Diyalog 2025/ 2: 580-603 (Research Article)

İlker Çatak'ın *Das Lehrerzimmer* Filmine Brechtyen Yaklaşımla Bakmak

Şenay Kırgız Polat, Sivas

https://doi.org/10.37583/diyalog.1827874

Öz

Sinemanın edebi türler ile olan bağlantısı yadsınamaz bir gerçekliktir ve disiplinlerarasılığın sosyal bilimler açısından besleyici rolü bulunmaktadır. Sinema ile ilişkili türlerden birisi de tiyatrodur. Bu bağlamda herhangi bir tiyatro kuramından yararlanılarak film analizi yapılabilmektedir. Alman şair, tiyatro yazarı ve yönetmeni Eugen Berthold Friedrich Brecht, yaygın kullanımı ile Bertolt Brecht, yirminci yüzyıl Alman şiirinin ve tiyatrosunun önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Alman tiyatrosuna en büyük katkısı kendi deyimiyle modern tiyatronun da başlangıcı olan Epik/Diyalektik tiyatroyu oluşturmasıdır. O zamana değin Aristotelyen yaklaşımın hüküm sürdüğü Alman tiyatrosunu farklı bir perspektifle ele alan Brecht, *Verfremdungseffekt* (Yabancılaştırma Efekti) kuramı ile seyirciyi de oyunun içerisine dâhil etmektedir. Aristotelyen anlayışta bir katarsis/ rahatlama yaşayan seyirci, Brechtyen yaklaşımda oyundan uzaklaşarak olayları irdelemekte, rahatsızlık hissi duymakta ve dahası eleştirmektedir.

Berlin doğumlu Türk kökenli Alman yönetmen ve senarist İlker Çatak'ın yönetmen koltuğunda oturduğu ve senaryosunu Johannes Duncker ile paylaştığı 2023 yılında gösterime giren dram türündeki Alman filmi *Das Lehrerzimmer* (*Öğretmenler Odası*), gerek kurgusu gerek ise oyuncu performansları açısından uluslararası platformlarda başarılı bulunmuş, birçok ödüle layık görülmüştür. Hatta Akademi Ödülleri'nde En İyi Uluslararası Film Dalı'nda aday gösterilmiştir. Çalışmanın amacı, Çatak'ın Alman yapımı *Das Lehrerzimmer* filmini, Brecht'in Epik tiyatrosunda yer alan mesel çalışması, epizotik anlatım, tarihselleştirme, gestus ve yabancılaştırma kavramları ekseninde ele almak ve bu bağlamda analiz etmektir. Çalışmada dramatik çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

***Anahtar Sözcükler**: Yabancılaştırma, Gestus, Brecht, Epik Tiyatro, İlker Çatak.*

Abstract

A Brechtian Approach to İlker Çatak's Film Lehrerzimmer

The connection between cinema and literary genres is an undeniable reality, and interdisciplinarity plays a nourishing role particularly in the context of the social sciences. One of the genres associated with cinema is theatre. In this context, film analysis can be conducted using any theatre theory. Eugen Berthold Friedrich Brecht, a German poet, playwright, and director, commonly known as Bertolt Brecht, is considered one of the leading figures of twentieth-century German poetry and theatre. His greatest contribution to German theatre was the creation of Epic/Dialectical Theatre, which he himself regarded as the beginning of modern theatre. Approaching German theatre, which until that time had been dominated

Einsendedatum: 19.07.2025 Freigabe zur Veröffentlichung: 15.12.2025

by the Aristotelian tradition, from a different perspective, Brecht also incorporated the audience into the play through his theory of the Verfremdungseffekt (Alienation Effect). In the Aristotelian tradition, the audience experience catharsis or emotional relief, whereas in the Brechtian approach, they distance themselves from the play, critically examine the events, feel discomfort, and even engage in criticism.

The 2023 German drama film *Das Lehrerzimmer* (The Teachers' Lounge), directed by Berlin-born German filmmaker of Turkish descent İlker Çatak and co-written with Johannes Duncker, was praised for both its narrative structure and performances, and received numerous awards on international platforms. It was even nominated for the Best International Feature Film category at the Academy Awards. The aim of this study is to examine and analyze İlker Çatak's German film *Das Lehrerzimmer* through the lens of key concepts found in Brecht's epic theatre; namely, parable structure (Lehrstück), episodic narration, historicization, gestus, and alienation. The study employs the method of dramatic analysis.

Keywords: *Alienation, Gestus, Brecht, Epic Theatre, İlker Çatak, Das Lehrerzimmer.*

EXTENDED ABSTRACT

Eugen Berthold Friedrich Brecht, a German poet, playwright, and director, commonly known as Bertolt Brecht, is considered one of the leading figures of twentieth-century German poetry and theatre. His greatest contribution to German theatre was the creation of Epic/ Dialectical Theatre, which he himself regarded as the beginning of modern theatre. Taking inspiration from the philosophical teachings of Hegel and Marx and working from his distinctive aesthetic approach, Brecht, in laying the foundations of epic theatre, redefined the Aristotelian tradition that had dominated theatre until then. Brecht's uniquely developed aesthetic theory holds significant importance for epic theatre. In shaping this theory, the contribution of German director Erwin Piscator, whom Brecht met during the same period, was considerable. As in agitprop theatre, Brechtian theatre is also shaped by a distinctly political perspective. This perspective, in a sense, also defines the purpose of epic theatre. The primary aim of epic theatre is not to provoke audience's curiosity about how the play will end, but rather to focus on how the process of the events unfolds on stage. The mode of narration in epic theatre is referred to as episodic narration.

Episodic narration proceeds in a manner distinct from the Aristotelian mode of dramatic narration. It is primarily concerned with the progression of the play's process rather than its conclusion. Each scene develops independently, with its own internal structure. In dramatic narration, there are no characters who are swiftly driven toward catastrophe following the moment of peripeteia (a reversal of fortune). Rather, the action unfolds through fluctuating levels of tension, progressing in curves and oscillations. It is marked by rises and falls in intensity. The reason for this structure is to keep the audience's excitement constantly alive. There is no inevitable catastrophe awaiting the protagonist at the end of the play. The conclusion of episodic narration is generally left open-ended, and it is the audience who is expected to fill in the constructed gaps. The target audience of epic theatre is the working class. Social criticism, interpersonal relations, and the structural fractures within society are brought to the stage. However, these are not explicitly laid out in the play; instead, they are embedded within an implicit narrative. It is the responsibility of the audience to uncover and interpret these problematics. In light of all these considerations, the aim of epic theatre is not to expose events or the underlying truths behind them, but rather to question whether those events can be changed. In this sense, it is the audience who is expected to serve this purpose. Therefore, the role of the audience in epic theatre is of utmost importance. In developing epic theatre, Brecht advocates for eight core elements centered around the concept of Verfremdungseffekt (the Alienation Effect). These include naivety, parable structure, episodic narration, gestus —a stylized gesture or action that reveals a character's social attitude or the underlying power dynamics of a scene—, historicization, narrative construction, and demonstrative acting. Additionally, music, stage design, and acting were reconsidered and revised within the framework of epic theatre.

İlker Çatak, the director and co-writer of *Das Lehrerzimmer*, was born in Germany in 1984. He completed his secondary education in Istanbul and later returned to Germany to study film and film directing in Berlin. He earned a master's degree from the Hamburg Media School, where his thesis project *Sadakat* (Fidelity) was awarded the Student Oscar for Best Foreign Film in 2015. The film *Das Lehrerzimmer*, which he directed and co-wrote, premiered in 2023 and received numerous awards in both screenplay and film categories from institutions such as the Deutsche Filmpreis (German Film Awards), Deutsche Filmakademie (German Film Academy), Golden Pram Awards, and the European Film Awards. Its most prominent recognition, however, came when it was nominated for Best International Feature Film at the 2024 Academy Awards. *Das Lehrerzimmer* centers on a case of theft but expands thematically to address broader societal issues such as immigration, the education system, and moral decay. This study focuses on Çatak's 2023 film and examines it through a Brechtian lens. One of the main elements that enables such a reading is the film's engagement with a significant social issue. The "teachers' room" depicted by Çatak is more than a conventional space; it becomes a site of major conflict. The director successfully condenses the cracks within the German education system into the microcosm of a single school. While the plot follows an investigation into a theft and the identity of the perpetrator, the film embeds more fundamental societal fractures beneath the surface. Issues such as institutional deficiencies, racism, and immigration are conveyed to the audience through parables constructed around the character Carla Nowak. None of the characters are presented with any detail regarding their private lives; they are

introduced solely through their personas within the confined school setting. Rather than focusing on a single protagonist, the film emphasizes multiple characters. In this study, the film is analyzed in relation to the concepts of parable structure, episodic narration, alienation effect, gestus, and music, all central to Brechtian theatre.

Giriş

1898 yılında Almanya Augsburg'ta dünyaya gelen tam ismiyle Eugen Berthold Friedrich Brecht, yirminci yüzyıl Alman şiirinin ve tiyatrosunun en önemli isimlerinden biridir. Bilinen adıyla Bertolt Brecht, yalnızca bir şair ya da tiyatro yazarı olmasından öte Alman tiyatrosuna Epik/Diyalektik tiyatro türünü kazandırmış bir kuramcıdır da. Epik tiyatronun temeli 1920'li yıllara uzanmaktadır. Klaus-Detlef Müller 2009 yılında yaptığı çalışmasında, epik tiyatronun başlangıçta programatik bir slogandan biraz fazlası olduğundan ve dönemin kültürel-eleştirel tartışmalarına hemen kanalize olduğundan bahseder. 11 Ocak 1929 yılında sosyolog Fritz Sternberg, tiyatro eleştirmeni Herbert Jhering ve Köln Radyosu yönetmeni Ernst Hardt ile bir radyo programı yapar. Sternberg, epik tiyatro ile ilgili bazı görüşlerde bulunur ve epik tiyatronun estetiğin güzelliğin incelenmesi olarak ele alınması yerine, sosyolojide insanın insanla ilişkisi öğretisinin yani çirkinin öğretisinin ele alınmasının gerekliğine vurgu yaptığının altını çizer (Müller 2009: 112).

