

büo yıllık

2002-2003

4

boğaziçi üniversitesi oyuncularını

büo yıllık

2002-2003

mart 2004

sayı: 4

büo adına sahibi

Şerife Hande ORTAÇ

sorumlu yazı işleri müdürü

Hilmi Atıl ÜNAL

bu sayıya katkıda bulunanlar

mizanpaj ve redaksiyon

Deniz AYDIN, Duygu ÇAVDAR, Güven DEMİREL,
Pınar GÜMÜŞ, Sezin GÜNDOĞAN,
Hilmi Atıl ÜNAL, Öner ZAFER

değerlendirme yazıları ve çeviriler

Deniz AYDIN, Duygu ÇAVDAR, Güven DEMİREL,
Pınar GÜMÜŞ, Ayça GÜNAYDIN, Sezin GÜNDOĞAN,
Didem KARANFİL, Ömer ÖZDİNÇ, Barış SEZGİN,
Canan TANIR, Ozan UYSAL, Hilmi Atıl ÜNAL

kapak tasarımı

Deniz AYDIN, Göktuğ BAĞINSIZ,
Hilmi Atıl ÜNAL, Öner ZAFER

baskı

Boğaziçi Üniversitesi Matbaası

yazışma adresi

Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları
34342 BEBEK – İSTANBUL
(0212)358 15 40-1473
buo@boun.edu.tr

Tiyatro Boğaziçi üyesi,
sanatçı arkadaşımız
Barış ORAK'ı kaybettik.
Anısı sahnemizde yaşayacak.

DÖRDÜNCÜ SAYI ÇIKARKEN

Amatör tiyatrolara dair kaynakların yeterli olmamasından yola çıkarak eğitim çalışmalarında ve prodüksiyon dönemlerinde yaşanan deneyimleri ve önümüze koyduğumuz hedefleri aktarma amacıyla hazırladığımız BÜO Yıllık'ın ilk sayısını 2000 yılında çıkardık. Amatör tiyatrolara kaynak oluşturmasını hedeflediğimiz BÜO Yıllık'ın bu dördüncü sayısını ise 2004 Mart ayında çıkarıyoruz.

Bu sayımızın ilk bölümü, eğitim prodüksiyonunu da kapsayan eğitim çalışmaları sürecinde karşılaşılan oyunculuk sorunlarını ve bu sorunlara dair çözüm arayışlarını içeren eğitim çalışmaları değerlendirme yazısından oluşuyor.

İkinci bölümde, metni 1998'de BÜO tarafından oluşturulan, 2003 yılında da reproduksiyon olarak sergilediğimiz *Mutfaktakiler* oyununun metnini, fotoğraflarını ve dramaturji yazısını kapsayan *Mutfaktakiler* dosyası yer alıyor.

Üçüncü bölümde ise; Mart 2003'te Boğaziçi Üniversitesi Kulüpleri'nin öncülüğünde düzenlenen "Boğaziçi Üniversitesi Savaşa Hayır" etkinlikleri süreci aktarılıyor. Bu dosya; yaşanan sürecin değerlendirildiği bir yazıyı, kulüplerin hazırladığı basın açıklamasını, etkinlik kapsamında yapılan "Savaşa Hayır" eylemlerinin fotoğraflarını ve BÜO'nun etkinlikler içinde sergilediği skecin metnini içeriyor. BÜO Yıllık'ta yayınlamamız için "Savaşa Hayır" eylemlerinin fotoğraflarını veren Boğaziçi Üniversitesi Fotoğrafçılık Kulübü'ne teşekkür ederiz.

Tiyatro alanındaki Türkçe kaynak sıkıntısı amatör grupların kendi çeviri-araştırma faaliyetlerini yürütmelerinin gerekliliğini gösteriyor. Bu sebeple geçen sene başlattığımız çeviri-araştırma çalışmalarına dördüncü sayımızda da devam ediyoruz. Bu sene çeviri dosyası; Meg Mumford'un, Brecht'in Stanislavski'ye yaklaşımını inceleyen *Brecht Stanislavski'yi Araştırıyor: Sadece Taktik Bir Hamle mi?*; Sharon Marie Carnicke'in, Stanislavski'nin yanlış anlaşılmasının nedenlerini irdelediği *Stanislavski, Sansürlenmemiş ve Kısaltılmamış* makalelerinin çevirilerini içeriyor. Ancak bu çevirilerin bir eğitim çalışması niteliği taşıdığını ve bu yüzden de mütevazî çeviriler olduğunu söylemek gerekir.

Yıllık'ın son bölümünde ise BÜO'nun da üyesi olduğu İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu'nun 2002 yazından 2003 yazına kadar geçen sürede gerçekleştirdiği faaliyetlerin bir dökümünü ve bu faaliyetlerin BÜO açısından değerlendirilmesini içeren bir rapor yer almaktadır.

Tüm sanat emekçilerini içtenlikle selamlıyoruz...

İçindekiler

2002-2003 Oyunculuk Çalışmaları	1	Sezin GÜNDOĞAN Hilmi Atıl ÜNAL
Mufaktakiler Prodüksiyonu		
Program Dergisi	7	
Oyun Metni	9	
Oyun Fotoğrafları	46	
<i>Mufaktakiler</i> Prodüksiyon Süreci ve Dramaturjisi	73	Barış SEZGİN Canan TANIR
Boğaziçi Üniversitesi "Savaşa Hayır!" Etkinlikleri		
Boğaziçi Üniversitesi "Savaşa Hayır!" Etkinlikleri Üzerine	81	Güven DEMİREL Ömer ÖZDİNÇ
Etkinlik Programı	85	
Basın Açıklaması Metni	87	
Eylem Fotoğrafları	89	
Skeç Metni	97	
Çeviri-Araştırma Dosyası		
Brecht Stanslavski'yi Araştırıyor: Sadece Taktik Bir Hamle Mi?	101	Meg MUMFORD
Stanislavski, Sansürlenmemiş ve Kısaltılmamış	125	Sharon Marie CARNICKE
İatp		
İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu Raporu	141	Deniz AYDIN Ömer ÖZDİNÇ
İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu'na Katılım İçin Çağrı	145	

2002-2003 Oyunculuk Çalışmaları

Sezin GÜNDOĞAN
Hilmi Atıl ÜNAL

2002 yazında yapılan oyunculuk çalışmaları, *...İş Ararım, İş...* reproduksiyonu sonrasında yapılan değerlendirmelerde ortaya koyulan oyunculuk eleştirileri doğrultusunda şekillendirildi. Bu eleştiriler son yıllarda BÜO'nun oyunculuk anlayışında çeşitli sapmalar olduğunu vurguluyordu.

Bu bağlamda, bir durum analizi yapılması ve çözüm önerileri arayışına girilmesi amacıyla yaz çalışmalarına yönelik bir eğitim çalışmaları araştırma grubu oluşturuldu. Deniz Aydın, Özgür Eren, Sezin Gündoğan, İlker Yasin Keskin, Hilmi Atıl Ünal bu grupta yer aldı.

Çalışmaların analizi yapılırken oyunculuk yöntemini sahiplendiğimiz Konstantin Stanislavski'nin de yeniden gözden geçirilmesi gerektiği düşünöldü. Yaz dönemi içinde Stanislavski'nin üç kitabı (Bir Aktör Hazırlanıyor, Bir Karakter Yaratmak ve Bir Rol Yaratmak) Deniz Aydın, Özgür Eren ve İlker Yasin Keskin tarafından aktarıldı. Aktarım, çalışmalarda vurgulanan noktalara açıklık kazandırmış ve Stanislavski'nin oyunculuk teorisinin yürütölen oyunculuk çalışmalarıyla bağlantılandırılarak tartışılmasını sağlamıştır. Ancak bunun mütevazı bir kitap aktarımı olduğunu ve ayrıntılı bir Stanislavski çalışması için giriş niteliği taşıdığını belirtmek gerekiyor. Aktarımın BÜO'nun ihtiyaçları doğrultusunda bir semine-re dönüştürölmesi düşünölmektedir.

Eğitim çalışmaları hazırlık grubunun götürücölüğünü üstlendiği, eski oyunculara yönelik eğitim-araştırma çalışmasında amaç, oyunculuk ve çalıştırıcılık alanında çıkan sorunları analiz ederek Ekim ayında yeni üyelerle yapılacak eğitim çalışmalarını revize etmektir.

Çalışmanın çalıştırıcı grubun öncölüğünde interaktif bir formda yapılması hedeflendi. Amaç, öğreten-öğrenen ilişkisinin kırılmaya çalışıldığı bir çalışma ortamı oluşturmaktır. Bütün oyuncuların, oyunculuk sorunları tüm kadroya yayıldığı için oyuncu olarak ve herhangi bir çalışmada oyuncu çalıştırma sorumluluğu alabilecekleri için çalıştırıcı olarak, bu tartışmalara katılması önemliydi. Ancak kimi zaman o günkü çalışmanın nasıl yaptırılması gerektiğine veya oyuncunun aksiyonunun uygunluğuna dair tartışmalar uzun sürüyor ve çalışmayı sekteye uğratıyordu. Bu sorunun önüne geçmek için çalıştırıcıların daha fazla inisiyatif alarak tartışmaları yönlendirmesi ve oyunculuk çalışmasının verimli bir şekilde yürütölmesini sağlaması gerektiği ortaya

çıkıştır.

2002 yaz çalışmaları sonrasında 2002-2003 kış döneminde yeni üyelerle yapılacak eğitim çalışmaları yeniden düzenlendi. 17 Ekim-29 Kasım tarihleri arasındaki bu çalışmalar 29 yeni üyenin katılımıyla toplam 54 kişilik bir kadro ile yapıldı. 9 Aralık'ta 41 kişilik bir kadroyla 2002-2003 kış eğitim prodüksiyonu olarak seçilen *Mutfaktakiler*'in çalışmalarına başlandı.

Mutfaktakiler prodüksiyonu sonrası yapılan tartışmalarda, ...*İş Ararım, İş...* prodüksiyonu sonrası saptanan ve üzerine gidilmeye çalışılan oyunculuk sorunlarının devam ettiği ortaya çıktı. Bir senelik bir eğitim çalışmasının ardından yapılan revizyona rağmen aynı sorunların devam etmesi, yapılan çözümlerinin yeniden gözden geçirilmesinin gerekliliğini ortaya koydu.

Yeniden yapılan değerlendirmede oyunculuk sorunlarına dair tespitlerin doğru olduğu; ancak yapılan revizyonun yetersiz kaldığı ortaya çıkmıştır. Kullanılan yöntem, oyuncunun verili durumları sorgulayarak aksiyonu yakalamasını sağlamaktı. Ancak oyuncu verili durumları gözetmiş olsa bile aksiyonu klişelerle ve stilize kullanımlarla icra ettiğinde -aksiyonu yakalama ihtiyacı hissetmeden oynadığını düşünebilmektedir. Asıl vurgu yapılması gereken nokta ise oyuncunun fiziksel eylemleri mekanik bir şekilde icra etmekten öte verili durumlar içinde uygun aksiyonla oynamasıdır. 2002 yaz çalışmalarında gözden geçirilen ve 2003 kış eğitim çalışmalarında yeni üyelerle birlikte yapılan çalışmaların, bu durum gündeme alınmadan hazırlanmış olması, gerek oyunculuk gerek çalıştırıcılık açısından yeterli açılımın sağlanamamasına neden olmuştur. Sorunun bu şekilde daha açık ortaya konulmasıyla, eğitim çalışmalarında yapılan hatalar tartışılmış ve 2003 yaz çalışmalarında bu yönde bir araştırma başlatılmıştır. Tartışmalar şu şekilde ifade edilebilir:

Temel oyunculuk çalışmalarında oyuncunun bir tiplere çıkarması değil verili durumları gözeterek doğru aksiyonu yakalaması hedeflenmelidir. Klişe jestler, stilizasyon kullanımı gibi teknik yöntemler aksiyonu göz ardı eden bir eğilime yol açabilmektedir. Örneğin; oyuncunun çalıştırıcının verdiği bir aksiyon veya durumu koruyarak sahneyi stilize şekilde bir uçtan diğer uca kat etmesini amaçlayan fiziksel aksiyon çalışması bu eğilime zemin hazırlamaktaydı. 2002 yazında yapılan çalışmalarda oyuncuya verilen aksiyon veya durumlar basit bir eyleme dönüştürülerek oyuncunun verili durumları tasarlaması zorlanmaya çalışılmıştı. Örneğin; "köpekten kaçarak geç", "alacaklıdan kaçarak geç" vb. cümleler; "kaçarak geç" şeklinde basit eylemlere dönüştürülmüştü. Oyuncu kendi tasarladığı verili durumlar üzerinden çalıştırılmıştı. Diğer çalışma başlıkları da benzer yöntemlerle yeniden düzenlenmişti. Ancak *Mutfaktakiler* sonrasında yapılan değerlendirmelerde bu yöntemin, oyuncuların verili durumları gözeterek aksiyonu yakalamasını sağlayacak yeterli bir önlem olmadığı belirlendi. Sorun, verili durumların oyuncuya verilmiş olmasında veya kendisinin tasarlamış olmasında değildi. Verili durumlar doğru tasarlanmış olsa bile oyuncunun veya çalıştırıcının aklındaki jest ve mimikler, uygun aksiyon için vazgeçilmezmiş gibi algılanabilmekteydi. Bu da aksiyonun oynanmasına değil klişe jestlerle gösterilmesine yol açabiliyordu. Bu nedenlerle çalışmaların vurgusunun doğru aksiyonun

yakalanmasına kaydırılması kararlaştırıldı.

Vurgunun verili durumlar içinde uygun aksiyonun yakalanmasına kaydırılması için stilizasyon kullanımından mümkün olduğunca kaçınılması gerekir. Ancak yapılacak böyle bir değişiklik stilizasyondan tamamen vazgeçildiği anlamına gelmez. Sadece stilizasyonun aksiyonun önüne geçmesini engellemek için alınmış bir önlemdir. BÜO'da hedeflenen oyunculuk üslubunun sadece grotesk ya da sadece yalın olmadığını söylemek gerekir. Hedeflenen, oyuncunun farklı üslupları geçişken bir şekilde kullanarak, gerektiğinde stilize gerektiğinde de yalın bir şekilde oynayabilmesidir. Ancak oyunculuk üslubunda stilize olan yönün fazla vurgu almaya başlamasıyla stilize üslubun içinin boşalmaya başladığı söylenebilir. Örneğin; oyunculuk çalışmalarının bir parçası olan imitasyon ve stilizasyon çalışmaları, zamanla teknik birer çalışmaya evrilmiş ve vücut çalışmalarının bir parçası haline gelmiştir. Öngörülen düzenlemeler de bu sorunun önüne geçme amacı taşımaktadır.

Bunların dışında olmayan nesne kullanımı, kurgu oluşturma gibi sorunlar da vurgu yapılması gereken noktalar olarak belirlenmişti. Ancak aynı çalışmada birçok vurgu noktası olması, çalışmada hangi sorunun üzerine gidileceği konusunda karışıklık yaratıyordu. Bu sorunun önüne geçmek için temel vurgu noktası, doğru aksiyonu yakalama olarak belirlendi ve diğer sorunların üzerine gidilecek başka çalışmalar örgütlenmesi gerektiğine karar verildi.

Mutfaktakiler

mutfaktakiler

oyun,
tek perde



büo '03

Metin-Kurgu:

Tiyatro Boğaziçi, BÜO

Reji Danışmanları:

Ece AYDIN, Özgür ÇİÇEK,
Bülent SEZGİN, Aysel YILDIRIM

Reji:

Deniz AYDIN, Özgür EREN,
Ömer ÖZDİNÇ, Barış SEZGİN,
Canan TANIR, Hilmi Atıl ÜNAL

Dekor, Aksesuar, Kostüm:

Deniz AYDIN, Selin AYDINOĞLU, Göktuğ BAĞINSIZ,
Sevi BAYRAKTAR, Ömer BEKTAŞ, Duygu ÇAVDAR,
Tuğçe ÇUHADAROĞLU, Sezin GÜNDOĞAN, Senem HAN,
Fırat KUYURTAR, Volkan MANTU, Canan TANIR, Ozan UYSAL,
Hilmi Atıl ÜNAL, Öner ZAFER

Özgün Müzik:

Rıza OKÇU

Işık, Efekt:

Erdoğan ÇETE, Güven DEMİREL,
Tufan KURDOĞLU, Seyit TÜRKMEN,
Hilmi Atıl ÜNAL

Afiş Tasarım:

Deniz AYDIN, Hilmi Atıl ÜNAL,
Öner ZAFER

Oyuncu Kadrosu:

Seray AKYILDIRIM, Deniz AYDIN, Selin AYDINOĞLU,
Göktuğ BAĞINSIZ, Özgür BAHÇECİ, Sevi BAYRAKTAR,
Ömer BEKTAŞ, Duygu ÇAVDAR, Erdoğan ÇETE,
Tuğçe ÇUHADAROĞLU, Güven DEMİREL, Eser DİLSÖZ,
Özgür EREN, Gökşen GÖKŞER, Pınar GÜMÜŞ,
Ayça GÜNAYDIN, Sezin GÜNDOĞAN, Senem HAN,
Didem KARANFİL, Piri KAYMAKÇIOĞLU, İlker Yasin KESKİN, Orhan KO-
YUNCU, Fırat KUYURTAR, Volkan MANTU,
Nebahat ŞAHİN, Taner OLÇUM, Hande ORTAÇ, Ömer ÖZDİNÇ, Fatma
ÖZTÜRK, Barış SEZGİN, Canan TANIR, Sinan TOKSABAY,
Duygu TÜRKYILMAZ, İlke UĞUR, Esra ULUSOY, Ozan UYSAL,
Hilmi Atıl ÜNAL, Can YETKİN, Öner ZAFER

Mutfaktakiler

ÖN OYUN

(Müzik eşliğinde sahne ışıkları yavaşça açılır. Bir sınır karakolunun mutfağında, Er et doğramakta, Onbaşı patates soymaktadır. Onbaşı etrafı kollarken müzik yavaşça kesilir ve yerini Er'in satır sesine bırakır.)

Onbaşı : Hala dönmediler.

Er : Dönmeyen kim?

Onbaşı : Bizimkiler canım, hala dönmediler.

Er : Öyle mi?

Onbaşı : Tam iki hafta oldu. Halbuki yola çıktıklarında hemen döneriz demişlerdi. Allah'tan biz buradayız. Yoksa insani yardım ayağına sınırın diğer tarafında düşmanla gırtlak gırtlığa çarpışabilirdik. Yat kalk patates soyduğumuza dua et. *(Er'in yanına gider; fısılda-yarak) Kayıp çokmuş, öyle diyorlar.*

Er : *(Onbaşı'nın üstüne yürür.)* Yalan, bunların hepsi yalan! Sen kocaman bir yalancısın! Hem de utanmaz bir yalancı!

Onbaşı : Evet canım, yalancı. Zaten bunların hepsi yalancı. Nedir ki bunların amacı? Yüce devletimizin itibarını...

Er : Şanını...

Onbaşı : Şerefini...

Onbaşı ve Er : Gölgelemek, lekelemek! Asla ve asla başarılı olamayacaklar! Kanımız aktıkça, kalbimiz çarptıkça, ey vatan, hazırız seni koru-maya! *(Uzun bir sessizlik; Er ve Onbaşı işlerine dönerler.)*

Onbaşı : Beni ihbar etmezsın değil mi?

Er : Sanmam, bizim oralarda ayıp karşılanır böyle şeyler.

Onbaşı : Teşekkür ederim.

Er : Bir şey değil.

(Tugay Komutanı girer.)

Tugay Komutanı: Dikkat! Merhaba asker!

Onbaşı ve Er : Sağ ol!

Tugay Komutanı: Merhaba yiğitler!

Onbaşı ve Er : Sağ ol!

Tugay Komutanı: Bugün yemekte ne var?

Onbaşı : Soğanlı yahni, patates püresi!

Tugay Komutanı: Tatlı da var mı?

Onbaşı : Var komutanım, kadayıf.

Tugay Komutanı: Cevizli mi?

Onbaşı : Maalesef komutanım, stoklarımızda ceviz kalmamış.

Tugay Komutanı: Tüh, yazık!

Onbaşı : Hakikaten yazık! Şöyle ortaya olacaktı bol kaymaklı kadayıf, ben üzerine serpecektim cevizleri, sonra da yiyecektik, çatlatacaktı göbeklerimiz. Yanına da iki limonatayla var ya, şerefsizim...

Tugay Komutanı: Asker! En büyük asker?

Onbaşı ve Er : Bizim asker!

Tugay Komutanı: En büyük asker?

Onbaşı ve Er : Bizim asker!

Tugay Komutanı: En bü...

Onbaşı ve Er : Bizim asker!

Tugay Komutanı: En...

Onbaşı ve Er : Bizim asker! *(Tugay Komutanı tekrar soracakmış gibi yapar.)* Bizim asker!

Tugay Komutanı: Var olun çocuklar, var olun! İşte sizleri böyle gördükçe, yıkamaz diyorum bizleri ne düşman, ne soğuk, ne de açlık! İşte mektuplarınız. *(Önlerine atar. Onbaşı ve Er mektupları almak için eğilirler.)* Dikkat!

(Tugay komutanı çıkar. Onbaşı ve Er yerden birbirlerinin mektuplarını alırlar, fark edip değiştirirler.)

Er : Allah kahretsin!

Onbaşı : Ne oldu?

Er : Nişanlım! Hanımağa'nın oğluyla samanlıkta basılmış, bütün köy evlenmelerinin gerekli olduğunu düşünüyormuş.

Onbaşı : Bozma moralini, askerın kaderi bu.

Er : Senden ne haber?

Onbaşı : Şehir her zamanki şehir. Babam işlerin çok kötü olduğunu söylüyor. Bu sene bütün ayakkabılar elinde kalmış. İşler o kadar kötüye gitmiş ki; ilk önce kalfayı işten çıkarmış, sonra da çırağı. Hatta borçları kapatabilmek için ayakkabıları zararına sattığını söylüyor.

Er : Ekonomik kriz.

Onbaşı : Annem de rahatsızlanmış biraz. Doktor bir hafta açık havaya çıkmasını yasaklamış. Tabi şimdi durumu nasıl, Allah bilir. Baksana, mektup yazılalı altı aydan fazla olmuş.

Er : Ne! Altı ay mı? Bak bunu hiç düşünmemiştim. Demek o kahpe çoktan evlendi. Öldüreceğim onu! Evlendiği o iti de öldüreğim, parça parça edeceğim onları. *(Satır alır ve gitmeye yeltenir.)*

Onbaşı : Dur canım, dur. Nereye gittiğini sanıyorsun sen?

Er : Namusumu temizlemey!

Onbaşı : Saçmalama! Bir yılda zor varırsın köyüne. O da başına bir şey gelmezse. Düşünsene canım; köyleri aşacaksın, kasabaları,

dağları, vadileri, daha neler neler.

- Er** : Bir yıl da geçse alırım intikamımı. Ne akan zaman, ne de uzayan yol söndüremez içimdeki kini. Ben gidiyorum. *(Gitmeye yeltenir.)*
- Onbaşı** : Dur canım dur! Bir de şeyi düşün canım, şeyi... Hem sen köyüne varınca kiminle karşılaşacağını sanıyorsun? *(Er durur.)* Eski sevgilinle mi? Hayır. Evli bir kadınla. Aradan belki de bir yıl geçeceğine göre kucığında çocuğuyla bekleyen bir anayla. Şimdi söyle bakalım, günah değil mi bir anayı öldürmek? Sen bu kadar mı vicdansızsın, bu kadar mı insanlıktan çıktın? *(Uzun bir sessizlik)*
- Er** : Patatesleri doğradın mı?
- Onbaşı** : Doğradım.
- Er** : Soğanları?
- Onbaşı** : Şimdi başlayacağım. *(İşlerine dönerler.)*
- Er** : Sizin şehri gördüm ben, çok büyük.
- Onbaşı** : Öyle ya, çok büyük.
- Er** : Kolay kolay kimse barınamaz orada.
- Onbaşı** : Hı hı. Sahi ya, senin ne işin vardı büyük şehirde?
- Er** : Para toplamak için gitmiştim.
- Onbaşı** : Toplayabildin mi bari?
- Er** : Hayır, işte o yüzden buradayım ya.
- Onbaşı** : Nasıl yani?
- Er** : *(Etrafi kollar.)* Ben ikinci kez askerim.
- Onbaşı** : Ne! İkinci kez mi?
- Er** : Hişt! Tam bir buçuk yıl oluyor. Bizim nankör nişanlı vardı ya, işte ona sevdalanmıştım. Evlenecektik, ama borcu olana kız vermiyorlar tabi. Aldığımız tarım kredisini geri ödeyemeyince

Hanımağa'dan tam dört milyar borç almıştık. Artıkça artıyordu. *(Müzik girer.)* O zamanlar Hanımağa'nın yanında arabacıydım. Bir gün beni yanına çağırdı, borcumuzu tek kalemde silebileceğini söyledi; tabi oğlunun yerine askere gidersem. Aklıma yatmadı. Ben de parayı toplayabilmek için büyük şehre gitmeye karar verdim.

UĞURLAMA

(Er'in ailesi ve köy halkı girer. Müzik yerini kalabalığın gürültüsüne bırakır.)

- Baba** : Oğlum sakın oralarda biriktirdiğin parayı çarçur edeyim deme, tamam mı?
- Anne** : Sen sus, meymenetsiz herif! Hanımağa'dan borç isterken aklın neredeydi? *(Er'e)* Aslan evladım, dinleme sen bu adamı. Yemene içmene dikkat et oralarda. Orası büyük şehirdir, buralara benzemez.
- Halk** : Benzemez, benzemez.
- Dayı** : Yahu tutturdunuz büyük şehir büyük şehir diye. Ne var canım büyük şehirde? Gittik de oradan biliyoruz.
- Yenge** : Gittik de oradan biliyoruz.
- Dayı** : En iyisi yeğenim, Hanımağa'nın teklifini bir daha düşün.
- Yenge** : Tabi yeğenim. Kabul et şu teklifi. Değil mi dayısı?
- Er** : Ya siz de durup durup aynı şeyi söylüyorsunuz ama. Allah Allah!
- Yenge** : *(Dayı'ya)* Öf! Sen de durup durup aynı şeyi söylüyorsun ha!
- Dayı** : Ulan kadın kaç defa dedim sana ben konuşurken lafa girme diye. Allah Allah! Yeğenim sen de kulağını dört aç beni iyi dinle. Devir kötü! Evvela akıllı ol, yanlış yola sapma, doğru yoldan da ayrılma. Gerçi sende akıl olsa kapağı yurtdışına atardın ya, hadi neyse. *(Cebinden bir kart çıkarır.)* Kan kardeşim; şehirde kahvecidir. Yardımcı olur sana. Öp bakalım dayımın elini. *(Er kartı alır.)*
- Baba** : Oğlum, giy bakalım şu ceketini.
- Anne** : Yün çoraplarını giydin mi?
- Er** : Giydim anne.
- Baba** : Yün fanilanı da giydin mi?
- Er** : Giydim baba.
- Anne** : Sana ördüğüm bere nerede?
- Er** : Çantada ya anne.

Baba : Yün kazak da içinde değil mi?

Er : O da orada baba.

Anne : Sütünü içtin mi?

Er : İçtim anne, içtim!

(Er'in yavuklusu bir arkadaşıyla gülüşerek girer.)

Er : Ben bir hoşça kal deyip geleyim. *(Yavuklu'nun yanına gider.)*
Merhaba.

Yavuklu : Merhaba, nasılsın?

Er : İyiyim, sen?

Yavuklu : Sağ ol, ben de iyiyim.

Er : Beni uğurlamaya mı geldin?

Yavuklu : Evet. Yanımda da bir hediye getirdim. Kendi ellerimle ördüm.
(Elindeki bereyi uzatır.)

Er : Çok güzelmiş.

Yavuklu : Soğuktur oralar, üşütme sakın.

Er : Şehirden bir şey ister misin?

Yavuklu : Yok canım, bir şey istemem.

Er : İşte canım, çekinme.

Yavuklu : *(Cebinden uzun bir liste çıkarır.)* Tamam o zaman: havlu, rimel, güneş gözlüğü, yastık, yorgan, bilezik, çarşaf, pudra...

Baba : *(Yavuklu'ya)* Merhaba kızım. *(Er'i kenara çeker.)* Oğlum, sen daha büyük şehre gitmeden bütün paranı çarçur ettin. El alemin kızına onu bunu alıyorsun ama babanın da cüzdanı eskidi, yenisini isterim senden.

Er : Tamam baba, alırız.

Baba : Alır mısın?

Er : Alırım tabi.

Anne : Oğlum, bana da bir varis çorabı alırsın.

Dayı : Ben de bir diz üstü bilgisayar istiyorum yeğenim.

Yenge : Ben de canlandırıcı tonik istiyorum.

Halk 1 : Bana da şu mavi kuvvet haplarından.

Halk 2 : Kardeşim, bize de bir vücut geliştirme aleti be. Baksana çiroza döndük vallahi!

Halk 3 : Evladım ben de bir tane motosiklet kaskı istiyorum.
Halk 4 : Ben de yüz temizleme jeli istiyorum! Salatalıklı olsun, güzel kokuyor.

(Herkes bir şeyler istemeye başlar. Hanımağa, Oğul ve Dede girer.)

Dayı : Hişt! Hanımağa geldi.

(Sesler kesilir.)

Anne : Kabul etmedi oğlum teklifi işte, niye geldi ki bu kadın?

Dayı : Aman efendim, kimler gelmiş.

Yenge : Hoş gelmiş.

Hanımağa : Hoş bulduk.

Yenge : Oğlunuz da gelmiş. Boy pos maşallah.

Dayı : Amcacığım sen nasılsın? İyi iyi, maşallah maşallah. Ama özlettiniz ya kendinizi. Yeğenim gelsene buraya. Oğlum, öpsene Hanımağa'nın elini.

Hanımağa : Demek gidiyorsun, ama bize bir hoşça kal demeden. İnsan kara gün dostuna böyle mi davranır! Çok gücendik.

Er : Neden güceniyorsun ki Hanımağa, borcunu ödemek için gidiyoruz büyük şehre.

Dede : Ne? Bizim kız dost mu tutmuş, kim ki bu herif?

Oğul : Bizim arabacı dede, tanımadın mı?

Dede : Ne?

Oğul : Arabacı!

Dede : Bizim arabamız yok ki arabacımız olsun, bu ne müsriflik!

Oğul : Dede, hani arabamız var ya, düt düt!

Dede : Sen bu aralar gene bana fazla dikleniyorsun, bak kırarım kafanı!

Hanımağa : Baba!

Dede : Anal

Hanımağa : *(Er'e)* Oğlum gel sen şu teklifimi bir kere daha düşün. Git benim oğlan yerine askere, ben de sizinkilerin bütün borcunu sileyim.

Er : Ben kararımı verdim, büyük şehre gidiyorum.

Hanımağa : Evladım akılsızlığın alemi yok. Büyük şehirde yirmi yılda toplayamazsın o parayı.

- Oğul** : Ne yirmi yılı anne! Otuz yıl, otuz!
- Yavuklu** : Ben beklerim, sen de elini çabuk tutarsın değil mi?
- Er** : Meraklanma, altı aya kalmaz dönerim.
- Oğul** : Sen belki altı aya dönersin; ama döndüğünde kızı bulur musun, işte onu bilemem.
- Hanımağa** :Sen sus bakayım. (*Er'e*) Oğlum, bak, borcunu sildik zaten. Üstüne, nişanını da ben yapıyorum. Hem sen askerdeyken yavukluna yan gözle bakan olursa da karşısında beni bulur.
- Yavuklu'nun Arkadaşı** : (*Yavuklu'ya*) Kız bak, nişanı da yapıyormuş.
- Dayı** : (*Er'e*) Yahu yeğenim, bir daha düşün şu teklifi. Şehirde nerede bulacaksın o parayı?
- Er** : İnsaf edin be, daha yeni döndüm askerden.
- Halk 5** : Tabi canım, çocuk haklı. İki kere askerlik yapılır mı?
- Halk 4** : Çekilir mi o hasret bir daha?
- Halk 5** : Ya güneye gönderirlerse!
- Halk 2** : Hop hop hop! Yahu teyze ne yaptın? Müttefikler iki günde bitiriyormuş güneyin işini. Bir şey olmaz.
- Halk 3** : Palavra bunlar, palavra! Savaş bu kardeşim savaş, kim bilir kimlerin ocağı sönecek!
- Dayı** : Yahu kardeşim biraz büyük düşünün, kaz gelecek yerden tavuk esirgenir mi hiç?
- Halk 6** : Tabi, hem müttefikler sınırı geçen askerlere fazla para veriyorlarmış.
- Halk 7** : Askerliğe bak oğlum, çeyizini bile düzersin.
- Halk 4** : İnşallah döner de görürüz o günleri! (*Bir an sessizlik olur.*)
- Oğul** : (*Er'e*) Ne oldu ulan! Korktun mu, ha? Tırstın mı? Yemedi mi?
- Er** : Sen gitsene o zaman askere!
- Hanımağa** : Ne korkacak canım! Erkek adam korkar mı? Erkek adam, erkek. Hem nereden belli güneye gideceği?
- Oğul** : E, var tabi bizim de bir takım bağlantılarımız.
- Dayı** : Ayarlar benim Hanımağam.
- Hanımağa** : İcabında bahriyeli yaparız oğlumuzu. Deniz kenarında, rahat rahat, tatil gibi askerlik yapar.
- Halk 2** : Tatil mi? Nasıl olacak ki o iş?

- Halk 4** : A, benim salak oğlum! Savaş zamanı tatil gibi askerlik mi olurmuş? *(Her kafadan ses çıkar. Hanımağa'nın girişiyle sesler kesilir.)*
- Hanımağa** : Gönlümden koştu; benim oğlan yerine askere gitsin herkesin borcundan yüzde beş siliyorum! Tahsilat zamanı da yaklaştı. İşinize gelirse.
- Halk 8** : Yüzde beş miymiş?
- Halk 5** : Böyle fırsat da kolay kolay çıkmaz insanın karşısına.
- Halk 6** : Hişt oğlum, yüzde beş ha!
- Halk 2** : Az değil ha!
- Halk 7** : Ona göre ha!
- Yenge** : Gözünü sevdiğim yeğenim, bak herkes kurtulacak!
- Dayı** : Aslında yüzde beş de çok az değil mi be yeğenim? şunu yüzde otuz yapalım.
- Hanımağa** : Yüzde altı!
- Dayı** : Yüzde yirmi beş!
- Hanımağa** : Yüzde yedi!
- Dayı** : Yirmi!
- Hanımağa** : Sekiz!
- Dayı** : On beş!
- Hanımağa** : On, son!
- Dayı** : Allah! Kurtulduk! En büyük asker bizim asker!
- Halk** : *(Herkes oynamaya başlar.)* En büyük asker bizim asker! Asker gidecek, geri gelecek!
- Oğul** : *(Oynarken)* Dostum! Güneyde tehlikelere karşı hayat sigortan da bizden.
- (Herkes donar, oğul bir süre daha oynadıktan sonra pot kırđığını fark eder.)*
- Anne** : Yok öyle şey! Ben oğlumu bir daha askere göndermem. O hasreti bir kere çektim. Onunla birlikte gün saydım, yolunu gözledim.
- Er** : Kesin kararımı verdim, gidiyorum.
- Herkes** : Nereye?
- Er** : Büyük şehre.
- Dayı-Yenge** : Salak! *(Çıkarlar.)*

(Müzik girer. Halk el sallayarak sahneyi terk ederken sahne kararır. Er takip ışığında sahnenin diğer ucuna ilerler. Yan kapıdan Kahveci girer.)

KAHVEHANE I

(Sahne aydınlanır, müzik kesilir. Sahnenin bir tarafında kahvehane ocağı, diğer tarafında ise iş bekleyen Güneyliler görülür. Ocağa Kahveci'nin çırağı Canavar bardakları kurulmaktadır.)

Kahveci : Hoş geldin yeğenim, hoş geldin. Uzun yoldan geldin, yorulmuşsun.

Er : Yok dayı, ne yorulması.

Kahveci : Allah'ım aynı Yengeç, aynı dayısı! Ah Yengeç ah, gençliğimizde az haylazlık yapmazdık Yengeç'le. O zamanlar köyün en çılgın, en uçarı gençlerindendik. Koca koca eşeklerle güzel güzel kızlara hava atardık.

Er : Ya, dayım hep anlatır.

Kahveci : Çalışmaya geldin demek.

Er : Sorma be dayı. Tefeciye olan borcu kapatamayınca, acilen...

Kahveci : Konuştuk, konuştuk biz Yengeç'le. Dediğine göre galiba köyde yavuklun varmış, ondan böyle aceleci aceleci davranıyormuşsun namussuz.

Canavar : Güzel mi bari?

Kahveci : Kim?

Canavar : Yavuklusu.

Kahveci : He, canavar he, güzelmiş ister misin?

Canavar : İsterim!

Kahveci : Ulan kodum mu oturturum ha! (Canavar bozular.) Evladım yaptığın zinaya girer, ondan kızdım. Yoksa sen benim bir numaralı adamımsın. (Er'e) Gerçi başka adamımız yok ama neyse. Yeğenim madem durum böyle, ben sana güzel bir iş ayarlarım.

Er : (Cebinden diplomasını çıkarır.) Buyur dayı.

Kahveci : Bu ne?

Er : Ortaokul diploması.

