanın, işitme duyusunun olağanüstü gelişmesi gibi... Genç, atletik yapıda bir insan, yaşlanmış bir insandan daha başka türlü hareket eder. Güzellik, çirkinlik, uzun ve kısa boyluluk, güzel ve bozuk dişlilik, daha bunlar gibi bütün biyolojik yapıların kişilerin davranışları üzerinde aydınlatıcı etkileri olur.

3-EKONOMİK: Kişilerin ekonomik durumları, onların toplum içindeki davranışlarına etki eder. Parası bol olan bir kişiyle, parası olmayan bir kişinin başkalarının yanındaki davranışı değişiktir; ama bu davranışlar doğal olarak öteki etkenlerin baskısıyla olumlu ve olumsuz bir arada getirir. Bazı paralı kişilerde olumsuz olumludan daha güçlüdür, ötekilerde olumlu olumsuzdan. Aynı yolda, büyük ekonomik sıkıntılar içinde olan kişinin davranışlarındaki olumlu ve olumsuz güçlerden biri daha ağır basabilir. Ekonomik temel, bir insanın öteki insanlarla olan ilişkisinde en çok rol oynayan etkenlerden biridir; bu temel, insanlar arasındaki

ilişkilerin özelliklerini ve ayrıntılarını içeren bir etkidir.

4-TOPLUMSAL: Bir insanın içinde yaşadığı toplum içindeki durumu; onun evli ya da bekar, çocuklu ya da çocuksuz oluşu, ailesinin durumu ve yapısı, yalnızlığı, ailesine bağlılığı, övünülecek bir toplumsal durumu oluşu ya da olmayışı, hatta büyük bir kentte ya da köyde yaşaması o insanın davranışları üzerinde büyük rol oynar. Aynı durumda olan, ama kentte ve köyde yaşayan kişilerin davranışlarında da büyük ayrıcalıklar vardır. Bir insanın çevresi o insanın belli yönelişlere girmesinde büyük bir etkidir.

5-İKLİM: Dağın tepesinde yaşayan bir insanla, deniz kıyısında yaşayan insanın yönelişlerinde, düşüncelerinde, davranışlarında hatta iş görmesinde ayrıcalıklar bulunur. Kültür tarihinde, sanat yapıtlarının yaratılmasında iklimin büyük rol oynadığı bilinen bir şeydir. Kültür yapımı ve sanat, insanların yaratışı olduğuna göre, iklimin insan üzerindeki etkisi yabana atılamaz.

6-YAŞANAN ÇAĞ: Kişinin içinde yaşadığı çağ da önemlidir. Bir insanın hareket biçimini, davranışlarını anlama yönünden değişik çağlar aydınlatıcı özellikleri sağlar. Sözelimi, Rönesans'taki sevgi bağı ile Atom Çağı'ndaki sevgi bağı arasında büyük değişiklikler görülür. Aynı yolda, 1900 yılındaki bir genç kızın davranışları ile, 1973 yılındaki genç kızın davranışları birbirinden çok başkadır.

7-MESLEK: Bir insanın mesleği, mesleğine bağlılığı ya da mesleğinden nefret etmesi de kişileştirmede yararlı bir çalışmayı getirir. Bir insanın mesleği ile merakı (hobby'si) arasındaki bağ, mesleğinde başarılı ya da başarısız oluşu o kimsenin davranışları üzerinde etkili olur. Burada güven ya da güvensizlik duygusunun oynadığı rolü de yakından izleyebiliriz. Meslek ile merak arasındaki bağda ise yine ilginç gerçekler ortaya çıkar. Örneğin, bir insanın mesleği ile pul biriktirme merakı da mesleği ile bahçede uğraşma merakı arasındaki ilişkiler, tiyatro açısından ilginç sonuçlar verebilir.

8-YAŞAM DENEYİ: Bir insanın yaşamı içinde geçirdiği deneyler de onun kişiliği üzerinde büyük rol oynar. Bir kimsenin başından birçok olayın geçmiş olması, olumlu ya da olumsuz sonuçları getirebilir. Bir kimsenin çok yolculuk etmesi ya da o kişinin sessiz bir yaşamı sevmesi davranışlarının bir anahtarı olabilir.