Epik tiyatronun temelini oluştururken Hegel ve Marx'ın öğretilerinden feyz alan Brecht, kendine has bir estetik anlayışıyla o zamana denk tiyatroda hüküm süren Aristotelyen anlayışı farklı bir boyuta taşır. Becht'in kendine has oluşturduğu estetik kuramı, Epik tiyatro için önem arz etmektedir. Brecht'in estetik kuramını belirlemesinde aynı yıllarda tanıştığı Alman yönetmen Erwin Piscator'un katkısı büyüktür. Siyasi bir alt yapıya sahip olan Agitprop tiyatrosunun da oluşmasında önemli katkıları olan Piscator, Sevda Şener'e (2006: 259) göre yirminci yüzyıl tiyatrosunun en önemli anlayışlarından biri olan siyasal tiyatronun kuramsal ve uygulama aşamalarının sözcülüğünü yapar. Piscator aynı zamanda uyarma ve propaganda tiyatrosu, siyasal revü, belgesel tiyatro gibi tiyatro biçimlerini temellendirdiği gibi, Brecht'in epik tiyatrosuna giden yolu hazırlar. Brecht'in etkilendiği diğer bir isim ise Alman tiyatro yönetmeni Max Reinhart'tır. Onun toplumsal eleştirisi ve gerçek dışı sahne kullanımı Brecht'in estetik kuramını oluşturmasında etkin olmuştur.

Agitprop tiyatrosunda olduğu gibi Brecht tiyatrosunda da politik bir görüş hâkimdir. Bu görüş, bir anlamda epik tiyatronun amacını da belirler. Burada etkin olan amaç, Oğuz Arıcı'nın belirttiği gibi; toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü ortaya sermek, seyircinin bu konularda düşünce üretmesini ve bilinçlenmesini sağlamaktır. Arıcı, epik tiyatronun yüklediği siyasal sorumluluğun bir anlamda Piscator'un Agitprop tiyatrosundan ayrıldığını ve Piscator'un seyircisinin, sahnede anlatılanlardan heyecanlandığını ve belirli bir siyasal görüşü benimsemeye sürüklendiğini belirtir (Arıcı 2006: 89). Oysaki Brecht'in epik tiyatrosunun öyle bir hedefi yoktur. Seyirciye bir düşünce dayatmaktan farklı olarak amaçlanan şey, olaylardan ortaya çıkan durum ve bu durum karşısında üretilen yeni düşüncelerdir. O halde, Zehra İpşiroğlu'nun (2006: 63) da dillendirdiği gibi epik tiyatroda seçilen konular bu dünyanın değiştirilebilirliği düşüncesini dile getirmektedir. İpşiroğlu, Brecht'in yapıtlarında bilinen konuları ele alarak kendi dünya görüşü doğrultusunda kendi alımlamasıyla yeniden biçimlendirdiğini imler. Nilüfer Kuruyazıcı ise, "Brecht'in yapıtlarının temelini oluşturan politik görüşü, günümüz okuru/seyircisi için bugün

aşılmış sayılan bir ideoloji olmaktan ileri gitmeyeceği gibi günümüz okuruna da inandırıcı gelmeyebilir" (Kuruyazıcı 2006: 41) şeklindeki sözleriyle İpşiroğlu'nun belirttiği üzere, epik tiyatro konularının Brecht'in alımlamasının bir parçası olduğu ve onun politik görüşünün günümüz okurları açısından geçerliliğinin olmayacağının altını çizer.

Brecht'in tarihsel ve diyalektik bir yöntemle tarihe, mitlere, düşüncelere yaklaşması tiyatroya farklı bir anlayış getirmiş ve tiyatronun özünün sahneye aktarılmasını sorunsallaştırarak bir şeyi eskiden olduğu şekilde yapma yerine, o şeyin değiştirilip-dönüştürülmesi üzerinden hareket etmiş bu nedenle de varolan kalıpların dışına çıkarak tiyatrosunun amacını ve araçlarını netleştirmiştir (Akgül 2013: 9). Nitekim Brecht'in yarattığı gerçeklik dramatik anlayıştaki gerçeklik ile çok farklı ilerlemektedir. Brecht, Gerçekçilik ve Natüralizm gibi akımların insanlara sunduğu düşüncelere karşıdır. Onun yarattığı gerçeklik, bireylerde benimsemeye değil aksine yadırgamaya yol açmalıdır. Başka bir ifade ile:

> Brecht'in sanat yaşamı boyunca gerçekçilerle arası hiç de iyi olmamıştır. Münih'te oyun yazarı ve dramaturg olarak tiyatroya başladığı dönemde, natüralist anlayışa açıkça meydan okur. Tiyatroda epik olgusunu öne sürdüğü Berlin yıllarında dramatik yazımın ve oyuncunun sahne performansının okuyucuda ve seyircide, bir gerçeğe uygunluk hissinden çok, bir yadırgama ve şaşkınlık izlenimi uyandırabilmesi için teknikler geliştirir. (Karaboğa 2006: 69)

Özdemir Nutku, Brecht'in 1924 ve 1926 yılları arasında sahnelenen *Mann ist Mann* (Adam Adamdır) adlı oyununun epik tiyatro anlayışının ilk denemesi olduğunun altını çizer ve onun ilk dönem oyunlarının dışavurumcu tiyatro anlayışı doğrultusunda yazıldığından salık verir. Nutku'ya göre ilk oyunlarında henüz belirgin siyasi bir çizgi yoktur ve Brecht'in daha sonraları oluşturacağı tiyatro kuramının izleri görülmemektedir. Ama yine de henüz ilk yapıtlarında bile burjuva değerlerine karşı çıkmıştır (Nutku 2007: 356-358). Brecht'in "bilimsel çağın tiyatrosu" (Brecht 1967: 701) olarak adlandırdığı haliyle epik tiyatro, "aslında farklı amaçlarla da olsa öteden beri kullanılan ve özellikle Asya tiyatrosunda kaynağını bulan eski bir tekniktir. Emine Candan İri 2020 yılında yaptığı çalışmasında, Brecht'in bu eski tekniğe yönelerek epik tiyatroyu kurallı bir bütüne eriştirmesine sağlayan etmeni, 1930'lu yılların ortasında yaptığı Moskova ziyareti sırasında tanıdığı Çinli oyuncu Mei Lan-Fang'ın (1894-1961) sahne yanılsamasını (illüzyon) yok eden oyun tekniğinde görür (236). Bu haliyle Brecht, dramatik tiyatroda etkili olan "özdeşleşme" ve "yanılsama" kavramlarının tam karşısında bir duruş sergiler. "Özdeşleşme" yani seyircinin oyuncunun performansı doğrultusunda karakterle özdeşlik kurması, bir anlamda katarsis yaşaması, Brecht'in dramatik anlayışa eleştiride bulunduğu başat bir ögedir. Diğer bir deyişle;

> Brecht, sistematiğini oluştururken, Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında tragedya'nın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan «katharsis» kavramının seyirci için tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket eder. Katharsis'in ortaya çıkmasını sağlayan olgu ise «Figur»lar ile kurduğu duygu-yaşantı birliği nedeniyle, ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsis'e ulaşır. (Parkan 1983: 28)

Tüm bu açıklamalardan hareketle, epik tiyatronun hedefi olaylar ya da olayların altında yatan gerçekler değil, olayların değiştirilip değiştirilemeyeceğidir. Bu anlamda bu amaca hizmet edecek kişiler seyircilerdir. O halde seyircinin epik tiyatrodaki rolü son derece önemlidir. Bir anlamda; "oyun metninden, sahneleme anlayışına, oyunculuktan, dekor ve müzik'e kadar özel bir biçeme dayalı Epik Tiyatro'nun amacı; sahne ile seyirci arasındaki duvarı yıkarak seyircinin düşünce üretmesini, bilinçlenmesini sağlamaktır" (Akgül 2013: 12).

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, seyirciyi olaya direk olarak dâhil etmek değildir. Abide Doğan'a (2009: 412) göre Brecht'in epik tiyatro anlayışında dramatik tiyatrodan farklı olan şey, izleyicinin konumudur. Nitekim izleyici oyunun içinde değil aksine dışındadır. İzleyici oyunları izler, eleştirir ve sonunda bir yargıya varır. Doğan, izleyicinin hiçbir zaman oyunun içinde kaybolup gitmeyeceğinden bahseder ve onun dikkatli ve uyanık olduğundan dem vurur. Bu etkiyi yaratmak için oyun yazarı bir takım taktik ve tekniklerden yararlanır. Bu bağlamda, epik tiyatroda seyircinin konumu önem arz etmektedir. Oyun-gerçeklik ve seyirci arasında doğrusal ilerleyen bir ilişki bulunmaktadır. Oyunun gerçekliği olduğu gibi yansıtmak ya da izleyicide bir sorunsalı benimsetmek gibi bir amacı yoktur. Oyun, seyircinin olayları yordaması için bir araçtır. Seyircinin izlediklerinin bir oyun olduğunu unutup, tıpkı gerçek yaşamdan bir olaymış gibi algılayıp, olaylara uzaktan bakıp sorgulaması epik tiyatronun -Brecht'in- en temel arzusudur.

Brecht, epik tiyatroyu oluştururken ekseninde *Verfremdungseffekt* (yabancılaştırma efekti) kavramının bulunduğu sekiz temel öğeden salık verir. Bunlar; yapıtın konusunun insanlar arasındaki toplumsal ilişkilere dayandığına salık veren *Naviete,* bir yapıtın sahneye konma sürecinin ilk aşamasına karşılık gelen *Mesel Çalışması,* seyircinin ilgisini olay örgüsüne değil oyunun gidişatı üzerine odaklayan *Epizotik Anlatım,* oyuncunun sözlerle değil davranışlarıyla oyunun amacını seyirciye gösterdiği *Gestus,* seyirciyi oyundan uzaklaştırıp, oyun hakkında eleştirel bir bakış kazanmasını sağlayan *Yabancılaştırma efekti*, bir oyundaki olayların tarihsel bir bütünlükle ele alındığı *Tarihselleştirme, s*eyirciyi oyun içerisinde pasif olmaktan ziyade aktif konuma getiren *Anlatımcı Yapı* ve diyaletik bir oyunculuk anlayışının esas olduğu *Göstermeci Oyunculuk* kavramlarıdır. Ayrıca müzik, dekor ve oyunculuk da epik tiyatro bağlamında ele alınmış ve güncellenmiştir. Çalışmanın ana eksenini oluşturan *Das Lehrerzimmer* filmi, ele alınması uygun olan *mesel çalışması*, *Yabancılaştırma efekti*, *gestus*, *epizotik anlatım* ve *müzik* kavramlarınca takip eden bölümde analiz edilecektir.