Kahveci : Sen al bunu, çerçevelettir, git evinin duvarına as! Bundan bizde çok var yeğenim; üniversite diploması var, mastır diploması var, emeklisi var, işten atılmış bankacısı bile var ama artık bunlar kar etmiyor yeğenim. Devir değişti yeğenim. Devir şeytanlığın, puşluğun, savaşın, işsizliğin devri! Devir kötü, kolla kendini yeğenim. (Güneylileri göstererek) Bak; bunlar da güneyden gelme-

ler, dilimizi de bilmezler. Aylardır burada iş için beklerler. Biz de işte bu iş arayanlarla işverenler arasında bir köprü vazifesi yapıp, hem biraz para hem de bol bol sevap kazanıyoruz. Allah'ım yarabbim sen daha çok ver...

- Canavar** : Çok para kazanıyor, çok!
- Kahveci** : He canavar, kar payı ister misin?
- Canavar** : İsterim!
- Kahveci** : İstersen dükkanı da senin üzerine yapayım?
- Canavar** : Olur!
- Kahveci** : Yahu canavar, sen al şu arabanın anahtarlarını artık araba da senin.
- Canavar** : Sağ ol patron!
- Kahveci** : Ulan kodum mu oturturum ha! *(Canavar'ın beresini yüzüne geçirir, Canavar sağa sola yürümeye başlar.)* Gel ulan gel, oğlum arabanın anahtarları. *(Beresini çıkarır.)* Allah'ım, nur yüzlü evladım benim. Yeğenim ben bu çocukla ne yapacağım? Neyse yeğenim, neyse, senin de canını sıktık. Savaş dedik, puşt dedik, kolla dedik! İşte böyle yeğenim, işte böyle; aynı Yengeç, aynı dayısı! Bir çayı hak ettin! *(Güneylilerin elindeki bardakların boş olduğunu fark eder.)* Oğlum canavar, aç gözünü ulan! Milletın çayı bitmiş, çay doldur! Hu, millet, çay zamanı çay, tea time, tea!
- Güneyli 1** : E! Every time tea time, we drink tea all the time!
- Kahveci** : Yapma be güzelim yapma, bari sen yapma! Don't, be güzelim don't, bari sen don't. Eğer içmezsen burada bol bol çay, tea, kim drink, ben mi drink canavar mı drink? Yani lütfen biraz thinking thinking!
- Güneyli 2** : Always tea, never job!
- Kahveci** : Ama eğer istiyorsanız siz bol bol iş... Job ulan job! O zaman bol bol drink drink tea, öyle bedavacılık yok; no free no free... *(Güneylilerden biri çayı beğenmez, tükürür.)* Ne tükürüyorsun ulan yere, baban mı yıkıyor oraları?
- Güneyli 3** : What are you doing?
- Güneyli 4** : Pardon?
- Kahveci** : E, şey pardon! Excuse me, şaka takıldım oğlum; joke joke. *(Er'e)* Görüyor musun, işte bunlar böyle, işine gelince nasıl anlıyorlar dilimizi. Bal gibi bilirlere dilimizi ama konuşmazlar. Niye? Maksat mendeburluk olsun. Bıraksan devlet kuracak bunlar, devlet! Hayır, ben demokratik bir insanım, hoşgörülü bir insanım, sohbetlerimde canavara hep vaaz ederim; Canavar, derim; sen de

benim gibi demokratik ol derim; yoksa kodum mu oturturum, derim. O da beni anlar. İşte bunlara da böyle kodu mu oturtacak birileri lazım.

(Dışarıdan sesler gelmeye başlar. Kahvehanenin bulunduğu sokakta eylem yapılmaktadır.)

Er : Bu ses ne dayı?

Kahveci :*(Güneylileri gösterir.)* Ne sesi olacak yeğenim bunların sesi. *(Güneylilerin eyleme gitmek için kalktıklarını fark eder. En arkadakini durdurur.)* Nereye ulan nereye, hani tea money?

Güneyli 5 : No job, no money! *(Çıkar.)*

Kahveci : Gidin bakalım gidin, dönüp geleceğiniz yer yine burası. *(Pencereden eylemi izlemeye başlarlar.)* Şunlara bak şunlara; toplanmışlar yine çoluk çocuk, kadın; meydana doğru yürüyorlar. Yalnız bayağı varlar yeğenim, aman aman derim. *(Polis sireni duyulur.)* Allah, çevik kuvvet geldi! *(Polisin eylemcileri sert bir şekilde bastırmasıyla eylem sona erer.)* Yalnız yeğenim, çevik bugün çok çevik! Hayır bunlarda da katır inadı var. Bak ben de karşıyım savaşa, sen de karşısın, canavar da karşı. Ama bunların niyeti başka, bunların niyeti kötü. *(Güneylilerden birkaçı dayak yemiş bir halde kahvehaneye dönerler.)* Polis değil mi? E, sabahtan beri job job, alın size cop. Yapmayın, etmeyin, eylemeyin. Don't. Amcacım, bari sen don't. *(Güneyliler umursamaz.)* İşte bunlar böyle yeğenim.

(Disko Sahibi, karate hareketleri yaparak Kahvehaneye gelir; Kahveci irkilir.)

Disko Sahibi : Hayt!

Kahveci : Allah'ım tövbe tövbe!

Disko Sahibi : Heyt!

Kahveci : Ulan kodum mu çaydanlığı kafana, sen bir tarafa, çaydanlık bir tarafa...

Disko Sahibi : *(Güneş gözlüğünü çıkarır.)* Merhaba, Kahveci!

Kahveci : Yahu ağabey, sen ne muhteşem bir adamsın. Her hafta farklı bir imaj. *(Er'e)* Geçen hafta da atla girdi kahvehaneye. Yani ağabeycim, kurban olayım senin imajına da, imaj hiçbir şey susuzluk her şey, gel sen bir çay iç. He he!

Disko Sahibi : Ay, yılışık herif! Ben buraya bir eleman için geldim kahveci.

Kahveci : Ne iş içindi ağabey?

Disko Sahibi : Hatırlar mısın kahveci, hani şu benim garajdan bozma bir müzikhol vardı ya, onun altında bir de ardiye vardı. İşte ben onu da bozdum, birkaç sihirli dokunuşla bir gece kulübü açtım.

- Kahveci** : Aferin.
- Disko Sahibi** : Efendim?
- Kahveci** : Yani diyorum ki ağabeycim, imajın çok güzel de ayakların üşümüyor mu cıbil cıbil?
- Disko Sahibi** : Aksine, yanıyorum kahveci. Ve de bu akşam bir açılış partisi yapacağım; savaşıma seviş! *(Kahveci'yi dırter.)*
- Kahveci** : Dur ağabeycim delilenme, huylanıyorum da.
- Disko Sahibi** : Yani, bu partinin ismi. Ben buldum. Nasıl?
- Kahveci** : Allah cezayı versin.
- Disko Sahibi** : Şimdi senden talebim kahveci, oranın kapısında durabilecek şöyle güçlü kuvvetli, fotoğrafı düzgün bir eleman göndermen. Mevcut mu?
- Kahveci** : Ağabeycim, sana öyle bir adam gönderirim ki tutarsın fotoğrafını duvara asarsın. Gel yeğenim, gel.
- Disko Sahibi** : Oh, tamam tamam. Bizim çocuklar bu delikanlıyla ilgilenecekler. Sen kendine iyi bak kahveci.

(Kahveci'ye öpücük atar ve gider.)

- Kahveci** : Tövbe tövbe! *(Er'e)* Kaptın ulan işi. Yalnız komisyonun yarısını alırım, o da Yengeç'in yeğenisin diye. *(Er parayı verir.)* Hadi bakalım. Allah muvaffak etsin. Öp bakayım dayının elini.

DİSKO

(Sahne kararır, yalnızca Er'in üstünde ışık kalır. Bir bodyguard girer, Er'e pardösü giydirir, güneş gözlüğü verir ve duracağı yeri gösterir. Sahne aydınlanır, diskoda dans eden insanlar görülür. Disko Sahibi ve Barmen ortalıkta dolanmaktadır. Paparazzilerle birlikte bir futbolcu girer. Futbolcu paparazzileri tekme tokat kovar ve dans edenlerin arasına karışır. Daha sonra Bakan'ın Oğlu girer, bodyguardlar üzerini ararlar. Er bir tabanca bulur ve adamı tartaklar. Disko Sahibi müdahale eder.)

- Disko Sahibi** : Aman efendim! *(Er'e)* Bırak ulan salak. *(Bakan'ın Oğlu'na)* Siz arkadaşların kusuruna bakmayın. Bakan Beyler nasıllar?
- Bakan'ın Oğlu** : Babam mı? İyi. Yalnız bu tatsız olayı duyunca nasıl olur orasını bilemem.
- Disko Sahibi** : He he! Hanımefendi'yi göremiyorum, bu gece tek tabancasınız galiba?
- Bakan'ın Oğlu** : Bu akşam biraz yalnız takılacağım da.
- Disko Sahibi** : Sizi sizi.

(Bakan'ın Oğlu kalabalığın arasına girer. Bu sırada sevgilisi diskoya gelir, etrafa

bakınırken Bakan'ın Oğlu'nu başka bir kızla dans ederken görür. Bunun üzerine bara yaklaşır. Bardaki adama sigarasını yaktırır, ardından da onu dansa kaldırır. Bakan'ın Oğlu bu durumu görünce sevgilisinin dans ettiği adama silah çeker, adam kaçır. Bakan'ın Oğlu sevgilisine tokat atar. Sevgilisinin de ona vurmasıyla silahı onun topuğuna yöneltir. Olayı gören Er gelip Bakan'ın Oğlu'nu döver. Bunu fark eden Disko Sahibi ve Barmen, Bakan'ın Oğlu'nu yerden kaldırırlar. Sevgili Er'i işaret eder ve Disko Sahibi Er'in üstüne yürür. Er önce Disko Sahibini ardından da Barmen'i yere yıkar ve tartaklamaya başlar. Bunun üzerine Bodyguard gelir, Er'i tutar. Disko Sahibi ayağa kalkar, Er'i döver ve dans edenlerin arasına karışır. Sahne yavaş yavaş kararır. Sadece Er ve Bodyguard'ın üzerinde ışık kalmıştır. Bodyguard Er'den pardösüyü alır ve çıkar.)

KAHVEHANE II

(Er takip ışığında kalır. Işık açıldığında sahnede kahvehane tezgahı bulunmaktadır. Canavar tezgahın başında bardak silmekte, Kahveci ise sırtı dönük Er'i beklemektedir.)

Er : Dayı!

Kahveci : Yeğenim sen ne yaptın?

Er : Dayı, bak, ben...

Kahveci : Sus! Ben sana devir kötü dedim. Sen ne yaptın?

Er : Tamam dayı, o...

Kahveci : Sus! Gittin, bakan oğlunun dişini kırdın.

Er : Hah!

Kahveci : Hah, aferin, iyi bok yedin! Bizim de bir şerefimiz, itibarımız var; sen ikisini de beş paralık ettin. Hadi canım selametle! *(Er kapıya yönelir.)* Adamı tuttuk, Yengeç'in yeğeni dedik, işe aldık... Ah Yengeç, ah! Yeğenim gel. Bak, bu sana vereceğim son şans; kullandın kullandın, kullanamadın doğru köye.

Er : Tamam dayı.

Kahveci : Tamam dayı, tamam dayı; her şeye tamam dayı.

Er : Tamam dayı...

Kahveci : ... Yeğenim al sen şu kartı, beni kahveci dayım gönderdi de. Orada eline çanak, çömlek, heykel ne verirlerse sımsıkıca tut, yapış. Yalnız bu iş biraz gizli, sakın kimseye söyleme.

Er : Tamam dayı.

Kahveci : Tamam yeğenim?! Yalnız bu işin komisyonu biraz fazla.

Er : Buyur dayı.

Kahveci : Yalnız bu işin komisyonu biraz daha fazla.

- Er** : Buyur dayı.
- Kahveci** : Yalnız bu işin komisyonu için bu çok fazla. Al, sen Yengeç'in yeğenisin, hadi canım selametle. *(Er çıkar. Canavar tezgahı toplarken sahne kararır. Kahveci ve Canavar takip ışığında kalırlar.)* Yahu canavar bu herif de salak çıktı, halbuki Yengeç böyle değildi. Yengeç zekiydi, hem zekiydi hem kuvvetliydi. Tavuğa böyle bir koydu mu tavuktan yumurta çıkardı, yumurtadan tavuk çıkardı. Ah yengeç ah, gençliğimizde az mı tavuk keserdik seninle!
- Canavar** : Yer miydiniz onları?
- Kahveci** : Yok, kafasını geri yapıştırıp kümese salardık.
- Canavar** : Sahi mi?
- Kahveci** : Sence? Ulan sen de ayrı bir salaksın. Hayır, yıllardır yanımda çalışırsın hiçbir şey öğrenememişsin... *(Çıkarlar.)*

MÜZAYEDE

(Müzayedeci ve Er'in üzerlerinde lokal ışık vardır. Müzayedeci'nin yanında duran Er'in elinde bir vazo bulunmaktadır. Önde, müzayedeye katılan müşteriler oturmaktadır ve seyirciye sırtları dönüktür.)

- Müzayedeci** : Susalım lütfen, susalım! Bütün konuklarımız geldi mi? *(Geç kalan birileri girer.)* A, siz de geçin artık yerinize. Aramızda sivil polis yoktur herhalde. Hah hah hah! Müzayedemize geçelim. Bayanlar baylar, bugün sizlere tanıtacağım eser on dördüncü yüzyıldan kalma bu muhteşem vazo. Bu vazunun açılış fiyatı sadece bir milyar. *(Müşteriler söylenir.)* E, bu vazunun yurdumuza getirilişinde yaşanan zorlukları hepimiz biliyoruz herhalde. Bir milyar, yok mu arttıran?
- Müşteri 1** : Bir buçuk milyar!
- Müzayedeci** : Bir buçuk milyar!
- Müşteri 2** : Bir milyar yedi yüz elli milyon!
- Müzayedeci** : Bir milyar yedi yüz elli milyon!
- Müşteri 3** : İki milyar!
- Müzayedeci** : İki milyar!
- Müşteri 4** : İki milyar yüz milyon!
- Müzayedeci** : İki milyar yüz milyon!
- Müşteri 5** : İki buçuk milyar!
- Müzayedeci** : İki buçuk milyar!

Müşteri 6 : Dört milyar!
Müzayedeci : Dört milyar mı?
Er : *(Kendi kendine)* Dört milyar mı?
Müzayedeci : Evet bebeğim, tam dört milyar! Eğer daha fazla arttıran yoksa ben bu vazoyu tam dört milyara satıyorum, satıyorum, sat...

(Müzayedeci'nin üzerindeki ışık kararırken müzik girer. Er hayal görmeye başlar. Müşterilerden her biri sırayla yüzlerini seyirciye dönerler; Er'in hayatındaki insanlara dönüşmüşlerdir.)

Yavuklu'nun Babası: Kızım ile evlenmek istiyorsun demek, önce dört milyar borcunu ödemen gerek. Hah hah!

Baba : Oğlum, biriktirdiğin parayı sakın çarçur edeyim deme!
Dayı : Gerçi sende akıl olsa kapağı yurtdışına atardın ya, hadi neyse.
Hanımağa : Evladım git benim oğlan yerine askere, ben de bütün borcunu söyleyim.
Anne : Yok öyle şey! Ben oğlumu bir daha askere göndermem.
Kahveci : Devir kötü yeğenim, devir kötü, kolla...
Canavar : Kendini, patron!
Kahveci : Senin ne işin var ulan bu rüyada! Kodum mu oturturum ha!

(Müzik kesilir. Müzayedeye geri dönülür.)

Müzayedeci : Sattım! *(Er vazoyu alıp kaçar.)* Beyefendi, vazoyu tam dört milyara satın aldınız. Hadi bakalım. Biz de hep beraber beyefendinin vazosunun güzelliğine bir bakalım. Vazo? Vazo! Manken vazoyu çalıyor, çabuk yakalayın! *(Müşteriler ve Müzayedeci Er'in peşinden koşarak çıkarlar.)*

ÖZEL TİM

(Er takip ışığında, elinde vazoyla başka bir kapıdan etrafını kollayarak girer. Mutfak sahnesine geri dönülür. Er'in arkasında Kobra Timi askerleri beklemektedir. Bir tanesi Er'in elindeki vazoya uzanır ve sahne aydınlanır.)

Kobra 1 : Ver onu bize!
Er : Bırak!
Kobra 1 : Ver diyorum!
Er : Bıraksana!
Kobra 1 : Versene!
Er : Siz de kimsiniz?

Kobralar : Ha ha ha!

Kobra 1 : Sen nasıl tanımazsın, Kobra Timi'ni!

Er : Kobra Timi mi?

Kobra 1 : Kobra Timi ya! Bu ülke için kurşun atmış, kurşun yemiş,

Kobra 2 : Üç yılda bin operasyon yapmış,

Kobra 3 : Kelle kesmiş, kulak koparmış,

Kobra 4 : Köylere girmiş, evleri yakmış,

Kobra 1 : Salaklar!

Kobra 5 : Asilere karşı savaşta alemin kralı olmuş bir kuşağın temsilcileriyiz biz.

Kobralar : Efsane geri döndü!

Kobra 1 : Şimdi ver onu bize!

Er : Yiyecekleri size verirsek, buradaki askerler ne yiyecek?

Kobra 1 : Bok yesinler!

Kobra 4 : Onu bunu bilmem! Ben açım, yemek istiyorum.

Kobra 2 : Asıl ben açım ve hepinizi yiyeceğim.

(Kobralar birbirlerini ısırmağa başlarlar. Aradan sesler yükselir.)

Kobra 4 : Et istiyorum, et!

(Kobra Timi'nin komutanı girer.)

Tim Komutanı : Asker!

(Kobralar içtimaya geçer.)

Kobralar : Komutanım!

Tim Komutanı : Olay nedir?

Kobra 1 : Komutanım, biz arkadaşlardan erzak istedik ama onlar vermediler. Biz de kendi imkanlarımızla karnımızı doyurmaya çalıştık.

(Tim Komutanı güler. Kobralar anlamaz. Daha sonra kobralar da gülmeye başlar. Kobraların gülüşü çığırından çıkınca Tim Komutan'ı susturur.)

Tim Komutanı : Asker! Sanırım arkadaşlar, Tugay Komutanı'nın davetlisi olduğumuzdan bihaberler.

Kobralar : Sanırız komutanım!

Tim Komutanı : Şanlı ordumuzun, dost ve müttefik ülkeler ile birlikte bölgede Çılgın Kartal operasyonuna başladığı bildirilmemiş kendilerine.

Kobralar : Bildirilmemiş komutanım!

Tim Komutanı : Bizim buraya operasyona katılmak için geldiğimiz duyumunu da almamışlar.

Kobralar : Almamışlar komutanım!

Tim Komutanı : Sanırım arkadaşların dünyadan haberi yok!

Kobralar : Sanırız komutanım! *(Kobralar gülmeye başlar.)*

Tim Komutanı : Asker! *(Kobralar hazır ola geçerler. Komutan yavaş yavaş Onbaşı'ya doğru ilerler.)* Komutanım?

Onbaşı : Çiftçi?

Tim Komutanı : Kaç yıl oldu görüşmeyeli?

Onbaşı : Ben diyeyim üç, sen de beş. Bakıyorum da uslu durmamışsın, dizmişsin pırpırları birer birer.

Tim Komutanı : Siz de söktürmüşsünüz ikişer ikişer. Taktik bir aldatmaca mı yoksa?

Onbaşı : Yok canım, hayatın gerçeği. O olaydan sonra söktüler bütün rütbelerimi.

Tim Komutanı : Komutanım.

Onbaşı : Asker. *(Er'e)* Ulan bak görüyor musun, nereden nereye. Bu adam benim askerimdi. Çiftçi derdik biz buna.

Tim Komutanı : Asker!

Onbaşı : Komutanım!

Tim Komutanı : Hatırlar mısın, eskiden beni, “sen adam olamazsın, adam olamazsın sen Çiftçi” diye böyle böyle tokatlardın. Şimdi git ve kumanyalarımızı tazele!

Onbaşı : Baş üstüne! *(Er'e işaret eder. Er arkadan erzak getirip kobralara verir.)*

Tim Komutanı : Mutfakçı parçası! *(Onbaşı'yı tokatlar.)*

(Askerler gülerken Tugay Komutanı girer.)

Tugay Komutanı: Asker! Toparlanın, toparlanın. Dikkat! Dost ve müttefik ülkeler komutanı!

(Müzik eşliğinde ağır ağır Müttefik Ülke Komutanı girer. Sigarasını yakar, dumanını Tugay Komutanı'nın yüzüne üfler. Ardından Çevirmen ve Müttefik Ülke askerleri girerler. Müttefik Ülke Komutanı replik kullanmaz. Çevirmen, onun jest ve mimiklerini seslendirir.)

Çevirmen : Merhaba asker!

Kobralar : Sağ ol!

Çevirmen : Nasılsın asker!

Kobralar : Sağ ol!

Çevirmen : Daha daha nasılsın?

Kobralar : Sağ ol!

Çevirmen : Sen de sağ ol.

Tugay Komutanı: Sağ olun, sağ olun, var olun! Efendim hoş geldiniz. Şeref verdiniz...

Çevirmen : *(Susturur.)* Hoş bulduk. Kendimi burada, evimde gibi hissediyorum. Özgürlükçü, mucuk *(Müttefik Ülke Komutanı Tugay Komutanı'nı öper.)*; laik, mucuk; demokratik, mucuk ve çağdaş. *(Tugay Komutanı kendini bir kez daha öptürür.)* Mucuk.

Tugay Komutanı: Ah, mahcup ediyorsunuz. Onur duyduk efendim, şeref duyduk.

Çevirmen : İnanır mısın, stratejik ortaklığımızın her geçen gün daha da derinlere kök saldığını düşünüyorum.

Tugay Komutanı: Ben de efendim, ben de! Hem ne demişler; bir elin nesi var, iki elin sesi var. Değil mi?

Çevirmen : Hah hah! *(Kobra timini gösterir.)* Bunlar?...

Tugay Komutanı:... da bizim Kobra Timi.

Çevirmen : *(Müttefik Ülke Komutanı kobraları baştan aşağıya inceler.)* Hım, aha, oh, vav, gır, maşallah maşallah! Çok güzel! *(Tim Komutanı'na)* Askerleriniz çakı gibi komutan!

Tim Komutanı : *(Bağırarak)* Sayenizde efendim!

Çevirmen : *(Bağırmasından rahatsız olur)* Oha!

Tim komutanı : Yani, demek istediğim; verdiğiniz silahlar sayesinde. Tanklar, toplar, akıllı füzeler, misket bombaları... En çok bunları seviyorum. Bir tane atıyorsun, bin tane pathyor!

Çevirmen : *(Müttefik Ülke Komutanı, Tim Komutanı'nın üstüne giderek)* Bana bak, elinize sopa verdik, sallamasını bilin. Her şey söylediğim gibi olacak; çizgiyi aşmayın, ben adamın iflahını keserim ulan! *(Aniden yumuşar.)* Mutlu yarınlar bizleri bekliyor; ki bunun için dikeceğiz o baş teröristin ocağına naçizane demokrasi ağacını. Bütün dünyayı bir ormana çevireceğiz. Sizin de dediğiniz gibi; "Tohumlar fidana, fidanlar ağaca, ağaçtan ormana dönmeli bu dünya; benim ve müttefiklerimin etrafında!" Bu operasyonun amacı; huzur, adalet ve güvenlik. Teröristleri adaletin önüne getireceğiz. Gelmezlerse adaleti onlara götüreceğiz. Ve şunu asla unutmayın: Bu savaşta ya bizimlesiniz ya da onlarla.

- Çevirmen** : Asker! Operasyon pozisyonu al! Marş marş! *(Müzik girer. Önde Kobra Timi ve Tim Komutanı, arkada Müttefik Ülke Komutanı ve askerleri çıkarlar. Müzik kesildiğinde sahnede sadece Er ve Onbaşı kalmıştır.)*
- Er** : Dert etme.
- Onbaşı** : Ne derdi?
- Er** : E, canım, söktürmüşsün ya pırpırları.
- Onbaşı** : Ha, şu mesele.
- Er** : Boş ver! Bugün aşağıdasındır, yarın bir bakmışsın yukarıda.
- Onbaşı** : Yukarıda filan olmak gibi bir niyetim yok ki benim. Mutfağım-dan memnunum ben. Hem nasıl da öyle el pençe divan oldu Müttefik Ülke Komutanı'na. Gördün değil mi? Askerlik bu işte; emir demiri kesiyor. Bize artistlik yapması kolay tabi. Mutfakçı parçasıymış! Beyefendi tim komutanı olmuş ama adam olamamış, adam!
- Er** : Gerçekten komutanı mıydın sen onun?
- Onbaşı** : Onun gibi bir düzinesi emrimdeydi benim. Dediği dedik, astığı astık, kestiği kestik... İşte böyle güçlü bir başçavuştum ben. Askerlerim çok severdi beni, ben de onları. Görse hepsi boy boy, çakı gibi, tuttuğunu koparan! Bak; bundan yedi sekiz sene önceydi, günlerden bir gün...

ONBAŞI I

(Askerler girerler. Bir grup dürbünle etraftı dikizlemekte, diğer bir grup kağıt oynamaktadır. Bir köşede ise Emireri, Çapkın'a masaj yapmaktadır.)

- Er 1** : Hişt oğlum, kızlar geliyor! Şınav pozisyonu!

(Askerler şınav pozisyonuna geçer. Kızlar ve Hala girerler.)

- Kız 1** : Birden yolumuza çıkmasın mı?

- Kız 4** : Bakıyor öyle ağzı bir karış açık.

- Er 2** : 301!

- Er 3** : 302!

- Çiftçi** : 303!

- Er 1** : 304!

- Hala** : Ne o, yulafınız çok geldi galiba, tepişip duruyorsunuz!

(Erlar toparlanırlar.)

- Çiftçi** : Kızlar hayrola, yolunuz bayır ola. Nereye böyle?

- Kız 3** : Nereye ise nereye; ister bahçeye, ister çeşmeye.
- Erler** : Allah! Biz, sizin o kafiyeli dillerinizi yeriz!
- Hala** : Höst! (*Çiftçi ile göz göze gelince etkilenir.*) Ah!
- Er 1** : Kızlar, şeker alır mısınız?
- Hala** : İstemez, kilo yapıyor.
- Er 4** : Çeyizi düzmüş kimi bekler
Orada durmuş beni mi bekler
Güzelim baksana, elimi tutsana
Allah'ın aşkına şu ateşi yaksana
- Hala** : Sakın sakın sakın ha,
Yaklaşmayın yanıma.
Fazla sırnaşırsanız
Söylerim başçavuşunuza.
- Er 4** : Zalim, zalim!
- Er 3** : Çok tatlısın güzelsin, şekerçi mi baban senin?
Kaşın kara gözün kara, kömürcü mü baban senin?
- Kız 1** : Efendim? İşitmedim. Yoksa bir şey mi dedin?
İki orta, bir sade; hadi bize müsaade.
- Er 3** : Beni sırtımdan vuranlar var ya,
Sürüne sürüne kapımı çalacak.
Karşıma geçip kıs kıs gülenler var ya,
İnan olsun benden beter olacak.
- Çiftçi** : (*Erlere*) Bu işin böyle olacağı yok. Durun Çapkın'a danışalım.
Hadi oğlum Çapkın, sen bu işlerden anlarsın.
- Çapkın** : Köylü kızı mı bunlar? İlgilenmiyorum.
- Hala** : Ha hayt! Asıl biz ilgilenmiyoruz. Yürüyün kızlar. Yüz vermeyin bu serserilere, beş para etmez herifler bunlar, yüz verince astarını istiyorlar.
- (*Hala ve üç kız çıkarlar. Kız 4 Çapkın'ın ıslığıyla durur.*)
- Çapkın** : Ateşin var mı?
- Kız 4** : Benim mi? Yok.

Çapkın : Seni gördükçe bir kömür alevi gibi yanıyor kalbim. (*Sigarayı – kalbinden yakıyormuş gibi- fark ettirmeden çakmakla yakar.*)

Kız 4 : A! Yandı!

Çapkın : Pansiyonun önünde gördüm bugün seni çamaşır yıkarken. Güzelsin.

Kız 4 : Ben de seni gördüm. Pansiyonun önünden denize giriyordun. Mayon da, şu kadarcıktı.

Çapkın : Dünya ne kadar da küçük ve tesadüfler ne kadar da tesadüf. (*Hala girer. Çapkın fark etmez.*) Senin ellerin ufak ve beyaz, üşüdü ellerim tut biraz. (*Hala Çapkın'ı görüp elini tutar.*) O eller, o yumuşak, o sıcak... (*Hala'nın elini öper ve durumu fark eder.*) Sen de kimsin teyze?

Hala : Sen kimi bekliyordun? Yürü kız sen de, önüne bak!

(*Hala ve Kız 4 çıkarlar.*)

Çiftçi : Ulan çapkın, helal olsun be. Anında tavladın kızları.

Çapkın : Boş ver sen onları Çiftçi, köylü dilberi bunlar. Bizim dünyalarımız ayrı, unutalım gitsin.

Çiftçi : Senin dünyanın ayrı olabilir ama bizim dünyamız aynı boktan dünya be Çapkın! Hadi, gidelim peşlerinden, tavlayalım şu kızları ha!

Çapkın : Ben mi! Ha, ha...

Çiftçi : Çapkın, birbirimize kötü kötü bakmaya başladık Çapkın. (*Elini Çapkın'a atar, erler de bu sırada sarmaş dolaş olmuştur.*) Garip garip rüyalar görüyoruz Çapkın! Duvarlara tırmanıyoruz Çapkın!

Çapkın : Tamam, tamam; düşünürüz. Ama tuvalet temizliğimi sen yaparsın.

Çiftçi : Ayıp ettin be, hadi, gidelim peşlerinden. (*Çiftçi ve Onbaşı çıkarlar.*)

(*Onbaşı'nın esneme sesi gelir, erler panikler. Onbaşı gelip sahnenin ortasındaki sedire uzanır.*)

Onbaşı : Oh! Yatak.

Emireri : Dikkat! (*Onbaşı da dahil herkes hazır ola geçer. Onbaşı kısa bir duraksamadan sonra durumun tersliğini fark eder.*)

Onbaşı : Asıl sana dikkat be! Oğlum, ben bu karakolda öğleye kadar çıt çıkmayacak dedim mi demedim mi? Ne bağıryorsun ulan! Başçavuşun eşeği mi osuruyor burada? Geçin ulan içtimaya, geçin ulan.

- Emireri** : Asker içtimaya!
- Onbaşı** : Emireri, seni de alalım. Ne yapıldı ulan bugün bu karakolda? Serseriler!
- Emireri** : Komutanım size çok önemli bir haber getirdim.
- Onbaşı** : Tamam sen sus! Gene çıt yok, ulan hiç mi bir şey yapmadınız? (*Sırayla dövmeğe başlar; fakat her tokatta erler yer değiştirerek Er 5'in dayak yemesine neden olurlar.*) Heyt! Tuvaletler niye temizlenmedi! Silah bakım onarımı niye yapılmadı! Arabanın tamirinden ne haber? Yemekler hazırlandı mı, yemekler? Yastığımı gene sen aldın değil mi? Oğlum, boynum tutuldu ulan gece! Bu üst baş olmaz, paçaları düzelt, ayakkabılar boyasız! Ha, azıcık asker olun, koyun musunuz ulan siz, her gün güdecek miyiz biz sizi? Şimdi hazır ol! Hazır mı ulan şimdi bu? Oğlum, göbek içeri, göğüs dışarı, göbek içeri, göğüs dışarı! Göbek... (*Şişmanı fark eder.*) Size asker demeye bin şahit ister be, bin şahit. Asker dediğin asker gibi olur, çakı gibi olur, çivi gibi olur; yani, benim gibi olur, bak. (*Erlər güler, onbaşı fermuarının açık olduğunu anlar.*) Toparlan, toparlan! Rahat, hazır ol; rahat, hazır ol! Rahat, hazır ol; rahat, hazır ol! (*Başlangıçta erler söylediklerini yapar ama Onbaşı giderek hızlanır. Erler onun hızına yetişemez ve hareketleri karıştırmaya başlarlar. Onbaşı da dahil herkes saçma hareketler yaparlar.*) Akranlarınız sınır boylarında asilere karşı gırtlak gırtlığa çarpışırken biz size burada güneşlenip, ne bileyim, ense yapın diye mi askerlik yaptırıyoruz ha? Yani bakın çocuklar, buradan da şuraya gelmek istiyorum; nedir ulan sizin bu haliniz? Nedir ulan bu karakolun hali? Nedir ulan benim bu halim? Hepinize ceza veriyorum, bütün karakol pırıl pırıl olacak. Marş, marş! (*Erlerden itiraz sesleri yükselir.*) Ulan, marş! Marş deyince gidilir. “Yine de şahlaniyor aman, onbaşının yandım da kır atı!” (*Erlər de marşa katılırlar, fakat çıkmazlar. Onbaşı hepsini döverek kovalar. Emireri dışında hepsi kaçar.*)
- Emireri** : Yine de şahlaniyor aman,
Onbaşının yandım da kır atı.
- Onbaşı** : Oğlum, sen niye gitmiyorsun?
- Emireri** : Komutanım, size çok önemli bir haber getirdim diyorum.
- Onbaşı** : Ya bırak şu saçmalıkları da, sen de git, şu kapıda nöbet tut bakayım, zıpla, zıpla! Hep böyle.
- Emireri** : (*Bağırarak*) Emredersiniz komutanım!
- Onbaşı** : Evladım! Bağırma, senin... (*Uykuya dalar. Sessizlik. Dışarıdan sesler yükselmeye başlar. Çiftçi ve Çapkın koşarak girerler. Peşlerinde onları kovalayan köy halkı, köyün muhtarı, kızlar ve*

Hala vardır. Emireri halkı zaptetmeye çalışır. Onbaşı uyanır.)

Muhtar : Yahu bir susun! Burası bir karakol! Öyle ahıra girer gibi girebilir miyiz, hayvan mıyız biz?

Halk 1 : Muhtar, bu deyyuslar, bu ırz düşmanları kızlarımı taciz etmişler!

Halk 2 : Turistlere yaptılar, sesimizi çıkarmadık!

Halk 3 : Sallandıracaksın bir tanesini, bak bir daha yapıyorlar mı?

(Halk tekrar saldırır.)

Onbaşı : Dikkat! *(Herkes susar.)* Muhtar, nedir mesele?

Muhtar : Yani efendim, armudun sapı, üzümün çöpü derken buralara kadar geldik. *(Halka duyurmadan)* Şimdi, bizim kızlar sahilden dönerken bu yakışıklılarla karşılaşıyorlar. E tabi, arada bir elektriklenme oluyor, ondan sonra da şey oluyor... şey... ne oluyor? *(Halka)* Ulan sabahtan beri bağırıp duruyorsunuz, anlamadım işte ne olduğunu, rezil olduk komutana. Hayır, ne oluyor-du elektrikten sonra? Şunu sakince bir anlatıverin.

Halk 4 : Söyledik ya muhtar! Kızlarımıza sarkıntılık etmişler.

Muhtar : Metin olun. Yapılacak şey belli. Demokrasi kuralları çerçevesince yetkili makama, yetkili ağız aracılığıyla sesimizi duyuracağız. *(Onbaşı'ya)* Komutan komutan! Duy sesimizi! Duy! *(Halka duyurmadan)* Top sizde, hadi bakalım.

Onbaşı : Ne? Sarkıntılık mı ettiniz ulan?

Çapkın : Komutanım, ama önce onlar başlattılar.

Onbaşı : Ama muhtar, önce onlar başlatmışlar.

Muhtar : Onlar mı başlatmışlar? Ama kızım önce siz başlatmışınız.

Halk 5 : Olur mu Muhtar? Bunlar bizim kızları sahile kadar takip etmişler!

Muhtar : Takip etmişler! *(Onbaşı'ya)* Askerleriniz de izci gibi maşallah! Gözleri de pört pört!

Onbaşı : Ulan takip etmişsiniz!

Çapkın : Komutanım, onlar da bize bakıp bakıp kikirde diler.

Onbaşı : Ama Muhtar, kikirde miş kızlar.

Muhtar : *(Onbaşı'ya)* Bizimkiler kikirdektir biraz. *(Kızlara)* Ama kızım siz de öyle bakıp bakıp kikirderseniz, e tabi arada bir elektriklenme...

Halk : Muhtar!

Muhtar : Ne kikirdemesi! Yapmaz onlar öyle şey.

Halk 5 : Bahane bunlar, bahane!

Halk 1 : Bize inanmıyorsanız işte kızlar!

(Kızlar öne çıkarlar.)

Onbaşı : Merhaba kızlar. *(Hala kızların arasından çıkar.)* Merhaba abla. Kızlar anlatın bakayım, nedir mesele?

Hala : Komutanım, bu dümbelek herifler, bizim gibi körpe genç kızların namusuna göz diktiler.

Onbaşı : Öyle mi abla? Kızlar bir de sizden duyalım.

Kız 1 : Şimdi, komutanım biz sahilde gözleme yapıyorduk.

Kız 2 : Biz çok güzel gözleme yaparız komutanım.

Onbaşı : Siz çok mu güzel gözleme yaparsınız? Hangi ellerinizle yaparsınız siz onu, şu ellerinizle mi? Bakayım bir onlara.

Halk : Höst!

(Onbaşı korkup yerine döner.)

Kız 3 : Komutanım, biz gözleme yaparken bir de baktık, peynir bitmiş. İşte, biz bakkala peynir almaya giderken bu asker arkadaşlar...