9-AHLAK ANLAYIŞI VE KOMPLEKSLER: Bir kişinin gerek çevreden, gerek ailesinden, gerekse, başka yönlerden gelen ahlak anlayışı ve kompleksleri vardır. Kişileştirme yorumunda bunlar önem taşır. Bir in-

sanın ahlak anlayışı ve kompleksleri aile baskısından ileri gelebileceği gibi, din, çevre baskısından da ileri gelebilir. Doğal olarak, kompleksler gövdesel bir olağan dışılıktan da ortaya çıkabilir.

Burada belirtilmesi gereken, önemli nokta, buraya aktardığımız dokuz sorunun birbirinden soyutlanarak değil, birbiriyle içiçe ele alınması ve bu dokuz soruyu birbiriyle ilintili bütünlüğü içinde yanıtlamaktadır. Bu soruların birbirinden soyutlanarak, yani tek tek ele alınmaları kişileştirme çalışmasında rolün parçalanmasına sebep olabilir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, bir insanın hareketleri başka bir insanın hareketlerinden genişliği, ölçüsü, gerilimi ve sayısı açısından değişiktir. Bir hareket yalnızca gözlerle, bir el sallanmasıyla ya da bütün gövdeyle yapılabilir. Doğal olarak bu hareketler yönelinilen amacın ölçüsüne göre olur; bu hareketlerde, daha önce açıkladığımız, üç temel davranış da rol oynar. (105)

Benzer biçimde, kişinin ailesi, sağlıkları, geçimlerini sağladıkları işlerin türleri, dostları, çevre ile iletişimleri, beslenme, giyinme alışkanlıkları, kültür düzeyleri vb. karakterin oluşumunu belirleyen parametrelerdir.

Dinamik iç görünüm, kişinin öznel, baskı dışında kalmamaya çalışan, ama çoğu kez dış baskı ve etkenlerle kendine yabancılaşan psikolojik gerçeğidir. İlk iki boyutun ürünü olan ve onları tamamlayan psikolojik boyut, tutkunun, davranış kalıplarının, değişik huyların, komplekslerin doğmasına neden olur.

Gazetelerde, ruhsuz, inandırıcılıktan yoksun, sıkıcı klişe gibi eleştirilerle karşılaşmak istemeyen yönetmen masabaşı çalışmasında karakterlerin yapılarını derinlemesine incelemek, yerli yerine koymak zorundadır.

Lajos Egri, üç boyutlu bir karakter yapısının nasıl ve nelerden oluştuğunu ayrıntılarıyla gösteren bir taslak tablo önerir:

Fizyolojik Boyut

1-Cinsiyet

2-Yaş

3-Boy/kilo

- 4-Saç,göz, cilt rengi
 5-Tavır, hareket ve duruş
 6-Görünüş: Yakışıklı, şişman ya da zayıf, temiz, zarif, hoş, pasaklı.
 Baş, yüz ve dudakların yapısı
 7-Kusurlar: Biçimsel bozukluklar, doğuştan gelme özellikler, hastalıklar
 8-Kalıtım
 Sosyolojik Boyut:
 1-sınıfı: İşçi, yönetici, kentsoylu
 2-Uğraş: Yapılan iş, çalışma süresi, gelir, çalışma koşulu, sendikalı ya da sendikasız oluşu, kuruma karşı tutumu, çalışmaya uygunluk.
 3-Eğitimi: Okuduğu okulların sayısı ve niteliği, alınan notlar, çok sevilen, az sevilen konular, yetenekler, eğilimler.
 4-Ev Yaşamı: Aile içi ilişkiler kazanma gücü, öksüz/yetim, ana-baba ayrılmış ya da boşanmış, ana-babanın alışkanlıkları, ana-babanın zihinsel gelişim düzeyi, ana-babanın kusurları, savsaklama (ihmal), karı-kocalık durumu.
 5-Dinsel inanç
 6-Irk, milliyet
 7-Çevre içindeki yeri: Arkadaşları arasında lider olmak, kulüplerde, spor etkinliklerinde önde gelmek.
 8-Hoşlanılan şeyler, meraklar: Kitap, gazete, dergi okumak.