Das Lehrerzimmer Filmine Brechtyen Bir Bakış

Das Lehrerzimmer filminin yönetmeni ve aynı zamanda eş yazarı olan İlker Çatak, 1984 yılında Almanya'da doğmuştur. Lise öğrenimini İstanbul'da tamamlayan Çatak, tekrardan Almanya'ya dönüş yaparak Berlin'de film ve film yönetmenliği üzerine eğitim görür. Hamburg Medya Okulu'nda yüksek lisans eğitimi alan yönetmenin bitirme tezi olan *Sadakat* filmi 2015 yılında *En İyi Yabancı Film* dalında Alman Öğrenci Oscar'ı ödülüne layık görülür. Bu başarısı onun sinema sektöründe tanınırlığını

arttırır. *Sadakat* filmini 2017 yılında yönetmen koltuğuna oturduğu *Es war einmal Indianerland* (Bir Zamanlar Kızılderili Ülkesinde) takip eder. 2019 yılında hem yönetmenliğini hem senaristliğini üstlendiği *Es Gilt Das Gesprochene Wor* filmi, göçmen sorununa farklı bir bakış getirir. Bu durumu Kemal Çipe, *Ulusaşırı Türk Sineması* başlıklı çalışmasında aşağıdaki şekilde ifade etmiştir:

> Filmde göçe dair birçok şeyin yanında ayrıca dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da genellikle Türk karakterlerden görmeye alışık olduğumuz cinsiyetçi yaklaşım ve baskının taraf değiştirmiş olmasıdır. Filmde cinsiyetçi yaklaşımın, son bölümde bir Alman karakter (Raphael) tarafından başka bir Alman karaktere (Marion) yapılıyor olması dikkat çekicidir. Bu sunum, ilk dönem filmler ile karşılaştırıldığında anlatı ve temsilde oluşan değişim çok daha iyi anlaşılacaktır. İlk bakışta önemsiz gibi gözüken bu detay göçmen sinemacıların tek tarafa yoğunlaşan bakış açısından kurtulup dâhil oldukları toplumu bir bütün olarak ele almalarının bir yansıması olarak önemlidir. (Çipe 2021: 399)

Bu yönüyle Çatak, göçmen sineması geleneğini farklı bir boyuta taşıyarak, ilk dönem göçmen sinemasının sorunlarını güncellemiştir. 2021 yılında gösterime giren ve yönettiği *Räuberhände (İstanbul Bahçesi*) filmi, iki yakın Alman arkadaşın İstanbul'a uzanan yolculuğunu konu edinir.

Yönetmeni ve aynı zamanda eş yazar olarak görev aldığı *Das Lehrerzimmer* filmi, 2023 yılında gösterime girmiştir. Deutsche Filmpreis (Alman Film Ödülleri), Deutsche Filmakademie (Alman Film Akademisi), Golden Pram Ödülleri ve Avrupa Film Ödülleri kapsamında senaryo ve film dalında birçok ödüle layık görülmüştür. Aynı zamanda çalışmanın da konusu olan filmin esas tanınırlığı 2024 yılı Akademi Ödüllerinde En İyi Uluslararası Film Dalı'nda aday gösterilmesidir. *Das Lehrerzimmer* filmi hırsızlık teması ekseninde göçmen sorunu, eğitim sistemi ve toplumsal yozlaşma gibi sorunlara da değinir. 06.03.2024 tarihinde *deutschland.de* online platformunda yer alan *İlker Çatak: Toplum eleştirisi yapan yönetmen Oscar alabilir* başlıklı haberde, İlker Çatak'ın film hakkında daha önce *Zeit-online* platformuna verdiği demeçten bahsedilir. Demeçte Çatak filmi için "bu filmin başarısı aynı zamanda bir göçmen hikâyesinin başarısı"dır ifadesini kullanır. Filmde pek çok otobiyografik unsur olduğundan dem vuran Çatak, Filmin eşyazarı Johannes Duncker ile birlikte İstanbul'da okula gittiklerini ve filmin başında birebir yaşamış oldukları bir sahne bulunduğunu da ifade eder. Çatak, "Zeit" röportajında, eşyazar Duncker'ın İstanbul'daki deneyimleri ve kendisinin Berlin'deki deneyimleri hakkında "İkimiz de farklı bir ülkede olmanın ya da farklı olduğun bir toplumda bir okuldaki sınıfta olmanın ne anlama geldiğini birebir deneyimledik. Filmimizde aktarmaya çalıştığımız da bu kendini bulma arayışı duygusuydu" sözlerini dillendirir (https://www.deutschland.de/tr/topic/kultur/ilker-catak-ogretmenler-odasi-oscara-aday).



Res.1: Film Afişi[1]

Çalışma, Çatak'ın 2023 yapım yılı olan filmi *Das Lehrerzimmer* üzerine odaklanır. Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramı sinemada da yerini bulur. Pınar Tınaz, *Yabancılaştırma efektlerinin sinemasal dile etkileri: Woody Allen ve "Annie Hall" üzerine bir inceleme* adlı çalışmasında, epik tiyatro ilkelerinin sinemaya aktif katılımının *Fransız Yeni Dalgası* ile başladığından bahseder. *Yabancılaştırma* kavramının Yeni Dalga akımının en belirgin silahı olduğunun altını çizen Tınaz, oyuncuların direkt seyirciye hitap ederek konuşması, diyalogların asenkron kaydedilmesi, çekim ekipmanının kadraj içinde bırakılması, filmsel mekân algısını bozacak kurgusal hataların özellikle planlanması, müziğin metni desteklemek yerine kendi başına bir anlatı öğesi haline getirilmesi, öykünün epizotlara ayrılması, sebep sonuç dizgesinin bilerek bozulması ve finalin açık uçlu tasarlanmasının sinemaya katılan Brechtyen özellikler arasında olduğuna dem vuran Tınaz, epik tiyatronun sınırları aşıp Avrupa sanat sineması içerisinde de yer bulduğunu ifade eder. 1967-1977 yılları arasında New York merkezli gelişen *Yeni Hollywood Sinemasında* da *Yeni Dalga* akımının etkileri olduğunun altını çizer (Tınaz 2023: 844).

Çalışmanın bundan sonraki kısmında, *Das Lehrerzimmer* filmi epik tiyatro ilkeleri doğrultusunda analiz edilecektir.

Mesel çalışması, bir oyunun sahnelenme serüveninin ilk aşamasıdır. Yabancılaştırma ve gestus kavramlarının ortaya çıkması için ilk etapta meselin oluşturulması gerekmektedir. Brecht'e göre meselin ortaya konması ve buna uygun yabancılaştırmalar ile aktarılması tiyatronun ana işlevidir (Brecht 1967: 696). O halde oyunun ana sorunsalını imlemek için yorumlamaya dahası meseli ortaya çıkarmaya gereksinim vardır. Mutlu Parkan Brecht Estetiği ve Sinema adlı çalışmasında tiyatroda mesel kavramının işlevini şu sözlerle dile getirir:

> Bir ekibin tümünün bir masa başında bir araya gelerek, eldeki metne, metindeki olaylara ve «Figur»lara ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerine dair ortaya atacakları sorulara verecekleri cevaplar, süreçlerin ardındaki süreçlerin, görünenin ardındaki

[1] https://filmfestankara.org.tr/ogretmenler-odasi-the-teachers-lounge-das-lehrerzimmer (08.07.2025)

> görünmeyenin, «gerçeğin» ardındaki gerçeğin keşfedilmesini sağlayacaktır. Ekibin tümünün naiv sorularıyla, bir kişinin ulaşması son derece güç olan bir tutuma, «naivete» ye böylelikle varılacaktır. Kolektif bir çabayla elde edilen bu tutumun sonucunda seyirciye iletilecek olan mesel ortaya çıkar. (Parkan 1983: 31)

Bu bağlamda mesel, bir oyundaki gerçekliğin ardındaki gerçekliğin keşfedilmesidir. İlk başta gözle görülmeyen ya da derinlemesine bir okuma olmaksızın fark edilemeyecek toplumsal anlamıdır. Brecht mesel kavramı için, her şeyin meselden geldiğini, meselin teatral uygulamanın can alıcı noktası olduğunu ifade eder. Bunun sebebini de insanlar arsında geçenlerin, tartışılabilir, eleştirilebilir ve değiştirilebilir olanların tümünün mesel içerisinde yer almasında görür (Brecht 1967: 693).

Das Lehrerzimmer filmini bu bağlamda ele almak gerekirse, daha ilk sahneden seyirciye yüklenmesi arzulanan gerilim göze çarpmaktadır. Filmde anlatılmak istenenler çok katmanlı bir yapıda işlendiği için meseli ilk etapta ortaya çıkarmak oldukça güçtür. Filmi salt bir şekilde başkarakter olan matematik öğretmeni Carla Nowak'ın perspektifinden ele almak mümkün değildir. Nitekim film, sahnesi olan tüm karakterlerin haklı ya da haksız oldukları tarafları seyirciye sunmaktadır. Seyirci bu anlatım düzlemi içerisinde film süresi boyunca karakterler arasındaki ilişkilere karşı çok sayıda sorular soracak ve bulmaya çalıştığı cevaplar karmaşası içerisinde filme dair kesin bir hüküm vermede zorlanacaktır. Filmin ilk sahnesi Carla Nowak'ın seyircide gerilim yaratan bir müzik eşliğinde çalıştığı okulun öğretmenler odasına doğru gitmesi ile başlar. Okulda bir hırsızlık olayı yaşanmıştır ve Nowak'ın sorumlu olduğu yedinci sınıfın temsilcisi olan iki öğrenci ile meslektaşı Bay Thomas Liebenwerda öğretmenler odasında Nowak ile toplanırlar. Amaç, öğrencilerin sınıflarında hırsızlık yapabilecek kapasitedeki arkadaşlarını öğretmenlerine bildirmeleridir. Öğrenciler bunu kendilerine yapılan bir baskı olarak nitelendirse de kâğıda bir isim yazarak görüşmeyi bitirirler. Sonraki sahnede Carla Nowak yedinci sınıfa verdiği matematik dersini şu soru ila başlatır: "0,9… ile 1 eşit midir?". Bu soru tam da filmin can alıcı noktasını oluşturur. Öğrencilerden biri olan Hatice bu iki sayının eşit olmadığı savını ortaya atar, ikinci öğrenci olan Oskar –filmin başkarakterinden biri- sınıf arkadaşının tam tersi olarak iki sayının eşitliğini savunur ve tahtaya bu durumu aşamalı bir çözümle ispatlar? Nowak bu iki farklı yoruma karşılık sınıfa döner ve şu soruyu dillendirir: "Bunlar ispat mı yoksa iddia mı?" Bu noktada filmin ana sorunsalı ortaya çıkar. Film boyunca yaşanılan her olay muğlaktır. Çatak, kesin olabilecek tüm yargıların önünü bu muğlaklıkla kesmiştir. Nowak, Oskar'ın cevabını aşama aşama ispatlamasından dolayı daha bir ispat olarak nitelendirir ve sınıfa bir kanıta ulaşmak için aşamalar halinde hareket edilmesi gerektiğinden salık verir. Lakin filmdeki kriz öyle çığırından çıkar ki Nowak'in kendisi bile doğrudan sonuca ulaşma gafletine düşer. Ders sırasında okul müdiresi Dr. Bettina Böhm ile öğretmen Milosz Dudek sınıfa gelerek kız öğrencileri dışarı çıkartır ve erkek öğrencilerin cüzdanları aranır. Bu noktada seyirci neden sadece erkek öğrencilerin arandığına dair bir eleştiri yapar. Şüpheler muhtemel olarak bir erkek öğrenci üzerinedir ve nihayetinde Türk kökenli öğrenci Ali, cüzdanında fazla para olması sebebiyle birinci dereceden şüpheli duruma düşer. Seyirci bu noktada filme dair ilk sorgulamasını yapar: Neden bir erkek öğrenci? Hırsızlığın bir cinsiyeti olmalı mı? Bu durumun erilliğe atfedilmesi cinsiyetçi bir bakış açısını beraberinde getirmez mi?