Hala : Yani, bu çökelek kafalılar önce bana asıldılar ama ben yüz vermedim tabi.

Çapkın : Ne! Biz o kadar düştük mü be! Ben seni otobüste görsem yer veririm, yer.

Hala : Ulan sen kime yer veriyorsun hayvan!

(Hala terliklerini çıkarıp erlere fırlatır, halk galeyana gelir.)

Halk 4 : Komutan, komutan! Ya onlara hak ettikleri cezayı verirsin, ya da biz biliriz ne yapacağımızı!

Muhtar : *(Halka)* Susun! Komutan, komutan! Ya onlara verirsin hak ettikleri cezayı ya da biz biliriz ne yapacağımızı! *(Onbaşı'ya)* Efendim, bu sefer çok ciddi.

Onbaşı : Pekala! *(Çiftçi ve Çapkın' a)* Gelin ulan buraya! Sevgili halkım! Şimdi bunlar genç, eh karizmatikler, cazibeliler, bir o kadar yalnızlar, gurbetteler, tabi kanları kaynıyor. Bir takım ihtiyaçlarını da, askerlik camiasının omuzlarına yüklemiş olduğu bazı sorumluluklar yüzünden, yerine getirmek istiyorlar fakat getiremeyip bastırıyorlar.

Halk : E?

Onbaşı : *(Söyleyecek bir şey bulamaz.)* Zaten hep bastırıyorlar... Toplum-

ca bastırıyoruz... Yani cahiliz! Şimdi, herhangi bir insan boş zamanlarında çizgi roman filan okur; efendim, bendeniz biraz psikoloji okurum.

- Muhtar** : Yalan?!
- Onbaşı** : Valla, şimdi, buna psikolojide bazı bastırılmış duyguların zamanla dışarıya sapkın, çapkın, hatta zıpkın gibi böyle böyle pörtlemesi deniyor. Yani buradan da şuraya gelmek istiyorum, sizin köyün kızları da güzel hani... *(Sesler yükselir.)* Yani, ben güzele güzel demem, güzel benim olmayınca! *(Halk, Onbaşı'nın üzerine yürür.)* Asıl demek istediğim; hepsi dünya ahret bacım! *(Halk sakinleşir.)* Ancak bir çuvaldan iki incir çürük çıktı diye koca çuvala çürük mü diyeceğiz ha? Bunu mu demeliyiz, bunu mu yapmalıyız, bunu mu düşünme... *(Sabrı taştan halk sinirlenip Onbaşı'nın üzerine yürür.)* Heyt! Bir daha bu kızları taciz etmek var mı ulan var mı! *(Çapkın'a vurmaya yeltenir.)*
- Çapkın** : Komutanım! Bunları benim babama nasıl anlatacaksınız?
- Onbaşı** : Senin baban kimdi evladım?
- Çapkın:** : General.
- Onbaşı:** : Al sana, al sana! *(Vurur gibi yapar, Çapkın anlamaz.)* Ulan alsana oğlum! Ah!
- Çapkın** : Ha? Ah!
- Onbaşı** : Geri zekalı, hayvan! *(Halka duyurmadan)* Ulan, düş!
- Çapkın** : Ah! *(Çapkın anlar.)* Uh! Ah! Ay!
- Onbaşı** : Adi, şerefsiz, üçkağıtçı, pezevenk. *(Halk onaylar. Çiftçi'ye)* Ulan eşek oğlu eşek...
- Çiftçi** : Komutanım! Bu durumu benim babama nasıl açıklayacaksınız?
- Onbaşı** : Senin baban kimdi evladım?
- Çiftçi** : Çiftçi.
- Onbaşı** : Ulan eşek oğlu eşek! *(Döver. Çiftçi yere yığılır.)* Hazır ol! Rahat! Kalkın ulan ayağa! Umarım cezalarını almışlardır. Bir dakika. *(Çiftçi'yi tokatlar.)* Sen adam olamazsın, adam olamazsın sen, Çiftçi!
- Muhtar** : Uf! Cilası, cilası!
- Onbaşı** : *(Halka)* Artık, siz de tatmin olmuşsunuzdur herhalde.
- Muhtar** : Olmaz olur muyuz efendim, elleriniz de fırncı küreği gibi maşallah.

(Halktan sesler yükselir.)

- Halk 6** : Bu kadicilik miydi? O kadar dayağı biz de atardık.
- Muhtar** : Tabi, tutmasaydın ben de döverdim onları.
- Onbaşı** : Tamam, tamam; madem o kadar ısrar ediyorsunuz, ben bu iki zibidinin çarşı izinlerini de iptal ediyorum. *(Halk ikna olur.)* Gördüğünüz gibi bu kurumda hiçbir cürüm cezasız kalmaz. En büyük ordu bizim ordu! Yani bakın buradan da şuraya gelmek istiyorum; psikolojide buna...
- Muhtar** : Hadi artık, biz gidelim komutanım.
- Onbaşı** : Hadi hadi!
- Muhtar** : *(Halkı gönderirken)* Hadi bakalım! Ben size dedim. Öfkeyle kalkan zararlar oturur. Bakın, oturdunuz. *(Herkes uzaklaşınca Onbaşı'ya döner.)* Komutanım, akşama evde boğma rakı var; bekliyorum.
- Onbaşı** : A, kaçta?
- Muhtar** : Sekiz buçuk.
- Onbaşı** : Tamam oradayım, hadi görüşürüz!
- Muhtar** : Etlar?
- Onbaşı** : Ulan tamam, etlar de benden, yürü! *(Onbaşı Çapkın'ın üzerine yürür. Çapkın altta kalmayıp kafa tutar. Onbaşı ezilir, sonunda ikisini de kovar.)* Yıkılın ulan karşımdan! *(Çiftçi kaçır. Çapkın tehditkar bir ifadeyle gider.)* Babana da selam söyle! *(Kapıda beklemekte olan Emireri yaklaşırken Onbaşı sedire uzanır.)*
- Emireri** : Komutanım! Komutanım! *(Uyanmadığını görünce bağıırır.)* Dikkat! *(Onbaşı panikler, dediklerini yapmaya çalışır.)* Rahat, hazır ol, çök, kalk! Rahat, hazır ol, çök kalk! Rahat, hazır ol... Hazır ol! Hazır mı ulan şimdi bu?
- Onbaşı** : Yedim ulan bu sefer seni!
- Emireri** : Bir dakika! Komutanım, sabahtan beri size çok önemli bir haber getirdim diyorum, dinlemiyorsunuz beni.
- Onbaşı** : Ne var ulan?
- Emireri** : Yaptığım istihbarat çalışmaları sonucunda çok önemli bir bilgiye ulaştım.
- Onbaşı** : Yapma yahu, nedir?
- Emireri** : Asiler kahvehaneye bomba koyacakmış.
- Onbaşı** : Pardon, anlamadım.
- Emireri** : Asiler kahvehaneye bomba koyacakmış, diyorum!

- Onbaşı** : Ne yapacağız şimdi?
- Emireri** : Ne demek ne yapacağız şimdi, komutanım? Hemen askerleri içtimaya çağıracaksınız. Böyle kızlara bakmakla bomba mı çıkarılır kardeşim!
- Onbaşı** : Evet canım, bu karakola artık bir düzen getirelim değil mi! Çak! *(Emireri'ne tokat atar.)* Bir tane koyarım sana, geri zekalı! Geçen hafta da bütün otellerde, pansiyonlarda bomba var diyordu şu senin istihbarat servisi kaynakların. Hayır, tuttuk, senin sözünü dinledik, gittik hepsini boşalttık. Bomba momba çıkmadı Emireri!
- Emireri** : Bu seferkiler güvenilir kaynak.
- Onbaşı** : Senin işin gücün yok galiba. Canın sıkılıyor senin. Toparla şuraları, hem git bak bakayım şunlara işlerini mişlerini kaytarmasınlar. *(Emireri anlatmaya çalışırken Onbaşı onu susturur.)*
- Emireri** : Emredersiniz komutanım!
- Onbaşı** : Bana artistlik yapma, kırarım bacaklarını senin.
- Emireri** : Emredersiniz komutanım!
- (Emireri çıkar. Onbaşı sedire uzanır bir süre sonra aniden kalkar.)*
- Onbaşı** : Bomba! Yok yahu...

ONBAŞI-KIZLAR

(Hala ve Kızlar girerler. Hala'nın elinde gözleme tepsisi, kızlardan birinin elinde de bir meyve sepeti vardır.)

- Kızlar** : Komutanım! *(Onbaşı kapıyı açar, sahnenin diğer tarafından erler kafalarını uzatırlar.)*
- Çapkın** : Baksana oğlum, o manyak karı gelmiş!
- Çiftçi** : Bırak oğlum o karıyı, asıl bizim kızlar gelmiş!
- Onbaşı** : Merhaba kızlar, merhaba abla. Size nasıl yardımcı olabilirim?
- Hala** : Komutanım, o namussuzlara cezalarını verdiğiniz için size teşekkürle geldik.
- Onbaşı** : Niye zahmet ettiniz kızlar, çok şey oldum vallahi.
- (Kızlar erleri fark eder. Karşılıklı el sallayıp kaş göz işaretleri yaparlar.)*
- Hala** : Ne demek, ben size kendi ellerimle gözleme yaptım. Bunlar da birkaç parça meyve!
- Onbaşı** : Meyve? Ha meyve, nasıl topluyorsunuz siz bunları? O elleriniz incinmiyor mu toplarken bunları?

Hala : Eh, biz artık gidelim.

Onbaşı : Yapmayın kızlar! Biz hiç öyle eli dolu getirip boş döndürür müyüz canım? Şahsıma hakaret sayarım vallahi. Hem siz şöyle bir... *(Erleri fark edip duraksar.)* Karakola buyurun!

Hala : Komutanım, bu kadar asker içerideyken, hele de o namussuzlar buradayken nasıl gireriz içeri, hem köy yerinde ne derler sonra?

Onbaşı : Bir dakika! *(Erlere)* Gelin ulan buraya çakallar, Allah'ın cezaları. Allah doya doya yaratmış. Evladım bugün günlerden ne?

Er 5 : Perşembe.

Onbaşı : Cumartesi.

Er 5 : Perşembe.

Onbaşı : Cumartesi ya! *(Şapkasıyla vurur.)*

Er 5 : Cumartesi.

Onbaşı : Peki bugün sizin çarşı izniniz yok muydu?

Er 5 : Yoktu.

Onbaşı : Vardı.

Er 5 : Yoktu.

Onbaşı : Vardı ya! *(Tekrar vurur.)*

Er 5 : Varmış.

Onbaşı : Eh, madem bugün cumartesi, çarşı izniniz de var, karakolda durmaya gelmez. Alın bakalım, bunları da yolda yersiniz. *(Gözle-meyle meyve sepetini erlere verir.)* Hadi herkes çarşıya, marş, marş! *(Erlerden itiraz sesleri yükselir.)* Ulan marş! "Yine de şahlanıyor aman, onbaşının yandım da kır atı..." *(Erlere de eşlik ederler fakat çıkmazlar.)* Ben sizin ilacınızı biliyorum! Yürüyün ulan, eşek oğlu eşekler! *(Döverek erleri kovar. Erler çıkar.)* Emireri evladım, sen nereye gidiyorsun?

Emireri : Çarşı iznine gönderdiniz ya komutanım.

Onbaşı : Evladım sen benim en kaliteli adamımsın, ben seni hiç çarşı iznine gönderir miyim.

Emireri : Sağ olun komutanım?!

Onbaşı : Sen şimdi, hanımefendiler içeride otururken bana yardımcı olacaksın. Hadi bakayım, çekil şöyle! Çekil! *(Reverans yapar.)* İşte bizim fakirhanemiz. Buyurun.

Hala : Eh, girelim bari. Bakın kızlar burası askeri bölge, çok dikkatli

davranmak lazım. (Otururlar.)

Onbaşı : Emireri, çabuk git, hanımefendiler için içecek bir şeyler hazırla. Hadi bakayım, fırla! Au! (Emireri çıkar.)

Kız 2 : Ay komutanım, disiplinimize hayran kaldık.

Onbaşı : Öyle mi? Ben de hayranım benim disiplinime. Yani, disiplin bir hayat, bir yaşam tarzı benim için. Eh, haliyle biz komutanlar uzaktan biraz soğuk görünürüz, ama hep disiplin disiplin bir yere kadar. Arada da eğlenmek lazım. Yani buradan da şuraya... Var bizim de birtakım ihtiyaçlarımız... O zaman bir müzik koyalım, neşemizi bulalım değil mi?

(Müzik açar, Emireri kahve ikramı yapar. Onbaşı içki ve sarma esrar getirir. Kızların kahvelerine içki karıştırır. Nasıl içileceğini gösterir. Kızlar önce çekinerek içerler. Sonra hoşlarına gider, tekrar isterler. Hala Emireri'nin elinden içki şişesini kapar. Onbaşı sarma esrar ikram eder. Kızlar ilk içişlerinde öksürürler, ardından zevkle içerler. Giderek sarhoş olurlar. Emireri üzerinde "Kapalı" yazan bir tabela getirir. Onbaşı tabelayı kapının önüne koyar. Kızları kaldırır ve oynamaya başlarlar. Bir süre sonra kendi kendine oynayarak kızlardan uzaklaşır. Sahne kararır, Onbaşı'nun üzerinde takip ışığı kalır. Soyunmaya başlarken müzik yavaş yavaş değişir ve mutfak sahnesine geri dönlür.)

ARA OYUN

(Değişen müzik eşliğinde göç eden Güneyli halk mutfağın önünden geçer. Onbaşı ve Er geçenleri seyrederek. Güneylilerin çıkışıyla müzik kesilir, Onbaşı ve Er işlerine dönerler.)

Onbaşı : Arkadan gidenleri gördün mü?

Er : Gördüm! Ne olmuş onlara?

Onbaşı : Müttefikler yoğun bombardımana başlamışlar, bunlarsa kurtulabilenler. Artık hedef gözetmiyorlarmış, hatta en son bir pazar yerini vurmuşlar.

Er : Pazar yeri mi?

Onbaşı : Biliyor musun, genel karargah bunların çoğunu sınırda bekletiyormuş.

Er : Bekletecekler tabii, her önüne geleni içeri alacak değiller ya!

Onbaşı : Ben de onu söylüyorum ya! Almıyorlarmış zaten. Bizimkiler sapla samanı ayırmak için iyi bir yol bulmuş. Geceleri bizim ajanlar bu mültecilerin arasına karışıp, bölgede yürütülen operasyon karşısı propaganda yapıyorlarmış. Destek verenleri hemen toparlayıp sorguya götürüyor, vermeyenleri ise oracıkta kurşuna diziyorlarmış.

Er : Destek vermiyormuş işte, niye dizensinler ki kurşuna?

- Onbaşı** : Canım, işin aslı astarı anlaşılmasın diye. Hem sınırdan içeri aldıklarını da bir müddet burada tutup geri göndereceklermiş. Artık başlarına ne gelir Allah bilir.
- Er** : Sen nereden duydun bütün bunları?
- Onbaşı** : Rehabilitasyon koğuşunda bir erden. Doktorlar onun için “iflah olmaz, kafayı yemiş” diyor. O ise aynısını bizim komutanlar için söylüyor; “maşa bunlar, maşa; uşak” diyor. “Terör bahane, her şey menfaat için” diyor. “Üç kuruşa sattınız ulan ülkeyi, kim bilir kimlerin ocağı sönecek. Bir askerin fiyatı kaç’a” diyor. “Bırakın palavrayı, ulusal güvenlik bahane” diyor.
- Er** : Yalan! Bunların hepsi yalan! Anlamadın mı? Acze uğramış düşmanın son debelenişleri bunlar. *(Onbaşı'nun üzerine yürür.)*
- Onbaşı** : Evet canım, köşeye sıkışmış düşmanın son çırpınışları bunlar. *(Öne çıkarlar.)*
- Er** : Ne kadar çırpınırlarsa çırpınsınlar...
- Onbaşı** : Elimizden kurtulamazlar.
- Er** : Hain terörist her daim pusuda yatar.
- Onbaşı** : Huzuru bozmak için fırsat kollar.
- Er** : Hedefimiz yok etmek terörü bu dünyada.
- Birlikte** : Bu savaşta, ya bizimlesiniz, ya onlarla!
(Tugay Komutanı girer. Elinde iki tüfek vardır.)
- T.Komutanı** : Aferin çocuklar! Aferin! İşte, sizleri böyle gördükçe, bir helikopter misali pırpır olup göklere yükseliyor kalbim.
- Onbaşı** : Teveccühünüz komutanım.
- T.Komutanı** : Yok! Mübalağa yok sözlerimde. Yemeklerinizden memnunum.
- Er ve Onbaşı** : Sağ ol!
- T.Komutanı** : Disiplininizden de memnunum.
- Er ve Onbaşı** : Sağ ol!
- T.Komutanı** : Umarım yakında nişancılığınızdan da memnun olacağım.
- Er ve Onbaşı** : Sağ ol!
- Onbaşı** : Nişancılığımızdan mı? E, ama biz mutfakçınız.
- T.Komutanı** : Bundan böyle hem mutfakçısınız hem nişancısınız hem de birer kahramansınız. *(Tüfekleri verir.)* Bakalım tüfek hakimiyetiniz nasıl. *(Çıkar ve kartondan yapılmış bir mankenle geri döner.)* İşte müttefiklerimizden gelen en son askeri yardımlar! Atış talimleri

için bire bir!

Onbaşı : E, ama komutanım, biz atış talimlerinden muaf tutulmuştuk ya!

T.Komutanı : Genel karargahtan gelen emir bu. Bölge ısınıyor. Bundan böyle mutfakçılar, sıhhiyeciler, levazımcılar, şoförler ve teknisyenler dahil herkes, evet herkes, atış talimlerine başlayacak. Şimdi söyleyin bakalım, ne görüyorsunuz karşınızda?

Onbaşı : Konu mankeni.

T.Komutanı : Bir manken değil o. Aptal! Bir düşman! Bir terörist! Sırt çantasında bir yerleşim birimini havaya uçurmaya yetecek miktarda patlayıcı taşıyan bir canlı bomba ya da cebindeki maket bıçağı ile bir uçak kaçırıp gökdelenin birine çakılmayı planlayan bir intihar komandosu veya en önemlisi, kafasının içinde, aklının izbe köşelerindeki şeytansı siyasal fikirlerle ülkeyi bölmeye çalışan bir asi! Bunlar en tehlikelisi. İşte, bu yüzden imha edilmesi gerekiyor. Nişan al! Dipçik kontrol! Nefes kontrol! Ateş! *(Ateş ederler.)* Hah hah! Bakalım nasıl vurdunuz, neresinden vurdunuz, kaç puan... *(Mankende hasar olmadığını fark eder ve sinirlenir.)* Aferin, çok güzel, bravo. Sıfır puan, sıfır puan! *(İkisine de tükürür.)* Çalışmalarınıza bir süre bensiz devam edin. *(Çıkar.)*

Onbaşı : Biliyor musun, ben bilerek vurmadım. Ya sen? Meraklanma, aramızda kalacak.

Er : Ben de.

Onbaşı : Boş ver. Hem biz de gidersek operasyona, kim götürecektir yemeğini komutanın? Ya kumanyasını askerlerin?

Er : Doğru.

Onbaşı : Bak sana bir şey söyleyeyim mi, biz burada önemli bir iş yapıyoruz. *(Tüfekleri kenara koyar.)*

Er : Haklısın.

Onbaşı : A, bak patates bitmiş, en iyisi ben gidip bir çuval patates alayım, geleyim.

Er : Sahi ya, ne oldu senin şu hikayenin sonu?

(Sahne kararır, Onbaşı'nın üzerinde takip ışığı kalır ve müzik girer.)

ONBAŞI II

(Onbaşı dans etmeye başlar. Sahnenin diğer tarafındaki ışık açıldığında sarhoş haldeki kızlar görülür. Onbaşı kızların yanına gider ve striptiz yapmaya başlar; üzerinde sadece donu ve atleti kalır. Karakol kapısına doğru gider, kapıyı kilitlet. Kızlara döndüğü anda müzik kesilir.)

Onbaşı : Kızlar, gelsenize yanıma! Sokulsanıza bana! Hadi, gelin kızlar, ama böyle olmuyor ki, miyav! *(Kızların üzerine yürür.)*

(Kızlar ve Emireri bağırarak kaçarlar, bir patlama sesi, hemen ardından da halkın haykırışı duyulur.)

Onbaşı : Kızlar, saklambaç mı oynuyoruz? Siz kaçın, ben kovalayayım; sobelerim ben sizi be, sobelerim be!

(Kızların peşinden koşarak çıkar. Sahnenin diğer yanından Muhtar, Karşı Köyün Karakol Komutanı -KKKK- ve halk girer. Aralarında yaralıları vardır.)

Halk 1 : Bomba patladı!

Halk 2 : Can güvenliğimiz kalmadı.

Halk 3 : Kızlarımız nerede?

Halk 4 : Kapalı bu karakol!

Halk 5 : Nerede bu devlet!

KKKK : Kes!

Muhtar : İşte devlet. *(KKKK'yı gösterir)*

KKKK : İşte millet. Ordu, millet el ele!

Muhtar : Hani alkış? *(Halk istemeyerek alkışlar.)*

KKKK : Sevgili halkım, infial yaratmaya gerek yok. Neden? Çünkü; eğer bir karakol kapalıysa başka bir karakol açıktır.

Muhtar : Ve de eğer bir komutan görevinin başında değilse, başka bir komutan görevinin başındadır.

KKKK : Nitekim ordu duruma el koydu. *(Karakoldan müzik sesi duyulur.)*

Muhtar : Komutanım! Kapalı kapılar ardından bir müzik sesi geliyor.

Halk 1 : İçeride birileri mi var acaba?

KKKK : Fark ettim.

(Karakolun içinde kızların Onbaşı'yı kovaladığı görülür.)

Onbaşı : Yapmayın kızlar! Durun canım, yanlış anladınız.

Muhtar : Onbaşı'nın da sesi geliyor.

(Onbaşı kızları kovalar, kızlar bağırarak kaçar.)

Muhtar : Kızların da sesi geliyor! *(Halka)* Anlamadınız değil mi? Komutan kapalı kapılar ardında kızlarınızla alem yapıyor.

KKKK : Kes! Anladım. Komutan kapalı kapılar ardında kızlarınızla alem yapıyor.

Muhtar : Bravo!

KKKK : Başçavuş, içeride olduğunu anladım. Çabuk çık dışarı.

Onbaşı : *(Onbaşı ve Emireri girerler.)* Karşı Köyün Karakol Komutanı! Ulan çakal, hiçbir fırsatı kaçırmaz. Nereden duydun da geldin, adi. *(Anahtar deliğinden bakar.)* Bütün köy toplanmış, ne yapacağız ulan şimdi? Kızlar, kızlar aileleriniz gelmiş!

Kızlar : *(Ağlayarak gelirler.)* Annemler mi gelmiş?

KKKK : Başçavuş! Şimdi, halkım ve ben üçe kadar sayıyoruz. Teslim olmadığın takdirde, zor kullanmak zorunda kalabilirim! *(Silahını çıkarır.)*

Onbaşı : Emireri! Çabuk giydir beni.

Halk ve KKKK : Bir!

Onbaşı : Tamam tamam, giyiniyorum; ay, aman, geliyorum!

KKKK : İki!

Kız 3 : Ağzım içki kokuyor mu?

Hala : Kokuyor!

KKKK : Üç!

Onbaşı : Tamam tamam, çıkıyorum. Ama önce, sen de arkandaki halka hakim olsan fena olmaz diyorum, Karşı Köyün Karakol Komutanı!

KKKK : Ben zaten arkamdaki halka hakimim Başçavuş. Asıl siz, bir komutan olarak nefsinize hakim olun.

Muhtar : Hani alkış!

(Halk isteksizce alkışlar. Onbaşı çıkmak için kapıyı açtığında kızlar ağlayarak ailelerine koşarlar. Emireri de onları takip ederek halkın arasına karışır. En son alelacele giyinmiş olan Onbaşı çıkar. Onbaşı'nın çıkmasıyla bir sessizlik olur. Onbaşı fermuarını açık unutmuştur, fermuarını çeker.)

Onbaşı : Merhaba. *(Halk Onbaşı'nın üzerine yürür. KKKK'nın askerleri halkı durdurur.)*

KKKK : Kes! Kaos yok, kaos yok! Geç yerine, geç! Başçavuş!

Onbaşı : Ya, bu seferlik affetsen diyorum. Bak, kırk yılda bir alem yapalım dedik...

KKKK : Sorumlu olduğunuz birimde, bomba ihbarını değerlendirmeyerek, vatanın bölünmez bütünlüğünü ve güvenliğini tehlikeye atmaktan...

Halk : Hah!

- Onbaşı** : Anlaşabiliriz diyorum! İçeride kasa kasa viski var. Daha daha neler var...
- Muhtar** : *(Gizlice)* Ne kadar viski?
- Onbaşı** : Beş on kasa kadar.
- Muhtar** : Yapma yahu? O kadar var mı? *(KKKK silahını gösterir ve Muhtar halka döner.)* Kızlarımızı rızaları olmaksızın... *(Hala'ya, imalı)* mı acaba?
- Halk** : Muhtar!
- Muhtar** : Karakola kilitleyip taciz etmekten!
- Halk** : Hah!
- KKKK** : Karakolu usullere aykırı olarak kapatıp hizmet dışı bırakmaktan, sizi Divan-ı Harp'e sevk ediyorum Başçavuş. Geçmiş olsun. Tutuklayın!
- Onbaşı** : Tamam yahu, tamam. Bir dakika. Benim de söyleyeceklerim var. Şimdi bu herif, beni Divan-ı Harp denen bir yere gönderiyor. Nedir, biliyor musun nedir? Bilmiyorsun. Aslında şeyi tartışmak lazım; yani, ben küçükken bir depresyon geçirdim, onun etkisi bende ters oldu... Anne!... *(Halk galeyana gelir. Onbaşı kaçar. Halk da peşinden koşarak sahneden çıkar. Sahnede sadece Muhtar ve KKKK kalır.)*
- Muhtar** : Efendim yönetim biçiminize hayran kaldım! Özellikle "Ordu duruma el koydu" lafınız... Bu lafı siz mi buldunuz?
- KKKK** : Yok, bizim camiada sık kullanılır.
- Muhtar** : Anlıyorum. Sizin camia da, hih hih... Bunları bizde konuşalım.
- KKKK** : Olur.
- Muhtar** : Boğma rakı içeriz beraber.
- KKKK** : Kaçta?
- Muhtar** : Sekiz buçuk.
- KKKK** : Tamam, oradayım.
- Muhtar** : Etler?... De benden, hih hih!
- KKKK** : Seni sevdim muhtar, seni sevdim. *(Çıkarlar.)*
(Onbaşı soluk soluğa sahneye girer. Mutfak sahnesine geri dönlür.)

KOBRA TİMİ'NİN DÖNÜŞÜ

(Müzik girer. Kobra Timi yaralı bir şekilde doktorlar eşliğinde mutfağın önünden geçer. En arkada bir sedye üzerinde Tim Komutanı vardır.)

Er : Kobra timi!

Onbaşı : Duydum. Müttefikler işleri sarpa sarınca orayı burayı bombalamışlar. Arada bizimkileri de vurmuşlar.

Er : Yaralı çok, şu sedyedeki senin asker değil mi?

Onbaşı : Çiftçi! (*Yanına gider.*) Komutanım...

Tim Komutanı : Komutanım...

Onbaşı : Asker...

Tim Komutanı : (*Onbaşı'yı tokatlar.*) Mutfakçı parçası. Ha ha! Ah! Götürün beni. (*Çıkarlar.*)

Er : Üzüldüm.

Onbaşı : Yediğimiz bir tokat olsun yani...

Er : Ona değil, rütbelerinin söküldüğüne üzüldüm.

Onbaşı : Boş ver canım. Kobra Timi olacağıma mutfakçı parçası olurum daha iyi. Hem savaş zamanı rütben mi var derdin var kardeşim. En güvenli iş bizimkisi. Bu silahların işi ne burada! Yani insanın asabını bozuyorlar canım. Hem biz mutfakçı değil miyiz? İcabında burada bir sanat icra ediyoruz kardeşim. (*Tüfekleri gözden uzak bir yere koyar.*) Tabi canım, ben bir sanatçiyim mesela, yaratmak için yaratılmışım. Evet canım, bir sanatçının savaşıyla ne alakası olabilir ki. Sanatçı dediğin oturur sanatını icra eder.

Er : Olsun, ben yine de üzüldüm. Şimdi bir orduvinde yan gelip yatan bir subay olabilirsin. Ne işin var senin, el alemin karısının kızının peşinde?

Onbaşı : A, beyefendi şimdi de ahlak bekçiliğine mi başladı? Asıl sen kendine bak be! Hırsız.

Er : Hırsız mı?

Onbaşı : Tabi canım çalmadın mı vazoyu?

Er : Ama...

Onbaşı : Bırak şimdi, aması maması yok, basbayağı çalmışsın işte. Hırsızsın oğlum sen, hırsız hırsız... Yani, bir sebebin varmış çalmak için. Sevdiğin için çalmışsın. Ben olsam, ben de çalardım. Yahu, sen vazoyu çaldıysan dört milyarı aldın demektir, dört milyarı aldıysan kızı da aldın demektir, kızı aldıysan senin burada işin ne?

Er : Dur da anlatayım. Vazoyu çaldım, güç bela köye vardım. Kızın babasının karşısına dikildim. O da aldı vazoyu baktı, baktı, "oğlum, ben senden dört milyar borcunu ödemeni istedim, vaso

mazo istemedim” deyip vazoyu kafama geçirdi. Ben de Hanımağa'nın teklifini kabul etmek zorunda kaldım. O da sözünü tuttu, çok güzel bir nişan yaptı. Nişanı görecektin. *(Hanımağa, Yavuklu ve inzibatlar girerler.)* Bir yanda yavuklum, diğer yanda da beni bekleyen inzibatlar.

DÜĞÜN

(Hanımağa yüzüklerini takar.)

Hanımağa : Hadi hayırlı olsun!

(Müzik başlar. Köyün kızları, erkekleri, Hanımağa'nın, Yavuklu'nun ve Er'in aileleri girerler. Aile fotoğrafı çekilir. Er'le Yavuklu birbirlerine yaklaştıkları sırada köyün kızları Yavuklu'nun çevresinde dans etmeye başlarlar. Ardından yerlerine geçerler. Köyün erkekleri halay çekerek gelip Er'i aralarına alırlar. Er aralarından sıyrılıp Yavuklu'ya doğru ilerler. Yanına geldiğinde Dayı aralarına girer ve Hanımağa'nın dans etmesini ister. Hanımağa önce nazlanır, sonra kalkar ve dans eder. Dede gelir ve Hanımağa'ya para yapıştırır. Hanımağa bozulur, yerine döner. Er tekrar yavuklusuna yönelir ve bu sefer de Oğul araya girer. Er'le birbirlerine meydan okuyarak dans ederler. İnzibatlar Er'e vaktin daraldığını işaret ederler. Er inzibatlarla uğraşırken Oğul bu fırsatı kullanıp Yavuklu'yla dans eder. Er bu olayı görür ve Oğul'a yumruk atmaya kalkar. Oğul kaçır. Sonunda Er ve Yavuklu kavuşup dans etmeye başlar. Bunun üzerine herkes dansa katılır. İnzibatlar Er'i kalabalığın içinden alıp götürürler. Dayı kalabalıktan sıyrılıp silahıyla havaya bir el ateş eder. Birden müzik kesilir ve art arda silah sesleri duyulur. Herkes kaçır. Sahnede Er ve Onbaşı kalır. Kobra Timi havaya ateş ederek girer.)

FİNAL

(Tugay Komutanı girer.)

Tugay Komutanı: Asker, toparlan, toparlan! *(Silah atmaya bırakırlar.)* Geç sıraya, geç, geç... *(Er ve Onbaşı'yı görür.)* Siz ne yapıyorsunuz burada? Bu ne hal? Zafer kazanmış bir müttefik ülkenin komutanı böyle mi karşılanır! Sanırım bunların dünyadan haberleri yok!

Er : Ne yani, bitti mi savaş?

Onbaşı : Evet, savaş bitti. Ben sana demedim mi, iki haftada bitirirler Güney'in işini diye. Helal olsun çocuklara! Müttefik Ülke tabi, yan bakmaya gelmez. Teknoloji var oğlum adamlarda, attığını vuruyor dan diye...

Tugay Komutanı: Kesin gevezeliği. Derhal ziyafet hazırlıklarına başlayın. Müttefik Ülke Komutanı az sonra burada olacak.

Onbaşı ve Er : Emredersiniz komutanım!

Tugay Komutanı: Dikkat! Dost ve Müttefik Ülkeler Komutanı!

(Müzik eşliğinde Müttefik Ülkeler Komutanı, Çevirmen ve askerler girerler.)

Tugay Komutanı: Hoş geldiniz efendim. Şeref verdiniz. Gözümüz yollarda kaldı. Nerelerdeydiniz?

Çevirmen : Hoş bulduk! Düşmanı, o bizi vurmadan önce avladık. Baş teröristin ocağına demokrasi ağacını, aha da hah, böyle diktim. Ama bu ağacın yeşermesi, boy atması için derinlere kök salması gerekiyor. Bunun için de daha zamana ihtiyacımız var.

Tugay Komutanı: Tabi, tabi.

Çevirmen : Bu arada, bu operasyonda emeği geçen tüm arkadaşlara en içten dileklerle teşekkürü bir borç bilirim.

Kobra Timi : Sağ ol!

Çevirmen : Hepiniz birer aslan parçasısınız. Hır!

Kobra Timi : Sağ ol!

Çevirmen : Biz var ya biz, biz dünyanın bir ucundan girer diğer ucundan çıkarız.

Kobra Timi : Sağ ol!

Çevirmen : Biz adama koyduk mu oturturuz ulan! *(Şapkası Onbaşı'nın önüne düşer. Onbaşı şapkayı Müttefik Ülke Komutanı'na uzatır.)* Bunlar?...

Tugay Komutanı: ...da bizim mutfakçılar. Efendim, en değerli adamlarım. Size öyle bir ziyafet hazırladılar ki, parmaklarınızı yersiniz. Etler, tavuklar, salatalar... Tatlı da var.

Çevirmen : Ziyafet!?

Tugay Komutanı: Zafer ziyafeti.

Çevirmen : Ne ziyafeti?

Tugay Komutanı: E, savaş bitti ya!... Düşmanlarımızın hepsini mahvettik... Baş teröristin ocağına dikmedik mi?

Çevirmen : *(Güler ve aniden ciddileşir. Müttefik Ülke Komutanı, Tugay Komutanı'nı omzundan yakalar.)* Bana bak! Zafer sarhoşluğuna kapılıp gevşemeyin. Savaş daha yeni başlıyor. Bu yol uzun bir yol, meşakkatli bir yol. Pusuda bekleyen her teröristi ininde avlayacağız. Herkes hazırlansın. *(Kobra Timi ve Müttefik Ülke askerleri sıra olurlar. Askerlerin çıkardığı ayak sesleri eşliğinde Müttefik Ülke Komutanı seyirciye yönelir.)* Daha dikilecek çok ağaç, özgürleştirilecek çok ülke, yıkılacak çok heykel var. Amaç, terörizme karşı savaş. Bu savaşta ya bizimlesiniz ya onlarla! *(Müzik girer. Müttefik Ülke Komutanı ve askerlerin üzerindeki ışık loşlaşır. Er ve Onbaşı'nın üzerinde takip ışığı kalmıştır.)*

Onbaşı : Savaşta da olsa acıkır insan, aç açına da savaşılmaz ki canım.

Hem biz mutfakçınız.

Er : Ne yani gitmeyecek miyiz onlarla?

Onbaşı : Gideceğiz. Ama silahları almadan. Biz mutfakçınız diyorum sana!

Er : Doğru, biz mutfakçınız.

Onbaşı : Hem, akşama yaptığımız yemeği görünce komutanın ağız kulaklarına varacak. Soğanlı yahni, patates püresi, cevizli tel kadayıf.

Er : Bir dakika, bu sofrada bir eksik var.

Onbaşı : Nedir?

Er : Cacık.

Onbaşı : Üzerine biraz dere otu,

Er : Birkaç damla sızma zeytinyağı.

Onbaşı : Sarımsaklı.

Er : Cacık.

Onbaşı : Evet ya! Cacık.

(Işık ağır ağır kapanır.)

***Mutfaktakiler* Prodüksiyon Süreci ve Dramaturjisi**

***Barış Sezgin
Canan Tanır***

2000-2001 döneminde sergilenen *Deli Aklı* prodüksiyonu gerek kadrolaşma açısından gerekse sanatsal açıdan sorunlar barındırıyordu. Bu sebeple *Deli Aklı*'ni takip eden yıl, BÜO'nun önceki yıllarda sergilediği oyunların prodüksiyonlarına yönelmesi kararı alındı. Prodüksiyon yapmaktaki temel gaye, kurgusu netleşmiş bir oyunu ele alarak sanatsal bir krizi önlemek ve bu sayede kadrolaşma pratiğini sağlıklı yürütebilmektir. Bu amaçla 2001-2002 döneminde, daha önce 1992 ve 1997 yıllarında sergilenen ...*İş Ararım, İş...* adlı oyun seçildi. ...*İş Ararım, İş...* prodüksiyonuyla BÜO'da yeni sorumluluk almaya başlayan kuşağın kadrolaşmasında olumlu adımlar atılmaya başlandı. 2002-2003 döneminde de söz konusu kuşağın kadrolaşma sürecinin tamamlanabilmesi için ilk kez 1998'de sergilenmiş olan *Mutfaktakiler* adlı oyun seçildi. Bu oyunun seçilmesinde, ABD'nin başlattığı "terörizm karşıtı" savaşların Türkiye ve dünya gündemini belirlemesi de etkili oldu.