Psikolojik Boyut

- 1-Cinsel yaşam, ahlaksal ölçüler
 2-Kişisel davranışa yön veren güçler, tutku
 3-Umduğunu bulamama, düş kırıklıkları
 4-Mizaç: Sinirli, uysal, karamsar, iyimser
 5-Yaşama karşı tutum: Ezik, savaşkan, saldırgan
 6-Kompleksler: Saplantılar, yasaklar, boş inançlar, taşkınlık hastalıkları (mania), yığılar (phobia)
 7-İçe dönük, dışa dönük, ikisinin ortası
 8-Beceriler: Yetenekler
 9-Nitelikler: Düşgücü (imgelem) yargı gücü, beğeni, denge
 10-P.Q.: (Intelligence quotient) Zeka düzeyi. (106)

Egri'nin senaryodaki karakterlerin sağlıklı bir biçimde kurulabilmesi için önerdiği bu tablodaki maddelerin sayısını arttırmak çok olası. Bu sayı ne denli

azaltılırsa karakterler yaşamdan o denli kopuk ve yapay kalır. Karakterin yaşaması, inandırıcılığı, doğallığı, üzerinde yapılan çalışma oranında artar.

Buna karşın, karakter üzerinde yapılan çalışmalar ne denli yetkin olursa olsun, yalnızca belirli bir 'ean'daki durumu kapsıyorsa başarılı sayılamaz. Çünkü, doğadaki canlı-cansız tüm varlıklar sürekli devingen durumdadır. 'An'daki çözümlenmeler geneli bağlayamaz. Hele ki insan gibi, düşünen, çevresiyle sürekli etkileşim içinde bulunan ve bu yüzden de sürekli değişen bir varlık için durukluk söz konusu olamaz. Oscar Wilde'in deyişiyle "İnsan doğası hakkında bildiğimiz tek

şey, onun değişkenliğidir. İnsan doğasının değişmezliği, gelişmezliği anlayışına dayalı sistemler başarıya ulaşamaz."

Çalıştığınız ortamın özellikleri ne olursa olsun karakterlerinizi tepeden tırnağa tanımalısınız. Onları yalnızca bugünkü halleriyle değil, yarınki ya da yıllarca sonraki halleri ile de tanımanız gerekmektedir.

Doğada herşey -insan varlığı da o şeylerle birlikte değişir. On yıl önce cesur olan bir insan, birçok nedenlerden ötürü, bugün korkağın biri haline gelmiş olabilir.

Karakterlerin doğal yasalara karşı koyarak değişmemekte direndikleri tek alan kötü yazarlık alanıdır. Aslında, yazarlığı da kötüleştiren de, kişte, karakterlerin bu değişmezliğidir. Eğer bir öyküde, bir romanda, bir senaryoda yer alan bir karakter, başlangıçtaki tutum ve davranışını hiç değiştirmeden sonuna kadar sürdürürse o öykü, o roman ya da senaryodan hayır gelmez." (107)

Zaman-Uzam

Bir olayın hangi çağda geçtiği ya da bütün çağları kapsayacak evrensel bir niteliği olup olmadığı yönetmenin yorumu için önemli noktalardan biridir. Dramatik

olayın o gün içinde geçerliliği olup olmadığı, yoksa belli bir çağın özellikleri içinde mi bir şeyler anlatabildiği yönetmenin dikkat edeceği şeylerin başında gelir. Bunun gibi, aksiyonu ateşleyen olayın çağdaş seyirci üzerinde etkisi, hatta hangi çevre ya da toplum içinde konuluyorsa, o toplumun ya da seyircinin etkilenme oranının ne olacağı üzerinde durmak gerekir. Olayın yöresel mi kaldığı, yoksa evrensel mi olduğu ya da yöresel olmasına karşın ne oranda evrensellik taşıdığı saptanmalıdır. Dramatik olay üzerinde bir de estetik anlatım açısından bir soru sormak gerekir: olay günümüzün seyircisi önüne ne gibi anlatım olanakları getiriyor? Sözelimi Orta Avrupa seyircisine yakın bir olay, Akdeniz ülkelerinde yaşayan bir insan için ne oranda anlatım gücü getirmektedir. Bu sorunun içine, her toplumun kendine özgü genel tavrı, kültürü ve törelerinin açıklaması girer. (90)