İkinci olarak seyircinin dimağında ikinci bir sorgulama başlar: Neden Ali? Şüpheli durumunda sorguya çekildiği öğretmenler odasına ailesi de çağrılır. Annesi ve babası bu suçlamadan oldukça rahatsızlık duymaktadır. Annenin okul müdiresi Bayan Böhm'e yönelttiği "neden ondan şüphelendiniz" şeklindeki soru oldukça dikkat çekicidir. Yöneltilen soruya "çok para var diye" cevabı gelir. Ali'nin annesi bu cevaba karşılık parayı kuzenine hediye alması için kendisinin verdiğini ifade eder. Anne ve baba kendi aralarında Türkçe konuşmaya başlar. Baba figürü gereksiz yere işinden izin aldığından yakınmaktadır. O sıra Bayan Böhm Almanca konuşmaları gerektiğini kesin bir dille ifade eder. Bunun sebebi ise okulda yürütülen "sıfır tolerans" politikasıdır. Bu politika görünürde okuldaki herkesin eşit olduğu yönündedir. Ama Ali ve ailesine bakış açısı bunun tersi olarak seyirciye yansıtılır. Filmin 21:25 dakikasında öğretmenler odasında meslektaşı Vanessa König'in Nowak'a Ali'nin ailesi hakkında yönelttiği "babası taksi şöförü" ifadesi ve "sen onlara inandın mı" şeklindeki sorusu "sıfır tolerans" ilkesini çürütmektedir. "Sıfır tolerans" politikası özelinde filmde hem eğitim sistemindeki çatlaklıklara hem de ırkçılığa dair eleştiriler yer alır. Bu noktada seyirci Almanya'daki eğitim ve toplum yapısındaki krizleri sorgulamaya başlar. Filmdeki bir diğer ırkçılık eleştirisi Nowak ve meslektaşı Dudek arasındaki diyalog ile verilir. Her ikisi de Polonya kökenli olan karakterlerden Dudek Lehçe konuşur ve Nowak onu diğer öğretmenlerin anlaması için Almanca konuşması şeklinde uyarır. Dudek ise Nowak'a şu soruyu yöneltir: "Utanıyor musun?" (25:32). Burada da bir azınlık olmayı gizleme çabasına dair bir eleştiri bulunmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Nowak'ın okul gazetesine verdiği röportaj esnasında kendisine yöneltilen Polonya kökenli olup olmadığı sorusuna karşın "babam Polonyalı ben Westfalya'da doğdum" şeklindeki cevap, bu gizleme çabası/zorunluluğu durumunu açık etmektedir. Bu noktada seyirci iki sorunsalı sorgulamaya başlar: "Almanya'da halen azınlıklara karşı bir ırkçılık var mı?" ve "Almanya'da sıfır tolerans politikasının eşitlikten salık verdiği gerçekliğin arkasında aslında hiç de eşit olmayan bir toplum düzeni gerçekliği mi saklanmaktadır". Bu bağlamda film örneğinde toplum ilişkilerine dair bir sorgulama ve eleştiri baş gösterir. Brecht'in arzuladığı şey tam da budur.

Üçüncü olarak Bay Liebenwenda'nın cüzdanından çalınan parayı kimin aldığına yönelik araştırmanın bambaşka krizlere dönüşmesi, bir meseli daha gözler önüne serer. Okul yönetiminin hırsızı ortaya çıkarmak için öğrenciler üzerinde yarattığı baskının film boyunca altı çizilmektedir. Gerek Nowak'ın yedinci sınıf için yaptığı veliler toplantısında gerek ise okul gazetesinde yer alan röportajda bu mobbing ifade edilir. Seyirci film vesilesiyle Alman eğitim sistemindeki öğrenci odaklılık gerçeğini tersten okumaya yönlendirilir. Bu bağlamda yönetenlerin öğrencilere baskı uyguladığı farklı bir Alman eğitim sistemi gerçekliği ortaya çıkar. Bu eleştiri filmin birçok sahnesinde açıkça dile getirilir.

Dördüncü mesel seyirciye idealist bir öğretmen imajı ile sunulan Carla Nowak karakterinin kendini büyük bir çıkmaza dönüştürdüğü durumdur. Hırsızı bulmak adına diğer meslektaşlarına danışmadan dizüstü bilgisayarının kamerasını ve cüzdanını ceketinin cebine koyarak öğretmenler odasından çıkar. Döndüğünde cüzdanındaki parayı eksilmiş olarak bulur. O halde daha önceki parayı çalan da öğretmenler

odasından biridir. Öğrencilerin öğretmenler odasına girmesinin yasak olduğu gerçeğinden yola çıkarak, öğrenciler temize çekilir. Video kaydını izlediğinde tek görünen şey hırsızın koludur. Hırsızı açığa veren ise giydiği gömleğin desenidir. Gömlek, okul idaresinde çalışan ve aynı zamanda yedinci sınıfın en başarılı öğrencilerinden olan Oskar'ın annesi Bayan Kuhn'a aittir. Bu noktada film karmakarışık olaylar silsilesine dönüşür. Nowak, Bayan Kuhn'un ofisine giderek parasını onun aldığını bildiğini ve geri verilse sorun kalmayacağını söyler. Bayan Kuhn bu suçlamaya büyük bir hiddetle karşılık verir. Öyle ki Nowak durumu Bayan Böhm'e anlatmak zorunda kalır. Müdür odasında Kuhn ve Nowak yüzleştirilir. Bayan Kuhn bu suçlamayı şiddetle reddeder. Buna karşılık Bayan Böhm, "Çalanın siz olduğuna dair delil var Bayan Kuhn" şeklinde cevap verir (30:07). Bu delil video çekimidir. Burada Carla Nowak karakterinin yaptığı eylem Bayan Kuhn'un da dillendirdiği gibi kişilik haklarını ihlal etme suçu haline gelir (35:31). Kimseyi zan altında bırakmamak için suçluyu tespit etme adına yapılan video çekimi, Carla Nowak'ı veliler, öğrenciler ve hatta okul yönetiminin gözünde suçlu hale getirir. Nowak belki art niyetli değildir ama filmin başlarında sorduğu sorunun yanılgısına düşmüştür. 1 sayısı 0.9… sayısına eşit midir? Parasını alan Bayan Kuhn ise, Bay Liebenwerda'nın parasını da yine o mu almıştır? Bu matematik probleminden yola çıkarak "Video = Hırsız (Bayan Kuhn)" sonucuna varmak isabetli midir? Seyirci bunun gibi onlarca soru ile baş başa bırakılır. Çatak, Almanya'nın tüm dünyaya yansıttığı demokratik ve bireyci sistemini başka bir okumayla ele alır. Birey olma ve hırsızlığının kanıtına karşın Bayan Kuhn'un kişilik haklarının sonuna kadar gözetilmesi zorunluluğu Nowak'ın okul içerisindeki saygınlığını yitirmesi sonucunu ortaya çıkarır. Nowak'a karşı uygulanan toplumsal baskı öyle hal alır ki okuldaki herkesi Bayan Kuhn'un giydiği gömlek içerisinde görmesi illüzyonunda olduğu gibi karakterde anksiyeteye dönüşür.



Res. 2: Nowak'ın herkesi Bayan Kuhn'un giydiği gömlekle gördüğü sahne[2]

Filmin meselini ortaya çıkarmak Almanya'daki toplumsal ve politik anlamdaki çatlaklıkları saptamakla doğru orantılıdır. Seyirciye düşen görev, yönetmenin film içerisine serptiği alt metinleri okuyabilmektir.