Mutfaktakiler prodüksiyon sürecini dört döneme ayırarak inceleyebiliriz; yaz dönemi, eylül dönemi, eğitim çalışmaları dönemi ve prodüksiyon dönemi.

Yaz dönemine başlarken BÜO'dan Deniz Aydın, Seray Akyıldırım, Özgür Eren, Sezin Gündoğan, İlker Yasin Keskin, Ömer Özdiç, Barış Sezgin, Canan Tanır, Hilmi Atıl Ünal'dan oluşan bir proje grubu kuruldu. Çalışmalar Tiyatro Boğaziçi'nden Ece Aydın, Özgür Çiçek, Bülent Sezgin ve Aysel Yıldırım'dan oluşan grubun danışmanlığında yürütüldü. Bu grup öncelikle oyunun dramaturjisine hakim olabilmek için 1998 metni üzerinde masa başı çalışmaları yürüttü. Bunun yanında, yapılabilecek güncellemeler için oyunun 2003'deki savaş konjonktürüne uyarlanması üzerine çalışmalar yapıldı. Sahneleme aşamasında ise kurgunun ana hatlarını oluşturan sahnelerin eskizini çıkarma ve oyunun çatısını oluşturan tiplerin temel yönelimlerini yakalama hedefleri konmuştu. Bu hedefe yönelik olarak Ön Oyun, Kahvehane ve Onbaşı 1 sahneleri çalışıldı.

Bu dönemdeki çalışmalarımıza Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nden Yaşayan Tiyatro grubu da katıldı. 2001'de kurulan bu grubun ağırlıklı sorumluluğunu üstlenen oyuncular ve BÜO'dan dört oyuncu ayrı bir grup oluşturdu. Bu grup

Çehov'un *Düğün* oyunu üzerine masa başını ve sahne üstünü kapsayan bir eğitim çalışması yürütmeyi hedefledi. Ancak daha sonra sahne üstünden beklenen verim alınamadı. Ayrıca Onbaşı 1 ve Uğurlama sahnelerini çalışan grupların sahne üstünde yaptığı değişiklikler sonucu oyuncu ihtiyacı doğdu. Bu sebeple bu gruptaki oyuncular diğer gruplara eklemlendiler.

Yaz sonuna gelindiğinde proje grubu tarafından oyunun dramaturjisi kavranmış, güncellenmesi ve değişiklik yapılması düşünülen noktalarda bir takım denemeler yapılmış, tiplene nüveleri kısmen belirmişti. Ancak yapılan değerlendirmelerde sahne üstünde sanatsal olarak hedeflenen seviyeye ulaşamadığı kanaatine varıldı.

Eylül döneminde Er episodundaki sahnelerin üzerine yoğunlaşılması amacıyla Uğurlama, Kahvehane sahneleri ve ara oyunların çalışılmasına başlandı. Bu dönemde masa başında düşünülen dramaturjinin sahneye yansması anlamında sorunlar yaşanmıştır. Burada masa başı çalışmasının içerdiği sorunlar kadar oyunculara görülen temel oyunculuk problemlerinin de etkisinin olduğunu vurgulamak gerekir.

Ekim ayında ise BÜO'ya yeni katılan üyelerle birlikte eğitim çalışmalarına başlandı ve toplu sahne çalışmalarına ara verildi. Ancak Mutfak sahnelerinin çalışmaları sürdürüldü. Bu dönemde değişen dünya gündemiyle paralel olarak Tiyatro Boğaziçi'li danışmanlar tarafından mutfak sahnelerine dair masa başı çalışmaları yürütüldü. Ayrıca yaz döneminden itibaren çalışmaya başlayan proje grubunun daralarak oyunun reji kadrosunu oluşturmasına yönelik hazırlıklar başlatıldı.

Prodüksiyon dönemine Deniz Aydın, Özgür Eren, Ömer Özdiñç, Barış Sezgin, Canan Tanır ve Hilmi Atıl Ünal'dan oluşan reji grubuyla başlandı. Bu dönemde masa başında oluşturulan dramaturjinin sahneye yansması konusunda ilerleme sağlanmıştı. Ancak estetik seviye açısından yaz dönemi ve eylül döneminde ortaya çıkan sorunlar hala devam ediyordu. Burada kulübe yeni katılan oyunculara yüklenen oyunculuk sorumluluklarının ağır gelmesi; başka bir deyişle prodüksiyonun eğitim yönüne fazla vurgu yapılarak sanatsal seviyeden ödün verilmesinin de payı büyüktür. Öte yandan oyunun prömiyer tarihine az bir zaman kalması nedeniyle sahne önünde danışman kadronun, sahne üstüdeyse daha deneyimli oyuncuların sorumluluğu ağırlıklı olarak üstlenmesiyle çözüme ulaşılmıştır. Ayrıca oyunun prömiyer tarihi bir hafta daha ileri atılarak bu süreç rahatlatılmıştır. Sürecin yoğun geçmesinin bir başka sebebi de prodüksiyonun alt yapısını oluşturma konusunda geç kalınması ve bu nedenle teknik işlerin kadro geneline yayılamamasıdır.

Mutfaktakiler çalışmalarına başlarken konulan temel hedefler sanatsal ve politik bir krizin önüne geçerek kadrolaşma sürecini sağlıklı bir şekilde geçirmek ve BÜO olarak dünya gündemine dair tavrımızı ortaya koymaktır. Süreç sonunda yapılan değerlendirmeler ve alınan eleştiriler oyunun belli bir estetik seviyeyi yakaladığı ve gündemi takip etme konusunda başarılı olduğu yönündedir. Ayrıca BÜO'nun kendi oyununu çıkarma ve kadrolaşma yönünde ileriki yıllara dönük olumlu adımlar attığı da söylenebilir.

Oyun, BÜ Demir Demirgil Tiyatro Salonu'nda on bir kez, ODTÜ Şenliği, Ege Üniversitesi Tiyatro Şenliği, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Şenliği, İstanbul Amatör Tiyatro Günleri ve BÜ Sanat Bayramı dahil olmak üzere toplam on altı kez oynanmış ve yaklaşık üç bin üç yüz seyirciye ulaşmıştır.

OYUN DRAMATURJİSİ

Tiyatro Boğaziçi ve BÜO'nun, 1998 yılında, sahne üstünde yapılan doğaçlamalardan faydalanarak kurgusunu ve metnini ortaklaşa oluşturduğu *Mutfaktakiler* temel olarak orta sınıfın savaş karşısındaki tavrının eleştirisi üzerine kurulu anti-militarist ve savaş karşıtı bir oyundur. 11 Eylül sonrası gelişen dünya konjonktüründe ABD önderliğindeki koalisyon güçleri Irak'a saldırmıştı. Savaşın dünya gündeminde yarattığı etkiden faydalanarak güncellenen bu dramaturjiye reproduksiyonda da sadık kalındı.

1998 yılının metnindeki İspit tiplemesi oluşan yeni dramaturjide tiplemenin öyküsünün anlaşılmasında ve eklektik durması nedeniyle oyundan çıkartıldı. Ayrıca on birinci oyundan sonra savaşın sonucunun belli olması 11 Eylül'den bu yana gelişen dünya konjonktürüne yeni bir boyut kazandırdı. Biz de oyunu güncelleme adına finali bu yönde geliştirdik.

Oyun; mutfak sahneleri, Er'in öyküsü ve Onbaşı'nın öyküsünden oluşmaktadır. Episodik bir anlatım biçimi tercih edilmiştir. Müttefiklerin yanında savaşa katılan farazi bir ülkede, bir sınır karakolunda mutfakçı olarak çalışan iki asker görürüz. Birbirlerine buldukları göreve nasıl geldiklerini anlatmalarından oluşan öyküler mutfakta ve mutfak çevresinde yaşanan olaylarla kesintiye uğrar. Er ve Onbaşı'nın gittikçe yaklaşan savaşa karşı tavırlarını gördüğümüz mutfak sahneleri, mutfak dışında hızlı bir şekilde ilerleyen savaş, Er'in ve Onbaşı'nın hikayeleri oyunda farklı zamansallıkları oluşturur. Oyunda bu zamansallıkların üslupsal olarak çatışması yani Er ve Onbaşı episodlarının dinamik ve hareketli yapısına karşılık mutfak sahnelerinin durağan, ağır ve gerilimli olması hedeflenmişti.

Er ve Onbaşı resmi ideoloji tarafından çevrelerinde oluşturulan duvarlar içinde belirsiz, durağan ve gerilimli bir dünyada yaşarlar. Gerçekliğin yasaklandığı bu "yalancı dünya"yla çevrelenen Er ve Onbaşı sahte repliklerle yaşamının getirdiği gerilimi de üzerlerinde taşırlar. Oyun ilerledikçe Er ve Onbaşı'yı çevreleyen resmi ideolojinin ördüğü duvarlar çatlamaya, yavaş yavaş yıkılmaya başlar. Oyunda bu, bazen dışardan gelen haberlerle bazen de mutfak dışında yaşanan gerçekliğin mutfak içine kadar girmesiyle (Özel Tim ve Müttefik Ülke Komutanı ve askerlerinin geçişi, göç eden halkın geçişi, Özel Tim'in operasyon dönüşü) gerçekleşir. Er ve Onbaşı'nın bu noktada resmi görüşü terk etme imkanları doğar ancak mutfakçı oldukları için savaşın onlara ulaşamayacağı gibi bir yanılsama içindedirler. Kendilerini çevreleyen resmi ideoloji yerine ben-merkezci yaklaşımlarıyla çevrelerine yeni duvarlar örerler.

Yazının bundan sonrasında dramaturjinin daha kolay anlaşılabilmesi için farklı zamansallıklardaki farklı episodları ayrı ayrı ele alacağız.

MUTFAK SAHNELERİ

Ön Oyun

Er ve Onbaşı bir sınır karakolundadırlar. Ülkenin güney komşusu terörist devlet ilan edilmiş ve uzun zamandan beri beklenen savaş nihayet başlamıştır. Ülke yapılan pazarlıklar sonucunda üç nedenden ötürü operasyona destek vermeyi kabul etmiştir; ekonomik krizi aşmaya yönelik parasal yardım alma, müttefik ülkenin politik desteğini alma, güney ülkesinin sınıra komşu topraklarında denetimi elinde bulundurma ve güney ülkesine sığınmış asileri fırsattan istifade "halletme". Ne var ki işler umulduğu gibi gitmemektedir; bölgede çatışmalar artarak sürmektedir. Karakoldan sınır ötesi operasyona giden tim hala dönmemiştir. Komutanın getirdiği mektuplar ise hem Er hem Onbaşı için dış dünyadan gelen haberler demektir. Mektuplardan Er'le Onbaşı'ya dair veriler alırız: Onbaşı şehirli orta sınıf, Er ise köyden gelmiş alt sınıf tipolojisi temsil eder.

Onbaşı aslında var olan gerçekliği görebilecek bilince sahiptir. Ancak sıkıştığı anlarda resmi ideolojiye dayanarak kaypak bir söylem örgütler.

Onbaşı : Tam iki hafta oldu. Halbuki yola çıktıklarında hemen döneriz demişlerdi. Allah'tan biz buradayız. Yoksa insani yardım ayağına sınırın diğer tarafında düşmanla gırtlak gırtlığa çarpışabilirdik. Yat kalk patates soyduğumuza dua et. *(Er'in yanına gider; fısılda-yarak)* Kayıp çokmuş, öyle diyorlar.

Er : *(Onbaşı'nın üstüne yürür.)* Yalan, bunların hepsi yalan! Sen kocaman bir yalancısın! Hem de utanmaz bir yalancı!

Onbaşı : Evet canım, yalancı. Zaten bunların hepsi yalancı. Nedir ki bunların amacı?

Özel Tim

Kobra Timi'nin kendilerini tanıttıkları bölümden bu timin iç savaş döneminde asilerle savaşıp palazlanmış "başarılı" bir ekip olduğunu anlarız. 1998 oyunundaki dramaturjiye ek olarak terörizme karşı savaş olgusunun vurgulanması hedeflenmiştir. Müttefik Ülke Komutanı'yla askerler arasındaki ilişki Türkiye ile ABD arasındaki ilişkiye gönderme yapacak şekilde bir efendi-köle ilişkisi olarak kurgulanmıştır. Müttefik ülkenin savaştaki amacı bölgeye sözde demokrasiyi götürmektir.

Müttefik Ülke ve Özel Tim askerleri çıktıktan sonra, ön oyundan farklı olarak, Er ve Onbaşı birbirlerine yakınlaşmışlardır. Bu diyaloglar sırasında Onbaşı'nın tipik bir orta sınıf tavrı göstererek içinde bulunduğu ideolojisini sürekli haklılaştırdığını görürüz.

Onbaşı : Yukarıda filan olmak gibi bir niyetim yok ki benim. Mutfağım-dan memnunum ben. Hem nasıl da öyle el pençe divan oldu Müttefik Ülke Komutanı'na. Gördün değil mi? Askerlik bu işte; emir demiri kesiyor. Bize artistlik yapması kolay tabi. Mutfağacı parçasıymış! Beyefendi tim komutanı olmuş ama adam

olamamış, adam!

Ara Oyun

Güneyde devam eden savaş bir göç dalgasına neden olmuştur. Ülkenin fırsattan istifade asilere karşı yürüttüğü operasyonlar, müttefik ülkenin sürekli yanlış hedefleri vurması ve güneydeki devletin kimyasal bomba kullanması onları göçe zorlayan temel nedenlerdir.

Savaşın ulaştığı boyutları Tugay Komutanı'nın bildirdiği genel karargah emrin-den anlarız. Mutfakçılar bile savaşa hazır olmalıdır. Atış talimi sırasında hedef alınan asi tarif edilirken küresel bir terörist tanımının kullanıldığını görürüz. Aynı zamanda ülke içindeki muhalif unsurlar (düşünce suçluları) da bu terörist tanımının içinde yer almaktadır; hatta en tehlikeli teröristler onlardır.

Komutan çıktıktan sonra Er ve Onbaşı, savaş gerçekliğine az önce tanık olmalarına rağmen savaştan kaçabilecekleri yanılması içinde kendilerini içinde buldukları durumdan soyutlarlar. Savaşın ölümcül koşullarına rağmen kendilerini soyutlayabilmeleri absürd bir durum yaratır.

Onbaşı : Biliyor musun, ben bilerek vurmam. Ya sen? Meraklanma, aramızda kalacak.

Er : Ben de.

Onbaşı : Boş ver. Hem biz de gidersek operasyona, kim götürecektir yemeğini komutanın? Ya kumanyasını askerlerin?

Er : Doğru.

Onbaşı : Bak sana bir şey söyleyeyim mi, biz burada önemli bir iş yapıyoruz. *(Tüfekleri kenara koyar.)*

Er : Haklısın.

Onbaşı : A, bak patates bitmiş, en iyisi ben gidip bir çuval patates alayım, geleyim.

Kobra Timi'nin Dönüşü

Müttefik ülke kimyasal silah kullanmış, hedef şaşırılmış, müttefik ülke askerleri ve Kobra Timi de zarar görmüştür. Bu sahnede Kobra Timi'nin Komutanı Çiftçi'nin de ağır bir şekilde yaralandığını görürüz. Sahnenin kritik jesti Tim Komutanı'nın yaralıyken Onbaşı'ya attığı tokattır. Bu tokat Tim Komutanı'nın savaşa dair aymazlığını imler. Ölmek üzereyken bile ordudaki konumunun ona sağladığı kimlikten vazgeçmemektedir.

Er ve Onbaşı için resmi ideolojinin ördüğü duvarlar yıkılmaktadır. Savaş artık mutfaka çok yakındır. Giderek yaklaşan bu savaş karşısında savaşı görmezden gelerek kendilerini içinde buldukları koşullardan soyutlama tavırlarını daha da abarttıklarını görürüz.

Onbaşı : Boş ver canım. Kobra Timi olacağıma mutfakçı parçası olurum daha iyi. Hem savaş zamanı rütben mi var derdin var kardeşim.

En güvenli iş bizimkisi. Bu silahların işi ne burada! Yani insanın asabını bozuyorlar canım. Hem biz mutfakçı değil miyiz? İcabında burada bir sanat icra ediyoruz kardeşim. *(Tüfekleri gözden uzak bir yere koyar.)* Tabi canım, ben bir sanatçıyım mesela, yaratmak için yaratılmışım. Evet canım, bir sanatçının savaşla ne alakası olabilir ki. Sanatçı dediğin oturur sanatını icra eder.

Final

Müttefik ülkenin güney ülkesini işgal etmesiyle tüm askerler savaşın bittiği yanılsamasına kapılırlar. Ancak Müttefik Ülke Komutanı bu zaferin daha yolun başlangıcı olduğunu herkesin savaşa hazır konumda beklemesi gerektiğini söyler. Bu noktada güney ülkesinin terörist ilan edilmesinin ve terörizme karşı savaş başlatılmasının küresel bir güç haline gelebilmek için bir bahane olduğu imlenir, savaş devam edecektir. Onbaşı ise oyunun başından beri savaşın gittikçe yaklaşmasıyla çatlamaya başlayan ideolojisini inatla onarmaktadır. Artık bu durum savaş olgusunu fark eden fakat onu görmezlikten gelen şizofrenik bir tutuma dönüşmüştür. Daha önceki sahnelerde gittikçe Onbaşı'ya yaklaşan Er de sonunda Onbaşı'yla tamamen ortaklaşmıştır.

Kendilerini savaşın ortasında bulmalarına rağmen, hala kendilerini savaştan soyutlamaya çalışıp aymazlığı sürdürmeleri delicedir.

- Onbaşı** : Savaşta da olsa acıkır insan, aç açına da savaşılmaz ki canım. Hem biz mutfakçıyız.
- Er** : Ne yani gitmeyecek miyiz onlarla?
- Onbaşı** : Gideceğiz. Ama silahları almadan. Biz mutfakçıyız diyorum sana!
- Er** : Doğru, biz mutfakçıyız.
- Onbaşı** : Hem, akşama yaptığımız yemeği görünce komutanın ağız kulaklarına varacak. Soğanlı yahni, patates püresi, cevizli tel kadayıf.
- Er** : Bir dakika, bu sofrada bir eksik var.
- Onbaşı** : Nedir?
- Er** : Cacık.
- Onbaşı** : Üzerine biraz dere otu,
- Er** : Birkaç damla sızma zeytinyağı.
- Onbaşı** : Sarımsaklı.
- Er** : Cacık.
- Onbaşı** : Evet ya! Cacık.

ER'İN ÖYKÜSÜ

Er, büyük şehre giderek ihtiyacı olan parayı kazanabileceği yanılsaması içindedir. Ekonomik krizin halkın savaşa karşı tutumunu belirlediğini görürüz. Savaşa dair belli belirsiz bir duyarlılıkları vardır ancak ekonomik kaygılar bu duyarlılığın önüne geçebilecek kadar güçlüdür. Köyün ekonomik otoritesi olan Hanımağa da bu durumdan faydalanarak oğlunun yerine Er'i savaşa göndermeyi becerecektir.

Kahveci ekonomik kriz koşullarını kendi lehine çevirebilmiş bir tipolojidir. Bu doğrultuda Güneylilerle kurduğu ilişki de pragmatik bir ilişkidir. Bir yandan ideolojik olarak onlarla hiç bir ortaklık taşımazken, hatta Güneylilerin yaptığı savaşa karşı eylemi "mendeburluk" olarak nitelendirirken bir yandan da işsiz olmalarından faydalanarak onlar üzerinden para kazanmaktadır. Ülkedeki faşizm koşulları devletin Güneylilere karşı tutumunu da şekillendirmektedir. Eyleme çevik kuvvetin sert bir şekilde, köpekler ve coplarla müdahale etmesi buna bir örnektir.

Disko sahnesi üst orta sınıftan insanların savaş koşullarına olan duyarsızlığını işleyen bir sahnedir. "Savaşma Seviş" partileri düzenlenip savaş koşullarını da eğlence malzemesi haline getiren altı boş ve yoz bir muhalefet ortamı örgütlenmektedir. Diğer yandan da özellikle eğlence sektöründe yeşeren popüler "televole" kültürünün yozlaştırdığı insan ilişkilerine vurgu yapar. Er, Bakanın Oğlu'nu döverek bu yoz ilişkilere feodal bir tavır gösterir ve bu yüzden işten kovulur.

Artık şehirdeki ekonomik kriz koşullarının boyutlarını kavramış ve parayı toplayabileceğine dair umudunu yitirmiştir. Son çaresi müzayededeki dört milyarlık vazoyu kaçırmaktır.

İkinci kez askere gitmemek için tüm koşulları zorlamıştır. Fakat ülkedeki yaşam koşulları bunu başarmasını engellemiş ve Er ikinci kez askere gitmek zorunda kalmıştır.

ONBAŞI'NIN ÖYKÜSÜ

Onbaşı ve erler "savaştan uzak" bir sahil kasabasının karakolunda, bir tatil köyündeymişçesine rahat yaşamaktadırlar. Ancak bu disiplinsiz ortam Onbaşı'nın kendisi için de bir tehdiye dönüşür; askeri otoritenin halkın gözündeki yeri tehlikeye girmektedir. Bu ortamda Onbaşı'nın ittifakı, popülist bir politikacı tipolojisini imleyen Muhtar'dır. Muhtar bir yandan halkın yanındaymış gibi görünmeye çalışırken bir yandan da Onbaşı'ya yaltaklanır. Muhtar-Onbaşı ilişkisi günümüzün politikacı asker ilişkisini imleyen özellikler taşır.

Sahne boyunca Onbaşı'nın, sınır karakolundakine benzer bir şekilde, resmi ideolojiyle kendi çıkarları doğrultusunda ezber ve kaypak bir ilişki kurduğunu görürüz.

Bu sahnede ayrıca ara oyunda acımasız bir tim komutanı olarak izlediğimiz Çiftçi'nin, geçmişte nahif bir taşralı olduğunu görürüz. Bu değişimin sebebi, ordu içindeki hiyerarşik düzene entegre olan Çiftçi'nin insani özelliklerinin erozyona

uğraması olarak yorumlanmıştır.

Halk bombanın patlamasıyla savaş gerçeğliğiyle yúzleřir. Onbaşı savaşın dayattığı bu durum karşısında resmi sızyleme sızınma şansını kaybeder. Halkın can gúvenliđi kalmamıştır. Buna Onbaşı'nın ahlaksız tutumu da eklenince, askerın halkın gızúndeki iktidarı tamamen sarsılmıştır. Halkın gızúnde yıkılmış olan askeri otoriteyi "duruma el koyarak" yeniden sağlamlaştıran, Onbaşı'yla rekabet halindeki Karşı Kızúyn Karakol Komutanı'dır. Dolayısıyla Muhtar da yeni otorite KKKK'nın tarafına geçer. KKKK Onbaşı'nın ağığından faydalanarak halkı da arkasına alır ve yıkılan askeri otoritenin yerine kendi faşızan sızylemini ikame eder.

Boğaziçi Üniversitesi “Savaşa Hayır!” Etkinlikleri Üzerine

**Güven Demirel
Ömer Özdiç**

ABD, 11 Eylül 2001 saldırılarının ardından tüm dünyayı kapsayacak olan bir “terörizmle savaş” kampanyası başlattı. O günden bugüne Afganistan’a ve Irak’a geniş çaplı iki askeri operasyon düzenlendi. Bu operasyonlar, uluslararası alanda “demokrasinin yeniden inşası” söylemiyle temellendirilse de milyonlarca insanın hayatına kastedilmesi yaşanan gerçekliğin hiç de böyle olmadığını gösteriyordu.

Uluslararası alanda uzun süre gerekçeleri tartışılan Irak operasyonu, kamuoyu eğilimlerini belli ölçüde göz önünde bulunduran çoğu devletin açık muhalefetine sebep oldu. ABD oluşan bu muhalefete rağmen 19 Mart 2003’te sadık müttefiki İngiltere’yle birlikte Irak’a girmekten geri kalmadı. Bu süre zarfında Türkiye’nin konumu; “ulusal çıkarlar” ve ekonomik yardım bahaneleriyle kamuoyunun desteğini alarak ABD’nin yanında yer almak oldu. “Dost ve müttefik” ülke Türkiye; Kuzey Irak’taki gelişmelerin akıbeti üzerinde söz sahibi olmayı ve aynı zamanda ABD’nin (İsrail’le artan bir iş birliği içindeki) bölgesel ittifaklarından birisi olması itibarıyla ekonomik, politik ve askeri fayda sağlamayı umuyordu.

Dünya jeopolitiğinde yaşanan bu gelişmeler savaş karşıtı toplumsal muhalefetleri küresel çapta harekete geçirdi. ABD’nin savaş planı, özellikle 15 Şubat 2003 tarihinde Avrupa’nın 43 ayrı kentinde ve dünyanın diğer merkezlerinde aynı anda protesto edildi. Roma’da üç milyon, Londra’da yarım milyon kişinin bu gösterilere katılması ortaya çıkan tepkinin boyutunu gözler önüne seriyordu. Türkiye’ye baktığımızdaysa kamuoyu yoklamaları toplumun büyük bir kesiminin (%95 oranında) savaşa karşı olduğunu gösteriyordu. Ancak dünyanın diğer bölgeleri ile karşılaştırıldığında, oluşan bu toplumsal tepkinin eylemlere yansıdığını söylemek yanıltıcı olacaktır. Bununla beraber tezkereler tartışmaları sırasında savaş karşıtı muhalefette bir yoğunlaşma yaşandığı ve 1 Mart’ta tezkerenin TBMM’den geçmemesinde bu tepkinin görece etkisi olduğu söylenebilir.

Toplumsal tepkinin görünür olabildiği alanlar olan üniversitelere baktığımızda öğrenci, çalışan, akademisyenler ve yönetici erkanının gelişmelere karşı tutumları farklılık gösteriyordu. Yönetim kademelerinin tavrı Ekim 2002’deki Rektörler Komitesi toplantısında ilan edildi: “Türk üniversiteleri, Kuzey Irak’ta bir Kürt devleti oluşumu anlamına gelebilecek herhangi bir şeyi, milli varlığımıza yönelmiş bir tehdit olarak görmekte. Türk üniversiteleri olarak bu konuda devletimizin

yetkili organlarının alacağı her türlü önlem ve eylemin maddi manevi tüm varlığımızla yanında olacağız.” Bu kararlarla üniversite rektörleri, Kuzey Irak’a müdahale konusunda ısrarlı devlet politikasına açıkça destek verdiler. Bu bildiriyle üniversitelerde savaşa karşı gelişebilecek muhalefet potansiyeline de bir anlamda aba altından sopa gösterilmiş oldu. Öğrencilerin zaman zaman gösterdiği örgütlü-örgütsüz tepkiler ise disiplin cezalarıyla ya da göz altılarla bastırıldı. Akademisyen çevrenin savaşa yanıtı ise az sayıda akademisyenin basında birkaç makale yayınlamasından öteye gitmedi. Sayılı akademisyenin haricinde sessiz kalmayı tercih eden büyük çoğunluk ise herhangi bir tavır koymayarak üniversite rektörlüklerinin aldıkları karara rıza göstermiş oldular.

B.Ü.’DE SAVAŞ GÜNDEMİ

Boğaziçi Üniversitesi özeline indiğimizde ise politik atmosfer ülke genelindeki toplumsal muhalefet tablosundan çok farklı değildi. Öğrencilerin, akademisyenlerin ve çalışanların büyük bölümü savaşa karşı olsalar da bu tavır toplumsal bir pratiğe dönüşmedi. Halihazırda üniversite içinde yapılmakta olan eylemlerin kamuoyunda yeteri kadar ses getirdiği de söylenemezdi. Dolayısıyla B.Ü.’de savaşa karşı duyarlılık gösteren farklı kesimlerin ortak bir çerçeve içinde, geniş katılımlı olarak tepkilerini dile getirmeleri elzem görünüyordu.

Mart ayı başında Boğaziçi Üniversitesi’nde genel tablo böyle iken savaşın artık fiilen başlayacağını anlaşılmaya başlandı. Savaşla birlikte ortaya çıkacak yıkıma duyarsız kalınmaması ve gelişmelere cevap oluşturulması düşüncesiyle Kulüpler Arası Kurul(KAK)’ın Genel Kurul toplantısında savaş gündemi tartışmaya açıldı. Kulüplerin hemen hemen hepsinin tavrı netti: “Savaşa Hayır!”. Zaten bir çok kulüp kendi faaliyet alanında paneller, sergiler, gösteriler, film gösterimleri vb. aracılığıyla savaş temasını ele alıyordu. Dolayısıyla “Savaşa Hayır!” sloganı etrafında kulüplerin ortak bir tavırla bir araya gelmeleri çok uzak görünmüyordu. Bir anlamda, B.Ü.’de ilk kez faaliyet alanları ve anlayışları çok farklı olan birçok öğrenci kulübü yan yana gelip politik gündeme müdahil olmaya çalışacaktı. Savaş gündeminin yakıcı olarak hissedildiği böyle bir dönemde tartışmaların ve pratik sürecin hızlı ilerlemesi için KAK içinde, daha sık bir araya gelecek Savaş Karşıtı Kulüpler Platformu(SKKP) oluşturuldu.

Savaş Karşıtı Kulüpler Platformu içinde yapılan tartışmalar sonucunda tüm kulüplerin katkısıyla 17-28 Mart 2003 tarihleri arasında gerçekleştirilecek Boğaziçi Üniversitesi Kulüpleri “Savaşa Hayır!” Etkinlikleri Programı oluşturuldu. Kolektif bir çalışma olması umuduyla, KAK’ la beraber Öğrenci Temsilciliği Kurulu’nun da imzasının bulunduğu etkinlik dizisine faaliyeti olsun olmasın bütün kulüpler katkıda bulunacaktı. Ayrıca asgari müstereği “Savaşa Hayır!” olan her öğrencinin bulunabileceği kitlesel katılımlı bir açılışın yapılması ve oluşacak tepkinin eylemle ifade edilmesi konusunda uzlaşıldı. Bir yandan da açılıшта okunmak üzere basın açıklaması metni hazırlandı.

Eylem ve etkinlik programının oluşturulması aşamasında platform içinde bir çok nokta tartışma konusu olmuştur. Öğrencilerin bürokrasi zincirine tabi olması ve

öğrenci kimliğinden uzaklaşarak denetleyici idari mekanizma gibi hareket etmesi sorunları ile çok sık karşılaşmıştır. Ayrıca savaşın insanlar üzerindeki yıkımı zaman zaman unutulabilmiş, etkinlikler B.Ü. farklılığı boyutuna indirgenebilmiştir. Ancak süreç içinde, yaratılmaya çalışılan sivil inisiyatif anlayışı ve sığağı sığağına gelişen konjonktüre etkinliklerle cevap oluşturma kaygısı daha baskın gelmiştir denilebilir.

SAVAŞA HAYIR EYLEMLERİ

B.Ü.'de etkinliklerin başladığı 17 Mart haftası içinde, ABD'nin Irak'a verdiği ulti-matom sebebiyle savaşa olan tepkinin arttığı görülmüyordu. Halihazırda yapılmakta olan faaliyetler genişleyen savaş karşıtı muhalefet için de bir ilgi merkezi olabilmişti. SKKP içinde yapılan tartışmalarda üniversite içinde ortaya çıkan tepkinin ülke kamuoyuna taşınması gerektiği sonucuna ulaşıldı. Böylece 20 Mart'taki etkinlik açılışı bir tepki eylemine dönüştürüldü. Aynı gün içinde yapılan ABD bombardımanına karşı refleks niteliği de taşıyan eylem, B.Ü.'nün savaşa karşı naçizane tepkisini ortaya koyacaktı.

Eylem programına bakıldığında; 20 Mart 2003, saat 12:00'de Güzel Sanatlar Kulübü'nün (GSK) yaptığı "Irak'lı Ana" heykelinin önünde yapılan basın açıklaması ile başlayan eylemlilik Güney Meydan'daki yürüyüşün ve sembolik mezarlık ziyaretinin ardından Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Hizmetler Kulübü'nün (BÜSOS) dia gösterisi ile noktalandı. Yürüyüşte GSK'nın yapmış olduğu barış rozetleri, Dağcılık Kulübü'nün "Savaşa Hayır!" pankartı ve katılımcıların getirdikleri afişler göze çarpıyordu. Bunlar kulüplerin kendi faaliyetleri üzerinden eyleme katkısını ve insanların eyleme örgütlediği ilgiyi gösteriyordu.

Boğaziçi Üniversitesi'nde savaş gündemi, etkinlik dizisinin ABD bombardımanının sürdürüldüğü tarihlerle çakışmasıyla beraber yakalanmış oldu. Savaşın giderek daha fazla insanın hayatına mal olduğu bu süre zarfında yapılan etkinlikleri daha yüksek katılımlı ikinci bir eylemle noktalama kararı alındı. Ayrıca 1 Nisan saat 12:00'de yapılacak olan eylem kulüpler faaliyet alanları öncelikli hazırlık yapacaklardı.

Süreç içinde Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları(BÜO), "Savaşa Hayır!" Etkinlikleri önerisi ile birlikte SKKP organizasyonu içinde yer almış, etkinlikler kapsamında sergilediği *Mutfaktakiler* oyunu ile savaşa karşı tavrını tiyatral olarak gösterme imkanı bulmuştur. Ayrıca çeşitli iş bölümleri içinde emek gücü sunmaya ve etkinliklere kadro olarak katılım göstermeye çalışmıştır. 1 Nisan eylemliliği için SKKP'de yapılan hazırlıklarda da yer alan BÜO eylem katkının nasıl olacağına dair kulüp içinde bir tartışma başlattı. Kulüplerin kendi faaliyet alanlarından sundukları katkıların daha anlamlı olacağı düşüncesiyle, var olan siyasi hareketlenme ekseninde bir skeç hazırlığına başlandı. Kısa bir süre -iki gün- içinde yapılan doğaçlamalarla şekillenen skeçte savaşın gayri insani boyutu ve özellikle de Türkiye'nin ABD ile sürdürdüğü kirlili pazarlık hiciv konusuydu.

1 Nisan'da meydana kurulan platform üzerinde Folklor Kulübü'nün "halkların kardeşliği" temasındaki konseri ile başlayan eylem, BÜO'nun sahnelediği skeçle devam etti. Eylem; yapılan basın açıklaması ve Havacılık Kulübü'nün üzerinde

barış işareti bulunan balonları uçurmasının ardından Fotoğrafçılık Kulübü'nün savaş fotoğrafları sergisi ile son buldu. Üniversite çalışanlarından temsilcilerin bulunduğu eylemde akademisyen çevreden sadece birkaç kişinin olması dikkat çekiciydi. Bu eylemle iki hafta süren Boğaziçi Üniversitesi Kulüpleri "Savaşa Hayır!" Etkinlikleri tamamlanmış oldu.

Sonuç olarak, çeşitli öğrenci kulüplerinin öncülüğünde başlatılan ve dört haftaya yayılan bu etkinlikler dizisi, üniversite kamuoyunda politik bir duyarlılık yaşanmasını sağladı. Bununla beraber, güncel bir konu olan savaşa dair önemli bir misyon yerine getirildi denilebilir. Bu süreç, B.Ü.'de öğrenci kulüplerinin bir araya geldiği KAK gibi bir platformun politik bir konuyu gündemine alıp takipçisi olmasıyla okulda bir hareketlilik yaratabileceğini göstermiştir.

Boğaziçi Üniversitesi Öğrenci Kulüpleri ve Öğrenci Temsilcilikleri "SAVAŞA HAYIR!" Diyor.

Yaklaşan Irak savaşına karşı tüm dünyada milyonlarca insanın tepkisini gösterdiği bu günlerde, B.Ü. Öğrenci Kulüpleri ve Öğrenci Temsilcilikleri olarak biz de tavrımızı ortaya koymak istedik.

Bilindiği gibi 11 Eylül sonrası dünya konjonktürünü belirleyen en önemli olgu ABD'nin teröre karşı savaş ilan etmesiydi. "Teröre karşı savaş" maskesi altında gerçekleşen bu haksız saldırının hedefi dün Afganistan'dı, bugün ise Irak. Savaşın asıl nedeninin, Amerika'nın ulusal çıkarları doğrultusunda geliştirdiği Ortadoğu politikası olduğu tartışmasız bir gerçek. ABD için ise savaşın meşru nedeni Saddam'ın elinde bulundurduğu iddia edilen kitle imha silahlarıdır. Oysa ki bu silahların Saddam'a yine dünyanın en büyük silah üreticisi olan ABD tarafından satıldığı unutulmamalı. Saddam'ın diktatörlüğüne "demokrasi tohumları" serpeceğini iddia eden Amerika, zayıflamaya başlayan hegemonyasını dünya halklarına yeniden kabul ettirmeye çalışmaktadır.

Türkiye'yi "yönetenler" ise, ekonomik ve siyasal açıdan bir çıkmazda olan ülkeyi, ABD'nin savaş politikalarının bir parçası yapmak konusunda hiç de isteksiz değildir. Türkiye halkının yüzde doksan beşi savaşa hayır derken, yüzlerce yıldır

beraber yaşadığımız halklara karşı “ulusal çıkarlar” maskesi altında bir savaşa girmek, bölge halklarının barış içinde yaşama girişimlerini baltalayacaktır. Türkiye’yi savaş suçuna ortak edecek olan tezkere TBMM tarafından kabul edilmemiştir. Ancak şu an, anayasaya aykırı olmasına rağmen üsler kullanılmakta ve asker yığınağı yapılmaktadır. Meclis yasal olanı var etmek yerine, var olan bu durumu ikinci bir tezkere ile yasallaştırmaya çalışmaktadır.