Çağın sanatı sinemanın karanlık salonlarda insanlara sunduğu 'büyü'nün ardında yatan en önemli etkenlerden biri de, kullandığı ya da sahip olduğu malzeme ve tekniğin başka hiç bir sanat dalına nasip olmayan özelliklerle donanmış olmasıdır. Hareketli ve sesli resimler dünyası sinema izleyicisini salon ışıklarının kararıp açılması arasında geçen süre içinde ait oldukları zamanın ve uzamın çok ötelere götürebilecek güce sahiptir. İzleyici oturduğu koltukta bir anda onbinlerce yıl öncesinden uzamın henüz keşfedilmemiş derinliklerine gidebilir; **Denizler Altında 20 bin Fersah'tan Metropolis'e** el sallayabilir. Bir eskimo iglosunun buzdan duvarlarında yankılanan Afrika tamamlarının sesini dinleyebilir. Hiç tanımadığı, tanışamayacağı kralların yatak odalarına girip **Bir Ulusun Doğuşu**'nu on dakikada özetleyebilir.

Sinemanın, zamanın ve uzamın yeniden yaratılmasında sağladığı bu büyük olanakların doğru ve yerinde olarak kullanılması yönetime aynı oranda zorluklar da getirmektedir. 16.yy'da Japonlar ne tür evlerde otururlardı? Ne ye ne içteler, ne tür giysiler giyerlerdi? 12. yy.'da İspanyolların boy ortalamaları neydi? Neolitik çağda insanların yürüyüş biçimleri nasıldı? Yüzyıl savaşlarında askerler hangi silahları kullanıyorlardı? Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında yaylı araba ve pencere camı keşfedilmiş miydi? Avrupalı sömürgecilerin Afrika'ya giderken kullandıkları gemilerin direklerinin boyu kaç metreydi? Karşılaştıkları yerliler onlara ne ikram etmişlerdi? Arapların tuvalet alışkanlıklarını yadırgayan Endülüs halkının tepkileri neydi? Yıldız Savaşları'nda insanlar kol saati kullanırlar mıydı? Mars'ta

masaların tavandan asılması fikri abes kaçır mıydı?

Daha binlerle çoğaltılabilinen ve saçma ya da uç gibi görünen bu sorular filmin geçtiği zaman ve uzamda akılcılığın ve tutarlılığın sağlanabilmesi için sorulması ve yanıtlanması kaçınılmaz sorulardır. Geçmişin gizinden düş gücünün ötesine sonsuz açılımların evrenini film şeridi üzerinde maddeleştirmek uğraşında olan yönetmen, "İnsaf! Bu kadar da olmaz ki.." eleştirisine muhatap olmamak için filmin her karesinin her bir noktasında sorulabilecek en hınzır soruları düşünmek ve karşılıklarını yerli yerine koymak zorundadır.

Bir paradoks gibi görünmekle birlikte, yönetmen yukarıda anılan zorunlulukları yerine getirirken bilimsel mantık kurallarına uymak zorunda değildir. Çünkü yönetmen yapıtını kurarken bir bilim adamı titizliğinde çalışmasına karşın, bilim adamı değil, bir sanatçıdır. Sanatçının ise yaratma ediminin amacı duygularının, düşüncelerinin, düşlerinin ve özelemlerinin dışı vurumudur, gerçekliğin araştırılması değil. Kaldı ki sinema "gerçekliğin kendisi değil sonuçmazı (asymptot)dur. Başka bir deyişle filmsel gerçekliğin mantıksal ölçütleri yine filmin kendi içinde aranmalıdır. Sinemada 'saçma' yoktur. Saçmalamasını iyi bilmek ya da bilmemek vardır. Eğer yönetmen yapıtında o filme özgül mantığını iyi yerleştirebilirse, o mantık çerçevesinde herşeyi rasyonel kılabilir. Özellikle fantastik ve bilim-kurgu filmlerinde olay, uzay, uzam, herşeyin ölçüsüz bir düş gücü üzerinde kurulu olmasına ve bilimsel ölçütler bir yana - sıradan bir insanın dahi entellektüel birikimleriyle en ufak çakışma noktası bulunmamasına karşın hiç kimse filmde sunulan gerçekliğin salonun dışında yaşanan gerçeklikle uygunluğunu tartışmaz. Orada tartışılan ya da tartışılması gereken, yönetmenin o filmde tesis ettiği mantık sisteminin kendi içindeki çelişkileri ya da tutarlılığıdır.