Meseli tam olarak alımlayabilmek için Brechtyen yaklaşımın diğer etmenleri ile iş birliği içerisine girmek gerekir. Bu etmenlerin en önemlilerinden biri de Brecht'in epik tiyatro vasıtasıyla tiyatro alanına kazandırdığı *Verfremdungseffekt- V-Effekt-*

[2] https://www.deutscher-filmpreis.de/film/das-lehrerzimmer/ (08.07.2025)

Türkçe'de bilinen haliyle *Yabancılaştırma efekti*dir. Bu kavram, dramatik biçim olarak da adlandırılan Aristotelyen anlayışın tam tersi konumunda yer alır. Diğer bir deyişle;

> Yabancılaştırma etkisi, epik tiyatronun en belirgin özelliği olmakla birlikte Brecht denince akla gelen ilk kavram haline gelmiştir. Tüm oyunlarında bir örneğini görebileceğimiz bu teknikle Brecht, epik tiyatrosunu dramatik tiyatrodan ayıran en önemli özelliği de bize sunmuş olur. Bizi tiyatro oyununa yabancılaştırıp sürekli seyirci olduğumuzu hatırlatırken, oyuncusundan da karakteriyle bütünleşmesini ister. Artık izleyici de oyuncu da bir oyunda olduğunu biliyordur, ikisi de duyguya yabancılaşmış; eleştiriye açık hale gelmiştir. Böylelikle oyunun dramatik özelliği en aza indirgenmiş olur." (Demir 2019: 202)

Burada esas olan şey seyircinin olay örgüsü içerisinde konuşlandığı konumdur. Seyircinin sahnede izledikleri karşısında takındığı tutum son derece önemlidir. Dramatik biçimde seyirci pasiftir ve tıpkı oyunun baş karakteri gibi ona sunulanları kabul etmek zorundadır. Baş karakterin kader karşısındaki rızası, seyircinin izlediklerini içselleştirme yükümlülüğünün yolunu açar. Yaşanılan her şey içselleştirilir, kabul görür ve sonuç olarak bir katarsis yani arınma yaşanır. Brecht, bu noktada bir eleştiri getirir:

> Brecht'e göre klasik tiyatroda sorun, bir ayna görevi gören ve içinde kendini arayan insanın hangi politik, sanatsal ve estetik bağlamda ele alındığı sorunudur. Klasik tiyatroda bir ideolojik bilinçlilik söz konusudur ancak bu bilinçlenme Brecht'e göre devrimci özden yoksundur. Çünkü yazgıcı tiyatro, tiyatronun özü olan mitleri devrimci kimliğinden soyutlamıştır. (Akgül 2013: 9)

Dramatik tiyatro ve epik tiyatro arasındaki nüans bu noktada daha belirginleşir. Dramatik tiyatroda olay örgüsü içerisinde odak noktada baş karakter yer alır. Anlatılmak istenen tüm sorunsallar baş karakter vasıtasıyla seyirciye aktarılır. Epik tiyatronun odak noktasında ise toplum sorunları vardır. Dramatik tiyatroda tüm olaylar oyunun sonunda çözülür, epik tiyatroda ise anlatılmak istenenler oyun boyunca sergilenir. Brecht, seyircinin oyun içerisinde uyanık kalması için bu yola gidilmesi gerektiğinin altını çizer:

> Brecht geleneksel tiyatronun toplum sorunlarına yeterince eğilmemesine, bireye, bireyin iç dünyasına yer vermesini, olay örgüsünün düz bir çizgide gelişmesini, seyircinin ilgisinin düğümlerin çözülmesi ümidiyle olay örgüsünün sonuna yönelmesini ve sahnelerin birbirine bağlı olmasını eleştirir. Onun için toplum sorunları ön planda gelir; olay örgüsü eğriler çizer; seyircinin ilgisi dramatik tiyatroda olduğu gibi oyunun sonuna odaklanmaz, oyunun seyri üzerinde yoğunlaşır. (Doğan 2009: 413)

Bu bağlamda *Yabancılaştırma efekti*, seyirci merkezli bir etmendir. Yavuz Çelik'e (2000) göre Brecht'in bu etmeni, seyirci üzerinde odaklanır. Çelik, Brecht'in tiyatronun ana işlevinin, olayı oluşturan öyküyü yorumlamak ve uygun yabancılaştırmalar aracılığıyla seyirciye iletmek olduğu düşüncesinden salık verir. Epik tiyatrodaki esas amacın gösteri ve seyirci olduğunu belirtir. Bu bağlamda Y-etmeni ancak oyunun sahnelenmesi aşamasında gerçek anlamda koyulabilir ve böyle bir etki sağlanabilir (118).

Özdemir Nutku *Orta Oyunu'nda "Yabancılaştırma" Kavramı* adlı çalışmasında Brecht'in *Yabancılaştırma efekti* teriminin ilk kez *Yuvarlak Kafalar Sivri Kafalar* adlı oyunu için yazdığı notlarda görüldüğünden bahseder. Terim, 1935 yılından itibaren

yazarın çalışmaları içerisinde yer almıştır. Rus formalist eleştirmenlerinin anlamı "yabancılaştırma aracı" olan *priem 'ostranneniya* deyiminden alınmış ve Brecht tarafından kendi tiyatro anlayışı için geliştirilmiştir. Nutku'ya göre, Brecht'in bu terimi kabul etmesine bir başka neden de seyrettiği Çinli aktör Mei-Lang-Fang'ın oyun tekniğidir (Nutku 1970: 33). Bu bilinç oyuncunun da oynadıklarının gerçek olmadığını temsil etmesi açısından kilit noktadır. Nitekim epik tiyatronun amaçladığı da budur. Oyuncunun rolünü çok gerçekçi oynamasına, kendini rolü ile özdeşleştirmesine ve dahası bunu seyirciye gerçekmiş gibi yansıtmasına gerek yoktur. Oyuncu rolüne mesafeli durduğu sürece, seyirci izlediklerinden rahatsızlık duyacak ve kendini oyunun akışından uzaklaştırıp sorular soracak ve bulmaya çalıştığı cevaplarla bir sorgulama gerçekleştirecektir.

Yabancılaştırma kavramını tam olarak anlayabilmek için modern çağın en büyük sorunsallarından biri olan yabancılaşma kavramı ile birlikte ele almak gerekir. Modernite ile birlikte sıklıkla gündeme gelen yabancılaşma kavramı kaynağını felsefeden almaktadır. Kavramın felsefe literatürüne girmesi Rousseau ve Hegel sayesinde olur. Kavramın kaynağı çok daha eskilere Ortaçağ'a kadar uzanmaktadır. Karl Max ise kavramı felsefi soyutlama alanından çıkartıp bireyin emeğine yabancılaşması anlamında toplumsal bir boyuta taşımıştır. Kavramın düşünsel temelleri de Simmel ve Durkheim tarafından ele alınmıştır (Schaff 1975: 53). Brecht ise bu noktada yabancılaşma kavramına koşut olarak yabancılaştırma kavramından salık verir. Özdemir Nutku, modern toplumlarda yabancılaşmanın insanlara ilişkin anlamların yitirilmişliği olduğundan dem vurur. Brecht, Nutku'ya göre bu durumda 'insana ilişkin anlamları' bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir. Bunun en büyük nedeni ise insanın benimsediği dünya görüşünde bilinen bir değer değil bir inceleme konusu olmasıdır (Nutku 2007: 92).

Das Lehrerzimmer filmini Brechtyen yaklaşımla ele almayı belki en mümkün kılan etmen, yabancılaştırma efekti bağlamında ele alınabilecek özellikler taşımasıdır. Bu özellikler arasında en önemlisi seyircinin karakterlerin özel hayatları ile ilgili en ufak bir bilgiye dahi sahip olmamasıdır. Başkarakter Carla Nowak bile Polonya kökenli olduğu bilgisi dışında sadece çalıştığı okuldaki matematik öğretmeni kimliği ile filmde yer alır. Karakterlerin insani yönlerinin açık edilmemesi durumu dramatik yapıdaki oyuncu ve seyirci arasındaki özdeşlik kurma ilkesine ters düşer. Seyirci karakterler ile bağdaşıklık kuramaz ve bu mesafeli yaklaşım seyircide hep tetikte durma hissiyatını yaratır. Seyircinin film boyunca karşı karşıya kaldığı haklılık-haksızlık ikilemi, izlediklerinin gerçekliğini sorgulamasına zemin hazırlar. Bu muğlaklık içerisinde kesin bir yargıya varmak neredeyse imkânsızdır.

Carla Nowak'ın öğrencilerinin özellikle de Oskar'ın yanında durma eğilimi onu idealist bir kişilik bağlamında ele alma düşüncesine sevk etse de gizlice çektiği video neticesinde gelişen olaylar onu bir nevi suçlu konumuna eriştirir. Okul içerisinde maruz kaldığı baskı karşısında bireysel bir tepki vermeyişi, yüzünde takındığı profesyonel ifade seyircinin onu anlayabilmesini ve yaptığı eylemi içselleştirmesini zorlaştırır. Seyirci başkarakter Nowak'a karşı sorgulayıcı bir yaklaşım sergiler. Video olayından sonra kendini tam olarak ifade etmekteki yetersizliği seyircide gerginlik yaratır. Bu

gerginlik seyircinin karakter özelinde okulun sergilediği tutuma yabancılaşmasına sebebiyet verir.

Benzer olarak Oskar karakteri için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Annesinin yaptığı hırsızlık neticesinde sanki kendisi yapmışçasına muamele gören, sınıf arkadaşları tarafından zorbalığa uğrayan hatta okuldan uzaklaştırma alan Oskar'a karşı bir merhamet hissedebilecek olan seyirci, onun okuldaki arkadaşlarını Bayan Nowak'a karşı örgütlemesi neticesinde karakterden duygusal bağlamda uzaklaşır. Oskar kendisini ifade edebileceği tüm fırsatlarda sessiz kalarak seyircide ona dair bir fikir oluşmasını engeller. Yine annesi Bayan Kuhn, kameraya yansıyan görüntüsüne rağmen kendisinden beklenen özrü dilemez ve aksine oğlu da dâhil olmak üzere herkesi manipüle ederek Nowak'a karşı bir mücadele içerisine girer. Sergilediği saldırgan tavır seyirci ile arasında bir yakınlaşma yaşanmasını engeller. Hatta rahatsız edici bir gerginlik hissi uyandırır.

Bay Liebenwerda ile Bayan König'in Carla Nowak'ı yaptığı eylemler neticesinde eleştirmesi, onlara haber verseydi belki yardımcı olabilecekleri konusundaki serzenişleri seyircide bir empati oluştursa da başkaraktere karşı takındıkları tavır ve iğneleyici sözler, öğretmenler odasındaki tartışmalarda Bayan König'in küçümseyici bakışları onları da seyircinin gözünde yargılanması gereken karakterlere dönüştürür.

Müdüre Bayan Böhm'ün, sıklıkla altını çizdiği "sıfır tolerans" ifadesinin zıttı olarak gerek öğrenciler gerek ise meslektaşları üzerinde yarattığı baskı filmin yabancılaştırma unsurlarından bir tanesidir.

Okul gazetesindeki öğrencilerin odanın duvarında yazan *Veritas Omnia Vincula Vincit* (Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir) sözüne karşılık Bayan Kuhn'a taraf olmaları ve Carla Nowak'a dahası okul yönetimine karşı saldırgan ifadelere yer vermeleri basının tarafsızlığı ilkesine ters düşer. Bu hareket seyircinin yazılanlara hak vermesini engelleyici niteliktedir. Okul yönetimi yazılanlar karşısında tavır takınıp baskı ile dergileri toplatsa da gazetenin yansıttığı taraflı tavır, seyircinin yazılanları sorgulaması sonucunu doğurur.