Bilgi çağı olarak nitelendirilen bu dönemde, üniversiteler küresel bilgiyi elinde tutan ve üreten kurumlar olarak dünya ekonomisi ve politikası içinde önemli bir işleve sahiptir. Bu pozisyonuyla üniversiteler savaşa değil barışa, silah ve savaş stratejilerine değil insanlığın temel ihtiyaçlarına, kısacası ölüme değil yaşama hizmet etmelidir. Rektörler komitesi Ekim ayında toplanarak; “Türk üniversiteleri, Kuzey Irak’ta bir Kürt devlet oluşumu anlamına gelebilecek herhangi bir şeyi, milli varlığımıza yönelmiş bir tehdit olarak görmekte. Türk üniversiteleri olarak bu konuda devletimizin yetkili organlarının alacağı her türlü önlem ve eylemin maddi, manevi tüm varlığımızla yanında olacağız” açıklamasını yaptı. Biz, bu savaşı destekleyen bir anlayışa ve bu savaşa hizmet etmeye karşıyız.

Bizler B.Ü. Öğrenci Kulüpleri ve Öğrenci Temsilcilikleri olarak Türkiye Cumhuriyeti’nin savaşa girmesini reddediyor ve ABD’nin başlatmış olduğu bu kirli savaş senaryosuna HAYIR diyoruz.

Boğaziçi Üniversitesi Öğrenci Kulüpleri
(Atatürkçü Düşünce Kulübü
Bilim Kulübü
Bilişim Kulübü
Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları
Briç Kulübü
Çeviri Kulübü
Çevre Kulübü
Dağcılık Kulübü
Dans Kulübü
Edebiyat Kulübü
Eğitim ve Araştırma Kulübü
Elektro-Teknoloji Kulübü
Etik Kulübü
Folklor Kulübü
Fotoğrafçılık Kulübü
Güzel Sanatlar Kulübü
Havacılık Kulübü
İşletme ve Ekonomi Kulübü
Kadın Araştırmaları Kulübü
Karikatür Kulübü
Köy ve Kooperatifçilik Kulübü
Mağaracılık Kulübü
Makine ve Teknoloji Kulübü
Mühendislik Kulübü
Müzik Kulübü
Oyun Kulübü
Radyo Kulübü

Satranç Kulübü
Sinema Kulübü
Sosyal Bilimler Kulübü
Sosyal Hizmetler Kulübü
Spor Kulübü
Tarih Araştırma Kulübü
Türk Müziği Kulübü
Uluslararası İlişkiler ve Siyaset Kulübü
Yapı Kulübü
Yöneylem Araştırma Kulübü)
ve Öğrenci Temsilcilikleri Kurulu

Skeç Metni

(Genel Kurmay Başkanı'nun (GKB) komutasındaki Kobra Timi kampus içinde tur attıktan sonra platformda yerini alır. Müzikle beraber, G. W. Bush acımasız bir silahşor edasında ağır adımlarla sahneye çıkar ve savaşta kullanılan silahları imleyen jestler yapar.)

G.W.Bush : Hi everybody. Ben buraya niye geldim. Söleyin bana. Beni buraya rektörünüz çağırmadı. Kendim geldim. Sizleri özgürleştirmeye geldim. Boğaziçi'nin çimlerine demokrasi ağacını dikmeye geldim.

GKB : Hoş geldiniz Sayın Başkanım.

G.W.Bush : Hoş bulduk Hilmi. Güneyde işler nasıl gidiyor?

GKB : Gayet iyi efendim. Bütün teröristleri inlerinde avlıyoruz, taş üstünde taş bırakmıyoruz. Müsaadenizle, biraz daha güneye gitsek diyoruz.

G.W.Bush : 5 km.

GKB : 30 km.

G.W.Bush : 10 km.

GKB : 25 km.

G.W.Bush : 15 km.

GKB : Şey... Usul usul... Musul?

G.W.Bush : 15 km dedim.

GKB : Küçük küçük Kerkük?

G.W.Bush : Olmaz dedim. Kendinize gelin, ne dediysek onu yapın.

GKB : Bari başımızı sokup ne var ne yok bir bakıp çıksaydık ya!

(Başbakan elinde bir Tomahawk füzesiyle çıkagelir.)

Başbakan : A, ağabeycim. Hoş geldin.

G.W.Bush : Hoş bulduk Tayyip... Bu da nedir?

Başbakan : Bomba. Senin tomahawklardan biri Urfa'ya düşmüş de. Onu getirdim.

G.W.Bush : My God! Aman tanrım, biz mi düşürmüşüz. Sorry.
Başbakan : Düşürün efendim. Önemli değil. Kasımpaşa taraflarına düşmesin de, bizim memleket oluyor orası. Aman dikkat ağabeycim!
G.W.Bush : Tayyip!... My man... I love you.
Başbakan : Ağabey para var mı? Para?
G.W.Bush : Tayyip! Sen nasıl bir insansın?
Başbakan : Yüzsüz.

(G.W.Bush cebinden para çıkarır ve başbakana verir. Sinirlenen Genel Kurmay Başkanı, Başbakan'ın elindeki parayı kapar.)

GKB : Tayyip! Ver o parayı.
Başbakan : Vermem.
GKB : Ver diyorum.
Başbakan : Ya hep böyle oluyor. Ben istiyorum, sen alıyorsun parayı...
GKB : Versene ulan!

(Bunun üzerine Başbakan kaçır.)

G.W.Bush : Bana bak, elinize sopa verdik, sallamasını bilin. Her şey söylediğim gibi olacak. Ben adamın iflahını keserim ulan!!! (Kalabalığa döner.) Sizleri burada özgürleştirdim, Irak'ı da özgürleştireceğim. Demokrasi ağacını baş terörist Saddam'ın ocağına dikeceğim. Bütün dünyayı bir ormana çevireceğim! Tohumdan fidana fidandan ağaca, ağaçtan ormana dönmeli bu dünya benim ve müttefiklerimin etrafında!...

(Bu sırada kalabalıktan tepkiler gelmeye başlar. G.W.Bush elindeki füzeyi kalabalığa fırlatır ve Genel Kurmay Başkanı'yla beraber kaçır.)

Brecht Stanislavski'yi Araştırıyor: Sadece Taktik Bir Hamle Mi?

Meg Mumford

Çev.: Duygu Çavdar
Canan Tanır
Ozan Uysal

Aşağıdaki metin, **New Theatre Quarterly** XI:43 (Ağustos 1995, Cambridge University Press) sayısında "Brecht Studies Stanislavski: Just a Tactical Move?" başlığıyla yayınlanmıştır.

50'li yıllarda, Brecht, genişlik ve yoğunluk açısından kariyerinde benzeri görülmemiş bir Stanislavski incelemesine girişti. Bu dönemden kalan prova notları, Berliner Ensemble'deki sahne çalışmalarında Stanislavski yöntemlerinin bazılarında yararlandığını gösterir. Çalışmasının ciddiyeti yakın zamanda Elizabeth Hauptmann'ın malikanesinde bulunan Katzgraben prodüksiyonu düzenlenmiş not derlemeleriyle kanıtlanmıştır. Brecht'in bu dönemde Stanislavski ile ilgilenmesi; Stanislavski, sosyalist gerçekçilik ve komünist davanın birbiriyle bağlantılı algılandığı bir dünyada tiyatrosunun varlığını korumaya yönelik bir girişim olarak görülmüştür. Yakın zamanda Glasgow Üniversitesi tiyatrosuna okutman olarak atanan Meg Mumford, bu makalede, Brecht'in Stanislavski araştırmasının taslağını çiziyor. Brecht'in, genç Berliner Ensemble'yi gayretlendirmede ve GDR'deki izleyicilere uygun gördüğü performansları oluşturmada kullanışlı bulduğu Stanislavski yöntemlerine karşı artan ilgisini açığa çıkarmak için birbiri ardına gelen tiyatro pratiği kayıtlarını ve özellikle Katzgraben notlarını ele alıyor.

Brecht'in yazıları -bir grup akademisyen Brecht'in hiç yayımlanmamış çalışmalarının en modern baskısını tamamlarken- son zamanlarda titiz incelemelere tabi oldu. Bu sürecin gidişatında en büyük heyecan yeni materyallerin keşfiyle vücut buldu. Doymak bilmez araştırmacı Brecht hiç şüphesiz bu buluşların bazılarının sahip olduğu yabancılaştırıcı etkiden memnun olacaktı. Brecht-Stanislavski tartışmasıyla oldukça ilgili olan belgeler son zamanlarda açığa çıkarılanlar arasında bulunuyor ve bunlar iki tiyatro adamının yaklaşımları arasındaki sözde

“zıtlık” tartışmasını kışkırtıyor.

Werner Hecht, Doğu Almanyalı yazar Strittmatter’ın komedisi *Katzgraben*’in Berliner Ensemble tarafından sergilenmesi ile ilgili Brecht ve çalışma arkadaşlarının tuttuğu düzenlenmiş notları Elizabeth Hauptmann’ın malikanesinde bulduğu için heyecanlıydı. 1953 Şubat’ından Mayıs’a kadar süren provalar Birinci Alman Stanislavski Konferansı’nın Berlin’de gerçekleştiği dönemle örtüşüyordu. Koleksiyon, Brecht’in tiyatro pratiğinde Stanislavskiye fikirleri incelemek için başka şeyler arasından *Katzgraben*’i bir araç olarak seçtiğini gösteriyor.

Bu belgedeki materyallerin çoğu yeni keşifler değildi. Fakat yine de bazı nedenlerden ötürü bu not yığını önemliydi. Hecht, bunun Brecht’in kendisine önemli görünen yazılardan yaptığı bir seçme olduğunu ve yayımlanmaya hazır bir çalışma izlenimi verdiğini ifade eder. Üstelik, on sekiz tane prodüksiyon fotoğrafını içeren ciltlenmiş bir kitap ya da derginin resmi havasına sahip.

Detaylı bir prodüksiyon notu olarak *Modellbücher* ile benzerlikler taşıyor. Temel fark ise; notların, tiyatro çalışmasının sonuçlarından ziyade prova süreci hakkında günü gününe daha fazla bilgi vermesi. *Katzgraben* bulgusu Brecht’in 50’lerdeki Stanislavski araştırmasının anlaşılmasına da katkı sağlıyor. Çünkü Stanislavski’nin oyunculuğa yaklaşımını sadece teorik olarak değil pratik olarak da inceleme, dahası bu alakasını eğitici bir tarzda yayımlama isteğinin ciddiyetine dikkat çekiyor.

Böyle bir materyal, Stanislavski’nin sistemindeki farklı unsurlara karşı Brecht’in tavrının doğasını incelemek için daha fazla araç sağlıyor. Bu tavrı değerlendirmek için şu soruları sormak gerekiyor: Brecht’in bu dönemdeki Stanislavski yorumuna, ne dereceye kadar politik ve sanatsal baskıdan kurtulmak için taktik bir hamle olarak bakılabilir; bu, eğilimlerin kabulünün samimi olduğunu gösterir mi ve eğer öyleyse, özellikle oyunculuk yöntemleri anlamındaki “karşıtlık” meselesinin imaları nelerdir?

Burada, değerlendirilen şeyin, Stanislavski’nin “gerçekte” ne düşündüğü ve tiyatrodaki ne yaptığı değil, Stanislavski yaklaşımının *ulaşabildiği parçalara* karşı Brecht’in tavrı olduğunu belirtmek önemli. Sonuç olarak, Rusça bilmeyen Alman bir tiyatro fanatığı tarafından sabırla seçilip ayrılmış tırnak içinde bir Stanislavski’den bahsediyorum. Bununla beraber, hayatının son dönemine doğru Brecht’in -eskisi gibi kalan- bakış açısının, Stanislavskiye tiyatronun olağan, sığ değerlendirmesinden çok daha fazlasını sunduğunu iddia ediyorum ve Eric Bentley’in “Brecht, Stanislavski hakkında çok az şey biliyordu” iddiasını şiddetle reddediyorum.

Politik Baskı ve Yeni Anlayışlar

Brecht’in Stanislavski araştırmaları, kültürel bir kimlik oluşturmak için mücadele eden genç, sosyalist cumhuriyet şartlarında vuku buldu. Sovyetler Birliği’nden gelen sosyalist gerçekçi estetik boşluğu doldurmak için resmen onaylanmış inançlar sağladı. Stanislavski, hem komünizme uyarlanabilirliği kanıtlanmış, bilimsel olarak düzenlenmiş bir çalışma yöntemi hem de yeni bir cumhuriyet inşa

etmek için kullanılabilir Avrupa kültürel mirasının bir yüzü olan ilerlemeci burjuva hümanizminin örnek bir tasvirini sunar. Brecht'in, sosyalist dava adına benimsenen, 30'lardaki Stanislavski karşıtı tutumu, 50'lerin toplumsal gerçekçileri tarafından estetiklerine ve toplumlarına ihanet olarak değerlendirildi. Paradoksal olarak, Brecht'in sosyalizme desteği, yeni komünist toplumun örnek katılımcısından çok karşıtı olarak görüldüğü bir durum yaratılmasına yardım etti.

GDR'de Stanislavski dalgası 1951 ile 1953 arasında ortaya çıktı. 17 Nisan 1953'te Doğu Berlin Sanat Akademisi'nde başlayan Stanislavski Konferansı'na 200'den fazla tiyatrocü katıldı ve konferans, kültürel kimlik krizinin büyüklüğünü ve Rus yönetmenin popüleritesinin kapsamını ortaya koydu. Bir kimliğe duyulan ihtiyaç, ana konuşmacı Langhoff tarafından daha sonra yazılan makalede kendini açıkça gösterdi. Burada, Langhoff, heyecan verici şekilde, bütün katılımcıları konferansa yeni bir yaşam tarzı için mücadelenin bir parçası...

"İçimizdeki tüm modası geçmiş burjuva kalıntılarına karşı bir mücadele, içimizdeki eski ve yeni olana karşı bir mücadele, sosyalist gerçeklik dediğimiz, Stanislavski'nin yönteminden yola çıkarak tiyatrodaki benimsediğimiz kati bir partizanlık."

...olarak bakmaya sevk etti.

Konferansla aynı dönemde yazılan ve "dalga"nın sözcüsü olan *Theatre of the Times* gazetesinde konferanstan sonra yayınlanan makaleler, Brecht- Stanislavski çatışmasına ve Brecht karşıtı tenkitlere, Stanislavski'nin fikirlerini keşfetmekten daha çok önem verildiğini açığa çıkarıyor. Hecht'e göre, Berliner Ensemble konferanstan önce bile sürgünlüğün acısını çekiyordu. Eleştirmenler Berliner Ensemble'yi şekilcilikle suçladılar ve prodüksiyon performanslarının değerlendirilmesi kasti olarak geciktirildi.

Hecht, Brecht'in konferans için yaptığı dikkatli hazırlığı, *Katzgraben* provaları ve daha sonraki süreç de dahil olmak üzere taktik bir kendini koruma hamlesi olarak gördü. Brecht'in çalışma arkadaşlarından biri olan Kathe Rüllicke Weiler'in günlükleri Berliner Ensemble'nin konferanstan hemen sonra daha da büyük tehdit altında olduğunu kanıtıyor. Nitekim, *Katzgraben* prömiyerindeki seyirciyi de skandal bekleyenler olarak tasvir ediyor ki Hecht bunu kumpanyanın muhtemel tasfiyesinin en belirgin habercisi olarak yorumladı. Bu koşullar altında, Brecht'in Stanislavski'nin yaklaşımını tamamen anlama çabaları elbette pek çok açıdan koruyucu tedbirler olarak yorumlanabilir.

Fakat, parti siyaseti dogmatizmi ve negatif politik baskı Stanislavski'nin popüleritesinin artmasının tek sonucu değildi. Dalga, o zamana kadar sadece Rusçası bulunan, Stanislavski'nin geç ve daha sosyalist içerikli tiyatro çalışmalarına daha rahat erişilmesini sağlayan birçok çalışmanın tercüme edilmesini ve yayınlanmasını hızlandırdı. Brecht'in BBA'daki kişisel kütüphanesinin güvenilir bir ölçü olduğunu varsayarsak, onun bu dalgayı kendi menfaatine çevirdiği ve yeni metinlerin çoğunu ele geçirdiği söylenebilir.

Kütüphane materyallerinin ilgi çekici tarafı, Stanislavski'nin, bazı açılardan, Brecht'in tiyatro kavramlarıyla çakışan fikirlere daha fazla önem atfettiği bir

dönem olan Ekim Devrimi sonrasındaki sürece yaptıkları vurguydu. Bunlar, toplu çalışmayı, oyuncunun çift yönlü bakış açısını, aksiyon çizgisi ve üstün yönelimi ve fiziksel aksiyon yöntemini kapsıyordu.

1930'larda Brecht kendi Stanislavski karşıtı polemiklerini kaleme aldığı anda ulaşabildiği sınırlı sayıda bilgi kaynağı, Brecht'in nefret ettiği psikolojik tekniklere vurgu yapan Ekim Devrimi öncesindeki tiyatro pratiklerine odaklanma eğilimine sahipti. Brecht'in ayrıca günlük eğitim ve prodüksiyon provaları üzerine yorumlara ulaşamadığı görülür. 50'lere gelindiğinde bu durum değişti ve Brecht kısa zamanda Stanislavski'nin teorilerinden ziyade sahne çalışmalarına ilgisi olduğu sonucuna vardı. Kütüphane günlük tiyatro çalışmalarına, özellikle oyunculuğa ve yönetmenliğe ışık tutan kitaplarla doluydu.

Yayınlama aktivitesi coşkunluğu, eleştirel tartışmalar için fırsatları da arttırdı. Ayrıca parti siyasetinin baskısına rağmen yeşermeye devam eden eleştirel araştırma atmosferinin olduğuna dair de birçok kanıt var. Tahminen Brecht tarafından toplanmış ve/veya okunmuş, bir BBA dosyasında bulunan 50'lerden kalma bazı gazete ve dergi makaleleri, Rusların yöntemlerinin açık eleştirisinin ortaya çıktığını ve bunun izinli olduğunu gösteriyor. Jürgen Rühle'nin *Stanislavski'nin Ele Alınışı Üzerine* (Sunday, Ağustos 1953) adlı gazete makalesinde, Stanislavski tiyatrosunun fazlasıyla şematik ve doğalcı yorumlarından yakınıldı ve yazar "Klasiklerin karşısına çıkmak için öncelikle onları yakalamak zorundasınız." noktasını vurguladı.

Bu yorum, "Stanislavski'nin biraz demode kaldığı ve böyle eleştirel denemeler yayınlamak için bir derece özgürlüğün olduğu" görüşünü Brecht'le paylaşan başkalarının da varlığını ileri sürüyor. Rüllicke Weiler, Rilla ve Schröder gibi bir kısım tiyatro eleştirmenin de Brecht'in ve Ensemble'sinin görüşlerini desteklediğini iddia ediyor. Brecht'in konferansa katılımını tasvir ederken Brecht'in konferansta fikirlerini düşünülenden daha açıkça dile getirdiğini belirtiyor:

"Şimdiye kadar hiç yazılmayan şey, Brecht'in arka sıralardan kendi görüşleri ve Stanislavski'ninkiler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar hakkında bazı ilginç noktaları ortaya koyan hazırlıksız bir konuşma yaptıdır. Ne yazık ki bu sözlerin kayıtları saklanmamıştır..."

Hecht, Brecht'i "konferansta yalan söylüyor, kendi yerine Weigel'i kavgaya yolluyor" diye anlata dursun, Brecht'in daha aktif bir katılım sergilediği açıkça görülüyor. Rüllicke'nin ifadelerinden anlaşılan, Brecht'in politik baskı tarafından çok fazla tehdit edilmediği ve eleştirel tutum takınabildiğidir.

Eleştirel Bir Yeniden Değerlendirme

İki tiyatro adamı arasındaki kesişme noktalarından birisi, ulaşılabilen yeni materyallerin de yardımıyla Brecht için daha da açık hale gelen, oldukça düzenli ve detaylı bir sahne çalışması yaratma amacıydı. *Theaterarbeit*'ta (1952) dokuz maddelik bir liste olarak yayınlanan *Diğer Şeyler Arasında Stanislavski'den Ne Öğrenilebilir*'de Brecht, listesinden Moskova Sanat Tiyatrosu'nun, her oyun için dikkatlice düşünülüp taşınmış bir kavram ve incelikte ayrıntılandırılmış bir

detay zenginliği verme yöntemini fark etti.

BBA'daki Stanislavski dosyasında bulunan *Sessizlik, Prova Yapıyoruz! (Teatr, 1952)* gibi makaleler Stanislavski'nin bilimsel hazırlık çabalarına dikkat çekiyor: disiplinli, hakikatli bir beden kuvvetine ulaşma umuduyla provalardaki çalışma koşullarını beyanı; gelişmeleri detaylıca kaydetmek için tutanak tutmaya başlaması. 50'lerden önce Brecht de prova tutanakları kullanmıştı fakat yönetmen asistanlarının tamamı tarafından alınmış *Katzgraben* prodüksiyonu notları, belirgin bir biçimde daha geniş olması anlamında bir Stanislavski etkisini yansıtır gibi görünüyor.

Brecht, ayrıca oyuncu-karakter bölünmesine karşı Stanislavski'nin tavrını da yeniden değerlendirdi. 30'larda, oyuncunun tamamen karakterle tanımlanması ya da özdeşleşmesi yoluyla ulaşılan bütünsel dönüşümün teşvik edilmesi olarak gördüğü şeylere karşı tartışmaya girdi. 50'lere gelindiğinde Brecht, kendisinin "her şeyin merkezdeki düşünceye tabi olması" olarak yorumladığı "üstün yönelim" olgusunu Stanislavski'nin de kullandığını fark etti. Oyuncular, üstün yönelimlere ulaşabilmek için provalarda ve gösterilerde karakterleriyle aralarında belli bir eleştirel mesafeyi koruyacaklardı. Burada kast edilen Stanislavskiye oyunculuğun belki de sadece empatiye dayalı bir yaklaşımı değil aynı zamanda eleştirel ve objektif bir yaklaşımı da gerektirmesiydi.

Brecht'in, Stanislavski'nin geç dönem vurgularından biri olan fiziksel aksiyon yöntemine giriş yapması, aslında iki tiyatro adamının oyuncunun çift bakış açısı ve hikayenin önemi konusundaki düşüncelerinde ayrı kutuplarda olmadıkları anlayışını güçlendirdi. Brecht'i bu yargıya vardırması olabilecek olan makale "*Türbinlerin Günleri'nin Stanislavski ile Yapılan bir Provası Üzerine Rapor*" (1927) idi. BBA'da bulunan haliyle tamamlanmamış ve yazarı belli olmayan bu belge, Stanislavski'nin "Nikolka Getiriliyor" isimli sahnenin provasındaki yönetmenlik müdahalelerini tasvir ediyordu. Oyuncuların çabalarından sıkılan Stanislavski ilerlemeyi durdurdu ve sordu:

Burada yanlış olan nedir? Duygularınızı, acılarınızı oynuyorsunuz ve bu doğru değil. Bir olay görmeliyim, bu olayda insanların nasıl hareket ettiğini görmeliyim, nasıl acı çektiklerini ve neler geçirdiklerini değil. Sizin yaptığınızda mantık, doğruluk yok. Yaralıları yavaşça taşıyorsunuz ve derin duygusal acınızı göstermek için çaba harcıyorsunuz, fakat gerçekte Beyaz Korumaların yakalanuncaya kadar peşinin bırakılmadığı bir şehirde yaralı insanı kurtarmak için yanınıza aldıktan sonra hızla odaya girersiniz... Önce ciddi olarak yaralı, kan kaybeden bir insanla ne yaparsınız onu düşünün. Nasıl oturtulmalı? Onu nasıl kurtarabilirsiniz?

Brecht'e göre oyuncular oyunun ve prodüksiyonun kalbi olan hikayeyi ve onu oluşturan fiziksel aksiyonları ihmal ediyordu.

Brecht, *Türbinler* üzerine olan bu raporu, *Stanislavski Konferansı Üzerine Birkaç Düşünce*'de Stanislavski'nin oyuncu-öğrencisi Toporkov'a atfeder. Kendi fiziksel aksiyon yöntemi yorumunu desteklemesi için; sadece özel içsel yaşantının basit fiziksel dışavurumu değil daha çok karakterlerin duygularının, kendisi de doğrudan duygulara dayanmayan oyunun aksiyonuna tabi olmasıdır tanımını

yapar.

Duygusal Gerçeklik ve Toplumsal Gerçeklik

Brecht, üstün yönelim ve fiziksel aksiyon yöntemine, aslında Stanislavski tiyatrosunun bütünsel dönüşümü desteklememesinin kanıtı olarak bakar gibiydi. Brecht'in yorumundan anlaşılacak şeylerden biri de, empati kurma tekniğiyle iç içe bir oyunculuk yönteminin, uyuşturucu metamorfoz tiyatrosuna yol açmak anlamına gelmediğiydi. Empati konusunda Brecht'in, Stanislavski'nin son dönem tiyatrosunun iç yüzünü kavraması, kendi vurgusunda bir kaymayı hızlandırmış olabilir.

Brecht, sahneden empatiyi hiç dışlamamış olmasına ve proletaryaya karşı bir seyirci sempatisi yaratmada empatinin kullanışlı olduğunu bilmesine rağmen, ilk tepkisi; ona, sarhoş eden ve büyüleyen bir tiyatronun kurulmasına daha uygun bir teknik olarak güvensizce bakmış olmasıdır. Son Stanislavski araştırmalarıyla birlikte, empatiyi açıkça, bir karakterin hazırlanmasındaki üç aşamadan ikincisi olarak tanıttı; ilki ise izlenimlerin toplanması ve muammalı ve zıt yönlerinin öğrenilmesiydi. Yine de önceki teorilerini aniden değiştirmede fakat karakter yaratmanın üçüncü aşamasının önemi üzerinde durmaya devam etti: Oyuncunun, karakteri toplumsal açıdan eleştirel sergilemesi.

Brecht, Stanislavski'nin tiyatrosuna daha olumlu bir açıdan bakmaya başlasa bile her zaman eleştirel bir tutumu korudu. Stanislavski'nin politik görüşüne bakışında belli bir şüphecilikten hiçbir zaman vazgeçmediği tarihsiz, yayınlanmamış, muhtemelen Stanislavski dalgası döneminde yazılmış bir ifadeyle örneklen- dirilebilir: "Stanislavski'nin, tiyatronun Marx'ı olduğu hakkındaki saçmalığa tahammül edemiyorum. Olamaz; çünkü o bir Marksist değildi."

Brecht, Stanislavski'nin doğalcılığıyla kendi gerçekçiliği arasındaki ayırt edici unsuru, birincisindeki toplumsal gerçekliğe (tarihsel materyalizm) bağlılık eksikliği olarak tanımladı. Ostrovski'nin "Ateşli Kalp"indeki Paris sefahati bölümünün bir Stanislavski sahnelemesi üzerine yayınlanmış bir makalede Y-efektlerine (Yabancılaştırma Efekt) yapılan övgü, Brecht'in, episodun toplumsal öneminin yeterince ortaya çıkmadığı eleştirisiyle karşılaştı:

Sıkıcılık insanların bir sürü şeye başlaması ve hiçbir şeyin sonunu getirmemeleriyle gösterilir, hiçbir şey yapmamalarıyla değil. Fakat sonra Stanislavski durur. Bunun neden böyle olduğunu sormaz. Teşebbüs, bunun neden toplumsal parazitlerin tavrı olduğunu ortaya çıkarmaya ve toplumsal arka planı göstermeye yönelik olmalıdır.

1953'ün Haziran'ında başlayan ve Peter Palitzch ile Brecht'in de yer aldığı görülen bir tartışmada, Brecht'in yöntemi, tiyatrocuların toplumsal gerçekliği su yüzüne çıkarmalarına yardım etmesiyle tanımlanırken; Stanislavski, "duygusal gerçeklik tiyatrosunu mümkün kılan" olarak tasvir ediliyor.

Çalışma Yöntemlerinin Test Edilmesi

Brecht, araştırmasını tiyatro uygulaması alanına doğru genişletti. Art arda gelen prova kayıtları da gösteriyor ki Stanislavski'nin yöntemlerinden birçoğunun, yeni kumpanyasındaki oyuncularını gayretlendirmek ve sahne işlerini organize etmek için kullanışlı olduğunu anladı.

1949'da Berliner Ensemble'nin kurulmasından sonra Brecht, çoğu deneyimsiz oyuncularından oluşan bir kumpanyanın eğitilmesi sorumluluğuyla karşılaştı. Bu dönemde Stanislavski'nin sistemi, batı dünyasına kendisinin en anlaşılır analizini ve oyunculuk yöntemi sunuşunu sağladı. Brecht için Stanislavski araştırmaları, yeni vazifesiyle ilgili terimlere ulaşma girişiminin bir parçası olabilirdi. Gerçekten, araştırmaların hem Ensemble'nin oyuncuların eğitimindeki yanlışları algılayışını şekillendirdiği hem de bu algılayışı düzeltmek için egzersizler sağladığını iddia etti.

Brecht'in Stanislavski Konferansı ile ilgili metnine göre, Berliner Ensemble bir süredir Stanislavski'nin çalışma metodunun analizini yapıyor ve bunu pratikte test ediyordu; nitekim *Urfaust* prodüksiyon notları durumun gerçekten böyle olduğunu ortaya koyuyor. Ocak 1952'den kalan yayınlanmamış bir belgede, Brecht, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda da hep yapıldığı gibi, *Urfaust*'taki her rolün üzerinde bireysel olarak çalışmanın değerini vurguluyor. Belgenin başında, ele alınacak konu hakkında bir ifade var: "Rollerin bireysel provalarının yönetmenin asistanları aracılığıyla yapılması."

Böyle bir yaklaşımın sorgulamaya açık görülmesi, bunun ya Berliner Ensemble için olağan olmayan bir uygulama olduğunu ya da Brechtien tiyatro için yararlılığından şüphe duyulduğunu gösteriyor. Girişimler, Stanislavski'nin tiyatrosunda yaygın olan yöntemleri ve anlayışları tamamlamak için yapılmış görünür. Bu belgede Brecht; kişilendirme üzerine temel çalışmanın Ensemble'de yapıldığını ama yine de her şeyin yönetmenin kararlarına tabi olduğunu vurgulamakta hassastı. Amacı, epik tiyatrosunun, diğer tiyatro hareketleriyle olan bağlantılarından ziyade, ayırt edici yönlerini saptamaktı.

Fakat *Stanislavski Araştırmaları* adlı yayınlanmamış bir parçada vurgu nerdeyse bunun tam tersiydi. Burada, *Urfaust*'taki Lieschen karakteri ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun "*Ayak Takımı*"ndaki hizmetçi kız, Berliner Ensemble'nin de diğer Rus emsalleri gibi başarılı bir şekilde tamamen yaşayan insanlar yarattığını göstermek amacıyla karşılaştırılır. Her iki belge, Ensemble'nin bilinçli olarak - Stanislavskiye bir yaklaşım olan- detaylı, *bireysel kişilendirme* kullanmanın geçerliliği ve faydası üzerine düşünmeye başladığını açıkça kanıtlar.

1952'deki prodüksiyonları "*Rouenli Jean D'arc'ın Mahkemesi, 1434*"te kumpanya, Stanislavski tarafından geliştirildiğini öğrendikleri başka bir teknik kullandı. Gerçekçi kalabalık sahneler, her üyenin detaylı olarak öykülendirilmesiyle oluşturuldu.

Stanislavskiye çalışma yönteminin kısa bir incelemesi bile gerçekçi bir tasvir için aşırı derecede kullanışlı olan büyük bir egzersiz ve yöntem zenginliğini ortaya koyuyor... Örneğin yakın zamanda, "Rouenli Jean D'arc'ın Mahkemesi"nin bir

kalabalık sahnesinde, tiyatrodaki pek rastlanmayan özel bir yöntemle çalıştık; herhangi bir Stanislavski araştırması nedeniyle olmasa da yine de onun yolunda, arta kalanlardan değil de en iyi oyuncularımızdan bir kısmını bireysel karakterler oluşturmalarına izin vererek.

Bu kalabalık sahnenin Stanislavskiye ele alınışına başka bir referans da, kalabalık üyelerinin detaylandırılmasının -Stanislavski'nin kalabalık sahnelerde bile uyguladığı- karakterlerin gündelik yaşamının daha fazla sorgulanmasıyla nasıl arttırıldığını tasvir eder. Brecht, bu yöntemin gerçeğin betimlenmesine çok yardımcı olduğunu görür fakat Stanislavskiye tekniklerin doğalcı bir tarzda kullanılmasına karşı uyarır. Sonunda, sadece belirli detayların seçilmesi konusunda uyarıda bulunur.

Katzgraben: Araştırmaya Dayalı Uygulama

Uygulama aşamasında Stanislavski ile ilgili yaşanan en açık deneyim *Katzgraben* provalarında gerçekleşti. Hecht'e göre, Stanislavski'nin fikirlerini test etmek ve modern bir oyunun oynanmasındaki problemlerle uğraşmak için *Katzgraben*, Brecht tarafından bilinçli olarak kullanıldı. Werner Mittenzwei bu iki ilgi alanını yakın anlamda ilişkili görüyor.

Katzgraben de dahil olmak üzere birçok modern oyun yeni oluşturulmuş sosyalist devletin başarılarına ve mücadeleye devam eden kahramanlarına vurgu yaptı. 50'lere kadar Brecht kendini büyük ölçüde burjuva kapitalizmini eleştirmeye adanmıştı. Genç cumhuriyette bu hem gerektiği hem de istenen toplum imajını tanıtmak için bir fırsattı. Bunu yapmak için Brecht, bir yandan yeni kahramanları yapıcı olarak eleştiren bir yandan da savunmacı olan prodüksiyonları arttıracak araçlara ihtiyaç duydu.

Stanislavski'nin bazı yöntemleri yeni istekleri yerine getirmek için kolayca uyarlanabilirdi. Örneğin Stanislavski'nin kişilendirmeye yaklaşımı kahramanların sempatik tasvir edilmesini mümkün kıldı. Brecht, kendisi de modern toplumu ele almak için yöntemin hangi yönlerinin kullanılabilirliğini gördü. *Stanislavski Notları* başlıklı bir BBA dosyasındaki tarihsiz bir parçada, karakter özetlerinin önemini belirtir: "Onları sağlamak zorunda olmamız ilginç. Oyuncularımız yeteri kadar iyi bilmiyorlar. YENİ BİR HAYAT, YENİ SINIFLAR." Stanislavski, açıkça, yeni siyasi bağlamda tiyatro pratiği için gerekli materyal kaynağı olarak görüldü.

Brecht'in *Katzgraben* notları derlemesindeki içerik hakkında Rüdiger Weiler'in tuttuğu kapsamlı kayıta, Berliner Ensemble'nin Stanislavski ile ilgili denemesine tekabül eden bazı maddeler listelenmiş. Bunlara, doğalcı tekniklerin kullanımı, bireysel karakterleştirmeler, karakter özgeçmişleri ve sosyal ortamın araştırılması, empatinin kullanımı, fiziksel aksiyon tekniği, yabancılaştırma efektleri, üstün yönelim ve oyuncunun imgelemine boşaltılmasının üstesinden gelinmesi dahil.

Bu kayıtlarda bulunan üç konuya karşı takınılan tavrın incelenmesiyle devam edeceğim; doğalcılık ya da Brecht'in gerçekçi gözlem ile detay vurgusu, kişilendirme ve duyarlı oyuncu/karakter ile izleyici/karakter ilişkileri. Bu konuları, Brecht

kadar Stanislavski ile de ilgili olduğu için seçtim. Yabancılaştırma efekti gibi diğer bir çok öge, otuzlarda Stanislavski araştırmalarına ilk başladığı dönemden önceki Brecht tiyatrosunun önemli bileşenleriydi. Bir istisna olan, imgelem yorgunu oyuncular için egzersizler, Katzgraben'in prova notlarında yer almadı ve bu yüzden bu incelemeye dahil edilemez.

Seçiminin ikinci nedeniyse seçilen konuların, yeni sosyalist toplumu ele alan modern oyunların üretilmesine yardımcı olmada kullanışlı olmalarından dolayı kumpanyanın bunlara daha fazla önem vermesidir. Fakat bu konuların içerdiği özelliklere karşı Brecht'in takındığı eleştirel tutumu koruduğunu da göstereceğim. "Toplumsal olarak önemli olanın eleştirel gösterimi" konusunda ısrarına devam etti.

Katzgraben komedisinin yazarı Strittmatter, yeni sosyalist toplumun ateşli bir savunucusuydu. Oyunun geçtiği kırsal alandan bir tarım işçisinin oğlu olan yazar, işçilerin yaşam koşullarının iyileştirilmesiyle aktif olarak ilgilendi. Brecht'e göre GDR'nin kurulması Strittmatter'e yazar olma fırsatını tanımıştı. *Katzgraben* birçok anlamda, reform geçiren toprağa övgü ve daha fazla ilerleme için mücadeleye devam eden kahramanlara bir teşvikti.

Brecht, senaryoyu bildiği kadarıyla, ilk kez

"...köylerdeki modern sınıf mücadelesini Alman sahnesine taşıyan; büyük çiftçi, orta sınıf çiftçi, küçük çiftçi ve Junkerlerin Alman Demokratik Cumhuriyeti'ndeki patlamasından sonraki parti sekreterliğini anlatan oyun..."

olarak tarif eder.