Örneğin, "E.T." filminde izleyicileri yadırgatan nokta olağanüstü güçlere sahip bir uzaylının dünyaya gelmesi, bir çocukla arkadaşlık kurması değil, filmin finalinde, daha önce E.T. ile ilişkisi olmayan çocukların da bisikletleriyle havada uçabilmeleridir.

SONUÇ

Bir sanat yapıtının yaratım süreci bütüncül bir yaklaşım gerektirir. Benzer biçimde, sanat yapıtının tüketilmesinde ve incelenmesinde, bütünü oluşturan parçalardan biri ya da bir kaçının ölçüt olarak alınmasının, daha açık bir anlatımla; yalnızca öze ya da biçime, estetik ya da tekniğe dayandırılmasının, giderek tarih, toplum bilim, ruhbilim vb. gibi beşeri bilimlerden yola çıkılarak değerlendirilmesinin sağlıklı sonuçlar getirmediği bilinmektedir.

Böylesi kapsamlı, çok boyutlu ve sistematik bir değerlendirme ilk kez Poetika'da ele alınır. İ.Ö. 360 yılında Aristoteles tarafından yazılan Poetika, tarihin ilk sanat kuramı kitabıdır. Genelde sanat, özelde tiyotro hakkında kuramsal ve uygulamalı kuralların dizgeleştirildiği bu kitap aynı zamanda idealist - metafizik dünya görüşünün sanatı ve sanatın da toplumu biçimlendirmesindeki düşünsel temelleri de ortaya koyar.

Bir sanat yapıtının yaratım ve değerlendirme sürecindeki bu bütüncül yaklaşım bugün dramaturji adıyla anılmaktadır. Kavram ve terim olarak Lessing tarafından ortaya atılan dramaturji, tiyotro alanında, oyunların iç yasalarını, ana kurallarını, oyunun yapısını, ilkelerini ve estetiğini ortaya koyan tiyotro ve dram sanatı bilgisi olarak, Batı dünyasında kurumsal bir işlerliğe sahiptir.

Aristoteles'in Poetika'da dizgeleştirdiği kurallar bütünü bugün Aristotelesçi Dramaturji olarak adlandırılır. İki temel dramaturji anlayışından biri olan Aristotelesçi Dramaturji, genel olarak, dünyanın olduğu gibi olumlanması gerektiğini, gerçeğin mutlaklığını ve sanatın öykünme olduğunu öngörür. Aristoteles dramaturjisinin karşısında, dünyanın ve gerçeğin değişebilirliğini, sanatın bir yaratma edimi olduğunu getiren Brecht'in görüşleri Aristotelesçi Olmayan ya da Epik Dramaturji olarak bilinir.

Tiyatro birikiminin en büyük mirasçısı olan sinemada dramaturji adıyla anılan kurumsal bir işlerlik söz konusu değildir. Dramaturjinin kavram ve terim olarak kabul edilmediği sinemada doğal olarak Aristotelesçi ve Epik Dramaturji diye bir

ayırımlamadan da söz edilemez. Ancak, sinemadaki "Geleneksel Anlatı" ve "Çağdaş Anlatı" başlıklarıyla yapılan ayırımlamanın, tiyotrodaki dramaturji başlığıyla yapılan ayırımlama ile büyük benzerlikler taşıdığı gözlenir.

Yapı ve kuruluşları, tiyotrodaki Aristotelesçi Dramaturjiye karşılık gelen filmler bugün Geleneksel Anlatı, Aristotelesçi Dramaturjiyi yadsıyan, dram kuruluşları Epik Dramaturji ile büyük koşutluk gösteren filmler ise, düşünsel artyetişimli yönetmenlerin özgür ve bireysel karşı çıkışları olarak Çağdaş Anlatı başlığı altında toplanır.