Res. 3: Okul gazetesine röportaj verirken[3]

[3] https://dramaturgieverband.org/fachmagazin-wendepunkt/artikel/das-lehrerzimmer-dramaturgische-analyse (10.07.2025)

Filmin son sahnesinde uzaklaştırma kararına rağmen sınıfa gelen Oskar'ı ikna etmek için sınıfta ona eşlik eden Nowak'ın seyirciye yolladığı bakış yabancılaştırmanın gerçekleşmesi açısından oldukça önemlidir. Bu bakış seyircide bir tedirginlik yaratır. Nowak sanki seyirciye tüm izlediklerinizin gerçekliğin ötesinde bir gerçeklikti bunu ortaya çıkarma sırası sizde gibi bir bakış atar.



Res. 4: Nowak'ın kameraya baktığı sahne[4]

Çalışmada yer verilen *Gestus*, epik tiyatro içerisinde yer alan en önemli kavramlardan biridir. Genel itibariyle Epik tiyatro her ne kadar Yabancılaştırma efekti üzerine yoğunlaşsa da gestus kavramı da Brecht'in kuramını oluştururken üzerinde kafa yorduğu başat ögelerden bir tanesidir. Gestus hakkındaki genel yargı salt bir teknik olduğu üzerine yoğunlaşsa da epik tiyatroda yer alan diğer kavramlar ile yakın bir ilişkisi vardır. Ayrıca; "kuramı içinde yaratılan kavramların en açığı/zekicesi bulunan Gestus, tüm bir toplumsal durumun okunabileceği, insanların birbirleriyle ilişkisini gösteren bir davranış ya da davranışlar dizisidir" (Makal 2008: 44). Bu noktada esas olan gestus kavramının toplum ve toplumsal ilişkiler bağlamında ele alınmasının gerekliliğidir. Gestus ile bahsedilen şey oyuncunun jest ya da mimikleri ile toplumsal bir duruma gönderme yapabilmesidir. Epik tiyatro seyircisinin de oyuncunun bu göndermelerini fark etmesi ve bu durumu sorgulaması gerekmektedir.

Walter Benjamin *Brecht'i Anlamak* adlı çalışmasında, epik tiyatronun jeste dayandığından dem vurur. Jestlerin geleneksel anlamda ne ölçüde edebi olabileceğinin tartışmalı bir konu olduğunun altını çizen Benjamin sözlerine şu şekilde devam eder:

> Jest onun hammaddesidir ve görevi bu hammaddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir. Sokaktaki adamın oldukça aldatıcı beyan ve iddiaları ile çok katmanlı ve bulanık eylemleri karşısında jestin iki üstünlüğü vardır. Birincisi, jest ancak bir noktaya kadar çarpıtılabilir. Gerçekte, ne kadar az göze çarparsa ve ne kadar alışılagelmişse o kadar zordur çarpıtılması. İkincisi, sokaktaki adamın eylem ve çabalarının tersine, saptanabilir bir başlangıcı ve saptanabilir bir bitişi vardır. (Benjamin 2011: 17)

[4] https://img-s1.onedio.com/id-65d8490a336610cfb5956ccb/rev-0/w-1200/h-900/f-jpg/s-e4dd34e7696ddd8d587091e265dbe308abf083e1.jpg (07.07.2025)

Bu bağlamda jest, epik tiyatronun ham maddesidir; fakat bu ham maddenin bir amaç doğrultusunda şekillenmesi gerekmektedir. Bu şekillenmenin çok göze çarpar hale sokulması onun çarpıtılmasını zor hale getirir. Önemli olan hemen anlaşılması değil seyirciyi konfor alanından çıkartıp bir rahatsızlık hissi duydurmasıdır. Buna ek olarak "Brecht jestlerin toplumsal koşullanmasını vurgular. Ona göre, jestler yalnızca dışsal temsilleri değil, aynı zamanda sahne karakterleri arasındaki toplumsal ilişkileri ortaya koyan tüm dilsel ifadeleri de kapsar" (Rothstein und Müller-Brauers 2019: 334).

Oğuz Arıcı, Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine adlı çalışmasında, Brecht'e göre üç tür jest olduğundan bahseder. Bunlardan ilki, toplumdan topluma değişiklik arz eden bedensel göstergelerdir. (Evet ya da hayır gibi kelimelerin yerine geçen baş sallamaları vb.), ikincisi nesne ya da olayları betimleyen jestlerdir. (Bir masanın büyüklüğünü ya da bir uçağın yere düşüşünü anlatan jestler), üçüncü olarak ise belirli ruh durumlarını anlatan jestlerdir (küçümseme, merak, çaresizlik gibi) (Arıcı 2006: 97). Brecht her ne kadar gestus kavramını oluştururken jestlerden referans alsa da jest ile gestus kavramları arasındaki nüansın altını çizer. Bunun ayrımını yapmak için jest kavramı yerine gestusu kullanır. Yaptığı jest tanımlarından farklı olarak gestus kavramından şu şekilde bahseder:

> Gestus deyince, birbirinden alabildiğince değişik jestlerle sözlü anlatımlardan oluşan bir insanın başkaları tarafından yargılanması, bir danışıp görüşme, bir savaş gibi ötekilerden ayrılabilir bir olayın temelinde saklı yatan ve olayda rol sahibi bütün kişilerin toplu tavır ve tutumlarını belirleyen bütün bir yapıyı ya da Hamlet'in duraksayan tavrı, Galile'nin itirafı gibi tek tek insanlarda görülüp kimi olaylara yol açan bir jest ve sözler bütününü ya da memnunluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlarız. Gestus, insanların birbiriyle olan ilişkilerini açığa vurur. Örneğin, yapılacak bir iş, bir sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermiyorsa, gestus sayılamaz. (Brecht 1990: 138)

Burada Brecht, gestus kavramını klasik anlamda kullanılan jest kavramından ayırır. Epik tiyatroda jestler, bir toplumsal sorunsal içermelidir ve göndermelerini bu sorunsallar üzerinden yapmalıdır. Bu ayrımı daha ayrıntılı olarak şu şekilde açıklar:

> Bir kez oyun yazarının seyirci karşısındaki tutumu vardır ortada. Oyun yazarı, seyirciye bir şeyler mi öğretmeye çalışmaktadır. Onu teşvik edici bir tutum içinde midir? Seyirci kışkırtıcı bir rol mü üstlenmiştir? Onu uyarmak mı istemektedir? Nesnel olmayı mı amaçlıyor? Öznel bir tutumu mu sergiliyor? Seyirciyi bir hoşnutluk ya da hoşnutsuzluk havasına sürüklemeyi mi planlıyor? Yoksa onun böyle bir havaya yalnızca katılmasını mı diliyor? İçgüdülerine mi yöneliyor seyircinin, usuna mı? Yoksa her ikisine birden mi yönelmekte? Ve daha bilmem neler? İkincisi, bir dönemin tutumu vardır ortada, yazarın yaşadığı dönemin ve yazılan oyunun içerisine yerleştirildiği dönemin tutumu vardır. Örneğin yazar, kendi dönemini temsil rolünü üstleniyor mu? Oyundaki kişilere böyle bir rol verilmiş midir? Üçüncüsü, olaylarla aradaki uzaklık sorunudur. Oyun, ilgili dönemin bir portresini mi sunmaktadır, yoksa iç dünyayı mı sergilemektedir? Dördüncüsü, olaylarla aradaki her iki uzaklıkta da belli bir oyun türü söz konusudur. Oyun belli bir şeyi kanıtlayan bir mesel midir? Bunların tümü sorulacak sorulardır, ama bir gestusu belirlemek için daha başka soruların da sorulması gerekir kuşkusuz. Bu arada önemli olan, soru sorulacak kişinin birbiriyle çelişen yanıtlar almaktan korkmamasıdır, çünkü bir oyunu canlı kılan içerdiği çelişkilerdir. Beri yandan, soru soran bu çelişkileri açıklığa kavuşturmak, hesapta nasıl olsa bir yanlışlık var diyerek

> işin kolayına kaçıp silik ve belirsiz çizgilerle çalışmaktan kaçınmak zorundadır. (Brecht 1990: 139)

Alıntı, Brecht'in gestus kavramını oluşturmadaki gayesini gözler önüne sermektedir. Tıpkı Yabancılaştırma efektinde olduğu gibi burada da iki temel unsur öne çıkar: oyuncunun toplumsal sorunları ne oranda yansıttığı ve seyircinin bunları nasıl algıladığıdır.

Das Lehrerzimmer filminin en can alıcı ve böylesi bir çalışma bağlamında ele alınabilmesini mümkün kılan noktalarından biri de oyuncuların performanslarıdır. Filmde yer alan tüm oyuncular karakterin kendi iç dünyalarından uzak bir şekilde klasik anlamda jest kullanımından kaçınarak seyircide sürekli olarak bir eleştirel tutum yaratmaktadır. Başkarakter Carla Nowak'ın ketum tavrı, seyircinin kendisi ile özdeşlik kurmasında engel teşkil eder. Okul hocaları ve yönetiminin tüm olay örgüsü boyunca sergiledikleri tutum "sıfır tolerans" olarak adlandırılsa da öğrencilerin üzerinde oluşan baskı karşısındaki duyarsızlıkları Alman toplumunun en büyük sorunsallarından birini açık eder: toplumsal duyarsızlaşma. Bu haliyle film, Almanya özelinde günümüzün yeni toplum yapısını işaret eder.

Carla Nowak her ne kadar filmin başlangıcında idealist ve öğrenci taraflı bir öğretmen izlenimi verse de hırsızı videoya çektikten sonraki süreçte istikrarını kaybeden, bocalayan ve suçlamalara karşı tepkisiz kalan bir kişiliğe bürünür. Karaktere yakın mesafede durma arzusunda olan seyirci açısından bu ikircikli duruş dikkat çekicidir. Carla Nowak, seyircinin kendisi ile yakın mesafede durmasına izin vermez. Tıpkı meslektaşlarına açılmadığı gibi seyirciye de duygu dünyasını açmaz. Film, genel anlamda bir dertleşme imkânı vermez. Aksine seyirciyi sorgulamaya teşvik eder.