Hikaye, en yakın şehre giden nakliyat araçlarının tekeline sahip olduğu için geçimlerini tehdit eden zengin çiftçi Grossmann'a karşı, köy ahalisinin ve özellikle küçük çiftçilerin zaferinin ana hatlarını çizer. Oyun, reformun ilk dönemlerindeki deneme ve yanılmaldan zarar gören topluluk üyeleri arasında uzlaşma için verilen mücadeleyi tasvir eder. Sonuç olarak, bireysel girişimlerin bir araya gelmesi, liderlik, devletin eğitimsel ve teknolojik desteği baskıcıların düşüşünü ve daha uyumlu bir topluluğu garanti eder.

Brecht, yeni kahramanların, toprağın sıradan insanların Berlin şehrinin oyuncularına ve izleyicilerine alışılmadık geldiğinin farkındadır. Onları daha güçlü somutlaştırmak için doğalcı detayları kullanmış gibi görünür. Belki de klişeler yaratmaktan ziyade aşına olunmayı daha anlaşılır kılmasına yardımcı olmak için *bireysel kişilendirmeyi* de denedi. Empatiyi arttıran yöntemler de büyük ölçüde bu sürece yardımcı oldu.

Tarz anlamında *Katzgraben*'in sahne ve kostüm öğeleri kumpanyanın alışık olduğundan daha doğalcıydı. Brecht'in çalışma arkadaşlarından Manfred Wekwerth, sahne tasarımı ve uygulama görevinin Karl von Appen'e verildiğini anlatır. Brecht'in yardımcıları von Appen'in taslaklarına şaşırmışlardı. Caspar Neher'in sanatının dinamik, şeffaf, hareketli doğasına alışık olan kadro, von Appen'in çalışmasını detayda titiz, hatta fazlasıyla titiz buldu. Dikkatlice boyanmış, kirpik ve kaşlarla tamamlanmış yüzleriyle karakterlerin dingin bir niteliği

vardı.

Fakat Wekwerth'e göre, Brecht, daha önceki oyunlarında ve performanslarında (burjuvazi ve karşıtları gibi) tanıdık karakterlerin ve tiplerin tahlil edildiğini savunan tasarımlara hayran kaldı ve statik olanı -bilineni- sorgulamayı denedi. Akıcı bir yapı yaratmak böyle bir vazife için uygundu. Fakat *Katzgraben*'de tanınmayan kahramanlar görüldü ve sonuçta süreç tersine çevrilmek zorundaydı. Von Appen'in, karakterleri ve dünyalarını sabitleme yeteneği, onları hatırlanabilir yapmaya ve yalnızca olgular olarak göstermemeye yardım edecekti.

"Dekor" başlıklı bir *Schriften* notunda Brecht, tasarım amacının sahne tablolarına belgesel bir görüntü vermek, yani onları fotoğrafları andıran şekilde süslemek olduğunu anlatır. Araştırmanın, tasarımcılar von Appen ve Palitzch tarafından oyunun geçtiği köy olan Lausitz'teki Strittmatter ile birlikte yürütüldüğünü belirtir. Bu, sanki Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu tarafından oluşturulan bir sergisi gibidir. *Katzgraben*'in ön izlemesinden sonra toplanan çiftçilerle yapılan tartışmalarda, Rüllicke-Weiler sahnenin ve dekorun Lausitz'de çekilen fotoğraflara dayandığını ifade eder. Kostümler önce, tam anlamıyla doğalcı çizgilerde yaratılmıştı ve sonra tipikleştirme süreci gerçekleştirildi.

Kalabalık Sahneler Üzerinde Çalışma

Brecht, tüm toplanan bilgilerden sadece toplumsal olarak önemli olanın sunulduğu konusunda tekrar tekrar ısrar etti. Fakat Brecht'in rejî görüşüne dayanan Berliner Ensemble tiyatro prodüksiyonu taslaklarını, fotoğraflarını ve film belgesini dikkatle incelediğimde doğalcı detaya verilen dikkati diğer birçok Brecht prodüksiyonunkinden daha çarpıcı buldum. İzleyicilerin eleştiri raporlarında sürekli olarak ortaya çıkan bir yorum karakterlerin tam anlamıyla yaşamdaki gibi olduğuydu. Yeni karakterler ve toplumlarını düzenleme girişiminde Brecht'in Stanislavski ile bağlantılı yaklaşımları benimsediği görülür.

Brecht'in final düzenlemesi, doğalcı ya da Stanislavskiye kalabalık sahne düzenlenmesi geleneği olarak hatırlanır. Sahneyi dört bölüme ayırması (işçilerin barakasının inşaatı, bira tezgahı, sahnenin ortası ve dondurma arabası) ve her bölümün yönetmen asistanlarının sorumluluğunda olması; Saxe Meiningen Dükü'nün liderliğindeki bir 19. yüzyıl Alman tiyatro kumpanyasında sahne yönetmeni olan Chronegk'in, kalabalık sahneleri gruplara bölüp ve her gruba başrol oyuncularının yön vermesi gibi doğalcı bir öncünün çalışmasını hatırlatır. Bu yöntemle doğalcı detaya ulaşılabilir ve klişeleşmiş, genel kalabalık oyunculuğu önlenebilirdi.

Stanislavski gibi Brecht de işin detaylandırılmış parçalarından zevk almış görünüyor. *Stanislavski Konferansı Üzerine Birkaç Düşünce* adlı makalenin yayımlanmamış bir bölümünde, dondurma satıcısını oynayan bir aktristin, performansında ince detayları bir araya getirmekten yoksun olmasından duyduğu memnuniyetsizliği ifade eder.

Oyundaki olaylar dizisinde bir boşluk oluştu çünkü dondurma müşterileri bir sonraki küçük kısımda kendilerine ihtiyaç duyulandan çok önce dondurmalarını aldı. Tavsiye edildiği şekilde; müşterilerin sayısı arttırıldıkça dondurma satıcısının parçaları daha gelişigüzel oynadığı keşfedildi. Örneğin çok hızlıydı, satış sırasında henüz dondurması yoktu ve bu durumu hayal gücü ve gözlemden oluşturacak yetide değildi.

Fakat Brecht toplumsal açıdan önemli detaylar yaratarak ve fazlalıkları ortadan kaldırarak doğalcılık olarak anladığı şeyi aşmakta her zaman ısrar etti. Örneğin, bir grup gencin parti sekreterinin toplumun gelişimi hakkındaki konuşmasını dinledikten sonra sadece stokun bitip bitmediğini öğrenmek için dondurma arabasına doğru yürüdükleri önemsiz olayın koreografisini yaptı. Bu işin toplumsal önemi şuydu: “Geleceğin bir bedeli olmalı”.

Oyunculuk Tarzına Yaklaşım

Doğalcı detay fazlalığının, dikkati hikayedeki olaylardan uzaklaştırması nedeniyle son kalabalık sahne provalarda problemler gözükünce Brecht birçok kısaltma yapmaya başladı. Rüllicke-Weiler onun şu sözlerini aktarır: “İlk olarak olayları doğalcı yolla betimlemek zorundaydık, şimdi sahneleri oluşturmak zorundayız.” Final, hem Stanislavskiye doğalcı detaya hem de Brecht’in toplumsal açıdan önemli olana yaptığı vurguya bağlıydı.

Prodüksiyon, oyunculuk tarzına doğalcı bir yaklaşımla da şekillendi. 27 Şubat 1953 tarihli bir tutanağa göre provanın ilk aşamasında katı doğalcılık uygulanacaktı. Başka bir not şunları kaydeder; Brecht, bir yönetmen olarak resimsel düzenlemeler oluşturmaya vurgu yaparken bir oyunculuk eğitmeni olarak da oyuncuların doğalcı bir tarzda oynamalarını ve oyunda sergilenen gerçekliği doğaya mümkün olduğunca uygun bir tarzda kavramalarını istedi.

Provalar boyunca Brecht kendisi de, gerçek insan davranışının detaylarını dikkatlice incelemeye devam ederken Stanislavski’nin yaklaşımı arasında paralellikler çizdi. Benzerlikleri örneklendirmek için Stanislavski’nin küçük ya da repliksiz rollere tavrına ve Stanislavski’nin eski öğrencilerinden biri olan Toporkov’un *Ensemble’deki Oyuncu* adlı kitabında tasvir edilen özel bir örneğe gönderme yaptı. Bu kitaptaki bir anekdota dayanarak Brecht, Stanislavski’nin, içinde bulunduğu aksiyon çizgisi sorulduğunda, bu durumda yapabileceği hiçbir şey olmadığını söyleyen oyuncuya karşı rahatsızlığını ifade eder: “Melusov tüm sahne boyunca sessiz.” Stanislavski gözlemlenebilirlikteki bu kusuru fark etme konusunda hızlıydı.

Brecht, *Katzgraben*’deki genç madenci Günter’i oynayan oyuncudan benzer bir cevap aldığını anlatarak devam eder. Kleinschmit’in hilesini ortaya çıkarması karşısında Günter’in tepkisi sorulduğunda oyuncu şöyle cevap vermiştir: “Tepki mi? Bir cümlem bile yok ve daha da önemlisi seyirciye arkam dönük oturuyorum.” Bunun üzerine oyuncuya Günter’in tepkisini sırtıyla göstermesi söylendi. Oyuncu, Günter’in deşifre olmaktan dolayı rahatsız olduğunu gösteren

dik kafalı bir postür kullanarak söyleneni yaptı. Brecht oyuncuyu övdü: “Güzel bir gözlem. Çoğu insan yalan söylerken yakalandığında kabalaşır.” Brecht, Stanislavski gibi, sürekli olarak oyuncuları gözlem yapmaları ve gerçek insan davranışını yansıtmaları için teşvik etti.

Yine de Brecht, doğalcı detayın toplumsal olarak önemli olan hikayeyi ve bölümlerini gölgelemekten çok ona hizmet ettiğinden emin olmaya çalıştı. Nisan sonundaki bir provada Grossmann’ı ve küçük çiftçi Grollig’i oynayan oyuncuları, yazılı metni bulunmayan sessiz bir uğurlama epizodu boyunca, özellikle şiirsel bir oyunda kabul edilemeyecek bir doğalcılıkla “ot gibi durdukları” ya da anlamsızca mırıldandıkları için eleştirdi.

Bu epizod Strittmatter’in metninde bulunmuyordu. Ekonomik bir noktaya dikkat çekmek için tahminen Brecht tarafından hazırlanmış görünüyor. Oyunda, epizodun gerçekleştiği sahne, köyle şehir arasına yeni bir yol inşa *etmeme* kararının alındığı bir halk toplantısından Grossmann’ın büyük bir heyecan içinde dönmesiyle başlar. Küçük çiftçilerin çoğu oylarını yeni yola karşı kullanır çünkü Grossmann eğer razı gelmezlerse saban mevsimi için at teminini onlardan esirgeyeceğini söyleyerek rüşvet vermiş ve baskı yapmıştır.

Rüşvet alan çiftçilerden biri olan Grollig’in, Grossman’ın evine kadar eşlik etmesi ve hizmetçi gibi onu kapıda karşılamasıyla Brecht, ekonomik güç yapılarını ve bununla bağlantılı olarak, köyde toprak reformunu tehlikeye atan toplumsal davranışı görsel olarak açığa çıkardı. Prodüksiyonun belgesel filminde gösterilen ve özellikle Grollig’in dalkavuk jestlerinde canlandığı sessiz gösteri açıkça güç politikaları konusunu açığa çıkarır. Belki de oyuncuların doğalcı mırıldanmaları bu resimsel tasviri eksiltmişti.

Doğalcı Detay ve Toplumsal Gerçeklik

Doğalcı detayları arttırmak için tasarlanmış Stanislavskiye oyunculuk yöntemleri, prodüksiyonda toplumsal gerçeklikleri vurgulamak için kullanılmıştı. Bir defasında işçiler, yeni yolu inşa etmekle ilgili şarkıyı ilahi okur gibi söylediklerinde Brecht bundan memnun olmayarak onlara şu öneride bulundu:

Stanislavski’nin bir etüdünü uygulayalım! Şarkıyı, yeni yolu bitirmeye çalışırken söyleyin. Hadi çalışmaya başlayın!

Koro canlandı. Genç adamlar dekorları şarkı söyleyerek taşıyorlardı, genç kızlar masaları yerleştiriyorlardı, v.s.

Brecht oyunculara gösteri sırasında şarkıyı gerçekten hiç hareket etmeden söyleyeceklerini açıkladı. Tahminen, işin doğal haliyle yapılan bu çalışma, oyuncuların, gayretle çalışan işçilerin enerjilerini yansıtabilmelerine yardımcı olmak amacıyla gerçekleştirilmişti. Esrarlı bir gücün korkusu altında ilahi okunan görkemli bir dini ayin atmosferi yaratmaktansa, Brecht, çalışan insanların yarattığı bir festival havası oluşturmaya çalışmış görünüyor. Beraber çalışan insanların ortak çabasının, esrarengiz olmayan somut bir gücün, tarımsal gelişmeyi ve toplumsal uyumu destekleyeceği düşüncesi sosyalist inançlarla

örtüşmekteydi.

Katzgraben dökümanlarından oyuncularını eğitmek için hazırlanmış bir tanesi, Stanislavski'nin doğalcı detaya olan ilgisi hakkında bir eleştiri içeriyor. *Öküz Uzmanı Olarak Aktör* adlı bu belgede, önce ortak zemin, detaya olan ilgi tartışılıyor. Brecht'in *Katzgraben*'i yönetme teknikleriyle Stanislavski'nin *Eugene Onegin* provalarındaki yaklaşımı arasındaki paralellikler çizilmiş. Gerçeği ortaya koyma çabasıyla Brecht, Grossmann'ın yamağı ve müstakbel evlatlığı Hermann'ı oynayacak şehirli genç aktörü bilgilendirmek için burada, tarımsal hayatı iyi bilen, Strittmatter'e atıfta bulunur.

Oyunun bir yerinde Hermann, çiftlik hayvanları hakkındaki bilgisini ortaya koyarak Kleinschmidts'e devlet tarafından verilen öküzün "sivri kıçlı", yani çok zayıf ve yetersiz beslenmiş olduğunu anlatır. Strittmatter, aktöre, defalarca bir öküzü nasıl el hareketleriyle aynen betimleyeceğini izah eder. Burada bahsedilen detaylara olan yakın ilgi Brecht'e Antaro'va'nın tarif ettiği *Eugene Onegin* provalarını hatırlatır. Stanislavski, Onegin karakterini oynayan oyuncuya "Akçaağaç yaprağının neye benzediğini bilmesi gerektiğini çünkü Larins'i ziyaret ettiğinde akçaağaç kaplı bir caddeden geçeceğini" söylemişti.

Yaklaşımlardaki benzerlikleri vurguladıktan sonra Brecht çeşitli yönetmen pratikleri hakkındaki bu gözlemlerine döner:

Oyuncunun akçaağaç yaprağının neye benzediğini hiç gözlemlememiş olması Stanislavski'yi hiç memnun etmemiştir. Provalarındaki tartışmalar o vakitten sonra muhtemelen daha hararetle geçti. Oyuncu kendinde şu cevabı verme cesareti bulmuş: "Larins'te bahçevan olma gibi bir niyetim yok!"

Stanislavski'nin ricası biraz komik bir şekilde ifşa edilmiş. Akçaağaç yaprağı bilmenin veya bir patikada yürümüş olmanın oyun için olan öneminden bahsetmez. Aksine hem Hermann'ın öküzler hakkındaki uzmanlığı hem de hayvanın bir deri bir kemik kalmışlığının anlaşılması *Katzgraben* öyküsü için hayati önem taşıyan noktalar. Hermann'ın hayvana verdiği değer, ekonomik durumun hassasiyetine ve özelde Kleinschmidts ile genelde küçük çiftçilerin traktörlere olan ihtiyaçlarına vurgu yapar. Brecht, Stanislavski'nin doğalcı detaya ilgisini toplumsal ilerlemeye yardım etme niyetinden çok "doğalcılık" adına kullandığını keşfeder.

Gerçekçiliği Doğalcılıktan Ayırmak

Brecht'in amacı, doğalcılığı aşırıp gerçekçiliğe ulaşmaktı. "Doğalcılık ve Gerçekçilik" tartışması Brecht'in *Katzgraben*'deki yönetmenliğinin çok doğalcı olup olmamasından ortaya çıkıyor. R. kişisi (muhtemelen Rüllicke), örnek olarak, Bayan Kleinschmidts'in işten eve geldiği sahneyi kullanır. R., oyuncunun bazı gündelik işleri gerçekleştirişinin -takunyalarını vurması, saplı süpürgeyi kapının önüne koyması, kocasının ceketini asması- fazla doğalcı göründüğünü belirtir. Brecht yanıtlar:

Bu işler, oradaki kişinin küçük bir çiftçi evinde olduğu yanılısamasını yaratmak amacıyla, her günkü ev içi rutinini tasvir etmenin ötesinde bir şeyleri gösterdiğinde

doğalci olmaktan çıkar. Doğalcılık durumunda, yanılısama yaratılır ve sayısız detaylarla üretilir, çünkü böyle yaparak, karakterlerin az çok körelmiş duyguları, ruh hali ve diğer psikolojik tepkileri daha iyi tecrübe edilebilir.

Brecht konuşmasına; oyuncunun yaptıklarının, ev dışındaki işini bitirdikten sonra bir de ev işine dönmek zorunda kalan kadın tarım işçisinin toplumsal problemlerini sergilemesini beklediğini de söyleyerek devam eder. Seçilen ayrıntılar sadece kadının zihinsel ve fiziksel durumunu sergilemekle kalmamalı, ayrıca bu durumların sosyo-ekonomik belirleyicilerini de vurgulamalı: kadının toplumsal rolü ve çifte iş yükü.

Doğalci detayın yanında, *Katzgraben* döneminde uygulanan, Stanislavski oyunculuğuyla örtüşen bir diğer yaklaşım da *bireysel kişilendirme*dir. Bu yaklaşıma yapılan vurgu, hem politik baskıya hem de Brecht'in genç GDR'yi eğitim süreciyle destekleme isteğine bağlanabilir. Oyundaki karakterlerin "sınırları belirli yaratıklar" veya "beynin şematik ürünleri" olmadıklarını göstererek şekilcilik suçlamasını önlemek niyetindeydi.

Katzgraben'le ilgili bir konuşmasında, karakterlerin adlarından da belli olacağı gibi -Kleinschmidt ("Küçük Schmidt") küçük çiftçi; Mittelländer ("Ortaboy Topraklar") orta sınıf çiftçi ve varlıklı Grossmann ("Büyük Adam")- şematizm üzerine de bir şeyler söyler:

Oyunun tamamını, karakterler şematiklik durumunda olduğu gibi suratsız, kansız, toplumsal tiplerin birer formülü mü diye çok dikkatli bir şekilde inceledim ama çok farklı bireylerle, samimi rollerle, Strittmatter'in çevresinden tanıdık çiftçilerle karşılaştım.

1952 Mayıs'ının başlarında Berliner Ensemble üyeleriyle Strittmatter arasındaki bir toplantıda, karakterlere -gereksiz olarak nitelendirilen- "dindarlık", "cimrilik" gibi küçük kişisel özellikler verilmesine karar verildi.

Sadece Strittmatter oyunundaki karakterler değil, oyuncuların kafalarındaki figürler de kanlı canlı bir hal aldı. Mart 1953'te, Greifswald Üniversitesi üyeleriyle beraber gerçekleştirilen bir çalışmanın değerlendirmesi esnasında bir öğrenci, Grossmann karakterinin yeterince çözümlenmemiş olduğu eleştirisinde bulundu. Weigel cevap vermekte hiç gecikmeyerek Brecht yönetmenliğinde, her karakterin ilerleyişinin, kendi bireyselliğiyle uyum içerisinde gerçekleşmesi için, defalarca prova edildiğini söyledi. Bu hiçbir şekilde şekilci bir prodüksiyon olamazdı.

Stanislavski tarafından geliştirilen karakter oluşturma yöntemlerine *Katzgraben* notlarında sıklıkla rastlanabilir; örneğin, karakterlerin özetleri oluşturulmuştur. Her ne kadar Brecht oyuncuları yeni karakterlerin geçmişlerini oluşturacak kadar donanımlı görmese de Strittmatter'den onları oluşturmasını istemiştir, ve BBA'da Kleinschmidt, Grossmann ile karısı ve parti sekreteri Steinert hakkında yazılmış notlar bulunmaktadır. Bu notların karakterlerin yetiştigi toplumsal ortamlar hakkında bilgiler içermesi Stanislavski teknikleriyle uygunluk göstermektedir. Bununla birlikte, böyle bilgilerin üstünlüğü -asgari psikolojikleştirmeye- birleşince- kısmen de Brechtien'dir.

Prodüksiyonun program dergisi de *bireyleştirmeye* doğru bir eğilimin açık olduğu savını destekler. Dergi, von Appen'in ayrıntılı karakter çizimlerinin de beraberinde bulunduğu, oyundaki çeşitli karakterlerin oluşturduğu sanılan günlük özetlerini ve mektupları içeriyor. Genel izlenim, Berliner Ensemble'nin seyircilere yöre insanın özelliklerini tanıtmaya kararlı olduğu yönündedir. Bu girişim, yeni GDR vatandaşlarını toprak reformu ve devrimci mücadele üzerine eğitmek gibi büyük bir projenin bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Brecht, *bireyleştirme* yöntemlerini özellikle, sosyalist ilerlemenin taşıyıcı ve besleyicileri olarak nitelendirdiği, oyundaki genç karakterler üzerinde uygulamıştır. Onların komik veya diğer karikatürize tiplemelere "indirgenmesinden" kaçınmıştır. Elli'yi, Kleinschmidt'in kızını, Erna'yı, onun arkadaşını ve Mittelländer'in hizmetçisini oynayan oyuncuların, karakterleri fazla komikleştirmemeleri istenmiştir.

Bu iki kadın hayran oldukları erkeklerle -sırasıyla, Hermann ve Günter- aynı ortamda bulduklarında, oyuncular ilk etapta tiplmeleri hafif aptal ve komik bir şekilde aşktan sersemlemiş olarak oynadılar. Seyircilerden alınan tepkilerden, izleyenlerin kadın karakterlerin ahmaklıklarından rahatsız olduğu anlaşılmıştır. 22 Mayıs 1953'teki provada ön-izleyicilerle Berliner Ensemble üyeleri arasında oluşturulan tartışmanın hemen sonrasında, Brecht "aşk budalası" tiplmelerden vazgeçmek zorunda olduğu yorumunda bulundu. *Katzgraben*'deki -cumhuriyetin tek umudu olarak görülen- gençliğin birer üyesi olan Elli ve Erna da eğer yerilirse geriye hiçbir umut kalmayacaktı. Oyunculara yardımcı olabilmek için Brecht iki kadın oyuncuya, yeni yol karşıtı ilk oylama gerçekleştirildikten hemen sonra hanın dışındaki diğer gençlerle karıştıklarında, hem akla uygun hem de eğlendirici konulardan bahsetmelerini önerir.

Grossmann'ın tek kelimeyle küstah yamağı, kötü bir karakter olan Hermann'ın kişilendirilmesine karşı Brecht şu soruyu sorar: "Elli onu sevebildiğine göre Hermann nasıl itici olabilir?". Oyunun; Elli'yle evlenen Hermann'ın, traktörü öve öve bitiremediği son kısmı, -eğer cumhuriyetin genç kahramanı ben-merkezci bir hain olsaydı- az çok keyifli olacaktı. Bunun yerine Brecht Hermann'ın sadece bencil değil, bencil ama aynı zamanda çalışkan, dinamik, güçlü, zeki, Grossmann tarafından kolayca sömürülebilecek bir güç olarak kişilendirilmesini istemiştir. Brecht'in klişeleşmiş figürler yerine derinlikli karakterler oluşturulması yönündeki çabası, yeni kahramanları "insanlaştırma" ihtiyacını yansıtır.

Empati ve Toplumsal Amaç

Karakterleri derinlikli çizme girişimi belki de daha büyük bir tartışmaya ve prodüksiyon boyunca empatiyle oynama ve ilişki kurma sonuçlarına neden olmuştur. Geschonneck ve Weigel tarafından oynanan Grossmann ve karısının sadece kuru hain karakterler değil de daha karmaşık, çelişkili karakterler olması için özel bir dikkat sergilenmiştir. Bir *Schriften* sohbetinde Brecht sürekli oyuncuyla karakter arasında oluşması gereken kritik mesafenin önemini vurgulama derdiyle; Geschonneck'e, varlıklı bir çiftçiyle empati kurmasını istediğini

söyler.

Şurası açıktı ki; oyuncu oynadığı karakteri değil sadece o karakterin eleştirisini veriyordu. Grossmann'ı sadece gülünç bir şekilde sergileyerek Geschonneck, sınıf mücadelesinde potansiyel bir tehdit olan çiftçinin güvenilirliğini azaltıyordu. Brecht, Geschonneck'e, Grossmann'ı yeni durumla sadece devrilen ama aslında zeki bir adam ve kurnaz bir arabulucu olarak ele alıp, onun karakterini temize çıkarmaya çalışması önerisinde bulundu.

Benzer bilgilendirmeler, oyun boyunca Grossmann'ı dalkavuk gibi desteklemekten küçük çiftçilere katılmaya doğru giden bir dönüşümü yaşayan Mittelländer çiftini oynayan oyunculara da yapıldı. Strittmatter'in onların bencilliğine ve kararsızlığına vurgu yapan komik tasvirine rağmen onlar çeşitli zorluklara maruz kalan insanlar olarak anlaşılacaktı:

Gelişme döneminin sonunda, onlar için de oluşacak avantajları göremeyen, gerçekten yılmış insanları göstermek için sahnemizdeki her küçük saniyeyi değerlendirin.

Komik veya alaycı sergileme, toplumsal devrimdeki olayları uygunsuzca önemsizleştirdiğinde Brecht oyuncuların empati kurarak oynamalarını istedi. Empati, GDR'deki reform hareketinin karmaşıklığını aydınlatmak için bir araçtı.

Weigel'in, Bayan Grossmann'ın davranışlarını toplumsal olarak kritik bir şekilde göstermesi Brecht tarafından bunaltıcı bir yabancılaştırma etkisi yarattığı için eleştirilmiştir. Oyuncu, Stanislavski tarafından empati kurma amaçlı geliştirilen "duygusal hafıza" -oyunun belli bir anında karakterin yaşadığı benzer duyguları, düşünceleri ve hareketleri oluşturmak için oyuncunun geçmişte yaşadığı benzer bir anı hatırlaması- yöntemine benzer bir yaklaşımı, karakterle empati kurmak yerine karakteri eleştirmek için kullanmıştır.

Weigel'in hafızasında çocukken bir çiftlikte kendisine kötü davranılmasından kalan kötü anısı Bayan Grossmann'ı guatrlı, cırtlak sesli menfi bir karikatür şeklinde canlandırmasına neden oldu. Sesindeki bu bozukluk, toplumsal açıdan önemli bir işaretti. Bu, Grossmann'ın onu, çekiciliğine kapılarak değil, ekonomik sebeplerle seçmiş olduğunun seyirci tarafından daha rahat anlaşılmasını sağlıyordu. Kadının sahte dindarlığını ve ikiyüzlülüğünü göstermek için Weigel, sıkıcı ve mekanik doğası dinleyiciyi yabancılaştıracak tekdüze kutsi bir ton kullanmıştır. Provaların ilk aşamasında Brecht onun bu sesle ilerlemesine ses çıkarmadı ama daha sonra ondan doğala daha yakın bir ses bulmasını istedi. Brecht, bu yöntemin, Stanislavski'nin "hile" dediği ve sadece provaların ilk dönemlerinde izin verdiği yöntemin aynısı olduğundan bahsetti.

Bildiğim kadarıyla Brecht, Bayan Grossmann'ın daha az takdire şayan gösterilmesinin nedenlerini açıklamadı. Belki de sadece Weigel'in "hile"si kulağa pek hoş gelmiyordu. Bununla beraber politik kaygılar da önemli rol oynamış olabilir. Provalar sırasında senaryoda kadın kurtuluşunun vurgulandığı çeşitli yerleri ortaya çıkarmak istedi -örneğin; köylü kadınlardan bazılarının, küçük çiftçilerin eşlerinin, barda yanlarında kocaları yokken geleneklere bile bile meydan okuyup içki içtiği sahneyi daha vurgulu hale getirdi.

Ayrıca Brecht, Bayan Grossmann'ın oyunun ikinci yarısında Grossmann'a karşı daha iddialı, daha saldırganca otoriter davranışından "huysuz özgürlük" diye bahsetmiştir. Bayan Grossmann ataerki ekonomik sistemin tipik bir kurbanı olarak nitelendirilmeye adaydı. Şu kabul edilebilir ki; bu politik nokta, en iyi, Bayan Grossmann'ın haline empati duyulmasını sağlayarak anlaşılır hale getirilebilir. Doğalcı detay durumunda olduğu gibi empati, toplumsal yoruma kolaylık sağlamak için sık sık kullanılabilir bir yöntemdir.

Psikolojik Yaklaşımın Kısıtlamaları

Karakterin duygusal durumuna empati duyulması ve bu şekilde ifade edilmesi, Brecht tarafından sosyalist kahramanın insani vasıflara daha da yaklaşmasını sağlayan bir yöntem olarak, geleneksel yorumun kahramana verdiği destansı öncel kişilik özelliklerinden ayrışması için teşvik edilen bir yaklaşımdır. Brecht, kapitalist kahramanın, duygu ve düşüncelerini saklayabilme yeteneği sayesinde ticari işlemlerin vahşi rekabetçi dünyasında varlığını sürdürebilen ideal işadamı olduğunu savunarak, insanın kapitalist veya feodal ideali olarak sınıflandırdığı tipolojiyi reddetmiştir.

Aksine, sosyalizmin kahramanı -örneğin, madenci ve parti sekreteri Steinert-insanların arasında bulunur ve onlarla ortak çıkarlara sahiptir. Onun, hassasiyetini saklamaya daha az ihtiyacı vardır. Steinert karakterini oynayan Kleinoschegg'i çalıştırırken Brecht, örnek teşkil eden kusursuz bir figür oluşturamamaya çalıştı. Belirsizlik ve kararsızlık anları -köyün, madenlere bağlı olarak içme suyu sıkıntısı çektiğini fark ettiği anda yaşadığı gibi- göz önüne serilmeliydi.

Bu durumla karşılaşınca Steinert'in yol projesine devam etme konusunda çiftçiler suskun bir hal aldılar. Sonuçta yol olmadan da su kaynağı oluşturamaya yarayacak makineler köye gelemedi. Sekreterin tümüyle acizlik duygularını ifade etmesine direnen Kleinoschegg, "Kaybeden bir sekreter ne işe yarar? Bu o kadar da iyi bir model değil!" diye çıkıştı. Fakat Brecht, politik faaliyetinin çökmesinden etkilenmeyen birinin olsa olsa "mankafa" olabileceğini söyledi. Ayrıca "sosyalizmdeki insan yüzünün yeniden duyguların aynası olmak zorunda olduğunu" da ekledi.

Karakterin duygusal davranışlarını vurgulamaya, Stanislavski'yle bağdaştırdığı bir vurguya karşı yürüttüğü önceki kampanyaların ışığında, Brecht'in onların ruhlarını gösterme çabası önemli bir değişimdir. Yine de karakterin davranışındaki toplumsal etkenleri vurgulama konusunda her zaman dikkatliydi. Bir dönem Berliner Ensemble'de Brecht'in asistanlığını yapan Carl Weber bundan dolayı Brecht'in tiyatrosunun ayırt edici bir özelliği olarak, insanların işleri tarafından nasıl belirlendiklerini vurgulaması özelliğini belirtmiştir. Günter'i oynayan oyuncuyu karaktere daha uygun bir vokal bulması için motive etmeye çalışırken Brecht, Günter'in mesleğinin -madencilik- yüksek sesle konuşmayı gerekli ve zorunlu kıldığını söylemiştir. Hermann'ın Elli'ye ıslık çalıp Erna tarafından kabalığından ötürü azarlandığı sahnede Brecht, Hermann'ın bu davranışını karakterine değil de Hermann'ın sürekli köpeklerle çalışmasına bağlamıştır!

Stanislawski'den farklı olarak Brecht, ruhu davranışın en önemli belirleyeni olarak göstermekten kaçınmıştır. Bayan Grossmann'ın sınıf mücadelesinde yer almasının psikolojik sebeplere veya öfkesinin burnunun ucunda olmasına bağlanmaması konusunda Brecht uyarıda bulunmuştur. Bayan Grossmann köylülere baskı uygulanması da dahil finanssal karı garantileme çabaları, Grossmann'la uyumlu hareket ediyor olarak betimlenmek zorundadır

Özellikle küçük çiftçileri mi yoksa Grossmann'ı mı desteklemesi konusunda kararsızlık yaşadığı epizotta, Mittelländer'in sorunları kişisel ürkeklikten ziyade değişen politik koşullara dayandırılmalıdır. Grossmann'la birlikte hareket etmeyip yol aleyhine oy vermemeye karar verdiği önemli sahnede Mittelländer'in konumlanması, dertlerinin ve kararlarının toplumsal etkenler tarafından belirlendiği algısını daha da güçlendiriyor. Mütemediyen, karşıt sınıftan insanlar -Kleinschmidt, Bayan Mittelländer ve Grossmann- arasında eziliyor gibi görünüyor.

Prodüksiyon sürecinde gerçekleşen "Aktörlerimiz Gerçekte Ne Yapıyor?" tartışmasında B kişisi (muhtemelen Brecht'in kendisi), *Katzgraben*'deki çiftçilerin özelliklerinin sınıfsal aidiyet dışındaki kaynaklardan geldiğini belirtir. Burada ima edilen şey "diğer" kaynakların, öz psikolojik olanları da içerebileceğidir. Bunun hemen ardından B kişisi, en önemli davranışların sınıf mücadelesinden doğduğunu ve bunların toplumsal değişim gerçekleşmeden önce kavranması gerektiğini ekliyor. Brecht, ruh halini es geçmemiştir fakat Stanislawski'nin aksine bilinçli olarak toplumsal olana ve hatta özellikle de sınıf belirlemesine odaklanmıştır.

Saman Alevinden Daha Fazlası

1953 *Katzgraben* prodüksiyonuyla beraber Brecht'in Stanislawski'ye olan ilgisi yoğunluğunun doruğuna ulaştı. Stanislawski Konferansı'nın yılı, tarihsel bağlamda ele alındığında, prodüksiyonu, Berliner Ensemble'yi sosyalist gerçekçi parti görüşünün hiddetinden korumak için uygulanmış bir taktik olarak rahatlıkla tanımlayabiliriz. Prova notları da, özellikle, özenli sahne düzenlemesi ve detaya gösterilen dikkat konularında iki yönetmen arasındaki benzerlikleri aydınlatıyor. Notlar ayrıca, Brecht'in güncel bir oyun üreterek yeni oluşan topluma destek olma arzusunu ve bu amaç için Stanislawski yöntemlerinin çoğunu nasıl yararlı bulduğunu ayrıntılı bir şekilde açıklıyor.

Ayrıca, *Katzgraben* esasen politik bir taktik olsaydı, konferans yılının curcunasının dinmeye başlamasından sonra Brecht'in Stanislawski yöntemi denemelerinin azalması ve sonunda bitmesi gerekirdi. Oysa ki 50'lerin ortalarına kadar Brecht, Strittmatter'in oyununun aksine, sosyalist gerçekçi perspektifte olmayan bazı oyunlara da bu yöntemleri uygulayarak çalışmalarına devam etti.

1954 Şubat'ında Brecht ve Weigel, ziyarete gelen Stanislawski öğrencileriyle düzenlenen bir tartışmaya katıldı. Mart ayı boyunca Leipzig Üniversitesi Felsefe Bölümü öğrencileriyle Stanislawski hakkında konuştu. Aynı yıl, 7 Ekim'deki *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununun açılışından hemen sonra Brecht'in meslektaşlarından oluşan bir grup, toplantılarının birinde Brecht-Stanislawski ilişkisini

hararetle tartıştı.

20 Ocak 1955'te Berliner Ensemble üyelerinin düzenlediği, Brecht'in de katıldığı bir toplantıda Palitzsch'in tavsiyesiyle, Stanislavski hakkında daha fazla bilgi toplanılması kararına varıldı. Dört meslektaş, çalışma materyallerini işleme görevine ayrıldı. O zaman Brecht'in tiyatrosu kapatılma tehlikesiyle karşı karşıya değildi ya da kötü eleştirilerle tehdit edilmiyordu ve 1955 yılında Brecht Rusya'yı ziyaret etti. Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki *Ateşli Kalp* adlı oyununu -muhtemelen, yönetmenin 1938'de ölümünden sonra değiştirilmeden kalan oyunlardan birisi- izledi.

Brecht yeniden benzerlikleri fark etti. Rüllicke-Weiler'e göre, sergilemeden belli bir süre sonra Brecht, birçoklarının ona söylediği Şeyi söylemek zorunda olduğu yorumunda bulundu: "Teorinin pratikle çeliştiği" ve "Stanislavski'nin teorisinin de, Brecht'in kendisinininki kadar yanlış anlaşıldığı". Varlıklı müteahhit Khlynov'u oynayan Gribov'un kesinlikle epik bir oyuncu olduğunu ve onu kendi oyunlarından birindeki rollerden birini, belki de Puntilla'yı, oynarken görmek istediğini söyledi.