Çağdaş iletişim kuramcılarında Wollen, sinemanın erdemlerinin ve günahlarının ayırımını yaparken referans olarak Aristoteles'i alır ve sinemada, Aristotelesçi Dramaturjiye denk düşen özellikleri günah'lar hanesinde değerlendirir. Buna karşın erdemler hanesinde ise, Epik kavramının adını anmaksızın, ancak epik dramaturjiye koşut olan özellikleri sıralar.

Aristotelesçi Dramaturjinin Geleneksel Anlatıya, Epik Dramaturjinin ise Çağdaş Anlatıya denk düştüğünü savunan Parkan'a göre, insanın en temel özelliklerinden biri olan yaşama aktif olarak katılma, onu yönlendirme, değiştirme potansiyelini karanlık bir salonda tüketme işlevini görmekte olan geleneksel sinemanın bu yapısına karşı, ona yeni bir işlev yükleme - izleyiciyi etkin bir tutuma getirme - eğilimleri ve bu işlevin estetik karşılığını bulma çabaları gün geçtikçe önem kazanır ve önemli tartışmalara kaynaklık eder.

Sinemada Dramaturji adlı bu araştırma, söz konusu tartışmaların dışında, Türkiye'de bu konuda yapılan ilk çalışma olmanın eksikliklerini ve yararlı olabilme umudunu taşır.

KAYNAKLAR

- AYTEKİN, Erdoğan. Radyo-TV Metin Yazarlığı. İzmir Ege Üniversitesi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu, Basılmamış Ders Notları, 1982.
- AYZENŞTAYN, Sergei. **Film Duyumu**. (Çeviren: Nijat Özön), İstanbul, Payel Yayınları, 1984.
- _____. "Çekim ve Kurgu". (Çeviren: Nijat Özön) **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**. Ankara, TDK Yayınları, 1968.
- BAZİN, Andre. **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. (Çeviren: Nijat Özön), İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1960.
- BRECHT, Bertold. **Sinema Yazıları**. (Çevirenler: Bertan Onaran - Yurdanur Salman), İstanbul: Görsel Yayınlar, 1977.
- _____. **Deneysel Tiyatro**. (Çeviren: Kaya Öztaş), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1981.
- BÜKER, Seçil. **Film ve Gerçek**. Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Araştırma ve Bilimsel Yayınlar Dizisi No: 020, 1989.
- _____. **Sinema Kuramları**. Ankara: Dost Yayınları, 1985.
- ÇALIŞLAR, Aziz. **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**. İstanbul: May Yayınları, 1980.
- EGRI, LAJOS. **Piyas Yazma Sanatı**. (Çeviren: Suat Taşer), İstanbul: Yazko, 1982.
- KARAMEMET, İbrahim. "Sinema Dramaturjisi ve Bir Örnek: Al Yazmalı", **Bilim ve Sanat**. Sayı: 7, Ankara: 1981.

KESTING, Marienne. **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro.** (Çeviren: Yılmaz Onay), İstanbul: Adam Yayınları, 1985.

KILIÇ, Levend. "Siegfried Kracauer'in Sinema Kuramı", **Kurgu 4**, Eskişehir İ.T.İ.A. İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 19

KRACAUER, Siegfried. "Fizik Gerçeğin Kurtuluşu." (Çeviren: Nijat Özön) **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Ankara, TDK Yayınları, 1968.

NUTKU, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi.** Cilt: 1-2, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, No: 207, 1971.

_____. **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması.** Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları No: 245, 1974.

_____. **Gösterim Terimleri Sözlüğü.** Ankara: TDK Yayınları, 1983.

_____. **Dram Sanatı.** İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1983.

ÖZÖN, Nijat. **Sinema.** İstanbul: Hil Yayınları, 1985.

_____. **Sinema TV Terimleri Sözlüğü.** Ankara: TDK Yayınları, 1981.

PARKAN, Mutlu. **Brecht Estetiği ve Sinema.** Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1983.

ŞENER, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.** Eskişehir, Anadolu