Meslektaşları Bay Liebenwerda'nın ve Bayan König'in takındıkları tavrın altında yatan sebepler muğlaklığını korur. Nowak'ın Polonya kökenli olmasından dolayı ırkçı bir tutum mu yoksa Nowak'ın ketum hallerini yadırgayan bir hareket mi olduğu konusunda seyirci bir paradoks yaşar.

Nowak'ın öğrencisi Oskar'a karşı giderek artan takıntısı, onda bir matematik cevheri görmesinden mi yoksa annesinin suçunun bedelini ödüyor olmasının yarattığı vicdandan mı olduğu hiç açık edilmez. Seyirci iki karakter arasındaki bu duruma uzak bir mesafeden bakar.

Başkarakter ile seyircinin yakınlaşabildiği iki sahne bulunmaktadır. İlki veli toplantısından sonra tuvalete giden Nowak'ın tuvalette bir anksiyete krizi geçirmesi ikincisi ise olayların zirve noktasına evirildiği zaman sınıfa gelip tüm öğrenciler ile bağırmasıdır.



Res. 5: Nowak'ın sınıf ile bağırdığı sahne[5]

Bu sahnede tıpkı Edward Munch'un *Çığlık* tablosunda olduğu gibi dışavurumsal bir haykırış vardır. Seyirci bu sahne vasıtasıyla Nowak'ın isyanına yakın bir mesafeden bakar. Bu haykırış, pişmanlığa, toplumsal yapıya, Alman eğitim sistemine, ırkçılığa karşıdır.

Çalışmada incelenmesi uygun görülen diğer bir kavram *epizotik anlatım*dır. Brecht, "Modern Tiyatro, Epik Tiyatrodur" (Brecht 1981: 47) başlıklı yazısında, dramatik tiyatro ile epik tiyatroyu karşılaştırır ve bir şema ile epizotik anlatım kavramını oluşturur:

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

Tab. 1: Dramatik Tiyatro ile Epik Tiyatro Karşılaştırılması. (Brecht 1981: 52)

Tabloda yer alan ifadeler doğrultusunda, dramatik anlatımdaki tüm ilgi oyunun sonuna yönelik olması üzerine geleneksel yargı, epizotik anlatımda oyunun gidişatına evrilir. Bu seyircinin oyun üzerindeki konumu açısından farklı bir boyuttur. Dramatik anlatımda seyirci oyunun sonuna odaklanır. Bu odak noktası seyirciyi öyle etkiler ki oyun boyunca diğer süreçler üzerine düşünme arzusu içerisine girmez. Dramatik anlatımda karakter kaderini yaşamakla yükümlüdür. Başına gelen her şeyi bir kabulleniş söz konusudur. Bu kabulleniş, seyircinin karakter ya da olay örgüsü üzerinde eleştirel bir tutum takınmasına karşı bir engeldir. Bu durumun yarattığı illüzyon karşısında seyirci, izledikleri vasıtasıyla bir katarsis yaşar ve karakter ile seyirci arasında bir özdeşleşme durumu yaşanır. Brecht'in epizotik anlatımı bu durumun tersi olarak seyreder. Seyirci ilgisini oyunun ilerleyişi üzerinde canlı tutar. Oyun düz bir çizgide seyretmez ve montaj tekniğinin yer aldığı bir düzlemde eğriler, sıçramalar esastır. Bu

[5] https://kinoavantgarde.com/tag/filmekimi/ (10.07.2025)

bilinçli yaratılan gerilimin içerisinde seyirci kendini rahatsız hisseder. Bu durum seyirci ile karakter arasındaki özdeşleşme durumuna ket vurur. Seyirci oyunu sorgular, üzerine düşünür, yadırgar ve eleştirir. Bu durumda mesel ortaya çıkar. Brecht'in epizotik anlatım ile hedeflediği şey de tam olarak budur.

Das Lehrerzimmer filmi, epizotik anlatım türüne çok yakındır. Filmin sonu seyircide net bir yargı uyandırmaz. Zaten filmin asıl hedefi, sonuç değil süreçtir. Karakterlere özgü her bir sahne kendi içerisinde bir sekanstır. Carla Nowak'ın, Bayan Kuhn'un, Oskar'ın odak noktasında olduğu sahneler kendine özgüdür. Öğretmenler odasındaki sahneler ise seyirciye birbirinden farklı perspektifler sunar. Mekân kullanımı kısıtlıdır. Okul, öğretmenler odası ve spor salonunun mekân olarak yer aldığı filmde, tempo hiç düşmemiştir. Olaylar düz bir düzlemde seyretmez. Olaylar inişli çıkışlıdır. Kendi içerisinde mutlak bir gerilimi barındırır.

Brecht, epik tiyatro kavramını oluştururken *müziği* önemli bir konuma yerleştirir. Epik tiyatroda müzik yeni bir anlam kazanır. Müzik aynı zamanda Yabancılaştırma efektini sağlamada yardımcı bir rol üstlenmektedir. Brecht, "Epik Tiyatroda Müziğin Kullanımı Üzerine" başlıklı makalesinde müziğin oyun içerisindeki işlevini insanların tabi oldukları toplumsal yasaları görünür hale getirmesi olarak görür (Brecht 1963: 270). Bu nedenle epik tiyatroda kullanılan tüm tekniklerin bir kullanım amacı olduğundan müziğin de epik tiyatro da kullanımı ve seçimi tesadüfi değildir. Nitekim epik tiyatroda müzik alışılmış atmosferin yerine ironik bir mesafe yaratmaktadır (Lang 2006: 162).

Müziğin tiyatro eserlerinde olay örgüsünü destekleyen, seyircide izledikleri ile özdeşlik kurmasını sağlayan etkisinden farklı olarak, müzik "epik tiyatroda ses rengi ve karakter eşlemesinde görülen özgürlük ve hatta kimi zaman karşıtlık" (Bilge 2011: 12) yaratmaktadır. Başka bir deyişle;

> Şarkılar, metnin yetersizliğini bastırmak için kullanılmazlar. Aksine metinle eşit derecede önemlidirler. Metnin, sayfalarca diyalog ve sahneyle anlatmaya çalıştığı düşünceleri kompakt şekilde anlatan yoğun dokular oluştururlar. Aynı zamanda metnin oyundaki mesele dair vermek istediği özün, net bir şekilde seyirciye ulaşmasını sağlayan didaktik söylemlerdir. Metin ve şarkı arasında bağımsız bir ilişki vardır. (Dinç 2021: 779)

Bu doğrultuda kullanılan müziğin metin ile doğrudan bağlantısı olması gibi bir zorunluluk bulunmamaktadır. Buradan kasıt seçilen müziğin seyircide eleştirel bir tutum takınmasını sağlayıcı bir etki yaratmaktadır. Bu eleştirel tutumu sağlamadaki hedef, Brecht'in diğer kavramları ile benzerdir: toplumsal bir tavır takınmak. Bu nedenle; "dramatik etki yaratabilecek bir sahnede olayın gidişatını destekleyen duygusal bir müzik kullanmak yerine, izleyiciyi o duygusallıktan uzak tutmayı amaçlayan zıt bir müzik kullanılabilir" (Tozlu Aslan 2009: 26).

Brecht, *Üç Kuruşluk Opera* adlı müzikalinde Alman ve Caz dans müziklerinden faydalanır. Berecht'in müzik kullanımında kaçındığı en önemli nokta, seyirciyi illüzyona sürüklemektir. Bu nedenle, "Brecht yine kendi tarzıyla bütünleşen bir anlayışla en kaba tabirle kullandığı atonel müzikle sahne üzerinde illüzyona kapılmak

üzere olan seyirciyi tekrardan dünyanın gerçekliğine çekmek ve silkelemek için başka bir müzik tarzı kullanmıştır" (Akyürek 2023: 49).

Brecht'in müzik seçimindeki diğer bir temel nokta ise seyirciyi etkileyebilecek oranda sözler ya da performanslar yerine çelişki oluşturabilecek bir atmosfer yaratılmasıdır. "Oyunculardan şarkıları söylerken seslerini zaman zaman müzikle çelişki oluşturacak biçimde kullanmaları istenir. Şarkının duygusal içeriğini açığa çıkarmaktan çok, onun anlamını vurgulayacak jest ve gövdesel hareketlerin kullanılması talep edilir" (Kemaloğlu 2005: 11).

Onur Bilge Kula, *Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat* adlı çalışmasında Marksist besteci Hanns Eisler'in "sözsüz müzik, büyük önemini ve tam yaygınlaşmasını kapitalizmde kazanmıştır" (Kula 2013: 164) sözünü dillendirir. Bu bağlamda söz içermeyen müzikler, film olsun tiyatro eseri olsun bir yapıtın üstlendiği derdi seyirciye sunmada etkili bir araçtır. *Das Lehrerzimmer* filminin müzikleri Alman besteci Marvin Miller imzası taşımaktadır. Dokuz parçanın her biri sözsüz olarak bestelenmiştir ve her bir parça dinleyende bir iç huzursuzluk ve tekinsiz bir gerilim yaratmaktadır. Filmin kilit noktalarında Çatak, müzikten yardım almıştır. Müziğin sekansları besleyici ve destekler nitelikteki anlamından farklı olarak burada müzikler, çok az mimikle sarf edilen oyunculukları daha gerilimli bir seviyeye taşımak amaçlı kullanılmıştır. Oyuncuların sakinliği içerisinde gerilimli bir müzik seyircide son derece yoğun bir çelişki yaratır. Filmin gerçekliğine ve rehavetine kapılmak üzere olan seyirciyi uyandıran tarzda müzikalitesi ile *Das Lehrerzimmer*, derdini anlatabilen filmlerden biridir.