Wekwerth, Brecht'in, Khlynov'un sömürücü bir patron olarak gösterilmesini sağlayan dikkatle tasarlanmış yabancılaştırma etkisinden etkilendiğini yazar. Khlynov'un yaramaz soytarı gibi davrandığı, seyircinin ilgi ve sempatisini tekeline aldığı sahnenin etkisini kırmak için Stanislavski, ona kalabalık bir hizmetli ęruhu vermiştir. Kedinin kuyruğu gibi; ona hizmet etme aşkıyla yanıp tutuşan, leziz yemekler hazırlayan ve bir sahnede on beş sandalye taşıyan bir ęuruh o nereye giderse onu takip ediyordu. Brecht, böyle bir sahnelemeyle karşılaşınca seyircinin kahkahasının boğazında takılı kaldığını belirtiyor ve buna "dialektik tasvir" diyor.

Stanislavski 'dalgası'nın son yılı 1953'ten sonra Brecht'in çalışmaları göz önüne alındığında, "Stanislavski alışmaları ne dereceye kadar politik ve sanatsal baskıdan kurtulmak için taktik bir hamleydi?" sorusu yeniden gündeme geliyor. GDR'nin kültürel bir kimlik arayışının özellikle 1953 boyunca önemli bir motive edici kuvvet olduğunu, kimse inkar edemez. Ayrıca John Willett, *Katzgraben* prodüksiyonun kendisini "günün resmi sanat gereklerini karşılamak için Brecht'in gösterdiği yoğun bir çaba olarak" değerlendiriyor.

Gerçekten, Brecht'in Stanislavski'nin doğalcı detay, bireyselleştirme, empatik oyunculuk gibi tekniklerini kullanması parti görüşünün onu soğukkanlı bir Şekilci olmakla suçlamasına bir tepki olarak görülebilir. Yeni işçi kahramanların olumlu gösterilmesi için bu tekniklerin kullanılması GDR ve desteği gösteren ciddi çabalardır.

Fakat, Brecht'in Stanislavski'yle olan benzerliklerden bahsini dalkavukluk olarak görmemizi gerektirecek kadar boğucu bir politik baskı ortamı yoktu. Ayrıca Brecht Stanislavski yöntemlerine eleştirel yaklaşabilmiş, Rusların yöntemlerini genişletebilmiş, onları toplumsal çıkar için kullanabilmiş, bu niteliğini yitirdiğinde de onlardan vazgeebilmiştir. Brecht'in *Katzgraben* prodüksiyonu ve oyunun oluşturulması esnasında Brecht'in Stanislavski'nin yöntemlerini kullanması konusundaki kincilik gereksizdir. Brecht'in politik görüşü ve söylemleri göz

önünde bulundurulduğunda, onun samimi bir şekilde reformu kutlama ve toplumu devrim süreci konusunda eğitime çabasında olduğu anlaşılır.

Siyasal ortamın olumlu etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır. Berliner Ensemble'nin oluşumunu mümkün kılan şey sosyalist devlettir. Bu, sonuçta, Stanislavski'nin birçok boyut kazandırdığı gerçekçi oyunculuk anlayışını zorunlu kılıyordu. Stanislavski dalgası beraberinde sadece politik baskı değil aynı zamanda da kullanılmamış kaynaklar da getirdi. Brecht, iki tiyatro adamı arasındaki benzerlikleri ve farkları keşfetme imkanından faydalandı ve kendini Stanislavski'nin sadık bir düşmanı yerine ilerici bir varisi olarak görmeye başladı.

Stanislavski, Sansürlenmemiş ve Kısaltılmamış

Sharon Marie Carnicke

Çev: Pınar Gümüş
Didem Karanfil
Hilmi Atıl Ünal

Aşağıdaki metin, **The Drama Review** 37:1 (T137, İlkbahar 1993) sayısında "Stanislavski, Uncensored and Unabridged" başlığıyla s. 22'de yayınlanmıştır.

Stanislavski isminin telaffuzu mitsel imgeleri de beraberinde getirir: kendine güveni olmayan genç öğrencilere oyunculuğun sırlarını anlatan kelebek gözlüklü, babacan bir öğretmen; sanata tam anlamıyla kararlı bir bağlılığı şart koşan katı bir disiplin yanlısı; oyuncuların ruhlarında ve oyunlarda gömülü hakikatlerden yararlanan gerçekçi bir yönetmen. Bu mitler Amerika'da sadece tiyatral alanda değil popüler kültürde de etkisini yitirmişdir. Shelley Long ve Bette Midler'in, gizemli bir Doğu Avrupa aksanıyla konuşan ve şüpheli bir şekilde ismi Stanislavski'ninkine benzeyen bir adamın çalıştırdığı oyunculuk sınıfında yer kapmak için birbirleriyle mücadele eden iki öğrenciyi oynadığı *Outrageous Fortune* filminin temel esprisini anlamak için seyircilerin tiyatroyu öğrenmeye ihtiyaçları yoktur. Buradaki bizim oyunculuk çalıştırıcısı imajımızdır. Ayrıca *Tootsie*'de Yöntem'e yapılan referanslar da halkın büyük çoğunluğuna etki etmemiştir. Kendisi de Actor Studio'nun bir üyesi olan Dustin Hoffman bu filmde, Yöntem'i hakıyla ama uygunsuz biçimde kullanmasından dolayı işinden kovulan bir aktörü oynar. (Gelbard and Schisgal 1982)

Farklı kültürel ortamlardan beslenmelerine karşın, Sovyet Rusya'da belirgin bir biçimde birbirine benzeyen gerçekçi yönetmen ve oyunculuk çalıştırıcısı imajları gelişmiştir. 1930'larda Sovyet gazeteleri Stanislavski mitini manşetten haber yaptılar. O, manşetlerde "Gururumuz" (Yura 1938:412), "Tiyatro'nun Dahisi" (Derman 1938), "Gerçekçi Tiyatro'nun Yaratıcısı" (Khailov 1938) ve "Gerçekçilik Muharebesi"nin ilk sayfalarında yazıldığı gibi "Tiyatral Gerçekliğin Savunucusu"ydü. (Grigor'ev 1938)

Bu mitleri başarıyla besleyen ticari, politik ve sosyal şartlar da mitlerin ardındaki adamı bulmayı zorlaştırdı. Herhangi bir kimse, teorik olarak, Stanislavski'nin

kitaplarının onun hakkındaki efsanevi çarpıklıkları gidermeye hizmet etmesini bekleyebilir. Stanislavski hakkındaki genel bilgimizi kendi metinleriyle karşılaştırmak gibi basit bir mantıkla test edemez miyiz? Bu yaklaşım çoğu durumda normal ve bilimsel iken Stanislavski söz konusu olunca kitapları yeni sorular ortaya atar. O zamana kadar metinleri, fikirlerinin en taraflı ve en çarpıtılmış incelemelerini içeren değiştirilmiş çevirilerde yayımlanmıştı. Mitlerin yaratılmasına elverişli ortam hazırlayan bu koşullar yazılı bilgiye ulaşmayı da engelledi.

Sovyet Rusya'da Resmi Parti siyasetine ters düşen yazılara sansür ve baskı uygulanması, değiştirilmiş ve düzeltilmiş sanatçı görüntüsünü destekledi. Stanislavski kitaplarına yapılan bu saldırılara karşı cesaretle savaştı ve önemli zaferler kazandı. Böylece *Toplu Çalışmaları'nın* (1954-1961) kabul görmüş baskısı bir yandan parti siyasetini belirli bir ölçüde karşılarken, bir yandan da yazılı bilginin en iyi kaynağını temsil etti. Ancak bu baskı İngilizce'ye hiç çevrilmedi.

Amerika'da ticari kaygıları olan yayımcılar, metinlerin kısaltılmış ve değiştirilmiş uyarlamalarını kullanarak, daha yaygın pazarlanabilecek olan kitapları, Stanislavski oyunculuğunun deneysel doğasının karışık ve incelikli açıklamalarına tercih ettiler. Mesela *Bir Aktör Hazırlanıyor*'un basımı, ancak kısaltılması ve Amerikalı okuyucular tarafından anlaşılması güç olan Rusya'ya özgü tüm imaların atılması şartıyla kabul edildi. Stanislavski Amerika'da, paraya ihtiyacı olduğu ve İngilizce bilmediği için yayımcıların ticari kaygılarına yenik düştü. Bu nedenle, Stanislavski metinlerinin standart İngilizce versiyonları Rusça'larından önemli farklılıklar gösterir.

Yayımlama konusundaki baskılara ek olarak Stanislavski'nin kendisi de durumu karmaşıklaştırdı. Teorilerini sürekli geliştiriyordu, en temel sorulara verdiği yanıtlardan asla tatmin olmuyordu. Bütün sayfaları tekrar tekrar düzelterek ve yenileyerek her kelimenin üstünde fazlasıyla durdu. Yazdığı her şeyi "bir aktör için çalışma notları" olarak düşündü. Arkasında büyük ölçüde bitmemiş taslaklar, art arda gelen bölümler, sonsuz sayıda düzeltmeler bıraktı. Müsvedde ve daktilo metinlerinin her sayfası zorlu ve saplantılı çalışmasının bir göstergesiydi. Yayınlarını son teslim tarihine yetiştirebilmekten ümitsiz olduğu bir dönemde, kitaplarını bitirmek için bir dizi editöre güvendi: Rus bir göçmen Aleksandr Koiransky; yakın bir arkadaş Lyubov Gurevich; turnelerinde tanışıp arkadaş olduğu iki Amerikan vatandaşı Norman ve Elizabeth Reynolds Hapgood; ve öğrencisi Grigory Kristi. Bu editörler, Stanislavski'nin teorilerini yeniden şekillendirmekte ve kısmen yeniden yapılandırmakta rol oynadılar. Stanislavski'nin yetkin metinlerinin neler içerdiğini daha iyi anlayabilmek için öncelikle kendilerince çözümlenmesi gerektiğine inanıyorlardı. Kısacası, Stanislavski'yi bildiğimizi düşündüğümüzde henüz onun yazdıklarının sansürsüz ve kısaltılmamış uyarlamalarını görmemiştik.

Şimdi, 1930'lu yıllar boyunca gelişen güçlü efsanevi imajları sorgulayan, Stanislavski üzerine yeni bir çalışma dönemine giriyoruz. Geçen birkaç yılda Moskova, Paris, Cambridge, MA ve Louisville, KY'de yapılan uluslararası toplantılarda, araştırmacılar ve amatör tiyatrocular, Stanislavski'nin kim olduğu ve neler öğrettiği konusunda benimsenen tavırları benzer şekilde sorgulamaya başladılar. Bu sıra dışı faaliyetlerin çoğu, onu tiyatro pratiğinin etkin ama kusurlu dünyası-

na geri getirerek hem sanatçı kavramını hem de Stanislavski'yi bir mit olmaktan çıkarmaya başladı. Ama bu proje ilerlemek için yeni bilgi kaynaklarına ihtiyaç duymaktaydı. Moskova'da Uluslararası Stanislavski Çalışmaları Merkezi'nin ihtiyaçları tartışılırken, dünyanın her köşesinden temsilciler yeni ve doğru bilgilerin aciliyeti üstünde önemle durdular.

Cevap olarak, *Konstantin Stanislavski'nin Toplu Çalışmaları'nın* sansürsüz ve kısaltılmamış yeni versiyonları şimdilerde Rusça (Moskova'nın önde gelen gösteri sanatları yayıncısı *Iskusstvo* tarafından) ve İngilizce (New York'ta *Routledge* tarafından) yayımlanmaktadır. Rusça ciltler, sadece Stanislavski'nin hali hazırda kabul görmüş metinlerini yeniden içermekle kalmaz, aynı zamanda editörlerin yazarın taslaklarından yola çıkarak hazırladıkları çalışmalarındaki farklılıkları da gösterir. Daha önceki kitaplarının değiştirilmesine neden olan baskılara maruz kalmadan basılan Rusça uyarlama; Moskova Sanat Tiyatrosu'nun gizli ve geniş arşivleri taranarak elde edilen, daha önce yayımlanmaya hiç niyetlenilmemiş mektupları ve müsveddeleri de içerir. Rusça baskıyı diğerlerinden ayıran esas nokta; Stalin döneminde Stanislavski'nin neler yaptığı konusundaki düşüncelerimizi değiştirmekle kalmayıp ünlü "Stanislavski Sistemi"yle gelişen düşüncelere dair açılımlar sağlayan yeni kaynaklar yayımlamasıdır.

İngilizce seri, oyunculuk el kitapları ve *Sanat Yaşamım*'in tam ve doğru çevirilerinin yanında Stanislavski'nin yaşamını ve sanatsal denemelerini ele alan yeni kaynakları da kapsayacak. Rus araştırmacılarla işbirliği içinde, *Routledge* baskısı mümkün olan en güvenilir metinleri sunacak. Kısaca, bu yeni İngilizce baskı bize ilk kez genel Stanislavski bilgimizi test edecek güvenilir temel kaynaklar verecek. Doğrudan Rusça'dan çevrilmiş eksiksiz baskıların yokluğu batıdaki araştırmacılar ve tiyatrocular için yıllarca büyük bir engel teşkil etti. Marjorie Hoover bu konuyla ilgili şikayetini 1982'de *Slavic Review*'de dile getirir: "20. yüzyılın [tiyatro] teorisinin İncil'i niteliğindeki kitabın İngilizce'sinden hala yoksunuz: Stanislavski'nin sekiz ciltlik toplu çalışmaları serisinin önceki hali [...]" (1982:194) *Routledge* baskısı bu boşluğu dolduracak.

Bu iki yeni kaynağın ne kadar devrimci olduğunu ve Stanislavski'nin çalışmalarının alışılmış mitlerimize ters düşen durumlarını açıklamakta ne kadar yardımcı olduklarını anlamak için öncelikle Stanislavski ile ilgili yanlış temel kaynakları yaratan "verili koşullar"ı dikkatle incelemeliyiz. Bu yeni baskıların her biri, herkesin Stanislavski'yi kendi yöntemiyle çarpıttığı bir ortamda ortaya çıktı.

S.S.C.B.'de Stanislavski'yi gerçekçiliğin tiyatral tanrısı olarak gösteren koşullar, yalnız ama acıklı bir yol izledi. Sovyetler Birliği'nde sansür ve sanat üstünde artan hükümet baskısı sosyalist gerçekçiliğin kurulmasıyla sonuçlandı. 1934'de, Stanislavski'nin ölümünden dört yıl önce, bütün yazarlar tek bir komiteye bağlandılar ve tek bir tarzı benimsemeye zorlandılar. Sosyalist gerçekçilik, sanatı geniş eğitimsiz kitlelerce de ulaşılabilir hale getirmeyi ve sanat aracılığıyla, komünizmin kurulmasını idealize edilmiş bir gerçeklik, tarihin mantıklı ve teolojik amacı olarak göstermeyi hedefledi. Stanislavski'yi kendi gerçekçilik "savaş"ına çağıran bir gazete yazarı, aynı zamanda okuyucularına "gerçekçiliğin, eğer yanlış bir düşünceyi ilerletmeye ya da toplumsal gelişmenin tarihsel eğilimlerine karşı gelmeye teşebbüs ederse hakiki, engin ve mantıklı olamayacağını"

hatırlattı. Gerçekçiliğin bu yorumu, oyun yazarları için temel bir sorun haline geldi. 1940'larda drama için gerekli bir formül olarak *bezkonfliktnost* (çelişkisizlik) geliştirildi. Yerleşmiş tiyatral geleneklere tamamen zıt olarak, yazarlara çelişkinin drama için yararlı olmadığı söylendi. Sonuç olarak eğer biri yaşanabilecek en iyi dünyada yaşıyorsa buradaki tek gerçek çelişki "daha iyi" ile "en iyi" arasındadır. Böyle düşünceler Sovyet dramasını öldürdü. Tiyatrolar, repertuarlarında kriz yaşarken yeni ve ilginç oyunlar aradılar, ama "sadece para kazanabilmek için yazılan eserler" ("potboilers", Stanislavski'nin Benedetti'de tanımladığı gibi, 1990a:322) bulabildiler.

Stalin'in sanattaki politikaları, tiyatrodaki Sosyalist Gerçekçilik için bir modele ihtiyaç duyuyordu. 1898'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nu açan Stanislavski, gençlik dönemine ait gerçekçi prodüksiyonları, uluslararası ünü ve saygıdeğer yaşı nedeniyle ister istemez Stalin'in tiyatral modeline dönüştürüldü. Kendisinin yaratılan imajdan farklı olması pek önem taşıyordu. Ölümüyle birlikte onun tiyatrosu Sovyetler Birliği'ndeki bütün tiyatrolar için yasal model ve sistemi de bütün tiyatral kurumlar için eşi benzeri olmayan bir müfredat haline geldi. Daha deneysel olan düşünceleri bastırıldı; Marksist materyalizme meydan okuyan psikolojik ve ruhsal teknikleri hasır altı edildi; erken dönem gerçekçilik anlayışı ve Fiziksel Aksiyon Metodu yüceltilti. Geçtiğimiz günlerde Moskova Sanat Tiyatrosu'nun arşivlerinden çıkarılan Stalin ve Stanislavski arasındaki yazışmalar, aslında Stalin'in Stanislavski'nin tüm dünyadaki imajını manipüle ettiğini ve bunu da ona yaşamının son dört yılında ruhsal bir iç sürgün empoze ederek yaptığını açıklıyor. Bu yıllar boyunca Stanislavski sağlık kontrolü için yaptığı kısa ziyaretler dışında evinden ayrılmadı. Stanislavski'nin 1930 prodüksiyonunda Othello'yu oynayan aktör Leonid Leonidov, Stanislavski'nin öldüğü yıl olan 1938'de, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 40. yıldönümünde yapılan bir konuşmada şöyle dedi: "Stalin bizim bütün düşüncelerimizde, Stalin hepimizin kalbinde; Stalin bütün şarkılarımızda; senin hayatın işimizde ve mücadelelerimizde yerini alır; Stalin sen benim güneşimsin, teşekkürler!" (Smelianski 1989:345; aynı zamanda bkz. Smelianski 1988) Moskova Sanat Tiyatrosu'nun hali hazırdaki dramaturgu olan Anatoly Smelyansky'nin vurguladığı gibi, bu durum Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Stalinizme mutlak teslimiyeti ve dolayısıyla "sanatsal intihar"ı olarak özetlenebilir. (Smelianski 1989:330)

Stanislavski'nin yazıları da aynı amaç için alıkonulmuştu. 1932'de, hükümet Moskova Sanat Tiyatrosu'na ek olarak örnek bir oyunculuk okulu açmaya karar verdiğinde, Stanislavski'nin bütün gücüyle üstünde çalıştığı *The Actor: Work on Oneself*, kişisel bir çaba olmaktan uzaklaştı. Hükümet bu kitabı bu okul için örnek müfredat ve dolayısıyla temel ders kitabı olarak beyan etti. Kitabı incelemek ve onu, Stanislavski'nin tanımıyla, komünizmde "ihtiyaç duyulan tek ve tüm felsefe" olarak diyalektik materyalizmle aynı çizgiye getirmek için özel bir komisyon atandı. Komünist Rusya'da ifade edildiği gibi Marksist felsefe dünyanın tüm durumlarını maddi, ekonomik ve sosyal sebepli gördü. Diğer bütün açıklamalar idealist olduğu gerekçesiyle küçük düşürücü biçimde reddedildi.

1930 ve 1931'de, Stanislavski'nin uzun zamandır arkadaşı olan editör Lyubov Gurevich, *The Actor: Work on Oneself*'in müsveddesini okuduğu zaman, onu "kendisini korkutan tehlikeler" hakkında uyardı. Ona "kendi sanat dünyasına

kapanmış” bir şekilde yaşadığını söyledi. Stanislavski, 1936’da İngilizce çevirmeni Elizabeth Hapgood’a gönderdiği bir mektupta, Tiyatro’da eğitim gören genç insanlara hayret ettiği zaman kendi toplumundan ne kadar uzak kaldığını anladığını yazar. Stanislavski, onların insanların dünyaya ve birbirlerine dair farklı değer yargılarıyla yetiştirildiği sosyal koşullarda büyüdüğünü fark eder. Onlar gerçekten “yeni insanlardır” der.

Stanislavski’nin taslaklarının iki yönü var olan güçlerle çatışma içindeydi. İlk olarak onun çoğu alıştırma ve örnekleri kapitalizmin geçmiş çağına ve burjuva değerlerine bir geri dönüştü. Bu yüzden Sovyet gençliği tarafından tehditkar olarak anlaşıldılar. İkinci olarak; onun sistemi, hakim felsefeyi ihlal eden bir şekilde akıl ve vücut, beden ve ruh arasında ayrılmaz bir bağ olduğu üstüne temelleniyordu. Rus diyalektik materyalizmi, zihinsel fenomen için fiziksel nedenler arayan davranışçılığın lehindeki tüm psikoloji okullarını reddetti. Böylece Stanislavski’nin denkleminin sadece fiziksel yarısı kabul edilebilirdi; diğer yarısı tehlikeli biçimde “idealist” olarak değerlendirildi ve bu eleştiri Stanislavski’nin post-devrimci kariyeri boyunca peşini bırakmadı.

Bu eleştirilerin ilki, devrim ve iç savaşla birlikte bölünmüş, yaygın ekonomik kriz ve yoksulluktan acı çeken bir ülkenin gerçekliğiyle ele alındığında anlam kazanır. Bir oyunculuk alıştırmasında Stanislavski’nin hayali kişisi Torstov, öğrencisi Maloletkova’ya değerli bir broşu aramasını söyler. Ona, dairesinde kaybettiği broşu bulduğu takdirde okuldaki eğitimini garanti altına alacağını söyler. Broşun değeri okul ücretini karşılayacaktır. Başka bir alıştırmada, Stanislavski, bir karakterin bir servetin varisi olduğu bir oyundan bir sahne kullanır. Sovyet Rusya gerçekliğinde mücevherler ve para sahibi olmaya dayanan bu örnekler saldırgancaydı. Tekrar eden bir diğer alıştırmada -“yanan para” etüdü- bir katip, saymak için ofisinden evine yüklü miktarda nakit para getirir; zihinsel özürklü kayınbiraderinin oyun oynarken paraları yaktığını fark eder. Parayı tutmanın, saymanın ve paranın yanmasının fiziksel gerçekliği dönemin yoksulluğunda büyük kargaşa yaratacak öğelerdir. Bu örnekler, özellikle Stanislavski’nin de dönemin ekonomik gerçekliklerinden zarar gördüğü düşünülduğünde dikkat çekicidir. Devrim döneminde ailesinden kalan iplik üretimi işini ve aile mirasını kaybetti. Amerika turnesinde yıpranmış kıyafetler giydi ve oğlunun tüberküloz hastalığı için gereken parayı bulmak için fazlasıyla mücadele etti. Gurevich, otosansürü tavsiye ederek, onu başka örnekler bulmaya zorladı. Stanislavski ona başka şekilde düşünemediğini söyleyerek düşüncelerini değiştirmeye çalışan baskıya direnç gösterdi. Sistemini “tüm zamanlar için psikoteknik” olarak adlandırdı, evrensel gerçekler hakkında yazmak istediğini söyledi. Yayımlanmış metinde orijinal örnekler mevcuttur.

Sansürün bir diğer temel alanı, ki bu en kötüsüdür, terminolojiyi ele alır. 1928 ve 1929 yılındaki mektuplarda Gurevich, arkadaşını Sovyet davranışçı psikolojisindeki hakim eğilimlerle uyuşmayan “coşku belleği” gibi terimler hakkında uyardı Gurevich, mevcut Sovyet düşüncesiyle ilgili daha iyi bir anlayış kazanabilmesi için bilim adamları bulmaya çalışmasını ona tekrar tekrar söyledi. 1931’de onu, “Marksist makaslamalar”a davetiye çıkaran “insan ruhunun yaşamı”, “ruh” ve “sihirli eğer” (bunun yerine “yaratıcı eğer”i önerir) gibi terimlere karşı uyardı; çünkü bu terimler diyalektik materyalizmin şiddetli bir biçimde reddettiği maddi

olmayan düşünceleri kışkırtıyordu. Gerçekten de 1936'da hükümet böyle şüpheli kelimeleri "anlaşılmaz" (*tumannye*) olarak nitelendirdi ve "sezgi" ile "bilinçaltı" kelimelerini de listeye ekledi.

Stanislavski tiyatrosunu Stalin'le uzlaştırmış olabilir ama kitabı *The Actor: Work on Oneself*'i korudu. Diyalektik materyalizmin saldırdığı bütün kavramlar Sistem'in merkezini hedef alıyordu. Stanislavski onları sanatsal yaratıcılığın önemli birer parçası olarak gördü ve Komünist Parti Genel Merkezi'ne yazdığı bir mektupta, "ruh" ve "bilinçaltı" gibi zan altında bulunan bütün kelimeleri savundu. Parti, terimleri korumak için Stanislavski'den metinlerdeki "gerçekçi" içeriği "somut" olarak ortaya çıkarmasını istedi. (Anchanov in Dybovskii 1922) İki taraf da tavizler verdi. "Bilinçaltının okyanusu" gibi bazı tasvirler ve bazı bölümler metinlerden çıkartılırken diğer bölümler önemli düşünceleri dışlamayacak ama otoritelerin hoşuna gidecek biçimde düzeltildi. Mesela, mühendislik metaforunda "psikoteknik"ten bahseden bir bölüm, ikinci kısma eklendi. (SS 1989, II:61) Benzer şekilde Stanislavski akıl ve duyguları ima ettiği her yerde onların vücutla bağlantısını tekrarladı. Stanislavski Materyalizme böyle ayrıcalıklar vererek Sistemi'nin "idealist" kısımlarını korudu ve ilk baskılar boyunca yapılan değişiklikler ve metinlerden çıkarılan parçalara rağmen sansürü başarılı bir biçimde bertaraf etti. Bu Rusça kitaplar hala onun sanatla ilgili asıl düşünceleri için en iyi rehber olarak hizmet etmekte. Stanislavski'nin kendisinin de Gurevich'e söylediği gibi, kelimeleri değiştirmek başka bir şeydir, kavramları ve düşünceleri değiştirmek başka bir şey. (SS 1961, VIII:286) Bu düşünceyle zamanın koşullarını da dikkate alarak açıklayıcı bir kitap yayımladı.

Sovyet eleştirmenler, ruh ve bilinçaltı sözcüklerinin büyük kısmı kitapta kaldığı için metnin kendinden içeriğini Marksizm'in kabul edebileceği bir hale getirme çabasını sürdürdüler. Sistem'in Sovyet yorumları onun fiziksel yönleri üzerinde durdular. Fiziksel Aksiyon Metodu'nu bir oyuncu için diğer deneysel tekniklerden üstün tuttular. Bu tarz yorumlar Stanislavski'nin kitaplarının kabul edilen şekliyle kalmasını da garantiledi. Mesela Sovyet eleştirmen Pavel Simonov, Stanislavski'nin çalışmalarındaki ruhani öğeleri bilinçli bir şekilde görmezden gelerek Sistem'i katı davranışçı analiz konumuna mahkum etti. (1962) Bu projede Simonov, Stanislavski'nin psikolojik anlayışının sadece bir yarısına dayanır, ama böyle yaparak daha az kabul edilebilir olan ikinci yarıyı yalnız bırakır. Bu yorumlayıcı dinamik, ana öğelere el sürmeyerek revizyonist okumalar için gerekli olan kaynakları korudu.

Stanislavski'nin efsanevi tasviri Batı'da, Sovyetler Birliği'nde olduğundan çok daha karmaşık ve anlaşılmaz biçimde gelişti. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 1923 ve 1924'teki Amerika turnelerinin, Amerikalı aktörlere Sistem hakkındaki bilginin dolaylı aktarılmasının ve kitaplarının İngilizce basımının bu duruma katkısı oldu.

Stanislavski, Amerika turnesine giderken en eski gerçekçi prodüksiyonlarını getirdi. Bu turneler bizi "alışılabilir tiyatral değer ölçülerini yeniden gözden geçirmeye teşvik ederken", eleştirmen R.A.Parker'ın söylediği gibi (Emeljanow 1981:242) aynı zamanda Moskova Sanat Tiyatrosu tarihinin erken dönemindeki Stanislavski imajımızı sabitledi. Aleksey Tolstoy'un *Tsar Feodor Ionovich* ile

1898'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nu açtı. İlk turnesine çıktığında yirmi altı yaşındaydı. Bütün Çehov prodüksiyonları 1904'te, yani Stanislavski sistemin hayalini kurmadan iki yıl önce sahnelendi. Repertuar Stanislavski'nin mevcut eğilimlerini yansıtmıyordu. Açıkça Moskova Sanat Tiyatrosu bu repertuarı seçmişti çünkü sanat üzerine yapılan politik tartışmalarla en az çelişendi. Ama Lee Strasberg gibi Amerikalı profesyonel tiyatrocular prodüksiyonlar çağının erdemini gördüler. Strasberg, Aktör Stüdyosu'nun üyelerine "Biz şanslıyız. Prodüksiyonları değil gerçek sanat çalışmalarını gördüğümüz için (...) onlar bize sadece bu yılın değil bütün kariyerlerinin başarılarını taşıdılar (...) Biz ayrıcalıklıydık." dedi. (Strasberg 1986-1969:4/23/68) Bu repertuar seçimi -kısaca turneler- Stanislavski'yi Amerika'da eşi benzeri olmayan gerçekçi bir yönetmen ve aktör olarak tespit etmeye yardım etti.

Göçmen öğretmenlerin sınıflarında, Sistem'in Amerikan metoduna yavaş ama tehlikesiz biçimde dönüştüğü yaratıcı bir dinamik ortaya çıktı. Amerika'da 1920 ve 1930'larda Stanislavski'ye ilgi artarken az sayıda yazılı bilgi bulunuyordu. Aktörler provalarının sonuçlarını sahnede izleyebildiler ama prodüksiyonların yaratıcı süreçleri hakkında kendilerine çok az çıkarım yapabildiler. Yazılı bilgi hemen hemen hiç yoktu. Stanislavski'nin Amerika turnelerindeki şöhretini korumak için yazılmış bir inceleme olan *Sanat Yaşamım*'dan (1924) daha iyi bir metin yoktu. *Bir Aktör Hazırlanıyor* 1936'da yani New York'ta Stanislavski'nin tekniklerini kendi kullanımlarına uyarlayan Grup Tiyatrosu'nun kuruluşundan tam beş yıl sonra ortaya çıktı. Gruptan sadece Stella Adler, o da kısa bir süre için, Stanislavski ile birebir çalıştı. Dolayısıyla sistemi öğrenmeye çabalayanlar, sistemle ilgili deneyimlerini metinler yerine sınıflarda aktaran göçmen öğretmenlere yöneldiler.

Bunlar arasında önde gelenlerden biri kendini Stanislavski'nin ilk gerçek İngilizce sözcüsü olarak tanıtan Richard Boleslavsky'dir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun eski bir üyesi olan Boleslavsky, 1919'da Amerika'ya göç etti ve turnelerdeki çalışmalara yardım etmek için New York'ta Stanislavski ile buluştu. Stanislavski'nin de onayıyla kumpanyanın gösterileri süresince oyunculuk üzerine bir dizi konferans verdi. Sistem hakkında ilk İngilizce makalesini yazdığı (1923) makale üç sayfadan ibaretti. Sonraki kitabı *Oyunculuk: İlk Altı Ders*'i (1933) önceki konferanslar üzerine temellendirdi; *Bir Aktör Hazırlanıyor* gibi Grup Tiyatrosu'nun kurulmasından sonra gerçekleşti. Stanislavski'nin düşüncelerinin sözlü olarak aktarımının rolü gözden kaçırılmamalıdır; oyunculuk dersleri bizim sistem hakkında genel bilginin oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Ne var ki; bu tarz bir aktarım birçok hatayı da kapsamaktadır. Göçmen öğretmenler gerçekten de en iyi bilgi kaynaklarıydı ama kusursuz bilgi kaynakları değillerdi. Onlar sonradan öğrendikleri bir dilde konuşuyorlardı, bazen Rusça kavramları yeni bir kültürel çevreye açıklamak için çok uğraşıyorlardı. Gerçekten, Polonya doğumlu Boleslavsky için İngilizce üçüncü bir dildi. En basit düzeyde Stanislavski'nin oyununun "lokmalara" (bits) ile bir gerdanlığı bir araya getiren "taneler" (bead) veya sahnenin "ritmi" (beat) karıştırılabilir, "duygusal" (affective) hafıza Rus aksanıyla söylenince "etkileyici" (effective) haline gelebiliyordu. Daha ince bir düzeyde; "coşku belleği"nin Rusça'daki anlamı, Amerika'da popüler olan ama Rusya'da henüz benimsenmemiş olan Freudyen

psikoloji ile karıştırılmaya başlandı. Tabii ki, doğası gereği oyunculuk dersleri sistemi özellikle öğretmenlerin ve öğrencilerin bireysel yaratıcılıklarından süzerek kaynak düşünceleri yavaşça ama tehlikesizce dönüştürür. Son kertede, sistemin ilk evrelerini Boleslavsky'nin kendisi de dahil olmak üzere göçmen öğretmenlerin çoğu Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 1911'de kurulan birinci stüdyosunda çalıştı. Burada sistem üzerindeki ilk denemeler yürütüldü. Böylece, turneler gibi bu öğretmenler de Amerikalı aktörlere Stanislavski'nin önceki düşüncelerini gösterdiler. Kısacası, sınıflarda mit yaratılmaya çalışıldı.

Bu iki güç de -turneler ve öğretmenler- bu makalede açıklanan dinamiklerden fazlasını yapmak için ustaca çalıştılar. Bu kısa taslak bile yeni ve eksiksiz İngilizce kaynaklar için heyecan verici bir tartışma yaşayan Batı'daki Stanislavski yayınlarının tarihi için bir fon oluşturur. Dolaylı ve sözlü bilginin bu durumu nedeniyle Stanislavski'nin kitaplarının yazılı kaynağa yönelik önemli bir ihtiyacı karşılayacağına inanıldı. Ama yayın tarihinin kendisi de mitler yaratmakta büyük rol oynamıştı.

Stanislavski, ilk iki kitabını Rusça'dan önce, hiç okuyup yazmadığı bir dil olan İngilizce'de yayımlamayı tercih etti. Nakit paraya ümitsizce ihtiyaç duyuyordu. Devrim sonrası mülkiyetin ulusallaştırılmasıyla tüm servetini kaybetmişti, oğlu ciddi şekilde tüberküloz hastasıydı. Moskova Sanat Tiyatrosu Amerika'daki en istekli dinleyicilerini bulduğunda Stanislavski derin bir ümitsizliğe kapılmıştı. "Sağlığımı yitiriyorum. Ruhum karamsar, moralim bozuk. Cesaretimi neredeyse kaybettim, kimi zaman her şeyden vazgeçmeyi düşünüyorum." (Benedetti 1990a: 278) Bu ümitsizlik, tiyatrosunun geleceğine de yayıldı. 1923 tarihinde New York'ta yardımcı yönetmen Vladimir Nemirovich Danchenko'ya şöyle yazmıştır:

Sanat tiyatrosunun artık var olmayacağı fikrine alışmalıyız. (...) Tüm bu yıllar boyunca, küflenmiş kalıntıları kurtarabileceğimi umut ettim. Ancak seyahatlerim boyunca durum daha aşikar ve daha net oldu ki; kimsenin herhangi bir düşüncesi, fikri yok, büyük bir amaç yok. Bunlar olmadan düşünceye dayalı hiçbir girişim uzun yaşayamaz. (SS 1961, VIII:41)

Amerika, Stanislavski'nin ümitsizliğinin tek çaresi olarak gözükiyordu. Turneler finansal stratejisini simgeliyordu. Stanislavski, devrim sonrası tiyatroyu iflastan kurtarma gayretiyle Moskova Sanat Tiyatrosunun yarısını yurt dışına çıkarttı. 12 Şubat 1924 tarihinde Nemirovich Danchenko'ya mektubunda, "izleyici ve sübvansiyona yönelik para kaynağı açısından güvenebileceğimiz biricik kaynak Amerika'dır" diye yazmıştı. Ancak seyircilerin tüm hevesine rağmen tiyatro kazanç elde edemiyordu.

Aynı şekilde, kitaplarını Batı'da yayınlamak da Stanislavski'ye özel bir finansal strateji sundu. Birleşik Devletler telif hakkı yasası, uluslararası telif hakkı yasası ile beraber, kitaplarının çevirilerinden doğrudan para almasını ve gelecekteki kazançların da ailesine gitmeye devam etmesini temin ediyordu. O dönemde Sovyet yasası ne telif hakkını ne de telif hakkı ücretini garanti ediyordu. Yardımcı yönetmenine açıkladığı gibi:

Tiyatrodan geçimini sağlayamazsın; bunu asla unutmamalıyım, asla. Başka yollar aramak zorunda kaldım; kitap yazmak gibi. Büyük bir ihtimalle bunu zevk

için yaptığımı zannediyorsunuz. Ancak kalem ve kağıtla ilişkimi bilirsiniz. Ben bunu çok ağır ve ciddi bir gereksinim yüzünden yapıyorum. (SS 1961,VIII:82)

Mali ve yasal noktalardan bakıldığında, Stanislavski'nin kararının ironik bir sonucu vardı: Telif hakkı Stanislavski'nin problemlili bulduğu kitaplarının çevirisini de korumaktaydı. *Little, Brown & Company* ilk teknik müsveddeleri (şu anda Berkeley'deki Kaliforniya Üniversitesi'nde yer alırlar) reddetti ve ticari olarak varlığını daha uzun sürdürebilecek hatıralarını yazmasını rica etti. Böylece Stanislavski, aceleyle *Sanat Yaşamım* adlı eserini yazdı ve kitap 1924'te ikinci Amerika turnesi esnasında yayınlanabildi. Kendisinin de ifade ettiği gibi "son günlerindeki bir mahkum gibi" çalıştı. (SS 1961, VIII:87) Sonuç için çok üzgündü. Moskova'ya döndüğünde kitabı tamamıyla yeniden ele aldı; kusursuz olarak nitelendirdiği, hala İngilizce'ye çevirilmemiş olan Rusça baskı ortaya çıktı.

Benzer şekilde *Bir Aktör Hazırlanıyor* da ticari bir kitap sayılmadı. Yale Üniversitesi Yayınevi kitabı reddetti; Stanislavski teslim tarihini kaçırıyor, kitap haddinden fazla uzuyordu. *Theatre Arts Books* kitabı yayımlamayı kabul etti, ancak çevirmen Elizabeth Reynolds Hapgood'un okuyucunun anlamasını güçleştireceğini düşündüğü bölümlerde önemli kısaltmalar yapması ve Rusça göndermeleri değiştirmesi şartıyla. Editör Edith Isaacs kitabın bu halinin "Anglo-Sakson" bir okuyucu için faydalanılabilir olmayacağından, Hapgood'a bu haliyle yayınlamanın fayda sağlamayacağını söyledi. (Hobgood, 1986:159) Yüzeysel bir şekilde bir hayli kısaltılmış İngilizce uyarlama (Rusça aslının yarısı kadardı), Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin titizlik isteyen tanımlamalarını ve özenle kurduğu mantığı altüst etti; Sokratik tarzını ve yöntemindeki zekanın büyük bir kısmını ortadan kaldırdı.

Stanislavski, 1924'te *Sanat Yaşamım* ile Batı yayını test ederken 1930'da gelecekteki kitapları için de anlaşmalar düzenliyordu. Fransa'da kalp krizi sonrası nekahet döneminde, halihazırda var olan ve gelecekte yazacağı kitaplarının Rusça dahil tüm dillerde kitaplarının, yayın ve çeviri hakkını Hapgood'a verdiği bir sözleşme imzaladı. (Kayıt ve film haklarını da dahil etti.) Stanislavski ve kumpanyası 1924'te Beyaz Saray'da Calvin Coolidge'e takdim edildiğinde Hapgood onlara çevirmen olarak hizmet ediyordu; ilk defa orada tanışmış ve arkadaş olmuşlardı. Bu olağanüstü anlaşma tüm eserlerinde Amerikan ve uluslararası telif hakkı korumasını sağlamlaştırmak için hazırlanmıştı.

Hapgood, 1930'daki anlaşmalarından 1974'te ölene kadar Stanislavski'nin Batı'daki kitaplarını kontrol ederek onun "vekili" gibi çalıştı. Stanislavski'nin temsilcisi olarak Batılı çevirmen ve yayıncılarla görüştü, Stanislavski'nin finanssal ve yasal menfaatlerini korudu, Amerika ve dünyanın diğer ülkelerinde Stanislavski'nin önemini duyurdu. Onun çabaları olmasaydı Stanislavski'nin eserlerinin Rusya dışında tanınması çok daha fazla zaman alacaktı. Ölümünden sonra Stanislavski'nin vekili olarak Hapgood'un itibarı arttı.

Bu anlaşma, Stanislavski'nin finanssal çıkarlarını korudu fakat Stanislavski'nin kitaplarının kısaltılmış ve sorunlu İngilizce uyarlamalarını da tek güvenilir metinler olarak tanıtmış oldu. İngilizce uyarlamalar telif hakkı ile korunan yasal orijinaler haline geldi. Rusça kitaplardan yapılacak olan rakip bir çeviri telif

haklarını tehdit edecekti. Bu nedenle Hapgood, *Theatre Arts Books* tarafından istenen bazı kısaltmaları kendisi de protesto etmesine rağmen kendi basılmış uyarlamalarını ısrarla savundu. Stanislavski'nin diğer dillere çevrilmesi için yapılan anlaşmalarda Hapgood tüm çevirilerin sonraki Rusça baskılardan değil, kendi çevirisinden yapılmasında ısrar etti. *Theatre Arts Books*, Rusça'dan doğrudan yapılmış 1956 çevirisine itiraz ettiğinde Hapgood'un bu hakkı İtalyan mahkemelerince de korundu. (Bari: Editori Laterza) Tartışılan baskı yayından kaldırıldı ve İngilizce'den İtalyanca'ya yeni bir çeviri yapıldı. Terimlerin diğer dillere çevirisini düzenli olarak gözden geçirdiğini ve bazen *Bir Aktör Hazırlanıyor*'un Fransızca baskısında yaptığı gibi çevirmen seçiminde (Paris: Olivier Perrin) ısrarcı olduğunu Hapgood'un mektuplaşmaları da kanıtlamaktadır. Kontrolünden kaçan tek çeviri Arjantin ve Doğu Almanya'da yayımlanan İspanyolca derleme idi. (Benedetti 1990b:266-78)

Stanislavski ile anlaşmasında taahhüt edildiği gibi Hapgood'un kontrolü kendi çevirdiği kitapların ötesine çıkarak Stanislavski'nin tüm yazılarını kapsamıştı. Böylece 1948 yılında J. J. Robbins'in 1924'teki *Sanat Yaşamım* çevirisinin tüm haklarını elde etti. Ayrıca Hapgood, çevirilerini kendisinin yapmadığı eserlerin ve bilimsel çalışmalardan alıntılarının yayım izinleri için de görüşmelerde bulundu.

Yasal terimlerle konuşursak; İngilizce kitaplar, Stanislavski'nin kitaplarının orijinal dilinden çevrilmiş kaynaklar olduğu için Hapgood ve yayımcısı *Theatre Arts Books* rakip çevirilere karşı savunmaya geçtiler ve uluslararası mahkemelerde 1930 anlaşmasını başarıyla savundular. Ayrıca telif hakkı Stanislavski'nin Rusça'dan değil İngilizce'den çevirilerini garantilediği için Stanislavski'nin Amerika'daki kitaplarını değiştiren yoğun ticari baskı neredeyse tüm Batı'ya ve Japonya'ya yayıldı. Bu baskı ve çeviri hikayesi, Hapgood'un terim ve üslup seçimlerinin *Theatre Arts Books*'un yayınevi politikalarıyla birlikte Stanislavski'nin düşüncelerinin Rusya dışındaki genel algılanışını belirlediğini gösterir. Amerikalı araştırmacı Burnet Hopgood'un özetlediği gibi "İngilizce'nin perdesinin cezasını fazlaca çektik."

Stanislavski'nin eserlerinin İngilizce ve Rusça yayımlanan baskıları arasındaki fark yeni değildir. İngilizce kitaplar yalnızca belirgin biçimde kısa değildi, aynı zamanda terimler tutarsızdı ve zaman zaman hatalı biçimde çevrilmişti. Stanislavski'nin yöntemini doğrudan görmek için Rusya'ya gitmiş az sayıda Amerikalı yönetmenden birisi olan Joshua Logan, "Stanislavski'nin yazdığı kitapları İngilizce çevirilerden anlamak oldukça zor. Yazıları hiçbir yerde konuşmaları kadar etkili değil." (Senelick 1981:209) diye yazdığına farkında olmadan bu farklılıkları kanıtlamış oldu. Aslında bir yazar olarak Stanislavski, İngilizce'deki aldattıcı görüntüsünden çok daha canlıydı.

Los Angeles, California Üniversitesi'nde tiyatro asistanı olan Henry Schnitzler, 1954'te alternatif fakat yayımlanmamış bir İngilizce çeviriyi okuduktan sonra İngilizce ve Rusça Stanislavski arasındaki farklılıkları tahlil etti. Rusça okuyamasa da *Bir Aktör Hazırlanıyor*'un sistemin tamamı olmadığı ve *Bir Karakter Yaratmak*'ın "yayın kaygısından şaşkıncu biçimde yoksun" görüldüğü hissini doğrulamak için izinsiz Almanca çevirisini arayıp buldu. (1954:13)

Theatre Arts Books Schnitzler'in makalesini bir saldırı olarak nitelendirdi. Hapgood arkadaşı Varvara Bulgakova'dan bir cevap yazmasını rica etti. Bulgakova Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oyuncuydu; grupla beraber Amerika turnelerine katılmış ve Stanislavski ayrıldıktan sonra Amerika'da kalmıştı.

Bulgakova Hapgood'un tasvir ettiği "Stanislavski Sistemi"ni doğruladı. Yayımcı bu cevaba ek olarak Rusça ve İngilizce uyarlamaların karşılaştırmasını düzenledi. Bu karşılaştırma, yayın sürecinde hiçbir gerçeğin göz ardı edilmediğini onaylayan bir raporla sonuçlandı.

Gene de farklılıklarla ilgili ifadeler, bilimsel çevreden profesyonel tiyatro dünyasına sızdı. 1969'da New York'taki Aktör Stüdyo'da bir bant kaydı sırasında Lee Strasberg şöyle dedi: "Kitaplar İngilizce'ye kısmen yanlış çevrilmiş olduğu için [Stanislavski'nin] kitapları yanlış bir izlenim veriyor [...] Amerikan basımları, müsveddelerin yayına hazırlanması ile oluşmuştur. Ama bu hazırlıklar Stanislavski tarafından değil Stanislavski'nin metinlerini kendi uygun bulduğu biçimde sunmak için kendi kendini sorumlu kılmış olan çevirmen tarafından yapılmıştır." (Strasberg 1956-1969:1/15/61) Strasberg de Schnitzler gibi Stanislavski'nin izinsiz Almanca çevirisini okudu. *Tulane Drama Review*'in editörüne mektubunda şunları yazdı: "[Stanislavski'nin] Rusça metinlerine başvuramayacaklar [...] Stanislavski sisteminin önemli tartışmaları için Almanca çeviriye başvurulabilir. Bu çeviriye bütün Amerikan uzmanlar tarafından bu kadar az ilginin gösterilmiş olmasından dolayı şaşkınım." (Strasberg 1966:239) *Britannica Ansiklopedi*'sindeki oyunculuk makalesinin kaynakçasında "ciddi bir çalışma için gereklidir" diyerek tüm Almanca kitaplara yer verdi. (Strasberg 1957:63)

Eric Bentley de Almanca'ya başvurmuştu: "Stanislavski'yi Rusça'dan okuyamayan bazılarımız onunla ilgili birçok şeyi takdir edilecek biçimde bütünlüklü Almanca çevirilerinden okuduk." Bentley, Stanislavski'nin "coşku belleği" terimini aldığı psikolog Théodule Ribot'a yaptığı referansların İngilizce baskılardan çıkartıldığını fark etti. "Gizem, sırf çevirmen ilgilenmediği birçok şeyi atlamaya karar verdiği zaman yaratıldı.[...]" diyerek bu durumdan yakındı. Bu bölümlerin çıkarılmasının, özellikle Amerikan yöntemindeki coşku belleğinin önemi göz önüne alındığında, tiyatro bilimi için ne kadar tehlikeli olduğunu anladı. (Bentley 1962:128)

Oyunculuk el kitaplarının Amerika ve Rusça basımları arasındaki farkla ilgili olarak son bir uyarı eklemek gerekir. Önceden söz edildiği gibi Stanislavski'nin metinleri halihazırda devam eden çalışmalardır. Sürekli yapılan düzeltmeler çok sayıda değişik metin ortaya çıkarttı. Hapgood'un çevirdiği, bastığı ve kısalttığı sayfalar Sovyet ihtiyaçlarına göre ayarlanmış sayfaların tamamıyla aynısı değildi. Jean Benedetti, *Bir Aktör Hazırlanıyor* ile ilgili haklı olarak, "aynı çalışmanın, Stanislavski'nin onayını almak için aynı ya da farklı zamanlarda ortaya çıkmış olan iki farklı yayın kararına dayalı iki çevirisiyle karşı karşıya kaldığımızdan" bahseder. (1982:79) Bu değişikliklere ulaşılamadığı için temel sorular cevapsız kalmıştır: Hapgood gerçekten hangi müsveddeleri kullandı? Stanislavski, Rus okuyucular için *Sanat Yaşamım*'ı değiştirirken yaptığı gibi yabancı okuyucular için de belli değişiklikler yaptı mı? Başka ellerin dokunmadığı "saf Stanislavski"yi

temsil eden yorumlar gerçekten var mı?

En azından bir cilt için bu tip sorular şu anda cevaplanabilecek durumdadır. Stanislavski 1935'te Hapgood'a başyapıtı *The Actor: Work on Oneself, Part 1*'nin bir uyarlamasını yolladı. Stanislavski, bu uyarlamayı "Amerika için tamamlanmış şekildedir" diye nitelendirdi ve her sayfaya paraf attı. Hapgood, *Bir Aktör Hazırlanıyor* adıyla bilinen bu uyarlamayı çevirdi ve bastı. Bu müsveddeler Hapgood ve Stanislavski'nin mülkü olarak piyasaya sürüldü ve değişik biçimleri Stanislavski'nin *Toplu Çalışmaları*'nin *Routledge* yayımına ek olarak dahil edildi. İlk defa Rus okuyucular için tasarlanan değişikliklerden bağımsız olarak Amerika'daki metin kısaltmasının nasıl gerçekleştiğini analiz edebileceğiz. Ayrıca bu kaynak, sistemin formüle edilmesinde yayımcıların oynadığı rolü daha iyi tahlil etmemizi sağlayacak.

Rusya ve Amerika'da Stanislavski kitaplarının tarihi, çıkmakta olan yeni yayınlar için durumu ortaya koymaktadır. İki baskı da insan ötesi Stanislavski mitini değerlendirebilecek kaynaklar önermektedir.

Rus yayımcı Iskusstvo, 1951-1961 Sovyet basımının ilk sekiz cildinde önceden basılmış olan kaynakları Moskova Sanat Tiyatrosu'nun arşiv incelemeleriyle genişleterek tekrar yayınlıyor. Böylece *Sanat Yaşamım* ve oyunculuk el kitapları, çeşitli müsveddeler içeren birçok notla tamamlanmış çeviriler olarak ortaya çıkıyor. Daha da radikal olan, yeni bulunan ve ilk defa basılacak kaynakların dahil edilmesi. Örneğin Stanislavski'nin yıllar sonra yazdığı, "Artistik Not Defteri" kendi düzenlediği biçimiyle ortaya çıktı. Bu defter sayfalarına dikkatlice yazıp muhafaza ettiği oyunculuk ile ilgili çeşitli fikirleri, oyunların planları ve yönetmen notları, sahnede gördüklerinin ve okuduklarının eleştiri yazılarını ve ünlü insanlardan mektupları içermektedir. Bunlar özel oldukları için resmi kitaplarına uygulanan sansürden kurtulabildiler. Daha önceki bir uyarlamada, bu özel yazılarından yalnızca ufak parçalar seçilmiş ve editörler tarafından Stanislavski'nin düşünce akışını altüst edecek biçimde metne serpiştirilerek baskı için düzenlenmişti. (Stanislavski 1986) Bu kaynakların kapsamlı ve önemli olmaları nedeniyle başlangıçta tek cilt olarak planlanan basım iki cilde çıkartıldı. Ayrıca ilerideki ciltler, 20. yüzyıl sanat ve politikasındaki başlıca figürlerin benzerliklerini ve Stanislavski'nin hangisine daha yakın durduğunu içerecek. Stalin'e ve diğer hükümet memurlarına yazdığı mektuplar, Stanislavski'nin sonraki yaşamıyla ve 1930'lar boyunca Moskova Sanat Tiyatrosu'nun tarihiyle ilgili bilinmeyen gerçekleri; yardımcı yönetmeni Nemirovich Danchenko'ya mektupları, uzun süreli ama değişken sevgi-nefret ilişkisini; ailesi tarafından daha yeni duyurulan, Hapgood'a ve karısına yazdığı mektuplar da kişisel düşüncelerini ortaya çıkarılmaktadır. Smelyansky'nin yazdığı gibi: "Bu sefer Stanislavski'yi, tamamıyla olduğu gibi yaşayan sanatçıyı, yüce insan imajına uymayacak ve onu taklitlerinden ayıracak tüm çelişkileriyle yayınlayacağız. Okuyucu, Stanislavski'nin fikirlerinin laboratuvarına girme, denemelerinin izlediği yolu anlama imkanı bulacak. Kuşkusuz şu andaki en önemli şey bu." (Smelianskii 1992) Bugüne kadar *Sanat Yaşamım* ve üç oyuncunun elkitabını içeren serinin ilk dört cildi yayınlandı. "Artistik Not Defteri"nin iki cildi de şu anda dizgide.

Routledge'in *Toplanmış Çalışmaları*; anlaşılması en rahat, çoğu daha önce

çevrilmemiş olan temel kaynakları İngilizce olarak ulaşılabilir kılacaktır. Bu on cildin basımı Stanislavski'nin oyunculuk üzerine üç kitabının yeni ve kısaltılmamış çevirilerini, otobiyografisinin gözden geçirilmiş Rusça uyarlamasını, İngilizce olarak daha önce görülmemiş kaynakları (hatıraları ve makaleleri, mektupları, "Artistik Not Defteri"ni) içerecek. Ayrıca yönetilen prodüksiyonların planlarını içeren üç cilt, Çehov'un oyunlarına adanmış iki cilt ve sistemi pratikte en iyi şekilde gösterecek bir cilt olacak. Daha önce hiçbir dilde yayınlanmamış olan *Vanya Dayı*'nın prodüksiyon planını da içerecek. Stanislavski'nin içinde yaşadığı koşullarla bağlantılı olarak çalışmalarının daha iyi anlaşılabilmesi için her ciltte biri Batı, diğeri Rus araştırmacılarının bakış açısından iki önsöze yer verecek. Notlar, Stanislavski'nin Hapgood'a çevirmesi için yolladığı yazılardan bölümleri de içerecek ve böyle anahtar bölümlerin farklı biçimlerini sunacak. Bu kitap serisi, Stanislavski'nin düşüncesinin ve tiyatral yaratıcılık doğasındaki denemelerinin evrimini açıklayacak.

Seri; profesyonel tiyatral kelimeleri kullanan, orijinal Rusça'nın konuşma ve mizah stilini yansıtan İngilizce kaynaklar oluşturmayı hedeflemektedir. Stanislavski'nin dili ve terminolojisi, Rusça kelimeleri eksantrik biçimde kullanmasının getirdiği zorluk ve yeni sözcük üretme sevgisi de düşünülerek eksiksiz ve tutarlı biçimde çevrilmiş olacak.

The Actor: Work on Oneself (Batı'da *Bir Aktör Hazırlanıyor* ve *Bir Karakter Yaratmak* adıyla bilinen kitapların kısaltılmamış Rusça uyarlamaları) başlıklı Jean Benedetti tarafından çevrilen ilk iki cilt 1993'te yayımlanacak. Bu iki cilt oyuncu için zihin ve vücudu ayrılmaz bir bütün olarak alan tek ve bütün bir sistem sunar. *The Creative Process of Re-Experiencing* başlıklı birinci bölüm ve *The Creative Process of Embodiment* başlıklı ikinci bölüm Stanislavski denkleminin birleşik iki yarısını yansıtır. Stanislavski kitabının tek cilt olmasını istemiş olsa da uzunluğu yüzünden bölümler halinde basılmasını gönülsüzce kabul etti. Önceden kestirilememiş olan savaş ikinci basımı erteledi ve Stanislavski'nin iki kitabın bir bütün olarak görülmesi hedefi engellenmiş oldu. Yeni baskı istediği gibi eşzamanlı yayın anlayışıyla ele alındı.

Rusça ve İngilizce *Toplu Çalışmalar*, Stanislavski mitini düzeltmeye hizmet eden güvenilir kaynaklar içerir. Taslakların mevcut iki değişik biçimi de Stanislavski'nin çalışmalarıyla derleyenlerinkini ayırtırmaya yardım eder. Bu taslaklar, 20. yüzyılın başlıca figürüne yeni bir bakış sağlarlar. Anatoly Smelyansky, geçtiğimiz günlerde, yeni Rusça baskıların amacının "sanatçının tekrar keşfedilmesi" olduğunu yazdı. "Stanislavski'nin buna belki de herkesten fazla ihtiyacı var. Düşüncelerini kendine mal eden Stalin mitinden çok çekti. Daha sonra yeni mitlerin eski mitlerin yerini almasıyla bu cefa devam etti. Tamamlanmış yeni akademik baskı; yönetmenlerin, öğretmenlerin, öğrencilerin, Stanislavski ile bağlantılı olarak sanatın gelişmesiyle ilgilenen herkesin, ayaklarının altındaki sağlam zemini, geçmişi, tiyatro sanatının temel değerlerini yeniden bulmalarını sağlayacaktır." (1992) Batı da bu sağlam zeminini yeni İngilizce baskılarla iade edecektir. Tahmin ediyorum ki, on yıl içinde Stanislavski'ye dair bakışımız şimdi çizdiğimiz portreden çok daha sağlıklı olacaktır.

İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu Raporu

**Deniz Aydın
Ömer Özdiç**

İATP'nin temellerinin atıldığı 2001'den bu yana düzenlenen ortak faaliyetlere baktığımızda senelik bir takvimin oluştuğu görülür. Her yıl yinelenmeye çalışılan bu faaliyetler; İATP'li grupların tüm üyelerinin katıldığı bir seminer ve İATP genel toplantısı, yılda bir kez çıkarılan İATP bülteni ve Mayıs ayında düzenlenen İstanbul Amatör Tiyatro Günleri (İATG) olarak sıralanabilir. Biz de bu takvim üzerinden 2002 yazından 2003 yazına kadarki süreci, BÜO'nun İATP'deki faaliyetleri açısından değerlendirmeye çalışacağız.

İATG 2002'nin ardından yapılan değerlendirmelerde, şenliğe nicelik olarak katılımın az olması sorununun önceki yıllara oranla çok daha belirgin olduğu ortaya çıkmıştı. O dönem çeşitli tiyatro organizasyonlarına katılan ya da katılma hazırlıkları yapan gruplar, İATG oyunlarını yoğun programları nedeniyle izleyememişlerdi. İATG'nin başından beri temel amaçlardan biri, düzenli İATP toplantıları sayesinde yıl boyunca birbirinden haberdar olan grupların, oyunlara dair gözlemlerini paylaşmaları ve sanatsal-politik eleştiri mekanizmaları kurmalarıydı. Bu sayede İATG, grupların sadece oyunlarını sergilemek için bir araya geldiği tüketmeye dayalı "festival"lerin aksine, alternatif bir tiyatro şenliği haline gelecekti. Ancak İATG 2002'de grupların, birbirlerinin oyunlarını izleyememesi nedeniyle sonrasında yapılacak eleştiri ve değerlendirmelerin sağlıklı olamayacağı fark edildi. Şenlik sonrasında, şenliğin İATP'li gruplar tarafından yeterince sahiplenilmemesi ciddi olarak tartışma konusu oldu. Yapılan bu tartışmalarla İATG'nin alternatif yönünün yeniden hatırlandığı sonucuna varılabilir.

Şenliğin anlamının tartışıldığı sürecin uzaması nedeniyle oyunlar üzerine yapılacak sanatsal-politik tartışmalar yaz aylarına ertelenmiş oldu. Yaz döneminde ise, şenliğin üzerinden uzun zaman geçmesi sebebiyle eleştiri yazısı üretilemedi. Ayrıca ÜTP açısından bakıldığında, eleştiri yazısı konusundaki deneyimsizlik de yazı üretilmemesinde önemli bir etkendi.

BÜO olarak, deneyimsizlik sorununun ardına sığınılmaması ve eleştiri yazısı üretmek konusunda ısrarlı olmak gerektiğini düşündük. Ayrıca yazı üretilmesi, sanatsal olarak kadro içinde eleştirel bakış açısının gelişmesine ön ayak olabilirdi. Dolayısıyla, MFTK'nın *Biz ve Onlar* oyunu üzerine yapılan röportaj, İstanbul İktisat Sahnesi'nin *Barış* ve MİFTOK'un *Yaşayan Ölüler* oyunları hakkında yazılan eleştiriler bu konudaki ürkekliliği yenmek adına anlamlıydı.

Şenlik sonrasında oluşan yazı kıtlığının çıkarılacak bültenin içeriğinde ciddi bir eksiklik yaratacağı öngörüsüyle yaz döneminde İATP bültenine hazırlık yapılması kararı alındı. ÜTP'nin 2002 yazını okuma çalışması yerine bülten çalışmalarına ayırması bültenin niteliğinin düşmesi tehlikesine karşı dönemsel bir tercih olarak nitelendirilebilir.

Bültenin içeriğini şekillendirmek için dosyaların oluşturulmasına ve yazıların toplanmasına zaman geçirilmeden başlandı. Bültende yer alan dosyalar farklı grupların sorumluluğuna verilerek iş bölümü yapıldı. Ayrıca yazıların seçilmesi, düzenlenmesi gibi işleri yürütecek bir komisyon oluşturuldu. Ancak süreç içinde yazıların çoğunun basılmaya hazır olmadığı, üzerinde çalışılması gerektiği sonucuna ulaşıldı.

Yaz tatili sonrası toparlanma sürecinin başladığı Eylül ayına gelindiğinde, öncelikle sene içinde yapılması planlanan seminer çalışmasının teması ve çerçevesi tartışıldı. Grupların ihtiyaçları doğrultusunda belirlenmeye çalışılan seminer konusunun; bir önceki sene yapılan genel toplantının çerçevesini oluşturan eğitim çalışmaları olmasına karar verildi. İATP bir süredir eğitim çalışmaları konusunda tartışmalar yürütmekte ve çeşitli alternatif formülasyonlar yapmaya çalışmaktaydı. Bu sebeple Eğitim-Araştırma Komisyonu (EAK) Aralık ayındaki seminer için Ezilenlerin Pedagojisi-Ezilenlerin Tiyatrosu-Augusto Boal başlığını önerdi.

Seminere hazırlık yapmak amacıyla İATP'li topluluklar kendi gruplarında Boal metinlerini okumaya ve "Boal'in deneyimlerinin İATP grupları açısından anlamı ne olabilir?" sorusuna yanıt aramaya başladılar. Bunun üzerine seminere hazırlık için zaman ayırabilecek bir grup BÜO'lu; Boal metinlerini okuyacak, edinilen bilgileri kadroya yayacaktı. Öte yandan bu grup "BÜO çalışmaları ile Ezilenler Tiyatrosu arasında ne tür paralellikler olabilir?" sorusu üzerine tartışma yürütecekti.

Bunların yanında BÜO, ÜTP gruplarının birbirlerinin eğitim çalışmalarını izlemesi önerisini sundu. Zaten önceki sene, eğitim konulu genel toplantıdaki sunumlar aracılığıyla grupların çalışma biçimlerine aşinalık kazanılmıştı. Bu önerinin amacı bu çalışma biçimlerini pratik düzeyde de gözlemleyebilmektir. Böylece, çalışmaların teknik boyutuna gömülmek yerine çalışma ortamına, çalıştırıcı-oyuncu ilişkisine ve kadrolaşmaya dair yeni tartışma başlıkları gündeme gelecekti. Sonuçta bu öneri, şenliklerde ürünler düzeyinde sanatsal tartışmalar yapmanın bir adım ötesinde bir girişim olarak görülmelidir.

Önerinin somutlaşması aşamasında ÜTP içinde, grupların çalışma mahremiyeti tartışma konusu oldu. Çalışmalarının izlenmesinde sakınca görmeyen topluluklar birbirlerinin çalışmalarını izlemeye ve benzerlikleri ya da farklılıkları tartışmaya başladılar.

Ancak bu dönemde, Tiyatro Boğaziçi üyesi arkadaşımız Barış Orak'ın vefatı üzerine, 27 Aralık 2003'te yapılması planlanan seminer ileri bir tarihe ertelendi. İATP'nin yaşadığı bu acı kayıp nedeniyle -ayrıca yarıyıl tatillerinin de başlamasıyla- seminer tarihi 2003 Mart ayı olarak belirlendi.

Dolayısıyla Aralık seminerinin notlarının ekleneceği düşüncesiyle çalışmalarına ara verilmiş olan bülten, tekrar gündeme geldi. Yaz başından beri sürdürülen bülten çalışmasının sonlandırılması için Aralık-Ocak döneminde bu konu üzerine yoğunlaşıldı ve İATP bülteni Şubat ayı başında çıkarıldı.

İkinci sayısı çıkarılan İATP bülteninde şenlik, seminer, forum gibi çalışmaların dökümleri, bu çalışmalara dair eleştiri ve değerlendirme yazıları, ayrıca platform bünyesindeki grupların son dönem çalışmalarını özetleyen yazılar yer alıyor. İATP bülteni, alternatif tiyatro alanında ciddi boyutlara varan yazılı kaynak eksikliğini doldurmak için önemli bir adım olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, alternatiflik amacını hayata geçirmek üzere hazırlanan bülten için kolektif bir çalışma örgütlemeyi hedeflemek gerekir. Sadece bazı kişilerin ve grupların yoğun çalışmasıyla ortaya çıkan bir ürünün kolektif olamayacağı ilk sayının çıkarılması sürecinde tartışılmıştı. Bu tartışmalara rağmen ikinci sayının çıkış aşamasında da benzer sorunlarla karşılaşıldı. Bültenin tüm gruplar tarafından sahiplenilmesi gerektiğine dair tartışmalar sonucunda organizasyon ve iş bölümünün daha sağlıklı yapılmasıyla ve daha da önemlisi grupların bültene ilgi örgütlemeleriyle sorunların aşılabileceği ortaya konuldu.

Mart ayına geldiğimizde ise İATP semineri ve genel toplantısının birlikte yapılması kararlaştırıldı. Toplantıda, senelik bir değerlendirmenin ardından Ezilenlerin Tiyatrosu üzerine hazırlanan aktarımın yapılması ve sonrasında grupların bu konuda hazırladığı sunumların forum bölümünde tartışılması planlandı. Ayrıca grupların çalışmalarını anlattığı sunumlar üzerinden tartışma açılması ve katılımcı bir ortam oluşturulması hedefleniyordu.

Seminer sonrasında, aktarım bölümünün anlaşılabilir ve verimli olduğu, ama forum bölümünde tartışmaların yeterince açılmayıp sunumlar düzeyinde kaldığı değerlendirildi. BÜO tarafından yapılan sunumun ise dinleyenler tarafından anlaşılamadığı dile getirildi. Bu noktada BÜO içinde seminere dair ön hazırlık yapıldığı, ancak Boal yöntemiyle BÜO çalışmaları arasında paralellik kurma konusunda olgun bir çerçeve çizilemediği ortaya çıktı.

Mayıs ayındaki İATG 2003'te ise, İATG 2002'ye nazaran, katılım sorununun yaşanmadığı ve grupların kaynaştığı canlı bir ortamın oluştuğu söylenebilir. Ayrıca İATG 2003'te ortaya çıkan teknik sorunların bir daha yaşanmaması için ileriki yıllarda teknik organizasyonun daha özenli yapılması gerektiği görüşüne varıldı.

Sonuç olarak; bahsi geçen ortak faaliyetlere bakıldığında senelik bir takvimin oluştuğu görülür.

İSTANBUL ALTERNATİF TİYATROLAR PLATFORMU'NA KATILIM İÇİN ÇAĞRI

İstanbul'daki çeşitli tiyatro toplulukları 2000 yılı sonbaharında başlayan ve 2001 yılına taşınan bir kuruluş / tartışma süreci yaşadılar. Bu tartışmanın ana teması tiyatro alanında birlik sorunu olarak özetlenebilir. Toplulukların atomlaşmasının önüne nasıl geçilebilir? Topluluklar arası iletişimi güçlü hale getirmek, bu iletişimi belli bir saydamlığa, düzene ve kalıcılığa kavuşturmak için neler yapılabilir? Tiyatral bilgi birikiminin çoğaltılması ve paylaşılması nasıl sağlanabilir? Elbette bu ve daha farklı sorular topluluk sınırlarının ötesinde devinmek isteyen, topluluklar arası dayanışmanın gerekliliğine inananların sorduğu sorulardır. Uzun bir kuruluş sürecini artık geride bırakan İATP, tiyatro alanında içinde yaşadığımız toplumsal sistemin sunduklarıyla yetinmeyen, sınırları zorlayan, topluluklar arası ilişkiyi kaba çıkar ilişkilerine indirgemeyen bir platform oluşturma iddiasına sahiptir.

İATP yeni bir oluşum olmakla birlikte, daha önce çeşitli dönemlerde Amatör Tiyatrolar Çevresi'nde faaliyet gösteren, o bünyede yaşanan sorun ve tikanıklardan ders çıkarmaya çalışan toplulukların önerisiyle gündeme gelmiş bir arayıştır. Bu topluluklar tiyatro alanında birlik sorununu alternatif bir yaklaşımla pozitif bir çözüme kavuşturmak üzere, ayırım gözetmeksizin İstanbul'daki tüm tiyatroları İATP'ye katılmaya çağırmaktadırlar.

Çeşitli toplulukların özerk platformlar örgütlemesi bir gereklilik olarak görünmektedir. İATP' deki üniversite topluluklarının ÜTP'yi (Üniversite Tiyatroları Platformu) kurması bu yaklaşımın ürünüdür.

Üniversite, lise, sendika, bölge ve mezun tiyatrolarının yeterli sayıya ulaştıklarında özerk platformlar inşa etmeleri ortaklaştıkları sorunlara yoğunlaşmalarını sağlamaktadır.

İATP bünyesinde bir de eğitim-araştırma komisyonu kurulmuştur. EAK seminer,

atölye, vb. etkinlikleri organize etmekten sorumlu, bu çalışma alanlarında İATP'ye dönük faaliyetler gerçekleştiren insanlardan oluşmaktadır.

İATP önceki dönemlerde düzenlediği "İstanbul Amatör Tiyatro Günleri"ni (İATG) her yıl Mayıs ayında sürdürmeyi hedeflemektedir. İATG katılmak isteyen her gruba açıktır.

İATP'nin İşleyiş İlkeleri

Aşağıdaki yazılı ilkeler platform içerisinde yapılan tartışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. İATP'de yer almak isteyen toplulukların ilke önerileri hakkında görüşlerini sözlü ve yazılı düzeyde oluşturmaları, ortak bir eğilimin örgütlenebilmesi açısından önemlidir.

- 1.İATP örgütsel planda İstanbul'daki tiyatro topluluklarını bir araya getirmeyi hedefleyen bir yapılanmadır.
- 2.Topluluklar arası iletişimi düzenli hale getirmeyi, ortak sorunlar çerçevesinde dayanışmayı, bilgi alışverişini ve ortak etkinlikleri hedefler.
- 3.Amatör, akademik, profesyonel, vs. her tiyatro çevresine açık bir yapılanmadır.
- 4.Kendi alanlarında özelleşen platformları (Üniversite Tiyatroları Platformu, Lise Tiyatroları Platformu, Bölge Tiyatroları, vs.) kurulması teşvik edilir.
- 5.Topluluklar ve kendi alanlarında özelleşen platformlar arasında kurulan ilişki dinamik bir yanyanalık içinde tasarlanır. Dikey ve hiyerarşik bir örgütlenmeye gidilmez.
- 6.İATP karar organı olmaktan ziyade toplulukların bir araya gelip ortak eğilimlerini ve kararlarını oluşturmalarına hizmet eden bir yapılanmadır. A ve B konusunda, eğilimleri ne olursa olsun, her topluluğun tavrı kayda geçirilir.
- 7.İATP toplantılarına topluluk temsilcileri düzenli olarak katılırlar. Temsilci topluluğu ile platform arasında aktif bir iletişim kurma misyonuna sahiptir.
- 8.Yılda iki kez İATP genel toplantısı yapılır. Bu toplantıya İATP'li toplulukların tüm üyelerinin katılması hedeflenir.
- 9.Yıllık bir İATP bütçesi oluşturulur. Bütçe çeşitli ortak etkinliklerden elde edilen gelirler ile aylık olarak ödenmek üzere tek tek toplulukların belirledikleri para miktarı temel alınarak oluşturulur. Bütçe sadece İATP'nin ortak etkinlikleri için kullanılır.
- 10.Toplulukların iç işleyişinde yaşanan sorunlar İATP gündemine geldiğinde öneri yapma sınırının ötesine geçilmez.
- 11.Tiyatral yardımlaşma ve alışverişi temel alan topluluklar arası ilişkilerde belli bir hukukun inşa edilmesi esastır. Bu hukuk İATP'deki topluluklar arası ilişkileri zedelemeyecek tarzda şekillenmelidir.

İATP toplantılarına temsilci gönderen topluluklar şunlardır:

1. Atölye
2. Atatürk Öğrenci Sitesi Tiyatro Kulübü(ATOK)
3. Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu / Dans Tiyatrosu Grubu
4. Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları(BÜO)
5. Eğitim-Sen 2 No'lu Şube Tiyatro Eğitim Araştırma Birimi(TEAB)
6. İstanbul Üniversitesi İstanbul İktisat Sahnesi
7. İstanbul Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Tiyatro Kolu(MFTK)
8. İstanbul Üniversitesi Öğrenci Kültür Merkezi Sahnesi (ÖKM Sahnesi)
9. İstanbul Üniversitesi Öğrenci Kültür Merkezi Sahnesi Eğitim-Araştırma Topluluğu(ÖKM EAT)
10. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Tiyatro Topluluğu(İTFTT)
11. Karıncalar Tiyatro Topluluğu(KATİT)
12. Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Tiyatro Topluluğu(MİFTOK)
13. Mimar Sinan Üniversitesi Oyuncuları(MSÜO)
14. Tiyatro Boğaziçi
15. Zeytinburnu Halk Sahnesi(ZHS)

e-mail: iatp@iatp-web.org