Değerlendirme ve Sonuç

Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde salık verdiği *mimesis* ve *katarsis* kavramları birçok oyun yazarının başvurduğu başat ögeler olarak tiyatro alanında literatüre geçmiştir. Özellikle *katarsis* kavramı, Aristotelyen yaklaşımda büyük önem arz etmektedir. Başkarakter oyun süresi boyunca kaderinin ona biçtiği tüm yaşantılara boyun eğmekle yükümlüdür. Mutlak bir felakete doğru sürüklenirken, seyirciyi hemen yanı başında olacak şekilde oyuna dâhil eder. Seyirci izlediklerini o kadar kanıksar ki oyundaki çelişkileri fark edemez. Seyirci ile karakter arasındaki özdeşlik kurma durumu pasifize edilmiş bir izleme sürecini de beraberinde getirir. Bu durum dramatik anlatım biçimi için oldukça olağandır. Uzun süre etkinliğini koruyan dramatik anlatıma koşut olarak yirminci yüzyılın başlarında tiyatro alanında yeni bir nefes belirir: Epik ya da Diyalektik tiyatro. Alman şair ve tiyatro yazarı Bertolt Brecht'in Marksizm ve Leninizm akımlarından etkilenerek oluşturduğu epik tiyatro, toplumsal sorunları ve bu sorunlara soru-cevapla ışık tutmayı ilke edinen siyasi amaçlı bir tiyatro kuramıdır. O zamana değin entelektüel kesime ya da aristokrasiye hizmet eden tiyatro anlayışının aksine epik tiyatronun hedef kitlesi emekçi işçi sınıfı olarak belirlenir. Epik tiyatroda seyirci, Aristotelyen yaklaşımdaki konumundan çok daha farklı bir seviyeye erişir. Brechtyen yaklaşımla birlikte pasif konumda olan seyirci, sorgulama, eleştirme, yargılama hatta değiştirme yetkisine sahip olur. Brecht, seyircinin bunları uygulayabilmesi için Karl

Marx'tan esinlendiği- kavramın ilk kullanımları Hegel'e ve Feuerbach'a aittir- yabancılaşma kavramından yola çıkarak tiyatroya yeni bir kavram kazandırır: V-Effekt (Verfremdungseffekt) bilinen adıyla Yabancılaştırma efekti. Epik tiyatro olarak adlandırılan bu yeni türde, toplumsal sorunlar ve toplum arasındaki ilişkiler odak noktayı oluşturur. Esas olan oyunun sonu değil olayların sürecidir. Olaylar eğriler çizerek inişli çıkışlı bir biçimde seyreder. Her bölüm kendi içerisinde anlamlıdır. Seyirciye biçilen en önemli ödev, oyun süresince çok dikkatli ve uyanık olmasıdır. Nitekim oyunun içerisine serpiştirilen çelişkileri bulma görevi seyircinindir. Brecht, epik tiyatrosunu oluşturmak amacıyla *Naivete, Mesel Çalışması, Epizotik Anlatım, Gestus, Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı Yapı, Göstermeci Oyunculuk* kavramını kullanır. Çalışmada film, mesel çalışması, epizotik anlatım, yabancılaştırma, gestus ve müzik kavramları ile ilişkilendirilmiş ve bu bağlamda ele alınmıştır.

Filmi, Brechtyen bir bakışla ele almayı mümkün kılan en önemli unsurlardan biri toplumsal bir sorunu dert ediniyor olmasıdır. Çatak'ın öğretmen odası, klasik anlamından öte içinde büyük çatışmayı barındırır. Yönetmen, Alman eğitim sistemindeki çatlaklıkları bir okula sığdırmayı başarır. Film, bir hırsızlık olayı ve hırsızın kim olduğu hakkındaki araştırma ekseninde yaşanılanları anlatır. Lakin hırsızlık vakasından çok daha öte kritik edilmesi gereken sorunlar filmin içerisine yerleştirilmiştir. Eğitim sisteminin noksanlıkları, ırkçılık, göçmen sorunu Carla Nowak karakteri ile birlikte seyirciye aktarılan mesellerdir. Filmde yer alan hiçbir karakterin özel hayatları ile ilgili bir veri yoktur. Sınırlı bir mekân olan okuldaki personaları ile tanıtılmışlardır. Film, birden fazla karakteri odağa oturtmuştur. Carla Nowak'ın idealist ve öğrenci merkezli tavrına karşılık süreci profesyonelce yürütememe başarısızlığı, Oskar'ın annesinin hatasının bedelini ödemesine karşılık sınıftaki arkadaşlarını Nowak'a karşı doldurması, Bayan Kuhn'un kişisel haklarının ihlal edildiğine dair saldırgan tutumu, okul müdiresi Bayan Böhm'ün sıklıkla dillendirdiği sıfır tolerans prensibine aykırı olarak öğrenciler üzerinde kurduğu baskı seyircide kaotik hisler uyandırır. Bu hisler doğrultusunda seyircinin dikkati dağılmaz ve sürekli eleştirmesi gereken bir sahne vardır. Bu durum Brecht'in yabancılaştırma efekti ile arzuladığı şeydir. Filmdeki oyunculuklar abartıdan uzak gayet yalındır. Başkarakter Nowak dâhil hiçbir karakter seyircinin iç dünyalarına ve kişisel yaşantılarına şahit olmalarına müsaade etmez. Herhangi bir karakter ile özdeşlik kurmak mümkün olmaz. Bu da gestus kavramına örnek teşkil eden bir durumdur. Film, mekân olarak kısıtlı bir alanda çekilmiştir. Okulun dışına çıkıldığı tek sahne Carla Nowak'ın Oskar'ı kovaladığı sahnedir. Mekânın kısıtlı olması seyircide bir sıkışmışlık hissi yaratmaktadır. Seyirciyi konfor alanından uzaklaştıran diğer bir unsur filmin rengidir. Film karanlık bir atmosferde seyirciye sunulur. Film sahnelerindeki renkler mattır. Marvin Miller imzalı film müzikleri seyircide sürekli bir gerilim yaşatan temel unsurdur. Karakterlerin durağanlığına karşıt olarak gerilim düzeyi yüksek müzik kullanımı mevcuttur. Filmin kilit noktalarında müzik seyirciyi tedirgin eder ve bu nedenle seyirci hep tetikte bekler. Filmin sonu ise tam bir muammadır. Okuldan uzaklaştırma alan Oskar'ın bunu ihlal edip okula gelmesindeki eylemi sonrası sandalye üzerinde polisler eşliğinde okuldan çıkarılması ile biten film seyirciye doldurulması gereken büyük bir boşluk bırakır.

Oskar, okula dahası eğitim sistemine kafa tutan bir kahraman mıdır? (sandalyede iki polisin omuzunda götürülmesine istinaden) yoksa bu yöntemle okuldan uzaklaştırılan bir suçlu mu? Bunun kararı tamamen seyircinin alımlamasına bırakılmıştır.

Sonuç olarak, toplumsal sorunları dert ediyor olması, oyuncu seyirci arasındaki mesafenin korunuyor olması, dalgalı seyreden olay örgüsü ve sonunun bir olaya bağlanmayıp açık uçlu bitmesi ile *Das Lehrerzimmer* filmi Brechtyen bir yaklaşım ile ele alınmaya uygundur.

Kaynakça

Akyürek, Hazal (2023): *Tiyatroda Epik Kavramı Ve Ferhan Şensoy Oyunları Üzerinden İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Arıcı, Oğuz (2006): Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine. *Studien zur Deutschen Sprache und Literatur - Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 18, 87-104.

Benjamin, Walter (2011): *Brecht'i Anlamak*. 4. Basım. (H. Barışcan, G. Işısağ, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Bilge, Sitare (2011): *Müzikal Tiyatroda Oyunculuğun Diğer Temel Disiplinlerle Etkileşimi ve Metodolojik Uygulamaları*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Brecht, Bertolt (1963): *Schriften zum Theater III*. Frakfurt: Suhrkampf Verlag.

Brecht, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke*. Band 16. Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertolt (1981): *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Brecht, Bertolt (1990): *Sanat Üzerine Yazılar*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınları.

Çelik, Yavuz (2000): Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır? *Sanat Dergisi* 2, 117-127.

Çipe, Kemal (2021): Ulusaşırı Türk Sineması. *Göç Dergisi* 8 (3), 383-405, DOI: https://doi.org/10.33182/gd.v8i3.758.

Dinç, Ayşegül (2021): Karl Marx'ın Yabancılaşma Kavramının Epik Tiyatro Müziğine Etkisi. *DTCF Dergisi* 61 (2), 774-788.

Doğan, Abide (2009): Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *Journal of Turkish Studies* 4 (1), 409-422. DOI:http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.551.

İpşiroğlu, Zehra (2006): Bertolt Brecht Tiyatrosunun Açtığı Yollar ya da Brecht'in Güncelliği- Geçmişle gelecek Arasındaki Köprü. *Studien Zur Deutschen Sprache Und Literatur* 18, 55-67.

İri, Emine Candan (2020): Dostlar Tiyatrosu'nun Yeniden Üretimi Abdülcanbaz'da Yabancılaştırma. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 12 (23), 233-258.

Karaboğa, Kerem (2006): Brechtyen Oyuncunun Gerçekçi Sanatı. *Studien Zur Deutschen Sprache Und Literatur* 18, 69-86.

Kemaloğlu, Mehmet Murat (2005): *Brecht'in Öğreti Oyunları Teorisinin Tarihsel Gelişimi ve İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kula, Onur Bilge (2013): *Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kuruyazıcı, Nilüfer (2006): Galilei'nin Yaşamı Örneğinde Bugünden Brecht'e Bakış. *Studien Zur Deutschen Sprache Und Literatur* 18, 41-53.

Lang, Joachim (2006): *Episches Theater als Film Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien*. Würzbug: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Müller, Klaus-Detlef (2009): *Bertolt Brecht: Epoche-Werk-Wirkung*, München: Verlag C.H. Beck oHG.

Nutku, Özdemir (1970): Orta Oyunu'nda "Yabancılaştırma" Kavramı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1 (1), 33-47. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000120.

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

Parkan, Mutlu (1983): *Brecht Estetiği ve Sinema*. 1. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Rothstein, Björn / Müller-Brauers, Claudia (Ed.) (2019): *Kernbegriffe der Sprachdidaktik Deutsch: Ein Handbuch*. 3. überarb. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Verlag.

Schaff, Adam (1975): *Entfremdung als ein gesellschaftlich-philosophisches Problem; in: Wissenschaft als Interdisziplinäres Problem*. Teil 2 (Richard Schwaz, edt.). Berlin: Walter de Gruyter & Co., 52-78.

Şener, Sevda (2006): *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. 4. Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tınaz, Pınar (2023): Yabancılaştırma Efektlerinin Sinemasal Dile Etkileri: Woody Allen ve "Annie Hall" Üzerine Bir İnceleme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 36, 842-860. DOI: 10.29000/rumelide.1369121.

Tozlu Aslan, Emel (2009): *Bertolt Brecht'in Estetik Anlayışı Ve Sinema*. (Yüksek Lisans Uzmanlık Projesi). KKTC: Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldız Akgül, Tülay (2013): Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* 35(35), 7-22. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000293